

7. Shuman, R. (1970). Letters (1817–1840) Translated from German by A. A. Steinberg. Editor by translation and translation of a part of letters by N. A. Temcina. Comp., introductory Article, comments by D. V. Zhitomirsky (Vol. 1). Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 22.06.2016



УДК 781.65

Ли Фанюань,

*соискатель кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой
odta_n@ukr.net*

ОБРАЗЫ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» ДАНТЕ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Целью статьи является рассмотрение избранных произведений искусства, связанных с творческим воспроизведением образов «Божественной комедии» А. Данте. Методология работы состоит в использовании аналитического, фактологического и исторического методов исследования. Указанный методологический подход позволил выявить имена целого ряда создателей, обратившихся в своем творчестве к сюжетам и образам «Божественной комедии» Данте. Научная новизна. Актуализируется проблема отражения «Божественной комедии» Алигьери Данте в различных видах искусств: к произведению Данте обращались поэты и писатели, скульпторы и художники, а также композиторы. Выводы. Поэты и писатели (О. Шпенглер, О. Манделштам и др.), скульпторы и художники (Микеланджело, Г. Доре, С. Боттичелли, С. Дали, О. Роден и др.) обычно старались целостно рассматривать произведение Данте. Композиторы — среди них Ф. Лист, П. Чайковский, С. Рахманинов и другие — чаще всего воспроизводили содержание одного и того же фрагмента. Речь идет об интерпретации пятой песни «Ада», когда Данте, сопровождаемый тенью Вергилия, спускается во второй круг Ада.

Ключевые слова: Данте, «Божественная комедия», виды искусства, творческое восприятие, воплощение в поэзии, в литературе, в скульптуре, в живописи, в музыке.

Le Fanyuan, applicant of the department of music theory and composition, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of music

«Divine comedy» Dante in the historical and cultural context

The purpose of work is the consideration of selected works of art associated with the creative reproduction of the images of A. Dante's «Divine Comedy». The methodology of the work consists in the use of analytical, factual and historical research methods. This methodological approach has made it possible to identify the names of a number of creators who turned to the subjects and images of Dante's «Divine Comedy» in their work. Scientific novelty. The problem of reflecting Aligieri Dante's «Divine Comedy» in various forms of art is being actualized: poets and writers, sculptors and artists, as well as composers, addressed Dante's work. Conclusions. Poets and writers (O. Spengler, O. Mandelstam, etc.), sculptors and artists (Michelangelo, G. Dore, S. Botticelli, S. Dali, O. Rodin, etc.) usually tried to treat Dante's work as a whole. Composers — among them F. List, P. Tchaikovsky, S. Rachmaninov and others — most often reproduced the contents of the same fragment. It is about the interpretation of the fifth song «Hell», when Dante, accompanied by the shadow of Virgil, descends into the second circle of Hell.

Keywords: Dante, «Divine Comedy», types of art, creative perception, embodiment in poetry, literature, sculpture, painting, music.

Лі Фанюань, здобувач кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

«Божественна комедія» Данте в історико-культурному контексті

Метою статті є розгляд вибраних творів мистецтва, пов'язаних з творчим відтворенням образів «Божественної комедії» А. Данте. Методологія роботи полягає у використанні аналітичного, фактологічного та історичного методів дослідження. Зазначений методологічний підхід дозволив виявити імена цілого ряду творців, які звернулися у своїй творчості до сюжетів і образів «Божественної комедії» Данте. Наукова новизна. Актуалізується проблема відображення «Божественної комедії» Аліє'ррі Данте в різних видах мистецтв: до твору Данте зверталися поети і письменники, скульптори і художники, а також композитори. Висновки. Поети і письменники (О. Шпенглер, О. Манделштам та ін.), скульптори і художники (Мікеланджело, Г. Доре, С. Боттічеллі, С. Далі, О. Роден та ін.) зазвичай намагалися цілісно розглядати твір Данте. Композитори — серед них Ф. Ліст, П. Чайковський, С. Рахманінов та інші — найчастіше відтворювали зміст одного і того ж фрагмента. Йдеться про інтерпретацію п'ятої пісні «Ада», коли Данте, супроводжуваний тінню Вергілія, спускається до другого кола Ада.

Ключові слова: Данте, «Божественна комедія», види мистецтв, творче сприйняття, відтворення в поезії, в літературі, в скульптурі, живописі, музиці.

Актуальность темы исследования. «Божественная комедия» Данте затрагивает самые глубокие, явные и потайные мысли, страхи, мечты и надежды. Дантовские песни побуждают многих представителей различных видов искусства создавать произведения на тексты и образы «Божественной комедии».

Используя традиционный для средневековой литературы жанр «видений» (хождение человека по мукам загробного мира), Данте расширяет границы жанровой специфики. В клерикальной литературе «видение» — дидактическое произведение, для которого характерно изображение вмешательства высшей силы в развязывании человеком земных проблем. Использовались такие произведения для формирования христианского мировоззрения. Данте вышел далеко за пределы традиционной проблематики и поэтики этого жанра. «Божественная комедия» является философско-художественным обобщением достижений культуры и литературы средневековья и одновременно вмещает в себя ощутимые признаки переходящего периода, предвещающая эпоху Возрождения.

Целью данного исследования является рассмотрение избранных произведений, связанных с творческим воспроизведением образов «Божественной комедии» **А. Данте в литературе.**

Изложение основного материала. Значение художественного вклада Данте в мировую литературу высоко оценил И. Франко: «Данте является высочайшим образцом, поэтическим венком и увековечиванием того, что называется средневековьем. Вся культура, все верования, все муки и надежды тех времен нашли отражение в его поэме. В то же время как человек гениальный он всем своим естеством принадлежит к новейшему времени, хотя мыслями и взглядами коренится в прошедшем» [11, 10].

