

Міністерство культури України
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Кваліфікаційна наукова справа
на правах рукопису

ЛІ ФАНЮАНЬ

УДК 786.2/083/071.1

ОБРАЗИ «БОЖЕСТВЕННОЇ КОМЕДІЇ» ДАНТЕ
В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПОЕТИЦІ ДОБИ РОМАНТИЗМУ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Лі Фанюань

Науковий керівник –
Мірошниченко Світлана Володимирівна
кандидат мистецтвознавства, професор

ОДЕСА 2019

АНОТАЦІЯ

Лі Фанюань. Образи «Божественної Комедії» Данте в композиторській поезії доби романтизму. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство культури України, Одеса, 2019.

Дисертацію присвячено втіленню образів монументального літературного шедевр одного з видатних діячів світової літератури італійського поета Данте Аліг'єрі – «Божественна Комедія» в історико-культурному музичному просторі. Наголошується, що навряд чи можна знайти інше першоджерело, яке б настільки часто і багато разів було використане, перетрактване, специфічно відтворене в аналогічному або іншому вигляді мистецтв, чим «Божественна Комедія» Данте.

Підкреслюється, що з трьох частин епічної поеми – «Пекло», «Чистилище» і «Рай» – найбільшою популярністю користується перша частина. Створене Данте на початку 1300-х років «Пекло» буквально перевернуло всі середньовічні уявлення про посмертну кару. Щоб осмислити вплив «Божественної Комедії» на еволюцію світової культури, автор дослідження звертається до нової науки – меметиці, яка розробляє концепцію і теорію мемів. Обґрунтовується введення поняття «*мем Данте*» як квінтесенція духовного начала, що впливає на психічну сферу людини. У цьому понятті концентруються усі види енергії, які становлять внутрішню природу людини. Мем Данте, увібравши в себе систему ідей середньовічної філософії і світогляду Данте, певною мірою відбивається в рядках, що стали крилатим вираженням: «*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*»; «*Нет более великой скорби, как вспоминать о времени*

счастливым в несчастье» (пер. М. Лозинського); *«Немає більшого страждання, як згадувати любий щастя час в біду»* (пер. Є. Дроб`язка).

У контексті дослідження розглядається проблема синтезу мистецтв. Жанрово-стильові паралелі розглядаються як об'єднання різних явищ в областях мистецтва, яке обов'язково виявляється в їх синтезі, насиченому програмністю.

«Божественна Комедія» Данте з моменту її створення надихала людство на похмурі пророкування і створення блискучих витворів мистецтва. Характеризується поетичне і прозаїчне втілення «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі. Приділяється увага відображенню мему Данте в скульптурі і живописі.

Підкреслюється, що не менш яскраво проявився мем Данте в композиторській поетиці. Відмічається надзвичайна кількість музичних творів, написаних на основі образів «Божественної Комедії». Різноманітність музичного матеріалу, об'єданого ідеями Данте, безумовно, підтверджує вплив поеми на музичний простір.

З сюжетів «Божественної Комедії», що привертали увагу композиторів, понад усе виявився використаним знаменитий епізод V пісні «Пекла»: зустріч Данте з Франческою да Ріміні і зворушлива розповідь останньої про свою долю. Найзначнішими і широко відомими з них є твори доби романтизму, а саме: Фантазія-соната «Після прочитання Данте» Ф. Ліста; оркестрова Фантазія «Франческа да Ріміні» П. Чайковського; одноактна опера С. Рахманінова «Франческа да Ріміні» на лібрето М. Чайковського.

Зіставляється творчість Данте і Ліста. Проводиться комплексний аналіз фортепіанної Фантазії-сонати Ф. Ліста «Після прочитання Данте». Виділяються особливості драматургії твору. Звертається увага на скрупульозне і детальне позначень композитором темпів, принципів виконання тематизму сонатної форми і не лише кожної його зовнішньої структури, але і щонайменшого внутрішнього елемента.

Акцентується увага на те, як Ліст дивовижно використав виразні ресурси піанізму, на перший план висунувши потужність, блиск і барвистість звучання інструменту. Серед нових, відкритих ним прийомів фортепіанної техніки виділяються декілька, важливих для Фантазії-сонати: використання усіх регістрів фортепіано (глибоко і соковито звучні басы, перенесення мелодії в середній, «віолончельний» регістр, кристальне чисте звучання гармонійних і мелодійних фігурацій у верхніх регістрах); зіставлення різних протилежних регістрів в одночастинності у вигляді пасажів каденційного типу; насичення фактури акордовими комплексами, нерідко в масивних подвоєннях; багатократні проведення теми-рефрену (групи похідних варіантів теми головної партії і варіантів, що знаходиться з нею в монотематичному співвідношенні теми побічної). Характеризуються особливості тематизму, його викладу, фактури і т. п. у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте». Наголошується, що Фантазія-соната «Після прочитання Данте» досі вважається найбільш цілісним втіленням ідеї Данте в музиці. Цей одночастинний твір як би підсумовує в собі враження композитора від поетично-філософських концепцій Данте.

Вказується, що в духовному світі П. Чайковського «Божественна Комедія» займала виняткове місце. Думка про безповоротність часу, що відносить в минуле всі прекрасні миті життя, ніколи не зупиняє свій біг, була своєрідною *idea-fix* в душевних терзаннях композитора. Чайковський досить часто цитував в своїх листах рядки з П'ятої пісні «Пекла» (мем Данте): «*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*». Нариси і ескізи П. Чайковського з текстом з «Божественної Комедії», його твори, пов'язані з Данте дозволяють визначити, що мем Данте містив в собі для композитора якийсь особливий, глибокий, таємний сенс.

Звернення Петра Чайковського до віршів Данте і їх музичне відтворення має свою тривалу історію і життєвий контекст. Фактично протягом всього життя композитор звертався до читання «Божественної Комедії» Данте, постійно цитував її уривки в листах, щоденниках, в окремих творах і, нарешті,

своєрідно втілив мем Данте в симфонічній фантазії «Франческа да Ріміні». Аналізуються особливості твору. «Франческа да Ріміні» П. Чайковського – одночастинна, програмна фантазія, з офіційно обнародованою самим композитором програмою. У ній відбито глибоке страждання і стихійну силу – лютий вихор, що «крутить і відносить душі грішників в дантовому пеклі».

Характеризується втілення мему Данте Сергієм Рахманіновим в опері «Франческа да Ріміні». Звернення композитора до цього трагедійного сюжету свідчить про незмінну етичну спрямованість його творчості в цілому. Симфонічними засобами композитор малює картину Пекла, безжалісних вихорів, які крутять нещасних грішників, не даючи їм ні хвилини спокою. Як своєрідна оркестрова фарба входить в музичну тканину хор без слів – ніби тужливі стогони блукаючих примар. Музика прологу пройнята відчуттям приреченості, відчуттям безмежного жаху і безнадійного відчаю. Пролог відтворює похмуру картину пекла і закінчується реплікою Франчески і Паоло – мемом Данте: *«Нет более великой скорби в мире, Как вспоминать о времени счастливом В несчастье...»*. Дві картини опери знаходяться між собою в контрастному співвідношенні, кожна з них представляє закінчений портрет один з основних дійових осіб. Без перерви друга картина переходить в недовгий епілог. Повертаються музичні образи мему Данте, хор закінчує оперу словами закоханих з прологу, відбувається обрамлення, як в концентричній побудові.

Таким чином, Ф. Ліст, П. Чайковський і С. Рахманінов, по-своєму відобразили образи «Божественної Комедії» Данте. У основі їх творів знаходиться П'ята пісня «Пекла» з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі, представлена в дослідженні як квінтесенція духовного початку, виражена мемом Данте. Підкреслюється, що «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі до тепер полонить композиторів своєю гуманністю, красою високих почуттів, спонукаючи їх до втілення образності поеми в своїх творах.

Наукова новизна та теоретична цінність дослідження полягають в наступному. Вперше використовується сучасна теорія мемів відносно до

творчості Данте Аліг'єрі; система ідей «Божественної Комедії» формулюється як мем Данте; виявляється образність п'ятої пісні «Пекла» з «Божественної Комедії» Данте в історико-культурному музичному просторі.

Вперше образи «Божественної Комедії» Данте розглядаються в композиторській поезиці доби романтизму. Теорія мему Данте проектується на творчість Ф. Ліста, підкреслюється, що філософія Данте мала винятковий вплив на формування світогляду композитора. Розглядається історія і життєвий контекст звернення П. Чайковського до Данте, просліджується поява у композитора музичних нарисів із прославленими рядками з «Божественної Комедії», що в дослідженні представлені мемом Данте. Наголошується, що С. Рахманінов також не уникнув впливу «Божественної Комедії» Данте. Крізь призму мему Данте аналізується драматургія опери «Франческа да Ріміні». Визначаються жанрово-стильові паралелі Ліст-Данте, Чайковський-Данте, Рахманінов-Данте.

Ключові слова: образ, образність, композиторська поетика, жанрові-стильові паралелі, «Божественна Комедія» Данте, «Пекло», мем Данте, Франческа да Ріміні, драматургія.

ABSTRACT

Li Fanuan. Images of “The Divine Comedy” in the composer’s poetics of the Romanticism. – A qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

A thesis for a PhD degree in Art Studies in specialty 17.00.03. - Musical art. - Odessa A. V. Nezhdanova Odessa Music Academy. Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2019.

The thesis is devoted to the embodiment of the images of the monumental literary masterpiece of one of the prominent figures of world literature of an Italian poet Dante Alighieri – “The Divine Comedy” in the historical and cultural musical space. It is noted that it is hardly possible to find another source that would have

been so often and in so many ways used, interpreted, specifically reproduced in a similar or other form of art than “The Divine Comedy” by Dante.

It is noted that from the three parts of the epic poem – “Hell”, “Purgatory” and “Paradise” – the first part is the most popular. “Hell”, which was created by Dante in the early 1300’s, literally changed all medieval ideas about a posthumous punishment. To comprehend the influence of “The Divine Comedy” on the evolution of world culture, the author of the study refers to a new science - memetics, which develops the concept and theory of memes. The introduction of the concept of “Dante’s meme” as the quintessence of the spiritual origin, affecting the mental sphere of a man, is substantiated. In this concept, all types of energy, which form the inner nature of a man, are concentrated. Dante’s meme, incorporating the system of ideas of the medieval philosophy and Dante’s worldview, to a certain extent is reflected in the lines that became a proverbial expression: *“There is no greater sorrow than remembering the time of happiness in misfortune.”*

In the context of the study the problem of the synthesis of arts is considered. The genre and stylistic parallels are considered as a combination of different phenomena in the fields of art, which necessarily manifests itself in their synthesis, saturated with programme features.

Since its creation, “The Divine Comedy” of Dante has inspired mankind to gloomy predictions and the creation of brilliant works of art. A poetic and prosaic embodiment of “The Divine Comedy” by Dante Alighieri is characterized. Attention is drawn to the reflection of Dante’s meme in sculpture and painting.

It is emphasized that Dante’s meme was no less evident in the composer’s poetics. There is an abundance of musical works written on the basis of the images of “The Divine Comedy”. A variety of musical material, united by the ideas of Dante, undoubtedly confirms the influence of the poem on musical space.

From all the scenes of “The Divine Comedy”, which attracted attention of the composers, a famous episode V of “Hell” was used the most: a meeting of Dante and Francesca da Rimini, and a touching narrative of the latter one about her fate. The most significant and widely known among them are the works of the

Romanticism, such as Fantasy-Sonata “After reading Dante” by F. Liszt; Symphonic Fantasy “Francesca da Rimini” by P. Tchaikovsky; one-act opera by S. Rachmaninoff “Francesca da Rimini” set to a libretto of M. Tchaikovsky.

The works of Dante and Liszt are compared. A comprehensive analysis of a piano Fantasy-Sonata “After Reading Dante” by F. Liszt is conducted. Features of dramaturgy of the work are singled out. Attention is drawn to the scrupulous and detailed notation by the composer of the pace, principles of the thematic performance of a sonata form, and not only of each of its external structures, but also of the smallest internal element.

The focus is made on how Liszt remarkably used the expressive resources of pianism, putting power, brilliance and colorfulness of the instrument to the forefront. Among the new piano techniques discovered by him, several important ones for Fantasy-Sonatas are identified: the use of all piano registers (deep and juicy sonorous bass, the transposition of melodies to the middle, “cello” register, an absolutely clear sound of harmonic and melodic figures in the upper registers); comparison of different opposite registers in a one-part form like passages of cadence type; saturation of the texture with chord complexes, often in massive duplication; repeated use of a theme-refrain (a group of derivative variants of the theme of the main part and variants, which is in a mono-mathematic relation to the secondary theme). Fantasy-Sonata “After reading Dante” is characterized by the features of the themes, their presentation, texture, etc. It is noted that Fantasy-Sonata “After Reading Dante” is still considered the most integral embodiment of Dante’s idea in music. This one-part work, as if summarizes an impression of the composer on the poetic and philosophical concepts of Dante.

It is noted that “The Divine Comedy” took an exceptional place in the spiritual world of P. Tchaikovsky. The thought of the irretrievability of time, bearing all the wonderful moments of life in the past, that never stops its running, was a peculiar idea-fix in the sincere torments of the composer. Tchaikovsky quite often quoted the lines from the Fifth Song “Hell” (Dante’s meme) in his letters: “Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria”. The essays and

sketches of P. Tchaikovsky with the text from “The Divine Comedy”, his works related to Dante, make it possible to determine that Dante’s meme contained some special, deep, secret meaning for the composer.

Reference of Peter Tchaikovsky to the poems of Dante and their musical reproduction has its long history and life context. In fact, throughout his life, the composer referred to “The Divine Comedy” of Dante, constantly quoted its passages in letters, diaries, and in separate works, and, at last, peculiarly embodied Dante’s meme in the symphonic fantasy of “Francesca da Rimini”. The features of the work are analyzed. “Francesca da Rimini” by P. Tchaikovsky is a one-part, programmatic fantasy, with an officially unveiled program by the composer himself. It reflects deep suffering and spontaneous power - fierce whirlwind, which “twirls and brings the souls of sinners to the hell of Dante.”

The embodiment of Dante’s meme is characterized by Sergei Rachmaninoff in the opera “Francesca da Rimini”. Reference of the composer to this tragic plot indicates the eternal ethic orientation of his works as a whole. The composer paints a picture of Hell with symphonic means, the ruthless whirlwind, which spin unhappy sinners, without giving them a minute of rest. As peculiar orchestra paint, a chorus without words penetrates in the musical fabric - as if the sorrowful groans of wandering ghosts. The prologue music is imbued with a feeling of doom, a feeling of boundless horror and hopeless despair. The prologue reproduces a dark picture of the hell and ends with a replica of Francesco and Paolo –Dante’s meme: “There is no greater sorrow than remembering the time of happiness in misfortune...” The two paintings of the opera are in the contrast correlation, each of them represents the finished portrait of one of the main characters. Without a break, the second picture turns into a short epilogue. The musical images of Dante’s meme return, the choir finishes the opera with the words of the lovers from the prologue, the framing takes place, as in a concentric construction.

Thus, F. Liszt, P. Tchaikovsky and S. Rachmaninoff, in their own way, depicted images of “The Divine Comedy” of Dante. The basis of their works is the Fifth song “Hell” from “The Divine Comedy” by Dante Alighieri, presented in the

study as a quintessential spiritual beginning, expressed by Dante's meme. It is emphasized that "The Divine Comedy" by Dante Alighieri still captures the composers with its humanity, beauty of high feelings, encouraging them to embody the imagery of the poem in their works.

The scientific novelty and theoretical value of the study are as follows. For the first time the modern meme theory is used in relation to the work of Dante Alighieri; the system of ideas of "The Divine Comedy" is formulated as Dante's meme; the imagery of the Fifth song "Hell" from "The Divine Comedy" by Dante appears in the musical space.

For the first time, the images of "The Divine Comedy" by Dante are considered in the composer's poetics of the Romanticism. The theory of meme of Dante is projected onto the work of F. Liszt. The philosophy of Dante is emphasized as having an exceptional influence on the formation of the composer's worldview. The history and life context of reference of P. Tchaikovsky to Dante are examined, the creation of musical essays with the famous lines from "The Divine Comedy" in the works of the composer, which are presented in the study by Dante's meme, are considered. It is noted that S. Rachmaninoff also did not avoid the influence of "The Divine Comedy" by Dante. Through the prism of Dante's meme the drama of the opera "Francesca da Rimini" is analyzed. The genre and stylistic parallels of Liszt-Dante, Tchaikovsky-Dante, Rachmaninoff-Dante are determined.

Key words: image, imagery, composer's poetics, genre and stylistic parallels, "The Divine Comedy" by Dante, "Hell", Dante's meme, Francesca da Rimini, dramaturgy.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Ли Фанюань. Стилевой диалог: Чайковский и Данте. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2011. Вып. 13. С. 134–142.
2. Ли Фанюань. Музыкально-эстетические взгляды Листа (Лист и «Божественная Комедия» Данте). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2012. Вып. 15. С. 414–421.
3. Ли Фанюань. Образы «Божественной Комедии» Данте в историко-культурном контексте. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2016. Вып. 23. С. 379–388.
4. Ли Фанюань. Фантазия-соната «По прочтении Данте» Ф. Листа – пример воплощения жанрового синтеза. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 153–159.
5. Лі Фанюань. Мем Данте у творчості Сергія Рахманінова. *Музичне мистецтво і культура*: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2017. Вип. 25. С. 123–134.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. «БОЖЕСТВЕННА КОМЕДІЯ» ДАНТЕ АЛІГ'ЄРІ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ	19
1.1. Творчість Данте Аліг'єрі – квінтесенція досягнень Середньовіччя.....	19
1.1.1. Шляхи формування особистості Данте Аліг'єрі.....	20
1.1.2. «Божественна Комедія» як мем Данте.....	27
1.2. Синтез мистецтв і програмність – основа жанрово-стильових паралелей.....	36
1.3. Образи «Божественної Комедії» Данте в різних видах мистецтва.....	44
1.3.1. Поетичне і прозаїчне втілення «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі.....	47
1.3.2. Відображення «Божественної Комедії» в скульптурі та живопису.....	53
1.3.3. Мем Данте в композиторській поезиці.....	61
Висновки до Розділу 1.....	72
РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ: Ф. ЛІСТ І ДАНТЕ	76
2.1. Музично-естетичні погляди Ф. Ліста в контексті розвитку романтичної доби	76
2.2. Прояв мему Данте в творчості Ф. Ліста.....	88
2.3. Фантазія-соната Ф. Ліста «Після прочитання Данте»: комплексний аналіз.....	96
Висновки до Розділу 2.....	115

РОЗДІЛ 3. ОБРАЗИ «БОЖЕСТВЕННОЇ КОМЕДІЇ» ДАНТЕ В ТВОРЧОСТІ П. ЧАЙКОВСЬКОГО І С. РАХМАНІНОВА.....	119
3.1. Жанрово-стильові паралелі П. Чайковський і Данте.....	119
3.1.1. Симфонічна фантазія «Франческа да Ріміні»: особливості драматургії.....	119
3.1.2. Мем Данте у листах та щоденниках П. Чайковського.....	134
3.2. Мем Данте в творчості С. Рахманінова.....	146
Висновки до Розділу 3.....	164
ВИСНОВКИ.....	168
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТКИ.....	199

ВСТУП

Актуальність теми дисертаційного дослідження. Не викликає сумніву, що «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі – один з найпопулярніших творів світової літератури. Поема наповнена міфологічними символами, любов'ю і співчуттям до грішників, людськими гріхами і їх різновидами, майже натуралістичними картинами Пекла. «Божественна Комедія», яка прославила Данте, заслужено вважається поетичним еталоном і стала джерелом натхнення для величезної кількості художніх творів: живописних, скульптурних, прозаїчних і віршованих, музичних творінь різних діячів мистецтва усіх століть.

З упевненістю можна сказати (за винятком хіба що Священного Писання), що в усій історії не знайти такого витвору мистецтва – будь цим мистецтвом музика, живопис або література, – яке породило б більшу кількість захоплених відгуків, варіацій, унаслідувань і коментарів, чим «Божественна Комедія».

Поема Данте стала філософсько-художнім узагальненням досягнень культури і літератури Середньовіччя, яка одночасно передбачила епоху Відродження.

У «Божественній Комедії» Данте Аліг'єрі дивовижним чином поєднуються системний опис загробного світу, що був розроблений церковною ортодоксією Середньовіччя, антична міфологія і реальна нелегке кохання Данте до Беатріче. Квінтесенція твору Данте сформувалася в даному дослідженні в певний символ – мем Данте, який на сучасному етапі набуває все більшого значення. У музичному просторі найяскравіше він утілюється в композиторській поетиці доби романтизму, а саме – в творах Ф. Ліста, П. Чайковського і С. Рахманінова.

Незважаючи на те, що сучасні музикознавці постійно проявляють зацікавленість до творчості представлених композиторів (наприклад,

Б. Асаф'єв, А. Коваль, Г. Овсянкіна, О. Рощенко, О. Тірдатова), питання вивчення феномену мему Данте ще не ставали темою окремого дослідження. Таким чином, осмислення специфіки жанрово-стильових паралелей образів Данте в композиторській поетиці, є актуальною проблемою сучасного музикознавства. Відмітимо, що існує значна кількість перекладів поеми, проте найпоширенішою є версія М. Лозинського.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконувалась відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017-2021 роки, зокрема, до теми № 9 «Музика в родині мистецтв: художньо-естетична зумовленість взаємодії музики з літературою та живописом».

Мета роботи – виявити художнє втілення образів «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі в композиторській поетиці доби романтизму.

Позначена мета сформувала напрям дослідження і зумовила необхідність рішення наступних завдань:

- обґрунтувати поняття «мем Данте»;
- охарактеризувати образність V пісні «Пекла» з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі в історико-культурному просторі;
- розкрити відтворення образу Франчески в музиці;
- виявити жанрово-стильові паралелі – Ф. Ліст-Данте;
- проаналізувати Фантазію-сонату «Після прочитання Данте» Ф. Ліста з точки зору її образного змісту, узагальненої драматургії, тематичної своєрідності і фортепіанної новизни;
- визначити жанрово-стильові паралелі П. Чайковський-Данте;
- означити втілення мему Данте в творчості С. Рахманінова.

Об'єктом дисертаційного дослідження є образи «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі в історико-культурному просторі.

Предмет дослідження – жанрово-стильові паралелі «Божественної Комедії» Данте в композиторській поетиці доби романтизму.

Матеріал дослідження – «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі і її втілення в різних видах мистецтв: в поезії і літературі, в скульптурі і живопису, в музичному мистецтві. Матеріалом для аналізу послужили твори композиторів доби романтизму Ф. Ліста, П. Чайковського, С. Рахманінова, в основі яких є знаменитий сюжет П'ятої пісні «Пекла» з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі.

Методологічна основа дослідження визначається сукупністю таких методів дослідження: історичний; етнографічний; мистецтвознавчий, який визначає жанрово-видову специфіку і систему художньо-виразних засобів мистецтва; семантичний, що показує як ті або інші символи і архетипи застосовуються і розуміються художниками; теоретичний і стилістичний аналіз, як метод наукового дослідження, що дозволяє осмислити різноманіття художніх форм і напрямів, жанрів і стилів, що змінюють один одного.

Теоретична база роботи створена класичними і сучасними дослідженнями, присвяченими проблемам історії і теорії музики (Б. Асаф'єв, Т. Ліванова, І. Мартинов, В. Протопопов, К. Розеншильд, О. Рощенко, Ю. Холопов, В. Холопова, Г. Шнеєрсон), історії і теорії культури (В. Задерацький, Ю. Лотман, А. Муха, Ю. Малишев, О. Маркова, С. Мірошніченко, М. Ржевська, О. Самойленко, А. Сохор, С. Шип), музично-теоретичними працями, в яких розробляється теорія жанру, форми, аналізу музичних творів (І. Котляревський, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкинський, О. Руч'євська, Ю. Тюлін, В. Цуккерман, та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

Вперше:

- використовується сучасна теорія мемів відносно до творчості Данте Аліг'єрі;
- система ідей «Божественної Комедії» формулюється як мем Данте;
- виявляється образність п'ятої пісні «Пекла» з «Божественної Комедії» Данте в музичному просторі.

Отримали подальший розвиток:

– аналіз Фантазії-сонати Ф. Ліста «Після прочитанні Данте» з точки зору програмності, сонатності, монотематизму;

– визначення жанрово-стильових паралелей Ліст-Данте, Чайковський-Данте, Рахманінов-Данте.

Уточнено:

- втілення образів «Божественної Комедії» Данте в різних видах мистецтва.

Практичне значення дослідження. Результати дослідження можуть бути використані у навчально-виховному процесі підготовки піаністів-виконавців, а також у навчальному процесі спеціальних курсів для студентів та аспірантів вищих учбових закладів, зокрема таких, як «Теорія і історія музики», «Теорія і історія виконавства», «Філософія музики», «Музична культурологія», «Музична естетика», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів» тощо. Матеріали роботи можуть бути корисними для подальших наукових досліджень у сфері вивчення музичного мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри «Теорії музики і композиції» Одеської Національної музичної академії імені А. В. Нежданової. Матеріали дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (усього 20): Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід-Захід» (Одеса, 2010, 2011); Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та наука: Схід-Захід» (Одеса, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016; 2017, 2018); Міжнародна науково-практична конференція «Інструментальне мистецтво у вищій школі; проблеми і перспективи професійної підготовки» (Кам'янець-Подільський, 2012); Міжнародна науково-творча конференція «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі: до сторіччя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та 75-ти річчя Одеської організації Національної спілки композиторів України» (Одеса, 2012); Міжнародна науково-практична конференція «Філософія, искусствоведение,

культурологія: тенденція розвитку» (Новосибірськ, 2013); II Міжнародна науково-творча конференція «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Сімферополь, 2013); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2012, 2013, 2014, 2016, 2017, 2018, 2019).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 5 публікаціях, з яких чотири опубліковані у спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України, одна – в спеціалізованому періодичному виданні, включеному до міжнародної наукометричної бази.

Структура дисертації зумовлена специфікою її предмета і логікою розкриття теми, а також метою та головними завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, восьми підрозділів, висновків, списку використаної літератури. Загальний обсяг роботи – 200 сторінки, з них – 163 сторінок основного тексту. Список використаних джерел налічує 245 позицій.

РОЗДІЛ 1

«БОЖЕСТВЕНА КОМЕДІЯ» ДАНТЕ АЛІГ'ЕРІ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Данте Аліг'ері став відомим завдяки монументальному поетичному літературному шедевру – «Божественна Комедія» («La Divina Commedia»), де буквально з натуралістичною яскравістю розповідається про те, як автор зійшов у Пекло, прослідував через Чистилище і піднявся в Рай, на побачення з самим Богом.

«Божественна Комедія» Данте Аліг'ері вже протягом багатьох століть хвилює уми людства. Мабуть, цей твір вічно цікавитиме людей, оскільки зачіпає їх найглибші, явні і потайні думки, страхи і думи, мрії і надії, почуття ненависті та любові. Не дивно, що дантівські пісні не раз спонукали чимало представників різних видів мистецтва втілювати образи поеми в своїх творах різних жанрів, що активно відбувається і досі.

1.1. Творчість Данте Аліг'ері – квінтесенція досягнень Середньовіччя

Величним синтезом досягнень культури Високого Середньовіччя стала творчість одного з найвидатніших митців світової літератури, італійського поета Данте Аліг'ері, якого вважають провісником Відродження. Це унікальна постать в історії світової культури, бо постать Данте Аліг'ері проникає в сфері літератури, поезії, скульптури, живопису, музики, театру, в діяльність перекладачів, лібретистів тощо. Багато що відомо про життя та творчість Данте Аліг'ері, які і досі вивчають історики, політики, філософи, діячі церкви всіх напрямків, літературознавці, музикознавці та культурологи, публіцистики. Але і досі залишаються білі плями в житті і творчості Данте Аліг'ері. Та й

виникає необхідність розібратися в безлічі створених за його «Божественною Комедією» творів в різних видах мистецтв.

1.1.1. Шляхи формування особистості Данте Аліг'єрі. Наведемо коротку хронологію життєвого шляху Данте Аліг'єрі, оскільки саме його життєві обставини багато в чому пояснюють особливості творчих пошуків і знахідок поета.

Данте Аліг'єрі народився у Флоренції в травні 1265 року. Про батьків його практично нічого не відомо, та і про дитинство і юність маємо лише уривчасті дані. Витоки свого роду Данте вважав серед давніх римських громадян і був схильний підкреслювати знатність, хоча фактично належав до середнього стану.

У віці дев'яти років (так розповідає сам поет в книзі «Нове Життя») Данте закохався в дівчинку своїх років, і пам'ять про цю любов перевернула його душу і життя. Раннє кохання освітло усе подальше життя Данте Аліг'єрі, саме воно визначило ідеальну і піднесену єдність почуттів, яка так вражає в творчості поета.

Можна припустити, що Данте Аліг'єрі вже в ранні роки проявляв певну схильність до науки і поезії. У двадцять чотири роки приймав участь у військових операціях проти сусідніх міст – Ареццо (битва при Кампальдіно) і Пізи (облога Капрон). Відомо, що у 1296 році він одружується. У 1300-му здійснює відповідальні дипломатичні доручення і виконує обов'язки пріору. Під час складної політичної і економічної кризи Данте займає активну громадську позицію і відіграє значну роль в суспільному житті рідного міста.

Уся Італія на межі XIII-XIV століть розділилася на два стани: одна сторона (гібеліни) відстоювала архаїчну епоху, що пішла в область давнини, і боролася за своєрідну феодально-демократичну республіку, самовладну і тиранічну; інша (гвельфи) стояла за новий порядок речей і прагнула до організації республіки купців і ремісників. Внаслідок внутрішніх суперечностей гвельфи в свою чергу поділилися на чорних і білих гвельфів, і вже ворогували між собою. Данте належав до гвельфського роду, але,

зневірівшись у справедливості папських домагань на владарювання, став на бік гібелінів феодального розбрату і виступав проти зазіхань папства на політичне панування.

Після поразки партії «білих» в 1302 році, «чорні» у Флоренції видали Данте суду, звинуватили в підкупі, хабарництві, інтригах проти церкви і засудили до вигнання на два роки, великому штрафу і позбавленню права обіймати публічні посади.

Впродовж 1302-1304 років ображений в душі Данте Аліг'єрі мав намір в союзі з іншими «білими», вигнаними гібелінами, повернутися у Флоренцію, але особисті інтриги і розбещеність в їх стані відштовхнула його, поет відокремився від своїх однодумців. Оскільки Данте Аліг'єрі не був в змозі оскаржити це рішення, судді ухвалили рішення вигнати його назавжди, а у разі появи у Флоренції – спалити на вогнищі (!). Наступні двадцять років Данте Аліг'єрі митарствував Італією, користуючись підтримкою освічених магнатів і правителів окремих міст. Про роки цих поневірянь ми знаємо, що Данте Аліг'єрі побував у Вероні, Казентині, Лундджані, Равенні.

Вигнання поета було підтверджене декретом 6 листопада 1315 року, і двічі він був виключений з числа громадян (у 1311 і 1316 рр.), що амністувалися. Останні роки Данте Аліг'єрі провів у Вероні і Равенні; помер поет, оточений увагою і турботами останнього покровителя Гвідо Новелло та Полента. Тіло Данте Аліг'єрі покоїться в Равенні, і, незважаючи на усі спроби Флоренції повернути прах того, кого вона не зуміла зберегти за життя, в них нічого не ійшло [77, с. 7].

У наш час Данте Аліг'єрі передусім відомий як автор «Нового Життя» і «Божественної Комедії». Далеко не всім знайомі його «Бенкет» і навіть «Вірші»; ще менше читачів знають його латинські трактати: «Про народне красномовство» і «Монархія». Проте сучасники цінували Данте Аліг'єрі як вченого і політика не менше, а іноді навіть більше, ніж поетична велич його творів.

Дослідники творчості поета вважають, що без філософії, космографії, астрономії і математики, без системи світу Птолемея, Данте ніколи не знайшов би себе. Уся велич Данте позначається в здатності творчо відчутти органічну єдність світу.

Б. Кржевський в передмові до видання «Нове життя» і «Божественна Комедія» відмічає: «що б не говорили сучасні йому вчені, відчуття усього всесвіту як живої цілісності дозволило Данте поглянути на світ інтимно і сердечно в тому сенсі, що для нього немає різниці по суті між "маленькою Флоренцією – лігвом, де Данте відпочивав ягням", і "великою Флоренцією" – всесвітом. Це відчуття для епохи Данте Аліг'єрі було ще приховано, залишалось ще книгою за сімома печатками» [77, с. 11].

Нам, сучасникам, на початку ХХІ століття, легше зрозуміти піднесену інтуїцію Данте Аліг'єрі, для якого космографія й етика, «бездушне обличчя» природи і світ людини було щось цілісне. Зло, що піднімається з глухих тайників душі, – те саме зло, яке, як черв'як, підточує зсередини прекрасний центр божественного плоду, – всесвіту, тобто це Люцифер, що мучиться в самому центрі землі, – величезний, огидний і конкретний; пащі, крила і кольори якого можна описати, підрахувати і визначити. Виникає спільність: закони етичні (суть) є закони природні, і закони природні (суть) є закони етичні. Так що цей лихвар винен в такому ж збоченні ества, як і насильник, і розпусник, відступаючий від шляхів і вказівок природи. У міру того як життєвий досвід відкривав перед Данте огидну картину падіння і псування людини, для нього з'ясовувалася органічна тлінність і псування світу, який необхідно врятувати. І він, «виходячи з досвіду особистої катастрофи, хоче оповістити усіх про біду, що загрожує їм, і б'є тривогу, розкриваючи перед усіма свою продуману і строго прораховану картину і систему справ мирських і людських», – пише Б. Кржевський [77, с. 11].

Початок творчої діяльності Данте Аліг'єрі тісно пов'язаний з новим напрямом в історії італійської поезії, відомим під назвою школи «солодкого нового стилю» (термін самого Данте). Її заснував наприкінці ХІІІ ст. Гвідо

Гвініцеллі, якого поет називав своїм учителем. Окрім Данте Аліг'єрі, в школу входили його близькі друзі Гвідо Кавальканті, Лапо Джані, Чино та Пістойа та інші. В новому стилі було використано досвід провансальської лицарської поезії, сицилійської школи й здобутки античної поезії. Творчі засади школи визначалися зростанням самосвідомості, підвищенням інтересу до внутрішнього світу людини. **Поглиблюється психологічний зміст, удосконалюється поетична мова, відбуваються пошуки індивідуалізації і ширості творчості.** Усе це провіщало поезію Відродження.

У творах «солодкого нового стилю» формується нове трактування кохання. Зникає культ дами-володарки, поет не відчуває себе васалом. Кохання розглядається як найвищий вияв духовного багатства людини. В центрі уваги поета – почуття закоханого. Для проблематики і поетики творів нового стилю характерне поєднання ліризму й філософічності, використання символіки й алегорії.

Любов піддається високій ідеалізації – це піднесене, благородне почуття, що має велику моральну силу. **Жінка, «мадонна», малюється як небесний ангел, що не знає нічого земного; реальні риси ледве просвічують крізь оболонку таємничого сяйва. У ній немає нічого гордого і владного, вона лагідна і скромна, один її вид тягне до доброчесності і блага.**

Побачивши таку абсолютно прекрасну жінку, закоханий тремтить і блідне, він майже втрачає почуття при спогляданні її чистоти і святості. Усі переживання його серця втілюються в тонкій грі «духів», що мешкають в душі закоханого. Психологічний аналіз отримує виразність, глибину і тонкість, хоча і грішить значною штучністю і умовністю. «Відмічений недолік викупається високим етичним змістом і нотою непідробного особистого почуття», – пише Кржевський [77, с. 8].

Достовірних відомостей про Данте збереглося небагато, і на наш погляд, в контексті дослідження для розуміння психології поета можливо звернутися до фізіогноміки (псевдонауковий метод визначення типу особи людини, його душевних якостей і стану здоров'я, виходячи з аналізу зовнішніх рис обличчя і

його вираження). **На усіх портретах** Данте Аліг'єрі зображений з орлиним профілем, у своїй незмінній червоній шапочці, червоному плащі і лавровому вінку.

На першому з портретів кисті **Андреа дель Кастаньо** поет був зображений в повний зріст – він стояв на порозі розкритих дверей з філософським трактатом в руці. На цьому портреті Данте Аліг'єрі в червоному каппуччо – шапочці з навушниками, що щільно сидить на голові, яка, разом з малиновим плащем з міста Лука, стала для нас звичною деталлю його наряду, в тому числі і на портретах.

Портрет **Сандро Боттічеллі**, що зображує Данте Аліг'єрі, з галереї Уффіці, підкреслює найхарактерніші його риси – важке підборіддя і ніс гачком. Незвичайне обличчя Данте Аліг'єрі в обрамленні червоного каппуччо, але Боттічеллі додав до цієї шапочки ще і лавровий вінок, як символ вищого досягнення – в даному випадку в області поетичного мистецтва (Цей традиційний символ успадкований від древніх греків. Як відомо, такі вінки і зараз, в ХХІ столітті, покладають на голови поетів-лауреатів і нобелівських лауреатів).

Також і на портреті **Гюстава Доре** Данте зображений в профіль, також в лавровому вінку. Портрет ніби відсвічує міддю, особа жорстка, гордовита, з похмурим вираженням, з різко опущеними куточками рота, орлиний ніс з горбовинкою. Одягнений в традиційну каппуччо, в сюртук з високим стоячим коміром.

Деяке уявлення про зовнішність Данте Аліг'єрі дає пам'ятник йому на площі Санта-Кроче у Венеції і, звичайно, знаменита фреска з Барджелло, яка приписується **Джотто**. Існує також класична фреска **Доменіко ді Микеліно**, на якій Данте стоїть під стінами Флоренції, тримаючи в руці «Божественну Комедію». На задньому плані уступама піднімається гора чистилища, а під нею видніються пекельні ворота. Тепер вона прикрашає флорентійський собор Санта-Марія-дель-Фьоре, більш відомий як Дуомо.

На усіх зображеннях Данте Аліг'єрі зберігаються основні особливості його зовнішності і характеру – важке підборіддя, орлиний ніс з горбовинкою, гачком; жорстке, гордовите, з похмурим вираженням обличчя, з різко опущеними куточками рота (суворого і одночасно як би скривдженого), жорсткий погляд. Усюди змальовано один і той же одяг – традиційне червоне капуччо, сюртук з високим стоячим коміром.

В процесі характеристики образу Данте Аліг'єрі слід зазначити художника, архітектора, письменника і засновника мистецтвознавства шістнадцятого століття **Джорджо Вазарі** (1511–1574). На Вазарі сам Боттічеллі часто посилався як на «першого у світі мистецтвознавця». Хоча Джорджо Вазарі написав сотні картин і спроектував десятки будівель, його головною спадщиною була епохальна книга «Життєписи найбільш знаменитих живописців, творців і архітекторів» – збірка біографій італійських художників, яка і по цей день залишається необхідним посібником для усіх, хто вивчає історію мистецтва [26]. Перше видання «Життєпису найбільш знаменитих живописців, творців і архітекторів» вийшло в 1550 році, друге – в 1568. В особі письменника Джорджо Вазарі з'являється перед нами як потужна і самобутня фігура, творця першої історії мистецтв, майстра італійської прози, класика науки про мистецтво і художньої критики. Це історичний документ, що «є не лише найбагатшою скарбницею фактичного матеріалу, але і повноцінним художнім зразком, що відтворює яскраву і живу картину художнього життя Італії упродовж двох століть» [28, с. 6].

Вираження «*cerca trova*» («шукайте, і знайдете») зробили ім'я Джорджо Вазарі відомим широкій публіці приблизно тридцять років тому, коли на його величезній фресці в палаццо Веккьо в Залі П'ятисот, виявили це ніби «таємне послання». Виведене крихітними буквами на зеленому бойовому прапорі, воно було ледве помітне в хаосі батальної сцени. Вчені досі ще не зійшлися в думках відносно того, навіщо Джорджо Вазарі написав на фресці цю дивну фразу. Але більшість бачили в ній підказку, звернену до майбутніх поколінь. Так існує припущення, що Вазарі нібито натякав на те, що «в

трисантиметровому проміжку за стіною криється загублена фреска Леонардо да Вінчі. І що «Битва при Марчано» Джоржо Вазарі пов'язана з «Пеклом» Данте [19, с. 110].

Портрети, разом з відомостями, що збереглися про Данте, значною мірою підтверджують, що наповнене тривогами життя змучило його душу, але особливості цього ж життя підготували і зумовили велич поета. Його творчість, поза сумнівом, не могла б утілитись у форми, які вона прийняла, якби Данте спокійно і безпроблемно прожив свій вік у Флоренції. Роки вигнання викликали до життя і багато в чому зумовили пафос і настрої його творчості, і, зокрема, поеми «Божественної Комедії».

Творчість Данте відобразила характерні особливості Середньовіччя як історичного етапу формування ідейно-естетичних засад нової культурної епохи. Для того, щоб підкреслити значення творчості Данте в епоху Середньовіччя, нами буде використана дефініція «квінтесенція». Представимо декілька трактувань зазначеного терміну, спираючись на енциклопедичні та наукові джерела.

Найчастіше зустрічаються практично ідентичні трактування: квінтесенція (лат.) – основа, сама суть чого-небудь [139, с. 272]; найголовніше, найбільш суттєве [197, с. 158; 133, с. 236]; основа, суть чого-небудь; найсуттєвіше, найголовніше [180, с. 226].

В деяких джерелах надано більш розгорнуте трактування дефініції «квінтесенція». Наприклад, в «Українському тритомному енциклопедичному словнику» «квінтесенція» – (від лат. quinta essentia – п'ята суть) – 1) в античній філософії п'ятий елемент (ефір), який протиставили чотирьом земним елементам (воді, вогню, землі, повітрю) як основний елемент небесних тіл. 2) В переносному сенсі – найважливіше, найбільш суттєвіше [206, с. 32]; в енциклопедичному словнику за видавництвом Ф. Брокгауза та І. Єфрона «квінтесенція» (quinta essential) це – 1) п'ята щонайтонша суть, додана піфагорійцями до 4-х стихій Емпедокла. – 2) Основна суть чого-небудь; найчистіший і концентрований екстракт [21, с. 281]; універсальний

енциклопедичний словник вказує, що «квінтесенція» – (від лат. quinta essentia – п'ята суть), основа, сама суть чого-небудь; у античній філософії – ефір, введений Арістотелем, щонайтонший п'ятий елемент (стихія) разом з водою, землею, повітрям, вогнем; пізніше – щонайтонша субстанція взагалі, «екстракт» усіх елементів (Парацельс) [208, с. 560].

У контексті нашого дослідження, «квінтесенція» трактується як основа, на якій будується яка-небудь система ідей. Таким чином, творчість Данте – квінтесенція наукових, політичних, філософських і інших людських знань в епоху Середньовіччя, яка буде пронизувати усі наступні часи.

Величне у Данте – завжди просте і поміщене в ту саму оправу, як і уявне мале, бо для нього все – рівно велике і все цінне. «Вы, входящие в ад, покиньте всякую надежду на возвращение» – лейтмотив Пекла, не менш виразний, чим глибоко життєвий штрих в тій пісні (десятою) "Чистилища" (Гімн X, 136-140).

1.1.2. «Божественна Комедія» як мем Данте. «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі – епохальне явище в розвитку світової літератури; відображені в ній тенденції, характерні для культури Середньовіччя, збагачуються досягненнями античної культури. Навряд чи можна знайти інше першоджерело, яке б так часто і багаторазово було перетрактоване, специфічно відтворене в аналогічному або іншому виді мистецтв; джерело, яке б так яскраво вплинуло на світогляд (і вірування) народу і відіграло б таку важливу роль в житті нескінченної кількості людей багатьох епох, представників різноманітних верств населення, різних спеціальностей, видів мистецтв і культур.

Художнє значення «Божественній Комедії» Данте, що втілене в творах різних видів мистецтва, визначає невичерпну актуальність досліджень в різних сферах науки. Цей твір про велику любов, яку відчули далеко не усі жителі землі. Сокровенна сфера людської еротики залишається таємницею за сімома печатками. Що є тим імпульсом, який назавжди запалює кров? Медики говорять про гормони, біологи – про інстинкти, фізики – про тяжіння

елементів.., а лірики – оспівують романтичну любов. І про який би вид мистецтв не йшла мова, яких би засобів виразності ви не мали, зображення любові вислизає, невловиме, як тінь хмар, що плывуть по небу, як місячне світло і мерехтіння зірок. Кохання недоступне для аналізу, непідвладне розуму і волі. І, проте, любов існує... Саме про це йде мова в «Божественній Комедії»: Данте і Беатріче, Франческа і Паоло. Тільки любов оживляє фарби живописця, слова поета, звуки композитора, створює нетлінні і чарівні образи. У творі Данте формується нове трактування любові, яку пов'язує ліризм і філософічність з використанням символіки і алегорії. Любов у Данте очищає, освітлює, об'єднує людей.

Данте Аліг'єрі назвав свою поему «Комедією» – так в середньовіччі називали твір з сумним началом і щасливим кінцем. А «Божественною» Комедією твір Данте назвав поет Боккаччо (автор «Декамерона»), висловивши захоплення феноменальним творінням.

З трьох частин епічної поеми, що складається з 14233 рядків – «Пекло», «Чистилища» і «Рай» – у світі завжди найбільше читали і краще всього знали саме першу частину, чия назва звучала по-італійськи як «Inferno» («Пекло»). У ній йшла мова, як сам автор спустився в похмуре пекло, пройшов через чистилище і нарешті, піднявся в рай.

Наведемо зображення жахливої картини пекла з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі в перекладі М. Лозинського [42, с. 44]:

*И вот я начал различать неясный
И дальний стон; вот я пришел туда,
Где плач в меня ударил многогласный.*

*Я там, где свет немотствует всегда
И словно воет глубина морская,
Когда двух вихрей злобствует вражда.*

То адский ветер, отдыха не зная,

*Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая.*

*Когда они стремятся вдоль скалы,
Взлетают крики, жалобы и пени,
На господу ужасные хулы.*

*И я узнал, что этот круг мучений
Для тех, кого земная плоть звала,
Кто предал разум власти вожделений*

Найбільш раннє художнє втілення легенди про Пекло ми знаходимо в творчості великих італійських поетів епохи Відродження: Данте, Петрарка, Боккаччо.

