

Matusianskaja), Peter Lorre (Ladislav Großman aus Ruzomberk), Paul Newman usw. Auch der bedeutendste bildende Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Andy Warhol war Slowake, obwohl er schon in USA zur Welt kam. Er konnte aber slowakisch sprechen.

Samuel Fischer, Herausgeber, Pullitzer, Pressemagnat, usw. usw.

Quellenangaben:

Miroslav Demko: Der verlorene Sohn Slowakeis Franz Liszt, Bratislava 2003

Lisztgesellschaft in der Slowakei, www.liszt.sk

Oliver Hilmes: Franz Liszt, Biographie eines Superstars, Siedler Verlag München 2011

Everett Helm: Franz Liszt, Rororo 1972

Ernst Burger: Franz Liszt, List Verlag München 1986

Franz Liszt in seinen Briefen, Berlin (DDR), 1987

Рощенко (Аверьянова) Е.Г.,

доктор искусствоведения,

профессор Харьковского национального

университета искусств им. И.П.Котляревского,

заведующая кафедры истории и теории

мировой и украинской литературы

(г.Харьков)

**Число и его бытие в трилогии «новых мифов» Ф. Листа по Данте
(к проблеме новомифологического числотворчества)**

В статті досліджується Дантівська макро-трилогія Ф. Листа, вперше науково аналізується органічний триптих, де II ч. – Фуга. Результати аналізу виведені в оригінальні схеми.

Ключові слова: *математична символіка, симфонія як драма чисел-ідей, числова фабула, інтонаційна концепція, сакральна структура Світобудови.*

1. Истоки новомифологического числотворчества

Рождение новой мифологии в эпоху романтизма [27] пробудило в окрыленной математической символикой фаустовской душе «стремления к идеалам аполлонической души» [33, с. 126], что выразилось, в частности, в возрождении роли сакральных чисел, нумерологических концепций мироздания, основанных на символической. XIX век – эпоха завершения мира чисел декартовой математики (концепция О. Шпенглера). В поисках универсального знания романтики вводили число в философско-художественный космос, привнося в него черты научной обоснованности, устанавливая мистическую связь с сакральной (числовой) структурой мироздания.

Концепция трансцендентального идеализма Ф.В. Шеллинга исходила из изначальной целостности бытия как живого организма, определялась понятием платоновского происхождения Weltseele (Мировая Душа): третья ступень античной тетрактиды была превращена в аналог Единого, с которым романтический век связал идею становления. Переход от абсолюта как первоосновы (Urgrund), предшествующей противоположностям, к миру вещей осуществлялся на основе разделения Единого на многое, самораздвоения едино-тождественного начала. Число определяло стремление к единству музыки, поэзии, физики, химии, астрономии и математики, свойственное новомифологическим исканиям романтиков.

Осознание универсума при помощи чисел – закономерность, связующая эпохи, сферы познания. Следуя методу синтеза, новая мифология объединяла различные исторические нумерологические трактовки бытия.

Число как форма проникновения иерофании в антропологическую реальность была осознана «у истоков человеческой мысли» [33, с. 97]: «пробуждение собственного я ... отмечает начало числового ... понимания» [33, с. 98]. Осознание важности передачи познанного посредством числовых закономерностей знаменовало начало рационально-чувственного постижения мироздания. Число в сознании человечества представало в качестве первопринципа, преобразующего бесформенный Хаос в законообразный Космос, выражения связи микро- и макромира.

Рождение чисел, с помощью которых дух «приводит в порядок и разделяет на части мир» [33, с. 94] подобно возникновению мифа. В первопредставлениях о числе были отражены мифологические концепции времени-пространства. Взаимодействие разделяющей и объединяющей функций числовой символики присуще, например, архетипу мирового древа, представляющему мироздание на основе троично оформленного единства. В «постоянных числах», «положенных в основу календарного и

небесного исчисления» в мифе, объединены божественное, наблюдаемое в астральных следах [13, с. 130], и земное, обнаруживаемое в «антропоморфном восприятии явлений природы» [9, с. 212].

С осмысления чисел начиналась наука – мировоззрение, противоположное мифологическому (по А.Ф.Лосеву, миф – эйдос, наука – логос). В «мистических штудиях» [13, с. 184] Пифагора число обрело значение знака «законченного интенсивного ограничения», выражало «сущность всего действительного, всего, что стало, познано и разграничено в одно и то же время» [33, с. 95]. В «аполлонической математике» Пифагора [33, с. 141] число стало основой гармонии, красоты, космического закона, выражением сущности всех вещей. Аполлоническое число в пифагорейской математике [33, с. 104] сохранило сакральность, обретя абстрактную, субстанциональную трактовку, знаковую форму, в которую была переведена древняя символика. Пифагорейцам открылись «поражающий ... правильностью и законченностью, уходящий в бесконечность ряд чисел, ... своеобразии идеальных ... геометрических фигур, ... высший смысл существования в постижении устройства мира математических абстракций» [15, с. 97]. Манипулирование мистическими числами привело к познанию конечного и бесконечного. К музыке восходит генезис пифагорейской концепции гармонии чисел. Исходя из понимания числа как движения, музыка была осознана как становящееся число.

Метод философии Платона – математика: с помощью чисел осуществлялось приобщение человека к миру идеальных сущностей. На символику чисел-парадигм опиралось платоновское учение о тетрактиде – мирообъясняющем принципе, совмещающем числово выраженные становящееся и ставшее в организации бытия.

Цивилизация средневекового Запада преобразовала традицию числовой интерпретации мироздания, превратив числа в Божественные единичности, связав с ними сущность музыки (Августин, «О музыке»). Античная диада как принцип неформленности, текучести материи в противоположность монаде – принципу единства – была преобразована в двойственно организованном средневековом космосе (его тройственная организация была официально утверждена в 1280 г. в связи с признанием церковью чистилища). Вертикализованному пространству (концепции «двух градусов», под-лунного и над-лунного миров) соответствовало дифференцировано трактованное время («время церкви» и «время купцов» [6]), противопоставленное вечности – «совершенному обладанию всей полнотой совершенной жизни» (Боэций). Черты средневекового двоимирия проникали в музыку – «науку, говорящую о числах, которые в звуках обретаются» (Алкуин), где двойка стала воплощением имперфектного начала. Двучная концепция средневекового мироздания нашла отображение в трактовке музыки, в которой звуки – «вещи», «тела», идеальные чисел – «вечные идеи», воплощение «души». До конца XIII в. (Ars antiqua) двухдольный ритм трактовался средневековыми учеными как имперфектный.

Средневековая наука сохранила свойственное античности сакральное истолкование единицы и тройки. Однако платоновская тетрактида была преобразована в триаду в результате исключения финальной ступени (материализация идей в космосе). Составляющие триады предстали у Прокла в виде триадической схемы: триада была преобразована в девятирицу. В девятиричную структуру (триаду триад) организовано и средневековое учение о чинах ангельских.

В системе средневекового знания единица, подобно Единому, – воплощение совершенства, источник других чисел, сущего, единства Творца и творения, музыки как целого. Значение Троицы было отражено в средневековых классификациях музыки (деление на небесную, человеческую, инструментальную).

Числовая символика значима для относящейся к физико-математическому типу культуры эпохи Возрождения [19, с. 106]. В обладающие «математическим уклоном» [там же] натурфилософию и искусство вошли числа-идеи. Открытия эпохи обусловлены во многом обусловлены математикой-сасга. Так, Николай Кузанский, «исходя из созерцания беспредельности Бога в природе», постигал основы исчисления бесконечности [33, с. 115]. «Чувственная математика» [19, с. 53] превратилась в метод философии и искусства. В эпоху Возрождения триумф числа неотделим от художественного чувства: Творец – художник, оперирующий числовыми символами. Конструирование чисел-символов породило «арифметически-измерительную вакханалию ... Альберти и Дюрера» [19, с. 106], геометризованные символы привели Леонардо – «главного апологета математизма» [19, с. 107] – к учению о перспективе – математизированном и визионизированном системном пространстве, где «чудо становится ... переживанием наблюдателя»: сверхъестественное, врываясь в естественное, превращается в интимное [19, с. 273]. В музыке искусство контрапункта, основанное на математическом расчете, достигло высот *docta stilo* (ученого стиля).

XVII век – первый век науки в современном смысле слова – знаменовал новый этап в развитии числовых концепций мироздания, сформированных «трансцендентными аналитиками» – Ферма, Паскалем, Декартом [33, с. 102]. Благодаря исследованиям бесконечности в то время была утверждена «концепция нового числа» [33, с. 145]. Открытия в математике и геометрии, физике и

астрономии («в планетах и на небосводе так много нового», – писал английский поэт XVII века Джон Донн) протекали одновременно с формированием новых средств выражения в музыке. Утверждение скрипки, фагота, «покоряющего пространство» [33, с. 103] органа, виртуозного исполнительства, хроматики, контрапункта («геометрии звукового пространства» [33, с. 101]) соответствовало преобразению математики: так вновь была подтверждена вечная истина, касающаяся того, что музыка и математика основаны на общих идеях порядка. Математика была превращена в искусство, математик – в поэта, становящегося «в один ряд с великими мастерами фуги..., которые также стремятся одеть в символы великий распорядок вещей» [33, с. 101]. В XVII в. сформировались истоки родившегося из «страстного ...стремления к бесконечному» фаустианского мироощущения [33, с. 121] – основы новой мифологии романтизма. В «новой философии», взаимодействующей с «фаустовской математикой», культивирующей сомнение («Все в новой философии – сомненье», согласно Джону Донну), бытие – трагично и величественно.

Чудесен расцвет «математики барокко» в XVIII в. – «столетии восторженного опьянения одухотворенными, недоступными глазу формами», к каковым относится и число (О. Шпенглер). Ньютон и Лейбниц числово отобразили сущности божественного и беспредельного, осмысленные и в искусстве. Эйлер (1707-1783) провозгласил математику основой учения о музыкальной гармонии, музыку – точной наукой, идея порядка в которой обоснована отношениями чисел (труд «Опыт новой музыки»). Единство музыки и математики – в подобии процессов развития трансформации групп в области теории функций и *tema con variazioni* – «одной из наиболее тонких форм XVIII в.» [33, с. 136-137]. Числовая символика – черта ученого стиля «окультурного» И.С.Баха, кодировавшего в музыке эзотерические смыслы. Число 14 – аналог буквенного символа «ВАСН» [34; 35; 36] – стало одним из результатов операций с «умными числами» (А.Ф.Лосев), ведомых «князем органа и клавира» Числовая символика объединяла музыку и математику, превращенную «в мир музыкального характера» [33, с.141].

Новая мифология романтизма возродила аполлонические связи музыки с математикой, астрономией, философией.

