

7. Польшкая И. И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* [Текст] : [монография] / И. И. Польшкая. — Харьков, ХГАК, 2001. — 395 с.

8. Симонова Н. В. *Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра* [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Н. В. Симонова. — К., 1990. — 18 с.

9. Сохор А. Н. *Эстетическая природа жанра в музыке* [Текст] / А. Н. Сохор // *Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования*. — Л. : Сов. композитор, 1981. — Т. 2. — С. 231–294.

10. Тукова І. *Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.* [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / І. Г. Тукова. — К., 2003. — 19 с.

11. Чередниченко Т. *Ценностный анализ музыки и поэтического текста* [Текст] / Т. Чередниченко // *Laudamus*. — М. : Композитор, 1992. — С. 79–86.

УДК 78.071.1 : 786.2 (438)

Олеся Пупина

**СМЫСЛОВЫЕ ВЕКТОРЫ «ТРЕТЬЕГО ГОДА СТРАНСТВИЙ»
Ф. ЛИСТА**

Чем значительней поэт, тем
меньше допускает он вольностей,
тем сильнее в нём философский дух.

Новалис

Ференц Лист вошел в историю музыкального искусства не только как великий артист и композитор-первооткрыватель, но и как музыкант, обладавший уникальной эрудицией во всех областях художественного творчества, философии, истории, в том числе, творимых современностью. Колоссальный запас знаний служил для него тем контекстом, в котором рождались его замыслы. «Романтическая эпоха, — пишет литературовед Ф. Федоров, — ... осмысляла себя, осмысляла мир и историю сквозь призму всечеловеческого духовного опыта, сквозь призму разнородных и весьма отдаленных как по времени, так и по характеру

философских, религиозных, эстетических доктрин...». Учёный связывает романтическое «поглощение» культуры с идеей универсализма, мирового синтеза и её воплощением «в системе научных и художественных знаний» [13, с. 81]. Духовный и интеллектуальный опыт, которым обладал Ф. Лист – типичный представитель романтизма, образует то смысловое пространство, которое входит в интонационный и композиционно-драматургический строй его музыки, слито с её звуковой материей и её психологическим содержанием.

Одна из увлекательных исследовательских задач заключается в выявлении в листовских текстах излучаемых ими многообразных смыслов, имеющих внемузыкальное происхождение. Подчеркнём, что понятие «текст» в произведениях композитора следует понимать достаточно широко, поскольку собственно музыкальные знаки, как правило, сопровождаются словесными, а подчас и визуально-живописными. Они обычно предстают как в авторских ремарках, направляющих исполнителя по пути адекватного диалога с автором, так и в названиях, предпосылаемых каждому произведению. Нередки случаи предварения нотной записи репродукциями картин или их фрагментов. **Цель** настоящей статьи заключается в раскрытии тех смысловых векторов, которые составляют внемузыкальный контекст фортепианных пьес из «Третьего года странствий».

Выбор аналитического материала обусловлен усилением в последние годы жизни Ф. Листа личностных свойств, характеризующих его как композитора-мыслителя, что привело к переакцентуации философского и артистического начал в творческой натуре художника. В немалой степени этот процесс сопровождался расширением смысловых горизонтов его музыки, знаковым выражением чего служат единицы нотного – собственно музыкального, словесного, визуально-живописного – текста.