Мислитель середньовічної епохи, Данте Аліг'єрі не випадково вибрав наставником і керівником у своїх міфотворчих подорожах римського поета Вергілія. Саме на його досвід Данте спирався у своєму творчому задумі, об'єднуючи, як і Вергілій в «Енеїді», злободенний зміст з містикою.

До «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі ведуть прямі шляхи від роману «Нове Життя». Це початок нового, сповненого високих духовних помислів і почуттів світовідчуття, що прийшло після зустрічі з Беатріче. Автор розповідає про платонічне кохання до Беатріче Портінарі, яку він уперше зустрів в віці дев'яти років. Вона вразила поета красивою витонченістю, і в його уяві створився нетлінний ідеальний жіночий образ, що творчо надихав його протягом усього життя. Її опоетизований образ стає символом усього прекрасного, чистого, високого. Звістка про кончину Беатріче перевернула внутрішній світ поета, її смерть представляється у відчутті Данте Аліг'єрі суспільним лихом. Книгу написано після смерті Беатріче, в роман ввійшли твори, створені ще за її життя. Тема кохання постійно переплітається тут із темою смерті. Данте закінчує книгу-роман «Нове життя» урочистою

обіцянкою увічнити її пам'ять поетичним творінням, на яке ніколи і нікого не надихала ще жодна жінка.

Роман «Нове життя» Данте Аліг'єрі – перший в Європі психологічний роман, що надав небувалу висоту і духовність опису почуття любові. Це перше втілення простого і в той же час незвичайно складного почуття, яке визначило розвиток глибоко прихованих сторін дантівської душі. Любов Данте Аліг'єрі виявляється зворушливою за своєю свіжістю і наївністю, і, в той же час, в його любові відчувається віяння суворого та уважного до себе духу. Художник, що думає відразу багато про що, переживає складні драми серця. «Нове життя» Данте Аліг'єрі вражає поєднанням двох стихій в душевному вигляді героя, причому «вогонь» і «лід» сплітаються в книзі нерозривно. Душа молодого Данте Аліг'єрі випромінює особливе тепло і світло. Читач роману, поза сумнівом, відчуває в ньому майбутню атмосферу «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі. Саме під час роботи над книгою «Нове життя» формувалися творчі засади, реалізовані поетом у «Божественній Комедії», зокрема, головний принцип поезики – використання алегорії як засобу філософського узагальнення.

«Божественна Комедія» (1321 р.) писалася Данте Аліг'єрі майже чотирнадцять років. Для поета це була саме «Комедія» (що розуміється поза зв'язком з драматичним каноном – як з'єднання піднесеного, прекрасного з буденним і тривіальним), а крім того, «роета sacra» – священна поема, що трактує про одкровення неземного буття.

Данте Аліг'єрі, поза сумнівом, переслідував повчальні цілі і писав твір не лише етичний і релігійний, але і вчений. В той же час, «Божественна Комедія» – «це глибоко особисте та інтимне творіння, де любов до Беатріче, усвідомлена і оформлена в поезиці «нового стилю», шукає розкриття і обґрунтування в аспекті теології Хоми Аквінського, зростає до розмірів і таємничості рятуючої благодаті (*gratia efficiens*)» [77, с. 11]. При такому універсалізмі душевного діапазону, де воістину «все в мені – і я в усьому», не може бути нічого випадкового і непотрібного.

Використовуючи традиційний для середньовічної літератури жанр «видінь», Данте і в цьому виходить за межі жанрової специфіки. У літературі клерикалізму «видіння» – дидактичний твір, для якого характерне зображення втручання вищої сили в розв'язування людиною земних проблем. Такі твори використовувалися для формування християнського світогляду. Данте порушує межі традиційної проблематики і поетики цього жанру. Його «Божественна Комедія» є філософсько-художнім узагальненням досягнень культури і літератури Середньовіччя і одночасно містить відчутні ознаки перехідного періоду, провіщаючи епоху Відродження.

За сучасними поняттями, в «Божественній Комедії» Данте Аліг'єрі, природно, немає нічого комічного, оскільки вона називається Комедією з абсолютно іншої причини. Відомий американський прозаїк, журналіст Д. Браун оригінально трактує особливості італійської літератури того часу. «У чотирнадцятому столітті, – вказує Д. Браун, – уся італійська література ділилася на дві чітко певні категорії. Трагедії вважалися високою літературою, і їх писали на «офіційному» італійському, а Комедії відносили до низької літератури і писали розмовною мовою, адресуючи до простого населення» [19, с. 82].

Дійсно, «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі була написана на розмовному італійському, тобто на мові простого народу. При цьому твір є геніальним синтезом релігії, історії, політики, філософії і публіцистики, об'єднаними у форму художнього твору. Він, будучи дуже витонченим по суті, проте, залишався повністю доступним широким масам. «Ця праця перетворилася на справжній стовп італійської культури – недаремно прийнято вважати, що саме він заклав основи сучасної італійської мови» [20, с. 82].

Таким чином, в основі «Божественної Комедії» Данте лежить традиційний для середньовічної літератури жанр «видінь» – ходіння людини по муках загробного світу.

Данте Аліг'єрі постійно засуджує гріховне життя героїв з метою його виправлення, очищення людини від гріхів і, за словами самого автора, поема

повинна була вказати шлях до порятунку через спокутування своїх гріхів. Кожна людина повинна пізнати себе, щоб піти з шляху помилки і потім пізнати себе через знання усього людства [43, с. 419].

Характерно і надзвичайно важливо, що у Данте Аліг'єрі міра гріха відповідає мірі глибини і закритості, міра святості – мірі піднесеності і відкритості [102, с. 235].

«Пекло» з «Божественної Комедії» Данте, створене на початку 1300-х років, буквально перевернуло усі середньовічні уявлення про посмертну кару, яка була притому дуже яскраво описана. «Ніколи раніше пекельні муки не опановували помисли такої кількості людей. Творіння Данте вмить перетворило абстрактну ідею пекла на яскраву і страхітливую картину – зриму, відчутну і незабутню» [19, с. 64].

Разом з Данте ми проходимо через тісне і сморідне «Пекло», осяяне багровою загравою «міста Данте», бачимо там привабливу Франческу, дізнаємося подробиці мук, бачимо злісні ігри пекельних служителів, чуємо, яка мука уготована ненависному Боніфацію, як мучиться в центрі Джудеккі велетенський Люцифер.

Ненависть, скорбота, обурення і горда завзятість в гріху – ось пануюча атмосфера, в якій розгортаються окремі сцени і картини. Темрява, червонясті відблиски і контури силуетів, що рухаються в п'їтьмі, опиняються в такій же мірі реальними і необхідними для центру землі обстановки, як і художня підготовка настрою і освітлення «Чистилища», де *«ни день – ни ночь, ни мрак – ни свет»* (пер. М. Лозинський).

Спокій, ніжний смуток, звільнення від вантажу земних спогадів, пригноблюючих в'язнів «Пекла», не зовсім обґрунтований тріумф серед полум'я, дивна надія на майбутнє в чистилищі в той же час відповідають легкому і піднесеному настрою, який підкреслюється постійним сходженням вгору.

Талановитий опис Данте Аліг'єрі чистилища в Середньовіччі допоміг процесу певного очищення представників народу від гріхів. Тому не дивно, що

після обнародування поеми в католицькі церкви потоком хлинули перелякані грішники, що шукають порятунку від тієї долі, якій загрожував ним новий страшний образ підземного світу.

Данте Аліг'єрі давно став однією з культових історичних фігур, і товариства його прихильників були розсіяні по всьому світу: «найстаріше американське Суспільство любителів Данте Аліг'єрі з'явилося в 1881 році в масачусетському Кембриджі – його заснував Генрі Уодсворт Лонгфелло». Цей знаменитий поет, уродженець Нової Англії, був першим американським перекладачем «Божественної Комедії», і його переклад – Генрі Уодсворт Лонгфелло – до наших днів залишається одним з найбільш популярних і цінуваних [19, с. 80].

Щоб осмислити вплив «Божественної Комедії» на еволюцію світової культури, ми звернулися до нової науки – **меметиці, яка розробляє концепцію і теорію мемів.**

Теорія мема досить молода. За аналогією з поняттям гена, яке передбачає передачу інформації шляхом ділення і відтворення нитки ДНК, поняття «мем» **означає інформацію, таку, як, наприклад, думка, що передається дуже швидко від людини до людини за допомогою комунікації.** Якщо гени беруть участь у біологічній еволюції, то мемі – у еволюції культурній.

Поняття «мем» (від англ. meme) використовується для визначення одиниці культурної інформації. Відповідно, мемом може бути будь-яка ідея, символ, манера чи образ дії, що передаються від людини до людини за допомогою мови, письма, відео, ритуалів, жестів та інших інформаційних систем, свідомо чи несвідомо. Термін мем і його концепцію було запропоновано в 1976 році еволюційним біологом Річардом Докінзом у книзі «Егоїстичний ген».

Р. Докінз висунув пропозицію про те, що вся культурна інформація складається з базових одиниць – мемів, точно так само як біологічна інформація складається з генів. Приклади мемів, що наводяться самим

Докінзом – це мелодії, стійкі мовні вирази, мода, технологія побудови арочних зводів [115].

Засобом поширення інформації сьогодні є телебачення або інтернет. У книзі Дугласа Рашкоффа «Медіавірус. Як поп-культура таємно впливає на вашу свідомість» також розглянута ідея мемів. Автор встановлює, що меми здатні поширюватися за допомогою засобів масової інформації та Інтернету, ініціюючи при цьому соціально значущі наслідки. Наприклад, впливати на вибори політиків, змінювати суспільні переконання, впливати на дитячу аудиторію. Те, чому сьогодні служить телебачення та інтернет, раніше служило мистецтво.

Безперечно, що **поширення мемів** на сучасному етапі – **це один із засобів впливу** певних осіб на інших, яке з боку людини, що впливає, може відбуватися як навмисно, так і ненавмисно. Вплив мему може здійснюватися іноді абсолютно непомітно для людини, що сприймає гіпноз, іноді ж він відбувається з відома і при більш-менш ясності людської свідомості.

Але мем може виконувати і **духовну функцію**. Наслідуючи теорію мемів, ми пропонуємо ввести поняття **«мем Данте» як квінтесенцію духовного начала, що впливає на психічну сферу людини**. У цьому понятті концентруються усі види енергії, що становлять внутрішню природу людини. Мем Данте уособлює воедино символи і образи «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі.

Відмітимо, що духовне начало в нашому розумінні – це та частина багатогранного Я, яка штовхає нас на пошуки Бога через книги, духовні практики, релігії, навіть науку, в таємній надії, що вона приведе нас до розуміння присутності Бога в кожному. Пов'язано це з тим, що світ для нас – своєрідний матеріальний полон, де душа може або остаточно загинути із-за духовної неспроможності в процесі реінкарнації, або прийти до Бога, як зріла, прекрасна істота, яка перемогла в собі Тваринне начало і готова возз'єднатися з іншими прекрасними душами і Богом.

Безумовно, з моменту створення поеми розділ «Пекло» став, разом з усіма своїми колами, іменем прозивним, і навіть в наші дні, почувши щось пов'язане з Данте, люди в першу чергу уявляють пекло.

У своєму «Пеклі» з «Божественної Комедії» поет створив світ болю і страждань, що перевершує усі колишні плоди людської уяви, а його поема у буквальному розумінні визначила сучасні сприймання про це підземне царство. Виявилось, що католицькій церкві є за що подякувати видатному італійцю: «Упродовж багатьох віків його "Пекло" вселяло вірянам жах, внаслідок чого вони приходили в храм замолювати гріхи як мінімум втричі частіше» [19, с. 83].

Проте, незважаючи на велику кількість і складність матеріалу, присутність цілого натовпу дійових осіб, що можуть, здавалося б, вичерпати усі засоби характеристики і притупити майстерність відбору деталей, в поемі увесь час відчувається центральне положення **Беатріче**. Це вона посилає Данте Вергілія, по її навіюванню Вергілій на вершині чистилища передає Данте Стацію. Вона приходить до нього на допомогу в скрутні хвилини, вона зустрічає його у блиску і урочистості в земному раю, та атмосфера святості не заважає їй узяти прості «людські ноти», що воскрешають перед нами настрої «Нового Життя».

Славетні рядки з п'ятої пісні «Пекла» стали з часом крилатим виразом, а на наш погляд мемом Данте.

Nessun maggior dolore

Che ricordarsi del tempo felice

Nella miseria

Наведемо найбільш поширені російськомовні переклади цього уривка.

«Нет большего мученья, как о поре счастливой вспоминать в несчастьи» – переклад Дмитра Мінаєва [41].

«Тот страждет высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастьи» – переклад Михайла Лозинського) [42].

Переклад Володимира Петрова, відрізняється від наведеного вище перекладу М. Лозинського, де ця ж фраза свідчить:

«Сильнее нет мученья, как в горести о счастье вспоминать» [40].

У листах П. Чайковського до С. Танєєва згадується ще одна версія перекладу:

«Нет большей скорби, чем в несчастии вспоминать счастливое время» [221, с. 17].

Хочеться відзначити, що на пам'ять професорові Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової – Юлію Володимировичу Малишеву, окрім наведених вище, – приходив ще один, знайомий йому з юності, варіант перекладу цих рядків:

«Нет муки ужаснее той, чем вспоминать минуты блаженства в час пытки мучительно злой» [119].

В українському перекладі Є. Дроб'язко мем Данте звучить наступним чином: *«Немає більшого страждання, як згадувати любий щастя час в біду»*.

Різні переклади знаменитої фрази доповнюють один одного і є підтвердженням вічного існування мему Данте, що увібрав в себе систему ідей середньовічної філософії і світогляду Данте Аліг'єрі.

Мем Данте несе в собі приховану символіку, це – шифр, містичний ієрогліф, який до цих пір ще належить розгадати нащадкам.

1.2. Синтез мистецтв і програмність – основа жанрово-стильових паралелей

Використання стилістичного аналізу як методу наукового дослідження дозволяє осмислити різноманіття художніх форм, що змінюють один одного, і напрямів: жанрів і стилів.

Проблема взаємозв'язку в синтезі видів мистецтва є однією з найбільш актуальних в сучасному мистецтвознавстві і естетиці. Така проблема взаємозв'язку в синтезі не обмежується саме теоретичними питаннями

класифікації видів, жанрів і форм творчості, а має загальний універсальний характер, охоплює усі сфери і сторони соціального буття мистецтва. На думку Ю. Малишева: «В історії мистецтва проявляються дві тенденції: відцентрова – ведуча до диференціації і відособлення самостійних видів і жанрів, і доцентрова – інтегруюча їх в складні багаторівневі структури. Переважання синтетичних форм пов'язують зазвичай з періодами громадського підйому, а також революційних і національно-визвольних періодів» [105, с. 4].

Взаємодія інтеграційних і диференціюючих чинників грає значну роль в історії та художній культурі, визначаючи не лише її окремі періоди, але навіть цілі епохи. Так Відродження вважають зазвичай епохою синтезу. XVII століття відносять до періоду видової, жанрової, стильової диференціації і, що важливо, її теоретичним осмисленням. У естетиці романтизму проблема синтезу мистецтв не лише стає однією з провідних, а і запліднює наступні тенденції в розвитку мистецтва. М. Ржевська слушно зазначає, що романтична позиція «щодо співіснування й синтезу мистецтв <...> поглибилася в надрах художньої системи модернізму» [160, с. 23]. Оновлене бачення ролі мистецтва зумовило на межі XIX-XX ст. вихід на більш складний, світоглядний рівень осмислення проблеми. М. Ржевська зауважує з цього приводу: «Приміром, адепти символізму наполягали на недостатності простого синтезу мистецтв; натомість, вважали вони, кожен твір має відображати цілісність Всесвіту у синкретичній єдності своїх компонентів» [160, с. 24].

Проте, прояви синтезу як за доби романтизму, так і в мистецтві XX ст. є достатньо різноманітними, а відтак, існує й багато різних позицій щодо сутності цього явища. Так що доводиться констатувати, що «на думку багатьох дослідників, теорія синтезу, що припускає розробку загальних методологічних принципів синтетичних явищ, знаходиться ще у стадії становлення» [163]; «саме поняття синтезу представляється нам розробленим» [60]; «потрібна праця, що узагальнить теорію синтезу» [125].

Тепер повинна була б виникнути «грандіозна "синтетична" поема-видовище, де музика як **звуконис** в часі, паралельно з дією мальовничого

мистецтва, тобто зорових образів, і музика як мистецтво почуттів заповнювала б і поглиблювала ті моменти, де сама поезія звертається до музики і до живопису, щоб знайти цілісне втілення шуканих образів, тобто щоб слово стало плоттю, сприйняте в процесі хімічної сполуки: слово в його **смисловому** значенні; музики в її значенні як звукопис і як провідника почуттів; і живопис, який втілює **дійсність** бачень світу зримого (Виділено в тексті)» [10, с. 7].

Але якщо на теоретичному рівні методологія дослідження синтетичних явищ в мистецтві недостатньо розроблена, то загальні – на емпіричному рівні – уявлення про синтез мистецтв визнаються усіма, починаючи з одного з перших класифікаторів мистецтва В. Круга, який в середині XVIII століття розділяв види мистецтва на прості і складені.

Найбільш чітко і просто пояснив цей принцип М. Каган. Обмежимося цитатою з його відомої монографії «Морфологія мистецтва»: «Розглядаючи закономірності будови системи мистецтв, ми вже неодноразово стикалися з тією обставиною, що мистецтва «прості», одноелементні, однорідні за структурою мають здатність до взаємодії, що народжує художні явища з двоелементною образною структурою. Такі художні «двочлени» закономірно виникають, як ми бачили, на стиках суміжних сімейств мистецтв. Проте бінарний рівень художньої «гібридизації» лише відкриває двері в клас синтетичних мистецтв. Подібно до того, як хімічні елементи здатні з'єднуватися не лише попарно (наприклад, водень з киснем або мідь з сіркою), але і в складніших комбінаціях – по три, чотири і т. д. елементу, так і одноелементні мистецтва виявляються здатними до створення досить складних, багаточленних комбінацій» [63, с. 324-325].

Здавалося б, все ясно, і проблема синтезу мистецтв може вважатися вирішеною. Проте концепцій, що задовольняють потребам, теорії і практики, досі не створено.

Ю. Малишев підходить до синтезу мистецтв через системний підхід. Він вважає, що «Найбільше відкриття нашого часу – **теорія і методологія системного підходу** – дає можливість по-новому поглянути на проблему. В

узагальненому сенсі системний підхід означає розгляд деякої безлічі предметів або явищ як єдиного цілого, в якому його строго певні частини (структурні елементи) утворюють детерміновані цілим зв'язки і взаємодії, що породжують нові інтеграційні якості. Діалектичний в своїй основі системний підхід принципово відрізняється від підходу предметного, що панував віками, по суті справи – метафізичного погляду на явища дійсності, який виявився безсилим у визначенні складної взаємодії і синтезування видів мистецтва (Виділено в тексті)» [105, с. 6].

Тому вивчення синтетичних видів мистецтва припускає строге визначення рівня елементів системи. У мистецтві, як в складній багаторівневій системі, слід чітко розрізняти «прості», «бінарні» утворення і дуже складні багаточленні комбінації. «Мистецтво як універсальну область художніх цінностей передусім можна підрозділити на дві області: мономистецтва і полімистецтва, – справедливо стверджують Л. Зеленов і Г. Куліков. – Інтерес представляє виділення класу мономистецтв з чітким визначенням членів цього класу» [59, с. 147].

Звернемо увагу, що в сучасному мистецтві: «... дві тенденції дають про себе знати з найбільшою силою: перша полягає в тяжінні до синтезу, друга – у збереженні суверенності кожного окремого виду мистецтва. Обидві ці тенденції плідні. Їх діалектичний взаємозв'язок веде не до поглинання одних мистецтв іншими, а як до їх взаємозбагачення, так і до затвердження правомірності і необхідності існування різних видів мистецтва, що повністю зберігають свою самостійність» [198].

У сучасному мистецтвознавстві існують суперечливі погляди на природу існування синтезу. З одного боку, вважається, що синтез – це конфліктне з'єднання елементів, в результаті яких і виникає нова якість (так вважають В. Фаворський, Д. Сараб'янов, О. Мазаєва). З іншого боку, говорять, що синтез в мистецтві знімає протиріччя між взаємодіючими мистецтвами, в результаті якого і народжується нове явище (відмічають Н. Анаріна, Н. Севаст'янова, М. Куклінська) [142, с. 62].

Відомий російський фахівець в області естетики А. Я. Зісь розрізняє три види синтезу. По-перше, це можливість з'єднання різних видів мистецтв для посилення образності, виразності (архітектура, скульптура в міському інтер'єрі). По-друге, це синтез в синтетичних мистецтвах в театрі, кіно, естраді: в цих видах мистецтва вони дають новий сплав, з'єднання, яке є умовою для їх виникнення. І, нарешті, третій вид синтезу – це переклад творів мистецтва з одного художнього ряду в інший і пов'язане з цим взаємозбагачення різних видів мистецтва [60; 142, с. 62].

У контексті даного дослідження найбільш підходить третій варіант синтезу: це – «переклад творів мистецтва з одного художнього ряду в інший і пов'язане з цим взаємозбагачення різних видів мистецтва». Але всі зазначені твори в цьому випадку **обов'язково пов'язані взаємодією єдиного початкового матеріалу, певного сюжету, первинного твору, який і дає життя різноманітним жанрово-стильовим паралелям.**

Так «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі постійно перетворюється і переходить з одного художнього ряду – віршованої поеми – в інші різні види мистецтв: поезію і прозу, дослідження літературознавства, мальовничі і скульптурні, а також музичні твори (тобто жанрово-стильові паралелі).

При цьому, природно, утворюються нові твори. Так, Т. Ліванова вважає, що «синтез мистецтв не є сума додатків. Які б не були різні мистецтва у своєму поєднанні, вони утворюють нову якість, нове художнє ціле» [90, с. 395].

Взаємне проникнення різних видів мистецтв, їх вплив один на одного – живий художній процес, що мав місце в усі часи, в найрізноманітніших поєднаннях. І сучасне мистецтво не виключення. Більше того, в ньому помітне посилення цих тенденцій, що приймають іноді навіть вигляд агресивної експансії.

Звернемо увагу на поняття «паралель», що входить в наше визначення жанрово-стильових паралелей:

паралель – 1. У математиці: пряма, що не перетинає іншої прямої, що лежить з нею в одній площині. 2. перен. Порівняння, а також явище, яке може бути зіставлене з іншим схожим (книжн) [139, с. 492];

паралель (гр.) – 1. Лінія або площина, що на всьому просторі рівно віддалена від іншої лінії або площини і ніколи з нею не перетинається; 2. перен. Однакові або однорідні явища, що спостерігаються в різних умовах і трапляються за неоднакових обставин; однаковість, схожість. 3. Умовна лінія перетину поверхні земної кулі площиною, паралельною до екватора [180, с. 313; 134, с. 207].

Поняття «паралель», вбирає в себе явища, які можна порівняти і зіставити з іншими, дещо схожими з ними.

Таким чином, **жанрово-стильові паралелі** розглядаються нами як об'єднання різних явищ в областях мистецтва, яке обов'язково проявляється в їх синтезі, насиченому програмністю. У контексті цього дослідження сполучною ланкою жанрово-стильових паралелей є мем Данте як своєрідне втілення образності «Божественної Комедії».

Нам важливо також відповісти на наступні питання: в чому специфіка мистецтва, його відмінність від інших сфер культури – науки, релігії, філософії; які конкретні критерії для визначення справжнього витвору мистецтва.

Як писав ще М. К. Реріх, «Мистецтво об'єднає людство. Мистецтво єдине і неокреме. Мистецтво має багато гілок, але корінь один. Мистецтво є **прапор майбутнього синтезу**. Кожен відчував істину краси. Для усіх мають бути відкриті брами «священного джерела». Світло мистецтва осяє незліченні серця новою любов'ю. Спершу несвідомо прийде це почуття, але після воно очистить усю людську свідомість... Час створення культури духу наблизився. Перед нашими очима сталася переоцінка цінностей... Цінності великого мистецтва звитяжно проходять через усі бурі земних потрясінь. Навіть «земні» люди зрозуміли дієве значення краси. І коли стверджуємо: Любов, Краса і Дія,

ми знаємо, що вимовляємо формулу міжнародної мови (Виділено нами. – Л. Ф.)» [159, с. 74].

Тобто, за Реріхом, виявляється, що мета мистецтва – впроваджувати в життя вищі цінності і через них перетворювати і свідомість кожної людини, і життя в цілому.

Відповідно, як вже було сказано, необхідно розмежувати цінності вищі від нижчих, показати ідеали обманні і справжні; показати, що еволюція мистецтва має бути не лише вдосконаленням форм художнього втілення, «а в першу чергу відображенням загальноеволюційного духовного сходження людства. Вічні цінності, що втілені в мистецтві, є і результатом духовної зухвалості, і одночасно спонукальною силою для поколінь майбутніх художників рухатися далі» [236, с. 196]. Специфіка мистецтва полягає, на наш погляд, передусім в тому, що це найбільш **синтетична форма досягнення буття**. Істинний витвір мистецтва є результатом системного досягнення світу (по Ю. Урманцеву), де беруть участь наукові, технічні, власне художні, філософські, релігійні, міфологічні, демологічні (народні), езо- і екзотеричні та інші види і способи пізнання світу [209, с. 103].

Зрозуміло, лише частина авторів мають такий синтез, і можна заперечити, що і «несинтетичні» художники створювали великі твори. Погоджуючись з цим, все ж хочеться припустити, що повнота синтезу тільки збільшила б силу дії їх творів. Причому, «йдеться "не про тенденційне мистецтво", про яке йшли активні дебати, наприклад, в Росії в XIX столітті, прикладом чого можуть служити так звані "повісті з напрямом", проти яких не раз іронічно висловлювався Достоевський. І є доля істини в тому, що Толстой, зосередившись на релігійно-моральних питаннях, загубив необхідну художникові безпосередність, а так звані пізні передвижники критикувалися сучасниками за формалізм і відсутність художності» [209, с. 197].

Штучне введення навіть найвірнішої ідеї в твір, або ж конкретних знань, часто перетворює витвір мистецтва на науковий трактат або проповідь. Йдеться про те, що художник в ідеалі має бути максимально всебічно

розвиненою особою, але його знання, переконання, ідеали повинні стати частиною його природи і органічно наповнити твір.

Ю. Лотман, порівнюючи предмети мистецтва і техніки, пише: «...інструменти, витіснені із вживання технічним прогресом, знаходять притулок лише в музеї. Вони перетворюються на мертвий експонат. В історії мистецтва твори, що відносяться до епох культури, що відійшли в далеке минуле, продовжують брати активну участь в її розвитку як живі чинники. Витвори мистецтва можуть «помирати» і знову відроджуватися, будучи застарілими, зробитися сучасними або навіть такими, що профетично вказують на майбутнє. Тут працює не останній зріз, а уся товща текстів культури» [100, с. 169].

Якщо розвинути далі думку, яка була намічена у висловлюванні Лотмана, то можна сказати, що артефакт культури живе тим довше, чим більше в ньому повно і синтетично втілені усі три рівні ноосферної реальності (вітосфера, інтелектосфера, ейдосфера). Причому важливо відмітити, що рівні як би надбудовуються один над одним, і артефакт досягає повноти і «життєвості» тільки при появі третього рівня. Саме тоді він починає «жити», за образним порівнянням Лотмана, починає дійсно взаємодіяти з людиною, його свідомістю. І саме тому **такі витвори мистецтва живуть віками і тисячоліттями:** вони набули «душі», що дає їм безсмертя, і цією «душею» є образна реальність цього твору.

Це означає, що саме третій, пневматосферний рівень, є визначальним і «самодостатнім» в артефакті. Філософські тексти, епічні твори, що передаються усно з покоління в покоління, і ін., не потребують вітального компонента, вони незалежно від нього можуть жити віками. Із цього приводу ми приходимо до теорії постійного збереження стильових явищ упродовж віків [123].

Виходячи із викладеного, стає зрозумілим, чому в ідеалі, в досконалому явищі культури усі три рівні мають бути, у свою чергу, досконалими. Чим значніше ідея, тим вище вимоги до її матеріального втілення і до середовища.

Також звернемо увагу, що будь-який програмний твір створює своєрідний синтез мистецтв, оскільки деяка програма проникає в певний вид мистецтва, створюючи щось нове, новий синтез. І якщо твір має досконалу якість, він продовжує своє творче життя.

Твори для аналізу П. Чайковського, С. Рахманінова, Ф. Ліста, що обрані в даному дисертаційному дослідженні – усі відносяться до представників програмного синтезу доби романтизму. І в усіх цих творах складовою частиною обов'язково є присутнім образний зміст і драматургія дійсно дуже значної ідеї «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі – любов єдина сила, що перетинає за межі часу і простору.

1.3. Образи «Божественної Комедії» Данте в різних видах мистецтва

Мем Данте втілює символи і образи «Божественної Комедії» практично в усіх видах мистецтва. Образи характеризуються через образність. Вважаємо доцільним пояснити значення поняття «образність», для чого звертаємось до підручників, словників та монографій. Основою терміну є дефініція «образ», тлумачення якої найбільш повно надається в літературі. Так, Л. М. Глазюк у «Вступі до літературознавства» зазначає, що образ взагалі – це якась суб'єктивна духовно-психічна реальність, що виникає у внутрішньому світі людини, в акті сприйняття нею будь-якої реальності у процесі контакту із зовнішнім світом – у першу чергу, хоча існують, природно, образи фантазії, уяви, сновидінь, галюцинацій і т.п., що відображають якісь суб'єктивні (внутрішні) реальності. У самому широкому загально філософському плані, образ – суб'єктивна копія об'єктивної реальності [141].

На думку Г.Н. Поспелова, образ – це не просто відображення окремого явища у людській свідомості, це відображення вже відображеного та усвідомленого художником явища за допомогою тих чи інших матеріальних

засобів та знаків. Образи завжди відображають життя в його окремих явищах [151, с. 154].

Образ – не просто копія будь-якого життєвого факту чи людини, – письменник немовби заново створює життя і показує його в живій відчутній мовності. Відтворюючи життя в образах, письменник разом з тим через них виражає свої почуття та ідеали. Ідеал прекрасного автор висловлює при змалюванні позитивного у прямій формі, а негативного – у формі заперечення. Образи художнього твору допомагають читачеві пізнати життя, щоб впливати на нього. Вони виховують суспільні ідеали людини, дають естетичну насолоду, хвилюють.

Значимість змальованих письменником образів залежить від його світогляду, від таланту, уміння за допомогою художнього вимислу типізувати явища дійсності.

Образи модифікуються в залежності від літературних родів: в епосі будуть, очевидно, переважати зображальні тенденції в побудові образів, тоді як лірика надає їм яскравого емоційного забарвлення; в епосі і ліриці буде помітна різна міра застосування фантастики чи умовності в структурі образів тощо.

Основними є образи-персонажі. Допоміжну роль відіграють образи-картини природи (пейзаж), образи-предмети (описи обстановки чи інтер'єри) і образи-емоції (ліричні мотиви).

Таким чином, у мистецтві поняття «образ» розглядають у двох аспектах. У першому – як позначення образу конкретного героя; як означення прийому чи засобу художньої виразності. У другому образ інтерпретується як цілісна форма відображення реального світу, як художня модель світу, що втілюється у певному художньому творі. Поєднання загального і конкретного у їх взаємодії є невід'ємною властивістю-якістю художнього образу.

Феномен явища образу в музиці розглядається в дисертаційному дослідженні Гань Сяосює «Образ і смисл як категорії фортепіанно-виконавського мислення». Автор роботи відзначає, що «Специфікація

художньо-образного змісту в музиці стає відправною причиною типології й систематизації музичної семантики, спонукає до визначення рівнів та способів музичного смислотворення, вказуючи на взаємозумовленість явищ образу та смислу в музиці, також на їх фундаментальне архітектонічне значення у процесі історичного та композиційного становлення музики, категорія образу постає провідною для виконавської теорії музично-творчого процесу» [29, с. 4].

Образ художній – особлива форма естетичного освоєння світу, при яких зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, – на відміну від наукового знання, що подається в формі абстрактних понять. З цього випливають і інші властивості художнього образу.

В «Універсальному енциклопедичному словнику» художній образ трактується таким чином: «Художній образ – категорія естетики, засіб і форма освоєння життя мистецтвом, спосіб буття художнього твору» [208, с. 896].

Термін «художній образ» з'явився відносно недавно, вперше його вжив Й. В. Гете. Проте сама проблема образу є однією з давніх. Начало теорії художнього образу виражається у вченні Аристотеля про «мімезис». Широке застосування в літературознавстві термін «образ» отримує після публікацій робіт Г. В. Ф. Гегеля. Філософ писав: «Ми можемо позначити поетичне представлення як образне, оскільки воно ставить перед нашим поглядом замість абстрактної сутності конкретну її реальність» [214].

Сучасна наука трактує художній образ як «образ мистецтва, тобто спеціально створюваний у процесі особливої творчої діяльності за специфічними законами суб'єктом мистецтва – художником – феноменом» [56].

У різних видах мистецтва художні образи створюються за допомогою різних засобів та матеріалів. І поза словом, поза матеріалом мистецтва не може виникнути образ. Для створення образу митець вивчає багато явищ дійсності, узагальнення їх. Образ становить собою діалектичну єдність загального й

поодинокого: широкі життєві узагальнення в ньому подаються як живі, неповторні індивідуальні постаті і картини. Велику роль у здійсненні цього відіграє художній вимисел.

Художній образ, який має алегоричний чи символічний зміст називають образом-символом, для якого характерна значна доля умовності при відтворенні дійсності.

Художній образ відтворюється через образну аналогію – одна з форм творчої взаємодії перегукування авторів: звернення автором уваги на якийсь всесвітньо відомий твір літератури чи мистецтва, якимось чином пов'язаний з ним ідеєю, образною системою, а іноді і композицією та стилем. Образні аналогії, викликаючи різноманітні естетичні асоціації, дають змогу глибше зрозуміти даний твір [81, с. 249].

Таким чином, «художній образ» – це картина з людського життя, що має конкретний, але водночас і узагальнюючий характер, ця картина водночас є результатом оцінки реальності. Художній образ має складну структуру, яка також залежить від сфери його вживання (різновиду мистецтва, роду музики чи літератури, жанру тощо). Образи мають велику ємкість, вони – велике узагальнення. Відповідно «образність» – це найхарактерніша особливість наповненості художнього відтворення дійсності.

Охарактеризуємо деякі твори, що найбільш яскраво демонструють втілення образності «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі, а саме – мему Данте, в історико-культурному просторі.

1.3.1. Поетичне і прозаїчне втілення «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі. За сім віків, що пройшли після створення поеми, грандіозна картина Дантівського пекла надихала багато визначних митців в історії – вони захоплювалися нею, перекладали італійський оригінал іншими мовами, писали нові твори, наповнені ідеями Данте. Відмітимо найбільш популярні літературні втілення поеми..

«Пророцтво Данте» – одно з найвідоміших творів політичного характеру, написаних Д. Байроном. Воно відноситься до періоду перебування

поета в Равенні і його захоплення (у близькій йому сім'ї Гамба) ідеями звільнення і об'єднання Італії. Кохана поета, графиня Тереза Гвіччіолі, не дивлячись на свою юність, світськість, пристрасть до нарядів і забав, була не лише ревною патріоткою, що мріяла про звільнення дорогої батьківщини з під влади тиранів, але ще й великою любителькою італійської поезії. Тому вона постійно і активно підтримувала Байрона (см текст Байрона «Пророцтво Данте» [12]). Аналогічне відбувалося в житті Данте, рання закоханість якого вплинула на всю його творчість...

Серед чисельних літературних праць, що пов'язані з Данте, найбільш популярною є робота О. Мандельштама про «Божественну Комедію» Данте Аліг'єрі – «Розмова про Данте» [107]. Автор післямови до першого радянського видання Л. Е. Пінський відмічає, що в цьому етюді найбільш розгорнуто викладена мандельштамовська «концепція поетичного», і визначає етюд як «свого роду *ars poetica* О. Мандельштама» [107, с. 59]. Мелькають знайомі силуети, образи, що зустрічались вже колись. В есе «Розмова про Данте», яке перенасичене відсиланнями до музики, серед інших є і те, що характеризує сприйняття великого італійського поета німецьким істориком культури Шпенглером. Так «**Шпенглер**, що присвятив Данте чудові сторінки, все ж побачив його з ложі німецької бург-опери, і коли він говорить: «Дант», як правило треба розуміти – «Вагнер» в мюнхенській постановці» (виділено нами. – **Л. Ф.**) [108, с. 15].

О. Мандельштам говорить: «поетична матерія не має голосу. Вона не пише фарбами і не висловлюється словами. Вона не має форми точно так, як і позбавлена змісту, з тієї простої причини, що вона існує лише у виконанні. Готова річ є не що інше, як каліграфічний продукт, що неминуче залишається в результаті виконавського пориву... Говорячи про Данте, правильніше мати на увазі поривоутворення, а не формоутворення...» [108, с. 106].

Поезія Мандельштама пронизана музичністю:

Песнь одноглазая, растущая из мха –

Одноголосный дар охотничьего быта,

*Которую поют верхом и на верхах,
Держа дыханье вольно и открыто,
Заботясь лишь о том, чтоб честно и сердито
На свадьбу молодых доставить без греха*

(1937 год) [108, с. 107].

Позицію Мандельштама відносно Данте Аліг'єрі активно використовує у своїй статті О. Тирдатова [199]. Не менш талановито і зацікавлено пише про літературні праці Мандельштама, пов'язані з «Божественною Комедією» Данте, музикознавець О. Рощенко [167].

Вплив Данте Аліг'єрі відчувається і в творчості Н. Гоголя. У ХХІ столітті значно підвищився інтерес до проблеми «Гоголь і Данте», що виникла в культурі ще після виходу у світ першого тому поеми «Мертві душі» (1842). Гостра критична дискусія розгорнулася навколо жанрового позначення гоголівської книги. С. П. Шевирьов побачив в ній лірико-епічний твір, в якому авторське «ясновидіння світу» і мальовничість стильових прийомів напрошувалися на зіставлення з «Божественною Комедією» Данте Аліг'єрі. З необов'язкових або упереджених критичних суджень проблема «Гоголь і Данте» перейшла в сферу академічного наукового дослідження. Тут намітилося декілька аспектів вивчення проблеми або, якщо скористатися дантівською термінологією, кругів [34].

«Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі також безпосередньо пов'язана з творчістю М. Булгакова і супроводжувала його довгі роки. Ця книга, без перебільшення, є ключем до розуміння сокровеного сенсу «Майстра і Маргарити», що не випадково, оскільки відповідає задуму Булгакова. Відмітимо, що з певного моменту творіння роману стало відбуватися під знаком Данте. Нагадаємо також, що космологія роману запозичена Булгаковим з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі через «посередництво» Павла Флоренського. «Одним з перших московських придбань М.Булгакова була, мабуть, книга П. Флоренського «Уявності в геометрії». Особлива цінність цього екземпляра – у більше, ніж де-небудь, численних відмітках

М.Булгакова. За спогадами О. С. Булгаковой, книга ретельно зберігалася власником і не раз перечитувалася в роки роботи над «Майстром і Маргаритою», причому Булгаков бачив в тій математичній і філософській інтерпретації, яку дає автор подорожі Данте, веденого Вергілієм, в чистилище і пекло, деякий аналог до «геометрії» останніх глав свого роману», – пише про це М. О. Чудакова. І далі, наводячи цитату з П. Флоренського: «Так, розриваючи час, «Божественна Комедія» несподівано виявляється не позаду, а попереду нам сучасної науки», – вона відмічає: «Ця остання фраза... не лише підкреслена, але і супроводжує знаком оклику на полях... Нам здається чи не безперечним, що сторінки книги математика дали поштовх художній думці письменника» (цит. по [110]).

Таким чином, М.Булгаков узяв великий твір Данте за зразок, згідно з яким будував свій такий же безсмертний твір. Але це – не наслідування, а використання світоглядного методу, відкритого Данте Аліг'єрі і детально дослідженого Флоренським в його роботі «Уявності в геометрії».

Зацікавленість до творчості Данте Аліг'єрі проявляли і українські письменники. Наприклад, Тарас Шевченко згадував Данте в поемі «Іржавець». І. Франко високо оцінив значення художнього вкладу Данте у світову літературу: «Данте є найвищим зразком, поетичним вінком і увічненням того, що називається середньовіччям. Уся культура, усі вірування, усі муки і надії тих часів знайшли відображення в його поемі. У той же час як людина геніальна він усім своїм єством належить до новітнього часу, хоча думками і поглядами корениться в тому, що пройшло» [211, с. 10].

Слід зазначити також сучасний блискучий роман Ден Брауна «Інферно», що досліджує міфологічні сприйняття твору Данте Аліг'єрі «Божественна Комедія», втілені в творчості художників. В основі сюжету роману – пригоди професора з Гарварду Роберта Ленгдона. Події в «Інферно» розгортаються стрімко: професор Ленгдон вступає у інтелектуальний двобій з геніальним вченим – генетиком, що залишив йому послання, у розділі «Пекло» поеми Данте Аліг'єрі «Божественна Комедія». Ворог Роберта Ленгдона займається

проблемою перенаселення Землі і впевнений, що бачення пекла Данте Аліг'єрі незабаром може стати реальністю. Завдяки такому переплетінню Ден Браун описує мандрівку живої людини світом померлих, де головний герой спробує відповісти на питання, що цікавлять та турбують людство з прадавніх часів [20].

Твори Данте неодноразово перекладалися різними мовами. Перший повний англomовний переклад було зроблено Г. Лонгфелло (1867), французький – Мутоннэ де Клерфоном (1776), німецький – Леберехт Бахеншван (1767–1769), російський – Ольгою Чуміної (1900).

Творчість Данте цікавила й українських митців. Оповідання «Варнак», фрагменти «Божественної Комедії» і сонети українською мовою переклали на українську мову переклали І. Франко, В. Самійленко, Н. Вороний, М. Рильський, Н. Бажан, І. Драч, П. Караманський, Б. Лончин. Повний сучасний переклад «Божественної Комедії» належить українському публіцистові і перекладачеві Є. Дроб'язко (1976 р.). У його версії мем Данте звучить так [44]:

*«Немає більшого страждання,
Як згадувати любий щастя час
В біду...»*

Також повний переклад «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі зроблено українським науковцем і громадським діячем Максимом Стріхою. 11 вересня 2015 року в Актовій залі Львівського національного університету імені Івана Франка відбулася презентація його перекладу книги Данте Аліг'єрі «Божественна Комедія: Рай» (останньої частини), під час якої Максим Стріха розповів про українських та іноземних перекладачів, які раніше працювали над перекладом «Божественної Комедії» з італійської мови та окреслив основні принципи свого перекладу.

«Я ставив за мету показати читачам справжнього Данте – живого, яскравого, потужного. Також хотів подати його у повноті зв'язків із теологічними проблемами того часу, зокрема, як формувався концепт чистилища. Не можна було й оминати факт значного впливу Данте Аліг'єрі на українську літературу», – розповів Максим Віталійович. Перекладач також відзначив те, що Іван Франко свого часу найточніше перекладав Данте власною поезією, використовуючи перифрази з італійської мови, і додав, що Данте Аліг'єрі мав вплив і на інших українських письменників, зокрема Василя Стуса та Ліни Костенко [152].

Найбільш популярним сюжетом з «Божественної Комедії» Данте, до якого зверталися літератори, стала історія Паоло і Франчески («Пекло», пісня V). З розповіді Франчески поет узнає, що спільне читання «Ланселота» запалило їх відчуття:

*«...В досужий час читали мы однажды
О Ланчелоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый.
Над книгой взоры встретились не раз
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Но дальше повесть победила нас.
Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,
Поцеловал, дрожа, мои уста.
И книга стала нашим Галеотом!
Никто из нас не дочитал листа»* (Пер. Михайла Лозинського)

Цей сюжет «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі став основою чисельних творів: трагедія Сільвіо Пелліко. «Франческа да Ріміні» (Francesca da Rimini, 1818); Сонет Джона Кітса «Сон» (A dream); драма Джорджа Генрі Бокера. «Франческа да Ріміні» (Francesca da Rimini, 1853), оповідання Пауля

Гейзе «Франческа да Ріміні» (Francesca von Rimini, 1869), трагедія Габріеля Д'Аннунціо «Франческа да Ріміні» (Francesca da Rimini, 1901), трагедія Френсіса Кроуфорда «Франческа да Ріміні» (Francesca da Rimini, 1902), вірш С. Кірсанова «Пекло» та багато інших.

Образи «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі постійно виникали в авторських літературних працях, а також впливали опосередковано на створення великих творів. Мем Данте отримав багатократне втілення у сфері літератури і продовжує це на сучасному етапі.

1.3.2. Відображення «Божественної Комедії» в скульптурі та живопису. З моменту виходу до друку твір Данте надихав художників на похмурі пророцтва і цілий ряд блискучих витворів мистецтва, створених за мотивами його «Пекла». Це прославлені картини Боттічеллі; безсмертна скульптура Родена «Три тіні» з «Брам пекла»; ілюстрація Страдануса, де човен Флегія перетинає Стигійське болото з грішниками, що тонуть в нім; коханці Уільяма Блейка, гнані вічним вихором; повне дивного еротизму бачення Бугеро, де Данте і Вергілій спостерігають за двома голими борцями; грішні душі Байроса, що зіщулилися під градом розжарених каменів і вогняних крапель; серія химерних гравюр на дереві і акварелі Сальвадора Далі; і, нарешті, величезна колекція гравюр Дорі, де було зображено все, від ведучого в пекло тунелю до самого крилатого Сатани.

Наведемо деякі найбільш відомі втілення образності Данте в творчості художників та скульпторів.