Числовые операции, обладающие первозданным сакральным смыслом, значимы для современной науки, соотносящей «все возможные смыслы мира ... с линейным континуумом ... – числовой осью, на которой ... расположены все вещественные числа». Постигаемые современной наукой «смыслы мира спрессованы так, как спрессованы числа на действительной оси»; в математическом образе континуума число – «взвешенный континуум», «событие трансцендентального мира представляет всю трансцендентальную реальность» [23, с. 111]. Сближение науки и мифа на современном этапе развития человечества прозревал О. Шпенглер, видя его в движении «навстречу ... слиянию мировых форм, являющему, с одной стороны, сведенную к немногим основным формулам систему чисел функционального характера, а с другой, предлагающему в качестве их наименования небольшую группу теорий, которые должны быть признаны замаскированным мифом». Переход из «чистой сферы функциональных чисел» к «чистому числу», осуществляемый ныне, – откровение, знаменующее собой возвращение к тайне [23, с. 111]. Современная наука стоит на пороге преодоления разрыва между мифологическим и научным типами освоения бытия. Обретение научной картиной мира мифологического характера сообщает ей колоссальные перспективы [13, с. 229-271].

Одно из направлений современного музыковедения базируется на трактовке математики как «наиболее точного аппарата научного знания» [20, с. 36], понимании «точного числового метода» как «единственно способного научно убеждать» (Л. Сабанев). Его философское основание – осознание числовой закономерности как свойства психики, как «результата безотчетной потребности творящего духа, ... его ... подчинения законам природного творчества, выражающегося на математическом языке в виде числовой формуль» [25, с. 120]. Природный числовой закон «в высших формах произведений искусства» обретает значение «новой формы эстетического закона»; предуказанная норма не сужает бесконечность разнообразия воплощений в искусстве, подобно проявлению в природе ее же законов [25, с. 121].

2. Числовая фабула листовской триады «новых мифов» по прочтении Данте

Знаменем возрождения интереса к сакральному числу явилось вовлечение тройственной поэмы Данте в контекст творимого романтиками нового мифа о художнике, один из героев которого – великий флорентийский изгнанник [26]. «Первый мистический гений ... вновь народившейся культуры» [33, с.116] раскрывал тайны высшего мира, в числах обретавшего чеканную форму. Благодаря числам избыток эмоций, пафос страдания облекался поэтом в совершенную форму рационально конструируемого континуума. Числа «*Vita nova*» и «*Divina commedia*» обладают качеством становления: полнота их значения раскрывается в проторенессансном пассионе; числа одухотворены витающей в поэмах идеей преобразования. Если готический собор – воплощение «окаменелой математики» (О. Шпенглер), ставшего числа, то дантевские поэмы – утверждение числа

становящегося. Жизнь чисел, превратившаяся в проблему искусства, обрела актуальность и для новой мифологии романтизма.

«Божественная комедия», синтезируя античную, средневековую, проторенессансную концепции числа, соответствовала идеалам новой мифологии романтизма как произведение произведений, в котором роды, виды, жанры искусства объединены числовой концепции мироздания. Элементы синтеза, образуя «миф большого стиля» [33, с. 593] – «Божественную комедию», многосоставны. Помимо греко-римской, О. Шпенглер обнаруживал в ней воздействие германо-скандинавской мифологии: «Мощные пространственные видения „Божественной комедии“, эти круги адской воронки, зиждуются на ... древнегерманских идеях, с которыми Данте, возможно, познакомился во время своего пребывания в Оксфорде» [33, с. 595]. «Бездонный – безмерный – великий текст Данте» включает в качестве элементов христианский миф («миф о богочеловеке» [24, с. 247]), «алхимический миф», «миф о философском камне» [24, с. 253]. Оборотничество – центральная мифологема мифа природного – в мифе алхимическом связана с трансмутацией металлов [24, с. 250]. Философский камень, найденный Данте, – поэт, мастер и изделие одновременно: «творец самого себя» [24, с. 269]. Миф о философском камне в мифотворчестве Данте сливается с мифом о богочеловеке. Синтез мифов (языческих, алхимического, философского, теологического), создание мифа большого стиля роднит «Божественную комедию» с идеалами новой мифологии романтизма.

О. Мандельштам («Разговор о Данте»), исходя из трансмутационной природы поэмы (свойственные ей метаморфоза, оборотничество, пресуществление), подчеркивал роль методов физики и химии в оформлении этого произведения произведений, объединяющего музыку, поэзию, драму, цвет и свет. Раскрывая сущность взаимодействия искусства и науки в творении Данте, поэт XX века писал: в поэме «Музыка и оптика образует узел вещи», отмечая, что роль музыки «чисто химическая». В терцинах поэмы О. Мандельштам слышал «химически реактивный оркестр», звучаниям которого свойственна «химическая природа», а дирижерскую палочку подоблял «танцующей химической формуле». Тембру этого «химического оркестра» О. Мандельштам предписывал «структурное начало, подобно щелочности или кислотности того или иного химического соединения», когда «Колба-баллада с ее общеизвестностью разбита вдребезги. Начинается химия с ее архитектурной драмой». В итоге, по О. Мандельштаму, «Дант может быть понят лишь при помощи теории квант». В поэме методы научного мышления переосмыслены с позиций мифологических, философско-художественных законов. Синтез родов и видов искусств, жанров и форм, типов мышления стал залогом актуализации поэмы в новой мифологии, где ей была отведена ее творцами – Ф. Шлегелем и Ф. Шеллингом – порождающая новые смыслообразы функция. В «Божественной комедии» предварен такой принцип новой мифологии, как взаимодействие воспоминания (странствие по миру мертвых) и прозрения (пророческие откровения поэта); единство прошлого и будущего достигнуто в видении. Не случайно Ф. Шеллинг видел в поэме образец для искусства будущего – романтизма – и его «новых мифов».

В романтическом мифе о Данте – великом, по И.Н. Голенищеву-Кутузову [5], листовские «новые мифы» – мифология на тему «Божественной комедии» – образуют цикл в цикле [28]. По О. Мандельштаму, песни Данте «требуют комментария в Futurum». Макро-цикл Листа – один из комментариев будущего. Однако и листовский триптих требует аналогичного комментария.

Листовские одночастная соната-фантазия, двухчастная симфония и органнй триптих – различные типы жанрово-композиционной организации универсальной дантовской идеи – соотносятся между собой подобно вариантам, образующим тяготеющую к бесконечности мифологическую целостность. Каждая из концепций воссоздает сакральный универсум, образуя «новый миф» как энциклопедию-хаос. *Дантевская макро-трилогия в наследии Листа* (до сих пор органнй триптих не получил научного осмысления: дантевская серия произведений композитора рассматривалась как диалогия [11; 12]) как произведение произведений соответствует новомифологическому идеалу, представляет самостоятельную художественную версию числового развертывания мифологеми-идеи пути. Совокупность трех сочинений представляет полноту листовской концепции ведущей в сочинении Данте мифологеми очищения (катарсиса). Вариант и повтор – способы ритмизации бытия, сформировавшиеся в мифе, став музыкальными универсалиями, важны в макро-трилогии Листа, отразившись в жизни чисел. Мифологизация бесконечности возникает в ней благодаря преломлению вошедшей в число «новых» мифологеми приобщения к трансценденту – «инвариантной парадигме» (А.Ф.Лосев) макро-трилогии, вариантно представленной в образующих ее произведениях-мифах. На основе свойственного мифу закона обратимости сакральных чисел макро-трилогия Листа предстает как едино-раздельное Единое. Между целым (едино-тройственным циклом «новых мифов», сотворенных Ф.Листом по поэме Данте) и его фрагментами (произведениями-вариантами) устанавливаются отношения изоморфизма, первоначально оформившегося в качестве закона логики естественного мифа (то есть, первобытного). Благодаря всевластию закона числового становления, художественные образы макро-трилогии проходят в листовской макро-трилогии «на тему Данте» по всей кривой смысла.

В листовских концепциях по поэме Данте мироздание представлено оппозиционно. Романтическая система оппозиций унаследовала свойственный мифу закон медиирования противоположностей. Цель мифа, заключающаяся в «предоставлении логической модели для разрешения ... противоречия» [22, с. 163], достигается в макро-трилогии при помощи логического инструмента, способствующего снятию противоречий. В качестве такового предстает движущееся число, способствующее воссозданию оппозиции жизни/смерти (у Листа она выражена противопоставлением ада – вечной смерти – и рая – жизни вечной), символическому оформлению медирующей ее любви (ее символ – *Ewigweibliche*), снятию противостояния ада и рая, медируемого чистилищем.

Преобразование числовых закономерностей в источник смысло- и формообразования в макро-трилогии Ф.Листа обусловлено преломлением свойственного тройственной поэме основополагания композиции и образного мира на числовую символику. Лист наследует дантевский метод синтеза в трактовке числа как способа миробъяснения. Дантевская трилогия Листа должна рассматриваться в аспекте синтеза не только искусств (научная цель диссертационного исследования А.А. Коваль «Лист и Данте: к проблеме синтеза искусств»), но и числовых концепций мироздания. Нумерологический анализ произведений дантевской серии в творчестве Листа немыслим вне отмеченной А.А. Коваль интеграции листоведения и дантологии. Девятке уподобил Данте Беатриче: числа, кратные трем, включающие тройку в свой состав (например, 13), обрели в поэнном макро-диптихе («*Vita nova*» и «*Divina commedia*») роль сакральных. Число три как основная категория жизни и мышления воплощена в троичной структуре форм природного и человеческого бытия. Подобного рода трихотомия как способ классификации континуума характерна для литургических действий, где представлена в прямом и усиленном виде (9, 12, 27). В поэме Данте троичному числу отведена роль первоначала. Вслед за «флорентийским бардом» (так именовал Данте Байрон), Лист связал с тройкой оформление концепции дантовской макро-трилогии.

Отображение сакральных чисел поэнного макро-диптиха в биографии Данте [30; 31] позволяет сделать вывод о том, что не только надличностные смыслы формируют символику поэмы, но и события жизни ее автора. Числовые символы, сформировавшиеся в судьбе Данте, отображены на основе закона мифологической метаморфозы в творческой биографии Листа, вновь наполнившись мистическим смыслом и обретя личностный аспект [30; 31]. В поэмах Данте, посвященных Прекрасной донне, универсальный смысл чисел индивидуализируется. Индивидуализация универсального, превращенная романтиками в основу творческого метода, была воспринята Листом в качестве принципа воссоздания числовой символики. В макро-трилогии стремящегося к постижению и философско-художественному запечатлению трансцендента гения «хронологическое число», ассоциируемое «с жизнью и необходимостью судьбы» [33, с. 114], взаимодействует с чистыми числами.