Внемузыкальное содержание «Третьего года странствий» Ф. Листа, заложенное в музыкальном тексте пьес цикла, складывается из пяти смысловых векторов. К ним относятся: автобиографический, эмоционально-психологический, гражданский, религиозный и натурфилософский. Многоканальность протекания листовской мысли отвечает требованию, предъявляемому Ф. Шлегелем к «действительно свободному и образованному человеку», который «должен бы по сво-

ему желанию уметь настроиться то на философский лад, то на филологический, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или же современный совершенно произвольно, подобно тому, как настраиваются инструменты – в любое время и на любой тон» [16, с. 175]. Для каждой из семи пьес, входящих в «Третий год странствий», Ф. Лист находит свой «тон» – доминирующий смысловой вектор, определяющий её ассоциативное поле. Между тем, названные направления внемузыкального содержания не только обособляются, определяя настрой той или иной пьесы, но и образуют единое целое как некую синкретическую всеобщность, под которой понимается взаимопроникновение названных составляющих, когда один и тот же образ, раскрываемый в отдельных пьесах, сочетает в себе несколько смысловых взаимно отражённых граней. Вследствие такой спаянности аспектов духовного содержания «Третьего года странствий» возникает не сводимый к единой формуле запечатлённый в музыке смысл. Иначе говоря, именно музыка оказывается способной передать рассматриваемые смысловые векторы в их синкретизисе. Это соответствует наблюдению К. Зенкина, согласно которому «синтез музыки и слова на уровне интонирования имеет у Листа ту же самую природу, что и на уровне смысла целого. А именно – музыка самодостаточна, но при этом активно излучает свой смысл вовне, за свои пределы. Романтический синтез искусств ... есть ... **материализация** исходящих изнутри музыки её собственных смысловых “излучений”» [3, с. 47].

Следует, однако, оговорить, что выявленные смысловые векторы обладают разной мерой «открытости» имманентно музыкальному способу высказывания. Например, натурфилософский тяготеет к сугубо рациональной рефлексии, гражданский и религиозный апеллируют к высокой степени объективации, хотя и затрагивают область чувствований. Наиболее близки к индивидуально-личностному выражению художника-романтика векторы автобиографический и эмоционально-психологический, **все**-присутствие которых накладывает отпечаток на разнообразие уровней содержания листовского опуса, превращая пьесы цикла в многоаспектное осмысление одного из ключевых вопросов человеческого бытия: о феномене смерти. В конечном счёте, размышления на эту тему, обретающие многовекторный харак-

тер, становятся своеобразным повествованием о духовных странствиях автора, запечатлённых не только в звуках, но и в тех словесных знаках, которые, подобно метафорам, отсылают к различным познавательным источникам. Такой подход композитора к творчеству отвечает особому пониманию авторского начала в романтическую эпоху. «Многие превосходные романы, – писал в одном из своих “Фрагментов” Ф. Шлегель, – представляют собою сводку, энциклопедию всей духовной жизни некоего гениального индивида ...» [16, с. 183].

Универсализирующее содержание пьес «Третьего года странствий», автобиографический и эмоциональный смысловые векторы соотносятся в системе причинно-следственных связей. Непосредственно из текста явствует второй из них; однако первый образует тот жизненный контекст, который порождает побудительные силы к творческому, субъективно опосредованному отклику на происходящие события – не как житейские, но как бытийные. Поэтому начать движение по смысловым векторам листовского цикла целесообразно с **автобиографического**. Его возникновение напрямую связано с центральным предметом размышлений композитора – темой смерти.

В 1860–1880 гг. когда создавался цикл «Третий год странствий», жизнь композитора была омрачена множеством болезненных утрат – смертью близких ему людей: детей – сына Даниэля (1859) и дочери Бландины (1862), матери – Анны Лист (1866), друзей – Гектора Берлиоза (1869), художника Овербека (1869), венгерского композитора и музыкального критика Михая Мошоньи (1870), первой любви Листа, дочери французского министра Каролины Сен-Крик (1872), подруги Листа и матери трёх его детей (Бландины, Даниэля и Козимы), графини Марии д’Агу (1876), французской писательницы Жорж Санд (1876), венгерского политического деятеля, барона Антала Аугуса (1878), а в год публикации цикла – друга и соратника композитора в отстаивании идеала «музыки будущего» Рихарда Вагнера (1883). Осмысление этих событий отражается в красноречивых названиях многих сочинений Листа последних десятилетий: «Серые облака» (1881), «Траурная гондола» (1882), «Рок» (последние годы жизни), «На могиле Рихарда Вагнера» (1883), «Чардаш смерти» (1881 или 1882). Сосредоточенность на теме смерти и связанных с ней настроениях побуждает исследователей к акцентированию горестных