Сандро **Боттічеллі** (1445-1510) почав виконувати ілюстрації до «Божественної Комедії» Данте на прохання Лоренцо ді Пьєр Франческо Медічі (Lorenzo di Pier Francesco di Medici) приблизно в 1490 році. Його малюнки дозволяють побачити, наскільки флорентійський художник був зачарований цим шедевром поезії і гуманізму, створеною уявою Данте Аліг'єрі.

Ю. Лотман вважає, що ілюстрації Боттічеллі до «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі – цікавий приклад нерівномірності структурної організації

тексту. Малюнки витримані в «реалістичній» (стосовно епохи Відродження) манері. І фігури Данте з Вергілієм, і фігури стабільного фону виконані в системі прямої тривимірної перспективи. Проте в межах однієї і тієї ж ілюстрації фігури Данте і Вергілія повторюються багаторазово по осі їх руху на фоні, що не повторюється. Таким чином, відносно фонових фігур глядач повинен бачити усю ілюстрацію, а відносно центральних персонажів – лише частину. «Густина» упорядкованостей в різних місцях малюнка різна [102, с. 266]. Коли на ілюстраціях Сандро Боттічеллі фігури самого поета і його путівника Вергілія повторюються кілька разів по осі їх руху на одному і тому ж малюнку, то очевидно, що перед нами, в межах одного малюнка, два послідовно сполучених моменти [101, с. 342].

Сандро Боттічеллі дуже проинявся поезією «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі і зробив декілька дуже детальних ілюстрацій на пергаменті із зворотного боку рукопису, переписаного каліграфом Ніколаусом Мангоной (Nicolaus Mangona) між 1481 і 1503 роками. Робота над пергаментом зазвичай розпочиналася з нарису, виконаного стилетом. Усі стирання і виправлення здійснювалися добре заточеним металевим вістрям. Потім контури і основні лінії мініатюри обводилися темною сіро-коричневою фарбою за допомогою пензлика, що залишало можливість для подальшого внесення невеликих змін. Усі ці операції, включаючи розфарбовування, демонструють безперервне вдосконалення малюнка рукою Боттічеллі.

Ілюстрації Сандро Боттічеллі до «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі були розбиті на декілька частин, кожна з яких має свою досить бурхливу історію. З 100 оригінальних малюнків, що вважалися втраченими до XVII століття, на сьогоднішній день знайдені 92. Перша частина, що складалася з ілюстрацій для I, VIII, IX, X, XII, XIII, XV пісень «Пекла» була знайдена у бібліотеці Ватикану (що дуже показово!). На титульному аркуші зображена схема кругів пекла. Ці 92 малюнки знаходилися у збірці з колекції манускриптів Христини Шведської (Christine of Sweden). Сьогодні усі ці

малюнки зберігаються у Ватикані, в найстарішій і найменш доступній бібліотеці у світі.

Друга частина, що містить 83 малюнки, була виявлена в крамниці паризького букініста в XIX столітті. Пройшовши через руки герцога Гамільтона (Duke of Hamilton), вона була куплена в 1882 році керівником прусського короля для Берлінської Королівської Колекції малюнків і гравюр. Після Другої світової війни ця частина малюнків була розділена і зберігалася в двох різних музеях по обидві сторони Берлінської стіни. З 1993 року усі 83 малюнки були знову об'єднані і в даний момент зберігаються в знаменитій Берлінській колекції малюнків і гравюр.

У Боттічеллі уявлення Данте про пекло втілене з дивовижною наочністю. Художник зображував Дантівське пекло у вигляді глибокої воронки, де мучилися прокляті душі, – у вигляді велетенської підземної пустощі з полум'ям, сіркою, нечистотами, чудовиськами і грізним Сатаною, що очікують свої жертви в самому низу. Ця яма мала дев'ять чітко певних рівнів – дев'ять кругів пекла, – і грішники розподілялися у них відповідно до тяжкості своїх гріхів. Верхню частину населяли коханці, або ті, «хто зрадив розум владі жадань», – їх без кінця носило туди-сюди бурхливим вітром, символом їх нездатності приборкати свої бажання. Під ними знаходилися черевоугодники – вони лежали обличчям вниз в нечистотах, відходах своєї непомірності. Ще нижче розташовувалися єретики, приречені на вічні муки в розжарених трунах.

На відміну від багатьох інших ілюстраторів Данте, Боттічеллі не дозволяв собі ніяких відступів від оригіналу. Він читав «Божественну Комедію» з величезним захопленням – за словами засновника мистецтвознавства Джорджо Вазарі, він так захопився Данте, що це «внесло в його життя дуже великий безлад». Боттічеллі створив за мотивами творів Данте більше двох дюжин робіт, але «La Mappa dell'Inferno» залишається найвідомішою. «І немає на світі карти, що зображує пекло Данте точніше і детально, чим карта Сандро Боттічеллі» [20, с. 84].

Одними з кращих ілюстрацій до «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі є акварелі і гравюри англійського художника і поета Уїльяма Блейка (1757–1827), відомого також своїми роботами по біблейській «Книзі Іова». Блейк приступив до роботи над циклом ілюстрацій до «Божественної комедії» за рік до смерті і не встиг закінчити почате. Збереглися ілюстрації, у тому числі незавершені, майже до всіх пісень «Пекла» і частково було проілюстровано «Чистилище» і «Рай».

Великі і прекрасні малюнки французького художника-ілюстратора і гравера Гюстава Доре (1831/2–1883) найбільш часто використовуються в якості ілюстрацій до публікації «Божественної Комедії» Данте (напр. в перекладі Д. Мінаєва, О. Чуміної, Є. Дроб'язко).

На гравюрі Гюстава Доре художник зображував темний тунель, що йде углиб крутий скелі. Напис над тунелем свідчив: «Залиш надію, усяк той, що сюди входить» (ласкаво просимо).

Відмітимо також гравюру Доре із зображенням Геріона – крилатого чудиська з отруєною шпилькою на хвості, яке мешкало прямо над Злими Щілинами – це десять Злих Щілин, де страчують обманщиків – тих, хто свідомо творив зло. Людське море, безліч голих страждальників – вони дерлися один на одного, утворюючи велетенську купу переплетених тіл (дуже перекликається з описом «Пекла» у «Божественній Комедії» Данте Аліг'єрі).

У найбільш відомому малюнку Гюстава Доре перед нами з'являються дві скорботні, суворі фігури, закутані в плащі. З вершини похмурої сірої скелі їм відкривається вид на численні нагромадження хмарних ущелин, серед яких мчить нескінченною низкою натовп грішників, що страждають. Малюнки відповідають рядкам «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі, що зображують жахливу картину пекла:

*И вот я начал различать неясный
И дальний стон; вот я пришел туда,
Где плач в меня ударил многогласный.*

*Я там, где свет немотствует всегда
И словно воеет глубина морская,
Когда двух вихрей злобствует вражда.*

*То адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая.*

*Когда они стремятся вдоль скалы,
Взлетают крики, жалобы и пени,
На господу ужасные хулы.*

*И я узнал, что этот круг мучений
Для тех, кого земная плоть звала,
Кто предал разум власти вожделений (переклад М. Лозинського) [42].*

Наступна серія малюнків Гюстава Доре присвячена люблячим Франчесці і Паоло – двом прекрасним оповитим плащем тіням, що обійняли один одного. На тлі жахливого нагромадження скель і пекельного вихору, що несе грішників, вони виділяються ніжним, світлим тоном і ідеально чистими обличчями. Ці дві – особливо скорботні – тіні залучають до себе особливу увагу Данте. Він з глибоким співчуттям вислуховує розповідь Франчески про пристрасть, що згубила їх, і, не в силах допомогти їм, приголомшений до глибини душі їх історією, змучений, падає.

Страждання Франчески і Паоло надзвичайно глибоко і щиро передані Данте – адже вони співзвучні його власній романтичній ідеальній любові до Беатріче, дочці друга його батька Фолько Портінарі, яку поет проніс крізь усе життя (у ранньому дитинстві вона явилася його погляду, одягнена в пурпурний одяг, юна і прекрасна – символ вічного добра). Поетичним

документом цієї любові залишилася автобіографічна сповідь «Нове життя» ("Vita nuova") [56, с. 7]. Глибоке співчуття і в той же час захоплення силою і вірністю любові викликають образи Франчески і Паоло як в «Божественній Комедії» Данте, так і в малюнках великого Гюстава Доре – в гравюрі-ілюстрації до п'ятої пісні «Пекла».

Абсолютно інакше, негативно, можна оцінити малюнки Анджело **Комоллі** (1775-1830). Ця думка досить поширена. Так, Ференц Ліст жалкував, що Комоллі «так фальшиво зрозумів» сюжет «незрівняного, грандіозного творіння», «зробивши з Беатріче товсту, земну жінку, з Данте – незграбного, виснаженого ... pauvre honteux (жальогідного грішника) замість «Signor del altissimo canto» («володаря вищої поезії»), як колись сам назвав Гомера (цит по [167, с. 197; 94, с. 98]).

Французький історичний і жанровий живописець Арі Шифер (1795–1858) у другому періоді творчості (1830-і роки) примикає до представників романтизму і вибирає такі сюжети (частиною з Євангелія, частиною з творів поетів Гете, Шиллера, Байрона, Бюргера, Данте), які представляють для живописця можливість створювати образи і сцени, що торкаються душі глядача глибиною вкладених в них думки і відчуття. До картин Шеффера по сюжетах «Божественної Комедії» відносяться: «Зустріч Данте і Вергілія з тіннями Франчески і Паоло в пеклі», з «Божественної Комедії», «Данте і Беатріче».

Декілька циклів малюнків, серед яких 36 листів до «Божественної комедії» Данте, створив німецький художник і графік італійського походження **Бонавентура Дженеллі** (1798–1868).

Французький художник **Олександр Кабанель** (1823–1889) написав картину «Франческа да Ріміні і Паоло Малатеста» (1870) в кращих традиціях академізму того часу. В О. Кабанеля любовна історія змальована абсолютно недвозначно: в сонячний полудень він і вона усамітнюються в кімнаті із закритими віконницями (не зовсім закритими, інакше нічого не було б видно). І тут з'являється обдурений муж, який вже знав про зраду. Він заздалегідь

планував, як поступить, що він з ними зробить: уб'є обох. І він це зробив: два мертві тіла і вбивця з мечем за завіскою.

Франсуа **Роден** (1840-1917) зафіксував прекрасні образи Данте в знаменитій скульптурі «Брама пекла». Дивовижна і нестандартна задумка Родена, що захоплювався «Божественною Комедією» Данте. Мем Данте з ідеєю життя після смерті надихнув Родена на створення неповторної композиції, яка налічує 108 фігур. Більшість фігур композиції – варіанти вад людських, які неодмінно постануть перед дверима в замогильне життя [140]. Чудова скульптурна робота Родена «Поцілунок» (1866) також нав'язана сюжетом з «Божественної Комедії».

Звернемо увагу, що і Сальвадор **Далі** (1904-1989) намалював цілу серію (близько 50) прекрасних ілюстрацій до «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі, пов'язуючи життя їх героїв з власною великою любов'ю. Замовлення на створення серії ілюстрацій до «Божественної Комедії» і виготовлення на їх основі гравюр Далі отримав від італійського уряду в 1951 році. За декілька років Сальвадор Далі намалював близько 100 акварелей: по одній до кожної з 100 пісень, по-своєму інтерпретував найбільш важливий момент. Дізнавшись про те, що великого італійця ілюструє іспанець, громадськість Італії виступила з протестом, і замовлення було скасоване. Але Далі, з дитинства закоханий в твір Данте Аліг'єрі, не зупинив роботу. Жозеф Форе, з яким Далі працював над «Дон Кіхотом», познайомив художника з Ле Еюром Клером, чие видавництво, зрештою, зайнялося реалізацією проекту [62].

Слід зазначити, що сучасники віддають перевагу у збереженні образів «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі в образотворчому мистецтві **Мікеланджело** (1475-1564).

Мікеланджело говорив про Данте, що «Він вище за усіх з найбільших синів Землі». Мікеланджело був не лише прекрасним скульптором і живописцем, але і прекрасним поетом – написав майже триста віршів, один з яких називається «Данте» і присвячений генієві.

Знання «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі відобразилося у ряді творів Мікеланджело, у тому числі в розписі Сікстинської стелі (Рим, Ватикан, капела Сікстинська, 1508–1512 рр.), в гробниці Юлія II (Рим, церква Сан П'єтро ін Вінколи, з 1505–1545 рр.) і роботі над капелою Медічі (Флоренція, церква Сан Лоренцо, 1520–1533 рр.).

Наочне зображення пекла в «Божественній Комедії» Данте Аліг'єрі надихнуло Мікеланджело на створення «Страшного суду»: «Прочитайте Третій гімн дантівського «Пекла», а потім прямуйте в Сікстинську капелу – там, прямо над вітварем, ви побачите ось цей знайомий образ» [20, с. 83].

Тут зображена картина з розлюченим гігантом, який замахувався веслом на людей, що зіщулилися в жаху, – пекельний перевізник Харон б'є веслом пасажирів, що відстали. Інший фрагмент «Страшного суду» – розп'яття якоїсь людини – Амана Агагіта. Згідно з Писанням, його повісили, проте в поемі Данте він був не повішений, а розіпнутий. Таким чином, Мікеланджело вибрав версію Данте, вважаючи її краще за біблейську.

Можна ще наводити приклади, але і наведених прикладів втілення мему Данте в творчості відомих художників і скульпторів досить, щоб підтвердити провідний вплив поеми на їх світогляд.

1.3.3. Мем Данте в композиторській поезії. Різноманітність музичного матеріалу, об'єднаного ідеями Данте Аліг'єрі, безумовно, підтверджує вплив поеми на музичний простір. Тут хочеться згадати виразні рядки Осипа Мандельштаму з «Розмови про Данте»: «Якщо б ми навчилися чути Данте, ми б чули дозрівання кларнета і тромбона, ми б чули перетворення віоли на скрипку і подовження вентиля валторни. І ми були б слухачами того, як навколо лютні і теорби утворюється туманне ядро майбутнього гомофонного тричастинного оркестру» [107, с. 12].

Значний внесок в дантезнавство зробив Б. Асаф'єв, який досліджував втілення твору Данте Аліг'єрі в музиці [10]. Музикознавець відмічає, що італійська поезія, з якої виріс Данте Аліг'єрі, створювалася під впливом поезії провансальської, і в цьому відношенні – він спадкоємець провансальських

трубадурів. З іншого боку, не можна сумніватися в тому, що до «завоювання Італії» музикою Нідерландів народна пісенна італійська стихія, ще не зовсім пов'язана по руках і ногах хитрощами контрапункту, багато полонила слух поетів і тягнула їх уяву до мрій про музику, всевладній і глибоко захоплюючій, якій, ймовірно, насправді відповідала музика набагато скромніша. За його думкою, Данте, «як полум'яний католик-італієць, був наскрізь пронизаний релігійно-музичною культурою Італії, втіленої у величній глибині мелосу григоріанського співу, звукові лінії якого накреслені були вогняним струменем в душі кожного вірного сина церкви, сильного духом і волею. Таким саме був Данте» [10, с. 1].

І тому немає нічого дивовижного в тому явищі, що у своїй «Божественній Комедії» Данте накреслив такий великий шлях музиці і надав їй таку високу місію у зв'язку з глибиною її змісту. Італійська музика частково виконала визначене їй поетом в його пророчому провидінні покликання. Здолавши окупи нідерландського впливу, вона, в епоху Палестрини і далі в могутньому вибуху оперної музики, з генієм Монтеверді на чолі, досягла вершин могутності і зрілості.

Б. Асаф'єв відмічає, що геній Данте Аліг'єрі, який «часто закутує свої думки покривом музики, викликає її і серед ніжно-ліричних, і високо-урочистих споглядань своїх, вмів так обґрунтовувати її появу, що кожен музикант, що читає його поему, не може не спокуситися спробою конкретно втілити бажану і чутну в уяві поета музику». І якщо який-небудь музикант проходив повз поезію Данте, то Асаф'єв пояснював це ще й «поворотом усієї музичної культури убік від тих образів, які живили уяву Данте, і убік від тих шляхів музики, які привели до великого італійського музичного мистецтва XVI і XVII століть» [10, с. 6].

Данте Аліг'єрі возносив музику на висоту, на якій вона могла вже бути і в його епоху, але виразити себе у повному розквіті сил і засобів втілення змогла лише через століття, передчував її розквіт, глибину і ідеальність поривів.

У «Божественній Комедії» найважливішу роль виконує символіка чисел, їх симетрія. Так поема розпадається на три частини – канти: «Пекло», «Чистилище» і «Рай», кожна з яких складається з тридцяти трьох пісень, що в загальній сумі в з'єднанні зі вступним гімном складає цифру 100. Усі три частини діляться на дев'ять відділів плюс додатковий десятий. Уся поема «Божественна Комедія» написана трирядковими строфами (терцинами), і усі частини її закінчуються словом «зірки» («stelle»), знаменно звучним в кожній із складових частин цілого.

Символіка «ідеальних чисел» – «три», «дев'ять» і «десять» – прекрасним чином визначила увесь розподіл структури поеми і особливо рельєфно позначилася в локалізації центральній, для особистих цілей Данте, сцені – побачення Беатріче в тридцятій пісні «Чистилища». Поет не лише приурочив його до тридцятої пісні (кратне трьом і десяти), він помістив слова Беатріче в саму середину пісні (з сімдесят третього вірша; якщо врахувати, що в пісні всього сто сорок п'ять віршів). А якщо додати до аналізу, що до цього місця в поемі – шістдесят три пісні, а після неї – ще тридцять шість, причому числа ці складаються з цифр 3 і 6, і сума цифр в обох випадках дає 9, то дивовижне композиційне дарування Данте вражає ще більше.

Втім, не лише в таких відповідностях і зовнішніх ефектах символіки нумерології сила і значення творчість Данте Аліг'єрі. Точні розподіли і деталі драматургії твору вражають так тому, що вони здійснені разом з рішенням колосальних психологічних завдань.

Виразний і образотворчий талант Данте, його надзвичайне уміння завжди знайти потрібну конкретну символіку, особливо загострилися у зв'язку з тяжінням поета до лаконізму, чіткості викладу.

Тому не дивно, що дантівські пісні не раз спонукали багатьох представників різних видів мистецтва створювати твори на тексти і образи «Божественної Комедії». Не минуло це й багатьох композиторів, серед яких **Клаудіо Монтеверді, Роберт Шуман, Ференц Ліст, Річард Вагнер, Петро Чайковський, Джоаккіно Антоніо Пуччіні, Сергій Рахманінов** та інші

поклали цей шедевр в основу своїх драматичних і музичних творів різних жанрів.

Виявляється, що перше за часом втілення поезії Данте в композиторській поетиці ми знаходимо в творі самого поета. У другій пісні «Чистилища» він виразно описує зустріч зі своїм сучасником, другом, співаком і композитором, флорентійцем **Казеллою**. Данте звертається до тіні музиканта з проханням:

*«О, если ты не отлучен
От дара нежных песен, что, бывало,
Мою тревогу погружали в сон,
Не уходи, не спев сначала
Моей душе, которая в земной
Идущая личине, так устала!»* (Чистилище, пісня II)

Цей епізод з «Божественної Комедії» цікавий нам як історичне і як психологічне свідчення. Він каже нам не тільки про сучасне втілення поезії Данте в співі, а й про могутній гіпнотичний вплив музики на душу людей як в ті далекі часи, так і в сучасності.

Розглянемо відображення образів «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі в композиторській поетиці. Зазначимо, що проблеми музичної поетики неодноразово ставали предметом досліджень. Наприклад, Лю Нань розглядає поняття поетики як естетичну, мистецтвознавчу та музикознавчу категорію. «Музичну поетику дослідник визначає як «комплекс (в граничному вираженні – система) нормативів творчості деякого індивіда» [103, с. 6].

Термін «композиторська поетика» на сучасному етапі розвитку музикознавства отримав велику популярність. У дисертації І. Г. Умнові «композиторська поетика представлена як поняття, що виражає в своєму вмісті різні форми використовуваного загального принципу (у нотних і не нотних текстах), що охоплює як елементи музичної системи (інтонами, інторітми, фактурні рельєфи і ін.), так і немuzичної (мовні звороти, образні вирази, метафори, «крилаті слова» і так далі)». На її думку «в поетиці композитора

художні константи представлені в контрапункті з теоретичними установками у власній стильовій системі» [207]. В роботі ми базуємося саме на цієї трактовці поняття «композиторська поетика».

Про втілення мему Данте в композиторській поетиці XIV–XVI століть практично нічого не відомо. У кінці XVI ст. до творчості Данте звернувся **Вінченцо Галілей** (1520–1591) – великий знавець, любитель і автор музики: італійський музичний вчений, композитор, скрипаль і лютніст; учень венеціанського теоретика і композитора Д. Царліно; батько великого астронома Галілео Галілея.

Вінченцо стояв на чолі гуртка талановитих флорентійців, любителів музики – «Флорентійська камерата», які прагнули відродити античну трагедію з музикою. Члени гуртка по суті були реформаторами в справі вивільнення італійської національної музичної стихії від кайданів західноєвропейського контрапункту. Замість стилізації античної трагедії і відродження античної музики вони привели Італію до опери. І тепер опера оволоділа світом...

Б. Асаф'єв вважає, що перші їх досліди були створені «не в плані мелодійному, а в плані речитативно-декламаційному, де музику вів за собою ритм слова, щоб привчити її до гнучкості вираження. Дотримуючись ритму слова, навчилися дотримуватися ритму (зміні) емоцій» [10, с. 3].

Вінченцо Галілей написав музику для співу з супроводом віоли, яка зображує трагічну сцену про нещасного графа «Скарга Уголіно» з тридцять третьої пісні «Пекла» на вірші дантівської «Божественної Комедії». Цей епізод «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі, не менш відомий в історії літератури і мистецтва, малює голодну смерть Уголіно делла Герардеська і його чотирьох дітей. Данте зустрічається з ним в пеклі і його приголомшує жорстокість картини: Уголіно гризе зубами свого вбивцю Руджері. Гвельф Уголіно – політичний ворог гибеліна єпископа Руджері. Після запеклої боротьби Руджері узяв Уголіно в полон і уморив його разом з двома внуками і двома синами голодом, заточивши їх в башті (в Данте в поемі всі четверо – рідні діти Уголіно). Звідси ясна символіка мук Уголіно: він загинув з голоду за волею

Руджері і тепер отримує задоволення – він пожирає свого катувальника і вбивцю.

Галілей прийшов до думки про відмову від поліфонії, складного контрапункту, що панував у професійній музиці того часу. Згаданий твір – «Скарга Уголіно» – став фактично першим зразком зародження гомофонно-гармонійного стилю і одним з перших звернень до втілення образів Данте в музиці (на жаль, даний твір не зберігся).

Швейцарський історик Джованні Скартацціні, який займався вивченням творчості Данте, вказував, що цей же епізод пізніше надихнув композиторів **Морлаккі, Цінгареллі і Анджело Джуліо**. Але такі дані не вельми достовірні, тому що твори не збереглися. З цим же сюжетом пов'язані кантата **Доніцетті**, і опера **Діттерсдорфа**.

Число лірико-драматичних творів (опери, драматичні кантати), написаних на сюжети, засновані на епізодах з «Божественної Комедії», надзвичайно велике, але якість деяких вельми сумнівна, за небагатьма винятками. Деякі з цих «сентиментально-поетичних мелодрам, від зворушливо-наївних до скорботно-патетичних, можуть мати художнє значення в силу своєї виразності, а не в порівнянні з лаконічною простотою і полум'яністю *рельєфів-написів* Данте. Б. Асаф'єв надає власну оцінку творам-операм за сюжетами Данте: «Як тільки торкаєшся до першоджерела – до вірша «*Божественної Комедії*» – блякне і в'яне плющ, зрослий і в'юнкий навколо могутнього стовбура (Виділено в тексті)» [10, с. 3].

Жорстока доля Пії деї Толомеї, вбитої з ревнощів своїм чоловіком (Чистилище, V, 130–136), відтворена в операх **Орсіні і Доніцетті**. Окремі ліричні епізоди, перефразовані і розвинені з молитви «Вечір напередодні Чистилища» (пісня VIII) втілив **Біаджі**. Б. Асаф'єв характеризує даний твір, точніше, його зміст, таким чином: це – «чудове *memento* про Флоренцію, про той благодатно-покійний настрій, що охоплює душу при спогляданні «міста Данте» на вечірній зорі з горба Сан-Міньято при передзвонах *Angelus*. Потім, приголомшливе по виразності «молитвослові» гордівників, зігнутих під

тягарем гріховної ноші, які повільно слідують мимо Данте і Вергілія. Вони мірно читають «Отче наш» [10, с. 6-7]. До творів, пов'язаних з розділом «Чистилище» «Божественної Комедії» Данте віднесемо також романс **Роберта Шумана** «Вечір».

З «сюжетів», які привертали увагу композиторів, найбільше виявився використаним знаменитий епізод з п'ятої пісні «Пекла»: зустріч Данте з Франческою да Ріміні і зворушлива розповідь останньої про свою долю. Тут зосереджується увага музикантів-драматургів, їх тяжіння до Данте, до глибини трагічного пафосу Пекла. Дивний поетичний епізод завдяки лібретистам перетворився в деколи вульгарну сентиментальну любовну історію, супроводжувану іноді більш-менш зворушливою музикою.

Першість за кількістю творів на цей сюжет належить, певна річ, італійцям. Майже кожне відоме італійське місто мало свою «Франческу», будь то перше виконання або перша вистава: Рим, Венеція, Неаполь, Ліворно, Генуя, Мілан, Віченца, Болонья, Мальта, Турін, Падуя, Лукка, Ріміні.

Найстаршими представниками «музичних легенд» про Франческу в ХІХ столітті, яких ми зуміли зібрати, виступає **Вінченцо Фіюкки** (кантата, 1800), потім крупний композитор неаполітанської школи **Цингареллі**, якому належить драматична кантата: «Франческа да Ріміні» (Рим, 1804). Ідеї Данте отримали величезну популярність саме в Італії. Практично всі композитори створювали твори на сюжет про Франческу: **Стреппоні** (1823), **Меркаданте** (1828), учень Цингареллі, **Дженералі** (1829), **Квілічі** (1829), **Доніцетті** (1830), **Стаффа** (1831), **Фурньє-Горра** (1832), **Дж. Тамбуріні** (1836), **Морлаккі** (1836), **Боргатта** (1837), **Мальон** (1840), **Паппалярдо** (1840), **Девазіні** (1841), **Ганетті** (1843), **Бранкаччи** (1844), **Франкіні** (1857), **Петілло** (кантата, 1869), **Россі** (кантата, 1869), **Маркаріні** (1870), **Москуцца** (1877), **Каньоні** (1878) і, можливо, інші. Дантівський сюжет також використовували мало відомі нам **Магаццарі**, **Мацці**, **Бацціні** (симфонічна поема, 1870), італійські оперні композитори **Ф. Маркетті** і **Биаджи** [10, с. 4].

Згадаємо оперу «Отелло» **Джоаккіно Антоніо Россіні**, де композитор опосередковано звертається до Данте: гондольєр під вікнами опочивальні Дездемони співає красивий гімн – мелодію з широко відомими словами Франчески да Ріміні з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі: «*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*» («*Том страждає вищою мукою, хто радостніє помнит времена в несчастии*» [42]). Ці чудові слова Франчески, що долітають до Дездемони в настільки страшний момент її життя, створюють приголомшливий по виразності музично-драматичний ефект.

Відзначимо опери італійського композитора вже початку ХХ століття – **Луїджі Манчинеллі** «Паоло і Франческа» (1907), а також далеку від поезії Данте оперу **Р. Дзандонаї** (1914), створену за перенасиченою побутовими деталями кривавою п'єсою «Франческа да Ріміні» Р. Д. Аннунціо.

У ХІХ столітті зацікавилися сюжетами «Божественної комедії» німецькі і французькі композитори. Опері на сюжет «Франчески» створили німецькі композитори: **Е. Нордаль** (1840, Ліні); талановитий, але рано померлий **Герман Гетц**, «Франческа» якого була завершена Е. Франком (поставлена в Мангеймі в 1877 році).

До творів французьких композиторів можна віднести: опери **Гіде** (1860), **Амбруаза Тома** «Франческа да Ріміні» (1882, Париж), що виявилася досить далекою від «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі; оперету **Буляр** (Париж, 1866); кантату **Флеж'є** (1870, Париж, висунути на здобуття римської премії – Prix de Rome).

З наведених прикладів становиться зрозуміло, що найбільша кількість творів на сюжет П'ятої пісні «Пекла» з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі була написана в добу романтизму. На підвищену потребу композиторів романтичної доби в слові вказував в своєму дисертаційному дослідженні Джан Бібо. Він зазначав, що «співтворчі функції словесної сторони музичної поезики були особливо вшановані, у певному відношенні, відкриті заново композиторами-романтиками. Їх діяльність у цьому напрямі дозволила

помітити, що фіксація та пояснення смислових значень у слові стає важливою передумовою («перед розумінням», за Г. Гадамером) музичної концепції» [47, с. 5].

Чудові твори, своєрідно трактуючи, втілюючи поезію Данте, створив Ференц Ліст – відомий композитор і артист європейської культури першої половини XIX століття. Це відобразилося в безлічі ідей, в чергуванні і в змішенні поривів гордості та розкаяння, інтимних мріянь і зовнішнього блиску віртуозності (не лише віртуозності в мистецтві, але і житті), в преклонінні перед соціально-політичними ідеалами. Думка про художню «музичну ілюстрацію» «Божественної Комедії» Данте виникла у Ліста під враженнями ззовні, бачених їм і його «натхненником» княгинею Сайн-Вітгенштейн діорами Гропіуса і малюнків до поеми Данте Генеллі (Дженеллі – Л. Ф.) [10, с. 6]. Йдеться про Фантазію-сонату «Після прочитання Данте» Ференца Ліста (1837–1838), а також про «Данте-симфонію» (1852–1853). Творчості Ліста, пов'язаній з втіленням образності «Божественної комедії» Данте, буде присвячений третій розділ даного дослідження.

Російські композитори також створили ряд творів на сюжет, пов'язаний з «Божественною Комедією» Данте Аліг'єрі. Це – опера «Франческа да Ріміні» **Е. Ф. Направника** (Петербург, 1903), створена на лібрето за трагедією англійського драматурга С. Філліпса «Паоло і Франческа», яка була видана в російському перекладі в 1901 році і поставлена роком пізніше в Маріїнському театрі. Проте, як відмічає Тірдатова, опера виявилася досить далекою від першоджерела, з маловиразною музикою, хоча написаною з великим знанням оперних шаблонів і наявністю в дуеті приємних моментів [199].

Є щось глибоко зворушливе, щире в звичній мрії російської інтелігенції, в тязі до Італії. Такий потяг не міг пройти безслідно в їх музиці. Цікаво позначився вплив Італії на Чайковського, який відчував захоплення цією країною. Але, як людина специфічного душевного складу, він сприймав її мелодику в плотсько-сентиментальному «беллінівському» заломленні або ж в патетико-драматичній напрузі стилю Верді. Безумовно, гнучкість і легкість,

вільний політ мелодійних ліній, співучість пізньої італійської лірики з її орнаментикою, ласкою і знемогою позначилися на творчості Чайковського (особливо в «Євгенії Онєгіні», в Четвертій симфонії, в «Орлеанській діві», навіть в «Сплячій красуні»).

Поезія найбільшого генія Італії – Данте Аліг'єрі – не могла не привернути увагу російських композиторів, і обминути їх творчість при розгляді зв'язку дантівських образів з музикою неможливо.

Особливе місце в переліку творів на відомий сюжет займає симфонічна фантазія «Франческа да Ріміні» **Петра Чайковського** (1876), мова про яку ітиметься в другому розділі роботи. Відзначимо, що самим строгим і суворішим критиком фантазії (у сенсі недосяжної величі поезії Данте) був сам композитор. У листі до М. Балакірева 12 листопада 1882 р. він пише про «Франческу» і «Бурю»: «Обидві ці речі написані з удаваною гарячністю, з помилковим пафосом, з гонитвою за чисто зовнішніми ефектами, – і, по суті, до крайності холодні, фальшиві і слабкі... згадані твори зовсім **не відтворюють** даного сюжету, а лише написані з **приводу** нього, тобто спорідненість музики з програмою не внутрішня, а випадкова, зовнішня. Нетямуща метушня оркестру в першій частині «**Франчески**» нітрохи не відповідає приголомшливій грандіозності картини пекельного вихору, а нудотно-вишукані гармонії її середньої частини не мають нічого спільного з геніальною простотою і силою тексту Данте» » [226, с. 281]. Думається, що Чайковський дуже перебільшив недоліки фантазії «Франчески да Ріміні», будучи у важкому душевному стані і у відчуттях протиріччя, оскільки Балакірев в попередньому листі назвав «Бурю» і «Франческу» **апогеєм** його творчості [226, с. 280].

На музику симфонічної фантазії П. І. Чайковського були поставлені багаточисельні балети. Перша постановка була М. М. Фокіна на сцені Маріїнського театру в 1915 році. У 1943 році композитор Б. Ф. Асаф'єв написав балет в 3 діях, поставлений в 1947 році на сцені Московського музичного театру імені К. С. Станіславського і Вл. І. Неміровича-Данченко.

Незаслужено мало відомі сонети **Сергія Танєєва** – канцона (з «Vita nuova») на смерть Беатріче, яку вознесли на піднебіння, оскільки рай заздрив землі при її житті за красу. Це невеликий твір на текст Данте, але з не зовсім вдалим перекладом. В той же час, це – одне з вищих танєєвських споглядань краси людської душі, такої, що розтає в піднебінні; воно пронизане світлом заходу, присутня напружена пісенність, де кожен музичний штрих, звивина голосу і супроводу складають нерозривне ціле.

Популярна і яскрава також опера **Сергія Рахманінова** «Франческа да Ріміні» (1904-1905), яка, на думку Б. Асаф'єва, є «характерний приклад «слов'янізації» «образів Італії» в російській музиці» [10, с. 4]. Втілення образності Данте в творчості Рахманінова буде детально розглянуто в розділі 2.2. даного дослідження.

У 1926 році ленінградський композитор **Володимир Щербачов** написав симфонію № 2 для солістів, хору і симфонічного оркестру на вірші О. Блоку, в якій п'ята частина написана на слова «Пісні Пекла» (з циклу «Страшний бенкет», 1909 р.). Тут об'єктом музичного втілення стала уся дантівська драматургія, надана крізь призму її блоківського розуміння, а не лише один з епізодів. Більш того, структура поеми Данте вплинула на композиційне трактування Симфонії Щербачова в цілому.

Новий сплеск зацікавленості композиторів сюжетами «Божественної Комедії» Данте стає рубіж XX–XXI століть. У 1992 році **Сергій Слонімський** закінчив Симфонію № 10 «Круги Пекла» (по Данте). Виходячи з характеристики будови художнього задуму, Слонімський (ймовірно, вперше в композиторській практиці) музично малює всі 9 кругів, як би проходячи їх разом з Данте. Справа не лише в музичній композиції і її змістовному наповненні, але і в тому, що автор в передмові до партитури виписує «тези» кругів Данте: «У першому крузі Пекла з'являються античні поети, філософи і герої. Неповинні в гріхах, але ще не християни <...> В другому крузі скажений вихор носить одержимих пристрастю грішників...» і так далі... Проте

авторський метод полягає не в ілюстрації подієвого ряду «Комедії», а в його гостропсихологічній характеристиці.

У 2005 році петербуржець Борис Тищенко закінчив оригінальний цикл з п'яти «Dante-симфоній» на основі драматургії всієї «Божественної Комедії». Так вперше в історії музики був реалізований повністю задум Ф. Ліста: «Dante-симфонія» № 1 («Мене покинувши, ти пішов до інших») – пролог; «Dante-симфонія» № 2 («Що входять, залиште надії») і № 3 («Видовище, яке будь-якого б збентежило»), присвячені сторінкам «Пекла»; № 4 – «Чистилище» («І я друге царство оспівую, де душі знаходять очищення»); «Dante-симфонія» № 5 – «Рай» («...те, що про святу країну я міг накопичити, предметом пісні послужить мені»). Всі п'ять «Dante-симфоній» є унікальним циклом, названим композитором хорео-симфонічна цикліада. В сукупності вони утворюють партитуру балету «Беатріче». Кожна з «Dante-симфоній» автономна за змістом і може виконуватися окремо поза хореографічним дійством (що доведене концертною практикою). Музичне втілення «Божественної комедії» тут передбачає активне включення візуального компонента, що виявляється в жанровому синтезі симфонії і музичного спектаклю. Якщо в Симфонії № 10 С. Слонимського присутні окремі межі театралізації, то в «Dante-симфоніях» Б. Тищенко цей процес доведений до логічного фіналу.

Таким чином, на початку ХХІ століття «Божественна комедія» була втілена в гібридному жанрі – хорео-симфонічною цикліаді – балеті «Беатріче». І є унікальним явищем – втіленням цілісної картини (мему) «Божественної комедії» Данте [137].

Особливості мистецтва Данте виявляються як би самі собою при уважному читанні кожної сцени і кожного епізоду його поеми. Деякі з цих сцен і епізодів давно стали загальним надбанням, з'явилися улюбленими темами живописних і музичних композицій...

Висновки до Розділу 1

У даному розділі приділяється увага творчості одного з видатних діячів світової літератури італійського поета Данте Аліг'єрі, яка відображувала характерні особливості Середньовіччя як історичного етапу формування ідейно-естетичних основ нової культурної епохи.

Досліджується монументальний літературний шедевр – «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі, де буквально з натуралістичною яскравістю розповідається про те, як автор зійшов в Пекло, прослідував через Чистилище і піднявся в Рай, на побачення з самим Богом. Наголошується, що навряд чи можна знайти інше першоджерело, яке б настільки часто і багато разів було перетрактоване, специфічно відтворене в аналогічному або іншому виді мистецтв, чим «Божественна Комедія» Данте. Джерело, яке б настільки яскраво вплинуло на світогляд (і вірування) народу і відіграло б важливу роль в житті безконечної кількості людей багатьох епох, представників різних кругів населення, різних спеціальностей, мистецтв і культур.

Акцентується, що з трьох частин епічної поеми – «Пекло», «Чистилище» і «Рай» – найбільшою популярністю користується перша частина. Створене Данте на початку 1300-х років «Пекло» буквально перевернуло всі середньовічні уявлення про посмертну кару. Щоб осмислити вплив «Божественної Комедії» на еволюцію світової культури, автор дослідження звертається до нової науки – меметиці, яка розробляє концепцію і теорію мемів. Обґрунтовується введення поняття «мем Данте» як квінтесенція духовного начала, що впливає на психічну сферу людини. У цьому понятті концентруються усі види енергії, які становлять внутрішню природу людини. Мем Данте, увібравши в себе систему ідей середньовічної філософії і світогляду Данте, певною мірою відбивається в рядках, що стали крилатим вираженням: *«Немає більшого страждання, як згадувати любий щастя час в біді»* (пер. Є. Дробязка).

У контексті дослідження розглядається проблема синтезу мистецтв. «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі постійно перетворюється і переходить з одного художнього ряду – віршованої поеми – в інші різні види мистецтв, утворюючи нові твори. Всі ці твори в даному випадку обов'язково взаємозв'язані дією пронизуючого їх єдиного вихідного матеріалу, певного сюжету, первинного твору, який і дає життя всіляким жанрово-стильовим паралелям. Жанрово-стильові паралелі розглядаються як об'єднання різних явищ в областях мистецтва, яке обов'язково виявляється в їх синтезі, насиченому програмністю.

Характеризується образність «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі в історико-культурному просторі.

Коротко розглядається поетичне і прозаїчне втілення «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі. Проаналізований ряд популярних творів: Д. Байрон «Пророкування Данте»; робота О. Мандельштама присвячена «Божественній Комедії» – «Розмова про Данте». Згадується вплив Данте на творчість М. Гоголя, М. Булгакова. Виділяється сучасний роман Д. Брауна «Інферно», що досліджує міфологічні сприйняття «Божественної Комедії», втілені в творчості художників.

Значний інтерес до творчості Данте Аліг'єрі проявляли і українські письменники. Оповідання Данте «Варнак», фрагменти з «Божественної Комедії» і сонети на українську мову переклали І. Франко, В. Самійленко, Н. Вороний, М. Рильський, Н. Бажан, І. Драч, П. Караманський, Б. Лончин. Повний сучасний переклад «Божественної Комедії» належить українському публіцистові і перекладачеві Є. Дроб'язко та українському науковцю і громадському діячу М. Стріхі

Приділяється увага відображенню мему Данте в скульптурі і живописі. «Божественна Комедія» Данте з моменту її створення надихала художників на похмурі пророкування і цілий ряд блискучих витворів мистецтва, створених за мотивами його «Пекла».

Франсуа Роден відтворив прекрасні образи Данте в знаменитій скульптурі «Брами пекла». Мем Данте зі своєю ідеєю життя після смерті надихнув Сандро Боттічеллі, який почав виконувати ілюстрації до «Божественної Комедії» Данте на прохання Лоренцо ді П'єр Франческо Медічі (Lorenzo di Pier Francesco di Medici) приблизно в 1490 році. Художника, архітектора, письменника та засновника мистецтвознавства XVI століття Джорджо Вазарі довгі роки надихала поема Данте. Великі і прекрасні малюнки французького художника-ілюстратора і гравера Гюстава Дорі були використані як ілюстрації до публікації «Божественної Комедії» в перекладі Д. Мінаєва. Сальвадор Далі намалював цілу серію (близько 50) прекрасних ілюстрацій до «Божественної Комедії» Данте, асоціюючи життя їх героїв з власною великою любов'ю. Інакше оцінюються малюнки Анджело Комоллі, який «так фальшиво зрозумів» сюжет «незрівнянного, грандіозного творіння». Наголошується, що сучасники віддають перевагу в збереженні образів «Божественної Комедії» в образотворчому мистецтві Мікеланджело.

Не менше яскраво проявився мем Данте в музичному мистецтві. Різноманітність музичного матеріалу, об'єднаного ідеями Данте, безумовно, підтверджує вплив поеми на музичний простір.

З сюжетів «Божественної Комедії», що привертали увагу композиторів, понад усе виявився використаним знаменитий епізод V пісні «Пекла»: зустріч Данте з Франческою да Ріміні і зворушлива розповідь останньої про свою долю. У картинах страшних мук грішників, поміщених в круги пекла, розвертаються історії злочинів, показуються жертви згубних пристрастей.

Кількість творів, написаних на сюжети, засновані на епізодах з «Божественної Комедії», надзвичайно велика. Найзначнішими і широко відомими є твори доби романтизму: Фантазія-соната «Після прочитання Данте» Ференца Ліста – 1837-1838; «Данте-симфонія» Ф. Ліста – 1852-1853; оркестрова Фантазія «Франческа да Ріміні» Петра Чайковського – 1876; одноактна опера Сергія Рахманінова «Франческа да Ріміні» на лібрето Модеста Ілліча Чайковського – 1904.

Підкреслюється, що «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі полонить композиторів своєю гуманністю, красою високих почуттів, спонукаючи їх до втілення образності поеми в своїх творах.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ: Ф. ЛІСТ І ДАНТЕ

Досліджуючи втілення мему Данте в музичному мистецтві, особливу увагу слід приділити Ференцу Лісту, творча діяльність якого була на рідкість багатогранна, наповнена творами, пов'язаними з синтезом мистецтв, програмністю, втіленням у творчості різних програмних джерел (літературних, поетичних, живописних і ін.). При цьому матимемо на увазі необхідність розглядати «процес композиторської творчості в його обумовленості складними глибинними чинниками (особистість композитора, соціокультурні детермінанти тощо)», а також психологію та технологію творчого процесу [164, с. 96].

Тому зупинимось на музично-естетичних поглядах Ференца Ліста і розглянемо особливості естетики романтизму в контексті змістовності творчого процесу, програмності.

2.1. Музично-естетичні погляди Ф. Ліста в контексті розвитку романтичної доби

Впродовж першої половини XIX століття романтизм завоював пануюче положення в різних видах мистецтва і багатьох галузях культури (філософії, соціології, історіографії, природознавстві і т. ін.). Романтизм історично не був ясно окресленою програмою або вузьким стилем – їм виявився широкий круг ідейно-естетичних тенденцій. Його цілі і засоби визначалися соціально-історичною ситуацією, національними особливостями, інтересами художника, проте головною рисою романтичного методу є підвищена емоційна виразність, пріоритет відчуття над раціональним мисленням.

З виникненням романтизму змінилася не лише художня свідомість представників культури, але і їх цілі. Створюється абсолютно нове сприйняття

світу, на яке вплинуло розчарування народу результатами Французької революції кінця XVIII століття. Романтики вважали, що світ не самодостатній, а знаходиться в постійному русі. Людина є «не лише самостійним індивідуумом, але і членом світової єдності, в якій діють сили «живого космосу», пульсують його ритми» [129, с. 235].

У розумінні музичного романтизму як художнього напрямку необхідно, перш за все, мати на увазі, що він знаменував собою естетичну революцію, що стала відображенням тих глибоких суспільно-політичних змін, які відбувалися в Європі починаючи з кінця XVIII століття і в перших десятиліттях XIX століття. Як ні важливий при цьому аналіз соціально-політичних причин, що виявилися основою виникнення і розвитку романтизму як напрямку, самі по собі вони, звичайно, ще не визначають історичного значення великих композиторів-романтиків і специфічної цінності художнього новаторства їх творів.

Суспільно-політична ситуація різко поставила перед композиторами-романтиками корінну дилему суперечливого положення художника і мистецтва. Тим самим вона сприяла також загострено пильній і поглибленій увазі до його протиріч, направляючи музиканта-романтика на дорогу проголошення вже раніше літературними романтиками «універсального» обхвату життя і романтично суперечливій близькості до неї.

В результаті цього змінився весь художній підхід до дійсності. Перед композиторами-романтиками по-новому, інакше, ніж у класиків, встала проблема діалектичної творчого методу, здатного досягнути і художньо відтворити всі ці протиріччя і створити новий, вільний від розсудливості світ романтичної музики.

