

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І.
ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

Кірдеєва Майя Олексіївна

УДК 130.2:[75.071.1(494)Беклін:78.03"18/19"](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**«Інтерпретація картин А. Бекліна як відкритих
творів у музичній культурі кінця ХІХ початку
ХХ століття»**

034 «Культурологія»

03 «Культура»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ М. О. Кірдеєва

Науковий керівник:

Тишко Сергій Віталійович
доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент
Академії мистецтв України

АНОТАЦІЯ

Кірдеєва М. О. Інтерпретація картин А. Бекліна як відкритих творів у музичній культурі кінця XIX початку XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Актуальність. Суттєва зміна векторів нашого сприйняття та, відповідно, розуміння та пояснення культурних процесів різних часів стимулювали пошук нових, неочевидних зв'язків між мистецтвами.

Перш за все нас цікавить проблема життя відкритого твору в механізмах взаємодії мистецтв та появи нових граней зв'язків між мистецтвами. Це, у свою чергу, дає можливість з нового погляду розглянути музичну культуру кінця XIX – початку XX століття в цілому.

Серед майстрів європейського символізму кінця XIX століття швейцарський художник Арнольд Беклін (1827 – 1901) мав славу, безсумнівно, однієї з найяскравіших постатей. Його пізні композиції, де фантастична символіка з'єднується з натуралістичною достовірністю деталей, сприяли формуванню югендштилю¹. Зображення А. Бекліна сповнені магічної забарвленості та недомовленості. Найбільше ця таємнича сутність проявилася в його картині, що стала свого часу іконою стилю – «Острові мертвих». Її образ стимулює різні прочитання, народжує все нові спроби індивідуально-авторської інтерпретації візуально сприйнятих образів.

Картина А. Бекліна «Острів мертвих» спровокувала численні, іноді навіть протилежні тлумачення та двозначність її розуміння, а також відсутність

¹ Югендштил – (нім. Jugendstil «молодий стиль» – за назвою ілюстрованого журналу Jugend, заснованого в 1896 році) – художній напрям у архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві, найбільш поширений в останньому десятилітті XIX - початку XX століття. Відмінними рисами югендштиля є відмова від прямих ліній і кутів на користь більш природних ліній, інтерес до нових технологій [93, с. 118]

роз'яснень від самого художника. Ця неоднозначність є ключовою в питанні настільки величезної кількості інтерпретацій цього сюжету.

Актуальність розробки теми, яка на сьогодні залишається лише частково розкритою в українському музикознавстві та культурології, полягає у: 1) застосуванні концепції відкритого твору У. Еко до творів XIX століття, а саме картин А. Бекліна та їх музичних інтерпретацій; 2) віднайденні до сьогодні невідомих музичних творів, написаних за сюжетами картин А. Бекліна; 3) виправленні ситуації недостовірності сталих досліджень творчості композиторів, що пов'язані зі знайомством з першоджерелом картин А. Бекліна; 4) аналізі музичних творів маловідомих західноєвропейських композиторів кінця XIX – початку XX століття (симфонічні поеми «Острів мертвих» Г. Шульц-Бойтена та А. Галлена, а також Балада Б. Мартіну «Вілла біля моря»).

Наукова новизна. Одним з досягнень нашого дослідження стало перше в музичній культурології застосування концепції відкритого твору У. Еко до картин швейцарського художника-символіста А. Бекліна («Острів мертвих» у п'яти варіантах, створених послідовно з 1883 до 1888 року, «Вілла біля моря», «Скрипаль-відлюдник», «Ігри у хвилях», «Вакханалія» та «Повернення на Батьківщину»), та, відповідно, до їх однойменних музичних інтерпретацій С. Рахманінова, М. Регера, Г. Шульц-Бойтенем, А. Галлена та Б. Мартіну. При цьому теорія відкритого твору розгортається нами як у часі, так і в просторі. По-перше, був здійснений аналіз матеріалу відразу двох мистецтв (музичного та образотворчого), а по-друге, були досліджені картини, а щодо «Острова мертвих» та «Вілли біля моря» йдеться про цілий цикл картин. Звідси виникає широка панорама дії принципу відкритого твору між двома видами мистецтв та в еволюції руху від однієї картини до іншої.

Результати дослідження. Предметно проаналізована ідея відкритого твору У. Еко в дослідженні художньої культури. Як відомо, концепція відкритого твору була запропонована У. Еко не тільки для осмислення досвіду

авангардного мистецтва, а й для всього мистецтва загалом, – у всьому різноманітті епох, форм, жанрів та стилів. Додаючи, що таке поняття вказує не стільки на те, як художні проблеми *вирішуються*, скільки на те, як вони *формуються*, У. Еко стверджує, що поняття «відкритого твору» не має аксіологічного значення. У своїх нарисах він не прагне до того, щоб розділити твори мистецтва на значимі («відкриті») та застарілі («закриті»); адже він вважає, що відкритість розуміється як принципова неоднозначність художнього повідомлення, характерна для будь-якого твору в будь-який час.

Щодо цього доцільно згадати, що на початку ХХ століття репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» стали розповсюдженою прикрасою багатьох європейських будинків, як доказ того, що господарі – люди освічені. Тиражування репродукцій цієї картини було величезним за обсягом. А. Беклін ніби передчував те, що буде відбуватися з мистецтвом в ХХ столітті, а саме: – воно поступово почне набувати повної автономності.

У науковому дослідженні розглянуті концепції взаємодії та синтезу мистецтв як культурологічні інструменти вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому і музичному мистецтві.

Також у роботі досліджена інтерпретація картин А. Бекліна в творчості західноєвропейських композиторів як явище художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття та водночас розглянуті інтерпретації його картин з огляду на їх стилеву та ідейно-змістовну взаємодію з творами музичного мистецтва. Доведено, що художній текст – багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не є початковим. Він витканий із цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел.

Обґрунтовано, що безліч різних художніх тенденцій і стилів спричиняють взаємодію різних видів мистецтв та їх художній синтез, які виступають інструментами в передачі художнього сенсу. У нашому дослідженні ми скеровані формою *художнього синтезу*, що в свою чергу включає в себе різні жанрів, їх складне співвідношення в художньому творі як цілісної картини.

Ретельно досліджені символи на картинах А. Бекліна і доведено, що саме символ, без сумніву, є одним з головних художніх засобів, за допомогою яких А. Бекліну вдалося створити неповторну атмосферу, яка цілком поглинає глядача в картині «Острів мертвих» та в інших творах художника. Символ – усвідомлено чи ні – стає для нього своєрідною стратегією, надаючи йому багаторівневості та неоднозначності, даючи привід для різних трактувань художнього тексту, і в цьому, безперечно, проявляється широка відкритість твору.

Крім того, прослідковано хронологію виникнення різних індивідуальних художніх рішень і шляхів взаємодії напрямів та стилів у культурі межі ХІХ – ХХ століть. У цьому контексті позначено проблему художнього універсалізму як фактору інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв.

Продемонстрована відкритість картин А. Бекліна існує в багатовимірному просторі. Наприклад, його картина «Острів мертвих» була відкритим твором для офортиста М. Клінгера, який відтворив видатний чорно-білий варіант (той, що вперше побачив С. Рахманінов). Одночасно картини А. Бекліна також ставали відкритими творами для західноєвропейських композиторів ХІХ століття, таких як Г. Шульц-Бойтен, А. Галлен, Д. д'Антальфі, Б. Мартіну, М. Регер, Ф. Войрш та Ф. Любріх молодший, які створили на цьому ґрунті власні однойменні музичні твори. У свою чергу, ці художні та музичні опуси є і для сучасного глядача/слухача відкритими творами.

Розглянуто показові факти творчої біографії А. Бекліна та композиторів, які інтерпретували картини художника в проекції на відкритість творів. Крім того, нами запропоновано розподіл творчої біографії А. Бекліна на періоди щодо прихильності до певного стилю образотворчого мистецтва та його доміанти. А також – системно зібрані всі картини А. Бекліна, де зображені музичні інструменти.

У дисертації ретельно досліджена історія знайомства А. Шульц-Бойтена, С. Рахманінова та М. Регера з картиною «Острів мертвих» А. Бекліна в німецьких культурних центрах та встановлений її вихідний варіант для створення однойменних симфонічних поем. Також за жанровим принципом системно зібрані всі музичні інтерпретації картини А. Бекліна «Острів мертвих».

Детально окреслено історію створення картин «Острів мертвих» та «Вілла біля моря» у творчій біографії А. Бекліна, та, відповідно, у п'яти їх варіантах. Виявлено наскрізний мотив життя/смерті у цих та інших творах художника.

Розглянуто семантику монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та її вплив на створення однойменної симфонічної поеми С. Рахманінова. З'ясовано, що саме чорно-біла репродукція однойменної картини А. Бекліна привернула увагу С. Рахманінова і надихнула композитора на створення симфонічної поеми «Острів мертвих». Описано примітне явище в світовому мистецтві — феномен монохромних зображень. Проаналізоване його смислове, художнє втілення у однойменній симфонічній поемі С. Рахманінова. Досліджені смислові навантаження, якими наділені чорний, білий та сірий кольори. Виявлено специфіку сприйняття та прихильність композитора до чорно-білої візуалізації, яка скерована, перш за все, культурно-історичним бекграундом. Розкрито розуміння взаємозв'язку образотворчого та музичного мистецтва з історичним періодом, який здатен пояснити ті чи інші явища в культурі.

Розкрито розуміння взаємозв'язку образотворчого та музичного мистецтва з історичним періодом, який здатен пояснити ті чи інші явища в культурі. Обґрунтовано зміст поняття «семантика монохромності» та досліджені смислові навантаження, якими наділені чорний, білий та сірий кольори.

У дисертації проаналізовано епістолярну спадщину С. Рахманінова та виявлено глибинні інтенції, що були поштовхом для створення музичної поеми «Острів мертвих». Виявлено інтелектуальну рефлексію композитора: у свідомості С. Рахманінова відбулась об'єктивізація сюжету картини А. Бекліна, був знайдений певний сенс, закодований у картині. Охарактеризовано семантику монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та, власне, музичну інтерпретацію цього сюжету. Розкрито певний, достатньо окреслений прийом, який композитор використовує в багатьох своїх творах – протиставлення «інфернального» та «божественного/небесного». Доведено, що чорне/смерть долається С. Рахманіновим світлом та багатобарвністю життя.

Віднайдений та проаналізований твір С. Рахманінова (Прелюдія сі-мінор №10), написаний від впливом картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину». У цьому дискурсі визначено основні параметри ностальгії як культурного чинника у створенні фортепіанної мініатюри епохи романтизму. Проаналізовано та висвітлено наявні принципи ностальгійності в Мазурці ор.17 №4 Ф. Шопена та, відповідно, у Прелюдії №10 сі-мінор С. Рахманінова (за мотивами картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину»).