Поскольку идея числа как становления оказывается для Листа основополагающей, в произведениях макро-цикла отсутствуют тождественные числовые решения: в каждом сконструирован самостоятельный «числовой сюжет» [32], вариантно воссоздающий литературный первоисточник. Отсутствует тождество и между дантевской и листовской концепциями числа в области формо- и смыслообразования. Тем не менее, части макро-трилогии основываются на совокупности общих принципов в формировании числовых концепций; означенная общность обусловлена корреспондированием не только с поэмой Данте, но и с **числовой фабулой**, вариантно преломляемой в каждой числово оформленной листовской концепции. *Под числовой фабулой предлагается понимать цепь событий-чисел, сакральных чисел-символов, смены которых означают этапы становления общей причинно-следственной пространственно-временной последовательности в оформлении концепции музыкального произведения.* Числовая фабула «Божественной комедии», воспринятая Листом в качестве первоосновы философско-художественного смысла, состоит в логической последовательности символически трактуемых *numera-sagra* (единицы, тройки, семерки, девятки), смена которых означает духовный переход от одной пластически выраженной грани сущности к другой. Общая логика числовой фабулы, вариативно представленная в каждом из трех произведений макро-трилогии, – основа формо- и смыслообразования числовых сюжетов концепций Листа «на тему Данте».

В макро-трилогии числам, синтезирующим аполлоническую пифагорейско-платоническую традицию и фаустианское устремление к бесконечности, присуща функция характеристики сущностей: обращение к языку абсолютных, трансцендентальных чисел способствует проникновению в надэмпирическое измерение мироздания.

Листовская концепция числа исходит из «вне-пространственное оформления» [17, с. 255] художественного смысла. Вместе с тем, посредством смысловой фигурности чисел организуется пространство загробного мира, аналогично его дантовой топографии. Графемы макро-трилогии кристаллизуются в итоге становления числа. В листовском числотворчестве в структуре *Inferno* – концентричной, подобной круговой организации дантова ада, значимы числово оформленные

катабазийные темы низвержения; в Purgatorio основополагающее значение имеет уступообразно воссозданная идея восхождения, воспроизводящая образ горы чистилища (мировой горы) и ее преодоления; в Magnificat воспроизведен образ небесной дуги как символ paradisi gloria.

Единица, троица, седмерица и девятирица проявляются на различных уровнях внепространственного оформления замысла макро-трилогии. Композитор, воссоздавая дантов трансцендент, индивидуализировал трактовки заключенных в числах вечных истин.

В листовской макро-трилогии числа – идеи, принявшие интонационный образ, предстают как единицы (целостности), образующиеся в результате установления отношений между ними. При образовании сакральных чисел как едино-множественных единств очевиден общий круг методов их конструирования. Однако при формировании каждого отдельного единства, включенного в художественную целостность, методы преобразуются.

Сакральные числа макро-трилогии выступают как становящиеся и как ставшие (к различению становления и ставшего вслед за Гете призывали О.Шпенглер [33, с.88] и А.Ф.Лосев [17, с. 221]). Ставшее число, утвердившееся на первичных уровнях формообразования, включаясь в контекст более крупных разделов структуры, обретает энергию становления, будучи этапом процесса оформления обобщающей числовой едино-множественной целостности. Метаморфозы значений, отношений, методов получения чисел свидетельствуют: числа-идеи развиваются органически, художественные целостности оформляются как жизнь чисел. К чистому бытию музыки, условие которого – погружение в жизнь чисел (концепция А.Ф.Лосева) устремляются замыслы Листа. Листовская логика числообразования совершенна, закономерна, неотвратима; число – «принявшая образ идея причинной необходимости, подобно тому, как представление о Боге ... является принявшей образ идеей о необходимости судьбы» [33, с. 93].

В качестве элемента числовой фабулы и числового сюжета (то есть, составляющих их единиц смысло- и формообразования, тождественных числам) при анализе музыкальных концепций макро-трилогии Листа избран «такт высшего порядка» – определение, разработанное в учении метротектонизма Г. Конюса. Данное определение скорректировано под влиянием исследования В. Девуцкого, предлагающего в качестве смысло- и формообразующей единицы (числа в нашей терминологии) выделять «„покровные“ разделы формы», обусловленные «конкретным музыкально-тематическим „покровом“» [8, с. 287]. Разделение музыкального произведения на построения с точки зрения логики движущихся чисел осуществляется на основе установления границ его формообразования. Наряду с выделением «тактов высшего порядка», в качестве единиц числообразования учитываются и потактовые структуры в том случае, если связанный с этим уровнем оформления художественной целостности числовой сюжет обладает нумерологической информативностью. При выделении смысло- и формообразующей роли чисел учитывается их семантическая нагрузка. С семантизацией числа в процессе оформления музыкального произведения связаны, например, исследования *numera-sacra* в творчестве И.С. Баха.

3. Числовой сюжет сонаты-фантазии

В сонате-фантазии – первом этапе творимого Листом мифа о Данте – заложены принципы числового развертывания целокупного образа макро-трилогии. В одночастной концепции, в отличие от многочастных, посредством непрерывных интонационно-образных и числовых модификаций восстановлено единство дантевского «расчлененного универсума» (Ф.Шеллинг); законы метаморфозы, имажинации, изоморфизма формируют логику драматургии.

Фантазию, сочетающую сонатность и цикличность, рефренность и вариационность, исходя из позднейших листовских идеалов, можно определить и как поэму. Взаимодействие симфонизма (*Durchkomponierung*), арочности (в частности, концентричности) и зеркальности способствует воссозданию мифологем пророчества, преображения и возвращения (в их развертывании принимают участие и числа); тяготение к «закрытости» формы сочетается с устремленностью к размыканию «замкнутого круга». Сквозная драматургия воспроизводит концепцию необратимого времени, концентричность – его движение по кругу (обратимость), трансформированная повторность – спиралевидность организации хроноса. Триединство смыслообразов хроноса – условие воспроизведения *Ur-zeit* в мифе. Взаимодействие тройственной организации временных процессов с романтической идеей остановленного мгновения как символа вечности («рассказ Франчески») свидетельствует о преломлении в сонате сакрализованного хроноса.

Единство различных способов организации целого указывает на отображение в сонате архетипа мирового древа, через которое в мифологизированном пространстве проходит *axis mundi*, воссоединяя измерения топоса. Через тернарно организованное мировое древо – мифологический символ «парадигматического путешествия» (М. Элиаде) – пролегает «путь великих героев, связующий миры земной и небесной (или подземной), куда уходят и откуда возвращаются к новой жизни» (В.Р. Кабо). Мифологема скитаний, интерпретированная как духовное странствие, оформляется в сонате как восхождение по мировому древу. Подобно его срезам, топосы вертикализованной в сонате триадной

Вселенной изоморфны друг другу, топография трансцендента трехмерна и неделимо-целостна, сочетает древовидный и спиралевидный типы организации. Структурированное по типу мирового дерева, тернарно организованное, пронизанное бесконечное рационализировано: для мифологически мыслящего романтика «Нет ничего более достижимого для духа, чем бесконечность» (Новалис, «Математические фрагменты»).

Благодаря константам мифологического времени-пространства соната обретает свойства сакрального универсума, ее герой, подобно ренессансной личности, – «продолжение универсума» (Дж. Пико делла Мирандолла, «Речь о достоинстве человека», 1487). Партиципация – закон логики мифа – в сонате переосмыслена: древний человек мистически сопрячен «со своей социальной группой, ... с животным или растительным видом» [14, с. 57]; листовский герой окрылен мистическим единством с трансцендентом.

В сонате-фантазии тройственная организация, отражающая мифологические представления об организации Вселенной по типу мирового дерева, взаимодействует с ее конструированием по типу платоновской тетрактиды. В листовском опусе как новомифологической энциклопедии-хаосе синтезированы две числовые модели сакрально (мифологически) осмысленной Вселенной.

Структурированная как триада соната-фантазия предстает в «зеркале» рондально трактованной сонатности, как тетрактида – в виде четырехчастного цикла, этапы которого – драмы «внутреннего действия».

Разделам сонатной формы соответствует триадно организованное сакральное пространство: «низ» (второе кольцо дантова «Ада») воссоздан в экспозиции, чистилище (трактовано Листом как поединок героя с восставшим адом) – в разработке, рай – в репризе.

В экспозиции трансформировано отображены черты двойной экспозиции или контрэкспозиции. Структура девятичастной экспозиции – А ВС А1 D А2 В1 D1 В2 А3, где А – рефрен, воссоздающий образ героя, постигающего мироздание; В (*lamentoso*) и С – образующие один раздел 1-я и 2-я темы г. п. (образ адских вихрей, в которых казнятся грешные души, предавшие «разум власти наслаждений»); D – п. п., связанная с образом любви, вначале подобной видению (*vision*), затем оформленной в виде вставной повести («рассказ Франчески»).

В первой экспозиции (А ВС А1 D А2) мифологема становления преломлена в рефрене, что делает его изоморфным сонате-тетрактиде как целому. Первая интонация-образ рефрена (низвержение) соответствует «драме страха» (первая экспозиция); второй элемент (хорал-восхождение) – «драме сострадания» (контрэкспозиция); третий (фюнебральный) – «драме мужества» (разработка); четвертый – завершающий *As-dur'*ный аккорд – предваряет идею гармонизации-космизации мироздания в «драме утверждения» (реприза).

В «драме страха» рефрен подвержен метаморфозам. Из фанфары «ужаса», передающей состояние героя, стоящего на краю бездны (А), первый элемент рефрена, изложенный в фактуре темы «адских вихрей» (А1), превращается в игральное хаоса, а при очередном (полном) проведении (А2) приобретает императивный характер: повеление героя останавливает вечный поток «адских вихрей». Путь образа «по кривой смысла» начался.

Графически структура первой экспозиции может быть представлена в виде двух сцепленных посредством А2 кругов, описанных вокруг разных центров [А – А1 с центром В(С), А1 – А2 с лирическим центром D1].

«Драма сострадания» (А2В1D1В2А3) соответствует эпизоду «остановленного времени» в 5 песне поэмы Данте. Действие закона имагинации в контрэкспозиции интенсифицируется. «Героизация» в заключительном разделе контрэкспозиции утверждает превращение рефрена в «тему мужества», предваряющую разработку. Характер звучания главной партии в В1 и В2 позволяет толковать эти разделы как сцены усмирения «адских вихрей»: первая возникает под воздействием императивного проведения рефрена, вторая – как «ответ» на «рассказ Франчески». Тема D1 (*Andante*) – лирическое повествование-воспоминание, «рассказ в рассказе» – обретает черты ноктурна. Усиление речитативности, приведшее к возникновению заключающего D1 *Recitativo (Adagio)*, свидетельствует о превращении «рассказа» в XIX ст. в жанр не только оперной, но и инструментальной музыки. В первой экспозиции побочная партия – «видение в видении», во второй – «рассказ в рассказе». Проникновение интонаций главной партии в виде контрапункта (*lagrimoso*) сообщает теме скорбное звучание (при ее первом проведении контрапунктом служили «пассажи низвержения», возводящие к С).