Відмінною рисою музичного романтизму є різноманіття його художніх проявів і новаторських ідей. Ще на початку другого десятиліття XIX ст. Е. Т. Гофман, що бачив в музиці «найбільш романтичне зі всіх мистецтв», здатне виражати в звуках «приховані передчуття захопленої душі», у відомій

музичній новелі «Дон Жуан» (1812) говорив про те, що «лише романтичний настрій може досягнути романтичне» [112, с. 8; см. 241, с. 66, 71, 203].

В центрі естетики музичних романтиків знаходилося не наслідування дійсності, а страждаюче і протестуюче в ім'я романтичних ідеалів «Я» художника. У художній творчості стався зсув діалектики суб'єкта-об'єкту: на перше місце виступали індивідуальне відношення суб'єкта до об'єкту, значущість, цінність самого суб'єкта, індивідуальна психологія особистості, боротьба за затвердження мистецтва як найвищого вигляду творчості, що протиставляється неприйнятній дійсності [112, с. 7].

Гегель перший усвідомив, що музика повинна володіти діалектичними засобами для вираження глибокого, дійсного вмісту, сформулювавши дане положення в своїх «Лекціях з естетики»: «Якщо музика повинна художньо виражати як внутрішнє значення, так і суб'єктивне відчуття з якнайглибшим змістом, наприклад релігійним, – і притому християнським-релігійним, в якому безодня страждань складає головну сторону, – то вона повинна в своєму царстві звуків володіти засобами, здатними змальовувати боротьбу протилежностей» [30].

Для зображення людини в новій світовій системі були потрібні інші засоби виразності. «Будівельний матеріал» для них романтики брали не з навколишньої повсякденної дійсності, а з міфів і легенд, філософсько-пантеїстичних вистав, народних переказів і тому подібне, «але при цьому вони наповнювали запозичені образи і мотиви узагальненим сучасним змістом, перетворюючи їх на символічні вирази начал і принципів, що борються як на світовій арені, так і в духовній сфері людини» [129, с. 252].

Художник звертається до сфери надзвичайного, тим самим, ховаючись від сірих буднів. А як виразити це таємне, невідоме? Ставлячи перед собою завдання створення цілісної картини духовного життя свого часу, вираження світу як дії універсальних початків і сил, ... романтики зіткнулися з необхідністю створення нової системи «універсальної» поетичної образності, в якій вирішальна конструктивна роль належить символу [130, с. 141-149]. За

справедливим зауваженням Лосева, символ – інтерпретація дійсності: «віддзеркалення дійсності в людській свідомості ... тим або іншим розумінням, тій або іншій її інтерпретацією». Звернення до символу і символіки стає невід'ємною частиною ідейно-художнього стилю романтизму: «адже оскільки начало і сила буття, що втілюються в багатьох романтичних творах, є масштабними узагальненнями, позбавленими наочно-плотського існування, їх зображення було неможливе без звернення до символів і символіки» [129, с. 249].

Ференц Ліст, як яскравий представник романтизму використовує всі засоби виразності даної епохи, у тому числі і символи-образи. Він відмовляється бачити в музиці «просту комбінацію звуку». Музика для нього – засіб вираження найпотаємніших почуттів і думок людини, своєрідна «поетична мова, більш здатна, мабуть, чим сама поезія, виражати все, що виходить за звичайні горизонти, все, що вислизає від аналізу» [116, с. 291].

Музичними символами можуть бути (і стали) як інтонація (найменша ланка музичної мови), так і складніші структури – мотиви, фігурації, риторичні фігури, мелодії і, навіть, цілі музичні твори. Наповнюючись конкретним сенсом, риторичні фігури перетворюються на символи і стають тематичними. Вони репрезентують вже інше явище, складніше, яке знаходиться на вищому смисловому рівні, і складають макроструктуру цілого.

Музичні символи об'єднують рефлексію знаку і метафоричну спонтанність образу. Романтики намагаються виразити образ, який прагне до загадкових глибин життя. Вони створюють образи-символи, що є «деякою узагальненою функцією дійсності, що рухається, що включає не лише кінцеві величини, але і рух до нескінченних» [116, с. 250]. Романтики розуміють образ-символ як щось «універсальне», «субстанційне».

Звернемо увагу, що в процесі творчості художник «вирушає від переживання, що співає в нім; але в «я» особистому переживається «я» вічне, і тому символи переживань – це «вікна у вічність», емблеми трансцендентних цінностей, звістки з потойбічного світу» [109, с. 127].

О. Рощенко вважає, що «Індивідуалізація універсального, перетворена романтиками в основу творчого методу, була сприйнята Листом в якості принципу відтворення числової символіки в дантівській серії творів» [171, с. 78-91].

Формування і еволюція філософсько-естетичного світогляду Ференца Ліста відбувалося в середовищі артистів, поетів, художників, письменників, тобто у блискучому крузі духовної аристократії Парижу тридцятих років почав складатися інтелектуальний вигляд Ліста.

Це була епоха крайнього збудження думки і напруженості почуттів. У поезії зростав могутній романтичний рух, в музиці розлився п'яний аромат любовно-знеможених ритмів і інтонацій Ф. Шопена, що неординарне поставив перед музикантами-класиками і публікою *credo* у свою музику, як стихію, звучання якої не підпорядковані яким-небудь абстрактним нормам, а лише волі пристрастей художника-творця... У літературі вже чулися волелюбні заклики Жорж Санд на захист прав жінок, а гострий проникливий погляд Бальзака слизнув в глибини громадського святенництва і в тонкі струни чуттєвих мелодій людської, особливо жіночої, психіки. У політичному житті країни напружено схрещувалися складні течії, від жадібних і ненаситних суперечок за награване в революцію добро між буржуазією, що знову збагатилася, і колишніми хазяями – емігрантами, що повернулися, – до піднесених ідей про братство людей чи на ґрунті громадської солідарності або на релігійній основі [32, с. 31-32].

Натура Ліста виявилася вкрай складною. У ній воєдино сплелися полум'яні переживання глибоко вразливої душі з гостро прагнучою насолоди любовною пристрастю. Релігійна екзальтація і містична настроєність не раз охоплювали Ліста вже в юні роки при вступі в життя (думка про монастир), і в мрію йшла, іноді, його вольова енергія, поки не завершилася відходом в релігію.

Лірика музики Ліста створювалася саме під впливом жінок: романтичне найбільш сильне захоплення юності – графиня д'Агу (письменниця Даніель

Стер) і містична чарівлива княгиня Вітгенштейн, що заповнила усю другу половину життя Ліста і посилила в ній струм релігійної екзальтації. Саме вони складають дві найважливіші події в тому імпульсивно-еротичному плані, в якому розгорталася творчість Ліста [32, с. 16].

Перший роман Ліста був сентиментальний: він закохався в одну зі своїх учениць, панночку-аристократку. Батько її із-за забобонів громадської нерівності жорстоко перервав поетичну ідилію. Самолюбство Ліста отримало жорстокий удар. Він зрозумів, що його талант був для інших тільки забавою і що при спробі зближення з довкола тих, хто йому протегував, його чекає категорична відсіч.

Дружба з абатом Ламенне залишила назавжди глибокий слід в душі Ліста і зробила з нього людину, сильну морально-релігійним переконаннями. Але дружба ця не могла, проте, скувати і перевести в стриманість полум'я плотських захоплень. Перед юною пристрастю, що спалахнула, до красуні д'Агу замовкли усі принципи і ідеї.

Усупереч всяким несхвальним думкам і громадській пристойності, закохані навесні 1835 року покинули Париж. Почалися роки мандрювання Ліста з графінею по Швейцарії та Італії, час захоплення літературою і мистецтвом, споглядання великих пам'ятників минулого, час італійських тріумфів і створення поетичних музичних п'єс у збірках «*Années de Pelerinage*» («Роки мандрювань»).

У п'єсах цієї збірки розгортається в усій чистоті, ясності, красивій жанровій і формотворній оправі чудовий вигляд юного мрійника-романтика Ференца Ліста, любовна пристрасть якого втілилася в поетичні видіння природи і пластичним мистецтвом визнані звукові картини настроїв, пережитих артистом в спогляданні великих творінь Рафаеля і Мікеланджело [32, с. 34].

Як всякий художник, що має прихильність і почуття вдячності до всього, що дає йому можливість виражати себе, відбивати своє «я» і надихатися, Ліст почував глибоку повагу до жінки. І тому немає нічого дивного в тому, що коли

доля абсолютно випадково на півдні Росії звела його з чудовою, сильною духом і містично екзальтованою особою – княгинею Вітгенштейн, полькою, полум'яною католичкою, Ліст був скорений нею, бо немає сильніше за владу, чим воля жінки, що вміє втілити гріховне полум'я плотських жадань і бажань в релігійно-містичний екстаз, в релігійне дійство.

Саме услід за зустріччю з Вітгенштейн, під її посиленням впливом, здійснився переворот, що вже зрів в душі Ліста: він перестав марнувати свої могутні сили артиста на швидкоплинно-скороминущу діяльність фортепіанного віртуоза і зосередився на композиторській творчості, не припинивши, проте, а ще навіть посиливши свою апостольсько-проповідницьку роботу захисника нових течій в музиці і вихователя передової музичної молоді.

Багато що у вчинках Ліста (можливо, навіть прийняття їм звання абата) викликане впливом княгині Вітгенштейн, але іноді напрошується і інша думка: саме зближення з цією жінкою і рицарське служіння їй чи не викликане релігійними струмами, що шукали можливість зімкнення і поєднання з сильною аскетично-релігійною волею. Навіщо? Чи не тому, що у бурхливо полум'яному особистому житті, стверджуючій земній природі Ліста, кипіли такі сильні пристрасні і руйнівні жадання, які зруйнували б увесь лад його душі і тіла, направивши творчу енергію зовсім в іншу сторону.

Але не лише любов до жінки направляла і направляє Ференца Ліста. Любячи жінку, він будує своє життя як діяльність альтруїстичну. Якщо хоч би коротко поглянути на життя Ліста з точки зору його любові до світу і людей, поглянути як на громадського діяча, то відразу ж можна встановити струм енергії, що безперервно випромінюється, немов би тільки у взаємодії і в зіткненні з тим, що поза ним, Ліст народжувався сам, як полум'я спалахує від тертя.

Ліст постійно займався добродійністю. Ще дитиною десяти років перший свій публічний виступ – концерт в містечку Единбурзі, Ліст здійснює під прапором благодійності – в даному випадку, на користь сліпого музиканта.

У 1838 році Лист влаштує ряд своїх концертних виступів на користь потерпілих від повені в Угорщині. У 1839 році Лист здійснює ряд блискучих концертних поїздок по Європі для покриття витрат, що не вистачало, на постановку пам'ятника Людвіга ван Бетховена у Бонні. У 1841 році Лист дає концерт в Кьольні на користь відновлення тоді ще недобудованого знаменитого готичного собору в цьому місті. У 1842 році він виручає потерпілих від великої пожежі в місті Гамбург. У 1845 р., в серпні, Лист виступив як енергійний організатор бетховенських урочистостей у Бонні.

Упродовж усієї фортепіано-віртуозної кар'єри Ференц Лист відгукувався на чужі біди; а велика частина його концертних виступів викликала ідейною або благодійною метою.

Лист творив в дуже складну епоху. Не потрібно забувати, що він отримав виховання в тій Франції, яка вже зневірилася в революції, в декларації прав людини і громадянина, випробувала деспотизм Наполеона, що ідеалізувався нею, і тепер намагалася в цілому ряду справедливих (на словах) конституцій, що змінювали одна одну, за допомогою принципів загальної рівності, братства і близького здійснення різноманітних сподівань, закрити очі, обдурити тих, хто довірливо бився на барикадах. Намагалася з тим, щоб відтягнути ще на деякий час загострення соціальної ворожнечі і ненависті. Цю отруту міражів і ввібрав в себе Лист, але ж в мистецтві і отрута прекрасна [32, с. 38].

Музичні романтики зіткнулися з протиріччями у взаємовідносинах художника-музиканта-композитора і сучасного суспільства. Ці протиріччя визначали усю практичну діяльність, особисте життя композиторів і виконавців, і круг музично-естетичних проблем, що хвилювали їх.

У своєму прагненні знайти шляхи і засоби рішення проблем, музиканти-романтики досліджували і проаналізували велику кількість принципово важливих музично-громадських питань і проблем.

Передові ідеї, які відстоював і пропагував Ференц Лист, визначили його виняткове місце в історії музичної естетики. Ще в 1835 році, разом з пропозицією «ввести навчання музиці в народних школах», Лист вимагав

включення музичної естетики в число предметів, що викладаються в Консерваторії, і організації спеціальної кафедри, що здійснює, окрім викладання історії музики і музичної літератури, так само і викладання музичної естетики.

Визнаючи, що музика здатна безпосередньо виражати почуття і все те, що слово-думка може виразити лише «приблизно», Ліст стверджував, що, «уподібнюючись Богові християн», «тільки в музиці живе, випромінююче світло почуття знімає прокляття, яке разом із стражданням із-за нашого земного безсилля тяжіє над нашим духом», і що завдяки музиці «наше серце... залучається до буття безтілесного і позбавленого зовнішніх оболонок духовного життя» [96, с. 374].

У своїй великій музично-критичній діяльності Ліст порушував загальні питання музичної естетики. Він виступав проти формалізму в музиці у вигляді тієї консервативної і реакційної прихильності до догматизму музичних форм. Існують багато висловлювань Ліста, присвячених проблемі єдності форми і змісту в мистецтві (деякі проаналізовані і узагальнені в монографії Я. Мільштейна «Ференц Ліст» [116; с. 117]).

З питання про співвідношення форми і змісту Ференц Ліст висловлюється в статті про Роберта Шумана, виділяючи найважливіші думки: необхідність досконалості форми для вираження змісту; недоліки форми перешкоджають вираженню ідеї; значення ідейності, володіння художньою формою і професійною майстерністю; формалізм – не мистецтво. При цьому завдання художника, робить висновок Ліст, наступне: «чим вдумливіше, більш освічена і обізнана людина, тим тонше і глибше почуття і думки, які вона, творець **мистецтва**, утілює в художній формі (Виділено в тексті)» [96, с. 378].

Ліст не сумнівався, що природа первинна, а мистецтво вторинне, і що закони мистецтва «відповідають» законам природи. Мистецтво, як і природа, на думку Ліста, створює «ступінь за ступенем, форму за формою, які за допомогою проміжних видів, необхідних і природних вибудовують в один загальний ряд, зв'язують і об'єднують найвіддаленіші царства і протилежні

величини...». «Людську душу» він розглядає як «сполучну ланку між природою і мистецтвом», яка «знаходить в природі аспекти, фарби і явища, що відповідають усім станам і модуляціям почуття». Отже, єднальну роль людини-художника Ференц Ліст бачить в тому, що, ґрунтуючись на відповідності природи і мистецтва, він, як і природа, «асимілює... як споріднені... і протилежні форми» [93, с. 295-296].

Ім'я Ліста тісно пов'язане з музично-естетичними проблемами щодо значення і можливості так званої програмної музики. Ліст дуже високо цінував музично-естетичні погляди Гегеля, знаходячи його судження «здебільшого вкрай влучними». Проте Ліста не цілком задовольняли міркування Гегеля, що свідчать на користь програмності.

У своїх статтях на захист Берліоза під загальною назвою «Берліоз і його симфонія «Гарольд»», Ліст обґрунтовує найбільш дискусійний, новаторський, такий, що об'єднує обох композиторів музично-естетичний принцип програмності, вважаючи його одним «з найголовніших і злободенніших в мистецтві». Розглянувши з різних точок зору проблему романтичної програмності і довівши якісну своєрідність, яку вона вносить в музику, Ліст звертається потім до самої творчості Берліоза, «найголовнішого представника цього напрямку».

Ліст розглядає програмність не лише як допоміжний засіб, що полегшує засвоєння музики, а передусім як якісно новий, оновлюючий можливості музики жанр інструментальної творчості. Він дає визначення програми, в якому підкреслюється її направляюче і допоміжне значення для слухача: «**Програма** – викладена загальнодоступною мовою передмова до чисто інструментальної музики, за допомогою якої композитор прагне оберегти своїх слухачів від довільного поетичного тлумачення і наперед вказати поетичну ідею цілого, навести її найголовніші моменти (Виділено в тексті)» [93, с. 285-286].

Простежуючи, як проявлялася програмність в історії музики (у К. Жаннекена, Ф. Вердело, Й. Фробергера, Й. Кунау, Ф. Куперена, Г. Генделя,

Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Л. Шпора, Р. Шумана) і відмічаючи роль увертюри як «справжньої попередниці програмності», Ліст приходив до висновку про те, що історія цих багатовікових «спроб використання програми» свідчить «про все зростаючу потребу художників вирішити загадку, що встає перед ними з хвиль інструментального моря» [93, с. 289].

У трьох найважливіших областях – суспільно-політичній, моральній і області пізнання – Ліст відзначає основне протиріччя, яке оголошується їм незмінним. Наявність такого протиріччя в кожній з цих областей він тлумачить як доказ існування скрізь двох протилежних, незмінних «начал».

Ліст вказує на те, що процес розвитку людства і мистецтва здійснюється двояким чином – еволюційно і стрибкоподібно, «то з повільністю і терпінням, що нагадує підземну роботу крота, то потужними стрибками, подібно до тигра, який переслідує здобич». Тут Ліст приходив до важливого висновку, що «нерівномірність художнього розвитку і ускладнює розпізнавання його ознак і передвісників відразу ж при їх появі. Необхідно піднятися на висоту, щоб визнати вже закінчений прогрес дійсно завершеним» [96, с. 384].

Погляд Ліста на специфіку музичного мистецтва дуже відрізнявся від трафаретного тлумачення музики як простого виразника емоцій і тим самим сприяв глибшому її розумінню. Концепція Ліста була вираженням нових тенденцій в музичній творчості і відкривала перед ним необмежені простори. Ідеї, викладені Ференцем Лістом в статтях, свідчать про виняткову глибину, самостійність судження і широкі масштаби його музично-естетичних переконань. Повз надане Лістом теоретичного обґрунтування актуальних проблем музичної естетики не може пройти жоден дослідник музики.

Як вже відзначалося раніше, на формування і закріплення лістівського переконання на мистецтво понад усе вплинули ідеї абата Ламенне, дивовижної людини, видатного релігійного мислителя, який не устрашився відлучення і пішов на розрив з Римом із-за полум'яної проповіді політичної громадянської свободи і відновлення істинної євангельської церкви та її служителів. Абат наполегливо пропагував думку про те, що «істина і добро по суті ідентичні і

управляються одним і тим же законом, з чого виходить, що істина, добро і краса також підпорядковані цьому єдиному закону і що основи мистецтва перебувають в тісному зв'язку з моральними нормами і законами духу, складаючи з ними нерозривну єдність» [240, с. 242].

Зерно поглядів на мистецтво, його високе значення було посіяно ще в юності Ліста. Немає нічого дивного в тому, що до 45-ти років свого життя він так твердо і упевнено сповістив в листі до Ганса Бюлова (від 16 липня 1856 року) естетичний принцип творчості на основі вивільнення індивідуального змісту з під влади схем [239, с. 179].

Зв'язок з образами світової літератури вводив музиканта в сферу філософії і поєднував його з сучасними запитами духу. До цього прийшов Людвіг ван Бетховен, і в цьому великим продовжувачем його був Ференц Ліст. У більш загальному сенсі про «програмну музику» говорилося і писалося надзвичайно багато, але при цьому абсолютно випускали з уваги внутрішні причини її появи і вкрай інтенсивного розквіту, відмінність напрямів усередині цього явища і філософську його сутність.

Сперечалися – повинна або не повинна існувати програмна музика, не бажаючи зважати на даність – вона вже є. Значить, вона можлива, і як реальний факт в самій своїй реальності має право на визнання. Заслуга тут Ліста – поглиблення і навіть виявлення ідеї про програмну музику (паралельно з Берліозом), затвердження принципу поємності і, головне, втілення цього принципу у ряді чудових програмно-симфонічних творів.

Слід зазначити, що художні відкриття Ференца Ліста стали одним з найбільш яскравих спалахів романтичного мистецтва XIX століття. Особистісна позиція угорського композитора визначила масштабність і універсальність його творчої індивідуальності, яка виявилася своєрідним генератором нових художніх ідей в загальноєвропейському масштабі.

2.2. Прояв мему Данте в творчості Ф. Ліста

У творчості Данте на сторіччя вперед було призначення, яке мистецтво, і зокрема, музика, виконувало і, можливо, виконуватиме вічно. І та обставина, що велике творіння флорентійського вигнанця було першим, читання якого збудило в Лісті думку про конкретне здійснення зв'язку поезії і музики на основі втілення ідеї твору в звуковому, музично-художньому задумі, доводить глибину і релігійність помислів геніального артиста. Це було зумовлено цілком філософською думкою Данте, але, звичайно, «музика» Данте втілена в творах Ліста під сильно відчутним впливом тих, хто реалізував релігійну мрію в пишній розкоші соборів бароко.

Шлях до осмислення мему Данте був від нарису Симфонії до «Божественної Комедії Данте» в первинному виді до остаточного завершення твору у формі широко розвиненої симфонічної поеми. Між цими подіями пройшло близько десяти років (від кінця 1847 та початку 1848 р. – до травня і червня 1855 року). Упродовж цього часу Лістом були створені найбільші твори (два фортепіанні концерти, «Тассо», *Berg-Symphonie*, «Мазепа», «Прометей», «Звуки свята», Соната для фортепіано *h-moll*, «Орфей», «Прелюди», «Угорщина», Гранська меса); при цьому здоланий жах «Танців смерті» і розкритий блиск «мефістофельства» («Фауст-симфонія», 1853-1854).

При Лісті постійно знаходилася поема Данте. Розповідають, що навіть під час останньої подорожі Ліста у Байрейт, де він і помер (1886), композитор мав при собі екземпляр «Божественної Комедії», що служив йому впродовж п'ятдесяти років життя. І, звичайно, тільки Данте міг бути Вергілієм Ліста, тому, що, по-перше, Данте був видатним філософом-поетом, витонченої душі артист, спадкоємець провансальських трубадурів, «знавець любові», тобто її оспівування в мистецтві. Данте – віртуоз поезії в кращому сенсі цього поняття, де «чаклування поєднується з видимою механічністю, де імпровізація є вища закономірність і де майстерність, безпосередня і пишна, ллється, як імпровізація; де містика і тверезий розрахунок існують, неначе не заважаючи

один одному; де матеріал поневолюється не сухою тверезістю, а полум'яною чуттєвістю – виявленням усієї «плотської привабливості», усієї **тілесної** краси звучань. Але є ще більше внутрішній зв'язок, який не так-то легко «розбудити» і виявити, але який пояснює багато що в характеристиці «співвідношень» Данте і Ліста (тобто їх духовних світів) (Виділено в тексті)» [10, с. 8-9]. Таким чином відбувалися постійні пошуки композитором принципів втілення мему Данте.

У світлі кришталевої ясності і в променистому сяйві у поєднанні з пишнотою і блиском, розкішшю і полум'яним «занепокоєнням» ліній – у своєрідному заломленні в музиці архітектурних і мальовничих видінь єзуїтства – звучать релігійні картини Ліста. Але духовна суть їх – світ жіночності. Те, що живить споглядання Ліста, випромінює очі улюбленої, ідеальної жінки. До них тягнуться усі прекрасні, пронизані чуттєвістю мелодії і гармонії Ліста, відтворюючи собою із звучань виткане світле лице тією, єдиною – чим була Беатріче для Данте.

Ліст конкретизує, здійснює в *відчутних* образах те, що бачив Данте, його видіння. Ліст реалізує усе це в музиці, в якій можна почути те, що для Данте було реальне пережитим, а «для людства залишалося **мрією**». Ліст вчинив подвиг, реалізуючи в звуках сприймання «Божественної Комедії». Як той, що жив після Ренесансу, епохи бароко, після XVIII століття, «культу Розуму», що жив в променях мрії романтиків, в душі яких «зріла містика усього пережитого від Данте впродовж п'ятисот років, Ліст привніс до мрії **досвід** (Виділено в тексті)» [10, с. 9].

Ліст зупинився перед завданням створення окремої самостійної частини, що відповідає **Раю** Данте. Він її втілює лише у вигляді прекрасного фіналу «Данте-симфонії» – велика хорова кода на латинський текст католицького славлення діви Марії («Величає душа моя Господа»). Це один з моментів величного католицького богослужіння в ореолі слави відродженої церкви, яка **реалізує** царство небесне, наочно показуючи промені небесного сонця в кованих золотих зірках, лица ангелів – у виліплених голівках кокетливих

херувимів, музику сфер – в мелодії солодкої Італії у виконанні хору, оркестру, органу і видатного співаків-віртуоза (Виділено в тексті)» [10, с. 9].

Якщо порівняти творчість Данте і Ліста, то виявляється, що там, де у Данте відчутна суцільна напруга, випромінювання сили божественного світла (а такий увесь Рай), – у Ліста тільки вихваляння, подячний спів; де у Данте світло, кристальна ясність і променисте блищання, – у Ліста неначе все те ж, але у світлі, заломленому у вікнах храму бароко, що поєднується з блиском, розкішшю і занепокоєнням ліній, фарб і площин.

Виразність лістівського Пекла при усій своїй звуковій чітко висіченій рельєфності – тільки звукозображує, але не виражає думку Данте. Наміри Ліста завжди занадто безперечно підкреслені, що відрізняє його втілення мему Данте від першоджерела.

Серед творів Веймарського періоду – скорботним передчуттям, трагічною надірваністю і занепокоєнням провіює від фортепіанної фантазії-сонати «Після прочитання Данте», безпосередньої попередниці «Данте-симфонії». Цей великий філософський твір навіяний образами V пісні «Пекла» з «Божественної Комедії». Фантазія-соната створювалася на порозі сходження Ліста у вир реального життя після романтичних захоплень юності і любовного пристрасного сп'яніння.

За концепцією Ліста, з другого кола дантового «Пекла», що «заміщує в сонаті усю пекельну безодню гріха і страждань, починається сходження до Божественного Першопрестолу» [167, с. 66].

Рай у Ліста – привабливо виразна музика завдяки величчю витоків, що її наситили, музика лістівського Пекла, якщо можна так сказати, сюжетно-виразна.

Пекло Ліста базується на зіставленні атмосфери стогонів і скорботи з ніжним любовним дуєтом Паоло і Франчески. На фоні суворо похмурих гармоній обкреслені жахливо прорізаючи їх, подібно до штрихів гравюри, лінії мелодико-тематичні: провідна з них утілює знаменитий вірш напису над воротами Пекла: «*Lasciate' ogni speranza voi ch'entrate*» (Оставь надѣжду,

всяк сюда входящий (рос.)). Вона і служить найважливішим тематичним і психологічно обумовленим зв'язком усіх елементів музики Пекла. Інші мелодико-лінійні утворення, струнка пластичність лістівських побудов, постійно підкреслюють безсилля волі, гніт задухи, відчуття безвихідності і безглуздя протидії. Основний ритмічний штрих: при темпі *allegro frenetico* – вічно стримувана неприборканість поривів.

На цьому фоні виступає бачення тіней, легких як вітер, що м'яко припливають услід за наперед повтореним литаврами лейтмотивом безнадійності.

Музичний сенс епізоду з Франческою у Ліста, так само як і усієї музики Пекла, – стримуваний порив. Тут порив томливий, потяг до поєднання, ніколи не здійснюваний; порив похитливості, що не задовольняється, дує, в якому домінує жіноче начало, а чоловіче вторить, ніжно вплітає свій голос в струмінь «мови» Франчески (*Andante amoroso dolce con intimo sentimento*).

Ліст дуже добре умів втілювати милування жіночністю і свідомо затримуване тамування любовного полум'я, немов в його психіці таїлося багатьма віками виховане, вічно стримуване гріховне жадання католицького священства (абатства). Чистилище зображено у Ліста набагато більш стисло і не так напружено, як у Данте. Ідея та ж: подолання гріха, підйом, що закінчується вихваланням величі бога словами діви Марії. Тоді як у Данте Чистилище – широко розвинене дійство.

Так само музично розвинена містерія Раю з тією відмінністю, що тут немає, як в Чистилищі, драматизму наростань, а відбувається випромінювання («прожектор») світлової енергії з «очей» небесної троянди в ореолі безперестанного звучання гармонії сфер і хвалебних гімнів. Але Чистилище він створив по-своєму виразно-драматично і побудував його також на зіставленні спокою безмежного повітряного простору або звукопис моря, серед якого здіймається гора Покаяння і молитовного настрою «душ», що здійснюють подвиг звільнення від гріха:

И я второе царство воспою,

Где души обретают очищенье

И к вечному восходят бытию

(Чистилище, пісня перша, 1-3)

Цей великий підйом Ліст утілив в чудовій по сенсу «фузі сходження» (*Lamentoso*), що становить центр музичного «Чистилища». За глибиною виразності цей момент являється, мабуть, найвищим досягненням усієї музики, створеної за сюжетом «Божественної Комедії» Данте, оскільки найтісніше в психологічному відношенні стикається із задумом поета. «Це ряд трепетних сходжень від похмурих уступів душевної безодні до ваблячого світла духовного захвату, до завершального золотого *D-dur*: «осанна», або «хвалите»!, що знову викликає в уяві картину католицького богослужіння в пишно прикрашеному храмі при звучанні могутнього органу», що урочисто плеться, – вважає Асаф'єв [10, с. 13]. (Детальний аналіз драматурги сонати-фантазії «Після прочитання Данте» буде представлений в наступному підрозділі цього дослідження).

Данте судить гріховне життя з метою її виправлення, очищення людини і, за словами автора, поема повинна була вказати шлях до порятунку через спокутування гріхів. Людина повинна пізнати себе, щоб піти з шляху помилки і пізнати себе через знання усього людства [43, с. 419]. Нам уявляється, що саме так розумів і Ференц Ліст своє завдання при зверненні до цього сюжету і написанні творів на цю тему. Пафос Ліста завжди пов'язаний із стилем театральної церковності; його музика «декорує», розцвічує *cantus planus* григоріанського хоралу, і тому може бути розглянута, як прекрасна, натхненна і майстерно виконана ілюстрація поезії Данте, що лише моментами утілює суворо-піднесений дух цієї поезії.

До натури Ліста, пристрасно-сильної, стверджуючої життя, ніби проникає демон. Здорову любовну, відтворюючу життєвий струм пристрасть, Мефістофель втілює у вишукано похитливе споглядання чуттєвих видінь: збереження або кристалізація в звуках еротичних спокус служить імпульсом до створення багатьох і багатьох чарівних творів Ліста [32, с. 37].

Мефістофельство пронизує багато творів Листа, певною мірою асоціюючись з образами Данте.

Поглиблення «мефістофельства» йшло далі, глибше і сильніше. «Алхімік» перетворювався на мандруючого схоласта або точніше, в софіста, якому байдуже було заперечувати або не заперечувати, який в усьому зневірився. І нарешті, вага переконливо нахилилася у бік заперечення: у вересні 1854 року була закінчена Листом симфонія «Фауст», твір приголомшливий за виразністю поетично-філософських концепцій, виражених шляхом чисто музичного комбінування звучних образів.

У першій частині симфонії композитор відтворює лице змученої скептицизмом людини. Друга частина симфонії присвячена характеристиці Маргарити. А в третій частині, нарешті, в усьому своєму нестримному захваті зазвучав сміх духу заперечення, саркастичний сміх Мефістофеля, перед яким рабськи схилилося ХІХ століття.

Фауст-симфонія – одна з найяскравіших концепцій Листа-Мефістофеля. Знадобилися колосальні зусилля з боку Листа-містика, (не кажучи вже про Лист-абата, правовірного католика), щоб відновити порушену рівновагу і спокутувати гріх.

У 1855 році Лист закінчує давно вже задуману і викохану **«Данте-симфонію»** (*Eine Symphonie zu Dantes «Divina Commedia»*), де так символічно відбувається відображення душевного життя композитора у виразній музиці випробувань на горі Чистилища: особливо в звучаннях «фуги сходження». Симфонія була присвячена Ріхарду Вагнеру і виконана 7 листопада 1857 року в Дрездені, під керівництвом самого композитора (видана в 1859 році Брейткопф і Гертель. Передумова Р. Поля і К. Вітгенштейн).

Як містичний хор в фіналі «Фауст-симфонії» анітрохи не погашає враження від «викриттів» Мефістофеля, так і славослів'я Раю в «Данте-симфонії» не вселяє неодмінного переконання в перемозі віри над скептицизмом і святості натхненної плоті над гріховною привабливістю плоті! [32, с. 41].

В ході роботи над симфонією Ліст кілька разів міняв задум майбутнього твору. Так його первинним планом було слідувати в архітектоніці симфонії тричастинній будові «Божественної Комедії»: перша частина – «Пекло», друга частина – «Чистилище», третя – «Рай».

Ріхард Вагнер писав із цього приводу: «Прекрасна, без жодного сумніву, ідея, і я вже наперед куштую задоволення від твоєї музики. Але все таки я повинен висловити різні мої думки із цього приводу. Що «Пекло» і «Чистилище» тобі цілком посильні, не сумніваюся ні хвилини. Але ось «Рай» збуджує мої сумніви... Я – як поет, пов'язаний з ним «симпатическими» (рос.) узами, – все-таки вважав за краще б остаточно втратити усю мою особисту свідомість, як і усю свідомість взагалі і абсолютно розчинитися в потоках дантівського вогню, тому що почував би себе при цьому набагато краще, ніж виявившись віч-на-віч з католицьким богом, хоча Данте і зображує його з таким мистецтвом, з яким ти, напевно, урочисто представиш його в своїх хорах» [25, с. 109-111].

Ліст з дивовижною увагою поставився до порад дуже шанованого ним Ріхарда Вагнера і навіть виключив зі своїх задумів твору третю частину. В результаті – на титульному аркуші його «Данте-симфонії» стоїть присвячення Вагнеру. Таким чином, остаточний варіант твору – це двочастинний симфонічний цикл з хором, який завершує другу частину.

Прекрасна «велично пишна» «Гранська меса» (*Missa solennis zur Einweihung der Basilika in Gran*), закінчена в тому ж 1855 року, відкриває ряд найбільших релігійних творів Ліста. Врешті-решт, він усю свою творчу роботу присвячує служінню Церкви і мріє про реформу католицької релігійної музики.

Прийнявши в 1865 році малий постриг, з непохитною завзятістю і релігійним ентузіазмом до кінця свого життя створює духовні композиції, часто найжджає в Рим (де оселилася княгиня Вітгенштейн) і в спілкуванні з церковною аристократією шукає точок опори своєму абатству, хоча,

думається, справжня жива діяльність його проходила все-таки серед його безлічі учнів і серед музичного життя Німеччини.

Проте релігійні споглядання в музиці Листа займають таке ж важливе місце, як і його «мефістофельські» витівки і сарказми, і як чарівності любовних споглядань [32, с. 42]. Три псалми, хорова меса, дві великі інструментально-вокальні меси – «Гранська» і «Коронаційна», нарешті, дві чудові ораторії – «Легенда про святу Єлизавету» і «Христос» (третя – «Св. Станіслав» залишилася незакінченою), а потім цілий ряд невеликих духовних композицій складає цінний вклад в релігійну музику.

Ліст виявився вірним представником епохи Реставрації. Його пафос – глибоко ширий пафос цієї епохи перебільшених розчарувань, перебільшених сподівань. Його пафос – католицькій реакції, де змішалися соціально-демократичні тенденції оновлення Церкви на основі євангелізму з містичним трепетом перед незбагненим і еротичним екстазом мучеництва; це пафос сучасного йому роздвоєння свідомості: між скептицизмом і між вірою в «вищу Істоту» – чи це Бог, Людство або Розум – в даному випадку байдуже.

По-перше, перед нами проходять усі лістівські захоплені почуття, включаючи «Прелюди» і «Ідеали», а як контраст сприймаються звучання фортепіанної фантазії-сонати «Після прочитання Данте»; тема Фауста в Фауст-симфонії в «Нічному ході»; Пекло в Данте-симфонії; Гамлет, і, нарешті, шубертівський «Двійник» в лістівському розумінні.

По-друге, – встає релігійна думка Листа у безлічі її трактувань, від полум'яних споглядань «*Harmonies poetiques et religieuses*» до величних концепцій «Credo» в обох месах; від театральних барвистих картин «Св. Єлизавети» до релігійного світлого осяяння в пасхальній пісні ораторії «Христос».

По-третє, – перед нами або зухвалий знущальний сміх Мефістофеля, за яким мариться зяюча безодня: ніщо; чи не менш жорстока маска Смерті в «*Todtentanz*» – «Танок смерті», що натхненно продовжує думку пізанської фрески; чи сум'ятний порив і роздвоєність прагнень геніальної сонати *h-moll*,

де так жахливо гуркоче, ніби зловісне motto, що з'являється услід за основною думкою сонати, як би її супутник, тема в нижньому басовому регістрі.

Віддзеркалення усього цього – пісенна лірика Ліста, найбагатше джерело споглядань вишуканих насолод, сфера, де панують артистизм, смак, дотепність, витонченість вираження і викладу; область ніжних відтінків почуття і чуйного торкання інтимних душевних струн [32, с. 47].

Ліст, як яскравий представник романтизму, використовує усі засоби виразності цієї епохи. Композитор відмовлявся бачити в музиці «просту комбінацію звуку». Музика для нього – засіб вираження найпотаємніших почуттів і думок людини, своєрідна «поетична мова, яка більше здатна, можливо, чим сама поезія, виражати все, що виходить за звичайні горизонти, все, що вислизає від аналізу» [116, с. 291].

Йому був властивий дар прогнозування і передбачення, він сміливіший, ніж хто-небудь з композиторів-сучасників, намітив контури майбутньої музики ХХ століття. Ряд творів Ференца Ліста останніх років стали свого роду лабораторією засобів виразності прийдешнього століття.

2.3. Фантазія-соната Ф. Ліста «Після прочитанні Данте»: комплексний аналіз

Під час навчання в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, в класі за фахом, приступаючи до роботи над Фантазією-сонатою «Після прочитання Данте» Ференца Ліста, з'ясувалося, що в музикознавчій літературі відсутній не лише її системний аналіз, але і аналіз елементарний історичний або драматургічний, технологічний. Наскільки активно музикознавці, педагоги, виконавці звертаються до знаменитої «Другої сонати» Ліста – h-moll (тут і розділи в усіх підручниках з «Історії зарубіжної музики», «Зарубіжної музичної літератури», і самостійні дослідження самого твору в різних ракурсах: історичному, теоретичному, виконавському і тому

подібне), настільки мало вони цікавляться Фантазією-сонатою «Після прочитання Данте».

Вже було відмічене раніше, що вибір саме цього сюжету – «Божественній Комедії» Данте – Ференцем Лістом не є випадковим. У його листах і статтях ми читаємо захоплені рядки, присвячені мистецтву великих італійських майстрів, з якими він так близько зіткнувся, подорожуючи по Італії в 1837–1839 роках. Наприклад: «Прекрасне, таке, що користується в цій країні привілеєм, з'явилося переді мною у своїх чистісіньких, піднесених формах. Моєму здивованому погляду явилось мистецтво в усій своїй пишності, я побачив його відкритим в усій його універсальності, в усій його єдності» [95, с. 150].

Зауважимо, що саме у відмічені роки у свідомості композитора формується ідея синтезу мистецтв, зокрема, в даному випадку, музики і поезії, що багато в чому надалі визначає його творчість. Ліст читає і перечитує Данте Аліг'єрі, Вільяма Шекспіра, Віктора Гюго, Йоганна Гете... Нерозлучною супутницею його мандрів стає книга «Божественна Комедія» Данте. Звідси і народжуються задуми програмних творів, формуються самі принципи програмності.

В той же час, О. Рощенко вважає, що в створення «великого міфу про Данте» Ліст вніс свій вклад, «присвятивши "родоначальному генієві", що прозрів крізь товщу віків контуру "мистецтва майбутнього", трилогію музичних міфів. Окрім дантівського "прикладу", створюючи фортепіанну сонату-фантазію, що відкриває цикл музичних міфів про Данте, 26-річний композитор спирався, мабуть, на ще один художній образ. В цій ролі, можливо, виступила поетична інтерпретація фрагмента дантівського сюжету в сонеті Джона Кітса» [167, с. 65].

Цю думку тут детально ми не розвиватимемо, відмітимо лише, що припущення О. Рощенко має досить реальний ґрунт. Дійсно, можливо, що «лістівська фантазія "Після прочитання Данте" вільно інтерпретує не лише флорентійську "Комедію", але і те заломлення світу родоначальної поеми,

вплив якої на лістівський задум лише передбачається (сонет-сновидіння)» [167, с. 66]. Можливий також цілий синтез спонукальних причин і джерел натхнення для композитора.

О. Рощенко бачить конкретні зв'язки між сонетом-сновидінням Кітса і Фантазією-сонатою: «задум твору «після прочитання» (кітсівське формулювання) «загальноносимволічної поеми»; згортання дантівського «розчленованого універсуму» в неподільне «єдине» (одночастинна форма обох композицій, яку автори, що наслідували дантівську установку, трактували як бачення); сходження в другий круг пекла; самоототожнювання романтичних художників з героєм «романтичного генія» [167, с. 65].

Дійсно, образи італійського Відродження постійно притягують Ліста не лише естетично, але і ідейно-філософськи. Своїм гуманізмом, ідеєю урочистості людської думки, почуттів, повнотою життя пройняті фортепіанні п'єси, включені в «Другий рік мандрів», – «Заручення» по картині Рафаеля (звернемо увагу, що твір створений за враженням від живопису), «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело (враження від скульптури), «Три сонети Петрарки», вокальні твори на вірші авторів епохи Відродження.

Композиторське мислення Ференца Ліста характерне постійним зіставленням двох змістовних полюсів: один – героїка, любовна лірика, релігійна захопленість; інший – сатанинський початок, пекельні сили, мефістофельність. Ці дві сфери образної творчої діяльності композитора яскраво проявляються у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте», в геніальній Сонаті h-moll (її іноді називають «фаустівською»), в «Мефістовальсі» і інших творах.

Творча діяльність Ліста була на рідкість багатогранною. Ставлячи перед собою завдання «оновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією» і «звільнення художнього змісту від схематизму», Ліст прийшов до створення нової музичної форми – одночастинної симфонічної поеми. Круг образів, втілених їм в цій формі, надзвичайно широкий – від античного міфу про

Орфея і безсмертних героїв Шекспіра і Гете до образів сучасної Лісту поезії та живопису [65, с. 124].

У дусі «симфонічних поем» Ліст створив два великі твори для фортепіано – Фантазія-соната «Після прочитання Данте» (1849) і Соната h-moll (1852-1853). Жанри цих творів далеко не прості. Перше навіть носить назву Фантазії-сонати «Після прочитання Данте». Мало того, що композитором поєднуються жанри фантазії і сонати (тобто поліжанровість – см. [82]), так ще і пропонується конкретне літературне джерело, за яким створений твір. В той же час, фортепіанна Соната h-moll, хоча і названа так однозначно, також несе в собі програмне навантаження.

Фантазія-соната «Після прочитання Данте», як вказує вже сам підзаголовок твору, програмна. Образи Фантазії-сонати глибоко натхненні і, отже, запозичені з видатного пам'ятника світового мистецтва – «Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі і, як характеризує зміст цього твору А. Демченко, - це «вир титанічного протиборства» [45, с. 27].

У Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» яскраво, зримо і картинно композитор намалював похмуре царство пекельних сил. Програмність тут носить узагальнений, а не послідовно сюжетний характер. Лісту важливо не стільки передати в музиці логічне розгортання сюжету обраної програми – поеми Данте, скільки утілити засобами музичного мистецтва загальну поетичну ідею, провідні поетичні образи.

Програмний зміст цієї сонати Ференца Ліста втілений в подвійній **жанро-формі**: фантазії-сонати = *Fantasia quasi Sonata*. При точнішому перекладі виявляється, що жанр твору треба трактувати як «**фантазія, як соната**» (*quasi* – ніби, майже, подібно, на подібність). На пам'ять відразу приходять протилежне жанрове явище в історії музики – фортепіанні сонати Людвіга ван Бетховена – *Sonata quasi una Fantasia* («Місячна») op. 27 №2 і op. 27 №1 [118; 120].

Програмні твори романтиків досить часто втілювалися в жанрі фантазії (наприклад, «Фантазії» Ф. Шопена, Ф. Шуберта, О. Скребіна) або поєднували

різні жанри (наприклад, «Полонез-фантазія» Ф. Шопена (см. дисертацію Лі Сонкунь [82]), «Вальс-фантазія» М. Глінки і багато інших). Але найчастіше зустрічається поєднання саме «соната-фантазія» або «фантазія-соната» (см. у Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, О. Скребіна та ін.). Т. С. Кюрегян вважає, що саме «Л. Бетховен закріпив союз сонати і фантазії створенням знаменитої 14-ої сонати op. 27 №2 – "Sonata quasi una Fantasia" і забезпеченою тією ж позначкою 13-ої сонати op. 27 №1» [79, с. 770].

Звернемо увагу на своєрідне розуміння жанру «фантазії» Лістом. Виходячи з обраного поетичного програмного задуму, Ліст перетворює традиційну циклічну сонату на одночастинну «фантазію-сонату» або «сонату-фантазію», «сонату-поему». Але можна підійти до цього питання і інакше: **одночастинну «фантазію» композитор трактує як сонату і перетворює на одночастинну сонатність.** І тоді все стає простіше і ясніше... Але у такому разі, як бути з тим, що цей твір трактується зазвичай і часто, як перша (№1) соната композитора?

Вважається зазвичай, що саме в Сонаті h-moll (і в двох фортепіанних концертах) Ліст уперше дає історичний зразок злиття у великому одночастинному творі принципів одночастинності і циклічності (тобто цикл, стислий в одночастинності) [80, с. 149]; інакше кажучи, сонатна циклічна одночастинність (див. дисертацію Нью Нін [135]).

В той же час, значно раніше, вже у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте», ми також чуємо твір, в якому окремі розділи відповідають конкретним частинам сонатного циклу. Але в цілому – це велика одночастинна композиція, в якій від початку до кінця проходять, трансформуючись, одні й ті ж теми. Вони проходять багаторазово і багатоваріантно. Утворюється, таким чином, у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» одночастинність, циклічність, сонатність, риси монотематизму.