«Пророчество Данте» — одно из прекраснейших произведений политического характера, написанных Д. Байроном. Оно относится к периоду пребывания поэта в Равенне и его увлечения (в близкой ему семье Гамба) идеями освобождения и объединения Италии. Возлюбленная поэта, графиня Тереза Гвиччиоли, несмотря на свою юность, светскость, страсть к нарядам и забавам, была не только ревностной патриоткой, мечтавшей об освобождении дорогой родины из-под власти тиранов, но еще и большой любительницей итальянской поэзии. Тереза постоянно и активно поддерживала Байрона.

В литературных трудах наиболее популярной является работа **О. Мандельштама** о «Божественной комедии» — «**Разговор о Данте**»

[8]. Автор послесловия к первому советскому изданию Л. Е. Пинский отмечает, что в данном этюде наиболее развернуто изложена мандельштамовская «концепция поэтического», и определяет этюд как «своего рода *ars poetica* О. Мандельштама» [8, 59]. Мелькают знакомые силуэты, образы, встречавшиеся уже когда-то. Но вот — неожиданный жест, мимолетная улыбка, луч света, упавший на лицо... и поэтический мир героя становится иным. Неуловимое и необъяснимое «нечто» — «поэтическая материя», которая, по признанию Мандельштама, «не имеет голоса... не пишет красками и не изъясняется словами» [8, 34]. В эссе «Разговор о Данте», перенасыщенном отсылками к музыке, среди прочих есть и характеризующая восприятие великого итальянского поэта немецким историком культуры О. Шпенглером: так **Шпенглер**, посвятивший Данту превосходные страницы, все же увидел его из ложи немецкой бург-оперы, и когда он говорит: «Дант», сплошь и рядом нужно понимать — «Вагнер» в мюнхенской постановке [7, 15].

Позицию Мандельштама относительно Данте активно использует в своей статье Е. Тирдатова [10]. Не менее талантливо и заинтересованно пишет о литературных трудах Мандельштама, связанных с «Божественной комедией» А. Данте, музыковед Г. Рощенко [9].

Песнь одноглазая, растущая из мха —
Одногласный дар охотничьего быта,
Которую поют верхом и на верхах,
Держа дыханье вольно и открыто,
Забываясь лишь о том, чтоб честно и сердито
На свадьбы молодых доставить без греха (1937 год) [7, 107].

Поэтично говорит О. Мандельштам: поэтическая материя не имеет голоса. Она не пишет красками и не изъясняется словами. Она не имеет формы точно так же, как лишенная содержания, по той простой причине, что она существует лишь в исполнении. Готовая вещь есть не что иное, как каллиграфический продукт, неизбежно остающийся в результате исполнительского порыва... Говоря о Данте, правильнее иметь в виду порывообразование, а не формообразование... [7, 106].

Приведем изображение ужасной картины ада из «Божественной комедии» в переводе М. Лозинского [1, 44]:

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

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

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

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

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

Интерес к творчеству А. Данте проявляли и украинские писатели. Так Тарас Шевченко вспоминал его произведения в поэме «Іржавець». Повести Данте «Варнак», «Божественную комедию» и сонеты на украинский язык перевели И. Франко, В. Самийленко, Н. Вороний, М. Рьльський, Н. Бажан, И. Драч и многие другие украинские поэты. Полный современный перевод «Божественной комедии» принадлежит Е. Дробязко [4, 157].

Неоднократно образы «Божественной комедии» отражены в **скульптуре и живописи**. Так, **Роден** запечатлел прекрасные образы Данте в знаменитой скульптуре «Врата ада».

Флорентинец **Сандро Боттичелли** начал выполнять иллюстрации к «Божественной комедии» Данте по просьбе Лоренцо ди Пьер Франческо Медичи (Lorenzo di Pier Francesco di Medici) примерно в 1490 году. Его рисунки позволяют увидеть, насколько флорентийский художник был очарован этим шедевром поэзии и гуманизма, созданным воображением Данте Алигьери.

Здесь следует отметить — характерно, что у Данте в «Божественной комедии» мера греха соответствует мере глубины и закрытости, мера святости — степени возвышенности и открытости [5, 235]. Именно так и трактуется образы из «Божественной комедии» Боттичелли.

Ю. Лотман считает, что интересный пример неравномерности структурной организации текста — иллюстрации Боттичелли к «Божественно комедии» Данте. Рисунки выдержаны в «реалистической» (применительно к эпохе Возрождения) манере. И фигуры Данте с Вергилием, и фигуры стабильного фона выполнены в системе прямой трехмерной перспективы. Однако в пределах одной и той же

иллюстрации фигуры Данте и Вергилия повторяются многократно по оси их движения на неповторяющемся фоне. Итак, в отношении фоновых фигур зритель должен видеть всю иллюстрацию, а в отношении центральных персонажей — лишь часть. «Густота» упорядоченностей в разных местах рисунка различна [6, 266].

Когда на иллюстрациях Сандро Боттичелли фигуры самого поэта и его путеводителя Вергилия повторяются несколько раз по оси их движения на одном и том же рисунке, то очевидно, что перед нами, в пределах одного рисунка, два последовательно соединенных момента [6, 342].

Проникнувшись поэзией Данте, Сандро Боттичелли сделал несколько весьма подробных иллюстраций на пергаменте с обратной стороны рукописи, переписанной каллиграфом Николаусом Мангоной (Nicolaus Mangona) между 1481 и 1503 годами.

Работа над пергаментом обычно начиналась с наброска, выполненного стилетом. Все подчистки и исправления осуществлялись хорошо заточенным металлическим острием. Затем контуры и основные линии миниатюры обводились темной серо-коричневой краской при помощи кисточки, что оставляло возможность для дальнейшего внесения небольших изменений. Все эти операции, включая раскрашивание, демонстрируют непрерывное совершенствование рисунка рукой Боттичелли.