Розглянуто різні композиторські погляди на мистецьку матрицю картини «Острів мертвих» А. Бекліна в музичних інтерпретаціях Г. Шульца-Бойтена та А. Галлена, а також проаналізовано особливості музичного втілення картини А. Бекліна «Вілла біля моря» у однойменній Баладі Б. Мартіну. Крім того, окрему увагу приділено «Чотирьом симфонічним поемам за картинами А. Бекліна» ор.128 М. Регера та ролі в них картини «Острів мертвих». Було окреслено індивідуальний творчий почерк музиканта та його погляд на твір образотворчого мистецтва в особливостях музичного рішення.

Таким чином, всі інтерпретаторські спроби підтверджують зацікавленість картинами А. Бекліна та їх важливе значення для історії культури. Для західноєвропейських композиторів кінця XIX початку XX століття картини А.

Бекліна стали джерелом вражень, імпульсом до музичних рефлексій та власного трактування запропонованих образів.

Ключові слова: відкритий твір, інтерпретація, картини А. Бекліна, музична культура кінця XIX – початку XX століття, індивідуальний стиль, творча біографія, ностальгія, романтизм, югендштіль, музична свідомість, «Острів мертвих».

SUMMARY

Kirdeieva M.O. Interpretation of Arnold Böcklin's paintings as open works of art in the music culture at the end of the XIXth beginning of the XXth century. - Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of Doctor of Philosophy on a specialty 034 "Culturology". - Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

Relevance of the study. A significant change in the vectors of our perception and, consequently, understanding and explanation of cultural processes of different times stimulated the search for new, non-obvious connections between the arts.

First of all, we are interested in the problem of the life of pieces of art in the process of interaction of arts and the appearance of new facets of connections between arts. This, in turn, gives an opportunity to consider the musical culture of the late XIXth and early XXth centuries in general from a new perspective.

Among the masters of European symbolism of the end of the XIXth century, the Swiss painter Arnold Böcklin (1827-1901) was undoubtedly one of the brightest figures. His late compositions, where fantastic symbolism is combined with naturalistic authenticity of details, influenced the formation of Jugendstil. Arnold Böcklin's paintings are full of magical colouring and understatement. Most of all, this mysterious essence was manifested in his painting "Isle of the Dead" which became a style icon in its time. Its image stimulates different readings and gives rise to new attempts at individual authorial interpretation of visually perceived images.

Arnold Böcklin's painting "Isle of the Dead" provoked numerous, sometimes even contradictory interpretations and ambiguity of its meaning, as well as a lack of clarification from the artist. This ambiguity is the key reason for such a huge number of interpretations of this story.

The relevance of the development of the topic, which currently is only partially revealed in Ukrainian musicology and cultural studies, is in: 1) the application of the concept of the open work introduced by Umberto Eco to the works of the XIXth century, namely the paintings of Arnold Böcklin and their musical interpretations; 2) the new-found musical works written on the subjects of Arnold Böcklin's paintings that were unknown to this day; 3) correction of the unreliability of constant studies of the work of composers, which are connected with an acquaintance with the original Arnold Böcklin's paintings; 4) analysing the musical works of little-known Western European composers of the end of the XIXth beginning of the XXth century (the symphonic poems "The Isle of the Dead" by Heinrich Schulz-Beuthen and Andreas Hallén, as well as the ballad "The Villa by the Sea" by Bohuslav Martinů).

Scientific novelty. One of the achievements of our research is the first application in musical cultural studies of the concept of an open work by Umberto Eco to the paintings of the Swiss symbolist artist Arnold Böcklin ("Isle of the Dead" in five versions, created consecutively from 1883 to 1888, "Villa by the Sea", "Hermit playing the violin", "Playing in the Waves", "Bacchanal" and "Returning Home"), and, consequently, to their eponymous musical interpretations by S. Rachmaninov, M. Reger, H. Schulz-Beuthen, A. Hallén, and B. Martinů. At the same time, we develop the theory of open work both in time and in space. First, we analyse the material of two arts at once (musical and visual), and secondly, we examine paintings, and in the case of "Isle of the Dead" and "Villa by the Sea" it is a whole cycle of paintings. It shows a wide panorama of the action of the principle of an open work between two types of art and the evolution of the movement from one picture to another.

Research results. The idea of the open work by Umberto Eco in the study of art culture was objectively analysed. As is known, the concept of an open work was proposed by Umberto Eco not only to understand the experience of avant-garde art, but also for all art in general, in all the diversity of eras, forms, genres, and styles. Adding that such a concept indicates not so much how artistic problems are *solved*, but how they are *formed*. Umberto Eco claims that the concept of an open work doesn't have an axiological meaning. In his essays, he does not intend to divide works of art into significant ("open") and obsolete ("closed"); because he understands openness as a fundamental ambiguity of an artistic message, typical for any work of any time.

In this regard, it is appropriate to mention that at the beginning of the XXth century, reproductions of Arnold Böcklin's painting "The Isle of the Dead" became a widespread decoration in many European houses, as evidence that their owners were educated. The number of reproductions of this painting was enormous. Arnold Böcklin was as if anticipating what will happen to art in the 20th century, namely, it will gradually start acquiring complete autonomy.

In the thesis, we considered the concepts of interaction and synthesis of arts as cultural tools to study the life of Arnold Böcklin's paintings in fine and music arts.

Also, the paper examines the interpretation of Arnold Böcklin's paintings in the works of Western European composers as a phenomenon of the artistic culture of the late XIXth and early XXth century, and at the same time, considers the interpretations of his paintings from the point of view of their stylistic and conceptual interaction with music works of art. It has been proved that art text is a multidimensional space where different types of writing combine and argue with each other, while none of them is original. It is woven out of quotes that refer to thousands of cultural sources.

The symbols in Arnold Böcklin's paintings have been carefully studied and it has been proved that, without a doubt, the symbol is one of the main artistic tools using which Arnold Böcklin managed to create a unique atmosphere that completely

absorbs the viewer in the painting "Isle of the Dead" and in other works of the artist. Consciously or not, the symbol becomes a kind of strategy for him, giving him multilevelness and ambiguity, giving reasons for different interpretations of the art text, as it undoubtedly shows the wide openness of his work.

In addition, we traced the chronology of the emergence of the various individual art solutions and ways of interaction of directions and styles in the culture of the firms of the XIXth and XXth centuries. In this context, we highlighted the problem of art universalism as a factor of integration and differentiation of the tendencies in the synthesis of arts.

The demonstrated openness of Arnold Böcklin's paintings exists in a multidimensional space. For example, his painting "Isle of the Dead" was an open work for the etcher M. Klinger, who reproduced an outstanding black-and-white version (the one that S. Rachmaninov saw first). At the same time, Arnold Böcklin's paintings also became open works for the Western European composers of the XIXth century, such as H. Schulz-Beuthen, A. Hallén, D. d'Antalfi, B. Martinů, M. Reger, F. Woyrsch and F. Lubrich younger, who created their own eponymous musical works on their basis. Also, in turn, these art and music pieces are open works for the modern viewer/listener.

It has been considered the revealing facts of the creative biography of Arnold Böcklin and the composers who interpreted the artist's paintings in the projection of the open works. In addition, we have proposed to divide the creative biography of Arnold Böcklin into periods from the point of view of attachment to a certain style of fine art and its dominants. And also, we have systematically collected all paintings by Arnold Böcklin, which depict musical instruments.

In the thesis, it has been thoroughly researched the history of how H. Schulz-Beuthen, S. Rachmaninov, and M. Reger got acquainted with the painting "Isle of the Dead" by Arnold Böcklin in German cultural centres and established its initial version for the creation of symphonic poems of the same name. Also, all musical

interpretations of Arnold Böcklin's painting "Isle of the Dead" have been systematically collected according to the genre principle.

It has been outlined the history of the creation of the paintings "Isle of the Dead" and "Villa by the Sea" in the creative biography of Arnold Böcklin, and accordingly, in their five versions in detail. The overarching motif of life/death has been revealed in these and other works of the artist.

The semantics of the monochrome reproduction of Arnold Böcklin's painting "The Isle of the Dead" and its influence on the creation of S. Rachmaninov's symphonic poem of the same name has been considered. It has been found out that it was the black-and-white reproduction of Arnold Böcklin's painting of the same name that attracted the attention of S. Rachmaninov and inspired the composer to create the symphonic poem "Isle of the Dead". A remarkable phenomenon of monochrome images in world art has been described.

The semantics of monochrome (for the first time in music culture studies) in the reproduction of Arnold Böcklin's famous painting "Isle of the Dead" and its meaningful, artistic embodiment in the symphonic poem of the same name by S. Rachmaninov has been investigated. The specificity of S. Rachmaninov's perception and his commitment to black-and-white visualization, which is guided, first of all, by the cultural and historical background has been revealed.

It has been proved that the understanding of the relationship between fine and music art and the historical period is able to explain certain phenomena in culture. The concept of "monochrome semantics" has been substantiated and the semantic loads of black, white, and grey colours have been investigated.

The thesis analyses the epistolary heritage of S. Rachmaninov and reveals the deep intentions that were the impetus for the creation of the musical poem "Isle of the Dead". The composer's intellectual reflection was revealed, as the plot of Arnold Böcklin's painting was objectified in the consciousness of S. Rachmaninov and some meaning coded in the painting was found. The semantics of monochrome in the reproduction of Arnold Böcklin's painting "Island of the Dead" and, in fact, the

musical interpretation of this plot have been characterized. It has been revealed a certain, well-defined technique of opposition the "infernal" and light, that the composer used in many of his works. It has been proven that S. Rachmaninov overcomes black/death with light and bright life.

We have found and analysed another piece by S. Rachmaninov (Prelude in B minor №10), written under the influence of Arnold Böcklin's painting "Returning Home". This discourse defines the main parameters of nostalgia as a cultural factor in the creation of a piano miniature of the Romantic era. The existing principles of nostalgia in F. Chopin's Mazurka Op. 17 No. 4 and in S. Rachmaninov's Prelude in B minor №10 (based on Arnold Böcklin's painting " Returning Home") have been analysed and highlighted.

Different composers' views on the artistic matrix of Arnold Böcklin's painting "The Isle of the Dead" in the musical interpretations by H. Schulz-Beuthen and A. Hallén have been considered, as well as the peculiarities of the musical embodiment of Arnold Böcklin's painting "The Villa by the Sea" in the ballad of the same name by B. Martinů have been analysed. In addition, special attention is paid to "Four Tone Poems after Arnold Böcklin", Op.128 by M. Reger, and the role of the picture "Isle of the Dead" in them. The individual creative handwriting of the musician as well as his view of the work of fine art in the specifics of the musical solution has been outlined.

Thus, all interpretive attempts confirm the interest in Arnold Böcklin's paintings and their importance for the history of culture. For Western European composers of the late XIXth and early XXth century, Arnold Böcklin's paintings became a source of impressions, an impulse for musical reflections, and their own interpretation of the proposed images.

Keywords: Key words: open work, interpretation, paintings by Arnold Böcklin, music culture of the late XIXth and early XXth century, creative biography, individual style, nostalgia, romanticism, musical consciousness, Jugendstil, "Isle of the Dead".