Вже йшла мова про те, що в основі Фантазії-сонати лежать групи тем, які, трансформуючись, набувають нерідко протилежний образний зміст:

розвиток тематизму вільний і базується на різкому зіткненні різнохарактерних тем.

З точки зору творчого методу Ференца Ліста, контрастні теми часто внутрішньо пов'язані одна з одною, як би витікають одна з іншої, хоча і мають протилежне образне значення. Зазвичай усі теми протягом розвитку драматургії твору видозмінюються за темпом, фактурою, ритмом, характером музики в цілому. В результаті подібної трансформації, ліричні теми перетворюються на героїчні, трагічні; а патетичні – в скерцозні, і т. п.

У цьому і полягає **лістівський «монотематизм»** – через увесь твір проводяться одні і ті ж теми, або мотиви; вони піддаються різноманітним варіаційним трансформаціям, завдяки яким тема або мотив докорінно міняють свій характер.

Слід звернути увагу на ще один аспект творчості Ференца Ліста, важливий і для усього музичного романтизму XIX століття, – на його твори, написані **в сонатній формі**. Ця форма трактується композитором по-новому в таких традиційних жанрах як соната, концерт, симфонія, а також – в симфонічних поемах (у жанрі, створеним самим Лістом). Тут композитором була використана **сонатність** в умовах програмної музики. В той же час, **все це намічено і втілено вже у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» Ференца Ліста** (*Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata*).

Виявляється, що першим сонатним твором Ференца Ліста була саме фортепіанна Фантазія-соната «Після прочитання Данте», написана в 1837–1838 роках, перероблена в 1849 році, а видана тільки в 1858. Складне позначення жанру (у оригіналі «*Fantasia quasi Sonata*») викликане, як вважає Вл. В. Протопопов, «можливо, тим, що фактура цього твору **дуже вільна, віртуозна**, близька до фактури концертних обробок і фантазій Ліста тих років (Виділено в тексті)» [154, с. 16].

Нагадаємо, що на той час Лістом створені обробки і фантазії тільки на оперні теми (*Grande Fantasia sur la «Tyrolienne» de l'opera «La fiancée»* – 1829; *Grande Fantasia sur la motifs de «Niobe»* – 1835-1836; *Reminiscences de «Lucia di*

Lammermoor» – 1835-1836; Reminiscences des «Puritains» – 1836; Reminiscences de «La Juive» – 1836; Reminiscences de «Huguenots» – 1836). Форма ж цих творів, структура їх, драматургія цілком відповідає класичному принципу сонатності, але з багатьма специфічними особливостями, що не переводять її, проте, в розряд «чистих» фантазій.

Звичайно, знайдені у Фантазії-сонаті, що відноситься до першого самотійного періоду життя Ліста в мистецтві (по періодизації А. Демченко, це 1830–1840-ті роки [45, с. 26]), стилістичні прийоми і форми послужили композитору згодом, у більше досконалому вигляді, і для сонати h-moll (1852-1853), тобто створеною «в центрі кульмінаційного етапу» (якщо по тій же періодизації).

Отже, звичайний одночастинний сонатний цикл з'являється у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» стислим в одночастинну композицію, що вбирає в себе, «у вигляді відносно самотійних розділів форми, окремі частини циклу; в основі твору лежить група тем, які, трансформуючись, набувають нерідко протилежний образний зміст; розвиток вільно і ґрунтований на різкому зіткненні різнохарактерних тем» [52, с. 251].

До числа особливостей Фантазії-сонати «Після прочитання Данте» віднесемо тональний план експозиції: мінор-мажор; тональність d-moll – в головній партії, Fis-dur – в побічній. Такого терцієвого мінорно-мажорного співвідношення головної і побічної партій в експозиції ще не знала художня музична література того часу.

Більш яскравий тональний контраст здійснений при не менш сильному тематичному протиставленні: головна партія (ГП) – вся у відтворенні образу збентеження, мелодика наповнена хроматизмами, виклад ведеться в октавах і, як відлуння (канон), віддається в акордах басів, гармонія нестійка; побічна (ПП) – епічна, урочисто-гармонійна, акордова, мелодійні фігурації йдуть поверх цих акордів-хоралу, посилюючи їх звучання (та ж тема в значній трансформації, епічному збільшенні). Тому зіставлення тем Фантазії-сонати стає дуже демонстративним.

Якщо порівняти теми головної і побічної партій Фантазії-сонати «Після прочитання Данте», то ми помітимо, що головна партія (ГП) *Presto agitato assai* викладена у вигляді канону, де пропоста – це октавні синкопи повторених шістнадцятих, таких, що становлять тему (оспівування, потім низхідні хроматизми *p, lamentoso*), а ріспоста – в акордовому викладенні; побічна партія – надається ця ж тема у багатократному збільшенні (виклад цілими, октавно-аккордами в різних регістрах), заповнена рухом тріольними октавами (*fff, precipitato*). Це яскравий приклад **монотематизму**. Згадаємо перші частини гайднівських сонат і симфоній з монотематичним використанням головної і побічної тем, де змістовний, жанровий, тональний, фактурний контрасти не витримуються і навіть не припускають такої яскравої можливості, яка з'явиться в епоху Романтизму.

В той же час, при такому близькому зіставленні основних тем Фантазії-сонати «Після прочитання Данте», відразу розкривається основа монотематизму твору: зміст тем головної і акордового хоралу побічної партій. Виявляється, що це одна і та ж тема – хроматична риторична фігура: наприклад, начало головної *a-h-a-gis...* і побічної *ais-h-ais-gis...* Але в побічній партії вона «закамуфльована» віртуозними низхідними руладами пасажів.

Створюються і «складаються», поєднуються дві образні сфери, які взаємодіють, як і повинно бути за змістом самого сюжету: в серединній частині побічної (ПП) і в завершальній партії (ЗП) вводяться хроматичні інтонації головної теми (ГП). Значність побічної сфери підкреслюється її тричастинною структурою, в репризі її (тт. 136-144) до того ж сповільнюється темп, що приковує увагу слухача до теми. Так в ранньому творі сонатної форми композитора намічається характерне для лістівської образності подальших періодів творчості – контрастне зіставлення антиподів, що передається через різні тематичні і тональні стосунки структур усередині єдиної композиції.

Розробка Фантазії-сонати «Після прочитання Данте» починається темою вступу – вступна партія (ВП), яка і далі використовує мелодійні інтонації

головної (ГП) і акордовий склад побічної теми (ПП), ніби розширюючи рамки експозиції, що є звичайним і для класичної сонатної форми.

Традиції оновлюються Лістом в образно-тематичному змісті монотематизму і, звичайно, у фактурі і тональних планах, які в репризі приводяться до єдиної тоніки d-moll (у головній партії) і однойменної тональності D-dur (у побічній).

Фантазія, фантазійність саме в сонатності Фантазії-сонати «Після прочитання Данте» Ференца Ліста проявляються і втілюються через постійну імпровізаційність, монотемність і, разом з цим, багатотемність; відсутність чітких граней між темами, партіями головної, єднальної, побічної, завершальної (ГП, СП, ПП, ЗП), структурними побудовами; найяскравіші контрасти між образами і, в той же час, можливість виявлення моноінтонаційності, монотематизму, і тому подібне. Усе це відбувається при досить явно вираженій сонатності.

Слід зробити деякі уточнення відносно жанру цього твору. Звернемо увагу, що існує різне відношення і використання назви жанру: Фантазія-соната – наприклад, у Вл. В. Протопопова [154, с. 16-19 и др.], О. Демченко [45, с. 27]; Соната-фантазія – у Б. Левіка [80], О. Тірдатова [199]; соната, а іноді і фантазія соната, з назвою і без нього, і т. д. у М. Друскіна [51, с. 180-242; 52, с. 222-293]; О. Рощенко вільно оперує складовими елементами назви, а також користується визначенням просто «соната» і «фантазія» [167]. Спираючись на вказівку самого композитора і перше нотне видання – *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi una sonata* – ми зберігаємо авторське написання.

По різному перекладають на російську мову і використовують також назву твору: «После чтения Данте» («Після читання Данте») [24, с. 378 та ін.], «После прочтения Данте» («Після прочитання Данте»), «По прочтении Данте» («По прочитанні Данте») [167, с. 66]. Ми віддаємо перевагу українській назві «Після прочитання Данте», яка найбільш відповідає перекладу лістівського визначення.

Звернемося до виявлення **особливостей драматургії фантазії-сонати «Після прочитання Данте»**. Спочатку поговоримо про створення фантазії-сонати.

У працях, жвавих бесідах, читанні і музикуванні у Ліста пройшли три літні місяці 1837-го року – багате внутрішнє життя, «миті якого я благоговійно зберігаю у своїй пам'яті» (Ф. Ліст, цит. по [116, с. 214]). На початку вересня влаштувалися (з М. д'Агу) у Белладжіо – селі на озері Комо, на віллі Мельци. Тут, серед унікальної краси і тиші, різних більш-менш важливих життєвих подій (наприклад, народження другої дочки Козіми) і зустрічей, у ряді різних творів, Лістом був зроблений нарис Фантазії-сонати «Після прочитання Данте».

Потім була Італія... «Другий рік» мандрів Ференц Ліст завершив найбільш значною п'єсою усього циклу: Фантазією-сонатою «Після прочитання Данте». Нагадаємо, що мандрування молодого Ліста мали величезне значення для формування його особистості. Саме під час подорожей він був захоплений **ідеєю єдності мистецтв**: писав про це п'єси (вони увійшли до Другого року мандрів); утілював цю ідею і у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте», замислив «Данте-симфонію», «Фауст-симфонію»; прагнув органічно поєднати музику з іншими видами мистецтв, тобто «до оновлення музики шляхом її внутрішнього зв'язку з поезією». «Другий рік» мандрів Ференц Ліст завершив найбільш значною п'єсою усього циклу: Фантазією-сонатою «Після прочитання Данте».

Слід звернути увагу на захоплення Лістом жанрами строгих і вільних перекладень, простих обробок – транскрипціями і фантазіями. В якості визначення і назв жанру власних творів Ліст користувався різними позначеннями: Обробки, Фантазії, Ремінісценції, Ілюстрації, Парафрази, Фортепіанні партитури, Перекладення. Зупинимося на розумінні Лістом поняття і жанру «**Фантазії**».

Цей термін композитор використовує в двох сенсах. У широкому сенсі – під ним розуміє будь-який музичний твір, в якому відбувається реальне

переплетення з поетичним (ніби враження від подорожей, природи, мистецтва). У вузькому сенсі – так називаються п'єси, в основі яких лежать народні теми («Фантазія на угорські народні теми», «Велика угорська фантазія на іспанські теми», «Романтична фантазія на дві швейцарські теми») або оперні мотиви («Наречена», «Сомнабула», «Гугеноти»), або теми відомих творів інших композиторів (наприклад, «Кампанелла» Паганіні). Форма таких фантазій була цілком обумовлена вибором і особливостями розвитку теми.

Ференца Ліста дуже часто порівнювали з поетами – то називали його «Байроном піаністів», то з розмахом і епікою Гомера, то з Шиллером [193, с. 17, 21; 194, с. 378]. У педагогічній діяльності Ліст також сам часто читав вірші для розкриття суті твору, у тому числі композитор декламував і уривки з «Божественної Комедії» Данте, щоб розібратися в образах Фантазії-сонати «Після прочитання Данте» [178, с. 148-149].

А. Боршуляк вважає, що вплив Данте можна почути в «Варіаціях на тему Баха» (як Флорестан і Евзебій – це синтез природи Шумана, так і Данте і Мефістофель – частина особистості Ліста). Порівнюючи твори Баха і Ліста, Боршуляк відзначає: «На відміну від кантати Баха, де *Sinfonia* – лірично-скорботного, глибоко пасіонного характеру, вступ до «Варіацій на тему Баха» зовсім іншого плану. Риторична фігура *passus d. giusculus* набуває демонічних рис і відтінок відкритої трагедійності... Ліст принципово змінює, поглиблює та романтизує трактування риторичної фігури» [17, с. 131].

А. Корто пише із цього приводу, що «із самого початку ми у владі мороку і драматизму. Тут впливайте так, щоб нас наповнив жах. Відкрийте двері в пекло». Корто також помічає, що до настрою «Варіацій на тему Баха» наближаються страждання чистилища, передані в симфонії «Данте»: «Проте треба дати відчуття, що ця скорбота, ці стогони не безнадійні...» [74, с. 103-104].

Упродовж багатьох років дантівська тема займала увагу Ліста і, поза сумнівом, була улюбленою (Фантазія-соната «Після прочитання Данте», «Данте-симфонія»). Підтвердження цьому знаходимо в словах самого

композитора: «Я схильний до релігії, але моїй натурі властиво щось демонічне» [72, с. 67].

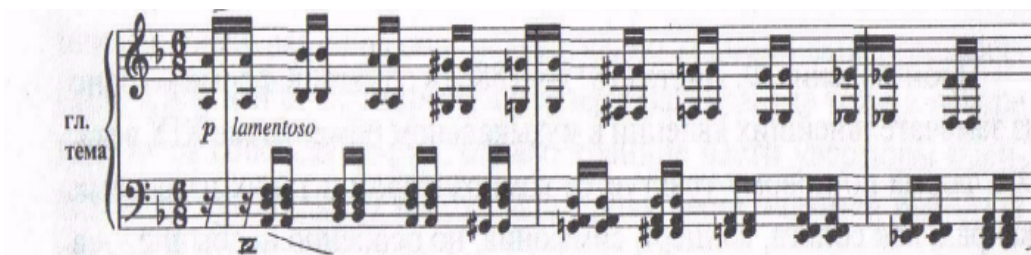
«Метаморфози, що відбуваються в душі героя на шляху від пекла до раю, – вважає О. Рощенко, – зафіксовані в безперервно трансформуючій темі-рефрені Фантазії-сонати, що реалізовує функції розподілу форми» [167, с. 64].

Вл. Протопопов пише, що з «фанфари жаху», яка відбиває відтінки демонізму (у контексті лістівської музичної символіки – це форшлагги, що упереджають кожен звук, низхідний рух по тритоновому «замкненому колу»), відображає заціпеніння героя, перед поглядом якого розверзала пекельна безодня ("blick um Storm"), тема-рефрен під впливом Божественної любові перетворюється на світлий гімн небесному раю» [154, с. 66]. Під «фанфарою жаху» дослідник (Вл. Протопопов) має на увазі тему вступної партії (ВП), а під темою-рефреном – тему головної партії (ГП), яка дійсно виконуватиме функцію рондального рефрену, але дуже своєрідно, оскільки ляже в основу наскрізного монотематизму і суперечливої, протилежної трансформації образу.

В Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте», в якості головної партії (ГП) Лістом використана риторична фігура *passus duriusculus*, яка «розкриває трагічну картину страждань за воротами пекла. Для посилення скорботного образу *passus duriusculus* викладається октавами в партії правої руки і дублюється акордами в лівій» [17, с. 133].

Для посилення скорботного образу, вираженого риторичною фігурою *passus duriusculus*, Ліст викладає його пристрасним каноном на 6/8, із складним ритмом – пропостою, що синкопують, і ріспостою: октави партії правої руки імітуються нижніми звуками акордів лівої. Але розвиток не завершується, оскільки потім слідує інверсія цієї побудови (см початок теми головної партії і такти 37-39).

Тема головної партії:



Цікава думка із цього приводу Я. Мільштейна: «Як Данте, зображуючи шум пекла, не говорить «звук» («suono»), а «гул» («tuono»), підкреслюючи цим дисгармонію, що панує в пеклі (бо в слово «звук» входить ознака гармонії), так і Ліст, зображуючи гул, що йде з глибини пекла, прагне до дисгармонії, а не до благозвучності. **Педаль** на п'ять тактів – не випадковість, не недогляд, а необхідність, що диктується художнім образом (Виділено в тексті)» [117, с. 34]. Власне, про це ж говорить і піаніст Страдаль, який виконував Фантазію-сонату «Після прочитання Данте»: «П'ятитактова педаль повинна була, за задумом Ліста, сприяти імітації неясного, блукаючого шуму грішників», що наближаються здалека» [243, с. 50].

Важливим для розуміння змісту цієї теми, на наш погляд, являється те, що риторична фігура *passus duriusculus* ніби витікає зі своєрідно трактованої теми хреста: a-b-a-gis. Саме ця тема пронизуватиме увесь твір, постійно трансформуючись, перетворюючись, проникаючи буквально в усі теми (і у ВП, і ЗвП, і ПП, і ЗП) і створюючи не лише основу монотематизму, але і рондальності, сонатності, варіаційності.

Вважається, що Ференц Ліст мав схильність до барвистої хроматики ще з молодості. І дійсно, в його так званій «ранній» Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» ми чуємо хроматичну мелодику або хроматичну гармонію і поліфонію, що розширюють і збагачують звуковий колорит, змішують звукові фарби, їх близькості і контрасти, причому, часто оформлені за допомогою висхідного або низхідного трактування риторичної фігури *passus duriusculus*.

Звернемося тепер до особливості драматургії фортепіанної Фантазії-сонати «Після прочитання Данте». Як вже говорилося, в «кантівській» Фантазії-сонаті зіставляються різні образи. Звернемо увагу, як при цьому скрупульозно і детально Ференц Ліст виставляє позначення темпів і принципів виконання тематизму сонатної форми і не лише кожної її зовнішнього структурного висвітлення, але і щонайменшого внутрішнього елементу. Яскравий і різноманітний, наскрізної будови, виявляється вступний розділ в сонаті. Цей блукаючий по тритонах двообразний грізно-невблаганний вступ *Andante maestoso* (ВП) – з внутрішніми натяками

- на інтонації майбутньої головної партії (fis-g-as – 3-4 т.; a-ais-h – 9-10 т.) – *pesante*;
- на ритмічні перетворення самої теми вступної партії (ВП) (тт. 19-22);
- з передбаченням головної партії (ГП) – як одного з її зразків і як первинного з'єднання для майбутніх перестановок в складному контрапункті (тт. 29-34) – *stringento* (тт. 1-5, 20-24, 29-31).

Потім з'являються теми:

- вихрова, збуджена – *Presto agitato assai, p, lamentoso* (5+ *sempre legato* 5+7); неухильно наростаюча – до *ff, con impeto, marcatisimo* (с т. 52); гучна (динамічне повернення до варіанту зі вступу – тт. 54-68) і пристрасна тема головної партії (ГП);
- похідна як від ВП, так і від ГП, – бурхлива, «кричуща», «свистяча» єднальна тема – партія (з т. 77);
- і пізніше тріумфуючі «дзвонові дзвони» побічної – *fff, precipitato* (ПП), з внутрішніми «вкрапленими» темами вступної партії (115-123), темою головної партії (124-135), репризою побічної партії (136-144).

Розглянуте вище незвичайне тональне співвідношення головної і побічної партій (d-moll і Fis-dur) охоплюють усі їх внутрішні компоненти – «вкраплення», «включення» (терміни Ю. Тюліна). Йдеться про постійний імпровізаційний розвиток, наприклад, в побічній партії (ПП), в яку включаються і тема вступу (тема ВП: тт. 115-123), і відгомони головної теми, –

Andante (quasi improvisato), *dolcissimo con intimo sentimento* (тема ГП: тт. 124-135), і лірична трансформація самої побічної теми – Andante *ben marcato il canto* (тема ПП: тт. 136-144)...

Не менш яскрава, розвинена, імпровізаційна завершальна партія (ЗП), що складається з двох побудов. Перша ЗП (тт. 145-153) – насичена хроматизмами, складними фактурними лініями, поєднанням їх суперечливими ритмами, поліритмікою, пронизана розробкою риторичної фігури *passus duriusculus* з теми головної партії, але що ритмічно розвиває закінчення побічної. Потім, після речитативу (тт. 154-156), слідує імпровізаційна друга ЗП, більш системно розвиваюча фігуру *passus duriusculus*, що вбирає мало секундові інтонації зітхань *lamento*, – *quasi improvvisato* (тт. 157-180) (див. статті С. В. Мирошніченко [118; 120]).

Ще страшніший, сильніший «вихор» пристрастей розпалюється в розробці сонатної форми Фантазії-сонати: перша тема вступної партії на остінато вертикалі *cis-gis-d, c-as-d* (тт. 181-188); теми єднальної партії (тт. 189-198, порівняти з експозиційними – тт. 77-102); тема головної партії (з 199 такту; порівняємо її з розділом в експозиції від т. 54 – вертикально-рухлива перестановка в складному контрапункті).

Коротке, скорочене повторення теми головної партії (ГП) в репризі (тт. 273-289) призводить до потужного апофеозу в різних тимчасових і темпових варіантах теми побічної (ПП: тт. 290-317: Andante – с 290 т., Allegro – з 306 т.).

У кінці Фантазії-сонати, звучить торжествуюча мажорна тема вступу, що втратила свої форшлагги і з новим варіантом трактування риторичної фігури *passus duriusculus* (вступна партія: з 318 т., з 324 т., з 327 т.), – як прославляння вічної любові!

Кода цікава не лише змістовно, але і з точки зору технології розвитку тем. Тут звучить новий варіант канону теми головної партії: Allegro *vivace, ff, molto appassionato* (т. 327); потім вона ж (з т. 353), але заснована на русі, що розходиться – баса (вниз) і акордів (вгору). Останнє, на думку Вл. Протопопов, «заповідано ще Бетховеном в коде Allegro IX симфонії» [154, с. 17]. Але ми

вважаємо, що слід також порівняти цей матеріал коди з самою темою головної партії, що виявить відразу вільну вертикально-рухливу перестановку її ліній (своєрідне поліфонічне рішення, що вже зустрічалося в творі (см. з тт. 53, тт. 199). Ліст, природно, формує цей «рух, що розходитьсь», в типових умовах фактури фортепіанного твору (см. з такту 353).

Тут, поза сумнівом, знову проявляється знамените «симфонічне трактування фортепіано» – нове, що привніс Ліст до сучасного виконання і творчості [52, с. 238]. У двох взаємопов'язаних аспектах проявляла себе його могутня фантазія: він розробляв оркестрову потужність звучання інструменту і одночасно збагачував його колористичні можливості.

Гармонійний напрям відміченого руху в коді у бік субдомінанти припускає плагальний каданс, але раніше здійснюється розширене хроматичне переміщення мажорної тональності по цілих тонах: D, C, B, As, Fis (Вл. В. Протопопів переконливо показує, чому Ліст не використовує тональність E [154, с. 18]), а вже потім і власне діатонічне плагальне завершення: *Andante* – *Tempo I* (тт. 366-373).

Незвичайний загальний тональний план Фантазії-сонати: «блукаючий» по тритонах (від звуків зменшеного тризвуччя «a»-«c»-«es») вступ (ВП); головна партія – d-moll (з 35-го такту); побічна (ПП) і завершальна (ЗП) з усіма тематичними «вкрапленнями» – Fis-dur (з 103-го, 136-го тактів до 180-го); їх співвідношення в динамічній репризі: d-moll – D- dur (тт. 273-289; тт. 290-373).

Риси концентричності тематичної будови взаємодіють у творі з принципами романтичної наскрізної форми: «коло Пекла розмикається сходженням по східцях очищення в чистилищі і вознесінням душі в небесні височині раю» [167, с. 66].

Ліст дивовижно використовував виразні ресурси піанізму, на перший план висунувши потужність, блиск і барвистість звучання інструменту. Серед нових, відкритих ним прийомів фортепіанної техніки виділимо декілька, важливих для Фантазії-сонати.

Розширюючи можливості інструменту, Ліст прагнув використати усі регістри фортепіано: застосовував глибоко і соковито звучні басы, мелодію переносив в середній, «віолончельний» регістр, а у верхах часто виявляв прозоре, кристальне чисте звучання гармонійних і мелодійних фігурацій.

Зіставленням різних протилежних регістрів в одночастинності слугували у Ліста пасажі каденційного типу, зазвичай, немов одним кидком, що охоплює усю клавіатуру рояля, наприклад, в Етюді по Каприсам Паганіні №1 (F, quasi cadenza). Звернемо увагу, що Ліст часто і в різних випадках використовує термін *quasi*, підкреслюючи його романтичність, деяку не визначеність (начебто, як би, ніби)...

Ліст часто також насичував фактуру акордовими комплексами, а самі акорди нерідко викладав в масивних подвоєннях: багатократні проведення теми-рефрену; групи похідних варіантів теми головної партії і варіантів теми побічної, що знаходиться з нею в монотематичному співвідношенні.

Зупинимося на деяких особливостях тематизму, його викладу, фактури і т. д. у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте». Ми знаємо, що Ліст полюбляв фортепіанні «широкі жести», рельєфні контури, потужні мазки – неначе широкі мазки в живопису, тобто все те, що найбільш впливає на сприйняття слухачів. Тому свої теми Ліст часто проводить концентровано, в унісонному, октавному викладі, акордовому викладі, особливо на початку, при першому тематичному показі. Такими низхідними октавними хвилями (по звуках зменшеного тризвука: від «а» – 1 т., «с» – з 7-го т., «es» – з 13-го такту), які стають постійним і «страшним фоном» для самої теми, Ліст починає Фантазію-сонату «Після прочитання Данте». Це і є тема-фон вступної партії (ВП).

Теми «інфернальні» у Ференца Ліста ґрунтуються на використанні тритона, що здавна називається «диявольським» інтервалом. Така тема вступу у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» (те ж спостерігається в головному мотиві «Мефісто-вальсу» №2).

Цікаво, яскраво, нетрадиційно фактурно вирішена тема головної партії (ГП) Фантазії-сонати «Після прочитання Данте». Як і Ф. Шопен, Ф. Ліст зіграв величезну роль в розвитку фортепіанної фактури творів романтизму і саме з його творами пов'язана щонайширша розробка прийому «розподілу звуків між двома руками» [1, с. 227]. Так у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» це яскраво відбилосся у фактурі теми головної партії, у використаній Лістом темі Баха (з риторичної фігури скорботи) (см. *Presto agitato assai; p, lamentoso* з 35-го такту).

В Фантазії-сонаті Ліст також використав символіку пасіонності, а саме – риторичну фігуру *passus duriusculus* в якості теми головної партії, яка розкриває трагічну картину страждань за воротами пекла. Для посилення скорботного образу *passus duriusculus* викладається октавами в партії правої руки і дублюється акордами в лівій. Адже «звеличене покликання героя «Божественної Комедії» і в творчості Ліста, – як зазначає А. Коваль, – висвітлене осмисленням шляху майстра як шляху мучеництва... Для Данте і для Ліста вся багатовимірність ідеї про мучеництво художника визначена, головним чином, Хресною ходою Хреста, символом величі Духу, загальнолюдської скорботи» [17, с. 42].

Як відомо, Ференц Ліст не обмежувався простою педаллю, що сприяла, головним чином, затриманню і посиленню звучань; він ввів тонше педальне нюансування – напівпедаль, чверть педалі, педальне тремоло. Ліст так само помітно відійшов від старих «класичних» правил, що розглядали ясність, чистоту гармонії як першу і основну умову (критерій) правильної педалізації. Ліст, якщо того вимагали художні наміри і міркування, використав педаль дисгармонічно, змішуючи воедино різні звукові комплекси, як би накладаючи одну гармонію на іншу. Цей композиційний прийом Ліст активно використовує в різних деяких інших творах, де він яскраво проявляється: «Танець смерті» (*Presto, martellato*), Сонет Петрарки №123 і «Гроза» (*Presto furioso*). Наведені приклади показують, наскільки розширив Ференц Ліст поняття «хорошого звучання» інструменту. Те ж можна сказати і відносно

фортепіанної педалі у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте», наприклад, в темі головної партії (див. початок: *Presto agitato assai, p, lamentoso*. Тт. 35-39).

Ліст віддає перевагу не лише гармонійним дисонансам, але і дисонансам ритму (вираження Я. Мільштейна) – тобто ритмічні, поліритмічні. Характерним прикладом такої поліритмії є епізод *Fis-dur* із завершальної партії (з другої завершальної партії – тт. 157) Фантазії-сонати «Після прочитання Данте» Ференца Ліста (*Piu tosto ritenuto e rubato quasi improvisato. ppp, dolcissimo con amore*), де яскраво виражено поєднання чотирьох контрастних самостійних ліній. Ця фактура, окрім усього іншого, показує, як віртуозно володів Ліст комбінаційними (що поєднуються) ефектами ритмів: він сполучає воєдино декілька (чотири) різних метроритмічних хвиль-планів, з протиріччям між дводольним і тридольним розмірами; синкопами, затриманнями.

Фантазія-соната «Після прочитання Данте» досить складна для виконання, оскільки вона вимагає не лише блискучої октавної техніки, великого розтягування рук, їх прекрасної взаємної координації, філігранного володіння педаллю, значної фізичної сили, але й глибини відтворення, розуміння літературного джерела, проникливого осмислення програми, і багато чого іншого. Отже найважливіше – виконання цього твору вимагає цілісності відтворення змісту програми, задуму Данте і Ліста; вірніше, передачі через образи Ліста величі дантівського мислення.

Фантазію-сонату «Після прочитання Данте» Ференца Ліста блискуче грав Сергій Рахманінов – «піаніст дивовижної сміливості» [116, с. 268], який взагалі любив виконувати твори угорського композитора. У виконанні Рахманінова не було ніякої недомовленості, натяків; рихлості, млявості. Був суворий дух, мужність, емоційна напруженість, іноді навіть трагічність.

Сучасники згадували образно-яскраву передачу Рахманіновим Фантазії-сонати «Після прочитання Данте», його «фресково-потужну гру» (Б. Асаф'єв). У цьому виконанні, судячи з усього, повністю знімалося звичайне уявлення про дантівську сонату як про твір неглибокий, зовні віртуозний (така думка

існувала перший час). Не було жодного невиправданого задумом звуку; поетичні образи розкривалися з вражаючою випуклістю і переконаністю.

За словами очевидців, у виконанні Сергія Рахманінова Фантазії-сонати «Після прочитання Данте» на перший план з вражаючою силою виступали великі образи Данте: зловісний, похмурий, «тромбоноподібний» вступ на початку сонати немов проголошував грізний напис на воротах дантівського Пекла; потім йшли картини страждань і мук за воротами пекла (спершу важкий гул Пекла долітав як би здалека, потім він становився все більш і більш відчутним, поки, нарешті, не досягав свого апогею, – здавалося, повітря тремтить від зітхань, проклять, криків жаху, криків ненависті і тому подібне), далі малювалися картини ніжної любові (солодкість спогадів) [116, с. 270].

Можливо, саме у виконанні Рахманінова у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте», найяскравіше проявилася фантазійність цього твору: пристрасність, глибина, яскравість і загадковість образів; свобода їх втілення, імпровізаційність, контрастність, епізодичність розділів; багатозначність монотематичності, тематизму; сонатність, рондальність, варіаційність. І усе це, поза сумнівом, Ференц Ліст – Фантазія-соната «Після прочитання Данте»...

Висновки до Розділу 2

В даному розділі дослідження проводяться жанрово-стильові паралелі Ф. Ліст і Данте.

Характеризуються музично-естетичні погляди Ференца Ліста в контексті розвитку епохи романтизму, змістовності творчого процесу. Вказується, що музичні романтики зіткнулися з протиріччями у взаємовідносинах художника-музиканта-композитора-публіциста і сучасного суспільства. Ці протиріччя визначали усю практичну діяльність, особисте життя композиторів і виконавців, і круг музично-естетичних проблем, що хвилювали їх. У своєму прагненні знайти шляхи і засоби рішення проблем, музиканти-романтики

досліджували і аналізували велику кількість принципово важливих музично-громадських питань і проблем.

Відзначається, що ім'я Ліста тісно пов'язане з музично-естетичними проблемами про значення і можливості так званої програмної музики. Ліст розглядав програмність не лише як допоміжний засіб, що полегшує засвоєння музики, а передусім як якісно новий, оновлюючий можливості музики, жанр інструментальної творчості. Передові ідеї, які відстоював і пропагував Ференц Ліст, визначили його виняткове місце в історії музичної естетики.

Розглядається прояв мему Данте в творчості Ференца Ліста, шлях до усвідомлення якого був від нарису Симфонії до «Божественної Комедії» Данте в первинному виді – до остаточного завершення «Данте-симфонії» – двочастинного симфонічного циклу з хором, який завершує другу частину (1855).

Стверджується, що вибір саме цього сюжету – «Божественній Комедії» Данте – Ференцем Лістом не випадковий. У його листах і статтях неодноразово з'являлися захоплені рядки, присвячені мистецтву великих італійських майстрів, з якими він так близько зіткнувся, подорожуючи по Італії в 1837–1839 роках. Саме у вказані роки у свідомості композитора формується ідея синтезу мистецтв, зокрема, в даному випадку, музики і поезії, що багато в чому надалі визначає його творчість. Ліст читає і перечитує Данте Аліг'єрі, Вільяма Шекспіра, Віктора Гюго, Йоганна Гете... Нерозлучною супутницею його мандрів стає книга «Божественна Комедія» Данте. Звідси і народжуються задуми програмних творів, формуються самі принципи програмності.

Зіставляється творчість Данте і Ліста. Виявляється, що там, де у Данте відчутно суцільна напруга, випромінювання сили божественного світла (а такий увесь Рай), – у Ліста тільки вихваляння, подячний спів; де у Данте світло, кристальна ясність і променисте блищання, – у Ліста неначе все те ж, але у світлі, заломленому у вікнах храму бароко, що поєднується з блиском, розкішшю і занепокоєнням ліній, фарб і площин.

Проводиться комплексний аналіз фортепіанної Фантазії-сонати Ференца Ліста «Після прочитання Данте». Виділяються особливості драматургії твору. Звертається увага на скрупульозне і детальне виставлення композитором позначень темпів, принципів виконання тематизму сонатної форми і не лише кожної його зовнішньої структури, але і щонайменшого внутрішнього елемента.

Ліст дивовижно використав виразні ресурси піанізму, на перший план висунувши потужність, блиск і барвистість звучання інструменту. Серед нових, відкритих ним прийомів фортепіанної техніки виділяються декілька, важливих для Фантазії-сонати:

- використання усіх регістрів фортепіано (глибоко і соковито звучні басы, перенесення мелодії в середній, «віолончельний» регістр, кристальне чисте звучання гармонічних і мелодічних фігурацій у верхніх регістрах);
- зіставлення різних протилежних регістрів в одночастинності у вигляді пасажів каденційного типу;
- насичення фактури акордовими комплексами, нерідко в масивних подвоєннях;
- багатократні проведення теми- рефрену (групи похідних варіантів теми головної партії і варіантів теми побічної, що знаходиться з нею в монотематичному співвідношенні).

Характеризуються особливості тематизму, його викладу, фактури і т. п. у Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте».

Підкреслюється, що Фантазія-соната «Після прочитання Данте» досі вважається найбільш цілісним втіленням ідеї Данте в музиці. Цей одночастинний твір як би підсумовує в собі враження композитора від поетично-філософських концепцій Данте. Цей твір став багато в чому у Ліста першим:

- першим зверненням до дантівської образної сфери;
- першим програмним твором;

- першим твором композитора в жанрі фантазії з рисами сонатності;
- і притому – першим твором композитора в цьому – сонатному – жанрі;
- першим використанням і втіленням самої сонатної форми;
- першим твором композитора в сонатному жанрі, з яскраво вираженим синтезом рис сонатності, рондальності, варіаційності;
- першим зразком його монотематичного мислення;
- унікальним твором за особливостями втілення драматургії.

Відзначається, що Фантазію-сонату «Після прочитання Данте» дуже важко виконувати. Вона вимагає не лише блискучої октавної техніки, широкого розтягування рук, їх прекрасної взаємної координації; філігранного володіння педаллю; значної фізичної сили, глибини відтворення, але й розуміння літературного джерела, глибокого осмислення програми, відтворення задуму Данте і Ліста; вірніше, передачі через образи Ліста величі дантівського мислення.

РОЗДІЛ 3

ОБРАЗИ «БОЖЕСТВЕННОЇ КОМЕДІЇ» ДАНТЕ В ТВОРЧОСТІ П. ЧАЙКОВСЬКОГО І С. РАХМАНІНОВА

«Божественна Комедія» – це монументальний літературний шедевр, який з невідомою яскравістю розповідає про те, як автор зійшов в пекло, прослідував через чистилище і піднявся в рай, на побачення з самим Богом. Значний інтерес до мотивів «Божественної Комедії» виник в епоху Ренесансу, і до цих пір діячі різних видів мистецтва сприймають поему Данте як твір, актуальний для своєї епохи. Серед різноманітності музичного матеріалу, об'єднаного ідеями Данте, виділяються оркестрова Фантазія «Франческа да Ріміні» Петра Чайковського (1876); одноактна опера Сергія Рахманінова «Франческа да Ріміні» на лібрето Модеста Ілліча Чайковського (1904-1905).

3.1. Жанрово-стильові паралелі П. Чайковський і Данте

«Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі вплинула на життя багатьох великих творців мистецтва... В духовному світі Петра Ілліча Чайковського «Божественна Комедія» займала виняткове місце. Будучи високо освіченою людиною, П. Чайковський прекрасно знав, розумів твір Данте Аліг'єрі «Божественна Комедія», і не раз звертався до дантівських образів в своєму житті і творчості.

3.1.1. Симфонічна фантазія «Франческа да Ріміні»: особливості драматургії. Після літніх подорожей в 1876 році Петро Ілліч, приїхавши до Москви, створює симфонічну фантазію «Франческа да Ріміні» за «Божественною Комедією» Данте.

Поема італійського майстра зацікавила Чайковського ще на початку року. Познайомившись з лібрето К. І. Званцова, він задумав створити на цей сюжет оперу, але через незгоду з умовами лібретиста, що втручався в музичну

композицію, відмовився від цієї думки. Весною, під час перебування за кордоном, Петро Ілліч побачив нове видання поеми, ілюстроване художником Густавом Доре. За словами композитора, він тут же «зайнявся бажанням» відтворити в музиці один з епізодів поеми – п'ятий гімн «Пекла», що розповідає про сумну історію Франчески, вилити відчуття, що наповнили його, «внаслідок безпосереднього потягу і чарівної внутрішньої потреби» [153, с. 73].

А. Альшванг пише, що «на початку липня 1876 року Модест Ілліч запропонував братові декілька тем для симфонічної музики: «Гамлета», «Франческу да Ріміні», «Отелло» і лермонтівську «Тамару». «Гамлет» зацікавив Чайковського більше інших, але трудність завдання змусила його відмовитися від нього. Після прочитання V пісні «Пекла» Данте композитор був охоплений бажанням написати симфонічну поему «Франческа» [3, с. 259].

Чайковський любив поезію Данте і розумів суть її мови, велич її простоти, влучність і точність описів, її життєву наповненість. З цієї точки зору композитор вважав «свою «Франческу» багатослівною, ниючою, помилково-пихатою порівняно з тверезою, стислою суворо-ясною простотою терцин Данте», – відзначав Б. Асаф'єв [10, с. 17]. У цьому він правий, оскільки перевершити Данте у лаконічності, точності, зрілій обдуманості та при всьому тому життєвості – дуже складне для музиканта завдання. Але в симфонічній poemі Чайковського є інша сторона – трагічний ухил всього викладу у бік контрасту між натиском Пекла і пасивною схильністю і приреченістю самої Франчески.

«Франческу да Ріміні» композитор писав захоплено, з любов'ю, і «любов вийшла, здається, порядно, – повідомляв він Модесту Іллічу. – Що стосується вихору, то можна б написати що-небудь більш відповідне малюнку Доре, але не вийшло так, як хотілося. Втім, вірна думка про цю річ не мислима, поки вона не буде оркестрована і виконана» [153, с. 74].

До створення Симфонічної фантазії «Франческа та Ріміні» (e-moll, тв. 32) Чайковський приступив у кінці вересня – 25-го 1876 року і дуже скоро, до

14 жовтня закінчив її в ескізах, а до 5 листопада вже зробив оркестровку твору і присвятив його С. І. Танєєву. Лібретто опери, засноване на знаменитому фрагменті з Дантова «Пекла», було послане Чайковському Ларошем ще в початку року, але робота над «Лебединим озером», а потім і поїздка за кордон перешкодили здійсненню цього задуму» [147, с. 387]. Симфонічна поема була написана в самому кінці московського періоду життя П. Чайковського і вперше виконана 25 лютого 1877 ці в Москві під управлінням М. Г. Рубінштейна.

Піаніст, педагог, музичний критик, мемуарист Р. В. Геніка в своїх спогадах відзначає: «Як живо пам'ятаю я похмурий зимовий ранок, напівтемний зал з колонами Зборів і ту репетицію, коли я вперше почув, під управлінням Миколи Григоровича «Франческу да Ріміні»; якраз читав я тоді Данте, його «Inferno» – у перекладі з коментарями Ламенне; я був прямо приголомшений тією потужністю задуму, тією майстерністю фарб, з якими Петро Ілліч намалював свою грандіозну картину; якими бідними здалися мені поряд з цією «Франческою» однойменні твори Ліста ... [31, с. 76].

Танєєв повідомляв, що Кюї схвалив інтродукцію; Римському-Корсакову «не подобаються теми, все ж разом узяте дуже подобається». В цілому ж на «Франчесці» зійшлися смаки багатьох. Ларош, що відносився зазвичай не співчутливо, майже вороже, до програмної музики Петра Чайковського, в своїй статті назвав «Франческу» твором «яскравим і привабливим». Сам композитор не сумнівався у достоїнствах свого нового твору, любив грати його в 4 руки, включив в програми авторських концертів.

11 березня 1878 року під управлінням Е. Ф. Направника поема була виконана в Петербурзі. Чайковський, який знаходився в цей час в Кларані, з нетерпінням чекав відгуків. Невелика затримка схвилювала його і змусила передбачити невдачу. Але це виявилось помилкою. Через тиждень він одержав детальний лист від брата Анатолія Ілліча, який був приголомшений новим твором і, між іншим, писав: «... «Франческа» мала величезний успіх, аплодували без кінця. Після неї піднесли вінок Направнику і цілий кошик

маленьких вінків оркестру; кожен музикант отримав такий вінок. Карл Юлійович [Давидов] доручив мені написати тобі, що, на його думку, «Франческа» – найбільший твір нашого часу» [227, с. 171].

Після першого виконання у Москві та Петербурзі фантазія стала користуватися успіхом у слухачів: як у публіки і музикантів, так і у критиків, що далеко не завжди бувало з прем'єрами творів Чайковського. Композитор сам часто диригував «Франческою» в своїх концертах в Росії і за кордоном.

Познанський відзначає, що для Чайковського реакція публіки на «Франческу» пройшла не так спокійно, хоча це не дуже бентежило його на загальному фоні душевного стану. Так з Женеви, де він відвідував сім'ю Давидових, 20 лютого (14 березня) 1875 року, пише Бобу в декілька поетичному тоні: «Так живо пригадав Таню і Віру з червоними від бігу в школу по холоду руками і всіх вас, і тебе з маленьким носиком, а не з тією баштою, яка у тебе тепер замість носа, і себе самого не настільки сивим, на цілих 13 років молодшим!!! Жахливо сумно стало! Втім, не думай, що башта заподіює мені смуток; що б у тебе не виросло, я все ж завжди захоплюватимуся тобою взагалі і поганими подробицями твоєї особи зокрема (напр[иклад], цими жахливими огидливими руками), – ні, але взагалі – *«Тот страждет высшей мукой, Кто радостные помнит времена В несчастии»*.

Хоча моя подорож, з одного боку, зовсім не *miseria*, бо скрізь я мав великий успіх (не виключаючи і Берліна, де частина публіки за «Франческу» сильно шикала), але я до того нудьгую і сумую, що немає слів виразити це. Особливо жахливо, що я тут ніколи не буваю один...» [148, с. 336-337].

Про один із загальнодоступних концертів в залі Благородних зборів (15 листопада 1887 року), в програму якого входила «Франческа», композитор написав рідним, що «подібного захвату і тріумфу» ще ніколи не мав і що «дешева публіка тримала себе дуже мило, уважно слухала і не шуміла» [153, с. 144].

Виконання «Франчески» було включене в програми великих концертних поїздок по містах Західної Європи в кінці 1887 – початку 1888 і першої половини 1889 років [153, с. 145].

У 1893 році П. Чайковський приїжджав до Лондона з нагоди присудження йому ступеня доктора *honoris causa* Кембріджського університету. У цей приїзд під управлінням Чайковського були виконані його Четверта симфонія і симфонічна фантазія «Франческа да Ріміні» [38, с. 491].

«Божественна Комедія» Данте, написана істинно народною мовою, відрізняючись виключно широким і різностороннім обхватом сучасної йому дійсності, виявилася «повним вираженням життя середніх століть» (В. Г. Белінський). До найбільш вражаючих сторінок «Божественної Комедії», в яких з найбільшою силою виявилось протестуюче начало поезії Данте, відноситься епізод, заснований на історії Франчески і Паоло. Висока ідейна основа, почерпнута Чайковським в Данте, зробила симфонічну фантазію одним з кращих творів композитора.

Чайковський написав в рукописній партитурі «Франчески» наступний виклад п'ятої пісні «Пекла» Данте, який на жаль не увійшов до друкарської партитури:

«Данте, супроводжуваний тінню Вергілія, опускається в другу область пекельної безодні. Повітря тут наповнено стогонами, подихами і криками відчаю. Серед могильного мороку зривається і метає буря. Пекельний вихор несамовито мчить, відносячи в своєму дикому кружлянні душі людей, розум яких затьмарила в житті любовна пристрасть. З величезної безлічі людських душ, увагу Данте привертають особливо дві, що летять в обіймах один одного прекрасні тіні Франчески і Паоло. Приголомшений виглядом, що роздирає душу, Данте закликає юну пару тіней повідати, за який злочин вони піддалися настільки жахливому покаранню. Тінь Франчески, обливаючись сльозами, розповідає свою сумну історію. Вона любила Паоло, але була проти волі видана заміж за ненависного брата свого коханого, горбатого, кривого, ревнивого тирана Ріміні. Узи насильницького браку не могли виштовхнути з

серця Франчески ніжну пристрасть до Паоло. Одного дня вони читали разом роман про Ланцелота. «Ми були одні, – розповідає Франческа, – читали і не відчували небезпеки. Не раз ми тьмяніли, і збентежені погляди наші зустрічалися. Але одна мить погубила нас обох. Коли, нарешті, щасливий Ланцелот отримує перший любовний цілунок, той, з яким вже тепер ніщо не розлучить мене, пригорнувся губами до трепетних вуст моїх, і книга, що розкрила нам вперше таїнство любові, випала з рук наших...». У цю мить несподівано увійшов чоловік Франчески і ударами кинджала вразив її та Паоло. І, розповівши це, Франческа, в обіймах свого Паоло, знову заноситься несамовито диким вихором. Охоплений нескінченною жалістю, Данте знемагає, позбавляється відчуттів і падає як мертвий...» [124, с. 289-290].