переживаний композитора. В частности, Я. Мильштейн отмечает депрессивное состояние Ф. Листа: «Мрачные навязчивые мысли не давали покоя ни днем, ни ночью» [7, с. 574]. Композитор часто признавался, что «устал от жизни», что ему «недостает душевного здоровья и т. д. ... Он все больше проникался “безрадостными” настроениями...» [7, с. 576].

Аналогичное мнение высказывает Б. Сабольчи: «Мысли о смерти занимают его особенно интенсивно после кончины его детей Даниэля и Бландины. В 1869 году, когда умер его друг, живописец Овербек, он сообщает княгине Сайн-Витгенштейн последний завет относительно своего погребения» [10, с. 42]. Венгерский музыковед особенно подчёркивает глубину переживаний композитора по поводу смерти Р. Вагнера¹, полагая, что именно это событие побудило его к ряду признаний в письме к Лине Раманн² в Рим от 19.02.1883 г. – через шесть дней после кончины немецкого мастера: «У меня в сердце глубокая печаль, ... и эта печаль подчас должна проявиться в музыке» [14, с. 171]. Подобный мотив звучит и в письме к П. Жуковскому³ от 23.02.1883 г.: «Плакать и молиться – вот чему лучше всего посвящать время, которое мне остается прожить» [5, с. 73].

В третьем томе «Годов странствий» данная тема непосредственно воплощена в четырёх номерах из семи: во второй и третьей пьесах, имеющих одинаковое название – «У кипарисов виллы д’Эсте. Тренодия», в пятой и шестой – «*Sunt lacrymae rerum*» и «Похоронном марше». Ключевые слова первых двух – «кипарисы» и «тренодия» – отсылают к культуре античности. Объяснение жанрового содержания

¹ Р. Вагнер умер 13 февраля 1883 г.

² Раманн Лина (1833–1912) – немецкая музыкальная писательница, пианистка, педагог, биограф Ф. Листа.

³ Павел Васильевич Жуковский (1845–1912) – художник, сын известного русского поэта Василия Андреевича Жуковского (1783–1852). П. Жуковский рано осиротел, не имея возможности учиться живописи, был самоучкой. Большую часть жизни он провел за границей, в последние годы жил в Веймаре, где и умер. Художник был в дружеских отношениях с Ф. Листом и Р. Вагнером. П. Жуковский выполнил декорации к опере «Парсифаль» и другим произведениям Р. Вагнера, написал портреты Козимы Лист и Ференца Листа. Портрет Ф. Листа оказался одним из самых удачных из многочисленных портретов композитора, выполненных крупными мастерами: Ж. Энгром, Ф. Каульбахом, Ф. фон Ленбахом, М. Мункачи, И. Репиным и др.

второго из них даёт Я. Мильштейн: «Тренодия – траурное пение при погребальных церемониях и тризне, сопровождавшееся у древних греков игрой на флейте» [6, с. 316]. Более сложную семантическую цепочку образует первое. В оригинальном издании на титульном листе обеих пьес были помещены рисунки с изображением кипарисов виллы д'Эсте – деревьев, имеющих символический ореол. Согласно древнегреческим мифам, кипарис – это дерево печали. Как указывает А. Тахо-Годи, в одном из них Кипарисом называли юношу, сына Телефа, любимца Аполлона. О нём рассказывает в «Метаморфозах» Овидий. Кипарис, испытывавший привязанность к прекрасному оленю, случайно дважды смертельно ранил его. По просьбе Кипариса Боги превратили его в дерево печали, «чтобы он мог вечно тосковать по своему другу» [12, с. 286]. Заметим, что свою тренодию Ф. Лист в обиходе называл «*Cypressen-Memento*», что в переводе с французского языка означает «Кипарис-Память».