З М І С Т

АНОТАЦІЯ.....	2
ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАРТИН А. БЕКЛІНА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ.....	27
1.1 Значення ідеї відкритого твору У. Еко в дослідженні художньої культури..	27
1.2 Концепції взаємодії та синтезу мистецтв як культурологічні інструменти вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому і музичному мистецтві.....	58
1.3 Художній універсалізм у культурі на межі ХІХ – ХХ століть як фактор інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв: різноманіття індивідуальних художніх рішень і шляхів взаємодії напрямів та стилів.....	75
ВИСНОВКИ ДО I РОЗДІЛУ.....	82
РОЗДІЛ II. СЮЖЕТИ КАРТИН А. БЕКЛІНА («ОСТРІВ МЕРТВИХ», «ПОВЕРНЕННЯ НА БАТЬКІВЩИНУ») ТА ЇХ МУЗИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В ТВОРЧИХ БІОГРАФІЯХ МИТЦІВ: ПРОЦЕСИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ.....	85
2.1 А. Беклін: значення творчості художника у культурі другої половини ХІХ століття та історія створення картини «Острів мертвих» у п'ятьох варіантах її існування (1883 - 1888 рр.).....	85
2.2 Сюжет картини А. Бекліна «Острів мертвих» та його вплив на музичну культуру у творах європейських композиторів: історія сприйняття картини в культурних центрах, встановлення її вихідного варіанту та роль монохромного втілення в музичній інтерпретації.....	100
2.3 Ностальгія як культурний чинник створення фортепіанної мініатюри: від романтизму Ф. Шопена до вражень від картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину» на початку ХХ століття.....	122
ВИСНОВКИ ДО II РОЗДІЛУ.....	135

РОЗДІЛ III. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КАРТИН А. БЕКЛІНА В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	139
3.1. Сюжет картини «Острів мертвих» А. Бекліна у музичних інтерпретаціях Г. Шульца-Бойтена, А. Галлена: різні композиторські погляди на мистецьку матрицю.....	139
3.2 Балада «Вілла біля моря» Б. Мартіну: особливості музичного втілення сюжету однойменної картини А. Бекліна.....	157
3.3 Циклічний музичний твір «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» ор. 128 М. Регера: художня рефлексія та специфіка музичної інтерпретації.....	169
ВИСНОВКИ ДО III РОЗДІЛУ.....	183
ВИСНОВКИ.....	186
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	193
ДОДАТКИ.....	211
ДОДАТОК А. Картини А. Бекліна у всіх їх версіях («Острів мертвих», Вілла біля моря», «Повернення на Батьківщину», «Скрипаль-відлюдник», «Ігри у хвилях», «Вакханалія», «Острів життя», «Автопортрет зі смертю, що грає на скрипці», «Капелла» та інші)	
ДОДАТОК Б. Власні світлини з Помпеї та еротичної кімнати Археологічного музею Неаполю	
ДОДАТОК В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження	

ВСТУП

«Картина повинна про щось розповідати, спонукати глядача до роздумів,
подібно поезії, і складати враження, подібно музичній п'єсі»

Арнольд Беклін

Актуальність теми дослідження. Досліджуючи феномен відкритого твору, У. Еко лишає письменника, композитора патенту на володіння авторством твору. Читач – ось хто стає головним героєм у ХХ столітті. Якщо в традиційному мистецтві все було сформульовано за жорсткими законами – прийшовши в оперу (принаймні в її традиційному варіанті), або відкривши роман, глядач/читач точно розумів ту мову, на якій з ним будуть вести розмову, то в ХХ столітті все працює по-іншому – хаос та сум'яття, в яких опинилось суспільство, катаклізми приносять із собою руйнування стійких правил художніх творів. Тепер читач сам повинен розуміти, чи є інтонація автора іронічною або серйозною, чи пов'язані між собою два зображення, які знаходяться поруч, або вони протиставлені один одному. Читач зі своїм багажем особистих асоціацій стає головним героєм книги, так само, як і глядач будь-якого фільму, слухач будь-якого музичного твору тощо, – адже саме за ним останнє слово в розумінні й оцінюванні твору. Від нього залежить, як будуть змонтовані всі частини твору, і яка ідея виникне унаслідок цього. Саме потреба дії читача, глядача, слухача як «співтворця» і робить кращі зразки мистецтва нашого часу тим, що У. Еко називає відкритим твором².

Спираючись на концепцію У. Еко, ми досліджуємо картини А. Бекліна та їх музичні інтерпретації композиторами кінця ХІХ – початку ХХ століття як відкриті твори. Це, у свою чергу, дає можливість з нового погляду розглянути музичну культуру того часу та віднайти нові зв'язки між образотворчим та музичним мистецтвами.

² Про це У. Еко також пише в книзі «Поетика відкритого твору» [21].

Це і визначило **актуальність даного дослідження**, присвяченого розгляду картин А. Бекліна як відкритих творів в музичній культурі та в руслі взаємодії мистецтв кінця XIX – початку XX століття. Таким чином, картини А. Бекліна стають своєрідним стартом (і хронологічно, і сюжетно, і образно) для їх подальших інтерпретацій в різних видах мистецтв. Наприклад, «Острів мертвих» був поштовхом для створення багатьох творів мистецтва: в архітектурі (могили Г. Ліона на Введенському кладовищі і Г. Баумайстера на Смоленському, а також поромна переправа на острів-усипальницю Людвігштайн), живопису («Істинне зображення "Острова мертвих" Арнольда Бекліна в годину вечірньої молитви» (1932) С. Далі), літературі (роман «Острів мертвих» (1969) Р. Желязни, вірш «Острів Бекліна» (2008) Е. Парнова), театрі (декорації за мотивами картини А. Бекліна до опери Р. Вагнера «Валькірія» (1980, Байройт) у постановці П. Шеро), кіно («Острів мертвих» (1945, жахи), режисер М. Робсон, «Острів мертвих» (1992, сюрреалістичний фільм-колаж), режисер О. Ковалов, короткометражні фільми «Острів мертвих» Жана Батіста Шуо (2004) та «Острів мертвих» Гійома Генріота (2005), «Чужий: Заповіт» (2017, кінофантастика / трилер), режисер Р. Скотт).

Надзвичайно важливим є питання про те, яким чином відбувається інтерпретація сюжету А. Бекліна в різних жанрах музики. Слід зазначити, що музичних творів, написаних на цей мотив, виявилось досить багато (близько 22), перерахуємо основні: симфонічна поема «Острів мертвих» (1890) Г. Шульца-Бойтена, симфонічна поема «Острів мертвих» (1898) шведського композитора А. Галлена, симфонічна поема «Острів мертвих» (1907) угорського композитора Д. д'Антальфі, симфонічна поема «Острів мертвих» (1909) С. Рахманінова, «Три беклінські фантазії» (*Die Toteninsel, Der Eremit, Im Spiel der Wellen*) оп. 53 для органу (1910) Ф. Войрша, «Чотири симфонічних поеми за картинами А. Бекліна» оп. 128 (1913) М. Регера, та «Три романтичних етюди за картинами А. Бекліна» оп. 37 (1913) для органу учня М. Регера – Фріца Любріша молодшого.

Таким чином, причина того, чому так багато поетів, прозаїків, композиторів, драматургів, художників, режисерів продовжують бути зачарованими цією картиною полягає в тому, що достатньо важко зрозуміти її остаточний сенс однозначно. Тож, визнаючи, що картина А. Бекліна не піддається чіткому опису, вони звертаються до вигадки та уяви, створюючи власні образи. Водночас музика переходить на новий рівень змагання з живописом, створюючи неявний репрезентативний виклик.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі історії та теорії музичної культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ імені П. І. Чайковського на 2020–2025 роки, зокрема темі № 26 «Інтегративні проблеми розвитку світової художньої культури». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 27 лютого 2023 року (протокол № 2).

Мета роботи полягає у дослідженні відкритих сюжетів картин А. Бекліна та їх музичних інтерпретацій композиторами кінця XIX початку XX століття в контексті синхронних культурних процесів.

Для досягнення цієї мети в роботі поставлені та вирішені такі **завдання**:

— виявити значення ідеї відкритого твору У. Еко в дослідженні художньої культури. Розглянути концепції взаємодії та синтезу мистецтв як культурологічні інструменти вивчення життя картин А. Бекліна образотворчому і музичному мистецтві;

— розглянути художню інтерпретацію як явище культури. Дослідити інтерпретації картин А. Бекліна з погляду на їх стилістичну та ідейно-змістовну взаємодію з творами музичного мистецтва;

— простежити хронологію виникнення різних індивідуальних художніх рішень і шляхів взаємодії напрямів та стилів в культурі на межі XIX – XX

століть. У цьому контексті позначити проблему художнього універсалізму як фактору інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв;

— розглянути показові факти творчої біографії А. Бекліна та композиторів, які інтерпретували картини художника в проекції на відкритість творів (за концепцією У. Еко);

— окреслити історію створення картин «Острів мертвих» та «Вілла біля моря» А. Бекліна в п'ятьох варіантах їх існування. Виявити вплив мотиву життя/смерть у інших творах художника;

— дослідити історію знайомства С. Рахманінова з картиною «Острів мертвих» А. Бекліна в німецьких культурних центрах, встановити її вихідний варіант для створення однойменної симфонічної поеми; визначити роль та специфіку монохромного офорту картини «Острів мертвих» та вплив на музичну інтерпретацію;

— визначити основні параметри ностальгії як культурного чинника у створенні фортепіанної мініатюри епохи романтизму. Проаналізувати та висвітлити наявні принципи у Мазурці op.17 №4 Ф. Шопена та Прелюдії №10 сі-мінор С. Рахманінова (за мотивами картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину»);

— розглянути різні композиторські погляди на мистецьку матрицю картини «Острів мертвих» А. Бекліна в музичних інтерпретаціях Г. Шульца-Бойтена та А. Галлена;

— окреслити та проаналізувати особливості музичного втілення картини А. Бекліна «Вілла біля моря» в однойменній Баладі Б. Мартіну;

— розглянути «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» op.128 М. Регера та роль в них картини «Острів мертвих». Визначити індивідуальний творчий почерк музиканта та його погляд на твір образотворчого мистецтва в особливостях музичного рішення.

Таким чином, **об'єктом** нашого дослідження є феномен відкритого твору в контексті взаємодії та синтезу мистецтв у художній культурі. **Предметом** є

інтерпретація картин А. Бекліна як відкритих творів у музичній культурі кінця XIX початку XX століття.

Методи дослідження. Методологічна основа дослідження має комплексний характер і базується передусім на принципах *системного* підходу, завдяки якому музичні інтерпретації картин А. Бекліна розглядаються як відкриті твори в художній культурі кінця XIX — початку XX століття. Методологічна основа також зумовлена специфікою теми дисертації та передбачає *крос-дисциплінарний підхід*, що залучає дані та концепції з різних сфер наукового знання: культурології, філософії, мистецтвознавства, теорії комунікації. Окреслені завдання зумовили також застосування методу вивчення творчих біографій, культурологічного коментаря, використання методів порівняльного, структурного та жанрово-стильового аналізу, методу теоретичного узагальнення.

Порівняльний метод дозволяє досягнути різноманітність сюжетів картин А. Бекліна, їх варіантів, трансформацій та, відповідно, музичних інтерпретацій; *структурний* метод застосовано до типології картин А. Бекліна та їх втілень у музичній культурі; *жанрово-стильовий* метод дозволяє показати різноманітність способів вираження образного змісту в музичних творах, натхненими картинами швейцарського художника та аналізувати особливості різних композиторських рішень. *Метод теоретичного узагальнення* залучений для формулювання висновків дослідження.