Нагадаємо, що в середньовіччі сім'ї Полента з міста Равенна і Малатеста з міста Ріміні знаходилися в стані родової ворожнечі. Для встановлення між ними міцного миру вирішено було зв'язати представників обох прізвищ узами браку. Але брак цей привів до трагічної розв'язки. Дочка Полента Франческа вважала, що виходить за свого коханого Паоло Малатеста, але насправді була підступно обдурена і повінчана з його старшим братом, потворно бридким і злісним Джанчотто Малатеста, який згодом став жорстоким правителем Ріміні. Коли обман виявився, Франческа була вимушена підкоритися обставинам, але її зустрічі з Паоло не припинилися. Зрадник слуга вислідив їх, за його доносом жорстокий і мстивий Джанчотто наздогнав коханців і убив їх кинджалом.

Церква виправдала вбивцю і засудила Франческу і Паоло. У П'ятій пісні «Пекла» Данте описує свою зустріч з їх душами серед тих, хто засуджений на вічні муки: такий вирок релігійної моралі. «Божественне милосердя» виявляється лише в тому, що в пеклі Франческа і Паоло можуть бути разом.

Але Данте, як великий гуманіст, як «перший поет нового часу», не може визнати цього дикого насильства, освяченого церковним ученням. І хоча він мовчки залишається перед картиною страшної наруги над людською гідністю, душа його переповнюється настільки сильним хвилюванням, що він втрачає

свідомість і падає, немов труп. У цьому безмовному потрясінні з величезною виразністю втілюється протест проти нелюдяного деспотизму і обурення ним.

У трагедії Франчески з Ріміні дуже багато загального з трагедією Ромео і Джульєтти. Зіткнення пристрасного пориву на щастя з жорстокими правилами суспільства хоча і приводить до трагічної розв'язки, але кінець кінцем служить оспівуванню краси і сили високого кохання. Чим жахливіше обрушуються на Франческу і Паоло удари, тим більше могутнім і незборимим з'являється їх високе поетичне відчуття. Ні насильство пануючої злочинної моралі, ні смерть, ні навіть пекельні муки – ніщо не може знищити їх благородної пристрасності. Любов Франчески і Паоло проходить несхитною через всі випробування. Ось чому цей сюжет, заснований на зіставленні позитивного і негативного, піднесеного і низовинного, доброго і злого, Петру Чайковському був такий близький і зрозумілий, і, з'явившись заповненням того, що йому бракувало в «Бурі», був втілений ним в геніальній за виразністю музиці.

За часів створення «Божественної Комедії» історія Франчески була широко відома, і тому Данте майже не стосується її. Чайковський же в рукописі своєї п'єси написав до партитури власну програму, в яку ввів детальний виклад «розповіді Франчески».

У російському мистецтві розповіді завжди наявні, як єство, краса лагідності, соромливості і в той же час простоти. Неначе невміло розкривається, а розповідь ллється тихим ласкавим струменем, без обурення, лише як боязлива скарга на долю. Саме так підходить до втілення образу Франчески Чайковський; і ця цнотливість, соромливість, душевна і ніжна лагідність – риси, зовсім не схожі з характеристикою, даною Ференцем Лістом, зближують російського композитора з італійським поетом, якщо не відносно стилю викладу (Чайковський – балакучіший), то, безумовно, відносно простоти і природності вираження. «Франческа Чайковського саме та жінка, яка могла сказати: *«Нет большей скорби, как в несчастье вспоминать о счастливой поре»*. Вона вже не прагне до похитливого поєднання з коханцем;

вона – з ним в горі тому, що була з ним в радості, з любові-жалю, а не із-за незадоволеної пристрасті», – вважає Б. Асаф'єв [10, с. 18].

Бурхливий вихор, що образно символізує вихор пристрасті, мчить натовпи мучеників, як осіннє листя, гнане вітром. Увагу Данте привертає пара тіней, що ніжно обнялася і не покидають один одного ні на хвилину. Він заговорює з ними і чує зворушливу історію Франчески та Ріміні, що полюбила брата свого мужа, Паоло Малатеста. Обидва вони палі від руки ображеного чоловіка. Перед нами виявляється сюжет, який Боккаччо сприйняв би як вульгарний любовний зв'язок; а д'Аннунціо не зумів би витягнути з цього сюжету гідні драматичні ефекти. Але як вважає Блаженний Іоан Богомил: «Життя в любові вічне! Це знає кожна душа. Коли входиш в життя в любові, знаходиш абсолютне щастя і безсмертя» [14, с. 438].

Роман Франчески і Паоло супроводжують прикрі і неминучі деталі, закріплені історією. З певного боку, важко відкрити яку б то не було драматичну складність в цих стосунках: Франческа і Паоло – коханці, яких пов'язує один з одним непереборна сліпа пристрасть. Проте, в геніального Данте вийшла піднесена картина любові і страждання, в якій розчинилися і зникли всі невідповідні подробиці взаємин коханців. Мистецтво поета Данте зберегло цей роман в образі Франчески, невіддільної від супроводжуючих її пристрасного крику і неспинних ридань супутника.

Закохані в «Божественній Комедії» такі ж земні істоти, якими були до смерті, – вони не перестають переживати своє горе і, не відриваючись, п'ють з гіркого кубка безсилового торжества. Жорстокий муж буде покараний піднебінням. Паоло ніколи не покине Франческу. Засуджені, як бачимо і переконуємося, самі бажають своєї муки, і для обох відродно це вічне горе удвох. На думку приходять слова І. Буніна: «то хіба буває нещасна любов?... Невже найскорботніша в світі музика не дає щастя?»

Як справжній послідовник школи «нового стилю», Данте майстерно komponує всю сцену і веде її ніжно і солодко, аж до розв'язки: постійний, вічний політ закоханих легкий і повітряний.

Закохані наближаються на заклик поета, як «два голубка». Перші слова Франчески – слова вдячності за співчуття. Цей настрій підтримується подробицею: розповідь ведеться від імені Франчески, Паоло постійно мовчить і лише вторить їй глухими риданнями.

Начало і кінець «сцени кохання» обрамлені тими ніби незавершеними формулами, про які було сказано вище. Франческа розповіла про свою смерть, натякаючи на якусь принизливу і образливу кончину. Яку? Після поцілунку, яким закінчилося читання Ланцелота, ми чуємо:

И книга стала нашим Галеотом!

Никто из нас не дочитал листа"

Що ховається за цими словами: захват пристрасною і грішною любов'ю, або вони, що ледве відчували свою близькість і щастя, були убиті тут же на місці?

Особливий інтерес представляє завершальний штрих «сцени кохання»: Данте, душа якого знайома з сердечними бурями, вислухавши розповідь Франчески, падає без відчуттів на землю. І нас знов охоплює свист підземного шквалу, що бурхливо в пітьмі відносить у вічні круги обидва закоханих.

Наповнена любов'ю симфонічна оркестрова фантазія на сюжет знаменитої V пісні «Пекла» з «Божественної Комедії» Данте – «Франческа да Ріміні» Петра Чайковського детально аналізується в багатьох музикознавчих джерелах різної спрямованості – культурологічної, історичної, музикознавчої, теоретичної. Наприклад, відмітимо праці Г. С. Донбаєва [50, с. 365-373], Ю. Н. Тюліна [204, с. 121-124] та ін. Тому дивує, що сучасний російський письменник Б. Євсєєв в переліку творів Петра Чайковського в книзі «Російські композитори» зовсім не згадує «Франческу та Ріміні» [54, с. 33-37]. Також відомості про знаменитий твір не надаються в повісті Н. Калініної «П. І. Чайковський» [64].

Вибір сюжетної основи був зроблений цього разу самим Чайковським «унаслідок безпосереднього потягу і чарівної внутрішньої потреби». Як і

«Ромео і Джульєтта», «Франческа да Ріміні» – це «зразок зрілого типу драматичного симфонізму Чайковського» [146, с. 77].

Глибоко трагічний пафос V пісні «Пекла» «Божественної Комедії» Данте, посилений ілюстрацією Р. Доре, що уразила Чайковського, став прямим імпульсом написання цього твору. «Франческа да Ріміні» безпосередньо передує Четверту симфонію і має з нею дуже багато загальних меж.

Як і «Ромео і Джульєтта», симфонічна фантазія «Франческа да Ріміні» – це одночастинна, програмна, з внутрішньою, широко розвиненою складною тричастинною формою. У ній явно розрізняються: вступ, перша частина, контрастна середина і потім скорочена реприза.

Що стосується зображення пекельного вихору у Петра Чайковського, то і тут він йде зовсім іншою дорогою, на відміну від Ліста, але у відношенні до Данте залишається правим, як і його великий попередник. В Данте «Пекло» втілене в двоякому аспекті: як стихія темряви, скорботи і царства пекельного вихору – і як суворий гніт і повна безнадійність і відчай, неможливість звільнення. Ліст втілює гніт і безнадійність, а Чайковський – стихійний натиск, політ злої сили не казково-фантастичної, а живої, відчутної, як її описує Данте: як безліч насильників, як велику напасть, нарешті, як пекельний вихор і гул», – пише Б. Асаф'єв [10, с. 18].

У вступі Чайковський малює сцену занурення в пекельну безодню, в якій початкові акорди втілюють фатальний сенс напису біля входу в Пекло: «*Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*» («Входящие, оставьте упования»). Низхідні півтони – як би тужливі зітхання Данте, що спускається в пекло і ураженого похмурою його картиною (*Andante lugubre*, такти 1-16), спираються на тритонові інтонації басів, що посилені зловісним тембром тамтама. Їм відразу відповідають похмурі хроматичні акорди мідних інструментів (типова для зменшених септакордів нестійкість і невизначеність тяжіння створює враження страху, що охоплює і леденить душу Данте, заціпеніння).

Весь вступ розвиває відчуття дикої загрози: втрачається відчуття тональності, створюється образ занурення в бездонну глибину. Вступ звучить

в зменшеному ладу: більшість співзвучь, мотивів побудовано на зменшених септакордах або звукорядах тон-півтон, а останні акорди та мелодійні ходи зводяться до тієї ж основи шляхом розв'язування непідготовлених затримань, хроматичних рухів і інших прийомів, типових для зменшеного ладу. Ніде композитор не користувався зменшеним ладом з такою послідовністю і в настільки тривалому епізоді, як у вступі «Франчески».

Перша частина – картина пекельної безодні, вихорів і жахів дантівського Пекла (секвенційна, імітаційна, вже з виразною тональністю – *Piu mosso. Moderato, e-moll, 3, 12/8, такти 17-332*). У нових інтонаціях, що стогнуть, наче з'являються людські відчуття – страждання, смертна мука. Музика безперервно блукає, ніби без початку і кінця. Тут два змістовних елементи: пекельна стихія, що спотворює і терзає свої жертви та нещасні страждальники, що тонуть в своїх стогонах. Тут і зростає вихровий рух, що приходить до кульмінації – ударів мі-мінорного акорду оркестру. У несамовитому потоці вихору звуків особливо виділяється крик-пасаж валторн, що леденить душу.

Контрастна середина складної три частинної форми – поетична розповідь про любов і страждання Франчески (*Andante cantabile non troppo, такти 333-519*). На перший план виступає теплий регістр тембру кларнета, виконуючого печальну мелодію соло – перехід до середнього розділу – розповіді Франчески про наростання любовної пристрасті, її задоволення і несподіване жорстоке знищення. Одна з вершин симфонічної музики – розповідь Франчески – побудована в тричастинній формі, де крайні частини створені як варіації. Кожне нове проведення приголомшливої мелодійної теми звучить не повторенням, а варіантним наростаючим продовженням розвитку. Розповіддю є єдина побудова, що послідовно розвивається: від прихованого томління, через збудження, що все збільшується, до безумної пристрасті.

В основі теми знаходиться пісня (a-moll) оповідного характеру, сам композитор вказує на те, що вона нагадує народну. З теми виділяється мотив з характерним ритмом, який і розвивається. Поступово музика перетворюється

на поривчасту, з томлінням і нестримним тяжінням до щастя, що виражається в приглушеному звучанні засурдинених скрипок.

Далі звучить ряд варіацій (4), в яких тема декілька змінюється: обидва елементи – мінорний і мажорний – змішуються, скорочуються і приводять до нового внутрішнього середнього розділу «Розповіді Франчески», тобто до картини вічного пануючого щастя.

Музика відображає світлі, радісні мріяння, захопленість відчуттів. У ритмі руху мелодії, не співпадаючому з тріольністю акомпанементу, відчувається легкість, політність. Кожна фраза супроводжується ніжними пасажами арф, потім флейт і скрипок, розсвічується різними інструментами, особливо англійським ріжком. Потім Чайковський передає безмежно пристрасне, але в той же час і згубне, задоволення пориву на щастя...

Далі слідує скорочена реприза (такти 520-698). Кульмінаційний мі-мінорний акорд всього оркестру тут звучить один раз (а не два, як в експозиції) у вихорі пекельних картин. Реприза сприймається ніби картина жаху перед «злісної і незаслуженою» карою, що створює образ торжества жорстокої сили, перед лицем якої Данте втратив свідомість» [49, с. 80].

Своєрідний прообраз картини пекельного вихору в симфонічній фантазії «Франческа да Ріміні» – бачиться у її попередниці, в нестійкому епізоді бурі в **симфонічній фантазії «Буря»**.

Таким чином, «Франческа да Ріміні» П. Чайковського – програмна фантазія, причому, з офіційно обнародованою самим композитором програмою (див. вище). Тут відображено глибоке страждання і стихійну силу – лютий вихор, що «крутить і відносить душі грішників в дантовому пеклі». Довга протяжна мелодійна фраза, гімн любові Франчески і Паоло, парить над цим постійним страшним ураганом. (Основні теми фантазії «Франческа да Ріміні» П. Чайковського часто приводяться в підручниках і монографіях, причому в нотних прикладах частково використовується Перекладення для фортепіано Ю. Оленєва [223]).

Головний, первинний момент розвитку фантазії – початкова тема – *Andante lufubre* за образною і драматургічною функцією і формою в творі наближається до вступу Четвертої симфонії. Це образ великої драматичної експресії і в той же час – граничної концентрованості і чіткості вираження. Неодноразово вторгаючись в розвиток драматургії, цей лаконічний, імперативний мотив звучить як «голос невблаганної долі» (порівняння А. Альшванга).

Показова ритмічна загостреність початкової теми твору, два основні ритмоелементи якої (синкопа і пунктирний ритм) набувають значення лейтритмів і пронизують увесь тематизм фантазії, весь музичний розвиток. З початкової теми виникає головний контраст, який знаходиться в основі драматургії «Франчески да Ріміні». Передумовою такого контрасту служить суперечливе поєднання виразного підкреслення ритмоустой теми, які додають їй ствердливий, імперативний характер, що поєднується з явним неспівпадінням по вертикалі двох ідентичних метрів (їх зсув на одну четверту долю). Це зіставлення контрастів стійкості і нестійкості стає основним принципом конструкції твору.

У результаті, схему драматургії фантазії «Франчески да Ріміні» можна представити таким чином: нестійкість – стійкість – нестійкість, що є своєрідним антиподом класичної тричастинності (стійкість – нестійкість – стійкість). Таке протилежне, «зворотне» вирішення форми обумовлене образним задумом твору («дійсно, що краще за нестійкість (метричної, ритмічної, гармонійної, ладової) може передати образ нескінченного вихрового потоку, сум'ятної людської душі?», – наголошує Г. Побережная [146, с. 78]), здійснюється П. Чайковським з врахуванням законів слухацького сприйняття: висунення нестійкості на перший план композитор компенсує значним посиленням ролі симетрії у формотворенні.

Даний конструктивний прийом виявляється органічно пов'язаним з образним вмістом твору. «Можливо, сенс цієї концентричної форми фантазії Чайковського полягає в тому, щоб передати в музиці "архітектуру" Дантова

пекла – по колах?», – припускає Т. Соколова [186, с. 18]. І додамо похідну симетричність структури самої поеми Данте, символічну роль в якій виконує число «3». Тут повною мірою, відповідно до стилю «Божественної Комедії», відображена символічна роль числа три.

Розглянемо цю тріаду. Крайні розділи фантазії «Франческа да Ріміні» П. Чайковського, що «змальовують» картину пекла, настільки насичені поліфонією ритму, що подальша поява теми Франчески, відмічена метричною ясністю, гомофонністю, прозорістю і простотою малюнка, створює яскравий контраст, що сприймається як поява довгоочікуваного устою, розв'язування величезної емоційної напруги. «Установка» на нестійкість в крайніх частинах підкреслюється використанням зменшеного ладу, а також гармонійно нестійким закінченням твору.

Протиставлення нестійкості і стійкості, що лежить в основі всієї конструкції «Франчески да Ріміні», присутнє і в цій завершальній побудові. Воно з'являється як взаємопроникнення відмічених начал: нестійкість подається як стійкість (завершальне затвердження VI_6 замість тонічної гармонії), а стійкість – як нестійкість (тонічний звук після цього – суть терція VI_6). Це протиставлення полярних начал має глибокий виразний сенс, втілюючи «типовий для Чайковського контраст піднесеного ідеалу любові і світу страждання, боротьби» [146, с. 79].

Поява тісного зв'язку ритму з художньо-образною концепцією твору – цінне завоювання «Франчески да Ріміні», що безпосередньо підводить до принципів Четвертої симфонії – поворотного моменту в творчій еволюції Чайковського. Не випадково Б. Асаф'єв вище за всі програмні твори композитора ставив саме «Франческу да Ріміні» – «за яскравістю, нестримністю, зображальністю, виразністю та картинністю її музики, за наявністю суцільної напруги і злиття» [9, с. 261].

Цікава думка К. Сен-Санса, що порівнює фантазію «Франческу да Ріміні» Петра Чайковського і Симфонію «Данте» Ференца Ліста: Ця пісня любові, „*Bufera infernale*”, «вже раніше Чайковського спокусила Ліста і

породила його симфонію «Данте». «Франческа» Ліста більш зворушлива, має більш італійський характер, ніж у великого слов'янського композитора, весь твір більш типовий, в нім відчувається профіль Данте. Мистецтво Чайковського витончене, малюнок зжятий, самий матеріал приємніший, з точки зору чисто музично – твір кращий; ліричне більш здатне задовольнити, мені здається, художників і поетів. Загалом, обидва можуть жити поруч мирно; **обидва гідні оригіналу Данте**, а що стосується до гуркоту і шуму – обидва однаково бездоганні» (Виділено нами. – Л. Ф.)» (цит. по [50, с. 372-373]).

Дивовижно яскраво вимальовуються ці твори у вислові К. Сен-Санса, що виводить послідовність геніальних композиторів в підході до трактування геніальної V пісні з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі (мему Данте): Ференц Ліст – Петро Чайковський.

Можливо також провезти аналогію симфонічної фантазії «Франческа да Ріміні» Петра Чайковського із написаною через 8 років симфонічною поемою «Джини» для фортепіано з оркестром (fis-moll, 1884) Сезара Франка – створеної за однойменним віршем Віктора Гюго «Les Orientales», тобто картина наближення і віддалення страшної бурі. В. Гюго трактує образ Джинів згідно міфології. Він бачить Джинів похмурими, страхітливими, могутніми істотами, перед якими людина безсила. Він говорить про джинів, характеризуючи їх наступним чином: «в свой черный смерч втянув», «от демонов ночных», об «адской силе», «когти черных крылий», «стаей черной вьются там, на берегу» (рос.) (переклад Г. Шенгели) [36, с. 410]).

Ефект наближення і віддалення джинів Віктор Гюго передає своєрідним прийомом поступового збільшення кількості складів в рядках вірша – від одного на початку до восьми в кульмінаційній строфі – та зворотнього їх скорочення до кінця (як пірамідальна концентрична форма: рух до кульмінації та повернення назад). Такий прийом буде своєрідно використаний і у відтворенні в «музичній транскрипції» цього вірша Віктора Гюго Сезарем Франком в симфонічній поемі «Джини». Настрій і форму вірша (поступове

збільшення і зменшення кількості складів в рядку, що створює відчуття наближення і видалення Джинів) автор умовно виразив безперервним драматичним наростанням і подальшим спадом. «Джини» Сезаря Франка – перший твір композитора, в якому форма одночастинної симфонічної поеми лістівського типу застосована в концертно-інструментальному жанрі.

Отже, ми проаналізували симфонічну фантазію П. Чайковського «Франческа да Ріміні», засновану на жанрово-стильових паралелях Чайковський-Данте. Але існує ще один аспект ставлення Чайковського до «Божественної Комедії» Данте. Йдеться про музичні, музично-словесні нариси композитора в щоденниках, а також про його листування з різними адресатами, де регулярно згадується мем Данте.

3.1.2. Мем Данте у листах та щоденниках П. Чайковського. Звернення Петра Чайковського до віршів Данте та їх музичному відтворенню, має свою тривалу історію і життєвий контекст.

Вперше згадки про Данте з'являються в листуванні в 1876 році, Чайковський безліч разів читав «Божественну Комедію» і працював над своєю «Франческою та Ріміні».

Саме ці рядки (у декілька зміненому вигляді) цитуються в листі від 3/15 липня 1876 року до Модеста Ілліча Чайковського: «Nessun dolor maggior che ricordarsi del tempo felice nella miseria!» (*Нет горести печальней, чем о счастье в несчастье вспоминать*). «Журба, яка мене гризе, тим більше жахлива, що такі живі в пам'яті три дні, проведені з тобою в Ліоне... Знаєш, що мене навіть турбує цей нестерпний стан духу, який нападає на мене кожного разу, як я за кордоном буваю один! У цьому є щось хворобливе! Уяви, що я вчора раз **десять** плакав (Виділено в тексті)» [229, с. 54].

Майже через рік, 25 квітня 1877 року, в листі до С. Танєєва, П. Чайковський знову звертається до саме цих дантівських строчок. Цього разу контекст їх цитування такий: композитор з гіркотою згадує про необхідність вести педагогічну роботу (не дуже улюблену) вже впродовж дванадцяти років і говорить, що Танєєв в ці роки складав його «відраду і

втіху». Чайковський пише: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria!!! Часто, часто згадую Вас і сумую, що немає біля мене Вашої милої особи» [221, с. 16].

Криза 1877 років все загострила до крайності. Перший же нервовий зрив відразу виділяється за своєю силою: «Такої туги, як нині, я ще ніколи не випробовував», – пише Чайковський [225, с. 180]. В кінці 1877 року, після єдиного у своєму роді і сильного потрясіння у зв'язку з власним одруженням, композитор втікає від власних непереборних страждань-трагедії – і виїжджає до Європи. Залишившись один на один там після від'їзду Анатолія Ілліча Чайковського, він в листі до брата знову звертається до віршів Данте, причому знов в тому ж контексті особистих переживань і спогадів про світлі хвилини життя, що пішли: «Nessun dolor maggior che ricordarsi del tempo felice nella miseria!»! Це відноситься до спогадів про «Clarens» [229, с. 269]. Чайковський тут згадує про своє перебування з братом Анатолієм Іллічем в швейцарському місті Кларані, і у нього виникають асоціації із співчуттям брата і постійними особистими стражданнями і переживаннями.

Декілька словесних і музично-словесних нарисів на знамениті, що стали крилатими слова з «Божественної Комедії» (в нашому дослідженні представлені основною ідеєю мему Данте), займають особливе місце в творчій лабораторії Петра Ілліча Чайковського:

*«... сильнее нет мученья,
как в горести о счастье вспоминать»*

Рядки представлені в перекладі В. Петрова [40]). Книга «Божественна Комедія» в перекладі В. Петрова і зараз знаходиться в колишній особистій бібліотеці П. І. Чайковського (О. Тірдатова вважає, що П. Чайковський віддавав перевагу виданню поеми в перекладі Д. Мінаєва [199, с. 9]).

Думка про безповоротність часу, що відносить в минуле всі прекрасні миті життя, ніколи не зупиняє свій біг, була своєрідною idea-fix в душевних стражданнях композитора. Чайковський як правило цитував оригінал: «Nessun

maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» (лист до С. Танєєва 25 квітня 1877 року [221, с. 16]).

Ці рядки (мем Данте) Петро Ілліч Чайковський досить часто приводив в своїх листах, тому можна визначити, що він містив в собі для композитора якийсь особливий, глибокий, таємний сенс. Нариси і ескізи Петра Чайковського з текстом з «Божественної Комедії», його твори, пов'язані з Данте, як вважає і П. Вайдман, – «явище не лише асоціативне за своєю природою, але і особово-біографічне за суттю, оскільки і в музиці, і в житті ці слова мали для композитора однаковий сенс» [27, с. 154].

Звернемося до листування Чайковського і фон Мекк, і до окремих фрагментів їх листів. Деякі дослідники трактують нотний запис Петра Чайковського в листі до фон Мекк, який пов'язаний з «Божественною Комедією» Данте, як фрагмент вокальної п'єси (див., наприклад [124, с. 468-469]). Але фактура цього музичного матеріалу у композитора явно не вокальна: запис дворядковий, є аколада, виклад – фортепіанний. Над верхньою строчкою – написані вірші без розбиття на склади (то ж видимий і в нарисі композитора в «Обіході»). А яскраву, інтонаційно вокально-виражену мелодійну лінію (місцями вона навіть дублюється в октаву), думається, тут слід розглядати як одну з типових вокально-виразних тем Чайковського, якими така багата його інструментальна музика.

Відмітимо, що і сама Н. Ф. фон Мекк звертається до «Божественної Комедії» Данте, широко використовуючи відношення Данте до «байдужих». Так, в листі Чайковському від 19 березня 1878 року з Москви, вона міркує таким чином: «Якщо людина любить добро і істину, якщо її серцю боляче від чужих страждань, то це виражатиметься незалежно від походження, стану і положення людини; вона радітиме добру безмежно скрізь, де вона його зустріне, вона страждатиме чужим стражданням також скрізь, де воно дійсно є. У людській натурі взагалі я дуже не люблю «байдужих», як їх називає Данте» [222, с. 311].

Дивне листування Петра Чайковського з фон Мекк знов в значній мірі розширює наше розуміння відношення композитора до твору «Божественної Комедії» Данте, тобто допомагає нам яскравіше визначити його відношення до мему Данте, і, особливо, до жіночих образів в його інтерпретації, до проблеми минулого щастя та сьогоденної рутини, душевної непогоди і дискомфорту, любові і ненависті.

Цитати і нариси із записників і щоденників були використані П. Чайковським в різні роки, наприклад, у червні 1881 року в сьомій опері «Мазепа», в березні 1886 року – в симфонії (поема) «Манфред». Серед творів Чайковського для голосу з супроводом є декілька таких, які не є романсами у власному сенсі цього слова. Понад усе з цих творів виділяється п'єса для високого голосу (4-х голосна, на двох рядках, над верхнім голосом написаний текст, a-moll, $\frac{3}{4}$, 17 тактів), на слова першої фрази з розповіді Франчески (мем Данте):

*«Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria»*

«... сильнее нет мученья, как в горести о счастье вспоминать»
(переклад В. А. Петрова).

В кінці твору стоїть «і так далі», тобто воно як би не завершене...

Перший з відомих словесно-музичних нарисів мема Данте в щоденниках композитора відноситься до 13-го травня 1881 року. Він викладений Чайковським одноголосно (15 тактів, $\frac{3}{4}$, g-moll) на нотних строчках поверх друкарського тексту в збірці, що належала йому, «Побутування церковного нотного співу», який композитор ретельно вивчав, готуючись до роботи над «Всеношною» [136].

Незабаром, через 24 дні, 6 червня 1881 року, повторно цей музичний матеріал, декілька змінений, вже разом з гармонією (гармонізований), – із знов написаними словами з Данте у верхньому голосі, – посилає в листі П. Чайковського до Н. Ф. фон Мекк як вокальну п'єсу. Судячи з тексту листа,

це має «прямий асоціативний зв'язок з конкретними настроями композитора, його емоційним станом» [27, с. 151].

Петро Ілліч Чайковський писав в листі про свої болісні переживання, викликані обставинами родинного життя його близьких в Кам'янці, долею племінниці Тетяни (морфіністки), хворобою і стражданнями її матері – улюбленої сестри композитора: «Як би там не було, але в дану хвилину жити в Кам'янці є для мене чистісінька і жорстока мука, найголовнішим чином через те, що доводиться лише обмежуватися бажанням бути їм корисним і щодня переконуватися в своєму безсиллі сприяти етичному і фізичному одужанню обидвох хворих. Як часто я переносуюся в думках в Сімаки в дні безтурботного щастя, яким я там користувався, ці дні неповоротно промайнули!» (Композитор згадує маєток фон Мекк – Сімаки, де за рік до того провів щасливі дні, які пов'язував з успішною творчою роботою). Далі за приведеним вище текстом слідує мелодія, але вже з гармонізацією і деякими змінами наспіву, викладеного в «Побутуванні» (всього вони складають 17 тактів). У різних джерелах в тексті листа є незначні словесні різночитання, але головне, що в Повному зібранні творів П. І. Чайковського демонструється нотний приклад, що цікавить нас [223, с. 1219-1220; 228, с. 136].

Відмітимо, що обидва записи мелодії з дантівськими словами зроблено Чайковським в коханій композитором Кам'янці. Очевидно, душевний стан, повіданий в листах фон Мекк, відноситься і до часу нарису в «Побутуванні». Нагадаємо, що Чайковський приїхав в Кам'янку після пережитої важкої втрати – смерті в Парижі Миколи Григоровича Рубінштейна, попросившись з яким композитор і повернувся до Росії. У Кам'янці ж він знов застав трагедію близьких його серцю і душі, улюблених людей.

І можливо, саме ці дантівські слова (мем Данте) сприймалися композитором як символ страждання сестри і племінниці, та і як символ власних переживань, любові до близьких і друзів?

Порівняємо приведені раніше листи до фон Мекк з іншими листами композитора, датованими днем зробленого нарису в «Побутуванні». У одному

з них говориться: «Весь цей час, унаслідок деяких родинних тривогах, я знаходився в стані духу настільки болісному, що навіть поспішити виразити вам щирю вдячність за дороге для мене співчуття ваше – не вистачало сили... Я став вірувати в Бога і любити Його, чого раніше не умів. Якщо Він пошле мені сили, то я, згідно з висловленим вами бажанням, попрацюю для церковної музики» (Лист з Кам'янки від 13-го травня 1881 року до С. Рачинського – відомого ученого-ботаніка, що залишив університетську кафедру, потім оселився в селі і став сільським вчителем. Йому присвячений Перший квартет Чайковського, ор. 11 [219, с. 400-401]).

Другий лист Чайковського від 13 травня адресовано рідному братові Анатолію. В нім композитор детально розповідає про переживання улюбленої сестри, про її здоров'я, яке підірване неприємностями з дочкою Тетяною, її нещасною любов'ю: «... я особисто налагоджений дуже меланхолійно... Потрібне забуття, забуття і забуття... Нічого доки не пишу, але готуюся приступити до всеношної... Якщо знайду сюжет, то, мабуть, приступлю пізніше до опери. Це єдиний рід музики (окрім церковної), який мене залучає. Із смертю Рубінштейна я абсолютно охололий до симфонічного роду» [228, с. 107-108].

А через декілька років в записнику № 15 (1884 рік) Петро Чайковський ще раз повернувся до музичної теми із словами з «Божественної Комедії» Данте [27, с. 153], але при цьому вже істотно переробивши її.

Відзначимо, що варіант нотного уривка з листа до фон Мекк і «Побутування» (та ж тема) потім був використаний Петром Чайковським в сьомій опері – «Мазепа» (над нею композитор почав працювати в червні 1881-го року, а в січні 1884 року в московському Великому театрі почалися репетиції першої постановки, прем'єра відбулася 3 лютого). В сцені Андрія та Марії з першої дії (№4), введена майже без змін згадана п'єса: соло Марії «І я, як ти, нещасна» у g-moll, 3/2. Потім звучить її початок в оркестровому вступі і в арії Андрія з третьої дії, де згадується на попелищі хутора Кочубея історія

любові Андрія і Марії та його загибле щастя. Схожість цієї теми з майбутньою темою Астарті безперечна.

Лірична тема в 15-ій книжці записана на двох рядках у вигляді лише мелодії з басом – ймовірно, для пам'яті. «Знаходиться вона поряд зі вставним аріозо Мазепи, яке Чайковський вигадував на прохання співця Б. Б. Корсова в період репетицій опери для постановки в Москві в лютому 1884 року. Скоріше за все, звернувшись знов до ескізів опери «Мазепа», композитор пригадав наскільки значимі для нього слова з «Божественної Комедії» і зробив ескізи нового варіанту музики до них», – так передбачає Т. Єрмолаєв [55, с. 156].

Опера «Мазепа» Чайковського відрізнялася від попередніх творів значністю музично-драматичного вмісту. Спочатку композитора залучила «інтимна драма» – трагедія юної Марії Кочубей, що полюбила гетьмана-старика Мазепу, і її любов, що послужила приводом для міжусобиці Кочубея і Мазепи. І лише потім додалася історико-патріотична тема...

Таким чином, ми можемо стверджувати, що в опері «Мазепа» знов втілено мем Данте, як квінтесенція духовного початку, який разом з тим сприймається як гімн любові

Тема із записника № 15 використана Чайковським також в симфонії (поемі) «Манфред», тв. 58 і виконує функцію теми Астарті (хоча композитор в записнику не вказує, що призначає її саме для симфонії, для характеристики жіночого образу). За авторською програмою симфонії, Астарта була колись пристрасно улюблена Манфредом і думка про неї постійно «гризе і гризе його серце».

Симфонія «Манфред» не була першим програмним твором композитора. Чайковський писав її, будучи автором програмних симфонічних творів – «Гроза», «Фатум», «Ромео і Джульєтта», «Буря» і «Франческа да Ріміні». Головною відмінністю «Манфреда» від перерахованих творів є його масштабний задум, втілений в 4 частинах. У «Манфреді» Чайковський вийшов за рамки простої симфонії: Симфонія в 4-х картинах за драматичною поемою Дж. Байрона – саме так назвав її композитор.

Програму «Манфреда», в якій відчувалися відгомони симфонії «Гарольд в Італії» Г. Берліоза, порекомендував Петру Чайковському Милий Балакірєв (йому і присвячений твір), склавши її за однойменною драматичною поемою Джорджа Байрона в 4-х картинах. Чайковський прийняв цю ідею без особливого захвату і почав роботу над симфонією лише через декілька років, дещо змінивши програму, запропоновану Балакірєвим.

В епоху 60-70-х років поезія Байрона була широко поширена серед російської демократичної інтелігенції, проте Байрон не належав до улюблених поетів Чайковського; за винятком «Манфреда» композитор не звертався до його поезії у своїй творчості.

У 1882-ом року композитор вирішив познайомитися з поемою Байрона. Чайковського зацікавила доля байронівського героя: боротьба життя і смерті, прагнення на щастя, свободи, не дивлячись на неминучість трагічного результату, загибель його в зіткненні з невблаганними силами. Ідея трагічності боротьби людини, прагнучої пізнати «рокові питання буття», тобто питання життя і смерті, – не вперше приваблювала Чайковського в якості основи симфонічної концепції. Зіткнення сил життя (любов) і смерті (ворожнеча) було втілене в увертюрі-фантазії «Ромео і Джульєтта»; ідея Четвертої симфонії також пов'язана з питанням пізнання сенсу і мети життя. І, ймовірно, саме тому композитор погодився на наполегливу пропозицію Балакірєва.

У квітні 1885 року з'явилися ескізи «Манфреда», а першого виконання відбулося в Москві 11 березня 1886 року під управлінням Ердмансдерфера на концерті пам'яті М. Рубінштейна (у п'яту річницю його смерті).

Програма першої частини твору найбільш детальна: «Манфред блукає в Альпійських горах. Стурбований роковими питаннями буття, змучений пекучою тугою безнадійності і пам'яттю про злочинне минуле, він відчуває жорстокі душевні муки. Глибоко проник Манфред в таємниці магії і владно сполучається з могутніми пекельними силами; але ні вони і ніщо на світі не може дати йому забуття, якого одного лише він шукає і просить. Спогад про

загиблу Астарту, колись ним пристрасно улюблену, гризе і гризе його серце, і немає ні кордонів, ні кінця безмежному відчаю Манфреда...» [4, с. 150].

Ця програма втілена в трагічній повільній частині, зовсім не схожий на зазвичай швидко сонатну форму, що відкривають всі симфонії Чайковського. Зіставлені два контрастні образи – безрадісне, безнадійне, повне відчаю сьогодення і спогади про минуле – світле і безповоротне.

Основний музичний образ твору пов'язаний з темою Манфреда (точніше – його лейттемою), що складається з двох епізодів. Перший – мужній, зосереджений, який прийнято називати темою «роздумів Манфреда». Другий – повний відчайдушних вигуків і муки – «тема заклинання». Розвиваючи лейттему Манфреда, композитор створює безперервну, наскрізну характеристику образу схвильованого, страждаючого героя, що бореться і любить.

Образ Манфреда протиставлений образу Астарті – втіленню вічно жіночного, прекрасного в своїй ніжності і всепрощаючій любові. Саме тут використаний Чайковським узятий з щоденників музичний уривок як тема-характеристика Астарті, що асоціюється в дослідженні з мемом Данте. Про тему Астарті, як і в багатьох інших ліричних темах композитора, можна сказати словами Олександра Пушкіна: *«печаль моя светла»* (рос.). У тремтливості її мелодії – і сумна скарга, і пристрасний порив на щастя.

Різко контрастно, мажорно звучить співуча тема як далекий спогад – тема Астарті. Чайковський побачив в Астарті уособлення ніжної жіночності, великої, всепрощаючої любові [201, с. 178]. Як відомо, Астарта була єдиною, кого любив Манфред і ця тема є відображенням всього хорошого, що є в його душі.

Теми Астарті в симфонії «Манфред» П. Чайковського звучать кілька разів. З «картини» першої (симфонія «Манфред» складається з чотирьох частин, які часто називаються картинами): тема Астарті – це побічна партія – *Andante* – спокійно і лірично викладена струнною групою (дев'ять тактів перед цифрою 180), потім перехідне в *Largo* (від цифри 180), в розмірі $\frac{3}{4}$.

Образ Астарти, завдяки виконання струнних з сурдинами, короткими фразами із зупинкою на нестійких акордах, спочатку справляє враження чогось невловимого і нереального. Велика кількість підголосків робить фактуру ажурною, багатошаровою. Ніжна, задумлива мелодія основної теми розгортається вільно і невимушено. Фразування будується за принципом дроблення (секвенція: 2 т.+2 т. – оспівування з секстовим стрибком: тріольне оспівування з висхідним стрибком квінти – 1 т.+1 т.+1 т.). Кожна фраза містить своєрідний дроблений динамічний розвиток: *crescendo-diminuendo*, причому перша фраза починається з *p*, друга, – з *mp*; а в дробленні – двічі починається з *mf* і *sf*, супутнє *diminuendo* (*leggiere e molto espressivo*); потім знов починаючи з *p*. Гармонійний супровід інших струнних містить елементи значного тяжіння до самостійності, особливо в альтів, де явно проходить друга тема. Утворюється поліфонічний контрапункт двох тем з постійним гармонійним супроводом.

Інтонації теми Астарти, що повторюються, мають заспокійливий, заколисуючий характер. Вона не має певного закінчення: м'яко і безпосередньо вона вливається в друге проведення. Вільна будова (тема займає 21 такт), гнучка зміна темпу, м'якість контурів мелодії, повітряні паузи – все це сприяє враженню імпровізаційної свободи, безпосередності виникнення музики. Вона з'являється як би здалека і поступово розростається. Після першого проведення теми починається її варіювання: жвавий рух, збагачений підголосками, новими тембрами. В кінці першої, багатозначної хвилі розвитку побічної партії, дві мелодійні лінії йдуть назустріч одна одній і перетинаються – мелодія нестримно рухається вниз, а бас – вгору (т. 28-31). Друге проведення звучить на *pp* (з 33 такту) повільніше за первинний варіант (*Largo* після *Andante*) – на фоні тремоло струнних звучить тема в пасторальній партії бас-кларнета.

У контрапункті тем з супроводом виявляється характерне для музичної мови Чайковського: плавний секундовий, поступовий рух, передйоми, оспівування. Дроблення відбувається як структурне, так і ритмічне; від

спокійного руху восьмими з тривалою зупинкою – до тріольного начала із стрибком на квінту і секундовим ламентівським розв'язанням.

В ході розвитку тема побічної партії виконується кларнетом і фаготами, змінюється акомпанемент – короткі тризвучні низхідні інтонації в струнних своєю періодичністю додають темі внутрішній рух (з т. 20). Потім початковий стрибок розширюється на септиму, тема стискується і поліфонічно виконується канонем – струнними і дерев'яними духовими. Введення канонів є так само часто використовуваним прийомом Чайковського, особливо в розробкових епізодах симфонічних творів. Як і у вступі – тема стискується ритмічно, прискорюється рух, динаміка наростає, підключаються нові інструменти, що і приводить до кульмінаційного моменту (початок 40-го такту). Звучання всього оркестру на *ff*, фанфари мідних, загальний секвенційний низхідний рух – прагнення утішити свою страждаючу душу безрезультатно. І на цей раз Манфред не досягає бажаного спокою. Примітно, що весь розвиток побічної партії відбувається лише на фоні другої теми Манфреда з головної партії.

Тема Астарті викликає асоціації з іншими ліричними темами Чайковського, особливо в розвитку, в звучанні дерев'яних з витонченими підголосками струнних, набуваючи усе більш пристрасного, захопленого характеру.

Загальне нагнітання звучності, напруженість звучання оркестру готує найдраматичніший момент епізоду – **репризу теми Астарті**. Спогади про минуле загострили відчуття безповоротності втрати. Тема Астарті звучить трагічно і з надривом. Залишається лише початкова тріольно-стрибкова інтонація, замість пауз в експозиційному проведенні – стрімкі пасажі арф. Виконується тема струнними в октавному дублюванні, гармонійні голоси в партії дерев'яних духових. Останнє проведення (з 102 т.) теми викладається акордово, на *ff* – це вища точка розвитку теми Астарті. Складна тричастинна форма епізоду закінчується тема виразним інструментальним речитативом альтів.

Звернемо увагу, що форму частини *Andante* музикознавці визначають по-різному: сонатна експозиція з кодою (Тюлін) [204], композиція вільної будови (Должанський) [49], «експозиція, що розрослася, з епілогом» (Альшванг) [4], «вільна форма з ознаками складної 3-частностной форми і сонатності» (Туманіна) [201].

У Симфонії «Манфред», в третій «картині» знов звучить тема Астарти – це варіант її теми в епізоді (побічній партії з першої «картини»): *Piu animato*, 6/8 (див. 108 т.).

З'являється тема Астарти у флейти, що дублюється альтами з віолончелями, яка супроводжується вихровим постійним рухом гармонійних фігурацій шістнадцятих у партії флейтової групи; з постійними синкопами, позбавленими сильною і відносно сильною долею такту у контрабасів. Так тема Астарти виконується провідними ліричними інструментами, що втілюють ніжність і любов, – або скрипками, або флейтою. Це і є тема-образ, що втілює мем Данте.

У часто цитованій в щоденниках і листах до братів, до фон Мекк, узятих з щоденників музичних уривків (без підтекстовки з Данте) і використаних в опері «Мазепа» як характеристика відчуттів Андрія і Марії, і в симфонії «Манфред» – як тема-характеристика Астарти, Петром Іллічем Чайковським фразі з «Божественної Комедії» Данте, яка в дослідженні представлена мемом Данте, яскраво відбивається **постійна подвійність і нестійкість універсальї «душевних терезів» Чайковського**: здоров'я – хвороба, багатство – бідність, щастя – горе, благополуччя – невлаштованість, метушня – спокій, одруження – самотність, зараз – давно, майбутнє і його відсутність, і тому подібне.

І все ж музика Чайковського, не дивлячись на внутрішній трагізм, завжди звучить оптимістично. Це відноситься і до «Франчески да Ріміні». Так Блаженний Іоан Богоміл вважає, що «Справжня музика перемагає смерть, якщо в ній немає **ні долі зла** (Виділено автором)» [14, с. 438].

3.2. Мем Данте у творчості С. Рахманінова

Рахманінов, також як і багато його соратників, не уникнув впливу «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі. Звернення композитора до цього трагедійного сюжету свідчить про незмінну етичну спрямованість його діяльності в цілому.

Творчість Сергія Рахманінова, у тому числі і оперна, органічно пов'язана з творчістю Петра Чайковського. Це позначається як на концертному жанрі композитора, так і на оперному. Під значним впливом Чайковського створена як перша опера Рахманінова «Алеко», так і третя – написана на один і той же сюжет – за п'ятою піснею з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі – «Франческа да Ріміні» (симфонічна фантазія в Чайковського і опера в Рахманінова). В опері Рахманінова трагічне начало протиставляється світлому – ніжному, привабливому образу Франчески і великій любові Франчески і Паоло.

Картина скорботи пекельної безодні обрамляє саму драму, тобто великого, розвиненого любовного дуету. Останній і представляє собою істотну і цінну частину всієї опери, тоді як пекельний вихор, не дивлячись на введення в нього хору, «не має ні тріпотіння суворих дантівських описів, ні імпульсивності поривів Чайковського, ні різкої чіткої ритміки Ліста» [10, с. 18-19].

Пекло у Рахманінова, – на думку Б. Асаф'єва, це – «театральна декоративна описова музика із страшними прохідними хроматичними гармоніями – крок до «Острова мертвих», і навіть до гулу і жаху дзвону набату у «Дзвонах» [10, с. 19]. Але все таки ця музика не трагічна, вона бліда контрастами.