В соответствии с другим мифом, Кипарисой называли дочь Боррея, вырастившего первый кипарис на её могиле. Это же имя носили и дочери Этиокла в Орхомене, «которые, танцую на празднике Деметры и Кору, упали в источник, но были превращены Геей в деревья» [12, с. 286]. Можно предположить, что образ кипариса, юноши, превратившегося в дерево печали, ассоциировался у Ф. Листа с его собственным сыном Даниэлем, умершим в 20-летнем возрасте.

Помимо автобиографического вектора, в обеих тренодиях проявляется **натурфилософская** направленность мирозерцания Ф. Листа. Композитор не был музыкальным пейзажистом, живописцем природы *par excellence*, хотя и не оставался равнодушным к её красотам. Подчёркивая глубинное восприятие её явлений Ф. Листом, Я. Мильштейн приводит авторское определение программной подосновы тренодий: «Скорбь и горести всемогущей природы» [6, с. 315]. Иную точку зрения на содержание пьес «У кипарисов виллы д'Эсте» высказывает К. Жабинский, полагающий, что образ дерева печали был для Ф. Листа ««немым свидетелем» исторических событий XVI–XIX веков». Учёный высказывает и другое предположение, имеющее культурную подоплеку. Как пишет музыковед, известно, что замысел второй тренодии связывался автором с «... кипарисами римской церкви *Santa Maria degli Angeli*, о которых говорили, будто старейший из них

посадил сам Микеланджело”. Безусловно доверяя этой легенде, Лист выписал имя гениального художника на титульной странице пьесы, а позднее, когда “микеланджеловская” версия была всё-таки опровергнута, счёл за лучшее отказаться от оригинального названия вообще ...» [цит. по: 2, с. 71]. Если принять приведенное толкование внемузыкальных ассоциаций, вызываемых названной пьесой, то темы смерти и памяти получают двойное семантическое измерение: как отражение символики античного мифа и как своеобразный «мемориал» великому художнику. Такое «просвечивание» одного смыслового нюанса сквозь другой типично для поэтического мышления эпохи романтизма, связанного со способностью, по У. Блейку, «в одном мгновении видеть вечность».

В этом плане особый интерес представляет четвёртая пьеса – «Фонтаны виллы д’Эсте». На первый взгляд, это импрессионистическая картинка, призванная возбудить исключительно гедонистические чувства. Однако Ф. Лист наполняет образ фонтанирующей воды глубоким философским и религиозным смыслом. Вода представлена не только как животворящее начало, как образ красоты, радости и торжества земной жизни; она олицетворяет и источник «жизни вечной». Скрытый смысл пьесы обнаруживается посредством цитаты, заимствованной из библейского сюжета, повествующего о встрече возле колодца Иисуса Христа с самарянкой в г. Сихоре. Эту цитату на латинском языке, взятую из Евангелия от Иоанна (IV, 14), Ф. Лист поместил в нотном тексте оригинального издания в качестве эпиграфа к эпизоду, начинающемся в 144 такте: «Но вода, которую я дам ему, сделается в нём источником воды, текущей в жизнь вечную».

К. Жабинский высказал интересное замечание о том, что число 144, очевидно, символизирует число 144 000 избранных «рабов Бога нашего», которым будет даровано спасение в «Великий день гнева Его» (Откр. VII, 2–8; VI, 17) [2, с. 74]. В соответствии с Библией, видение ученика Христа – святого Иоанна Богослова – «предвосхищает» триумф этих «запечатленных» людей, которым удалось благополучно пережить страшное время кар Господних, дожидаться возвращения Христа на землю и удостоиться чести приветствовать Его.