Иллюстрации Сандро Боттичелли к «Божественной комедии» Данте были разбиты на несколько частей, каждая из которых имеет свою довольно бурную историю. Из 100 оригинальных рисунков, считавшихся потерянными до XVII столетия, к настоящему моменту найдено 92. Первая часть, состоявшая из иллюстраций для I, VIII, IX, X, XII, XIII, XV песен «Ада», была найдена в библиотеке Ватикана. На титульном листе изображена схема кругов ада. Эти 92 рисунка находились в сборнике из коллекции манускриптов Кристины Шведской (Christine of Sweden). Сегодня все они хранятся в Ватикане, в самой старой и наименее доступной библиотеке в мире.

Вторая часть, содержащая 83 рисунка, была обнаружена в лавке парижского букиниста в XIX веке. Пройдя через руки герцога Гамильтона (Duke of Hamilton), она была куплена в 1882 году управляющим прусского короля для Берлинской Королевской Коллекции рисунков и гравюр. После Второй мировой войны эта часть рисунков была разделена и хранилась в двух разных музеях по обе стороны Берлинской стены. С 1993 года эти 83 рисунка были вновь объединены

и в данный момент хранятся в знаменитой Берлинской коллекции рисунков и гравюр.

Велики и прекрасны рисунки французского художника-иллюстратора и гравера **Гюстава Доре** (1831/2–1883). Они использованы в качестве иллюстраций к публикации «Божественной Комедии» Данте в переводе Д. Минаева [2] (Е. Тирдатова предполагает, что именно это издание было хорошо известно П. И. Чайковскому [10, 9]).

В одной из гравюр Доре перед нами предстают две скорбные, суровые фигуры, закутанные в плащи. С вершины мрачной серой скалы им открывается вид на многочисленные нагромождения урюмых ущелий, среди которых мчится нескончаемой вереницей толпа страдающих грешников. Следующая серия рисунков Гюстава Доре посвящена любящим Франческе и Паоло — двум прекрасным, обнявшим друг друга теням, окутанным единым плащом. На фоне жуткого нагромождения скал и адского вихря, несущего грешников, они выделяются нежным, светлым тоном и идеально чистыми лицами. Эти две — особенно скорбные — тени привлекают особое внимание Данте. Он с глубоким сочувствием выслушивает рассказ Франчески о погубившей их страсти и, не в силах помочь им, потрясенный до глубины души их историей, измученный, падает.

Страдания Франчески и Паоло необычайно глубоко и искренне переданы Данте — ведь они созвучны его собственной романтической идеальной любви к Беатриче, дочери друга его отца Фолько Портинари, пронесенной поэтом через всю жизнь (в раннем детстве она явилась его взору, облаченная в пурпурные одежды, юная и прекрасная — символ вечного добра). Поэтическим документом этой любви осталась автобиографическая исповедь «Новая жизнь» («Vita nuova»), написанная у свежей могилы возлюбленной, скончавшейся в 1290 г. [3, 7]. Глубокое сострадание и вместе с тем восхищение силой и верностью любви, вызывают образы Франчески и Паоло как в «Божественной комедии» Данте, так и в рисунках великого Гюстава Доре.

С. Дали нарисовал целую серию прекрасных иллюстраций к «Божественной комедии» Данте, которые по оценкам исследователей являются вершиной графического искусства живописца.

Совершенно иначе можно оценить рисунки **Д. Комолли**. Отметим, Ференц Лист сожалел, что Комолли «так фальшиво понял» сюжет «несравненного, грандиозного творения», «сделав из Беатриче толстую, земную женщину, из Данте — угловатого, истощенного ...pauvre honteux (жалкого грешника) вместо «Signor del altissimo canto» («вла-

стителя высшей поэзии»), как некогда сам назвал Гомера [цит. по 9, 197]. Вместе с тем не Комолли, но **Микеланджело** отдавалось предпочтение в запечатлении образов «Божественной комедии» в изобразительном искусстве.

Не миновали дантовские образы и композиторов, которых буквально тянуло воплощать «Божественную комедию» Данте в музыке. Естественно, не все музыкальные произведения соответствуют по силе и глубине выражения дантовскому творению.

Считается, что первым композитором, обратившимся к поэзии Данте, был современник Данте **Казелла** — поэт, певец и композитор, написавший известную до сих пор канцону «Amor che nella mente mi ragiona».

Затем к этому поэтическому источнику обратился **Винченцо Галилей** (1520–1591) — итальянский музыкальный ученый, композитор, скрипач и лютнист (отец знаменитого великого астронома), ученик венецианского теоретика и композитора Д. Царлино. В. Галилей примыкал к кружку любителей музыки «Флорентийская камерата», стремившихся возродить античную трагедию, при этом преуспев в возникновении жанра оперы.

Именно Галилей пишет музыку для пения с сопровождением виолы, изображающую сцену «Жалоба Уголино» из тридцать третьей песни «Ада» дантовской «Божественной комедии». Галилей пришел к мысли об отказе от сложного контрапункта, господствовавшего в профессиональной музыке того времени. И упомянутое произведение стало первым образцом зарождающегося гомофонного стиля (к сожалению, оно не сохранилось).

В опере «Отелло» **Дж. Россини** гондольер под окнами Дездемоны поет мелодию с широко известными словами Франчески: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria» («Тот страдает высшей мукой, кто радостные помнит времена в несчастье» — отрывки из «Божественной комедии» приводятся в переводе М. Лозинского [1]).

На этот же дантовский сюжет сочиняли мало известные нам **Маггачари** и **Мацци**, а также итальянские оперные композиторы **Филиппо Маркетти** (1831–1902) и **Биаджи**.

К произведениям, связанным с дантовскими «Божественными песнями», отнесем также пьесу «Вечер» **Р. Шумана** («Чистилище», 8) и «Les Laudes» **Дж. Верди** для женского квартета а cappella («Рай», 33); кроме того, оперы **Э. Ф. Направника** и **А. Тома** «Франческа да Римини» [10].

Но самые значительные и широко известные музыкальные произведения, навеянные дантовскими образами, — это

- оркестровая Фантазия «Франческа да Римини» **П. Чайковского**;
- Фантазия-соната для фортепиано «По прочтении Данте» **Ф. Листа**;
- «Данте-симфония» **Ф. Листа**;
- одноактная опера **С. Рахманинова** «Франческа да Римини» на либретто Модеста Ильича Чайковского.