Інша справа дует – світлий, кришталіно-ясний: очі милої та її соромливий погляд, тобто зовсім протилежне до розповіді Франчески у Чайковського. Втім, в останньої – спогади про пережите, а в Рахманінова – потяг до першого поцілунку, а потім до пристрасних цілувань – ось любовний

пафос дуету з його ніжним «As-dur», з його хистким хвилястим мелодійним рухом. Тут, знову-таки, на думку Б. Асаф'єва, «ми маємо справу з «слов'янізацією» італійського образу, саме відносно м'якості ліплення, колориту, згладжування переходів пристрасних і в наявності боязкої, сором'язливої соромливості і недовомовленості, настільки властивої мешканкам півночі і настільки незрозумілою і дивною, наприклад би, для Джульєтти, як вона пристрасна навіть у Чайковського при всьому його благоговінні до таємниці (жіночої душі)» [10, с. 19].

Наближення Рахманінова до Данте будується на світлому колориті всієї сцени-дуету. Але все-таки ця ясність і цей колорит не флорентійський – чіткий, а венеціанський – барвисто хибкий. Малюючи Франческу в світлих тонах, Рахманінов стоїть ближче до її ідеальної подоби італійської молоді жінки, але, малюючи Франческу в темряві Пекла як тінь, що згадує про минуле, Чайковський виявляється сильнішим відносно виразності і рельєфності.

Отже, на сюжет знаменитого епізоду – V пісні – з дантівського «Пекла» написана третя, думається, краща (хоча з такою думкою не всі згодні – див., наприклад, роботу Л. С. Третьякової [200, с. 33]) опера Сергія Рахманінова – «Франческа да Ріміні» ор. 25, 1904-1905 рік створення (і лише завершальна сцена Паоло і Франчески з другої дії була написана раніше, в липні 1900 року). У клавирі опера була завершена 30 липня 1904 року.

Лібрето до опери написане Модестом Іллічем Чайковським. Після завершення опери «Скупий лицар» у Сергія Рахманінова сформувався остаточний план «Франчески да Ріміні» як одноактної опери, що складається з двох картин з прологом і епілогом. Потім слідувало тривале і вельми повчальне листування з лібретистом.

Опера «Франческа да Ріміні» Рахманінова як би синтезує особливості двох його оперних попередніх опер: «Алеко», «Скупий рицар» .

При всій відмінності сюжетів опер «Франчески да Ріміні» та «Скупого лицаря» Сергія Рахманінова, в задумах їх є щось загальне. (В опері «Скупий

лицар», що написана по однойменній трагедії О.С. Пушкіна, демонструється рокова влада золота над людиною, яка стає рабом свого багатства. У п'єсі немає не лише щонайменшого натяку на любовну інтригу, але і взагалі яких би то не було елементів ліризму, поетизації відчуття). Як справедливо відзначає І. Белза, «в обох операх виразно виступає на перший план руйнівна сила пристрасті, лежача поза сферою вільної волі героїв» [23, с. 38]. У «Скупому лицарі» це – низовинна пристрасть до користоловства, що викликає у слухачів природну відразу. У «Франчесці да Ріміні» – це могутня пристрасть двох люблячих людей, що стихійно прорвалася, яка не може не викликати і викликає гаряче співчуття. Але в обох випадках пристрасть невблаганно веде до загибелі.

Трагічне забарвлення в «Франчесці да Ріміні» досягає навіть більшою загущеності, чим в «Скупому лицарі». Але в «Скупому лицарі» похмурий колорит панує неподільно, а в «Франчесці да Ріміні» йому протиставлено світле начало: ніжний, привабливий образ самої Франчески і любов Франчески і Паоло. «Трагедійний зміст «Франчески да-Ріміні (таке написання автора А. Соловцова – Л.Ф.) зосереджений перш за все в пролозі, драматургічне значення якого далеко виходить за рамки введення в дію опери. Як і сцена в підземеллі з «Скупого лицаря», пролог «Франчески да-Ріміні» являє собою рід «симфонічної поеми» [188, с. 93].

За манерою музичного письма «Франческа да Ріміні» багато в чому відрізняється від «Скупого лицаря». Вокальні партії її більш наспівні і мелодично розвинені, більше місця відведено закінченим за побудовими епізодами аріозного характеру. Подібно до «Скупого лицаря», «Франческа да Ріміні» достовірно симфонічна; значна роль в ній відведена оркестру.

Опера Рахманінова «Франческа да Ріміні» за своєю драматургією багато в чому схожа з його ж оперою «Алеко». Це теж драма про любов і ненависть. В центрі сюжету – той же глибокий і мужній образ, захоплований любовною, але егоїстичною, пристрастю, що переконується врешті-решт в невірності своєї коханої дружини і вбиває її і щасливого суперника.

Таким чином, всі три опери Рахманінова визначили круг його основних інтересів, це виявилася «драма всеохоплюючої людської пристрасті» [200, с. 33].

«Скупий Лицар» (ор. 24) і «Франческа да Ріміні» (ор. 25) Рахманінова були поставлені в один вечір у Великому театрі 11 січня 1906 року. У головних ролях співали: Г. Бакланов – Барон і Малатеста (особливо вдало артистом була виконана остання партія), Н. Саліна – Франческа (далі партію Франчески виконувала А. Нежданова), А. Боначич – Альбер, Паоло, Борисоглебський – тінь Вергілія, Д. Смирнов – Данте. Диригував автор. Опері викликали багаточисельні і суперечні відгуки в пресі. Все ж навіть критика, що не відрізнялася доброзичливим відношенням до Рахманінова, відзначала ряд значних достоїнств опер.

Во «Франчесці да Ріміні» отримує великий розвиток мелодійне начало. У найважливіших ліричних «вузлах» опери виникають епізоди аріозного характеру. Такими є деякі розділи партії Ланчотто в першій картині і завершальна частина дуету Франчески і Паоло – в другій (причому, як ми побачимо нижче, сам Рахманінов проситиме лібретиста М. І. Чайковського написати слова для арій і аріозо).

Сюжет опери простий. Обманом видана заміж за герцога Малатеста, Франческа любить його брата – молодого Паоло. Про взаємну любов Паоло і Франчески дізнається Малатеста і вбиває їх.

Образи юних закоханих Данте ввів в «Божественну Комедію» як одні з основних дійових осіб поеми. Паоло і Франческа, віддавшись злочинній любові, приречені на вічні муки за те, що надали перевагу відчуттю, порушивши святість браку. «Але не мстивим відчуттям, не думкою про заслужену – по середньовічних переконаннях – розплату проїнятий геніальний п'ятий гімн «Пекла», а глибоко людським співчуттям до нещасних», – вважає А. Соловцов [188, с. 92].

У «Франчесці да Ріміні» Сергій Рахманінов «наситив образи всіх персонажів глибоко-узагальненим ідейним вмістом і розкрив його у той же час

засобами виразності, що відрізняються ліричною проникливістю, що перетворює скривавлені тіні рімінійської Франчески та її коханого в нескінченно близьких і зрозумілих нам людей» [23, с. 20].

Пролог відтворює похмуру картину пекла. На сцені – скеляста місцевість, осяяна червонуватим світлом. Проносяться примари страждених, чуються їх стогони, стенання, крики відчаю. З'являється Данте, супроводжений тінню Вергілія, звертається до примар Паоло і Франчески. Пролог закінчується «великою» реплікою закоханих – мемом Данте, в якому і полягає ідея поеми «Божественної Комедії»:

*Нет более великой скорби в мире,
Как вспоминать о времени счастливом
В несчастье...*

Головну виразну роль в пролозі грає оркестр і хор. Від тужливих інтонацій плачу («хроматизми, що стогнуть») до цілої бурі скорботи – такий діапазон відчуттів, що розкривається вже в оркестровому вступі до прологу. Надалі до оркестру приєднується хор. Він використовується тут як своєрідний «співаючий інструмент» – хор співає без слів, імітуючи стогони страждених.

Цей прийом справив велике враження вже при перших виконаннях опери. «Взятися за зображення пекла після «Франчески» Чайковського зважився б не всякий, – писав один з критиків. – Але Рахманінову удалося заново успішно вирішити це важке завдання, частково завдяки засобам, яких не мав в руках Чайковський. Засоби ці – сцена і хорові маси... У похмурі, хроматично повзучі гармонії помалу починають вплітатися голоси невидимого хору, що все посилюються і зростають. Голосами цими композитор користується майстрово і абсолютно оригінально. Хор весь час співає із закритим ротом; це – глухий стогін, а не спів. У наступній картині прологу... перед Данте і Вергілієм проносяться тіні грішників; хор співає тут вже з відкритим ротом (на букву «а»); стогони перетворюються на крики, гуркоти оркестру досягають апогею; все разом дає враження потужне і своєрідне» [238, с. 165-166].

Але і тут Рахманінову довелося звертатися до лібретиста: «Прохання таке. Я бажав би, щоб Ви видумали мені строф тридцять для невидимого хору в пролозі. Хай не тридцять, але все-таки відома кількість слів, які я б розділив і доручив би співати різним групам хору. Крім того, 7 строф Вергілія (які починаються словами «Мій син») я хотів би віддати також хорам, змінивши, займенник «онє, вони» на «ми» (Лист М. І. Чайковському від 28 серпня 1898 року з маєтку Пупятіно Володимирської губернії [158, с. 280]). І далі продовжує: «Чи знайдете Ви це можливим? Мені б дуже хотілося, щоб Ви сказали «так», а то інакше, не задовольняючись однією лише фразою в лібрето, що чутні стогони, мені доведеться писати симфонічну картину лише для оркестру..., у моєму розпорядженні є і хори, раз я пишу оперу» [158, с. 280-281]).

У тому ж листі Рахманінов запитує: «Тепер питання. Мені хотілося б знати, звідки Ви узяли зміст першої і другої дії. Розробили Ви самі фабулу про Франческу, яка відома, або розповідь про життя її було ким-небудь написана раніше?.. Вся друга дія для музики прекрасна... мені б хотілося, щоб третя дія не закінчувалася б словами Аннунціо і одного жіночого хору, загальним ансамблем або принаймні змішаним хором; та ще декілька слів для Паоло і Франчески в останній дії...» [157, с. 167].

Перша картина – в палаці володаря Ріміні – Ланчотто Малатести. Ланчотто проводить кардинала – посланця папи, що приніс йому веління виступити в похід проти гібелінів. У подальших сценах (це монолог Ланчотто, дуєт Ланчотто і Франчески) розкривається трагедія могутнього Малатести.

Франческа, коли її видали заміж, була обдурена батьком. Вона думала, що буде дружиною прекрасного Паоло, якого встигла полюбити, а не його брата – потворного Ланчотто. Виконуючи подружній обов'язок, Франческа покоряється Малатесті, але любити його не може.

Зі всією пристрасстю своєї сильної натури Ланчотто мучиться ревностями і думкою про можливу невірність дружини. У нього дозріває підступний план

– залишити Франческу на піклування Паоло і, повернувшись раптово з походу, перевірити свої підозри.

Центральна дійова особа всієї картини – Ланчотто. Багатогранно, з великою художньою переконливістю, Рахманінов відтворює образ цієї мужньої людини, захопленої відчуттям любові до Франчески і болісними ревнощами, що викликають непереборне бажання помсти.

Тут прекрасна основна тема Ланчотто, що є мелодійним стрижнем картини. Вона не лише яскраво розкриває подоби суворого воїна, але і відразу дає відчуття колорит епохи середньовіччя. В центральному аріозо ця тема, декілька видозмінюючись, перетворюється на ліричний монолог-звернення, повний благородства і мужньої експресії. В цьому епізоді, з широкою мелодією, пронизаною героїчними інтонаціями і «дзвоновим» супроводом, виразно відчувається рахманіновський стиль періоду другого фортепіанного концерту.

Центральна картина опери – друга. Паоло читає Франчесці повість про любов прекрасної дами і відважного лицаря. Франческа довго стримує свої відчуття, але, врешті-решт, не може більш боротися з ними і падає в обійми Паоло. З'являється Ланчотто і заколює закоханих. Хмари заволікають сцену.

Друга картина заснована на темі Франчески, що є в той же час темою любові. Була потрібна величезна майстерність, щоб на цьому лаконічному тематичному матеріалі побудувати велику оперну сцену. Не можна не відзначити, що лаконічність теми компенсується її виразністю.

Картина складається з декількох фаз, що поступово підводять до кульмінації: відчуття закоханих, що проривається все з більшою силою, гальмується повторним відновленням читання роману. Цей своєрідний драматургічний прийом, родинний принципам розвитку, що застосовувалися Рахманіновим в симфонічних творах, є «симфонічним нервом» сцени. З кожною новою фазою ліричне відчуття стає інтенсивнішим. У зв'язку з цим вокальні партії набувають великої виразності, музична мова стає менш декламаційною, посилюються елементи аріозності.

Значну роль в другій картині, як і в усій опері, грає оркестр. Сцені Паоло і Франчески передує розгорнутий інструментальний вступ. Побудований на основному тематичному матеріалі, він також складається з декількох послідовних фаз розвитку, що підводять до кульмінації. Таким чином, вступ відповідає не лише загальному характеру подальшої сцени, але і ідеї її музичної драматургії. Вельми відповідальна роль відведена оркестру і в самій сцені. Звертає на себе увагу, що виразність кульмінації всієї картини – дует Франчески і Паоло – заснована, перш за все, на оркестровій партії. Саме у оркестрі отримує потужний розвиток тема любові.

Прикро, що саме в цій картині найбільш рельєфно помітні недоліки лібрето. Поряд з вдало знайденою загальною ідеєю будови сцени виявився слабо розробленим любовний дует (Рахманінов неодноразово скаржився, що йому при написанні не вистачало слів в цьому місці).

Не зовсім вдала і мова літературного тексту. Цей недолік особливо позначався при перших постановках «Франчески», коли вона йшла в один вечір з «Скупим лицарем», написаним на геніальний пушкінський текст. «Не дивлячись на те, що дикція виконавців і в останньому дуеті не була сповна ясною, – писав Кашкин, – все-таки доводилося розчутити багато що з текстового лібрето, зробленого в цьому місці чудово невдало. Важко собі пояснити, яким чином обдарований і освічений автор лібрето міг дати в цій сцені до такої міри непідходящий набір слів, з одного боку, позбавлений якого-небудь індивідуального характеру, а з іншого – такий, що вкрай різко перечить всякому уявленню про світогляд XIII століття, представниками якого є Франческа і Паоло... Хоча цього, здається, ніколи не робилося, але просто хотілося б, щоб до цієї музики з'явилася можливість підставити інші слова» [238, с. 142-144].

Епілог значно коротший за пролог. Дія в ньому знов переноситься в пекло. З'являються Данте і тінь Вергілія. Проносяться тіні Франчески і Паоло. Данте, згідно з ремаркою автора, «протягує їм руки і падає навznak», як «мертве тіло». Хор закінчує оперу словами Франчески і Паоло з прологу.

Музичний матеріал епілогу в основному той же, що і в пролозі, тобто відбувається обрамлення, як в концентричній побудові.

Сцени пекла, що обрамлюють оперу, виконують важливу драматургічну роль. Окрім сценічного контрасту, що підсилює трагедійні межі твору, вони є в той же час як би реакцією автора на події, що відбуваються в опері.

Відомо, що Данте в поемі виступає як гуманіст, який реабілітує любов Паоло і Франчески. Характерно, що Рахманінов активно і яскраво підкреслює цей момент. По суті пролог та епілог є нібито плачем за нещасними страждальниками; він викликає до них відчуття участі та співчуття. У зв'язку з цією функцією сцен пекла звукозображальний початок в нім підпорядкований виразному. Пекельні вихори сприймаються як глибоко хвилюючі людські інтонації, а не як нежива стихія. Мабуть, саме для того, щоб ще більше «олюднити» цю сцену, композитор і використовував хор, що співає із закритим ротом.

Прагнучі до найбільшої психологічної насиченості опери, Сергій Рахманінов просив Модеста Ілліча Чайковського значно скоротити первинний план лібрето. Замість чотирьох дій з прологом та епілогом в остаточному варіанті залишилися лише пролог, дві картини і епілог. Не дивлячись на стискування багатьох побутових подробиць, в опері є достатній «життєвий фон» для того, щоб дія носила реалістичний характер і не справляла враження подій, що протікають поза часом і простором.

Цікаво, що з первинного лібрето Модеста Чайковського були виключені дві перші картини (задумані як самостійні дії), в яких розкривалася б історія одруження Франчески з кульгавим Ланчотто Малатеста (Джованні Малатеста, за прізвиськом Джанчотто – Джан Кульгавий, – в деяких джерелах іменується також як Ланчилотто; звідси оперне ім'я Ланчотто, яке було вибрано з міркувань благозвучності) (див. [68, с. 263]).

У третій картині (або третій дії), яка тепер стає першою, було також викреслено початок – сцена з Кардиналом, який тепер з'являється лише як німа дійова особа, благословляючи Малатесту на похід проти гібелінів.

Всі ці зміни виходили в результаті від Сергія Рахманінова, про що читаємо в листі до лібретиста Модеста Чайковського від 26 березня 1904 року з Москви [157, с. 234-235]. Таким чином, Рахманінов відмовляється від розгорнутого драматичного мотивування подій, від всього, що складає зовнішній фон дії, зосередивши всю увагу на кульмінаційних моментах прояву пристрастей дійових осіб. У першій картині це виявляються болісні підозріння, терзання ревнощів Ланчотто, що марно добивається слів любові від дружини, в другій картині – пристрасне відчуття Франчески, яке штовхає її в обійми улюбленого Паоло.

Ці зміни в лібрето наблизили його до поетичного першоджерела. Серед ряду драматичних обробок цього сюжету опера Рахманінова виділяється найбільшою близькістю до сюжетної драматургії Данте. Дві картини опери, обрамлені прологом та епілогом, служать драматичною ілюстрацією до розповіді Франчески, що оповідає про свою сумну долю приголомшеному поетові. Кінець її розповіді заглушається виттям пекельних вихорів, що знов посилюється. Самий момент вбивства Франчески і Паоло її ревним чоловіком на сцені не показаний, і лише в тумані хмар, на фоні музики пекла з'являється фігура Ланчотто, який тихо підкрадається ззаду і заносить кинджал над двома закоханими.

Але і після всіх переробок лібрето не змогло повністю задовольнити вимогам композитора. Дуже велика була невідповідність між справжніми віршами Данте, збереженими в пролозі та епілозі, і банальним текстом Модеста Чайковського, з властивими йому простими, трафаретними зворотами, часто невисокого літературного смаку (на що неодноразово вказували М. Кашкін і інші російські критики). Деяка диспропорція є і в загальній побудові лібрето, в співвідношенні різних його частин.

Сергій Рахманінов неодноразово скаржився на зайву стислість другої картини (Франческа і Паоло), яка повинна була стати ліричною кульмінацією опери. Тим часом за кількістю тексту вона не перевищує попередню картину, цілком присвячену образу Ланчотто. Не дивлячись на деякі доповнення,

зроблені М. Чайковським на прохання композитора, цей недолік не був повністю здоланий і в остаточній редакції (у листі к М. Чайковському від 3 серпня 1904 року з маєтку Івановка, Тамбовської губернії, повідомляючи про закінчення опери «Франчески»). Рахманінов зазначає, що він весь час страждав від браку тексту: «У Вашому тексті дозволив собі зробити подекуди дрібні поправки, а в одному місці, вибачите мені, навіть видумав дві строчки, за яких червонію. Але ці дві строчки були необхідні... (І російський, і німецький тексти будуть надруковані на перших сторінках опери)» [157, с. 241].

Яскраво і наполегливо розвиває Сергій Рахманінов цю велику за своєю протяжністю картину (тривалість прологу більше двадцяти хвилин) з однієї низхідної секундової інтонації. В перших тактах опери вона глухо і похмуро звучить в унісон в партії кларнета і засурдіненої валторни, причому між першим і другим голосом, що незабаром приєднується до нього, виникають інтервали, які нагадують початкові звороти теми середньовічного католицького гімну «Dies irae», до якої згодом багато разів звертався в своїй творчості Рахманінов.

Пролог – свого роду «симфонічна поема» – тут композитор малює картину Пекла, безжалісних вихорів, які крутять нещасних грішників, не даючи їм ні хвилини спокою. Пролог складається з трьох розділів, що створюють три великі хвилі послідовного, безперервного наростання: оркестровий вступ, малює перший і другий круги Пекла. Принцип хвилеподібного розвитку зберігається і усередині кожного з розділів.

Так, вступ складається з кількох розгорнутих побудов. Після першої хвилі, заснованої на хроматичних пасажах, що одночасно (вільно імітаційно) проходять в різних голосах оркестру, йде фугато, тема якого охоплює діапазон обох початкових голосів і об'єднує їх в єдину мелодійну лінію, виражену канонем, перехідним в канонічну секвенцію в квінту (6/8, Largo, pp, p). Звукова тканина поступово ущільнюється, і на вершині цієї другої хвилі

повільно хроматично рухаються цілі акордові комплекси, неначе зітхання і стогони гнаних пекельним вихором душ зливаються в одне лихе завивання.

У першому крузі пекла змінюється малюнок хроматичних пасажів і тональний план (основна тональність цього розділу – e-moll, на відміну від вступу, де панує d-moll). До оркестрового звучання приєднується хор, як своєрідна оркестрова фарба, що співає без слів із закритим ротом – втілюючи тужливі стогони блукаючих примар. Цей прийом, використаний Рахманіновим ще в кантаті «Весна», знаходить тут широке і різноманітне вживання.

Завдяки різним прийомам звуковидобування міняється темброве забарвлення безсловесно співаючого хору. У другому крузі пекла хор співає відкритим ротом на явну «а», що додає йому яскравіше звучання. Втім, і тут партія його позбавлена мелодійної самостійності і ґрунтується лише на витриманих гармонійних звуках.

Єдиний раз у Рахманінова хор виступає самостійно в епілозі, де скандує в унісон лейт-тему (мем Данте), фразу, що звучить як доленосне трагічне motto:

*«Нет более великой скорби,
Как вспоминать о времени счастливом
В несчастье»*

Ритм руху поступово прискорюється, звучність весь час посилюється, досягаючи потужної кульмінації, коли перед поглядами Вергілія і охопленого жахом Данте нестримно проносяться примари засуджених на вічні муки.

Потім це грізне бушування пекельних вихорів поступово стихає і з'являються чарівливі примари Франчески і Паоло. Фактура музики опери стає прозорішою. Виразно звучить незвичайне поєднання кларнета з віолончеллю – тема Франчески, яка виробляє особливо світле, заспокійливе враження. Тим паче, що це відбувається після довгого безроздільного панування мінорної тональності тут (на жаль, на короткий час) виникає мажор. Причому, перше проведення цієї теми дане в Des-dur, тобто в тональності останнього,

кульмінаційного розділу сцени Франчески і Паоло (як спокутування гріха любов'ю).

І знов – на фоні м'яких протяжних акордів дерев'яних духових і струнних з мерехтливими тремоло скрипок і дзвінким тембром арфи, Франческа і Паоло співають знамениту сумну фразу, яка була в пролозі і яку потім в епілозі повторює хор: *«Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливом в несчастье»*.

Тут музичне втілення мему Данте, засноване на приведеній вище видозміненій темі фугато з оркестрового вступу, нагадує старовинні російські церковні наспіви. У цій темі можна уловити деякі межі аналогії з основною темою (головній партії першої частини) Третього фортепіанного концерту Рахманінова, близькість якої до інтонацій знаменного розспіву не раз наголошувалася. Схожість ця посилюється тональною спільністю (d-moll) і однаковим рухом мелодії, що розгортається в межах зменшеної квати між VII# і III рівнями гармонійного мінору, – d-moll (Presto. Meno mosso, $\frac{3}{4}$, F). Ніби сумна скарга звучать повільні і протяжні, плавно низхідні секвенції скрипок, а потім гобоя solo, побудовані на тій же фразі, яка виявляється як би змістовним рефреном твору, в кінці прологу.

Дві картини опери знаходяться між собою в контрастному співвідношенні. Кожна з них надає закінчений портрет одної з основних дійових осіб.

Перша картина, що малює суворий і похмурий образ мужа Франчески, – Ланчотто Малатести, в принципі монологічна. Кардинал присутній на початку цієї картини безмовний, його музичною характеристикою є хоральна послідовність акордів в оркестрі. Партія Франчески, що приходить за наказом чоловіка, підготовлюваного до виступу в похід, обмежується декількома короткими репліками.

Три сцени, на яких розпадається ця картина, складають одне неподільне ціле. Вони об'єднуються безперервним розвитком двох тем, пов'язаних з образом Ланчотто. Одна з них, заснована на енергійному і пружному

маршовому ритмі (постійні восьмі з крапкою і шістнадцяті), характеризує його як жорстокого і нещадного воїна (*Allegro vivace, C, cis-moll, sf*). Ця тема широко розвивається в оркестровому вступі до першої картини і в сцені з Кардиналом, що відкриває її. На тій же темі будується і завершення картини, але в тональності *c-moll*, а не *cis-moll* (тобто секундний низхідне зрушення).

На початку другої сцени, коли Ланчотто залишається один, охоплений тяжкими ревливими підозрами, в оркестрі проходить інша – друга – його тема похмуро-патетичного характеру, що грізно звучить у тромбонів в октаву (у басовому ключі), які посилюються чотирма валторнами, на фоні тремолоючих струнних.

Епізоди декламаційного характеру чергуються в партії Ланчотто з більш закінченими аріозними побудовами. В другій сцені – це спогад про доленосний обман, жертвою якого виявилися і Франческа, і сам Ланчотто («*Отец твой, да, отец всему виною!*» (рос.)), гнітючі сумніви і муки ревностів.

У третій сцені – пристрасне благання Ланчотто до Франчески («*Любви твоей хочу я!*» (рос.)), бурхливий вибух нерозділеного почуття любові, змішаного з відчаєм і безнадійністю. Знов з яскравою виразною силою звучить патетична тема любові і ревностів, але в зміненому оркестровому оформленні (унісони струнних замінили тромбони і валторни), що додає їй м'якше ліричне забарвлення.

Далі слідує розділ, заснований на пунктирних маршових ритмах першої теми Ланчотто («*О, снизойди, спустись с высот твоих...*» (рос.)), яка також міняє тут свій характер, нагадуючи повільну, важку ходу траурного маршу. За свідченням О. Ю. Жуковської, Рахманіновим була використана раніше написана фортепіанна прелюдія, яка не увійшла до циклу прелюдій ор. 23 [57, с. 337-338].

Але Сергій Рахманінов, в той же час, не додає цим аріозним побудовам закінченої форми, органічно включаючи їх в загальний потік розвитку драматургії. Перший з вказаних епізодів не завершується стійкою каденцією основної тональності *c-moll*, а безпосередньо переходить в подальший

речитативний розділ з нестійким тональним планом і фактурою оркестрового супроводу, що вільно розвивається.

Окремі репліки, що особливо акцентуються експресивно, набувають значення рубіжних драматичних кульмінацій. Так гнівний вигук Ланчотто «*Проклятье!*» (рос.) у другій сцені підкреслено тональним зрушенням в d-moll (як пам'ятаємо, ця тональність була основною в пролозі, але в цій картині з'являється вперше) і несподіваному грізному вибуху оркестрової звучності. Аналогічно виділяється це ж слово, що мимоволі виривається з вуст Ланчотто, далі, в сцені з Франческою.

В цілому перша картина є прекрасним зразком наскрізної драматичної оперної сцени, в якій вокальні і оркестрові засоби виразності підпорядковані єдиній художній меті і служать розкриттю складного психологічного образу у всій його внутрішній суперечності і протиборстві душевних тяжінь і пристрастей.

Друга картина опери Рахманінова переносить нас в абсолютно інший світ, уособленням якого є світлий і чистий образ Франчески. Її тема, що епізодично проходила в пролозі і першій картині, отримує широкий розвиток, зберігаючи при всіх видозмінах ясний і цілісний виразний характер. Це одна з характерних поетичних ліричних мелодій Сергія Рахманінова, чудова за своєю «просторовою» протяжністю, широтою і свободою дихання. Виливаючись з високої вершини, вона плавно і неквапливо опускається по діатонічних рівнях більш ніж на дві октави, з поступовим ритмічним гальмуванням і розширенням інтервалів між звуками (Moderato, 4/4, As-dur). Варіантом цієї теми служить мелодійна побудова з ряду секвенцій (Allegro vivace, $\frac{3}{4}$, As-dur).

Весь колорит музики в цій картині, немов освітлений м'яким і ніжним сяянням, створює різкий контраст до попереднього і виділяє її серед похмурого і зловісного оточення, в якому вона дана в опері. Цьому сприяють засоби тонально-гармонійного, оркестрового і фактурного плану. Якщо в пролозі і першій картині суцільний ланцюг мінорної тональності додавав музиці похмуре забарвлення, то тут, навпаки, майже незмінно панує ясний і

світлий мажор, лише зрідка затьмарюваний прохідними відхиленнями в мінорну сферу. Основні тональності другої картини лише мажорні – As-dur, E-dur і Des-dur. Звернемо увагу на те, що As-dur є точкою найбільшого віддалення від d-moll, яким починається і закінчується опера.

Інструментовка цього розділу легка і прозора, переважає звучання струнних і високих дерев'яних, мідна ж група використовується вкрай економно і обережно. Особливою легкістю колориту відрізняється вступ до другої картини, побудований на темі Франчески, яка звучить переважно у флейти, що часом подвоюється гобоєм або кларнетом, на фоні супроводу засурдінених скрипок і зрідка струнних басів *pizzicato*. Лише на короткий момент з'являється *tutti*, після чого оркестрова звучність знову розріджується і гасне.

Сцена Франчески і Паоло, дуже ясна за своєю побудовою, складається з трьох частин. Першою частиною є епізод читання молодими закоханими розповіді про прекрасну Гіневру і Ланселота, що переривається пристрасними репліками Паоло. Музично об'єднуючим моментом цього розділу служить тема Франчески, що проходить в оркестрі як постійний рефрен. Середину всієї сцени складає аріозо Франчески *«Пусть не дано нам знать лобзаний»*. Музика цього аріозо, пройнята безтурботним ліричним спокоєм, полонить чистотою колориту, ажурною легкістю і тонкістю малюнка. Вигук Паоло *«Но что мне рай с его красой бесстрастной»*, підкреслений раптовим тональним зрушенням з E-dur в d-moll (основну тональність твору), зміною темпу і фактури оркестрового супроводу, порушує цей стан відчуженого споглядального блаженства, і невелика перехідна структура приводить до завершального розділу сцени – дуету Франчески і Паоло в Des-dur. Даний дует підкорює пафосом і силою любові, захопленим поривом (*«І тут згадується «Пікова дама»*. Але не її похмурі сторінки, а захоплений любовний порив взаємного визнання Германа і Лізи (йдеться знову-таки, не про тематичні запозичення, а про загальний характер музики)»), – вважає А. Соловцов [188, с. 94]).

Звернемо увагу, що саме цей розділ викликав незадоволення Сергія Рахманінова, який написав в листі М. С. Морозову 4 серпня 1904 року з Івановки Тамбовської губернії: «...у мене є підхід до любовного дуету; є заключення любовного дуету, але сам дует відсутній» [157, с. 242]. Про те ж саме йшла мова також в листі М. І. Чайковському від 3 серпня 1904 року: «ці дві (видумані Рахманіновим – Л.Ф.) строчки були необхідні, і я не знехтував ними, за відсутністю інших... Тепер, коли я завершив, я можу сказати, що під час роботи, понад усе страждав від того, що мені не вистачало тексту. Ця недостача тексту більш всього відчувається в другій картині, де є підхід до любовного дуету, є заключення любовного дуету, але немає самого дуету. Недолік слів відчувається ще тому, що я слів не дозволю собі повторювати. Але в «Франчесці» довелося собі дозволити. Там вже дуже мало слів». Друга картина йде всього 21 хвилину. Це жахливо мало [157, с. 241].

Під час підготовки клавіру до друку, Рахманінов просив також з Москви 7 вересня 1904 року Модеста Чайковського написати текст для вставної арії Паоло, яка, мабуть, мала бути поміщена перед Des-dur'ним завершенням сцени [157, с. 243-244]. І хоча це прохання було виконане лібретистом, Рахманінов не здійснив свого наміру, оскільки був не задоволений текстом...

Дійсно, перехід від «піднесеного» аріозо Франчески до урочистого мажору Des-dur останнього розділу здається дуже коротким і стрімким. Це відчував не лише сам автор, але і деякі із слухачів і критиків. Так Е. Д. Енгель відзначав, що «в чудовому любовному дуеті неначе немає гідного його кульмінаційного пункту» [237].

Окрім цього, сцена Франчески і Паоло не справляє того враження, до якого прагнув композитор, із-за недостатньо вірного вибору виразних засобів. Музика цієї сцени красива, поетична і благородна, але декілька холоднувата за вираженням. Їй бракує така внутрішня напруга і сила, які необхідні для втілення центрального безсмертного епізоду «Божественної Комедії» Данте, названого дослідником Данте, – А. К. Дживелеговим – «чи не самим пристрасним гімном любові у всій світовій літературі» [48, с. 13].

Якщо порівнювати образ Франчески в творі Сергія Рахманінова з живописними її відтвореннями, то можемо сказати, що у подібні рахманінівської Франчески є щось від строгих жіночих осіб і м'яких, світлих тонів на фресках Б. Джотто, сучасника Данте. Музичне втілення Франчески, при всій своїй поетичній чистоті і натхненності, не створює належного за силою контрасту до зловісно-трагічної фігури Ланчотто і похмурих картинах пекельної безодні, наповненої стогонами і криками приречених сумувати в ній, що обрамляють оперу.

Так, всупереч задуму композитора, сцена Франчески і Паоло не стала справжньою кульмінацією дії. Відносна стислість цієї картини (за підрахунками композитора, друга картина разом з епілогом продовжується двадцять одну хвилину при загальній тривалості опери в годину п'ять хвилин) обумовлює деяку одноманітність загального колориту опери, однобічне переважання в ній важких, похмурих тонів, унаслідок чого багато її чудових сторінок нерідко залишалися непоміченими і недооціненими музикознавцями, критиками, слухачами.

Без перерви друга картина переходить в короткий епілог, який значно коротше за пролог. Дія в ньому знов переноситься в пекло. З'являються Данте і тінь Вергілія. Пронесуться примари Франчески і Паоло. Данте, згідно з ремаркою автора, *«протягивает им руки и падает навзничь»*, *«как мертвое тело»* (рос.). Певна річ, тут повертаються і музичні образи мема Данте, втіленого в знаменитій п'ятій пісні «Пекла». Хор закінчує оперу словами Франчески і Паоло з прологу:

*«Нет более великой скорби,
Чем вспоминать о времени счастливом
В несчастье».*

Музичний матеріал епілогу в основному той же. Сцени пекла, що обрамляють оперу як в концентричній побудові, виконують важливу драматургічну роль. Окрім сценічного контрасту, що підсилює трагедійні межі

твору, вони є в той же час як би реакцією автора на події, що відбуваються в опері.

Таким яскравим, оригінальним чином Сергій Рахманінов втілює в опері «Франческа та Ріміні» в життя мему Данте, прославляючи цим своїх героїв і торжество їх любові.

Висновки до Розділу 3

У даному розділі дисертаційного дослідження приділяється увага прояву мему Данте в творчості П. Чайковського і С. Рахманінова.

Наголошується, що будь-який програмний твір відображає своєрідний синтез мистецтв, оскільки будь-яка програма проникає в певний вид мистецтва, конкретний жанр, створюючи щось нове, новий синтез. Твори П. Чайковського і С. Рахманінова, вибрані для аналізу, відносяться до представників програмного синтезу. Вони взаємопов'язані дією пронизуючого їх єдиного первинного матеріалу, певного сюжету, первісного твору, який і дає життя різноманітним жанрово-стильовим паралелям. В даному випадку об'єднуючою складовою частиною є зміст і драматургія «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі.

Вказується, що звернення Петра Чайковського до віршів Данте та їх музичне відтворення має свою тривалу історію і життєвий контекст. Фактично протягом всього життя композитор звертався до читання «Божественної Комедії» Данте, постійно цитував її уривки в листах, щоденниках, в окремих творах і, нарешті, своєрідно втілює мему Данте в симфонічній фантазії «Франческа да Ріміні».

Аналізуються особливості драматургії симфонічної фантазії «Франческа да Ріміні» П. Чайковського. Глибоко трагічний пафос V пісні «Пекла» «Божественної Комедії» Данте, посилений вразливими Чайковського ілюстраціями Г. Доре, послужив прямим імпульсом для написання цього твору.

«Франческа да Ріміні» Чайковського – одночастинна, програмна фантазія, з офіційно обнародованою самим композитором програмою. У ній відбито глибоке страждання і стихійну силу – лютий вихор, що «крутить і відносить душі грішників в дантовому пеклі». Довга протяжна мелодійна фраза, гімн любові Франчески і Паоло, парить над постійним страшним ураганом.

Головний, первинний момент розвитку фантазії – початкова тема – *Andante lufubre* за образною і драматургічною функцією і формою в творі наближається до вступу Четвертої симфонії. Це образ великої драматичної експресії і разом з тим – граничної концентрованості і чіткості вираження.

У духовному світі П. Чайковського «Божественна Комедія» займала виняткове місце. Думка про безповоротність часу, що відносить в минуле всі прекрасні миті життя, ніколи не зупиняє свій біг, була своєрідною *idea-fix* в душевних терзаннях композитора. Чайковський досить часто цитував в своїх листах рядки з П'ятої пісні Пекла (мем Данте): «*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*» (*Нет горести печальней, чем о счастье в несчастье вспоминать*).

Нариси та ескізи П. Чайковського з текстом з «Божественної Комедії», його твори, пов'язані з Данте дозволяють визначити, що мем Данте містив в собі для композитора якийсь особливий, глибокий, таємний сенс.

Характеризується втілення мему Данте Сергієм Рахманіновим в опері «Франческа да Ріміні». Симфонічними засобами композитор малює картину Пекла, безжалісних вихорів, які крутять нещасних грішників, не даючи їм ні хвилини спокою. Як своєрідна оркестрова фарба, входить в музичну тканину хор без слів – тужливі стогони блукаючих примар. Музика прологу пройнята відчуттям приреченості, відчуттям безмежного жаху і безнадійного відчаю.

Пролог відтворює похмуру картину пекла і закінчується реплікою Франчески і Паоло – мемом Данте: «*Нет более великой скорби в мире, Как вспоминать о времени счастливом В несчастье...*» (рос.). Головну виразну роль в пролозі грає оркестр і хор. Дві картини опери знаходяться між собою в

контрастному співвідношенні, кожна з них представляє закінчений портрет один з основних дійових осіб. У першій картині опери, що сюжетно пов'язує пролог з другою картиною, центральна фігура – образ людини сильної і гордої – герцог Ланчотто Малатеста. Друга картина опери Рахманінова переносить нас в абсолютно інший світ, уособленням якого є світлий і чистий образ Франчески. Без перерви друга картина переходить в недовгий епілог, який значно коротший за пролог. Повертаються музичні образи мему Данте, хор закінчує оперу словами закоханих з прологу, відбувається обрамлення, як в концентричній побудові.

Порівняльний аналіз симфонічної фантазії П. Чайковського і опери С. Рахманінова дозволяє зробити певні висновки:

- у творах обох композиторів яскраво втілена трагічна любов Франчески, яка віддалася всепоглинаючій силі відчуттів;
- загальний план симфонічної фантазії П. Чайковського аналогічний опері С. Рахманінова (можливо план опери був підказаний Рахманінову улюбленими ним композитором);
- конкретне трактування образів «Божественній Комедії» Данте Аліг'єрі і характер музично-виразних засобів у Чайковського та Рахманінова абсолютно різні. Картина дантового Пекла в музиці Чайковського повна динамізму і дієвої енергії; зображення ж пекельних вихорів в пролозі і епілозі опери Рахманінова наповнене похмурим, безнадійним фаталізмом.

Виявляється, що один з критиків, Е. Розенов, вказував на недостатню, на його думку, виразну яскравість сцени Франчески і Паоло у С. Рахманінова: «Тут потрібна суцільна, душу пронизлива кантілена, як в Чайковського...» [162]. Пізніше Асаф'єв, говорячи про втілення образів Данте в музиці, розвивав таку ж саму паралель між Рахманіновим і Чайковським: «Малюючи Франческу в світлих тонах, Рахманінов стоїть ближче до її ідеальної подоби молодій італійській жінки, але, малюючи Франческу в мороці пекла, як тінь, що згадує про минуле, Чайковський виявляється сильнішим відносно виразності і рельєфності...» [33, с. 47].

Наголошується, що як Петро Чайковський, так і Сергій Рахманінов, по своєму відобразили образність «Божественної Комедії» Данте. В основі їх творів знаходиться П'ята пісня Пекла з «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі, представлена в дослідженні як квінтесенція духовного початку, виражена мемом Данте.

ВИСНОВКИ

Видатний діяч світової літератури італійський поет Данте Аліг'єрі – одна із знакових фігур європейської культури, інтерес до його особи, творчості, того впливу, який він надав, не припиняється вже впродовж семи століть. Творчість Данте Аліг'єрі відображала характерні особливості Середньовіччя як історичного етапу формування ідейно-естетичних основ нової культурної епохи.

В монументальному літературному шедеврї Данте – «Божественна Комедія» – буквально з натуралістичною яскравістю розповідається про те, як автор зійшов у Пекло, прослідував через Чистилище і піднявся в Рай, на побачення з самим Богом. Безперечно, що його знаменита «Божественна Комедія» є не просто поетичним текстом або формальним історичним джерелом. Образність поеми з її релігійно-філософською концепцією надходить до неоплатонічних течій середньовічної філософії, зокрема, до учення Діонісія Ареопагіта. У Данте ми знаходимо нову для того часу концепцію людини – людину вільну, здатну саму вибирати свою долю. Данте розрізняє два типи подій, що постійно відбуваються: одні пов'язані причинно-наслідковими стосунками і не залежать від людини, інші ж обумовлені свободою волі людини і залежать лише від неї.

Система ідей «Божественної Комедії» в роботі втілюється в понятті «мем Данте» – як квінтесенція духовного початку, що впливає на психічну сферу людини. У цьому понятті концентруються усі види енергії, які становлять внутрішню природу людини. Мем Данте уособлює воєдино символи і образи «Божественної Комедії». Увібравши в себе систему ідей середньовічної філософії і світогляду Данте, він певною мірою відбивається в рядках, що стали крилатим вираженням: *«Немає більшої скорботи, як згадувати про час щасливому в нещасті»*.

Навряд чи можна знайти інше першоджерело, яке б настільки часто і багато разів було використане та перетрактоване, специфічно відтворене в аналогічному або іншому вигляді мистецтв, чим «Божественна Комедія» Данте. Джерело, яке б настільки яскраво вплинуло на світогляд (і вірування) народу і відіграло б важливу роль в житті безкінечної кількості людей багатьох епох, представників різних верств населення, різних спеціальностей, видів мистецтв і культур.

З трьох частин епічної поеми – «Пекло», «Чистилище» і «Рай» – найбільшою популярністю користується перша частина. Створене Данте на початку 1300-х років «Пекло» буквально перевернуло всі середньовічні уявлення про посмертну кару.

«Божественна Комедія» Данте Аліг'єрі полонить митців своєю гуманністю, красою високих почуттів, спонукаючи їх до втілення образності поеми в своїх творах. Її образність постійно відтворюється в історико-культурному просторі світу, різних країн, різних митців.

До поеми зверталась чисельна кількість знаменитих письменників та поетів, серед яких О. Мальденштам, М. Гоголь, М. Булгаков, Д. Браун. Значний інтерес до творчості Данте Аліг'єрі проявляли і українські митці. Оповідання Данте «Варнак», фрагменти з «Божественної Комедії» і сонети на українську мову переклали І. Франко, В. Самійленко, Н. Вороний, М. Рильський, Н. Бажан, І. Драч, П. Караманський, Б. Лончин. Повний сучасний переклад «Божественної Комедії» належить українському публіцистові і перекладачеві Є. Дроб'язко та українському науковцю і громадському діячу М. Стріхі.

«Божественна Комедія» Данте з моменту її створення надихала художників на похмурі пророкування і цілий ряд блискучих витворів мистецтва створений за мотивами його «Пекла». Франсуа Роден відтворив прекрасні образи Данте в знаменитій скульптурі «Брами пекла». Мем Данте зі своєю ідеєю життя після смерті надихнув Сандро Боттічеллі, який почав виконувати ілюстрації до «Божественної Комедії» Данте на прохання Лоренцо

ді П'єр Франческо Медічі (Lorenzo di Pier Francesco di Medici) приблизно у 1490 році. Художника, архітектора, письменника та засновника мистецтвознавства XVI століття Джорджо Вазарі довгі роки надихала поема Данте. Великі і прекрасні малюнки французького художника-ілюстратора і гравера Гюстава Дорі були використані як ілюстрації до публікації «Божественної Комедії» в перекладі Д. Мінаєва. Сальвадор Далі намалював цілу серію (близько 50) прекрасних ілюстрацій до «Божественної Комедії» Данте, асоціюючи життя їх героїв з власною великою любов'ю. Сучасники віддають перевагу в збереженні образів «Божественної Комедії» в образотворчому мистецтві Мікеланджело.

Не менше яскраво проявився мем Данте в композиторській поезії. Дантівські пісні не раз спонукали багатьох композиторів писати твори на тексти і образи «Божественної Комедії». Велика кількість композиторів поклали цей шедевр в основу своїх драматичних і музичних творів різних жанрів, серед яких Клаудіо Монтеверді, Роберт Шуман, Ференц Ліст, Річард Вагнер, Петро Чайковський, Джоаккіно Антоніо Пуччіні, Сергій Рахманінов та багато інших. Різноманітність музичного матеріалу, об'єднаного ідеями Данте, безумовно, підтверджує значний вплив поеми на музичний простір. Композитори кожен по-своєму відобразили образність поеми в своїй творчості, прославляючи своїх героїв і торжество їх любові.