Драматургия контрэкспозиции вариативна относительно первой экспозиции. Графически структура «драмы сострадания» может быть выражена в виде двух концентрических кругов (центр D1).

В экспозиции мифологема лабиринта – символа смерти (замкнутого мира мертвых) и возрождения, ассоциируется с нижним миром, соответствующим корневой системе мирового дерева. Графическое воплощение «Лабиринта-Хаоса» [130, с.225] в виде «длинных волнистых линий» [10]

взаимодействует с христианским представлением об аде как воронкообразной бездне из девяти колец. Взаимодействие мифологем языческих и христианских, проницаемость различных символических воплощений одного образа-идеи – черта новой мифологии, унаследованная романтиками от Данте.

Внутренняя структура экспозиции – первого эпицикла сонаты – раскрывается через сплетение-наложение кругов имагинационного развития тем-образов, отображающих этапы прохождения «по кривой смысла». Обрамляющая роль принадлежит концентрическим кругам А–А3 и В–В2, описанным вокруг А2. Та же функция свойственна и кругу А1–А3, в котором концентризм преодолен: его центр (В1) смещен относительно «абсолютного центра» А2. В обрамляющие круги вписаны три «малых» а-концентрических круга: «сцепленные» между собой А–А2 (центр А1) и А2–А3 (центр D1), а также накладывающийся на них В–В1 (центр D). «Малые» круги обрамляют «внутренние»: А–А1 (центр В), А1–А2 (центр D), В1–В2 (центр D1). Центральным из них (А1–А2) – структурный элемент и первого (А–А2) и второго (В–В1) «малых» кругов, что является следствием их наложения. «Внутренние» круги А1–А2 и В1–В2 образуют с «малыми» кругами В–В1 и А2–А3 концентрические структуры; внутренняя структура «малого» круга А–А2 а-концентрична. Принцип переменности функций музыкальной формы наблюдается в связи с тем, что один раздел в различных структурах играет роль и центра, и обрамления, и «наполнения». Поочередное сообщение разделам экспозиции функции центра позволяет обнаружить в ней такую черту организации сакрализованного космоса, как «повсюдность космического центра» (А.Ф.Лосев).

Структура девятичастной экспозиции предстает в виде 9 кругов воронко-образной бездны-лабиринта. Структура ада – первого эпицикла драмы палинге-несии – иерархична, что отражено в типологии составляющих его кругов. Сакра-лизованная девятирица, образующаяся в результате умножения числа 3 на самое себя, преломлена в аспекте линейного (последовательная смена разделов), кругового (арочность) и спиралевидного типов времени (имагинация) [см. схему 1].

Исчезновение арочности в разработке смыслово обусловлено: в уступообразном чистилище важна мифологема восхождения, порыв к очищению. Три фазы разработки стадияльно отражают этапы противостояния героя и ада. Первая фаза (тт. 189-210) состоит из двух разделов. Первый (тт. 189-197) основан на альтернании (чередовании элементов второй темы г. п. и первой интонационной идеи рефрена), второй (тт. 199- 210) связан с возвращением первой темы г. п. Во второй фазе (с 211т.) противостояние из горизонтального среза переходит в вертикальный: альтернацию заменяет контрапункт. В третьей фазе (тт.233-250) контрапункт – основной фактор передачи идеи противостояния. В завершении третьей разработочной фазы рефрен (нижний «срез» контрапункта) превращается в аккордовую псалмодию – прообраз темы «Lasciate» 1 части «Данте-симфонии», что способствует установлению образно-интонационных связей между произведениями одного тематического цикла.

Свидетельство победы духа над грехом – проведение катарсично звучащей темы побочной партии (с т.251). Хоралу (D2), сопровождаемому постепенно вызревающей темой рефрена, возвращена функция vision. На пороге Эдема, преддверия рая небесного, Данте встречает Беатриче. Ее появление символизирует трансформированная тема Франчески. Прорыв из ада, Лабиринта-Хаоса в рай связан с преображением: Любовь из воплощенного страдания превращается в символ paradisi gloria. С точки зрения формы – это начало «ложной» репризы. В ней «адский» характер темы главной партии (В3) преодолен: интонация вздоха обретает ламентозность. Раздел D3 (Andante –Piu mosso–Allegro) – начало тональной репризы. Тема (в D-dur – тональности параллельного Мажора) насыщена метаморфозами: сначала она словно бы излучает свечение, предваряющее солнечные лучи (проводится pp на фоне тремоло в высоком регистре); в дальнейшем (в контрапункте с темой рефрена) звучит столь лучезарно, что может быть уподоблена солнцу. Аналог данному разделу – сцена приобщения героя Данте к Сверхчувственной Премудрости – Деве Марии, сияющей, словно Солнца. Это итоговое преображение образа, прошедшего весь путь «по кривой смысла», венец имагинации: в финале он символизирует абсолютную Красоту, Ewigweibliche, Небесную Розу. В разделах А5В4А6 закреплено преображение образов рефрена и первой темы главной партии. В заключительном проведении рефрена, венчающем его имагинацию, преломлена идея сотой песни «Paradisi»: воссоединение с Единым. По аналогии с финалом дантовской поэмы «драма утверждения» может быть трактована как цикл триумфов (жанр проторенессансной поэзии).

Возвращение арочной драматургии связано с художественной задачей воссоздания в репризе сферической организации рая. «Малый» круг В3–В4 выполняет обрамляющую функцию по отношению к «внутреннему» кругу А4–А5 (описаны вокруг центра D3). Концентрическая структура В3А4D3А5В4 (второй эпицикл драмы палингенесии) – зеркальная реприза контрэкспозиции (А2В1D1В2А3). На «малый» круг накладывается сцепленный с «внутренним» кругом А4–А5 «внутренний» круг А5–А6 (центр – В4). Представленная в структуре репризы Троица – числовое воплощение небесной иерархии, христианской трактовки рая. («Я увидел, объят Высоким Светом / И в ясную глубинность погружен, / Три равноточных круга, разных цветом. / Один другим, казалось,

отражен, как бы Ирида от Ириды встала; / А третий – пламень, и от них рожден». – «Рай» XXXIII, 115-120). Поскольку числовая символика рая предстает как очищенный вариант лабиринта ада, здесь возможно усмотреть преломление мифологических представлений о Хаосе как избыточной форме, пра-образе Логоса, его порождающей модели.

Реприза зеркальна по отношению к первым семи раздела (за исключением С) экспозиции: АВ(С)А1DA2B1D1 – D2B3A4D3A5B4A6. Композиция сонаты предстает в виде семи концентрических кругов (описаны вокруг двух заключительных разделов экспозиции и разработки), символизирующих центральную мифологему христианства: очищение от семи смертных грехов [см. схему 2]. Мифологема лабиринта преломлена в еще одной числово оформленной круговой модели.

Согласно воспринятой Данте пифагорейской аполлонической математике, число в сонате подвержено становлению. Изменяющиеся соотношения девятирицы, гебдомады, триады позволяют расшифровать содержание целого, исходя из числовой символики. Как и в поэме Данте, числовая символика сонаты формируется вокруг кратной трем девятки. Тройка – принцип числовой организации срезов трансцендента – вариативно представлена в триадно организованной девятирице экспозиции (ад), трехфазной разработке (чистилище), в воплощающей образ Троицы репризе (рай). Триада, посредством которой оформляются внутренние структуры Единого, поглощается гебдомадой – числовым эквивалентом мифологеми очищения. В свою очередь гебдомада подчинена девятирице, возникающей в результате суммирования семи концентрических циклов очищения и двух эпициклов, первый из которых отражает процессы формообразования в экспозиции-inferno, второй – в репризе-paradisi. Девятирица укрупнена в триаде – итоговом принципе структурирования трансцендента (Inferno, Purgatorio, Paradisi). Девятирица и триада на различных уровнях оформления замысла, – универсальные первопринципы смыслообразования сонаты, восходящие к тройственно организованному мировому дереву, каждый срез которого троичен.

Круговая концепция сонаты вариативно отображает «циклическую концепцию» дантовой «Комедии» [3], а также платоновское представление об идеальном искусстве как о «древних священных хороводах», символизирующих вечное повторение в природе.

В качестве графического аналога, артикулирующего содержание сонаты как триады в аспекте взаимодействия асимметричных и симметричных структур, логично избрать четырехугольную модель. С ее помощью возможно отобразить равноудаленность от центра границ структур обоих типов. По отношению к симметричным асимметричные структуры выполняют функцию обрамления. В экспозиции асимметрично организованная гебдомада АВ(С)А1DA2B1D1 (S1) взаимодействует с двумя симметричными структурами, инверсионными по отношению друг к другу. Из них В(С)А1DA2B1 (S2) вписана в семичастность, благодаря чему образуются концентрические четырехугольники, а А2B1D1B2A3 (S3) выходит за пределы семичастности, охватывая завершающие разделы экспозиционной девятирицы. Экспозиционные структуры, отразившись в зеркале репризы, преобразуются в условиях идеального времени-пространства. В репризе концентризм – единственный способ оформления асимметричных и симметричных структур: S1 отражена зеркально, S2 получает точное – прямое – отражение (B2A4D3A5B4), S3 – инверсионное (B2A4D3A5B4). В симметричной структуре репризы, как в фокусе, преломлены отражения обеих инверсионных структур. Синтезированное отражение структур экспозиции в универсальной формуле репризы превращает ее в инвариант, в миф в мифе, в Summa bonum (высшее благо), символ вечности – «совершенного обладания всей полнотой совершенной жизни» (Боэций). Динамическое взаимодействие асимметричных и симметричных структур способствует обнаружению в сонате второй графической схемы лабиринта – концентрических четырехугольников [10]. Превращение Лабиринта-Хаоса в Лабиринт-Логос очевидно [см. схему 3].

Благодаря «зеркальной перспективе» содержание сонаты раскрывается в аспекте игры зеркал – принципа организации поэмы Данте. Взаимодействие пространственно-временных интерпретаций триады – многомерного единораздельного единства, включающего в себя подмножества, служит отображению плеромы – Божественной полноты.