Крім того, методологія дослідження базується на *історичному методі*, за допомогою якого розглянуто життя картин А. Бекліна в їх нарративному русі, що породжує значну кількість художніх інтерпретацій; *компаративному методі* – окреслено загальні риси та основні відмінності між варіантами картини («Острів мертвих», «Вілла біля моря»), музичними композиціями, написаними на основі мотивів картин А. Бекліна; *культурологічному підході* – розглянуто можливість реалізації міжкультурного діалогу через відкритість твору (за концепцією У. Еко).

Теоретична база досліджень побудована на ключових положеннях концепції відкритого твору У. Еко [22]. Як доповнення до цієї концепції була використана ідея смерті автора Р. Барта [111] та дослідження інтерпретацій Е. Бетті, Г.-Г. Гадамера, Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гассета, М. Фуко, Ф. Шлейєрмахера [5; 114; 153; 56; 96; 173], а також українських сучасних дослідників, таких як О. Бензюк, Т. Гуменюк, Є. Гуренко, Н. Жукова, С. Квіт, О. Колесник, О. Самойленко та І. Юдкін [3; 17; 18; 24; 36; 40; 102]. Як культурологічні інструменти вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому та музичному мистецтві ми використовували концепцію взаємодії та синтезу мистецтв, спираючись на роботи Ф. Гегеля, І. Канта, Е. Курта, Ф. Шеллінга [14; 35; 137; 169]. Також стосовно розгляду питання синтезу мистецтв були корисні також роботи сучасних дослідників, а саме Т. Вроєга, Н. Швець та А. Чіабашвілі [182; 97; 99]. До того ж, корисними в дослідженні питання нарративного руху та психологічного сприйняття руху були роботи американських вчених М. Бетанкура, Б. Нанай, П. Рьокера, М. Роллінза [113; 152; 161; 162].

Крім того, нами застосовані основні положення досліджень символу в художній культурі С. Дагерманом, Д. Купером, С. Мелларме, В. Тіндаллем, Р. Уеллеком та А. Уорреном [122; 123; 145; 179; 185]. У дослідженні питань імпровізації ми звертались до досліджень Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, Ж. Ф. Ліотара, О. Мурги, Б. Стецюк, Б. Стронько [9; 125; 142; 53; 85; 86].

Робота також базується на концепції культурологічних досліджень творчих біографій, проблеми мандрів митців та ностальгії, розроблених С. Тишко, а також на концепції культурологічного коментаря, введених в наукову практику Ю. Лотманом та широко розвинених в сучасних культурології та музикознавстві С. Тишком в співавторстві з Г. Куколь та С. Мамаєвим [90; 91; 92]. Також застосовані основні положення дослідження феномену дзеркала у культурі, ідеї якого узагальнили в своїх роботах Ю. Ніколаєвська та М. Рон [55; 63]. Важливою методологічною базою для вивчення феномену монохромних

зображень були наукові праці художника-абстракціоніста В. Кандинського та історика-медієвіста М. Пастуро [33; 57].

Художній універсалізм у культурі на межі ХІХ – ХХ століть як фактор інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв представлений різноманітним індивідуальних художніх рішень, серед яких ідеї Р. Вагнера, Ф. Ліста, С. Дягілева, А. Скрябіна, художників руху «Синій вершник» [183; 139; 84; 34]. Дані концепції ми розглядали, спираючись на дослідження А. Бенуа, а також на листи і спогади самих авторів [4; 61].

Вивчення взаємодії різних стильових тенденцій вимагало концентрації уваги на розробці проблем музичного стилю, представлених в роботах В. Медушевського, В. Москаленко, Є. Назайкінського, О. Самойленко, С. Тишка [48; 52; 54; 68; 88]. Дані дослідження мають вплив на розробку проблем щодо синтезу мистецтв і стосовно концепції відкритого твору.

У сучасному мистецтвознавстві існує не так багато досліджень, присвячених А. Бекліну, його життєвому шляху, творчості. Ми намагалися розгорнуто окреслити творчу біографію митця та основні риси його творчості, спираючись на праці західноєвропейських авторів – Т. Вроєга, П. Голді, Ф. Зелгера, У. Моша, М. Фінк, Ф. Шнайдера [182; 113; 187; 151; 130; 170], а також на спогади А. Бенуа і О. Станканеллі [4; 175]. Оскільки в дослідженнях, що розглядають творчу біографію А. Бекліна, ми не зустріли періодизацію його творчого шляху, необхідну для дослідницької роботи, ми дозволили собі розділити творчість художника на періоди, що стосуються його творчої біографії, орієнтуючись на прихильність до певного стилю образотворчого мистецтва та його домінанти.

У музикознавстві існує безліч досліджень, присвячених С. Рахманінову, його життєвому шляху, творчості. Ці дослідження ми розділили на дві групи.

Перша група – присвячена біографії С. Рахманінова. Це відомі всім дослідження В. Брянцевої, Ю. Келдиша [11; 37], які в деяких випадках дають

хибну інформацію, тож ми намагались аргументовано спростувати деякі твердження цих авторів. Також ми звертались до та актуальних досліджень – А. Ляховича, В. Реді, Р. Тарускіна, С. Тишка, Н. Швець та ін. [47; 64; 178; 87; 98], в яких містяться відомості про життя композитора, а також аналіз його творчості.

У другій групі знаходиться епістолярна спадщина самого С. Рахманінова, а також спогади, статті, інтерв'ю та листи його сучасників [4; 51; 59; 60; 61; 62].

У вивченні творчої біографії М. Регера і, власне, його творів, показові роботи К. Андерсона, Г. Багіра, Р. Брінкмана, К. Дальхауза, Н. Зандера, Х. Кюнера, А. Ліндера, О. Пірієва, О. Савайтан, на які ми спиралися у власному дослідженні [105; 107; 118; 124; 136; 187; 138; 155; 66]. У дослідженні творчості Г. Шульц-Бойтена базувались на працях музикознавців Ф. Брандеса, А. Гоебель та А. Зоселя [116; 127; 188]. А для дослідження Балади «Вілла біля моря» Б. Мартіну важливими виявилися роботи С. Бергманнової та Я. Мігуле [112; 149].

Аналітичною базою дослідження є картини швейцарського художника символіста А. Бекліна, записи, партитури та клавіри музичних творів композиторів кінця XIX – початку XX століття, серед яких «Острів мертвих» Г. Шульц-Бойтена, А. Галлена та С. Рахманінова. А також Прелюдія №10 сі-мінор С. Рахманінова («Повернення»), Мазурка ор. 17 №4 ля-мінор Ф. Шопена, Баллада «Вілла біля моря» Б. Мартіну, а також «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» ор.128 М. Регера («Скрипаль відлюдник», «Ігри у хвилях», «Острів мертвих», «Вакханалія»).

Наукова і теоретична новизна роботи полягає в наступному.

Вперше в музичній культурології:

— застосована концепція відкритого твору до картин А. Бекліна та їх музичних інтерпретацій – симфонічної поеми «Острів мертвих» Г. Шульца-Бойтена, А. Галлена, С. Рахманінова, «Чотирьох симфонічних поем по А. Бекліну» М. Регера та Балади «Вілла біля моря» Б. Мартіну.

- детально розглянуто взаємодію образотворчого та музичного мистецтва на прикладі картин А. Бекліна та їх однойменних музичних втіленнях;
- досліджена історія знайомства А. Шульц-Бойтена, С. Рахманінова та М. Рegera з картиною «Острів мертвих» А. Бекліна в німецьких культурних центрах та встановлений її вихідний варіант для створення однойменних симфонічних поем;
- запропоновано розподіл творчої біографії А. Бекліна на періоди художника з точки зору прихильності до певного стилю образотворчого мистецтва і його домінанти;
- віднайдений та проаналізований твір С. Рахманінова (Прелюдія сі-мінор №10), написаний під впливом від картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину»;
- системно зібрані всі картини А. Бекліна, де зображені музичні інструменти;
- віднайдені та проаналізовані маловідомі твори західно-європейських композиторів, написані за сюжетами картин А. Бекліна.

Набули подальшого розвитку:

- концепція відкритого твору;
- теорія взаємодії та синтезу мистецтв;
- метод культурологічного дослідження творчих біографій.

Практичне застосування результатів.

Представлені напрацювання з питань відкритості творів мистецтва на прикладі картин швейцарського художника-символіста А. Бекліна та їх музичних інтерпретацій, включно з аналітичними даними щодо конкретних творів, аналізу творчих біографій митців, а також окремі теоретичні та культурологічні положення можуть бути включені до навчальних програм вузівських курсів культурології, історії світової культури, історії музики та аналізу музичних форм.

Зв'язок із науковими програмами.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що дослідження може бути використано для читання курсів з культурології, історії та теорії музичної культури, а також для характеристики образного простору музичної творчості.

Матеріали дисертації можуть використовуватися в таких курсах вищих навчальних закладів, як «Історія музичної культури», «Історія культури», «Історія музики». Матеріали роботи також стануть корисними для культурологів, мистецтвознавців, музикознавців та диригентів. Робота може бути використана для удосконалення курсів теорії музики, музичної гармонії, музичної поетики та естетики. Матеріали дослідження можуть бути залучені до створення навчальних курсів та програм, що присвячені творчості західноєвропейських композиторів кінця XIX – початку XX століття.

Апробація результатів дослідження. Головні ідеї і положення роботи були викладені у доповідях на трьох всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях:

1. XX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках II міжнародно-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпрровізації» (Київ, 08 – 10 січня 2020) із доповіддю «Семантика монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» на її вплив на створення однойменної симфонічної поеми С. Рахманінова».

2. XIX Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» у рамках міжнародно-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до виконавської інтерпретації та імпрровізації» (Київ, 09 – 11 січня 2019) із доповіддю «Картина А. Бекліна «Острів мертвих» як відкритий твір у музичній культурі межі XIX – XX століть».

3. XVII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Дні науки» (Одеса, 23 – 25 квітня 2018 рік) із доповіддю «Симфонічна поема

«Острів мертвих» С. Рахманінова в системі варіантів картини А. Бекліна та в руслі проблематики відкритого твору».

Основні ідеї й засади роботи були викладені у звітах та обговореннях на засіданнях кафедри історії та теорії культури НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Публікації. За темою дисертаційної роботи опубліковано чотири статті в спеціалізованих наукових виданнях, затверджених МОН України. За результатами виступів на конференціях опубліковано три тексти тези, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Структура та обсяг дослідження. Дисертація містить анотацію українською та англійською мовами (по 6 сторінок); вступ, три розділи та висновки (загалом 176 сторінок). Перший, другий та третій розділи складаються з трьох підрозділів. У списку використаної літератури міститься 188 позицій, з них 86 – англійською, німецькою, угорською, французькою та чеською мовами. У додатку вміщено: картини А. Бекліна у всіх їх версіях (А); власні світлини з Помпеї та еротичної кімнати Археологічного музею Неаполю (Б); список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження (В).