З «сюжетів», що привертали увагу композиторів, понад усе виявився використаним знаменитий епізод V пісні «Пекла»: зустріч Данте з Франческою да Ріміні і зворушлива розповідь останньої про свою долю. Зіткнення пристрасного пориву до щастя з жорстокими правилами суспільства хоча і приводить до трагічної розв'язки, але кінець кінцем служить оспівуванню краси і сили високого кохання. Чим жахливіше обрушуються на Франческу і Паоло удари долі, тим більше могутнім і незборимим з'являється їх високе поетичне відчуття. Ні насильство пануючої злочинної моралі, ні смерть, ні навіть пекельні муки – ніщо не може знищити їх благородної

пристрасті. Любов Франчески і Паоло проходить несхитною через всі випробування.

В цьому дивному поетичному епізоді зосередилась уява музикантів-драматургів, їх тяжіння до Данте, до глибини трагічного пафосу Пекла. Найзначнішими і широко відомими творами романтичної доби на цей сюжет є Фантазія-соната «Після прочитання Данте» Ференца Ліста – 1837-1838; «Данте-симфонія» Ф. Ліста – 1852-1853; оркестрова Фантазія «Франческа да Ріміні» Петра Чайковського – 1876; одноактна опера Сергія Рахманінова «Франческа да Ріміні» на лібрето Модеста Ілліча Чайковського – 1904.

Фантазія-соната «Після прочитання Данте» Ференца Ліста досі вважається найбільш цілісним втіленням ідеї Данте в музиці. Вибір саме цього сюжету Ф. Лістом не є випадковим. У його листах і статтях неодноразово з'являлися захоплені рядки, присвячені мистецтву великих італійських майстрів, з якими він так близько зіткнувся, подорожуючи Італією в 1837–1839 роках. Саме в ці роки у свідомості композитора формується ідея синтезу мистецтв, зокрема, в даному випадку, музики і поезії, що багато в чому надалі визначає його творчість. Ліст читає і перечитує Данте Аліг'єрі, Вільяма Шекспіра, Віктора Гюго, Йоганна Гете... Нерозлучною супутницею його мандрів стає книга «Божественна Комедія» Данте. Звідси і народжуються задуми програмних творів, формуються самі принципи програмності. Мем Данте в творчості Ференца Ліста проявляється від нарису Симфонії до «Божественної Комедії» Данте в первинному виді – до остаточного завершення «Данте-симфонії» – двочастинного симфонічного циклу з хором, який завершує її другу частину (1855).

Жанрово-стильові паралелі, як об'єднання різних явищ в області мистецтва, як втілення в даному випадку мема Данте, обов'язково виявляються в синтезі мистецтв, насиченому програмністю. Ім'я Ференца Ліста тісно пов'язане з музично-естетичними проблемами про значення і можливості так званої програмної музики. Ліст розглядав програмність не лише як допоміжний засіб, що полегшує засвоєння музики, а передусім як якісно

новий, оновлюючий можливості музики, жанр інструментальної творчості. Передові ідеї, які відстоював і пропагував Ференц Ліст, визначили його виняткове місце в історії музичної естетики.

Жанрово-стильові паралелі Ф. Ліст і Данте виявляють, що там, де у Данте відчутно суцільна напруга, випромінювання сили божественного світла (а такий увесь Рай), – у Ліста тільки вихваляння, подячний спів; де у Данте світло, кришталева ясність і променисте блищання, – у Ліста неначе все те ж, але у світлі, заломленому у вікнах храму бароко, що поєднується з блиском, розкішшю та занепокоєнням ліній, фарб і площин.

У програмній Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» яскраво, зримо і картинно композитор намалював похмуре царство пекельних сил. Програмність тут носить узагальнений, а не послідовно сюжетний характер. Лісту важливо не стільки передати в музиці логічне розгортання сюжету обраної програми – поеми Данте, скільки втілити засобами музичного мистецтва загальну поетичну ідею, провідні поетичні образи.

Програмний зміст цієї сонати втілений в подвійній **жанро-формі**: фантазії-сонати = *Fantasia quasi Sonata*. Виходячи з обраного поетичного програмного задуму, Ліст перетворює традиційну циклічну сонату на одночастинну «фантазію-сонату» або «сонату-фантазію», «сонату-поему». Але до цього питання можна підійти і інакше: **одночастинну «фантазію» композитор трактує як сонату і перетворює на одночастинну сонатність.**

Ліст дивовижно використав виразні ресурси піанізму, на перший план висунувши потужність, блиск і барвистість звучання інструменту. Серед нових, відкритих ним прийомів фортепіанної техніки в Фантазії-сонаті «Після прочитання Данте» виділяються декілька:

- використання усіх регістрів фортепіано (глибоко і соковито звучні басы, перенесення мелодії в середній, «віолончельний» регістр, кришталеве чисте звучання гармонійних і мелодійних фігурацій у верхніх регістрах);

- зіставлення різних протилежних реєстрів в одночастинності у вигляді пасажів каденційного типу;
- насичення фактури акордовими комплексами, нерідко в масивних подвоєннях;
- багатократні проведення теми-рефрену (групи похідних варіантів теми головної партії і варіантів що знаходяться з нею в монотематичному співвідношенні теми побічної).

Цей твір став багато в чому у Ліста першим:

- першим зверненням до дантівської образної сфери;
- першим програмним твором;
- першим твором композитора в жанрі фантазії з рисами сонатності;
- і притому – першим твором композитора в цьому – сонатному – жанрі;
- першим використанням і втіленням самої сонатної форми;
- першим твором композитора в сонатному жанрі, з яскраво вираженим синтезом рис сонатності, рондальності, варіаційності;
- першим зразком його монотематичного мислення;
- унікальним твором за особливостями втілення драматургії.

Фантазія-соната «Після прочитання Данте» Ф. Ліста нібито підсумовує в собі враження композитора від поетично-філософських концепцій Данте.

Звернення Петра Чайковського до віршів Данте та їх музичне відтворення має свою тривалу історію і життєвий контекст. Фактично протягом всього життя композитор звертався до читання «Божественної Комедії» Данте, постійно цитував її уривки в листах, щоденниках, в окремих творах і, нарешті, своєрідно втілював мем Данте в симфонічній фантазії «Франческа да Ріміні».

Глибоко трагічний пафос V пісні «Пекла» «Божественної Комедії» Данте, посилений ілюстраціями Г. Доре, які вразили Чайковського, послужив прямим імпульсом для написання симфонічної фантазії «Франческа да Ріміні».

«Франческа да Ріміні» П. Чайковського – одночастинна, програмна фантазія, з офіційно обнародованою самим композитором програмою. У розгорнутому симфонічному полотні Чайковський втілює трагічну любов Франчески, яка віддалася всепоглинаючій силі почуттів, приреченість жіночої долі. В фантазії зображено глибоке страждання і стихійну силу – лютий вихор, що «крутить і відносить душі грішників в дантовому пеклі».

Головний, первинний момент розвитку фантазії – початкова тема – *Andante lufubre* за образною і драматургічною функцією і формою в творі наближається до вступу Четвертої симфонії. Довга протяжна мелодійна фраза, гімн любові Франчески і Паоло, парить над постійним страшним ураганом. Це образ великої драматичної експресії і разом з тим – граничної концентрованості і чіткості вираження. У цьому творі композитором був значно розширений звичайний склад симфонічного оркестру, що дозволяє не лише збільшити можливості тембрової драматургії, але і сприяє яскравій зображальності, барвистості. Головним засобом виразності композитор зробив драматичний контраст: нескінченно сумна, зворушлива розповідь Франчески про ніжну любов і щастя, з одного боку, і вторгнення жорстокої, грізної сили – відплати, страшної картини смерті, невимовних людських страждань і скорботи – з іншого боку.

У духовному світі композиторської поетиці П. Чайковського «Божественна Комедія» займала виняткове місце. Думка про безповоротність часу, що відносить в минуле всі прекрасні миті життя, ніколи не зупиняє свій біг, була своєрідною *idea-fix* в душевних терзаннях композитора. Чайковський досить часто цитував в своїх листах рядки з V пісні Пекла (мем Данте): «*Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*» («*Немає горесті печальній, ніж о щастя в несчастьє вгадувати*» (рос.)).

Нариси і ескізи П. Чайковського із використанням образів з «Божественної Комедії», його твори, пов'язані з Данте вказують на те, що мем Данте містив в собі для композитора якийсь особливий, глибокий, таємний сенс.

Втілення мему Данте Сергієм Рахманіновим відобразилось в опері «Франческа да Ріміні». Симфонічними засобами композитор малює картину Пекла, безжалісних вихорів, які крутять нещасних грішників, не даючи їм ні хвилини спокою. Як своєрідна оркестрова фарба, входить в музичну тканину хор без слів – тужливі стогони блукаючих примар. Музика прологу пройнята відчуттям приреченості, відчуттям безмежного жаху і безнадійного відчаю.

Пролог відтворює похмуру картину пекла і закінчується реплікою Франчески і Паоло – мемом Данте: *«Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастье...»* (рос). Головну виразну роль в пролозі грає оркестр і хор. Дві картини опери знаходяться між собою в контрастному співвідношенні, кожна з них представляє закінчений портрет одного з основних дійових осіб. У першій картині опери, що сюжетно пов'язує пролог з другою картиною, центральна фігура – образ людини сильної і гордої – герцог Ланчотто Малатеста. Друга картина опери Рахманінова переносить нас в абсолютно інший світ, уособленням якого є світлий і чистий образ Франчески. Без перерви друга картина переходить в недовгий епілог, який значно коротше за пролог. Повертаються музичні образи мему Данте, хор закінчує оперу словами закоханих з прологу, відбувається обрамлення, як в концентричній побудові.

Порівняльний аналіз симфонічної фантазії П. Чайковського і опери С. Рахманінова дозволяє зробити певні висновки:

- у творах обох композиторів яскраво втілена трагічна любов Франчески, яка віддалася всепоглинаючій силі відчуттів;
- загальний план симфонічної фантазії П. Чайковського аналогічний опері С. Рахманінова (можливо план опери був підказаний Рахманінову улюбленими ним композитором);
- конкретне трактування образів «Божественній Комедії» Данте Аліг'єрі і характер музично-виразних засобів в Чайковського і Рахманінова абсолютно різні. Картина дантового Пекла в музиці Чайковського повна

динамізму і дієвої енергії; зображення ж пекельних вихорів в пролозі та епілозі опери Рахманінова наповнено похмурим, безнадійним фаталізмом.

Проаналізовані твори Ф. Ліста, П. Чайковського і С. Рахманінова належать до зразків програмного синтезу доби романтизму. Вони взаємозв'язані дією пронизливого їх єдиного первинного матеріалу, певного сюжету, первісного твору, який і дає життя різноманітним жанрово-стильовим паралелям. В даному випадку об'єднуючою складовою частиною є зміст і драматургія «Божественної Комедії» Данте, представлена в дослідженні як квінтесенція духовного начала, виражена мемом Данте.

Образи «Божественної Комедії» Данте Аліг'єрі до тепер втілюються історико-культурному просторі: через інший вид мистецтва, через інший жанр, інший історичний час, створюються все нові жанрово-стильові паралелі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. В двух частях. Москва: Музыка, 1988. 414 с.
2. Алексеев А. Д. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. 240 с.
3. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. 2-е изд. Москва: Музыка, 1967. 927 с.
4. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. 2-е изд. Москва: Музыка, 1970. 816 с.
5. Арановский М. Музыкальный текст. *Структура и свойства*. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
6. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сб. науч. ст. Москва: Сов. композитор. 1987. Вып. 6. С. 5–44.
7. Арган Дж. К. Сандро Боттичелли (пер. Д. Г. Аркиной). *Боттичелли*: сборник материалов о творчестве. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 35–70.
8. Асафьев Б. (Игорь Глебов). С. В. Рахманинов. Москва: б/и, 1945. С. 14–16.
9. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Ленинград: Издательство «Музыка». Ленинградское отделение, 1972. 376 с.
10. Асафьев Б. Поэзия Данте в музыке. URL: file:///C:/Users/User/Desktop/Асафьев%20Данте%20в%20музыке_вычит.pdf (дата обращения: 16.04.2019).
11. Асафьев Б. С. В. Рахманинов. *Б. Асафьев. О музыке XX века*. Ленинград: Музыка, 1982. С. 31–56.
12. Байрон «Пророчество Данте». URL: https://andronum.com/index.php?dispatch=products.download_fragment2&product_id=34229 (дата звернення: 21.02.2019)
13. Бернсон Б. Рисунки Боттичелли (пер. В. И. Савельева). *Боттичелли*: сборник материалов о творчестве. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 71–77.

14. Блаженный Иоанн Богомил. Крещендо добра: Книга музыкальных откровений или концепции, сообщенные во время исполнения. Ужгород: «Світ Софії», 2016. 498 с.
15. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Москва: Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
16. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
17. Боршуляк А. М. Феномен символіки пасіонності епохи бароко та романтизму: монографія. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2012. 224 с.
18. Боттичелли: Альбом / авт.-сост. И. Е. Данилова. Москва: Изобразительное искусство, 1985. 56 с., ил.
19. Браун Д. «Инферно» (Роберт Лэнгдон) / пер. с англ. Б. О. Балкова (гл. 1-52), В. П. Галышева (гл. 53-68), Л. Ю. Мотвлева (69-104). Москва: «Аст», 2013. 434 с.
20. Браун Д. «Инферно» (Роберт Ленгдон) / пер. В. Горбатько. Харків: «Клуб сімейного дозвілля», 2013. 608 с.
21. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь. Современная версия / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Москва: Издательство Эксмо, 2002. 672 с.
22. Бурлина Е. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. Саратов: изд-во Саратов. ун-та, 1987. 167 с.
23. Бэлза И. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура. *С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов* / ред. Т. Э. Цытович. Москва-Ленинград: Музгиз, 1947. Т. 1. С. 7–40.
24. Бэлза И. Ф. Шопен. Москва: Наука, 1968. 380 с.
25. Вагнер Р. Обращение к друзьям. *Вагнер Р. Письма. Дневники*. Москва, 1911. Т. 4. С. 109–111.
26. Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / перевод и комм. А. И. Венедиктова, ред. перевода

- А. Г. Габричевского. Москва: Государственное издательство искусство, 1965. Т.1. 634 с.
27. Вайдман П. Е. Слово Чайковского в рукописях его инструментальных произведений. *Чайковский: Новые документы и материалы: сборник статей* / отв. ред. Сквирская. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2003, Т. 4. С. 142–154.
28. Габричевский А. Г. Вазари и его история искусств. Вступительная статья. *Джорджо Вазари. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих* / перевод и комм. А. И. Венедиктова, ред. перевода А. Г. Габричевского. Москва: Государственное издательство искусство, 1965. Т.1. 634 с.
29. Гань Сяосюе. Образ і смисл як категорії фортепіанно-виконавського мислення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
30. Гегель Лекции по эстетике Т. 3. URL: <http://esthetiks.ru/category/gegel-leksii-po-estetike-tom-3/page/7> (дата звернення 13.05. 2019)
31. Геника Р. В. Из консерваторских воспоминаний 1871–1879 годов. *Воспоминания о П. И. Чайковском* / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; ред. В. В. Протопопов. Москва: Музыка, 1979. С.72–76.
32. Глебов И. Ференц Лист. Опыт характеристики. Петроград: Светозар, 1922. 61 с.
33. Глебов Игорь. Данте и музыка. Петербург., б.г. С. 46–47.
34. Гольденберг А. Х. «Гоголь и Данте» как современная научная проблема. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1519/> (дата обращения 29.04.2019).
35. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев: Музична Україна, 1985. 112 с.

36. Гюго В. Из сборника стихов "Восточные мотивы". *В. Гюго. Собрание сочинений в 15 томах*. Москва: ГИХЛ, 1953. Т. 1. С. 410.
37. Даль В. И. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание. Москва: Астрель, АСТ, Хранитель, 2007. 348 с.
38. Дамрош У. Встречи с Чайковским в Америке и Англии. *Воспоминания о П. И. Чайковском* / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Москва: Музыка, 1979. 497 с.
39. Данилова И. Е. Вступительная статья. *Боттичелли. Сборник материалов о творчестве*. Москва: Издательство иностранной литературы, 1962. С. 5–14.
40. Данте Алигьери. Божественная комедия / перевод В. А. Петрова. Санкт-Петербург, 1871.
41. Данте Алигьери. Божественная комедия / перевод Д. Минаева. Изд. Вольфа, 1874.
42. Данте Алигьери. Божественная комедия / перевод М. Лозинского. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1967. 782 с.
43. Данте Алигьери. *Кто есть кто в мире* / гл. ред. Г. П. Шалаева. Москва: Филологическое общество «СЛОВО»: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2004. С. 418–420.
44. Данте. Божественна комедія / переклад Є. Дроб'язко. Харків: Фоліо, 2001. 608 с.
45. Демченко А. Ференц Лист: вехи эволюции. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: сборник научных трудов* / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков: Каравелла, 2002. С. 25–42.
46. Державин К. Творение Данте. Вступительная статья. *Данте Алигьери Божественная комедия* / пер. М. Лозинского. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 782 с.
47. Джан Бібо. Словесно-літературні основи оперної поезики доби романтизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2011. 18 с.

48. Дживелегов А. К. Данте Алигиери. Жизнь и творчество. ОГИЗ. Москва, 1946. С. 13.
49. Должанский А. Симфоническая музыка Чайковского. Избранные произведения. Изд. 2. Ленинград : Издательство «Музыка» Ленинградское отделение. 1951. 208 с.
50. Донбаев Г. С. Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / ред. Гр. Бернандта. Москва: Музгиз, 1958. С. 365–373.
51. Друскин М. С. История зарубежной музыки / 3-е изд. Москва: Музыка, 1967. Вып. 4. Вторая половина XIX века. 519 с.
52. Друскин М. С. История зарубежной музыки: [7-е изд., перер.]. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. Вып. 4. Вторая половина XIX века. 630 с.
53. Дуглас Рашкофф Медиавирус. Как поп-культура тайно воздействует на ваше сознание. URL: <https://ru.bookmate.com/books/vVCWuBsD> (дата звернения: 18.06.2018).
54. Евсеев Б. Русские композиторы. Москва: Белый город, 2003. 47 с.
55. Ермолаев Т. Н. Эскизы симфонии «Манфред». *Чайковский: Новые документы и материалы: сборник статей* / отв. ред. Сквирская. СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2003. Т. 3. С. 155–160.
56. Эстетика – Газнюк Л. М. – Художний образ. URL: <https://westudents.com.ua/glavy/25201-hudojny-obraz.html> (дата звернения 26.04.2019).
57. Жуковская Е. Ю. Воспоминания о моем учителе и друге С. В. Рахманинове. *Воспоминания о С. В. Рахманинове в 2-х томах* / сост., редакция, коммент., и предисловие З. Апетян. Изд. 4, доп. Москва: Музыка, 1974. Т. 1. С. 255–349.
58. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. 541 с.
59. Зеленов Л., Куликов Г. Методологические проблемы эстетики. Москва: Высшая школа, 1982, 176 с.
60. Зись А. Виды искусства. Москва: Знание, 1979. 128 с..

61. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств* / Ред. Д. Благой и др. Ленинград: Наука, 1978. С. 5–20.
62. Иллюстрации Сальвадора Дали к «Божественной комедии» Данте. URL: <http://www.dali-genius.ru/Divine-Comedy.html> (дата звернення: 22.02.2019).
63. Каган М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Москва: Искусство, 1972. 440 с.
64. Калініна Н. П. І. Чайковський: Повість / 3 рос. Пер. В. П. Поломарьов. Київ: Музична Україна, 1990. 161 с.
65. Каплієнко-Ілюк Ю. Історія світової музики. Навчальний посібник. Чернівці: Місто, 2015. 239 с.
66. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.: нот.
67. Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском / общая редакция, вступительная статья и примечания С. И. Шлифштейна. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1954. 225 с.
68. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. Москва: Музыка, 1973. 470 с.
69. Кирилюк З. В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Барокко. Класицизм. Тернопіль: Астон, 2002. 259 с.
70. Киселев М. «Франческа да Римини» Рахманинова. К постановке радиокомитета. *Советская музыка*. 1941. №2. С 74–75.
71. Клейн Г. Встреча с Чайковским. Воспоминания о П. И. Чайковском / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; ред. В. В. Протопопов. Москва: Музыка, 1979. С. 365–367.
72. Коваль А. А. Лист и «Божественная комедия» Данте: становление творческих взглядов композитора-романтика. *Музыка Западной Европы – классика и современность*. Сборник научных трудов. Киев: КГК им. П. Чайковского, 1994. С. 40–67.
73. Коваль А. А. Ференц Лист: творческое осмысление Данте и Гете (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле). *Проблемная аура австро-*

- германского романтизма*: сб. науч. тр.. Киев: КГК им. П. И. Чайковского, 1993. С. 59–70.
74. Корто А. О фортепианном искусстве. Москва: Музыка, 1965. 363 с.
75. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ: Музична Україна, 1983. 158 с.
76. Котляревський І. Інформаційна перенасиченість навчального процесу та можливості її подолання. *Проблеми музичної освіти*. Збірник наукових праць. К.: СПД Кравчук В. Київ, 2003. С. 23–29.
77. Кржевский Б. Данте (Предисловие). *Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия* / перевод с итальянского М. Лозинского. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1967. С. 5–16.
78. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. Москва: ТЦ «Сфера», 1998. 344 с., нот.
79. Кюрегян Т. С. Фантазия. *Музыкальная энциклопедия* в шести томах / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5: Симон-Хейлер. С. 767–771.
80. Левик Б. В. Музыкальная литература зарубежных стран / 5-е изд. Москва: Музыка, 1973. Вып. 4. С. 70–183.
81. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів / Вид. друге, переробл. і доповнено. Київ: Видавництво «Радянська школа», 1965. 431 с.
82. Ли Сонкунь. Жанровый синтез как основа становления одночастной формы (на материале композиторского творчества XVIII–XIX веков). Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Одесса: Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, 2012. 171 с.
83. Ли Сонкунь. Жанровый синтез как явление. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. праць / заг. ред. В. Л. Філіппова. Луганськ: ЛДІМтаК, 2008. Вип. 11. С. 165–173.

- 84.Ли Фанюань. Мем «Данте» у творчості Сергія Рахманінова. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової. 2017. Вип. 25. С. 123–134.
- 85.Ли Фанюань. Музыкально-эстетические взгляды Листа (Лист и «Божественная комедия» Данте). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2012. Вип. 15. С. 414–421.
- 86.Ли Фанюань. Образы «Божественной комедии» Данте в историко-культурном контексте. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2016. Вип. 23. С. 379–388.
- 87.Ли Фанюань. Отражение образов «Божественной комедии» Данте в различных видах искусства. *Философия, искусствознание, культурология: тенденция развития: материалы международной научно-практической конференции*. Новосибирск: Издание Сиб Ак, 2013. С. 114–121.
- 88.Ли Фанюань. Стилевой диалог: Чайковский и Данте. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової / гол. редактор О. В. Сокол. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 134–142.
- 89.Ли Фанюань. Фантазия-соната «По прочтении Данте» Ф. Листа – пример воплощения жанрового синтеза. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 2. С. 153–159.
- 90.Ливанова Т. Западно-европейская музыка XVII–XVIII веков в ряде искусств. Москва: Музыка, 1977. 528 с.
- 91.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: В 2-х т. Москва: Музыка, 1986. Т. 1: От античности к 18 веку. 462 с.
- 92.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г.: В 2-х т. Москва: Музыка, 1987. Т. 2: От Баха к Моцарту. 467 с.

93. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд». Перевод А. Бобовича. *Ф. Лист Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 271–349.
94. Лист Ф. Избранные статьи. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. 463 с.
95. Лист Ф. К Гектору Берлиозу. Перевод Н. Мамуна. *Ф. Лист. Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 148–153.
96. Лист Ф. Роберт Шуман. Перевод А. Бобовича. *Ф. Лист. Избранные статьи*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. С. 350–413.
97. Лист Ф. Ф. Шопен. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1956 / 2-е изд., перер. 428 с.
98. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. Москва: Мысль, 1995. 944 с.
99. Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Ленинград: Просвещение, 1972. 270 с.
100. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек-текст-семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
101. Лотман Ю. Семиотика. Кино и проблемы киноэстетики. *Лотман Ю. Об искусстве*. Санкт-Петербург: «Искусство-СПБ», 2005. 704 с., ил.
102. Лотман Ю. Структура художественного текста. *Об искусстве*. Санкт-Петербург: «Искусство – СПб», 1998. С. 14–285.
103. Лю Нань. Принципи виконавської інтерпретації поезики камерних вокальних творів М. Мусоргського: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 20 с.

104. Малышев Ю. К вопросу о видовой классификации искусства. *Музичне мистецтво і культура*. Music art and culture. Науковий вісник ОДК ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2002. Вип. 3. С. 5–12.
105. Малышев Ю. Проблемы синтеза искусств в современной эстетике. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сборник научных трудов / сост. Г. И. Гінзбург*. Харьков: Изд. группа «РА–Каравела», 2002. С. 4–11.
106. Малышев Ю. Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник: Сборник статей*. Вып. 6. Москва: Советский композитор, 1987. С. 265–281.
107. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте / Послесловие Л. Е. Пинского. Подготовка текста и примечания А. А. Морозова. Москва: Искусство, 1967. 88 с.
108. Мандельштам О. Э. «Полон музыки, музы и муки...» Стихи и проза / сост., вступ. статья и комментарии Б. А. Каца. Ленинград: Советский композитор, 1991. 144 с.
109. Мантатов В. В. Образ, знак условность. Москва: Высшая школа, 1980. 160 с.
110. Маргулев А. «Товарищ Дант» и «бывший регент». URL: <http://margulev.narod.ru/bulgakov/bulgakov.html> (дата обращения 29.04.2019).
111. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии: учебное пособие. Одесса: Астропринт, 2000. 104 с.
112. Маркус С. История музыкальной эстетики. Москва: Музыка, 1968. Т. 2. Романтика и борьба эстетических направлений. 687 с.
113. Медушевский В. О художественной мотивированности пропорций музыкального произведения. *Методологические вопросы теоретического музыкознания*. Москва: Изд-во Ин-та им. Гнесиных, 1975. С. 158–172.
114. Медушевский В. В. Фантазия в культуре и музыке. *Музыка – культура – человек*. Сб. науч. тр. Свердловск, Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 48–49.
115. Мем. URL: <https://knife.media/meme-studies/> (Дата обращения 23.10.2017).

116. Мильштейн Я. Ф. Лист. / изд. 2-е, расш. и доп.. Москва: Музыка, 1971. Т. 1. 863 с.
117. Мильштейн Я. Ф. Лист / изд. 2-е, расш. и доп. Москва: Музыка, 1971. Т. 2. 600 с.
118. Мирошниченко С. В. Полисемия понятия Quasi. Вторая статья. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової / головний редактор О. В. Сокол. Одеса: Друкарський дім, 2011. Вип. 13. С. 9–19.
119. Мирошниченко С. В. Беседы с Ю. Малышевым. Рукопис. 2006 г.
120. Мирошниченко С. В. Полисемия понятия Quasi. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової / головний редактор О. В. Сокол. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 49–58.
121. Михаил Булгаков и Данте Алигьери URL: <https://refdb.ru/look/2821803.html> (дата обращения 29.04.2019).
122. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Монографія. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с.
123. Мірошниченко С. В. Сильове і нестильове в поліфонії. *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність*. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: зб. ст. / ред. кол. В. І. Рожок, Н. О. Герасимова-Персидська та ін. 2004. Вип. 38. С. 41–53.
124. Музыкальное наследие Чайковского: Из истории его произведений / ред. коллегия: К. Ю. Давыдова, В. В. Протопопов, Н. В. Туманина. Москва: Изд-во АН СССР, 1958. 542 с.
125. Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. Очерки теории. Москва: Искусство, 1982. 192 с.
126. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.

127. Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки. *Методологические проблемы музыкознания*. Москва: Музыка, 1987. С. 151–171.
128. Назайкинский Е. В. Стил ь и жанр в музыке. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
129. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Киев: Мистецтво, 1981. 288 с.
130. Неупокоева И. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. Москва: Наука, 1971. С. 141–149.
131. Никитин Б. С. Чайковский. Старое и новое. Москва: Знание, 1990. 205 с.
132. Ничкало С. А. Мистецтвознавство. Короткий тлумачний словник. Архітектура. Живопис. Скульптура. Графіка. Декоративно-ужиткове мистецтво. Київ: Либідь, 1999. 208 с.
133. Новий тлумачний словник української мови у чотирьох томах / укладачі В. Яременко, О. Сліпушко; 2-е вид. випр. Київ: Аконіт, 2004. Т. 2. 927 с.
134. Новий тлумачний словник української мови у чотирьох томах / укладачі В. Яременко, О. Сліпушко; 2-е вид. випр. Київ: Аконіт, 2004. Т. 3. 911 с.
135. Нью Нин. Одночастность как категория теоретического и исторического музыкознания: дис. ... канд. Музыковедения: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 190 с.
136. Обиход церковного нотного пения. СанктПетербург, 1879.
137. Овсянкина Г. П. Развитие музыкальной «дантологии»: путь из западной Европы в Россию. *Фундаментальные исследования*. 2013. № 8-6. С. 1476-1481. URL: <http://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=32160> (дата обращения: 26.03.2019).
138. Овчаренко С. В. Інформаційність жанру. Одеса: Астропринт, 1998. 188 с.
139. Ожегов С. И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений. Российская академия наук. Институт

- русского языка имени В. Виноградова / 4-е изд. Москва: Азбуковник, 1999. 944 с.
140. Описание скульптурной композиции Франсуа Огюста Родена «Врата ада». URL: <https://opisanie-kartin.com/opisanie-skulpturnoj-kompozicii-fransua-ogyusta-rodена-vrata-ada> (дата обращения 22.02.2019).
141. Особливості художнього втілення образу радості у збірці Василя Стуса "Зимові дерева". URL: https://knowledge.allbest.ru/literature/3c0a65625b3bc79b4d53b89521216d37_0.html (дата звернення 24.04.2019).
142. Осока Е. Романтический синтез искусств первой половины XIX века в аспекте «Concordia discors». *Київське музикознавство*. зб. статей / упор. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко. – Київ: Видання Київського інституту музики імені Р. М. Глієра, 2009. Вип. 30. С. 62–72.
143. Павленко В. В. Словник іноземних музичних термінів та виразів: Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–IV рівнів акредитації. Вінниця: НОВА КНИГА, 2005. 384 с.
144. Павлій Г. Интраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1988. Вип. 23. С. 62–73.
145. Панкратов В. Вступительная статья. *Чайковский П. Франческа да Римини*. Симфоническая фантазия. Переложение для фортепиано Ю. Оленева. Москва: Музгиз, 1961. С. 2–3.
146. Побережная Г.И. Петр Ильич Чайковский. Київ: Віпол, 1994. 347 с.
147. Познанский А. Петр Чайковский Биография. В двух томах. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2009. Т. 1. 608 с.: 219 ил.
148. Познанский А. Петр Чайковский Биография. В двух томах. Санкт-Петербург: Вита Нова, 2009. Т. 2. 624 с.: 248 ил.
149. Полусмяк С. С. К вопросу о специфике исполнительских средств в аспекте художественной интерпретации. *Теория и история музыкального исполнительства*. Київ: Музична Україна, 1989. С. 22–30.

150. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы / 2-е изд. Москва: Музыка, 1954. С. 88–95.
151. Пospelов Г. Н. Теория литературы. *Учебник для литературы*. Москва: Высшая школа, 1978. 303 с.
152. Презентація книги Данте Аліг'єрі «Божественна Комедія: Рай». URL: <http://www.lnu.edu.ua/prezentatsiya-knyhy-dante-alihjeri-bozhestvenna-komediya-raj> (дата звернення: 16.04. 2019)
153. Прибегина Г. А. Петр Ильич Чайковский. Москва: Музыка, 1990. 223 с.
154. Протопопов Вл. В. Сонатная форма в западноевропейской музыке 2-ой половины XIX века: Берлиоз. Лист. Вагнер. Верди. Франк. Брамс. Москва: Музыка, 2002. 134 с.
155. Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX в. *История полифонии*: в 7-ми выпусках / общ. ред. Т. Н. Ливановой. Москва: Музыка, 1985. Вып. 3. 494 с., нот.
156. Рабинович Д. А. Мысли о листианстве. Интерпретация, репертуар, стиль. *Исполнитель и стиль*. Избранные статьи. Москва: Советский композитор. Вып. 1. 1979. С. 82–102.
157. Рахманинов С. В. Письма / ред., вст. статья, коммент. З. Апетянц. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. 603 с.
158. Рахманинов С. Литературное наследие: в 3-х томах. Москва: Советский композитор, 1978. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. 648 с.
159. Рерих Н. К. Зажигайте сердца. Москва: Молодая гвардия, 1978. 283 с.
160. Ржевська М. Романтизм і модернізм: до проблеми історичної типології мистецтва. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології*. К. : НАКККіМ, 2016. С. 20–25.
161. Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. русс. отд.; ред. Ю. Энгеля. Москва-Лейпциг: Юргенсон, 1896. 1536 с.
162. Розенов Э. Новые оперы Рахманинова / *Новости дня*. 1906. 18 января.
163. Роль музыки в становлении эстетических форм искусства XX века: *Реферативный сборник*. Москва. Вып. 3. 1983. 46 с.

164. Романко В. Проблеми композиторської діяльності в науковій спадщині Антона Мухи. *Студії мистецтвознавчі*. 2017. № 1. С. 94–100.
165. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Данте и Лист: метаморфозы мифологемы пути. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. праць. Харків: Прапор, 1998. С. 79–89.
166. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков: ХНУРЕ, 2004. 287 с.
167. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник / гол. Ред.. О. В. Сокол. Одеса: АСТРОПРИНТ, 2000. Вип. 1. С. 59–67.
168. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Фрагменты Данте и Лист (от сравнительных жизнеописаний к биографии-мифу). Часть 1. Обоснование. Теорія і практика формування професійної компетентності суб'єктів педагогічного процесу. *Проблеми сучасного мистецтва і культури*: зб. наук. пр. / гол. ред. Г. Є. Гребенюк. Харків: Каравела, 2000. С. 96–105.
169. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Фрагменты Данте и Лист (от сравнительных жизнеописаний к биографии-мифу). Часть 2. Применение. Теорія і практика формування професійної компетентності суб'єктів педагогічного процесу. *Проблеми сучасного мистецтва і культури*: зб. наук. праць / гол. ред. Г. Є. Гребенюк. Харків: Издательская группа „РА - Каравелла”, 2000. С. 188–207.
170. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономотологический методы анализа музыки). Монография. Харьков: Издательская группа „РА - Каравелла”, 2007. 127 с.
171. Рощенко (Аверьянова). Е. Г. Число и его бытие в «Данте-симфонии» Ф. Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Сборник научных трудов / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков: Издательская группа „РА-Каравелла”, 2002. С. 78–91.

172. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ, 2006. 33 с.
173. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. 159 с.
174. Рябуха Н. Простір і час як принципи організації музичного твору (категоріальний аналіз). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Х.: ХДАДМ, 2001-2002. № 2-3/1. С. 29–33.
175. Садовский В. Н. Синтез. *Большая советская энциклопедия* (в 30 томах). 3-е изд. / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва: Советская энциклопедия, 1976. Т. 3: Сафлор–Соан. 640 с.
176. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
177. Сахарова В. Н. Интерпретация фортепианной музыки П. И. Чайковского в контексте теории и практики исполнительского искусства. Минск: БГПУ, 2007. 183 с.
178. Серов А. Н. Избранные статьи / общ. ред., вст. статья и примечания Г. Н. Хубова. Москва-Ленинград, 1950. Т. 1. С. 148–149.
179. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
180. Сліпушко О. М. Глумачний словник чужомовних слів в українській мові. Правопис. Грамматика. Київ: Криниця. 511 с.
181. Слонимская Р. Н. Анализ гармонических стилей. Тезисы лекций и конспект исторического обзора гармонических стилей. Санкт-Петербург: Композитор. 2004. 70 с.
182. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки). *Музыка в контексте духовной культуры*: Санкт-Петербург-Москва: ГМПИ, 1992. Вып. 120. С. 8–31.

183. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Одеса: Моряк, 2007. 275 с.
184. Сокол А. Структура музыкознания. Москва: ВМК МК СССР, 1991. 47 с.
185. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм. *Проблемы музыкальной науки*: Сб.ст. / сост.: В. Зак, Е. Чигарева. Москва: Сов. Композитор, 1985. Вып. 6. С. 152–180.
186. Соколова Т.И. «Франческа да Римини». Симфоническая фантазия Чайковского. Москва: Музыка, 1964. 53 с.
187. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Москва: ГМИ, 1962. 48 с.
188. Соловцов А. С. В. Рахманинов. Москва–Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1947. 112 с.
189. Соловцов А. С. В. Рахманинов. *Лекция*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. 56 с.
190. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: *Статьи и исследования в трех выпусках*. Ленинград: Сов. композитор. Вып. 1. / сост. Ю. Капустин. 1980. 296 с.
191. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: *Статьи и исследования в трех выпусках*. Ленинград: Сов. композитор. Вып. 2. / ред.-сост. М. Арановский. 1981. 298 с.
192. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: *Статьи и исследования в трех выпусках*. Ленинград: Сов. композитор. Вып. 3 / ред.-сост. Д. Дараган. 1983. 303 с.
193. Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х томах. Москва: Искусство, 1952. Т. 1. 736 с.
194. Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х томах. Москва: Искусство, 1952. Т.2. 776 с.
195. Суханцева В. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки. Киев: Факт, 2000. 176 с.

196. Сучасний словник іншомовних слів. Київ: Довіра, 1999. Т. 3: Полюс-ь. С. 198.
197. Сучасний словник-мінімум іншомовних слів: Близько 6 тис. слів. Київ: Довіра, 1999. 367 с.
198. Тетеревкова Татьяна Игнатьевна. Проблемы взаимодействия современного драматического театра и эстрады. Диссертация на соискание кандидата искусствоведения 17.00.01. Специальность Театральное искусство. <http://www.dissercat.com/content/problemy-vzaimodeistviya-sovremennogo-dramaticheskogo-teatra-i-estrady>.
199. Тирдатова Е. Образы Данте у Листа и Чайковского. *Из истории зарубежной музыки*. Сборник статей / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. Москва: Музыка, 1979. Вып. 3. С. 5–28.
200. Третьякова Л. С. Рахманинов (К 100-летию со дня рождения). Москва: Издательство «Знание», 1973. 47 с.
201. Туманина Н. Чайковский. Великий мастер: 1878-1893. Москва: Наука, 1968. 487 с.
202. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Часть 1: Украина. Київське музикознавство. Вип. 4. Киев: 2000. 221 с
203. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки: Комментарий к «Запискам». Часть II: Глинка в Германии или Апология романтического сознания. Киев: 2002. 508 с.
204. Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. Москва: Музыка, 1973. С. 121–124.
205. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура: Учебное пособие для вузов. Москва: Музыка, 1976. 166 с.
206. Украинский советский энциклопедический словарь. В трех томах / редкол.: А. В. Кудрицкий (отв.ред) и др. Киев: Глав. ред. УСЭ, 1988. Т 2. 1988. 768 с.

207. Умнова И. Г. Поэтика Сергея Слонимского: к проблеме взаимосвязи музыкального и литературного творчества: автореф. дис. ... доктор искусствовед.: спец. 17.00.02 / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2012. 41 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-sergeya-slonimskogo/read> (дата звернення 05.08.2019).
208. Универсальный энциклопедический словарь. Москва: Большая российская энциклопедия, 1999. 1551 с.
209. Урманцев Ю. А. О формах постижения бытия. *Вопросы философии*. 1993. №4. С. 89–106.
210. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : Сборник научных трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. Харьков: Изд. группа «РА – Каравела», 2002. 336 с.
211. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Київ: Наукова думка, 1978. Т. 12. Поетичні переклади та переспіви. С. 10.
212. Хессин А. Б. Встреча с Чайковским. Воспоминания о П. И. Чайковском / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина; ред. В. В. Протопопов. Москва: Музыка, 1979. С. 331–338.
213. Холопова В. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.
214. Художественный образ. URL: https://studme.org/67902/literatura/hudozhestvennyu_obraz (дата звернення 26.04.2019).
215. Царева Е. М. Жанр музыкальный. Музыкальная энциклопедия в шести томах / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2: Гондольера-Корсов. С. 383–388.
216. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. Москва: Музыка, 1984. 214 с
217. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.

218. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского (По документам, хранившимся в архиве в Клину) в 3-х томах. Москва-Лейпциг, 1903, Т. 1. 511 с.
219. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского (По документам, хранившимся в архиве в Клину) в 3-х томах. Москва-Лейпциг, 1903, Т. 2. 616 с.
220. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского (По документам, хранившимся в архиве в Клину) в 3-х томах. Москва-Лейпциг, 1903, Т. 3. С. 400–401.
221. Чайковский П. И. – С. И. Танеев. Письма / Сост. и ред. В. А. Жданов. – Москва: Госкультпросветиздат, 1951. 558 с.
222. Чайковский П. И. Переписка с Надеждой Филаретовной фон-Мекк: В 3-х книгах. Москва: Захаров, 2004. Кн. 1. 1876-1878 годы. 624 с. (С. 5–622) / Текст печатается полностью по единственному изданию: П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Т. 1-3. Academia, 1934–1936.
223. Чайковский П. И. Переписка с Надеждой Филаретовной фон-Мекк: В 3-х книгах. Москва: Захаров, 2004. Кн. 2. 1879-1881 годы. 688 с. (С. 623–1304) / Текст печатается полностью по единственному изданию: П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Т. 1-3. Academia, 1934–1936.
224. Чайковский П. И. Переписка с Надеждой Филаретовной фон-Мекк: В 3-х книгах. Москва: Захаров, 2004. Кн. 3. 1882-1890 годы. 736 с. (с. 1305–2033) / Текст печатается полностью по единственному изданию: П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Т. 1-3. Academia, 1934–1936.
225. Чайковский П. И. Письма к близким. Избранное / ред. и ком. В. А. Жданова. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1955. 671 с.
226. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Музыка, 1966. Т. XI. 359 с.

227. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962. Т. VII. 644 с.
228. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Москва: Музыка, 1966. Т. X. 359 с.
229. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1959. Т. VI. 397 с.
230. Чайковский П. И. Третья неделя концертного сезона. *Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка* / общая ред. Б. В. Асафьева. Москва: Музгиз, 1953. Т. 2. С. 252–256.
231. Чередниченко Т. Жанр музыкальный. *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.; ил.
232. Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1984. 29 с.
233. Шаповалова О. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: РИПОЛ КЛАССИК, 2003. 704 с. (Энциклопедические словари).
234. Шестаков. Музыкальная эстетика Германии 19 века. В двух томах / Сост. А. Михайлов. Ред. Н. Шахназарова. Москва: Музыка, 1982. Т. 2: Антология. 432 с., нот.
235. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. Одесса: Изд-во ОГК имени А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
236. Шишин М.Ю. Ноосферная концепция культуры. Дисс. на соискание ученой степени доктора философских наук. Барнаул: Алтайский государственный университет, 2003. 283 с.
237. Энгель Ю. Д. Две новинки Большого театра. *Русские ведомости*. 1906. 1 января

238. Яковлев В. В. Рахманинов и оперный театр. *С. В. Рахманинов и русская опера* / Ред И. Ф. Бэлза. Москва: Изд. Всероссийского театрального общества, 1947. С. 142–166.
239. Briefwechsel zwischen Franz List und Hans von Bülow. Herausgegeben von La Mara. Leipzig, 1898. S. 179.
240. Franz Liszt, als Künstler und Mensch Ramann. Band I. S. 242.
241. Hoffmann E.T.A. Musikalische Novellen und Schriften nebst Briefen und Tagebuchaufzeichnungen. Ausgewählt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Richard Mü 1961. Gustav Kiepenheuer Verlag. Weimar. S. 66, 71, 203.
242. Longman Dictionary of Contemporary English. The living dictionary / [director, Della Summers]. New ed. p. cm. Edinburgh Gate Harlow: Pearson Education Limited, 2006. 1950 s.
243. Stradal A. Erinnerungen an Franz List. Bern, 1929. 194 s
244. Wiora W. Die Musik im Weltbild der Deutschen Romantik / Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing, 1972. 285 s.
245. Zedler J. Z. Universal Lexikon Aller Wissenschaften und Kuenste, welche bisshero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden Att.

ДОДАТКИ

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Ли Фанюань. Стилевой диалог: Чайковский и Данте. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2011. Вып. 13. С. 134–142.
2. Ли Фанюань. Музыкально-эстетические взгляды Листа (Лист и «Божественная Комедия» Данте). *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2012. Вып. 15. С. 414–421.
3. Ли Фанюань. Образы «Божественной Комедии» Данте в историко-культурном контексте. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2016. Вып. 23. С. 379–388.
4. Ли Фанюань. Фантазия-соната «По прочтении Данте» Ф. Листа – пример воплощения жанрового синтеза. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 153–159.
5. Лі Фанюань. Мем Данте у творчості Сергія Рахманінова. *Музичне мистецтво і культура*: Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, 2017. Вып. 25. С. 123–134.

ДОПОВІДІ НА НАУКОВИХ КОНФЕРЕНЦІЯХ

Матеріали дослідження, її основні положення та висновки апробовані автором на наступних конференціях (усього 20):

Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та наука на порозі третього тисячоліття: Схід-Захід» (Одеса, 2010, 2011);

Міжнародна наукова конференція «Музичне мистецтво та наука: Схід-Захід» (Одеса, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016; 2017, 2018);

Міжнародна науково-практична конференція «Інструментальне мистецтво у вищій школі; проблеми і перспективи професійної підготовки» (Кам'янець-Подільський, 2012);

Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2012, 2013, 2014, 2016, 2017, 2018, 2019);

Міжнародна науково-творча конференція «Одеська композиторська школа в світовій музичній культурі: до сторіччя Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та 75-ти річчя Одеської організації Національної спілки композиторів України» (Одеса, 2012);

Міжнародна науково-практична конференція «Философия, искусствоведение, культурология: тенденция развития» (Новосибірськ, 2013);

II Міжнародна науково-творча конференція «Искусство и наука третьего тысячелетия» (Сімферополь, 2013).