С точки зрения тетрактиды (4-частного цикла) соната-фантазия – 4-частная драма палингенесии или взаимодействие четырех драм внутреннего действия – эпифеноменов целого. Первая экспозиция – это 1-ое действие или «драма страха». Вторая экспозиция – 2-ое действие или «драма сострадания» (1 и 2 действия соответствуют 1 эпициклу, репрезентируют ад). Разработка – 3-ий акт – «драма противостояния» (соответствует чистилищу). 4-ый акт – «драма очищения» (совпадает с репризой, воссоздает образ рая) [см. схему 4]. Листовская тетрактида, взаимосвязанная с гебдомадой, девятирицей и триадой, вариативна по отношению к платоновской тетрактиде, раскрывающей моническую идею эманационного сотворения мира как истечения Единого-блага – начала всякого множества, причины любой вещи. Онтологически восходящие к Единому ступени платоновской тетрактиды – Ум, Мировая Душа, Космос (материальное воссоздание не-материального) [см. схему 5]. Понятие Единого, ассоциируемое в христианской теологии с первым лицом Троицы, в

философии романтизма символизировало искомое пра-единство; со второй ступенью тетрактиды – Мировой Душой (Weltseele) – Ф.В. Шеллинг связывал в концепции трансцендентального идеализма изначальную целостность бытия.

Математико-геометрическая модель мироздания, обнаруженная в сонате, обусловлена художественной концепцией Данте, сравнивавшего себя с геометром («*Рай*», XXXIII), утверждавшего проторенессансный идеал единства науки и поэзии («*litterae*»). Математико-геометрический смысловой ряд связует сонату с *docta stilo*, с готическим аскетизмом – «строгостью построения, обусловленной ... иерархией ценностей, подчиненных одна другой „по вертикали”, вплоть до вечных трансцендентальных величин» [3].

Многообразие числовых вариантов трактовки сонаты-фантазии возвращает к леви-строссовской идее мифа как бесконечности. Соната как целое – «раз-вернутый» миф, возникающий из синкретизированной совокупности «с-вернутых» вариантов-мифов, изоморфных друг другу и Единому. Прошедшие спецификацию универсальные законы мифологического происхождения действуют в сонате в синкретическом единстве, отображая свойственную сакральному универсуму диалектику.

«Непрерывность элементов форм» (В.В.Медушевский), их взаимопроницаемость обуславливают полихронность, симультанность драматургии сонаты, сосуществование взаимообусловленных способов организации целого, числовых сюжетов, сопрягающихся по типу единовременного разворачивания вариантов числовой фабулы. В концепции Листа комбинаторно-контрапунктической работе подвержены пребывающие в отношениях едино-раздельности музыкальные формы, что свидетельствует о преломлении «бесконечно сложной» «развернутой формы», «не синтетической, а синкретичной» [21, с. 181-182]. Ее внемузыкальный пра-образ (специфицированный инвариант) – миф как в его лосевском опеределении (миф – «развернутое магическое имя»), так и в леви-строссовской формулировке (миф – «синтетическая форма», медирующая противоречия сакрального повествования [16, с. 15]).

Соната-фантазия Листа – специфическое выявление развернутой формы, структурирующей сакральный универсум, медирующей противоположности, идеальное художественное выражение идеи подобия музыки и мифа, подтверждаемой как слитностью внеположенных частей-образов, так и открытием доступа в бессмертие, совершенным благодаря магии чисел.

4. Диалектика ставших и становящихся чисел «Данте-симфонии»

Жизни тройственного числа, организующего содержание симфонии, присуща наибольшая мобильность, универсальность, многомерность. Достижение числа три как едино-множественного единства возможно в результате применения ряда операций, наблюдаемых на разных уровнях числотворчества. Триада оформляется как смысловая целостность в результате, во-первых, троекратного повтора (чаще вариантного) интонационного построения, во-вторых, проведения трех контрастных в интонационно-образном отношении тем в пределах одного раздела, в-третьих, структурирования формы на основе преломления в ней широко понимаемого арочного принципа, объединяющего достаточно удаленные разделы. Таким образом, повтор, альтернатива, арочность – способы оформления триад как единиц, организующих архитектонику симфонии.

Нередко слагаемые (повторяемые) элементы, участвующие в формировании триады как ставшего числа, состоят из троично представленного единства (например, на уровне интонаций), то есть тройственное единство более высокого уровня возникает из обобщения тройственно же организованных слагаемых.

Способом получения девятирицы в процессе листовского числообразования становится ее становление на основе тройственного оформления элементов триады. Каждая из трех тем, представляющих совокупный образ «адских вихрей» (Вступление к 1 ч.), состоит из трижды секвенционно проведенных интонационных сегментов. Возникает триада девятириц (три первотриады Симфонии). Катабазийная тема побочной партии в экспозиции 1 ч. представляет собой три уступа низвержения, каждый из которых включает в себя по три ниспадания. Триада утверждается как в качестве принципа структурного оформления элементов становящейся девятирицы, так и в роли ставшего числа, возникающего в итоге укрупнения элементов ставшей девятирицы.

Число девять играет важную роль в конструировании музыкальной формы в первом разделе трехчастного финала симфонии – *Magnificat*, рисуя видение рая. Триадно организованная девятка – конструктивный принцип организации рая в поэме Данте, и у Листа становится способом вне-пространственного оформления парадизийного видения (*vision*). Первая строка вербального текста *Magnificat* – источник девятиричной структуры 1 раздела финала симфонии. Каждый из этапов трехфазной структуры (первый связан со смыслообразом «*Magnificat*», центральный – с «*et exultavit*», заключительный – с «*in Deo salutati*») базируется на троекратном вариантном проведении темы в хоровой партии. В результате возникает утроение триады – девятирица.

Замысел и композиция симфонии оформляются благодаря развертыванию идеи обратимости единицы и тройки. Единица объемлет тройку в качестве основы обобщаемой ею структуры. Так, троекратное проведение вступительной темы-зачина, открывающей симфонию, предстает как едино-множественно представленная единица смысла и формы. Вступление к 1 ч. в целом, основанное на воссоздании трех образно-смысловых сфер, репрезентирующих видения ада, навеянные дантевской поэмой (тема надписи на вратах ада, тема «Lasciate» – оставленной надежды, три темы «адских вихрей»), выполняет функцию отдельной структурной единицы. Диалектические связи чисел, установленные во Вступлении – интонационно-числовой матрице не только 1 части, но и симфонии в целом, обретают значение универсальных. 1 часть симфонии, оформляющаяся в результате многочисленных числовых становлений в виде триады – трех концентрических кругов, предстает как едино-раздельная единица, воплощающая целостный художественный образ – ад. Во второй части Magnificat (буква „Г“ в партитуре) три тематических элемента молитвы, следующие друг за другом без повторов, являются составляющими элементами единицы как очередной ступени обретения рая. Так формируется представленный в единстве изначально трехмерный образ, сохраняющий свою тройственность и в виде единицы. Это – восхождение к Единому, венчающему мироздание в платонической концепции «Комедии» Данте. Заключительный раздел Magnificat – хоровые провозглашения «Hosanna, Halleluja» и оркестровое послесловие – в образно-смысловом плане воплощают идею воссоединения с Единым, когда все многочисленные эманации возвращаются к Небесному Отцу. Оперирование числом три на разных уровнях формо- и смыслообразования служит задаче конструирования рая, в основе которого, согласно христианской мифологии, заложены вариантно представленные триадические системы. Три части Magnificat (Erste Finale), из которых первая – триада триад (девятерица), вторая – триадно организованная единица, в свою очередь образуют целостную образно-смысловую единицу. Да и вся симфония – трехчастная с точки зрения количества представленных в ней образных сфер (составную часть в ней образует финальное видение рая), воссоздает едино-множественную единицу – Единое, многомерный образ тройственно организованного трансцендента.

Семерка как число-символ симфонии преломлена в 7-частной структуре Inferno, а также в 7-частной же композиции Purgatorio – до начала Magnificat, где под воздействием достигнутого идеала преодолевается. Центральный раздел Purgatorio (четвертый – Fuga lamentoso) также представляет собой семичастно организованную композицию (5 проведений Темы и 2 интермедийно-разработочных раздела). Так утверждается главная числовая идея Purgatorio, семичастная композиция которого описана вокруг семичастно же организованного центра (семерка вписана в семерку). Как и прочие числа-символы, семерка в симфонии представляет собой едино-множественное единство, подверженное становлению и метаморфозам. В отличие от триад, семерка лишь изредка утверждается как ставшее число в результате повтора (например, семикратное проведение катабазийной формулы заключительной партии в предкодовом разделе 1 ч.). Исключение составляет и использование числа семь в качестве знакового оформления микроуровня формы, то есть, когда оно практически сразу обретает функцию ставшего числа. В таком виде число семь выступает, например, в первых проведениях тем – «Lasciate» (Вступление), главной партии 1 ч. и побочной 2 ч., имеющих семитактовую структуру, а также в семидольном «рассказе Франчески» (Andante amaro из среднего раздела 1 ч.). Однако основным условием возникновения семерки в структуре Inferno и Purgatorio является вовлечение в процесс ее становления чисел, прежде уже обретших качество ставших, сформировавшихся как единства, отшлифовавшихся в менее крупных разделах формы.

В становлении седмерицы участвуют ставшие числа, чье значение, казалось бы, уже выкристаллизовались. Вовлеченные в процесс нового числообразования в функции элементов, они вновь обретают качество становления в результате их «втягивания» в отношения связи и отталкивания с другими ставшими числами. Метод альтернации, проявляющийся в чередовании ставших числовых символов как единиц вновь становящегося смысла, играет в процессе оформления числа семь определяющую роль.

Двойное значение геддомады как ставшего числа и числа становящегося открывается во 2 части (семичастно организованный центральный раздел, по истечении которого семерка предстает как ставшее число, в условиях логики чисел, присущей целому, становится этапом в оформлении становящейся семерки – числового символа «Чистилища»).

В процессе числового становления геддомады важны отношения взаимообратимого смысла и переменности функций между тройкой и семеркой. Геддомада образуется в результате преобразования триад, нередко основанных на укрупненном членении девятериц, в единицы вновь становящегося смысла и оперирования ими как конструктивными элементами. Импульс становления, заложенный в седмерице в листовской концепции столь велик, что под его воздействием ставшие числа вновь обретают потенцию к развитию.