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ КАРТИН А. БЕКЛІНА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

1.1 Значення ідеї відкритого твору У. Еко в дослідженні художньої культури

У нашій дослідницькій роботі ми у першу чергу спираємось на дві культурологічні теорії: по-перше, на концепцію відкритого твору У. Еко [21], а по-друге – на теорію взаємодії та синтезу мистецтв. Далі ми детально розглянемо їхню суть, але на даному етапі одразу зазначимо, що їхній взаємозв'язок проявляється насамперед у тому, що взаємодія мистецтв закономірно спонукає їхній синтез, що і є потужним стимулом до посилення «відкритості» твору. Причина такої закономірності полягає в тому, що для кожного з видів мистецтв, очевидно, властивий свій специфічний спектр смислів, засобів вираження тощо, а отже, при синтезі перед слухачем/глядачем відкривається можливість відчувати більшу свободу щодо власних трактувань.

Як відомо, концепція відкритого твору була запропонована У. Еко не тільки для осмислення досвіду авангардного мистецтва, а й для всього мистецтва в цілому – у всьому різноманітті епох, форм, жанрів, стилів тощо. Звичайно, концепція У. Еко мала свій певний бекграунд у вигляді досліджень структуралістів та семіологів. Про це У. Еко згадує у своїй передмові до «Відкритого твору»: «Пам'ятаю, Валь говорив мені, що ті ж проблеми, які розвиваю я, починаючи з теорії інформації та американської семантики (Морріс, Річардс), цікавлять і французьких лінгвістів і структуралістів, і запитав мене чи знаю я Леві-Строса <...> Ну так от, вмотивований Валем, я почав вивчати цих «структуралістів» <...> і я пережив три шоки, всі близько 1963 року: "Первісне мислення" Леві-Строса, нариси Якобсона, та російські формалісти <...> І таким чином французьке видання 1965 року має у примітках різні відсилання до лінгвістичних проблем структуралістів» [21, с. 9]. Але далі У. Еко пише, що вважає «Відкритий твір» досеміотичною працею, оскільки в

ній висвітлені проблеми, до яких він звертався перед теоретичним зануренням у загальну семантику. «Відкритий твір» зароджувався зовсім у іншій атмосфері, хоча в ньому і простежуються тенденції семіотики та структуралізму. З огляду на зазначене, концепції «Відкритого твору» У. Еко стає самоочевидною.

До того ж, У. Еко пояснює, що «на феномен відкритого твору ми могли б вказати як на те, що Рігль називав словом *Kunstwollen*, а Ервін Панофський визначає ще краще, як ”останній та остаточний сенс, що виявляється в різних художніх феноменах незалежно від свідомих рішень і психологічних установок автора”, додаючи, що таке поняття вказує не стільки на те, як художні проблеми *вирішуються*, скільки на те, як вони *формуються* (курсив автора роботи. – М.К.). У більш емпіричному сенсі ми можемо сказати, що мова йде про пояснювальну категорію, створену для того, щоб проілюструвати тенденцію, характерну для різних видів поетики. Отже, оскільки мова йде про оперативну тенденцію, вона може набувати різного вигляду, зустрічатися в численних ідеологічних контекстах, заявляючи про себе більш-менш явно, – і, таким чином, для того, щоб її виявити, довелося перетворити її в жорстку абстракцію, яка конкретно ніде не виявляється. Така абстракція якраз і є моделлю відкритого твору» [21, с. 54]. З огляду на процитоване, стає очевидним універсальність запропонованої у праці Еко моделі відкритого твору, що дозволяє застосувати її до творів, що належать до різних епох.

У. Еко зазначає, що «справжньою ”структурою” твору є те, що об’єднує його з іншими творами; саме те, що виявляється моделлю» [21, с. 54]³. Таким чином, «структурою відкритого твору», на думку У. Еко, буде не окремо взята структура тих чи тих творів, а загальна модель, що описує групу творів, які поставлені в певне відношення з реципієнтами. В цьому сенсі показовими є картини А. Бекліна, які мають безпосередній вплив на глядачів завдяки тим внутрішнім сенсам/смыслам що спонукають до рефлексій, та до певних

³ Тут і далі переклади текстів У.Еко, Р. Барта, С. Дагермана, С. Малларме, В. Кандинського на українську мову виконані авторкою дисертації.

художніх ремінісценцій, які продовжують жити в творах інших митців (в їх своєрідному переосмисленні, або ж у розвиненні ідей).

Дуже точно описував свого часу ідею самостійного життя художнього твору художник-абстракціоніст В. Кандинський: «Істинний твір мистецтва виникає таємничим, загадковим, містичним чином "із художника"». Відокремившись від нього, він отримує самостійне життя, стає особистістю, самостійним, духовно дихаючим суб'єктом, який веде, також, і матеріально реальне життя; він є істотою. Отже, він не є байдужим і випадковим явищем, яке залишається у духовному житті: він, як кожна істота, володіє подальшими творчими, активними силами. Він живе, діє і бере участь у спогляданні духовної атмосфери <...>» [33, с. 99]. Це наочно ілюструє життя картини А. Бекліна «Острів мертвих», або ж його картини «Вілла біля моря», де ми спостерігаємо активний рух твору (в аспекті його художньої еволюції – як у творчості художника, так і в інших інтерпретаціях митців).

З цього приводу доцільно згадати, що на початку ХХ століття репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» стали обов'язковою прикрасою багатьох європейських будинків, як доказ того, що господарі – люди освічені. Тиражування репродукцій цієї картини було величезним за обсягом. А. Беклін ніби передчуває те, що буде відбуватися з мистецтвом в ХХ столітті, а саме те, що воно поступово почне набувати повної автономності. Саме про це у 1962 році заявляє У. Еко в «Поетиці відкритого твору» [21], а в 1968 році, на зорі постмодернізму, напише Р. Барт у статті «Смерть автора»: «Щоб забезпечити листу майбутнє, треба спростувати міф про нього – народження читача доводиться оплачувати смертю Автора». [110, с. 384–391]. І далі пояснює: «Видалення Автора <...> – це не просто історичний факт чи ефект листа: він повністю змінює весь сучасний текст, або, що те саме, нині текст створюється і зчитується таким чином, що автор на всіх його рівнях усувається. <...> Для тих, хто вірить в Автора, він завжди мислиться у минулому стосовно його книги; книга та автор самі собою розташовуються на загальній осі, орієнтованій між

до та після; вважається, що Автор виношує книгу, тобто передує їй, мислить, страждає, живе для неї, він також передує своєму твору, як батько синові. <...> Тепер рука сучасного скриптора, втративши будь-який зв'язок з голосом, покінчивши з Автором, здійснює суто накреслювальний (а не виразний) жест і окреслює певне знакове поле, що не має вихідної точки, - принаймні воно виходить тільки з мови як такої, а вона невпинно ставить під сумнів всяке уявлення про вихідну точку» (там само). І резюмує: - «Скриптор, який прийшов на зміну Автору, несе в собі не пристрасті, настрої, почуття чи враження, а тільки такий неосяжний словник, <...> життя лише наслідує книгу, а книга сама зіткана зі знаків, сама наслідує щось уже забуте, і так до нескінченності» [там само].

С. Малларме був першим, хто повною мірою побачив необхідність поставити саму мову на місце того, хто вважався її власником. Він вважає, що говорить не автор, а мова як така. Тут ми маємо розмірковувати про мову в широкому контексті – художня мова, витвір мистецтва. Суть усієї поетики С. Малларме в тому, щоб усунути автора, замінивши його листом, – а це означає відновити права читача⁴. Навіть М. Пруст, за словами Р. Барта, при всьому помітному психологізмі його аналізу душі відкрито формулював своє завдання як вимогу гранично ускладнити – за рахунок нескінченного заглиблення в подробиці, зокрема, у відносини між письменником та його персонажами, при тому «обравши оповідачем не того, хто щось побачив і пережив, навіть не того, хто пише, а того, хто *збирається писати* (курсив М.К.)» [110, с. 340]. І далі продовжує: «Навіть з погляду лінгвістики, автор є лише той, хто пише, як і ”я” це лише той, хто говорить ”я”; мова знає ”суб'єкта”, але не ”особистість”, і цього суб'єкта, що визначається всередині мовленнєвого акту і нічого не містить поза ним, вистачає, щоб “вмістити” в себе всю мову, щоб вичерпати всі її можливості» [там само].

⁴ Читаємо у С. Малларме [145].

Таким чином, художній текст – багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не є початковим. Він витканий із цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел. За словами Р. Барта, автор подібний до Буvara і Пекюше⁵, цих вічних переписувачів, великих і смішних одночасно, глибока комічність яких якраз і знаменує собою істину листа; він може лише вічно наслідувати те, що написано раніше і саме писалося не вперше⁶.

Коли текст належить Автору та наділяється остаточним значенням – він замикається та остаточно зупиняється. Розвиток цієї думки ми знаходимо у висловлюваннях і у С. Малларме, і у Р. Барта, і у концепції відкритого твору У. Еко. Крім того, думки Р. Барта подібні до розуміння У. Еко ролі читача та сутності відкритого твору: «Так виявляється цілісна сутність письма: текст складений з безлічі різних видів письма, що походять з різних культур і вступають один з одним у відносини діалогу, пародії, суперечки, проте вся ця множинність фокусується у певній точці, якою є не автор, як стверджували досі, а читач. Читач – це простір, де зберігаються майже всі до єдиної цитати, у тому числі складається лист; текст знаходить єдність не у *походженні* своєму, а *призначенні* <...> (курсив автора. - М.К.) [110, с. 344].

У випадку картин А. Белкіна, а точніше, в історії численного множення їхніх репродукцій ми можемо спостерігати саме таку, описану Р. Бартом, «смерть автора». Яка неодмінно супроводжується феоменальним зростанням рівня навантаження, яке відчуває реципієнт, тому що він сам приймає участь у створенні, ніби дописує, домальовує разом з автором.

У. Еко виділяє два моменти, які ми вважаємо за необхідне зазначити для чіткішого розуміння його концепції відкритого твору:

«А) Модель відкритого твору відтворює не передбачувану об'єктивну структуру твору, а структуру ставлення до нього споглядача; форма піддається

⁵ Переписники, герої однойменного незавершеного роману Г. Флобера.

⁶ Чит. детальніше [109].

опису тільки в тій мірі, в якій вона породжує порядок своїх власних тлумачень, і цілком ясно, що діючи згідно з цим постулатом, ми уникаємо строгого об'єктивізму, характерного для ортодоксальних структуралістичних течій, які вважають за можливе аналізувати тільки визначальні форми, не беручи до уваги мінливу гру значень, яку розгортає перед нами історія.

Б) Модель відкритого твору, отримана таким чином, є абсолютно теоретичною та існує незалежно від дійсної наявності творів, які можна було б визначити як "відкриті". Перед всім різноманіттям повідомлень нам здається можливим і корисним визначити кожне з них, використовуючи одні й ті самі інструменти і потім зводячи їх до схожих параметрів. Поетика відкритого твору виявляє структурні ознаки, що подібні до інших операцій в галузі культури, які є спрямованими на те, щоб прояснити будь-які природні явища або логічні процеси» [114, с. 57-58].