Обратим внимание, что только **Ф. Лист** создает фортепианное произведение на данный сюжет, написанный в жанре фантазии-сонаты.

Последние четыре произведения связаны с одним и тем же фрагментом **из пятой песни «Ада»** (поэма состоит из 100 песен, разделенных на три части по 33 песни в каждой и одной песни — пролога), когда Данте, сопровождаемый тенью Вергилия, спускается во **второй круг Ада**:

Так я сошел, покинув круг начальный,
Вниз во второй; он менее, чем тот,
Но больших мук в нем слышен стон печальный.

Короткий, но необыкновенно выразительный, этот эпизод из «Божественной Комедии» Данте пленял многих деятелей культуры, в том числе и композиторов, своей гуманностью, красотой высоких чувств. В картинах страшных мук грешников, помещенных в круги ада, разворачиваются истории преступлений, показываются жертвы пагубных страстей. Перед поэтом проносятся призраки тех, кто познал на земле чувственную любовь, и он с изумлением узнает некоторых.

«Божественная комедия» Данте — эпохальное явление в развитии мировой культуры. Вершинное произведение Данте отобразило характерные особенности Предвозрождения, как исторического этапа формирования идейно-эстетических основ культурной эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Данте Алигьери Божественная комедия / перевод М. Лозинского. Москва: Гос. изд. худ. лит., 1967. 782 с.
2. Данте Алигьери Божественная комедия / перевод Д. Минаева. СПб.: изд. Вольфа, 1874. 760 с.
3. Державин К. Творение Данте. Вступительная статья. Данте Алигьери Божественная комедия. Москва: Гос. изд. худ. лит., 1961. С. 5–13.
4. Кирилюк З. В. Зарубіжна література. Античність. Середньовіччя. Барокко. Класицизм. Тернопіль: Астон, 2002. 259 с.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста. Об искусстве. СПб.: «Искусство — СПб», 2005. С. 14–285.

6. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993). СПб.: «Искусство — СПб», 2005. 704 с.
7. Мандельштам О. Э. «Полон музыки, музы и муки...» Стихи и проза / сост., вступ. статья и комментарии Б. А. Каца. Л.: Советский композитор, 1991. 144 с.
8. Мандельштам О. Э. Разговор о Данте / послесловие Л. Е. Пинского. Москва: Искусство, 1967. 88 с.
9. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Первый цикл романтического мифа о Данте и соната-фантазия Ф. Листа. *Музичне мистецтво і культура* / гол. ред. О. В. Сокол. Одеса: Астропринт, 2000. Вип. 1. С. 59–67.
10. Тирдатова Е. Образы Данте у Листа и Чайковского. *Из истории зарубежной музыки* / сост. М. Пекелис, И. Гивенталь. Москва: Музыка, 1979. Вып. 3. С. 5–28.
11. Франко І. Зібрання творів: У 50 томах. К., 1978. Т. 12. С. 10.

REFERENCES

1. Dante Alighieri (1967) *Divine Comedy* / trans. by M. Lozinsky. Moscow: Gos.izd.hyd.lit. [in Russian].
2. Dante Alighieri (1874) *Divine Comedy* / trans. by D. Minaev. St. Petersburg: ed. Wolff [in Russian].
3. Derzhavin K. (1961) Creation of Dante. Introductory article. Dante Alighieri *The Divine Comedy*. Moscow: Gos.izd.hyd.lit. 5–13 [in Russian].
4. Kirilyuk Z. V. (2002) *Zarubizhna Literature. Antichnosti. Middleages. Baroque. Clasicism*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
5. Lotman Yu. (2005) The structure of an artistic text. On art. St. Petersburg: «Art — SPB», 14–285 [in Russian].
6. Lotman Yu. (2005) On art: The structure of an artistic text. Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics. Articles. Notes. Speeches (1962–1993). St. Petersburg: «Art — SPB», [in Russian].
7. Mandelstam O. E. (1991) «Full of music, muses and flour...» Poems and prose / comp., intro. article and comments Katz. Leningrad: Sovetskii composirtor [in Russian].
8. Mandelstam O. E. (1967) Talk about Dante / afterword by L. E. Pinsky. Moscow: Iskysstvo [in Russian].
9. Roshchenko (Averyanova) EG (2000) The first cycle of the romantic myth about Dante and the sonata-fantasy of F. Liszt. *Musical art and Culture* / ed. O. V. Sokol. Odessa: ASTROPRINT, V. 1. 59–67. [in Russian].
10. Tirdatova E. (1979) Images of Dante in Liszt and Tchaikovsky. From the history of foreign music / sost. M. Pekelis, I. Givental. — Moscow: Mysica, V. 3. 5–28. [in Russian].
11. Franco I. (1978) Collected works. In 50 volumes. Kyiv, T. 12 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.06.2016

УДК 781.65

Чжан Тяньтянь,

ассистент-стажер кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
odma_n@ukr.net

КАПРИЧЧИО КАК ПОНЯТИЕ И ЯВЛЕНИЕ

Цель работы. В статье раскрывается многообразие, а также определяется содержание явления и понятия «каприччио» в музыке, живописи, литературе и кинематографе. **Методология** исследования заключается в использовании комплексного и историко-теоретического методов, что позволило дать характеристику понятия «каприччио» в различных аспектах, концентрируясь на его этимологии. **Научная новизна** статьи заключается в расширении представлений о сущности понятия «каприччио», в предложении собственного определения жанра. **Выводы.** Рассуждения о природе понятия и явления «каприччио» помогают раскрыть его существенные черты, определить его постоянно изменяющийся, вбирающий все новые и новые жанровые свойства характер.

Ключевые слова: каприччио, каприччо, каприз, прихоть, причудливость, фантазия, разные виды искусства, жанр.