Однако вывод о том, что в иерархии чисел, конструктивно оформляющих трансцендентальное содержание симфонии, числу семь отводится функция обобщения ставших чисел на основе сообщения им энергии становления, подытоживания смыслов формирующих его чисел-идей, был бы преждевременен. Подчинением триад гебдомаде числовые отношения между тройкой и семеркой в симфонии не исчерпываются. Гебдоматическая конструкция 1 ч., отражающая идею семи смертных грехов, полученная на основе превращения триад в элементы гебдоматы, обобщается посредством триады – трех концерттрических кругов, описанных вокруг центра («рассказ Франчески» и предваряющие его разделы «ставшего времени»). Три концерттрических круга могут интерпретироваться как числовой вариант (укрупнение) конструкции дантова ада, состоящего из девяти колец. Совокупность концерттрических кругов и четырех эпициклов – малых кругов, первый из них вписан в первый, три последующих – в третий концерттрические круги, свидетельствует о возникновении еще одной гебдоматы. Однако именно концерттрическим кругам, репрезентирующим идею трихотомии, отводится в 1 ч. функция итогового (не считая сведения ее содержания к единице) обобщения формы как числотворчества.

Иные взаимосвязи между гебдоматой и триадой складываются во 2 ч. на грани Purgatorio и Magnificat. По истечении Purgatorio, имеющего семичастную структуру, семерка как число-идея, превратившись в абсолюте, реализовавшись посредством воссоздания идеи очищения от смертных грехов в процессе восхождения по семи уступам горы чистилища, исчерпывает свое значение. В венчающем симфонию Magnificat актуализируются тройка, кратная ей девятка и обобщающая их единица как символ Единого.

Таким образом, в партитуре симфонии с числом три связываются многообразные функции. Ему отводится роль числового становления, включающегося в виде первоначально ставшего смысла в состав семерки и девятирицы. Троице свойственна и обобщающая функция, проявляющаяся в итоге укрупнения элементов девятирицы. Реализуя эти две функции, число три возникает вследствие применения таких методов формообразования, как повтор и альтернатива. Тройственное число выполняет функцию итогового структурирования концепции на основе метода арочной композиции. В этом случае тройственность торжествует над гебдоматой: семь разделов 1 ч. предстают в виде «опор» для трех концерттрических кругов.

Числовые метаморфозы, посредством которых оформляется замысел «Данте-симфонии», не означают исчезновения комплекса значений первоначально ставшего числа при его превращении в число становящееся. Изначально обретенное содержание дополняется получаемым впоследствии, что приводит к взаимодействию «изменения с присутствием изменившегося» [18, с.211], законов абсолютного разделения (ratio essendi), становления (ratio fiendi), действия (ratio agendi) [18, с.221-222] как основополагающих факторов музыки в значении числового становления. Преобразования числа из ставшего в становящееся позволяют усмотреть в **симфонии как драме чисел-идей** метафору жизни, предстающей в аспекте вечности, факт и предмет которой – становление, в противоположность ставшему (неподвижному), связываемому со смертью [33, с. 90]. Замыкание процесса становления чисел в единице – аналоге Единого – символизирует не вторжение смерти, но воссоединение с первоначалом как источником бытия, вечностью.

5. Numerica-saga органного триптиха «Данте»

Органний триптих – единственное произведение дантовской тематической серии в творчестве Листа, трехчастная структура которого соответствует в числовом отношении троичной композиции поэмы. Анализ органного триптиха «Данте» показал, что в его основе – интонационный материал 2 ч. «Данте-симфонии»: на основе одной интонационной концепции сконструированы два самостоятельных числовых сюжета. Так, *единая интонационная концепция, подобно числовой фавуле, способна породить несколько вариантно соотносимых между собой числовых сюжетов*. К сожалению, определить, какое именно произведение Листа явилось духовным и числовым эскизом развертывания мифологемы очищения, не представляется возможным: ни в известной научно-исследовательской, ни в учебно-методической, ни в справочной литературе, ни в каталогах сочинений композитора органний триптих «Данте» не упоминается. Неизвестно даже, в каком году он был создан. Этот досадный факт лишает исследователя возможности реализовать множество влекущих научных задач: вписать сочинение в контекст творческих исканий Листа соответствующего этапа; распределить ролевые функции внутри дантовского макро-цикла между составляющими его частями-произведениями, установив, симфония ли стала тем источником, из которого была извлечена интонационная концепция органного триптиха, либо же органний триптих послужил той первоначальной основой, из которой была возвращена симфоническая идея. Но в этой, казалось бы, невыиграшной ситуации есть скрытые плюсы. Непроясненность окружает ореолом таинственности произведение Листа, а трактовка местоположения частей в макро-цикле обретает мифологическую вариативность.

Триптих Листа передає присуще дантовій поезії – «поющем і ревущем органі» – величчя, воссоздає звукової аналог того «бесконечно могутого органа» (О. Манделштам), що воссоздан в її художественному просторі.

В органічному триптиху трактована як самодостаточна художественна концепція та частина «Божественної комедії», починаючи з якої в поезію проникає власне музикальне початок, в тому числі, і звучання органа як знамення рая. Це – «Чистилище», центральна частина містерії душі, зв'язана з вигнанням гріха, переходом від залишеної надії до її отримання. Однак композитор розподіляє в органічному триптиху музикальний тематизм, кореспондуючий з симфонією, таким чином, що виникає трьохчастна конструкція, в цілому відповідна етапам духовного становлення трійственої дантєвської поезії. Так в черговий раз виявляється числова оборотність між одиницею (вона в даному випадку відповідає музикальному матеріалу 2 ч. «Данте-симфонії») і трійкою (структура органічного триптиха). Організація органічного триптиха прояснює завуалізовану в Симфонії трійственну структуру 2 частин. «Новий міф» органічного триптиха сконструйований з матеріалу, служившого етапом в формуванні новоміфологічної концепції Симфонії, являючи собою, таким чином, міф в міфі («новий міф» в «новому міфі»).

Отображення шляху духовного чистилища як трійственого єдності – основа числової концепції органічного триптиха. Його 1 частина – *Einleitung* – виконує функцію Прелюдії до наступної *Fuga-Lamentoso*: всередині трьохчастної композиції вписаний поліфонічний диптих. В Прелюдії-*Einleitung* після 8-тактового вступлення-введення *Adagio* і теми-перехода *Andante* вступає хоральна тема (в симфонії – побічна партія 2 ч.). В організації семитактової теми Лист передає числову ідею дантова чистилища: семерка предстала як двоякий символ – втілення і семи смертних гріхів, і очищення. Внутрішня природа теми, складаючоїся з хорального тритакта і хроматического чотирьохтактового ниспаданія, відповідає християнським уявленням про число семи як сумі двох сакральних чисел – трьох (символ трійці) і чотирьох (символ хреста, расп'яття). Тема з'єднує духовний порив до спасіння (перший тритакт) і протистоячий йому мотив скорби (другий чотирьохтакт), ніби б рождаючоїся з райського «верха» славлення Небесного Отця переривається стоном грішних душ, претерпеваючих радісну муку очищення. Ця тема – одне з листовських втілень дантєвського принципу двоякої реальності.

В 1 частині помітні риси трьохчастної репрізної форми з неконтрастною серединою, представлені інтонаційним варіантом, сформованим в тритакті семитактової теми. Тут хоральна ідея – устремленість до очищення – виходить на перший план. Закінчують 1 частину триптиха імпровізаційні *passaggi-lagrimoso*, з якими контрапунктично з'єднується семитактова тема. Образно-смысловий зміст *Einleitung* дозволяє зв'язати її з IX піснею другої кантики: Данте у врат чистилища чує півню далекого «*Te Deum*», доходячого з світлого рая, «Коли стоять і під орган поють, / І півню то внятно, то не внятно» [Ч., IX, 142-143]. *Einleitung* – вступлення до очищення, малює образ героя, перебуваючого у врат чистилища, мислено устремлюючого від ада як символу гріха до сяяння рая – викуплення. Трьохчастна структура 1 частини підготує трьохчастну організацію всього твору. Єдиниця (1 ч. триптиха) організована трійчно; конструктивний елемент організуючих кожний розділ – семитактове формування. Таким чином, на різних рівнях конструювання форми 1 ч. виникає діяльність чисел-символів – одиниці, трійки, семерки.

II частина органічного триптиха – 4-голосна *Fuga-Lamentoso* – дійсне розкриття міфологеми-ідеї очищення. Листовська fuga (fuga воскресіння, по Б. Асаф'єву) ідеально передає дантову концепцію очищення в чистилищі. Тема fugи викладена «ступенями», в її інтонаціях – героїка подолання страждання, коли ад все більше стає спогадом, рай – все більше реальною мрією, де душа продовжить шлях очищення, але вже без муки. Семикратно проводиться тема fugи. Кожне з її проведення – свідчення завойовання чергового ступеня гори чистилища і очищення від одного з смертних гріхів. Тема *Grandioso* – торжественного епілога 2 ч. – заснована на двох інтонаційних сегментах. Перший – хорального походження – посилає до Прелюдії, другий – до початкової чотирьохзвучної інтонації Fуги. Семикратне проведення другого мотиву утверджує ідею здійсненого очищення. *Grandioso* – триумф героя, пройшовшого «временний вогонь і вічний» [Ч., XXVII, 127-128]: Вергілій на вершині чистилища у входу в «Господній ліс» – Земний Рай – вінчає Данте «митрою і вінцем» [Ч., XXVII, 142], символізуючи владу поета над самим собою. Якщо в партитурі *Grandioso* – перехід до репрізи, то в органічному триптиху – перехід до III частини – *Magnificat* (органний *Magnificat* заснований на другій – сольній частині Фіналу симфонії; відповідає розділу „Т“ в партитурі Симфонії). Трактований в Симфонії як *Coda* 2 частини, *Magnificat* в органічному триптиху виділений в самостійну частину, рівну за значимістю попереднім. Якщо в Симфонії рай – бачення (герой, зупинившись у врат рая, не сміє пройти крізь них), то в органічній версії відображено, ніби бачення, предстала ад (1 ч. триптиха), оживаючий в спогадах готуючоїся до очищення душі, досягшої врат чистилища (в жанрі бачення

отображали адские муки средневековые авторы; этой жанровой традиции следовал и Данте). Прохождение героя органного триптиха сквозь врата рая, как и в поэме Данте, становится реальностью. В органной версии рай обретает самодостаточность. Здесь Лист преодолел вагнеровское неприятие дантова «Рая», повлиявшее на оформление Симфонии. Показательно, что отрицание дантевского Рая не было единственно возможным для романтиков. Байрон отмечал: «... Небеса Данте полны любви, славы и величия».