У. Еко стверджує, що поняття відкритого твору не має аксіологічного значення. У своїх нарисах він не прагне до того, щоб розділити твори мистецтва на значимі («відкриті») та застарілі («закриті»); адже він вважає, що «відкритість розуміється як принципова неоднозначність художнього повідомлення, характерна для будь-якого твору в будь-який час» [21, с. 53].

Таким чином, об'єкт нашого дослідження, а саме такі твори мистецтва, як картини А. Бекліна (у всій сукупності їх варіантів)⁷ та їх музичні втілення (твори композиторів ХІХ століття) ми вважаємо відкритими творами, тому що вони наділені неоднозначністю художнього повідомлення, можливістю до різного роду трактувань та інтерпретацій, тенденцією до створення нових варіантів, а також своєрідними художніми ремінісценціями. Сюжети на картинах А. Бекліна мають безліч варіантів розв'язок, значень, сторін поглядів, смислів та сенсів, закладених у їх основу.

«Будь-яка ідея здається тим більше самотньою і надихаючою, чим більше в ній думок, світів та установок, які перетинаються в ній і починають

⁷ Про долю варіантів картини Бекліна див. в розділі II.

взаємодіяти. Коли твір дає безліч причин, містить багато смислів і, перш за все, безліч аспектів осмислення і способів бути зрозумілим та з любов'ю прийнятим, тоді він, звичайно ж, стає вельми цікавим, стає чистим виразом особистісного начала», – зазначає Г. Ф. Гегель [14, с. 353-354].

Виходячи з цієї ідеї Г. Ф. Гегеля, ми бачимо, що в ідеях картин А. Бекліна, а перш за все у «Острові мертвих», присутній ряд думок художника (про тимчасове і вічне, про явне й приховане, про призначення і долю), декілька світів (потойбічний, реальний і символічний) та певні установки (виявлення краси у фатальному і похмурому, фокус на темі самотності). Це дає нам змогу нового осмислення цього твору і, в свою чергу, дає зрозуміти його відкритість як для глядача/слухача, так і для дослідника.

У концепції відкритого твору особлива увага приділяється інтерпретації та виконанню твору. Аналізуючи «Книгу» С. Малларме і окремі музичні твори ХХ століття, У. Еко зазначає, що в них «помітна тенденція до того, щоб будь-яке виконання твору ніколи не збігалось з остаточним його визначенням; всіляке виконання пояснює його, але не вичерпує, всіляке виконання реалізує цей твір, але всі вони доповнюють один одного, нарешті, всіляке виконання ілюструє нам його як закінчене, але в той же час як незавершене, тому що не дає нам всіх інших можливих розв'язок. Хіба можна назвати випадковим той факт, що подібна поетика виявилася співзвучною фізичному принципу додатковості, згідно з яким неможливо одночасно описати різні характеристики елементарної частинки, і для того, щоб описати ці різні характеристики, необхідні різні моделі, які, ”відтак, правильні тоді, коли використовуються в правильному місці, але суперечать один одному і тому називаються взаємодоповнюючими”» [21, с. 92-93].

Слово «*інтерпретація*» етимологічно походить від лат. “*interpres*” – що значить «той, хто пояснює, витлумачує». Зрозуміло, що інтерпретація не є повним синонімом ані розуміння, ані тлумачення. Особливо це стосується художньої інтерпретації, сутність якої є не лише осягнення інтерпретатором

смислів культурних феноменів, але й донесення цих смислів до реципієнта, що передбачає також врахування поняття *вираження* та *репрезентації*. Відомо, що проблема саме *розуміння* посідає важливе місце в різних галузях сучасної гуманітаристики. Крім того, вона має безпосереднє значення для побудови міжкультурного діалогу, який спонукає досягнути суб'єктивну істину іншої людини/цивілізації/культури.

За концепцією М. Бахтіна, існує чотири аспекти розуміння: психофізіологічне, сприйняття знаку, його впізнавання, розуміння значення знаку в контексті та активно-діалогічне розуміння [2, с. 364]. Очевидно, що останній, четвертий аспект розуміння, може бути доступним саме завдяки досвіду екзистенційному. Слід зазначити, що відкриті твори є показовим прикладом активно-діалогічного розуміння, так як в них активно залучена взаємодія твору з реципієнтом.

Тут доречно згадати думку У. Еко, що шляхи пізнання простору художнього тексту — невичерпні за своєю природою. Йдеться про відому метафору тексту як лісу, стежками якого прогулюється читач: «Навіть там, де лісову стежку зовсім не видно, кожен може прокласти власну, вирішивши, праворуч або ліворуч він обійде те чи те дерево, і так щоразу обираючи шлях біля кожного зустрічного стовбура» [22, с. 14–15].

На думку сучасних українських музичних культурологів С. Тишка, В. Вишинського та А. Гадецької, «музична культура існує за законами цієї метафори. Єдиний спосіб вловлювати миттєвості безперервних змін – це пошук ”прихованих доріжок” та постійний вибір руху ними задля досягнення, пізнання та рефлексії її незбагнених сенсів» [94, с. 96].

Водночас, американська дослідниця С. Зонтаг вважає, що сучасна культура підірвана гіпертрофією інтелекту, який мститься мистецтву і світу. За її думкою, інтерпретація «приборкує» твір, робить його «ручним» і «затишним». Вона зазначає, що витлумачувати – означає збіднювати світ,

схематизувати його, перетворювати на «примарний світ смислів», а тому слід прагнути до «теоретичної простодушності» [177, с. 12].

Слід зазначити, що у другій половині ХХ ст. теоретики намагаються виробити нові підходи, навіть, можна сказати, канони інтерпретації. При чому розуміння, так би мовити, перспектив інтерпретації доволі різне. Так, наприклад, італійський філософ Е. Бетті, розподіляє розуміння тексту на три етапи: рекогнітивний (впізнавання), репродуктивний (відтворення) і нормативний (застосування). Цим етапам відповідають наступні канони:

- а) автономії смислу від суб'єктивності інтерпретатора;
- б) смислового контексту або цілісності;
- в) актуальності розуміння як включення смислу в життєвий контекст інтерпретатора;
- г) герменевтичної смислової відповідності як здатності відмовитися від власних упереджень [5, с. 365].

Тобто Е. Бетті пропонує обмежити в інтерпретації свавілля «суб'єктивності». Для цього він виділяє принцип автономності об'єкта, висловлюючись таким чином: «Об'єкт інтерпретації володіє іманентною логікою існування, бо інтерпретується – продукт людського духу, несе в собі інтенції і сенс, які і належить шукати інтерпретатору, приймаючи несхожість Автора» [5, с. 367]. Далі продовжує: «Сенс об'єкта інтерпретації проявляється через відтворення цілісності його внутрішніх зв'язків. Ціле, яке реконструюється, підлягає включенню до інтелектуального об'єкту інтерпретатора» [там само]. Та резюмує: «Бажати зрозуміти – цього мало, необхідний ”духовний просвіт”, підходяща перспектива для відкриття і розуміння. Тобто дана позиція позитивно може бути визначена як багатство інтересів і широта горизонту інтерпретатора. Це – так само вміння – прийняти мету об'єкта інтерпретації, як свою» [там само]. За Е. Бетті, сенс слід не вносити, а виносити. Такі інтенції є суголосними із загальною настановою української філософії та культурології (Т. Гундорова, С. Квіт, О. Колесник).

Українська дослідниця О. Самойленко зазначає: «Інтерпретація музики та в музиці, в цілому – це відносини з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння як глибинної смислової співдії між людьми. Та резюмує: «Таким чином, історія постає ”візаві” психології в музичному втіленні та осмисленні. Прецедентні смисли, як типологізований історичний досвід усвідомлення, взаємодіють з музичними епістемами, породжуючи: час–ритм; кохання–мелос; гра–фактуру (тканину, матерію звучання, просторовий масштаб)» [75, с. 5].

На думку вченої, два роди семантичних мереж, зовнішні предметні та внутрішні психологічні, можуть бути представлені як паралельні онтології, репрезентовані в музичній «семантичній мережі». Таким чином, музика як всесвітнє семантичне павутиння існує в артефактному середовищі та в індивідуальній свідомості.

Українська сучасна дослідниця Н. Жукова зазначає, що «поняття ”інтерпретація” формувалося у довгому й складному процесі становлення логічних методів, які розвивалися у напрямку послідовного збільшення ступеня їх складності: від простого опису – через пояснення й тлумачення – до чіткої логічної операції» [24, с. 21]. Цю думку розвиває й український сучасний дослідник О. Бензюк зазначаючи, що «герменевтика, як наука, що прагне до духовної інтерпретації тексту, розкриття змісту і значення тексту в культурі, служить розвитку духовності в людині, становленню її як особистості, як суб’єкта культури, безумовно, включає в себе і відкриту інтерпретацію, адже обсяг духовного світу автора ширше найобширнішого авторського тексту, розуміння ж має справу з текстом, а не з духовним світом людини, хоча вони і не чужі один одному, тому й інтерпретація тексту матиме ”відкритий” характер» [3, с. 15].

Тут важливо зазначити, що інтерпретація завжди є поліваріантною й принципово «безкінечною», і кожна нова інтерпретація твору є не менш важливою, як і сам твір.

Відомо, що герменевтика тяжіє до осягнення вже закладеного в творі змісту, до злиття з його автором, а філософія до оцінки, тлумачення, приписування змістів. За словами О. Колесник: «Замість намагання перенестися в минуле, – до автора тексту, – слід переорієнтуватися на актуалізацію сенсів, які мають відношення до ситуації, сучасної самому інтерпретатору» [40, с. 56]. Таким чином, сенс беклінівського «Острова мертвих» включає в себе всі ті значення, які надавалися твору протягом всього його культурного існування.

В межах культурології можна виділити наступні типи інтерпретації, взявши за основний критерій кінцевий результат процесу: 1) повсякденна (побутова), або комунікативна, в процесі якої людина осмислює нові життєві події та інтегрує їх сенси в наявну картину світу; 2) теоретична, результатом якої стає нова наукова, філософська, культурологічна концепція; 3) художня, в процесі якої виникає новий мистецький твір.

О. Колесник розглядає феномен «культурологічної інтерпретації», яка, на її думку, намагається синтезувати ці підходи, відкидаючи крайнощі кожного з них. Вона зазначає, що ми не можемо претендувати на розуміння мистецького твору, не маючи уявлення про те, що він означав для митця та його «первинних» реципієнтів; інакше «приписування сенсів» стає безмежним і безвідповідальним. І далі пояснює: «З іншого боку, художній твір має власне життя, яке виявляється в розмаїтті його інтерпретацій. Відмовитися від цього "прирощення сенсів" заради досить-таки сумнівного злиття з автором означає непоправно збіднити розуміння твору. Тому осягнення мистецького артефакту передбачає знання сутності: як його інваріантного «центру», так і розмаїття тлумачень. На наш погляд, специфіка культурологічної інтерпретології полягає, по-перше, у поєднанні досягнень різних методологічних підходів, об'єднаних настановою на довіру до тексту та його автора і намаганням знайти сутнісне

значення цього тексту (в чому полягає принципова відмінність від постмодерністських прочитань з їхньою презумпцією недовіри). По-друге, в застосуванні цих принципів до текстологічного аналізу-синтезу (як повного циклу вивчення, без акцентування лише першої частини) не тільки тексту, але і його культурного контексту» [40, с. 61].