*Zhang Tientyan, postgraduate student of the department special pianoforte
Odessa national Music Academy. A. V. Nezhdanov*

Capriccio as a concept and a phenomenon

The purpose of work. The article reveals the diversity, and also determines the content of the phenomenon and the concept of «capriccio» in music, painting, literature and cinema. **The methodology** of the study consists in the use of complex and historical-theoretical methods, which made it possible to characterize the concept of «capriccio» in various aspects, concentrating on its etymology. **The scientific novelty** of the article is to expand the notion of the essence of the concept of «capriccio», in the proposal of own definition of the genre. **Conclusions.** The reasoning about the nature of the concept and the phenomenon of «capriccio» helps to reveal its essential features, to determine its constantly changing character, which is taking on more and more genre properties.

Keywords: capriccio, capriccio, whim, whim, whimsicality, fantasy, different kinds of art, genre.

*Чжан Тяньтянь, асистент-стажист кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

Каприччіо як поняття та явище

Мета роботи. У статті розкривається різноманіття, а також визначається зміст явища і поняття «каприччіо» в музиці, живописі, літературі та кінематографі. **Методологія** дослідження полягає у ви-

користанні комплексного та історико-теоретичного методів, що дозволило дати характеристику поняття «капричіо» в різних аспектах, концентруючись на його етимології. **Наукова новизна** статті полягає в розширенні уявлень про сутність поняття «капричіо», в пропонуванні власного визначення жанру. **Висновки.** Міркування про природу поняття і явища «капричіо» допомагають розкрити його істотні риси, визначити його характер, що постійно змінюється, збираючи все нові й нові жанрові властивості.

Ключові слова: капричіо, капричо, каприз, примха, примхливість, фантазія, різні види мистецтва, жанр.

Каприччио (каприччо) — чрезвычайно интересный жанр, прошедший длительный исторический путь развития и относящийся к различным видам искусств. Обратимся к этимологическому анализу жанра музыкального произведения — каприччио. Рассмотрим его с позиции понимания понятия и явления, используя различные энциклопедические, словарные, музыковедческие и другие источники. А затем, проанализировав все дефиниции и исторические варианты существования жанра каприччио, дадим его собственное определение. Но на данном этапе исследования ограничимся определением каприччио (каприччо) относительно музыкальных жанров.

Название жанра **каприччио** происходит от итальянского слова *саргіссіо*, что переводится как каприз, прихоть, причудливый изыск. Синонимами являются слова «каприс» (французское произношение итальянского «каприччио»), *саргіссіо* (ит. каприччо, традиционное произношение каприччио), *саргісе* (фр. каприз) — каприз, прихоть; *саргіссіосаменте* (ит. каприччозамэнтэ), *саргіссіосо* (каприччозо), *саргісіеusement* (фр. каприсъезман), *саргісіеих* (каприсье) — причудливо, капризно [8, 211]. Каприччо, каприччио (итальянский *саргіссіо*, множественное число — каприччи), также каприс (французское *саргісе*) — данный термин чаще всего обозначает инструментальную пьесу свободной формы, созданную в блестящем виртуозном стиле. Для многих в музыкальном искусстве каприччо воспринимается как причудливая смена эпизодов, настроений. Расцвет данного жанра приходится на эпоху романтизма.

Доверимся наиболее старинным источникам, например, словарю Г. Римана (мы позволили себе расшифровывать сокращенные слова в предлагаемых текстах). «*Саргіссіо* (итал., произносится — причьо; франц. *Саргісе*, произносится — прись, «капризь»), по Преториусу (1618) — синоним *Fantassia* для фугообразных инструментальных

пьес; в настоящее время название это не обуславливает определенной формы, а только указывает на то, что пьеса ритмически пикантна и вообще изобилует оригинальными, неожиданными оборотами. Вследствие этого *Capriccio* трудно отличить от *Scherzo*. Пьесы, подобные *Scherzo b-moll* Ф. Шопена, могли бы с одинаковым правом быть названы *Capricci*. А *capriccio* — то же, что *ad libitum* (по усмотрению исполнителя, не следуя строго указаниям автора)» [6, 595]. Так по Г. Риману *каприччио* = фантазии = скерцо.

В сокращенном 18-м издании энциклопедии Ф. Брокгауза и И. Ефрона понятие «каприччио» формулируется кратко и конкретно, но несколько иначе: «Каприччио (*Capriccio*) — музыкальное сочинение, не имеющее определенной формы, близкое к скерцо, но с неожиданными отклонениями, пишется для отдельных инструментов и для оркестра» [3, 270].

М. Рыцарева говорит, что *каприс* означает *каприз*. Хотя это слово мы обычно произносим с негативным оттенком, ничего недостойного для музыкального искусства в нем нет. Наоборот, оно означает свободный, как сама природа, полет творческой мысли, сопоставление ярких красок и неожиданных светотеней, сочетание праздничной виртуозности и задумчивой меланхолии [13].

А вот как считает Гроувс: «Каприччио (*каприччио*, итал. *capriccio* — «прихоть», «каприз»; франц. эквивалент — *каприс*, *caprice*) — это жанровое обозначение относится преимущественно к виртуозным одночастным или многочастным инструментальным произведениям свободной структуры. Среди наиболее известных образцов органные и клавирные *Каприччио* мастеров барокко: Д. Фрескобальди, И. Фробергера, Я. Свелинка, И. С. Баха; фортепианные *Каприччио* Й. Брамса, скрипичные *Каприччио* («каприсы») Н. Паганини, оркестровые *Каприччио* («каприччио») П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. В XVIII веке термином «каприччио» иногда обозначались импровизируемые каденции [4, 383].

Жанр **каприса** (*каприччио*) весьма старинный, так как это понятие известно с XVI века. Но трудно себе представить, сколь неожиданным, многогранным и «капризным» был его исторический путь.