Христос растолковал самарянке, у которой попросил напиться воды, «что всякий, кто слушает Спасителя и делает то, чему Он учит,

получит жизнь вечную в царстве небесном» [11, с. 162]. Таким образом, тема смерти смыкается в «Фонтанах виллы д'Эсте» с темой бессмертия. Благодаря введённой в текст словесной цитате возникает драматургическая связь между, соответственно, второй-третьей и четвёртой пьесами, что проявляется уже при сопоставлении ключевых слов в их названиях: кипарис – безмолвный памятник, застывший в вечной скорби, своего рода знак *Memento mori*, и фонтаны – звенящие струны неиссякающей живой воды как символ бесконечного обновления. Так сплетаются автобиографический и натурфилософский смыслы, пропущенные сквозь призму античных либо библейских представлений.

Пересечением автобиографического и **гражданского** векторов отмечены пятая и шестая пьесы цикла – «*Sunt lacrymae rerum, en mode hongrois*» и «Похоронный марш» – музыкальные картины, возникшие в воображении Ф. Листа под влиянием предшествующих трагических событий современности: соответственно, поражения революции в Венгрии и убийства 35-летнего императора Мексики Максимилиана I и его похорон в Вене. Ф. Лист не был аполитичным человеком. Откликом на подобные события было создание многих музыкальных произведений⁴. В «*Sunt lacrymae rerum*» композитор поднял тему крушения народных надежд, неизбежности человеческих жертв, принесённых в борьбе за свободу⁵, гибели венгерско-

⁴ Под влиянием революционных событий в Европе в 1848–1849 гг. Ф. Лист создал «Хор рабочих» (1848), вокальный квартет «Весёлый легион» на текст поэта и журналиста А. Бухейма, посвящённый участникам боёв в Вене, знаменитому студенческому Академическому легиону (1848), трагическое «Погребальное шествие» («Граурное шествие») для фортепиано (1849; Ф. Лист снабдил эту пьесу подзаголовком «Октябрь 1845»). Непосредственно под впечатлением июльской революции в Париже возник замысел «Революционной симфонии». Её первую часть Ф. Лист опубликовал в качестве симфонической поэмы «Плач о героях» (1850–1854), посвящённой К. Витгенштейн. В 1847–1853 гг. созданы Венгерские рапсодии (№№ 1–15). В 1848 г. сочинена кантата «Венгрия» на патриотический текст Ф. Шобера.

Под впечатлением смерти Максимилиана I Ф. Лист написал и произведение для хора «Реквием на смерть императора Мексики Максимилиана I».

⁵ К. Жабинский указывает на то, что в черновиках пятая пьеса имела заглавие «*Threnodie hongroise*» («Венгерская тренодия») [2, с. 71]. Частично его содержание сохранилось в окончательном варианте названия этой части цикла: в подзаголовке «*en mode hongrois*» («в венгерском стиле»).

го народа. Правомерность такой трактовки содержания этой пьесы подкрепляется её названием. Им послужили слова Энея, увидевшего в одном из карфагенских храмов изображение сцен троянской войны. Буквальный перевод слов *Sunt lacrymae rerum* – «Есть слёзы для (чужих) дел» (то есть слёзы сочувствия)». Они заимствованы из «Энеиды» Вергилия: «Вот и Приам, погляди! И тут есть награда за доблесть. Слезы сочувствия есть, и земное трогает душу»⁶ [1, с. 777]. Как видим, и событие гражданского звучания «прочитывается» Ф. Листом в зеркале художественной культуры, вследствие чего оно воспринимается как одна из повторяющихся трагедий в вечном «сценарии» истории человечества. В следующем затем «Похоронном марше» музыкальные средства – многократное проведение остинатных интонационно-ритмических фигур – символизируют цикличность бытия в его земном измерении. Заметим, однако, что и в этой, едва ли не самой безнадежно мрачной, даже зловещей, пьесе «Третьего года странствий» смерть не абсолютна, о чём свидетельствует радостный «перезвон колоколов» в последних тактах, порождая видение распахнувшихся врат рая.