Первым, что услышал Данте среди мест, «Где людям был приют от всех несчастий» [Ч., XXVIII, 76-77], где «был невинен первый человек» [Ч., XXVIII, 142], стало пение женщины, собирающей цветы, – посланницы Беатриче, наставительницы героя в Земном Раю. Мательда приветствует поэта латинским хоралом «Блаженны, чьи грехи покрыты!». Образ Мательды и строки латинских гимнов («Иди, невеста с Ливана, иди!» [Ч., XXX, 11] и «Благословен, грядущий!» [Ч., XXX, 19]) предваряют явление Беатриче. Видение Красоты Рая – Девы Марии [Р., XXXI, 134] – также сопровождается песнопениями («Ave, Maria» [Р., XXXII, 95]), волна которых нарастает к финалу «Рая». Среди латинских гимнов в дантовом «Чистилище» и «Раю» нет Magnificat. Однако введение в финал Симфонии и органного триптиха текста этого псалма обладает несомненной логикой. Magnificat – символ Благой Вести – в художественном контексте Симфонии свидетельствует об обретении поэтом рая. Предпочтение, отданное Magnificat Листом, обусловлено стремлением к концентрации этапов пути героя к Божественной истине, ее достижения. Троекратно проведенная семитактовая тема хорала (семь – число очищения) в концепции Листа – интонационный символ и «Paradisi Gloria», с которым связывается и Благая Весть, полученная героем Данте (соответствует хоралам Мательды), и видения Беатриче, образ которой и в скорби и в радости уподобляется Красоте – Деве Марии, и завершающего «Комедию» славения Небесной Царицы – «Всех совершенств душевных» совмещенья [Р., XXIII, 21]. В Magnificat Лист, воссоздав образ «триединой девушки» [2, с. 196], словно бы использует дантевский прием вертикализации времени-пространства, ниспосылая завершающему триптих хоралу функцию совмещения вступительной (Данте и Мательда), срединной (Данте и Беатриче) и заключительной (Данте и Дева Мария) фаз (их число равняется трем) райского восхождения, сопровождаемого небесной музыкой.

Искомая полнота философско-художественной концепции Листа в трилогии «новых мифов» на тему «Божественной комедии» достигается во взаимодействии числовых сюжетов, выросших из единой числовой фабулы. Идеалы Gesamtkunstwerk, воссозданные в опоре на символику чисел, выходят за пределы одного сочинения, трансцендентализируются, распространяясь на макро-трилогию как энциклопедию-хаос. Варианты числового концепцирования и конструирования мироздания на основе числовой фабулы позволяют рассматривать макро-трилогию в аспекте мифологической метаморфозы.

Преобразование чисел-иерофаней от становящихся к ставшим, а затем к становящимся на более высоком уровне оформления замысла – вплоть до слияния в едино-множественной единице, символизирующей Единое, отражает в макро-трилогии Листа диалектическое бытие чисел в музыке, основанное на coincidentia oppositorum – совпадении (исчезновении) противоположностей.

Разворачивание музыкальной логики как логики чисел в триптихе Листа свидетельствует о достигнутом единстве музыки, философии, поэзии, математики, соотносённых с космосом. В «новых мифах» макро-трилогии открывается общность между «тайной феноменологией чисел» и «тайной художественной формой», «средства языка форм математики и языка форм ... больших искусств», к каковому относится и музыка [33, с.101].

В макро-трилогии своеобразие математизированных художественных форм, «геометрия звукового пространства» [33, с.101], основная графема которого – круг, обусловлены становлением числовой символики, индивидуализированным переживанием познанных основ мироздания, вечных космических идей. В числе – «априорной форме созерцания вечности» [33, с. 107] – Листом заключены результаты конструирования бесконечного, томление фаустианской души. Листовским числовым сюжетам свойственно фаустианское, готическое мироощущение, выражающееся в многозначности, ученом стиле, мифологеме-идее восхождения от ада к раю, разворачивание которой связано с прояснением формообразования в заключительных частях, эквивалентном «иставанию» материи в архитектуре готического собора. Процессы становления numera-saga в макро-трилогии, сообщают постулату «закон ... подчинен числам» [33, с. 98] обоснование, рожденное практикой. Числовой универсум, вариантно представленный в частях макро-трилогии, позволяет трактовать ее как проявление романтического docta stilo, для постижения закономерностей которого необходим нумерологический анализ как один из методов анализа энциклопедического.

Благодаря всеприсутствию чисел, превращающихся в способ оформления музыкально выраженных понятий, в листовском триптихе как математическом эпосе торжествует идея единства мироздания. Замысел частей макро-трилогии направляется Числом как «Божественной единичностью» (Прокл), воплощением плеромы, нуминозной реальности, знаком высшей воли, оформляющей творение.

Список использованной литературы:

1. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкальной формы. М.: Музыка, 1989. – 268 с. (16)
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л.: Худ. лит-ра, 1973. – 567 с. (20)
3. Бранка В. Боккаччо средневековый. – М.: Бранка, 1983. – 399 с. (27)
4. Глебов И. Dante I musica. – 64 с.
5. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971. (65)
6. Гофф Ле Ж. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 375 с. (72)
7. Данте А. Божественная комедия. – Минск: Мастацкая літаратура, 1987. – 575 с.
8. Девуцкий В. Точные масштабные отношения в музыкальной форме // В.Девуцкий // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 4. – М.: Сов. композитор: 1979. – С.285-306. (87)
9. Закс Г., Ранк О. Психоаналитическое исследование мифов и сказок / Г.Закс, О.Ранк // Между Эдипом и Озирисом: Становление психоаналитической концепции мифа. – М.: Совершенство; Львов: Инициатива, 1998. – С. 207-244. (105)
10. Кабо В.Р. У истоков религии // Природа. – 1084. – № 3. – С. 51-60. (117)
11. Коваль А.А. Ф.Лист и «Божественная комедия» Данте: становление творческих принципов композитора-романтика / А.А.Коваль // Музыка Западной Европы – Классика и современность. Сб. науч. трудов. – К.: Киев. гос. конс. им. П.И.Чайковского, 1994. – С. 40–47. (127)
12. Коваль А.А. Ф.Лист: творческое осмысление Данте и Гете (специфика философско-художественной интеграции контрастных тенденций в романтическом моностиле) / А.А.Коваль // Проблемная аура австро-германского романтизма. Сб. науч. трудов. – К., 1993. – С. 59–70. (128)
13. Косарев А.Ф. Философия мифа. – М.: Per Se, 2000. – 304 с. (130)
14. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. – М.: Атеист, 1930. – 337 с. (150)
15. Левин А.Е. Миф, технология, наука / А.Е.Левин // Природа. – 1977. – № 3. – С.87-101. (151)
16. Леви-Стросс К. Мифологии. В 4-х т.т. – Т.1. – М., СПб: Университетская книга, 1999. – 406 с. (152)
17. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 195 – 390. (163)
18. Лосев А.Ф. Форма. Стил. Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 938 с. (167)
19. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – 623 с. (169)
20. Марутаев В. Приблизительная симметрия в музыке / В. Марутаев // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 4. – М.: Сов. композитор, 1979. – С.306-343. (175)
21. Медушевский В.В. О музыкальных универсалиях / В.В.Медушевский // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 179–212. (177)
22. Мелетинский Е.М. Мифологические теории XX в. на Западе / Е.М.Мелетинский // В-сы философии. – М., 1971. – №7. – С.163-171. (180)
23. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. О соотношении естественных и искусственных языков. – М.: Наука, 1979. – 303 с. (205)
24. Рабинович В. «Божественная комедия» и миф о философском камне / В. Рабинович // Дантовские чтения. – М.: Наука, 1985. – С. 235-272. (226)
25. Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и музыке // Розенов Э.К. Статьи о музыке. Избранное. – М.: Музыка, 1982. – С. 119-157. (229)
26. Роценко Е.Г. Данте и Лист: метаморфозы мифологемы пути / Е.Г. Роценко // Аспекти історичного музикознавства. Зб. наук. праць. – Харків: Прапор, 1998. – С. 79–89. (231)
27. Роценко Е.Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 288 с. (239)
28. Роценко Е.Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Листа / Е.Г. Роценко // Музичне мистецтво і культура. – Вип 1. – Одеса: Астропринт, 2000.-С.59–67. (241)
29. Роценко Е.Г. Соната-фантазия Ф.Листа: по следам «опасных странствий» //Е.Г. Роценко // Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття. Зб. статей та матеріалов. – Кіровоград: Фонд МКП на честь В.Горовиця, 1999. – С. 71–76.
30. Роценко Е.Г. Фрагменты. Данте и Лист (от сравнительных жизнеописаний к биографии-мифу). Часть 1. Обоснование / Е.Г. Роценко // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Зб. наук. праць.-Вип. 5.- Харків: Каравелла, 2000. – С. 96–105. (248)
31. Роценко Е.Г. Фрагменты. Данте и Лист (от сравнительных жизнеописаний к биографии-мифу). Часть 2. Применение / Е.Г. Роценко // Теорія і практика формування особистої компетентности суб'єктів педагогічного процесу. Зб. наук. праць. – Харків: Каравелла, 2000. – С. 188 – 207. (249)
32. Ценова В.С. Числовые тайны музыки Софии Губайдуллиной. – М.: Моск. гос. конс. им. П.И.Чайковского, 2000. – 200 с. (292)
33. Шпенглер О. Закат Европы. Минск – Москва: Харвест-Аст, 2000. – 1375 с. (305)