Увлечение инструментальными *Каприччио*, а также различного рода «фантазиями» и всевозможными *stravaganza*, то есть «необычайностями», «своеобразностями», было в XVII–XVIII веках всеобщим. Композиторы того времени как бы подчеркивали, что им особенно близки творческая фантазия, озарение, внезапные находки, выдумки.

Применительно к музыке подразумевалась при этом возможность нарушения строгих правил контрапункта. На это указывают, в частности, замечания Джироламо Фрескобальди в предуведомлении к сборнику своих каприччио, который появился в 1624 году — «12 каприччио» для органа. Это блестящие виртуозные полифонические пьесы, в которых подразумевались (и широко использовались композитором) нарушения строгих правил контрапункта. Причем в своей ремарке автор требует от органиста «огня в исполнении».

Термин каприччио применялся для разных жанров, использующих различные формы, как вокальные, так и иные исполнительские составы. Наиболее раннее применение термина встречается в 1561 году и относилось к собранию мадригалов [16]. В музыке XVI века к жанру каприччио относились многоголосные вокальные пьесы типа мадригала. Таким образом, появилось еще одно значение понятия каприччио:

Каприччио = многоголосная пьеса типа мадригала
--

В начале XVII века так стали называть и разнообразные инструментальные полифонические пьесы, часто имитационного склада, со свободной формой построения (типа ричеркара, канцоны, фантазии).

РАЗНОВИДНОСТИ ЖАНРА КАПРИЧЧИО В НАЧАЛЕ XVII ВЕКА				
Ричеркар	Канцоны	Фантазия	Прелюдия	Токката
Полифонические пьесы часто имитационного склада				
Многоголосная пьеса типа мадригала				

В 1618 году М. Преториус определил Каприччио как свободную, импровизируемую фантазию, не связанную с какой-либо предустановленной обязательной схемой развития тематического материала. Таким образом, здесь:

КАПРИЧЧИО = импровизационная фантазия

Еще более «свободными» по строению стали «Причудливые каприччио» для скрипки соло К. Фарина (1627) — это программно-изобразительные жанровые пьесы-сценки в народном духе, с широким применением звукоизобразительности, даже с использованием приемов натуралистического звукоподражания.

КАПРИЧЧИО = музыкальные программно-изобразительные жанровые сценки в народном духе
--

Наиболее оригинальное и широко известное произведение молодого И. С. Баха (написано в ранний период творчества композитора) — «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» (1704 или 1705 г.), где речь идет о приближающемся отъезде Иоганна Якоба Баха. Это программное сочинение для клавира, образцом для которого, видимо, послужили незадолго до того опубликованные «Библейские сонаты» Иоганна Кунау в 1700 году (начал писать данные сонаты для клавира в 1692 году).

Приведем слова Ромена Роллана относительно предшественника И. С. Баха: «Библейские сонаты», как и некоторые другие пьесы Кунау, дают основание считать его «не только прямым предшественником Иоганна Себастиана Баха... но, судя по многим местам, и безусловным для него образцом» [12, 150]. Кунау один из первых применил для клавира форму циклической сонаты, заимствовав ее из скрипичной литературы; затронул в клавириной музыке более сложную сферу образов и чувств, нуждающихся в новых средствах музыкального воплощения. В этом И. Кунау вплотную приблизился к И. С. Баху, предвосхищая содержание его творчества.

Программное «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха — циклическое произведение, которое представляет собой, в сущности, старинную сонату (напомним, что в понимании этого жанра XVII века старинная соната воспринималась как цикл пьес нетанцевального характера). В «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» — несколько частей, причем каждая из них снабжена программным заголовком. Кончается данное Каприччио фугой, звукоизобразительно имитирующей рожок почтальона.

В Каприччио (Capriccio brillante для фортепиано с оркестром h-moll op. 22, созданном в 1832 году Мендельсоном) предугадываются черты зрелого И. С. Баха, особенно в третьей части — чаконе, наделенной подзаголовком «Всеобщая скорбь друзей» (сравним с кантатой № 12 [2, 28]).

К середине XVIII века название жанра каприччио стало использоваться по-иному — для каденций, особенно сочиняемых самими композиторами. Считается, что **именно эти виртуозные каденции стали прототипом романтического каприччио**, смысл которого сместился в сторону изломанности, салонности, «виртуозного изыска» сочинения.

П. Локателли (автор «Искусство скрипки», 1733 г.), как и другие скрипачи XVIII века, понимал Каприччио как импровизируемую каденцию, позволяющую исполнителю показать богатство своей музы-

кальной фантазии. К такой трактовке Каприччо позднее склонялся и В. А. Моцарт.

КАПРИЧЧИО = импровизированная виртуозная каденция

В этом отношении важными прецедентами стали каденции-каприччио Пьетро Локателли к его 12 скрипичным концертам (1732). Поскольку такие каденции носили виртуозный характер, в эпоху романтизма акцент в жанровом обозначении «каприччио» сместился в сторону «виртуозного изыска» сочинения, — в этом смысле наиболее показательны «24 каприса для скрипки соло» Николо Паганини. Новое ощущение мира, природы, явившееся неожиданным для самих композиторов «открытием», отражено в самом названии «каприччо». В начале XIX века Н. Паганини в своих «24 каприччи для скрипки соло» ор. 1 вдохнул в форму Каприччо новое содержание, создав художественные произведения, в которых поле фантазии и «игра трудностями» сочетаются с богатством музыкальной мысли.

Более классические по звучанию и форме воплощения — скерцозные каприччио Й. Гайдна, острохарактерные пьесы Л. Бетховена. В эпоху классицизма жанр каприччио принадлежал обычно к инструментальной музыке

XIX век дал множество образцов жанра каприччио. Наиболее яркие из них: «Блестящее каприччио» для фортепиано с оркестром Ф. Мендельсона (1832), каприччио на тему арагонской хоты (позднее названная просто «Арагонская хота») М. Глинки (1845); «Итальянское каприччио» П. Чайковского (1880); «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова (1887); «Арабское каприччио» и «Интродукция и рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса; целый ряд сочинений данного жанра Й. Брамса; всемирно известные «24 каприса для скрипки соло» Н. Паганини; произведения К. М. Вебера, М. Рegera, А. Дворжака, Г. Венявского. Эпоха романтизма развивала и акцентировала порывистую, мятущуюся, стихийную сущность каприччио, неожиданные и резкие сопоставления тематизма, его романтический порыв и свободу формы.