Религиозный смысловой вектор, присутствующий благодаря библейской цитате в «Фонтанах виллы д'Эсте», наиболее явственно прослеживается в пьесах, обрамляющих цикл. Первая из них, «*Angelus!*», служит своеобразным порталом, ведущим в «Третий год странствий», а, в конечном счёте, в интеллектуальный и духовный мир композитора. По драматургической значимости она сопоставима со вступлениями сонатных *Allegri* романтических симфоний, в том числе, самого Ф. Листа, или оперного *Vorspiel'*я в духе музыкальных драм его друга Р. Вагнера. Многомерность смысла этой пьесы заложена в самом слове «*Angelus!*»: им открывается молитва Деве Марии, получившей Благою весть. Чудо Рождества, появления новой жизни как знака вечного обновления запечатлевается в другом значении этого слова, которое служит «именем» колокола, неизменно возвещающего о нём. На первый взгляд, может показаться странным, что музыкальную «повесть» о смерти Ф. Лист начинает со столь радостного тона. В действительности, происходит завязка избранной

⁶ Перевод В. Брюсова.

темы, о чём свидетельствует изображение, помещённое автором на титульном⁷ листе первого издания: фрагмент репродукции картины П. Жуковского «Святое семейство» с изображением трёх ангелов – трёх внучек Ф. Листа с музыкальными инструментами в руках⁸ (Бландины, Евы и Изольды, играющих, соответственно, на свирели, скрипке и лютне). Картина была написана для Р. Вагнера⁹ и не имела непосредственного отношения к пьесе Ф. Листа. Но автор посчитал необходимым проиллюстрировать свою пьесу именно этим фрагментом репродукции картины. Необходимо учитывать тот факт, что младшая дочь Листа и Марии д'Агу Козима¹⁰ назвала своих старших детей Даниэлой и Бландиной в память о своих родных брате и сестре – Даниэле (1839–1859)¹¹ и Бландине¹² (1835–1862), умерших в молодом возрасте – в 20 и в 27 лет. Ф. Лист крайне тяжело пережил эти потери и был очень благодарен Козиме за понимание и поддержку. Я. Ханкиш пишет: «Лист был сердечно благодарен своей дочери, назвавшей в память о его детях первого ребенка – Даниэлой и ... второго – Бландиной» [14, с. 113]. Очевидно, в образах ангелов ему представлялись родные, ушедшие в мир иной, дети. Так для Ф. Листа рождение и смерть становятся нерасторжимыми актами, подобно

⁷ Репродукция титульного листа пьесы в оригинальном издании помещена в монографии Я. Мильштейна [8, с. 137].

⁸ На картинах ренессансных художников ангелы нередко изображались с музыкальными инструментами и нотами в руках.

⁹ На полотне П. Жуковского «Святое семейство» (1880) в аллегорической форме изображена семья Р. Вагнера. Кроме упомянутых Бландины, Евы и Изольды, на картине запечатлены: Зигфрид с плотницкими инструментами – в облике ребёнка Иисуса, Даниэла – в облике Марии, автор картины – в облике Иосифа. В медальоне на колонне – портрет Ж. А. де Гобино (французского дипломата, ориенталиста, друга семьи Р. Вагнера). Козима, будучи преданной почитательницей творчества Р. Вагнера, дала имена всем своим детям в честь основных персонажей вагнеровских опер: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Кольцо Нибелунга». Картина хранится в архиве Рихарда Вагнера (Байрёйт, Германия).

¹⁰ Козима Лист (1837–1930) – в первом браке – жена Ганса фон Бюлова, во втором – Рихарда Вагнера.

¹¹ Даниэль скоропостижно умер от туберкулёза легких 13 декабря 1859 г. [9, с. 129].