У зв'язку з цим слід звернути увагу також на принципово протилежні підходи до співвідношення розуміння та тлумачення. Класична (методологічна) герменевтика їх диференціює: за Ф. Шлейєрмахером, тлумачення співвідноситься з розумінням приблизно так, як зовнішнє та внутрішнє мовлення. В онтологічній герменевтиці, зокрема, у Г.-Г. Гадамера, постулюється тотожність цих понять.

Доцільно згадати з цього приводу класифікацію «кодів» Р. Барта, які він поділяє на дві групи. Перша група включає проайретичний (або нарративний) і герменевтичний коди, що описують будову і розгортання сюжету, мають безпосереднє відношення до твору як до завершеної конструкції. Друга – коннотативний, референціальний (культурний) і символічний коди, що покликані розімкнути конструкцію і ввести в область «тексту». Референціальний код відсилає до всієї сукупності історичного, філософського, психологічного, літературного і т. п. знання, з якого виростає твір і яке складається з безлічі стереотипів, що засвоюються повсякденною свідомістю. Коннотативний і семантичний – розкривають стереотипність тексту. «Текст» належить рівню коннотації, твір (завдяки інтерпретації) несе денотативну функцію [111, с. 12].

Класифікація за засобом інтерпретації може бути застосована, коли об'єктом художнього тлумачення є первинний художній твір. У виконавських видах мистецтва інтерпретація набуває форми виконання. Наприклад, у музичному виконанні йдеться мова про відтворення, яке надає онтологічне буття музиці, яка поки що існує у вигляді нот на аркуші паперу. Коли вихідним джерелом є літературний (або інший часо-просторовий чи просторовий) текст,

інтерпретація зближується з поняттям перекладу. У науковому кругообігу відомі три типи перекладів: 1) інтерлінгвістичний, 2) інтерсеміотичний (трансмутація в інший вид мистецтва), 3) інтралінгвістичний. Таким чином, перекладач перестворює оригінал для тих, хто інакше був би позбавлений контакту з першотвором.

На думку Є. Гуренко, умовами художньої інтерпретації, обов'язковими компонентами є об'єкт, посередник-інтерпретатор та, власне, продукт виконавської діяльності [18, с. 83]. О. Колесник доповнює цю концепцію також трьома фазами процесу художньої інтерпретації: 1) сприйняття об'єкта, 2) його осмислення інтерпретатором (розуміння), 3) створення мистецького твору «другого порядку» (тлумачення). «Під художньою інтерпретацією можна розуміти тлумачення митцем-інтерпретатором "первинного" твору або позахудожнього досвіду, результатом чого стає новий художній артефакт. Культуротворчий сенс такої інтерпретації полягає в процесі та результаті створення власного художнього твору на основі творчого переосмислення "першоджерела", яке може підлягати різним варіантам мистецьких трансформацій» [40, с. 34].

У. Еко, класифікуючи інтерпретацію, виділяє ще такі форми: 1) через транскрипцію, 2) інтрасистемна (інтрасеміотична, інтралінгвістична, виконавство), 3) інтерсистемна (інтерсеміотична, інтерлінгвістична, переробка, парасинонія, адаптація) [126, с. 283].

Таким чином, за класифікацією О. Колесник, літературний твір, написаний під впливом фактів життя автора, є інтерпретацією позамистецької дійсності – художньою інтерпретацією першого порядку. Картина, написана на тему цього тексту, є художньою інтерпретацією другого порядку. Фільм, знятий під впливом естетики картини (можливо, без посилань на літературне першоджерело), – художньою інтерпретацією третього порядку. Критична стаття про фільм – теоретичною інтерпретацією першого порядку (або четвертого порядку за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на цю

критичну статтю – теоретичною інтерпретацією другого порядку (і п'ятою в цілому).

Застосовуючи дану концепцію до картини А. Бекліна «Острів мертвих», ми можемо стверджувати, що всі подальші її варіанти, створені художником, є інтерпретацією першого порядку. Музичні твори, написані за сюжетом цієї картини (симфонічні поеми Х. Шульц-Бойтена, А. Галлена, С. Рахманінова, М. Рegera та ін.) є художньою інтерпретацією першого порядку. Фільми, зняті під впливом естетики картини або літературні твори за цим сюжетом (можливо, без посилань на першоджерело), – художньою інтерпретацією третього порядку. Критична стаття про музичний твір, фільм, повість, постановку за сюжетом «Острова мертвих» – відповідно теоретичною інтерпретацією першого порядку (або четвертого порядку за наскрізною нумерацією). Полемічний відгук на цю критичну статтю – теоретичною інтерпретацією другого порядку (і п'ятою в цілому). З цього можна зробити висновок, що інтерпретація не повинна бути лише копіюванням першоджерела. Найвищим завданням майстра художнього тлумачення є інставація смислів, «прирощення сенсів», додавання власного інтерпретаційного таланту до таланту автора першотексту.

Французький теоретик М. Фуко згадує у своєму есе «простір інтерпретації, створеної З. Фрейдом, і не тільки в його знаменитій топології свідомості і позасвідомого, але й в установлених ним правилах, які повинні спрямовувати увагу психоаналітика, дозволяючи йому розшифрувати те, що говорить в ході мовного "ланцюжка". І далі: «Точка абсолюту, до якої вічно прагне інтерпретація, є водночас і точка її розриву» [96]. Починаючи з філософських ідей Ф. Ніцше та З. Фрейда, питання феномену інтерпретації стає наскрізним.

За словами О. Бензюка, «починаючи з XIX ст., "знаки" сплітаються в невичерпну мережу, <...> але не тому, що базуються на нічим не обмеженій схожості, а тому, що з'являється якась фатальна відкритість. <...> ... чим далі

ми рухаємося в інтерпретації, тим ближче ми стаємо до тієї абсолютно небезпечної області, де інтерпретація не просто змушена повернути назад, але де вона зникає як така, як інтерпретація, аж до зникнення самого інтерпретатора» [3, с. 36]. Та далі дослідник вводить нову категорію «відкрита інтерпретація», резюмуючи: «Відкрита інтерпретація» є універсальним методом прочитання, тлумачення, пояснення, трактування творів мистецтва. Універсальність відкритої інтерпретації виявляється в тому, що в ній цілісність відображення стає цілісністю активного самовиявлення, особистісно-індивідуальне ставлення до явища (твору, автору) – фактом діалогу, який не просто суб'єктивно передає "чужий" голос, але перетворює його в самому матеріалі мистецтва. Інакше кажучи, відкрита інтерпретація – це розуміння мистецтва, що знайшло себе в різноманітних актуально-творчих художніх формах, зокрема, у формах, що, так би мовити, не вийшли за межі канону» [там само].

Влучним до цього видається і твердження українського культуролога І. Юдкіна який продовжував досліджувати відому ідею Р. Барта «тексту як повідомлення». Його розміркування пов'язані з обґрунтуванням ідеї пріоритету тексту над знаком: «Текст як повідомлення завжди позначений локацією – віднесення до автора та адресата. Відтак він несе інтенцію, цільове призначення, яким вмотивовується саме відповідний добір ідіоматичного матеріалу» [102, 28].

Зазначене вище підштовхує до висновку, що інтерпретація належить всій сфері культурного буття та виявляється в естетиці, філософії, мистецтві, моралі, релігії, науці тощо. Тому осмислення інтерпретації як цілісного культурного феномену продукувало створення окремого напрямку, який О. Колесник визначає як «культурологічна інтерпретологія».

Це закономірне виникнення нової понятійної категорії, необхідної для дослідження інтерпретаційної проблематики в сучасній культурології. Оскільки художня культура ХХ – початку ХХІ ст. визначається безпрецедентним

розмаїттям форм інтерпретацій, постала потреба у комплексному та системному дослідженні різних гуманітарних наук. Саме цими питаннями займається культурологічна інтерпретологія, яка являє собою суцільне переплетення інтерпретацій різних типів та ступенів. За словами О. Колесник, цей напрям спрямований на досягнення сутності культурних універсалій, їхніх індивідуальних, етнонаціональних та історичних художніх інтерпретацій, а також подальших переінтерпретацій, які роблять твір розімкнутим і здатним долати часові та просторові межі.

Ще одне поняття, зміст якого важливо розкрити в контексті дослідження художньої інтерпретації – «реінтерпретація». Як відомо, інтерпретація представляє собою процес тлумачення того чи іншого тексту, цілісність якого з незмінністю зберігається. Тобто, реінтерпретація на відміну від інтерпретації, породжує нове художнє ціле внаслідок уточнення, зміни змісту й значення інформації.

Таким чином, реінтерпретація є наступним рівнем у розумінні вихідної структури, пов'язаної з її переосмисленням. Наприклад, картина А. Бекліна «Острів мертвих» є переосмисленням античного міфу про річку Стікс та перевізника душ Харона. У свою чергу музичні твори композиторів кінця XIX – початку XX століття, написані під враженням від цієї картини, є її інтерпретаціями. А вже, наприклад, фільми XXI століття, зняті на цей сюжет, виступають її реінтерпретацією. Тут варто згадати два примітних у цьому плані короткометражних фільми «Острів мертвих» Жана Батіста Шуо (2004) та «Острів мертвих» Г. Генріота (2005). Слід зазначити, що фільм французького режисера Г. Генріота описує великий простір, де повторюються жести, де істоти обертаються в циклі, як старі машини. Божевілля ніби втрутилося в це місце без видимого життя. Там людина губиться і знаходить себе.

На думку деяких дослідників, реінтерпретаційна стратегія пов'язана з поняттями «симулякр», «деконструкція», «ремейк». Наголошується на тому, що реінтерпретація передбачає не стільки наявність вже раніше інтерпретованого

тексту, скільки якість смислового результату в розумінні першотекста. Виходячи з цього поняття, «реінтерпретація» виявляється дуже близьким поняттю «інтертекст», тому що саме реінтерпретація передбачає залучення нових інтерпретативних реальностей та зв'язків, які відображаються в нових текстах.

У зв'язку з цим важливо згадати слова української дослідниці Т. Гуменюк, яка констатує, що «інтертекстуальність – така властивість тексту, яка притаманна йому від самого початку (предметом цитації є всілякі дискурси, з яких і складається культура й в атмосферу яких, незалежно від своєї волі, занурений будь-який автор); за самою своєю природою будь-який текст – це інтертекст, він пишеться в процесі зчитування чужих дискурсів, інтертекстова структура не є наявною, а виробляється відносно іншої структури; 3) інтертекстуальність не варто розуміти так, що текст має якесь походження; текст утворюється з анонімних, невловимих і, водночас, уже читаних цитат – із цитат без лапок, він має не просто кілька значень, у ньому здійснюється властива множинність смислу, така, що не підлягає усуненню» [17, с. 16].