В энциклопедии Брокгауза и Ефрона отмечается, что «Каприччио (capriccio — ит.) — каприз, музыкальное сочинение, в котором автор не подчиняется установившимся формам, а слагает его по своей фантазии» [3]. Они отмечают, что в Каприччио «темы оригинальные, резко индивидуальные, контрастирующие. Каприччио пишут для сольного инструмента, а также для оркестра. В первом случае Каприччио

нередко имеет форму этюда, в котором проводится один мотив с резким очертанием или в виде виртуозной пьесы (Саргіссіо Ф. Мендельсона для фортепиано с оркестром, ор. 22); во втором случае в Каприччио встречаются несколько контрастирующих тем...» [3, 270].

А. Должанский считает, что «Каприччио, каприччо (ит. *capriccio* — каприз, прихоть) — пьеса, обычно виртуозная, капризного, причудливого характера, свободного построения, то же, что каприс (фр. *caprice*). Часто в основу Каприччио композиторы кладут народные мелодии» [1, 114]. Аналогичное определение мы встречаем в Словаре иностранных слов: Капричч(и)о (ит. *capriccio*) — иначе каприс — музыкальная инструментальная пьеса свободного построения, виртуозного характера, в блестящем, эффектном стиле, изобилующая неожиданными оборотами, эффектами [7, 219].

Несколько иначе, с исторической точки зрения, подходит к определению Т. Попова. По ее мнению, каприччио или каприс — в XVIII и начале XIX века — название инструментальной пьесы, нередко остро ритмованной, изобилующей неожиданными и своеобразными оборотами и сопоставлениями. Программное каприччио И. С. Баха «На отъезд возлюбленного брата» (написанное на случай) представляет маленький цикл разнохарактерных пьес [11].

Некоторые каприччио XIX века также связаны со свободной циклической формой: таково знаменитое оркестровое «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Итальянское каприччио» П. Чайковского, а также «Каприччио на цыганские темы» С. Рахманинова. В большинстве случаев, однако, каприччио оказывается названием сравнительно небольшой инструментальной пьесы (Ф. Мендельсон, М. Балакирев, Й. Брамс). Знаменитые 24 каприса Н. Паганини (широко известные и в виртуозных переложениях для фортепиано Р. Шумана и Ф. Листа) близки к типу этюда; некоторые из них имеют подзаголовки: «Охота», «Кампанелла», («Колокольчики»). Интересно «Каприччио на темы русских народных песен» для фортепиано в четыре руки молодого М Глинки [11, 269].

В другом источнике — у С. Штейнпресса и И. Ямпольского в Энциклопедическом музыкальном словаре — понятие каприччио аналогично, близко предыдущему. Каприччио, правильное каприччо (итал. *capriccio*, букв. — каприз, прихоть; мн.ч. каприччи), также каприс (франц. *caprice*) — инструментальная пьеса свободного построения, виртуозного характера, в блестящем, эффектном стиле. Для многих Каприччо характерна частая «капризная» смена настроений, нежиданно

данность оборотов. В полифонической музыке XVI–XVII веков подобные произведения называются ричеркар, фантазия. Встречались и вокальные Каприччио. Нередко Каприччио — виртуозный этюд; так — 24 каприччи для скрипки соло Н. Паганини (в обработке Ф. Листа и Р. Шумана для фортепиано они названы этюдами). Каприччио для фортепиано писали Ф. Мендельсон, Й. Брамс и др. образцы в симфонической музыке — «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Итальянское каприччио» П. Чайковского [14, 213].

Таким образом, в клавирной и фортепианной музыке развитие жанра шло от программного «каприччо» И. С. Баха, скерцозных каприччи И. Гайдна и Л. Бетховена к характерным фортепианным пьесам К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, И. Брамса, М. Рegera, А. Дворжака.

И. Ямпольский считает, что «в оркестровой музыке XIX века Каприччио, подобно фантазии и рапсодии, является пьесой с ярко выраженной национальной окраской музыкального материала («Итальянское каприччио» П. Чайковского, «Испанское каприччио» Н. Римского-Корсакова, «Арабское каприччио» К. Сен-Санса и др.» [15, 710]. Близкое фантазии «Каприччо на цыганские темы» С. Рахманинова отмечено национальным колоритом, своенравными переменами движения, оркестровым блеском [5, 236]. Как видим, в определениях много общего, каждый раз с добавлением некоторых уточнений (см. также в «Универсальном энциклопедическом словаре» [10, 340]).

В дальнейшем в скрипичной литературе Каприччио приближается к этюду (Р. Крейцер, П. Роде и др.), скерцо. Таким образом, добавляется еще два понимания этого понятия:

Каприччио = этюды, скерцо

В XX веке данный жанр, каприччио, также встречается в музыке: например, Каприччио для фортепиано с оркестром И. Стравинского; инструментальные каприччио В. Гаврилина, А. Белошицкого, А. Сташевского, А. Кофанова; опера Рихарда Штрауса «Каприччио». В последнем сочинении — одноактной опере — символически представлен извечный спор поэтов и музыкантов: чье искусство важнее? Что важнее в опере — слово или музыка? И выбор должна сделать капризная красавица графиня Маделена, отдав свое сердце одному из поклонников — поэту или музыканту. Но опера так и заканчивается без ответа на данный вопрос.

Каприччио = опера

Так постепенно понятие каприччио распространилось и стало использоваться в различных жанрах: от отдельных пьес до опер; сохраняя при этом содержательную нагрузку — шаловливость, игривость, капризность, неожиданную интригу сопоставлений контрастов.