¹² Старшая дочь Ф. Листа Бландина (в замужестве Оливье) назвала своего сына, родившегося 3. 07. 1862 г., также именем Даниэль. Бландина неожиданно скончалась 11 сентября 1862 г., оставив полуиротой своего двухмесячного ребёнка.

тому, как начало и конец человеческой жизни – не одного индивида, а человека как рода, сходятся в одной точке¹³. Тем самым, созерцательная, лишённая драматургических превращений, пьеса оказывается «программой» всего цикла, концентрируя в виде единого, «снятого» смысла антиномию смерти и бессмертия.

От «*Angelus!*», открывающей цикл, протягивается арка к «*Sursum corda*», замыкающей его. Обе пьесы связаны не только с религиозной символикой, но и с храмовым действием. Слова, помещённые в их названиях, произносятся во время службы, но если молитву «*Angelus!*» поют всем собором, то «*Sursum corda*» («Горé сердца») – это возглас католического священника, его призыв к пастве¹⁴. Так получает «развязку» линия авторских размышлений, позитивный тонус которых свидетельствует о попытке Ф. Листа посредством сублимации через творчество преодолеть душевную усталость и боль множества утрат. Тем самым актуализируется тот смысловой вектор, который был обозначен как **эмоционально-психологический**.

В третьем томе «Годов странствий» листовское романтическое самовыражение получает новую форму, которую можно определить как исповедь и проповедь. Рассматривая эти способы высказывания в совокупности, слитности, взаимопроникновении, О. Шелудякова объединяет их понятием **откровения** – «по аналогии с “Откровением” святого Иоанна Богослова, в котором свойства мессианской проповеди уживаются с поразительным самораскрытием, свидетельством о собственном духовном опыте» [15, с. 175]. Под знаком таким образом понимаемого откровения проходит весь цикл «Третьего года странствий». Однако, например, обеим тренодиям более соответствует исповедальность, «*Sursum corda*» – пафос проповедничества. В молитвенном «*Angelus!*» откровение воспринимается как духовное прозрение, внезапно снизошедшая благодать. Проповедническая декламация «*Sunt lacrymae rerum*» напоминает страстную обличительную речь оратора, словно подкреплённую последующей картиной

¹³ Заметим, что музыкальное искусство выработало приёмы, с помощью которых эта, казалось бы, абстрактная идея обретает звуковую плоть. Вспомним о бесконечном каноне, форме рондо, различных *ostinato*, пьесах типа веберовского «*Perpetuum mobile*» – финале фортепианной сонаты *C-dur*.

¹⁴ Эти слова заимствованы из Библии (Плач Иеремии, 3, 41).

тризны. В «Фонтанах виллы д'Эсте» откровение в его исповедальной ипостаси благодаря библейской цитате приобретает проповеднический смысловой оттенок.

Выводы. Выявленные смысловые векторы образуют систему прямых и перекрёстных связей между пьесами цикла, пронизывают их, подобно кровеносным сосудам, создавая непрерывную циркуляцию разноплановых идей, обращённых к различным сферам человеческого бытия, но объединённых размышлениями о смерти. «*Angelus!*», «*Sursum corda*», отчасти «Фонтаны виллы д'Эсте» питаются духовными соками Библии. Обе тренодии и «*Sunt lacrymae rerum*» апеллируют к античности, но имеют различную смысловую подоплеку, соответственно, натурфилософскую и гражданскую. В свою очередь, две пьесы – «У кипарисов виллы д'Эсте» и «Фонтаны виллы д'Эсте» – образуют некое единство – как этапы движения мысли от погружения в глубокую скорбь к светоносной картине Эдема. С другой стороны, тренодии по своей тематике сближаются с «*Sunt lacrymae rerum*» и «Похоронным маршем» – своего рода «*Dies irae*». Наряду с арочными связями очевидна целенаправленность движения листовской мысли: религиозный «тезис» («*Angelus!*») – натурфилософский аспект темы смерти (обе тренодии) – он же с религиозным подтекстом («Фонтаны виллы д'Эсте») – гражданский аспект темы («*Sunt lacrymae rerum*» и «Похоронный марш») – религиозное «слово»-проповедь («*Sursum corda*»). В результате серия пьес превращается в единый организм, концепцию мировоззренческого уровня, постижение которой позволяет соприкоснуться с духовным миром Гения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бабичев Н., Боровский Я. *Словарь латинских крылатых слов [Текст] : 2500 единиц / под ред. Я. М. Боровского. — 3-е изд. — М. : Рус. яз., 1988. — 960 с.*