34. Bekker P. Wagner. Das Leben im Werk. – Berlin, Leipzig. – 1906. (314)

35. Boyd M. Johann Sebastian Bach Leben und Werk. Stuttgart. München. – 2000. – 375 p. (317)

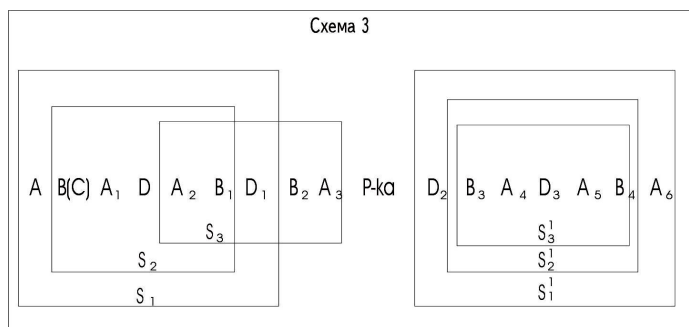
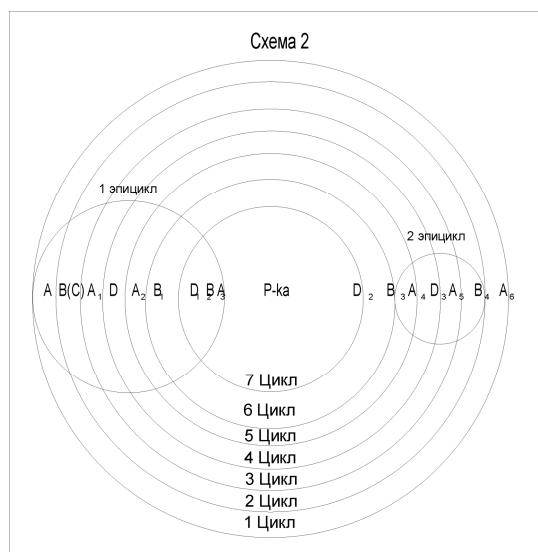
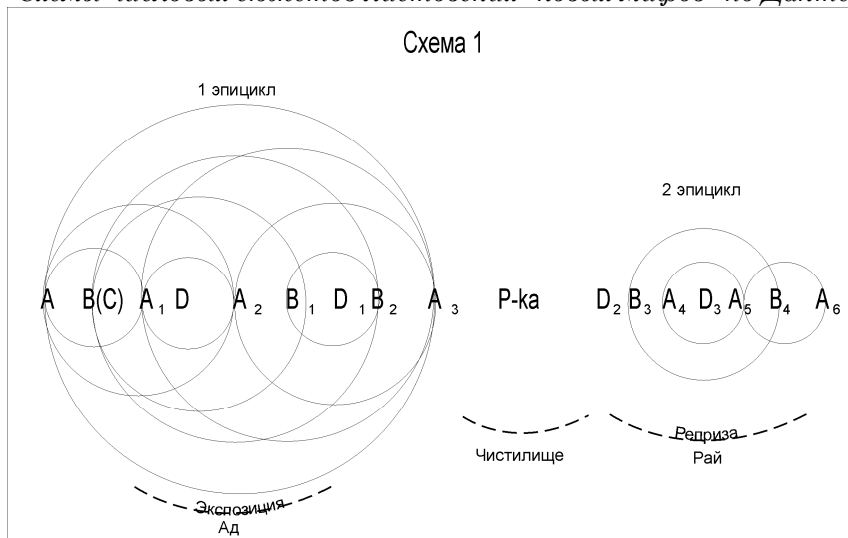
36. Geck M. J. Über den Zählssinn // Johann Sebastian Bach. Das Speculative Spätwerk. – MusikKonzepte 17/18. – München. – 1999. – 132 p. (328)

Аннотація

В статті досліджується Дантовська макро-трилогія Ф. Листа. Вперше науково аналізується органний триптих, где II ч. – Фуга. Результати аналізу виведені в оригінальні схеми.

Ключевые слова: математическая символика, симфония как драма чисел-идей, числовая фабула, интонационная концепция, сакральная структура Мироздания.

Схемы числовых сюжетов листовских «новых мифов» по Данте



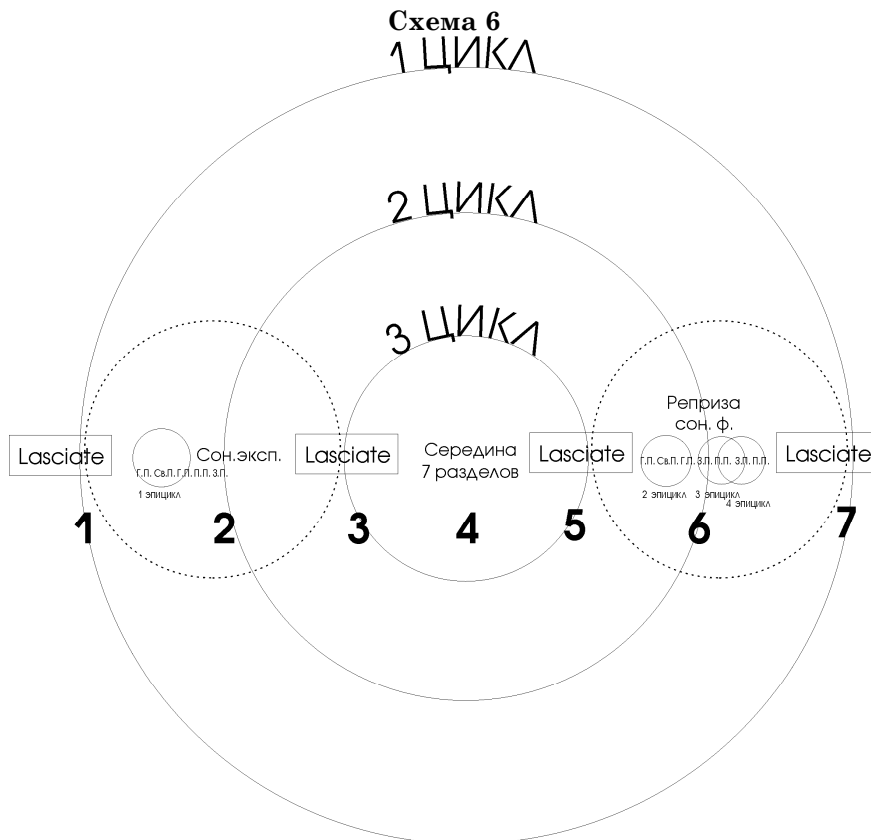
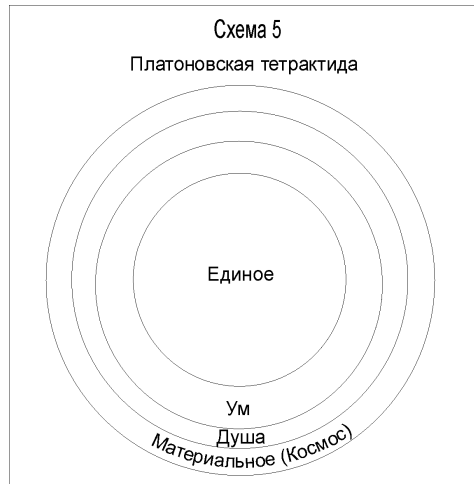
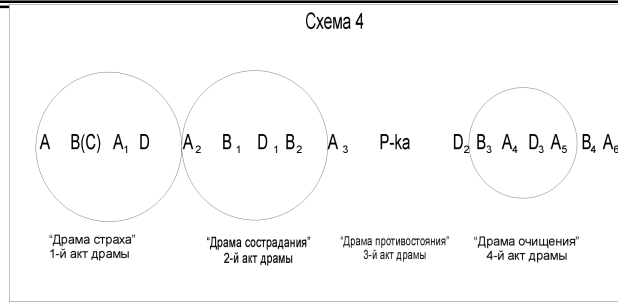
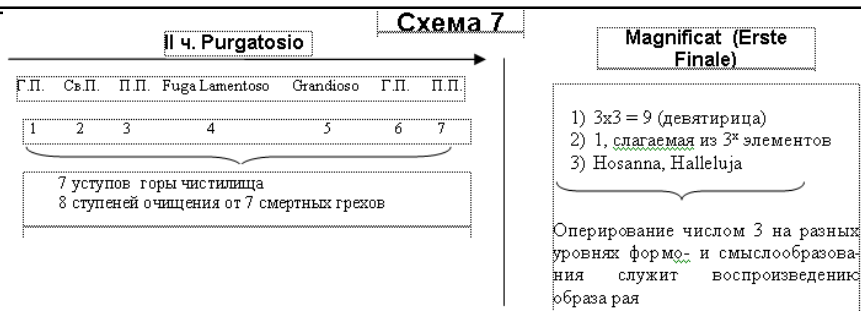


Схема формы первой части



Вольская Л.В.,
соискатель Национальной Академии руководящих
кадров культуры и искусств
(г. Киев)

Уточнение маршрутов и хронологии пребывания Ф. Листа в Украине

В статті автор робить спробу відновлення маршрутів Ф. Листа у 1847 році із Ясс до Києва, з Києва до Воронинців, з Воронинців до Немирова та з Немирова до Чорного Острова. На підставі цього уточнюються дати його приїзду та від'їзду з Києва, а також від'їзду з Немирова та приїзду до Кам'янець-Подільського і Чорного Острова.

Ключові слова: хронологія, Воронинців, маршрут, Чорний Острів.

Тема хронології і географії перебування великого венгерського композитора і пианіста Ф. Листа в Україні уже розглядалась автором [II, 186-197]. Тепер хотілось би продовжити і углубити данню тему.

В началі лютого 1847 року Ф. Лист приїхав в Київ. Цей приїзд проходив в рамках третього великого концертного туру пианіста по Європі, який почався в началі березня 1846 року в Вене і до середини грудня в основному проходив по території Австрійської імперії.

Князство Валахія, як і Молдавське князство, де Лист виступав до приїзду в Україну, в той час знаходились під протекторатом Росії. В столиці Валахії Бухаресті пианіст пробув два тижні, з 16 по 31 грудня. Тут він дав два концерти і виступив в домі валашського господаря Георгія III Бібеску. В Яссах, столиці Молдавії, пианіст теж провів близько двох тижнів, сыграв три концерти в домі державного казначея і один концерт в Новому театрі [VI, 430].

13 лютого 1847 року Лист покидає Ясси і направляється в Київ. Хоча його чекали в Одесі, очевидно, він вибрав Київ ввиду проведення там великої Контрактовий ярмарки, відомої великим збором народу.

Мені би хотілось зупинитись на його маршруті від Ясс до Києва. Для того, щоб з'ясувати через які населені пункти проїжджав Лист, використаю дві «Почтові дорожники Російської імперії», видані в 1829 і 1871 роках. В них розглядаються деякі відмінності в кількості станцій, але, як правило, маршрути залишаються незмінними.

З Ясс Лист їде в сторону Бессарабської області, що входить в склад Російської імперії. Тут він проїжджає містечко Скуляни, г. Бельці, г. Сороки і м. Атаки [IV, 72-73]. Відстань від Ясс до м. Атаки в загальній складності близько 183 верст. Далі, переправившись через Дністр, Лист потрапляє на територію Подільської губернії в місто Могилев-Подільський. Потім через станції Сербинська (с. Гонтовка)¹, Березовська (с. Березовка), Джурицька (с. Джурич), Рахна-Лесовська (с. Рахна-Лесова), Торковська (с. Торков) він приїжджає в повітний місто Брацлав [III, 15; IV, 72]. Відстань від Могилева-Подільського до Брацлава – 105 верст. Відтуда через станції Нижня Крапивна (назва не змінилась) і Ометинецька (с. Ометинці) він приїжджає на станцію Жорнище, яка вже знаходиться в Київській губернії. (В наш час прямої дороги від Ометинців до Жорниць немає, проїхати можна тільки через Немиров). Далі повітний містечко Липовець [III, 7-8; IV, 72]. Відстань від Брацлава до Липовця приблизно 59 верст. Відтуда, по версії 1829 г., Лист їде через Плесковську корчму (с. Пльсків) і с. Морозівку до повітного містечка Сквиря [III, 15]. В 1871 році в

¹ В дужках вказані сучасні назви населених пунктів.