Обратимся к другим видам искусств. Само слово «каприччио» использовалось уже в XVI веке **в разных видах искусства**. Например, **в живописи** — это был жанр пейзажа, где изображались архитектурные фантазии, в основном руины вымышленных античных сооружений. Жанр «каприччио» достиг совершенства в полотнах Джованни Паоло Панини (интересное совпадение — фамилия в какой-то степени созвучна величайшему мастеру музыкальных каприсов Паганини).

В теории живописи в более широком смысле термин «каприччио» может обозначать фантастические картины вообще: например, «*Varicargicci*» — «Разнообразные причуды» Дж. Тьеполо; знаменитая серия офортов Ф. Гойи «Капричос»).

Широко встречается также жанр каприччио в литературе и кино. Например, у Александра Логинова в сборнике рассказов «Итальянское каприччио» или в кино — комедия 1968 года «Итальянское каприччио», решенная в виде ряда новелл, режисерами Марио Моничелли, Стено, Мауро Болоньини, Пьером Паоло Пазолини, Пино Заком, Франко Росси.

Но вернемся к музыке. Что же такое музыкальное каприччио как жанр? Каприччио (*capriccio*) или каприз (*caprice*) представляет собой небольшую, «капризную», противоречивую по характеру, быструю, виртуозную инструментальную пьесу (для инструмента-соло или оркестра), часто программного содержания (скрытого или явного); обычно довольно свободную по форме; насыщенную неожиданными (гармоническими, ритмическими, фактурными, содержательными) оборотами и сопоставлениями, с возможным острым, пикантным ритмом и синтезирующую разные жанровые признаки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Должанский А. Н. Каприччио. *Краткий музыкальный словарь*. 6-е изд., испр. СПб.: Издательство «Лань», 2003. С. 114.
2. Друскин М. С. Иоганн Себастиан Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
3. Каприччио / Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. *Энциклопедический словарь: Современная версия*. М.: Экспо, 2002. Т. 86. С. 270.

4. Каприччио / Гроув *Музыкальный словарь*. Второе русское издание, испр. и доп.. пер. с англ.. М.: Практика, 2007. С. 383.
5. Каприччио. *Музыкальный энциклопедический словарь* / гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 236.
6. Каприччио / Риман Г. *Музыкальный словарь* / перевод и все дополнения под ред. Ю. Энгеля ; перевод с 5-го немецк. издания. Москва-Лепциг: Б. Юргенсона, 1896. С. 595.
7. Капричч(и)о. *Словарь иностранных слов*. Изд. 18-е, стереотипное. М.: Русский язык, 1989. С. 219
8. Каприччио / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова, А. М. Ступель. *Словарь иностранных музыкальных терминов*: 5-е изд.. Л.: Музыка, 1985. С. 211.
9. Каприччио. *Википедия*.. URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
10. Каприччио. *Универсальный энциклопедический словарь*. М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 1999. С. 340.
11. Попова Т. Каприччио. Музыкальные жанры и формы. М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. 384 с.
12. Ромен Роллан. Музыкальные путешествия в страну пришлого. Собрание починений. Л.: Художественная литература, 1935. Т. XVII. С. 150.
13. Рыцарева М. Г. Каприччио. URL: <http://www.classic-music.ru/capriccio.html>
14. Штейнпресс Б. С. и Ямпольский И. М. Каприччио. *Энциклопедический музыкальный словарь*. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 213.
15. Ямпольский И. М. Каприччо. *Музыкальная энциклопедия в 6 т.* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2 : ГОНД-КОРСОВ. С. 710.
16. Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove's Dictionaries of Music Ins., 1995. Вып. 3. 2103 p.

REFERENCES

1. Dolzhansky A. N. (2003) Capriccio. *Concise Dictionary of Music*. St. Petersburg: Izdatelstvo «Lan», 114 [in Russian].
2. Druskin M. S. (1982) Johann Sebastian Bach. Moskow: Muzyka [in Russian].
3. Capriccio (2002) / Brockhaus FA, Efron IA *Encyclopaedic dictionary: The modern version*. М.: Expo, 2002. Т. 86.270. [in Russian].
4. Capriccio (2007) / Grove *Music dictionary*. Moskow: Praktika, 383 [in Russian].
5. Capriccio (1990). *Music Encyclopedic Dictionary* / gl.ed G. V. Keldyish. Moskow: Sovetskaya entsiklopediya, 236[in Russian].
6. Capriccio (1896) / Riman G. *Music dictionary*. Moscow-Leipzig: Yurgenson, 595 [in Russian].
7. Capricc(i)o (1989) *Dictionary of foreign words*. Moskow: Russkiy yazyk, 219 [in Russian].

8. Capriccio (1985) / T. S. Kruntyaeva, N. V. Kulikova, A. M. Stupel *Dictionary of foreign musical terms*. Leningrad: Muzyka, 211 [in Russian].
9. Capriccio. *Wikipedia*. Retrieved from: <http://ru.wikipedia.org/wiki> [in Russian].
10. Capriccio (1999) *Universal Encyclopedic Dictionary*. Moscow: Nauchnoe izdatelstvo «Bolshaya rossiyskaya entsiklopediya, 340 [in Russian].
11. Popova T. (1954) Capriccio. Musical genres and forms. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 269 [in Russian].
12. Romain Rolland (1935). Musical journey into the past to. Collected works. Leningrad: Hudozhestvennaya literatura. Vols. XVII, 150 [in Russian].
13. Rytsareva M. G. Capriccio. Retrieved from: <http://www.classic-music.ru/capriccio.html> [in Russian].
14. Shteynpress B. S. and Yampolsky I. M. (1966). Capriccio. *Encyclopedic Dictionary of Music*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 213 [in Russian].
15. Yampolsky I. M. (1974). Capriccio. *Music encyclopedia/ gl.ed G. V. Keldyish*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. Vols. 2: GOND-KORSOV, 710 [in Russian].
16. Stanley Sadie (1995). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Grove's Dictionaries of Music Ins. Vols. 3 [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.06.2016