2. Жабинский К. *Годы странствий Ференца Листа: от Байрона к Гёте [Текст] / К. Жабинский // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Х. : РА – Каравелла, 2002. — С. 62–76.*

3. Зенкин К. *Слово в фортепианных произведениях Листа [Текст] / К. Зенкин // Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Х. : РА – Каравелла, 2002. — С. 43–47.*

4. Лист Ф. Год третий [Ноты] / Ф. Лист // Годы странствий : для ф-п. / Ф. Лист / ред. и коммент. Я. И. Мильштейна. — М. : Музгиз, 1959. — С. 151–203.
5. Лист Ф. Ф. Лист — П. В. Жуковскому. 23 февраля 1883 г. [Текст] / Ф. Лист // Письма зарубежных музыкантов : из рус. архивов / [сост. Л. М. Кутателадзе]. — Л. : Музыка, 1967. — С. 73.
6. Мильштейн Я. Комментарии [Текст] / Я. Мильштейн // Годы странствий. Третий год [Ноты] / Ф. Лист : для ф-п. — М. : Музгиз, 1959. — С. 285–317.
7. Мильштейн Я. Ференц Лист [Текст] : в 2 т. Т. 1 / Я. Мильштейн. — М. : Музгиз, 1956. — 862 с.
8. Мильштейн Я. Ференц Лист [Текст] : в 2 т. Т. 2 / Я. Мильштейн. — М. : Музгиз, 1956. — 600 с.
9. Попова Т., Скудина Г. Ференц Лист [Текст] / Т. Попова, Г. Скудина // Зарубежная музыка XIX века : кн. для учащихся / ред. П. А. Стеллисеровский. — М., 1981. — С. 103–132.
10. Сабольчи Б. Последние годы Ференца Листа [Текст] / Б. Сабольчи ; пер. с венг. Р. Э. Краузе ; под ред. И. Мартынова. — Будапешт : Изд-во Академии Наук Венгрии, 1959. — 140 с.
11. Соколов А. Ветхий и Новый Завет в простых рассказах [Текст] / ред. А. Балакин. — М. : Прометей, 1991. — 256 с.
12. Тахо-Годи А. Кипарис [Текст] / А. Тахо-Годи // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М. : Сов. энциклопедия, 1990. — С. 286.
13. Федоров Ф. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана [Текст] / Ф. Федоров // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана : [сб. ст.] / ред. кол.: И. Ф. Бэлла, О. К. Логинова, С. В. Тураев, Д. Л. Чавчанидзе. — М. : Наука, 1982. — С. 81–106.
14. Ханкиш Я. Если бы Лист вел дневник... [Текст] / Я. Ханкиш ; пер. с нем. М. Погани. — Изд. 2-е. — Будапешт : Изд-во Корвина, 1963. — 188 с.
15. Шелудякова О. Е. Поэтика позднеромантической мелодики [Текст] : монография / О. Шелудякова. — Екатеринбург : Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2006. — 356 с.
16. Шлегель Ф. Фрагменты [Текст] / Ф. Шлегель // Литературная теория немецкого романтизма : документы / ред., вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского ; пер. Т. И. Сильма и И. Я. Колубовского. — Л. : Изд-во писателей, 1934. — С. 169–185.