Таким чином, інтертекстуальність присутня в будь-якому тексті (за Р. Бартом, У. Еко), а його відлуння буде почуте в процесі роботи над твором, бо «матеріал проявить свої природні властивості, й одночасно нагадає і про культуру, що його сформувала» [21, с. 432]. Інтертекстуальність створює нові тексти, долає еkleктизм. Прикладом такого феномену є літературні твори У. Еко, такі як «Ім'я Рози», «Баудоліно», «Маятник Фуко» та ін., в яких багатослівне цитування різних джерел призводить до органічної за своєю складністю художньої цілісності.

Іспанський філософ та теоретик Х. Ортега-і-Гассет так висловлювався у статті «Мистецтво в теперішньому і минулому» щодо питання про заміну старого на нове у сфері мистецтва: «Як можна насолоджуватися мистецтвом минулого, якщо відсутнє необхідним чином пов'язане з ним сучасне мистецтво. Перетворившись на просто минуле, мистецтво більше не впливає на нас, строго

кажучи, естетично; навпаки, воно збуджує в нас емоції «археологічної» властивості. Справедливості заради скажемо, що подібні емоції теж можуть доставляти велику насолоду, проте навряд чи здатні підмінити власне естетичну насолоду. Мистецтво минулого не "є" мистецтво; воно "було" мистецтвом» [56, с. 298-299].

У. Еко вважає, що є три смисли тлумачення твору, не тільки в їх буквальному сенсі, а й у трьох інших: алегоричному, моральному та містичному (анагогічному). Стосовно цього він наводить приклад із Середньовіччя: «Ось як говорить Данте в своєму тринадцятому Листі: *In exitu Israel de Egipto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus* ("Коли вийшов Ізраїль з Єгипту, дім Якова народу чужого, Юда став за святиню його, Ізраїль – володінням його" (лат.)). Таким чином, якщо ми прочитаємо буквально, дослівно, ми побачимо, що мова йде про вихід синів Ізраїлевих із Єгипту за часів Мойсея; в алегоричному сенсі тут мова йде про порятунок, дарований нам Христом; моральний сенс відкриває перехід душі від плачу і від тягара гріха до блаженного стану; анагогічний – перехід святої душі від рабства нинішньої розпусти до свободи вічної слави» [21, с. 74].

Подібний метод тлумачення твору ми можемо спробувати екстраполювати й на картини А. Бекліна «Острів мертвих»: буквальне тлумачення – Харон везе душу покійного на острів мертвих; алегоричне тлумачення – душа людини вічна, продовжує своє існування; моральне тлумачення – перехід душі від життя до вічного спокою в стінах фортеці острова; містичне тлумачення – перехід людської душі від звичайного життя в місце її страхів. Подібну проекцію ми можемо зробити й до картини «Вілла біля моря» (у всій сукупності її варіантів⁸). Буквальне тлумачення – жінка в чорній мантії, що стоїть біля руїн та дивиться в бік моря. Алегоричне тлумачення – нам не відомо, хто ця жінка, але, можливо, це господиня вілли, або покинута дружина, або ж самотня вдова в траурі (кипариси біля вілли

8 Про історію створення картин «Вілла біля моря» читайте докладніше у розділі III

натякають на траурний характер картини). Моральне тлумачення – стан скорботи, самотності людської душі в земному житті; містичне тлумачення – внутрішній світ людини, прихований від сторонніх очей. Таким чином, ми можемо співставляти сенсові тлумачення за принципом У. Еко до інших картин А. Бекліна та мистецьких творів загалом.

Отже, ми розглянули картини А. Бекліна в декількох аспектах алегоричного дискурсу. Ці чотири варіанти алегоричного дискурсу, за твердженням У. Еко, в кількісному відношенні поступаються безлічі розв'язок, передбачуваних сучасним відкритим твором. Дослідник показує ще й те, що в основі цих різних видів дослідів лежить різне бачення світу [21, с. 75]. Зрозуміло, що трактування твору залежить від епохи, світосприйняття як майстра, так і читача. Тобто, варто зацентувати, що тлумачення того чи того художнього твору значною мірою залежить від реципієнта – від часу, в якому він живе, від того, як він сприймає навколишній світ.

Ідея відкритості твору мистецтва використовується дослідником для пояснення радикальної відмінності класичного мистецтва від сучасного. Традиційне, або класичне, мистецтво було «недвозначним». Воно могло запропонувати читачеві декілька можливих відповідей, але його властивості так чи інакше спрямовують нас в потрібне русло у пошуках цих відповідей. Проте, навіть поверхневий екскурс в історію мистецтва показує, що аспекти «відкритості» спостерігалися й в попередні епохи.

Особливу увагу звернемо на те, що У. Еко чітко фіксує важливий аспект власної концепції: наприкінці епохи романтизму, з другої половини ХІХ століття, вперше з'являється цілком усвідомлена поетика відкритого твору в символізмі. Нагадаємо з цього приводу, що картини А. Бекліна дослідники якраз і відносять до символізму⁹. Цей стиль, на нашу думку, є одним із найбільш наповнених і «відкритих» напрямків для реципієнтів, який дає

⁹ Символізм (фр. Symbolisme) – одна з найбільших течій в мистецтві, що характеризується експериментаторством, прагненням до новаторства, використанням символіки, недомовленості, натяків, таємничості та загадковості [23, с. 412].

можливість народження безлічі трактувань та інтерпретацій. Зауважимо, що поняття «відкритий твір» стосується далеко не тільки музики ХХ століття й сучасності, а й музики минулого, особливо романтизму та символізму, де спектр відкритості вже достатньо широкий.

Культурні передумови оформлення символізму в самостійний художній напрям у середині ХІХ ст. закономірно виникли на ґрунті ірраціоналістичної філософії, теоретичної та художньої практики романтизму, творчості прерафаелітів, назарейців тощо, завдяки яким здійснювалась поступова трансформація світоглядної парадигми митців на шляху відходу від академічної раціональності й звернення до символіко-міфологічної образності.

Відомо, що галузь символології пов'язана не лише зі словесно-літературним матеріалом. О. Самойленко зазначає: «До створення символічних форм, здатних увічнювати людський історичний літопис, залучаються й інші мистецькі знакові системи, зокрема музика. Більш за це, найбільш імпліцитно-людська, інтимо-внутрішня історія людини пишеться саме музикою, оскільки існує певний таємничий договір між Часом і Звуком, між часовим процесом і звукоорганізацією, що винайдена, втілена та використовується людиною» [75, с. 3]. Та продовжує: «І тому музичні звукові форми –по-своєму інтегруючи, алгоритмізуючи людські стосунки з дійсністю, а, головне, апелюючи до психологічного змісту людського життя та сумісної історії – здатні ставати специфічною мовою передачі людського досвіду» [там само]. Таким чином, музика виявляється важливою мовою історії, водночас й умовною розповіддю про способи звукового перевтілення людської істоти, про музично-історичне в людині. Саме відтворення у символічній формі взаємодії історичного й людського, що відбувається завжди на психологічно-знаковому рівні, доступно винятково музичній мові та музичній свідомості.

Продовжуючи тему символу, згадаємо інше ще одну тезу У. Еко: «Навіть там, де важко встановити, чи прагнув автор до символіки, невизначеності або

неоднозначності, сьогодні певна критична поетика намагається представити всю сучасну літературу, побудовану за принципом ефективної символічної системи» [21, с. 80]. У книзі, присвяченій літературному символу, В. Тіндалл, аналізуючи найбільш значні твори сучасної літератури, прагне теоретично і експериментально обґрунтувати твердження Поля Валері «Il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur» ("Не існує істинного сенсу тексту"), що твір мистецтва є механізм, який будь-яка людина, і навіть сам автор, може "використовувати", як завгодно» [179, с. 9]. Тому такий вид критики прагне до того, щоб розглядати літературний твір, як такий, що є постійно відкритий, що володіє невичерпними можливостями, нескінченною безліччю значень.

Д. Купер в передмові до монографії «Символи» пише про символи як про один з найголовніших інструментів пізнання, виділяючи також те, що символи є «давньою початковою формою вираження, формою яка, відкриває ті сторони реальності, які неможливо зафіксувати в будь якій іншій формі мови» [122, с. 80]. У цьому сенсі досить показовий і вірш П. Верлена *L'Art Poétique* («Поетичне мистецтво») ¹⁰ [12, с. 95-96]:

«Найперше – музика у слові!

Бери ж із розмірів такий,

Що плине, млистий і легкий,

А не тяжить, немов закови.

<...>

Люби відтінок і півтон,

Не барву – барви нам ворожі:

Відтінок лиш єднати може

Сурму і флейту, мрію й сон.

<...>

Так музики ж всякчас і знов!

10 «Поетичне мистецтво» (фр. *l'art poétique*) — один із найвідоміших віршів Поля Верлена, який часто називають маніфестом символізму. Вірш увійшов до збірки «Колись і недавно» (1885 р.)

Щоб вірш твій завше був крилатий,
 Щоб душу поривав – шукати
 Нову блакить, нову любов,

Щоб мчав, де далеч непохмура,
 Де чари діє вітерець,
 Де пахне м'ята і чебрець...
 А решта все – література.»¹¹

С. Малларме висловиться про це ж пізніше, з властивою йому мірою однозначності: «Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer...voilà le rêve...» (Називаючи предмет, ми на три чверті позбавляємо себе насолоди поемою, яка полягає в радості поступового вгадування: натякати... ось (у чому полягає) мрія...). У. Еко підтверджує цю думку: «Не можна допускати, щоб однозначний сенс одразу заявляв про себе: чистий простір навколо того чи того слова, типографічні прийоми, просторова композиція тексту – все це сприяє тому, що слово наділяється невизначеністю, містить в собі безліч різних натяків» [21, с. 78]. Далі У. Еко пояснює: «Йдеться про відкритий твір як твір, що визначається "полем" різних інтерпретаційних можливостей, про твір, який постає як певна конфігурація стимулів, наділених принциповою невизначеністю, так, що людина, яка його сприймає, залучається до цілої низки "прочитань", причому завжди мінливих; нарешті, мова йде про структуру як "сузір'я" елементів, які можуть вступати в різні взаємини. У цьому сенсі неформальне в живопису перегукується з відкритими музичними структурами, властивими поствеберніанській музиці, а також з тією "ною" поезією, яка, за згодою своїх представників, вже взяла найменування "неформальної"» [21, с. 199].

Спрямування сучасних західноєвропейських та вітчизняних філософсько-культурологічних досліджень свідчать про стрімке зростання зацікавленості

¹¹ Переклад на українську Г. Кочура

науковців до проблематики символізму як феномену культури, що виявляється у різних її сферах: мові, філософії, релігії, мистецтві тощо. Повністю приймаючи «вихідні» стосовно визнання тотальної символічності культури, потрібно зазначити, що символізм виявляється неоднорідним і багаторівневим явищем, розуміння якого виходить далеко за межі його інтерпретації лише як художнього напрямку, оформлення якого відбулося у ХІХ столітті.

С. Стоян визначає різні рівні розуміння символізму: «По-перше, символізм є основою людської культури, що відокремлюється від тваринного світу завдяки здатності людини до символізації. <...> символізм є не тільки мовою культури, а й відображенням специфіки життєдіяльності й свідомості людини. Саме в культурі людство опредмечує і розпредмечує свій символічний досвід» [81, с. 231].

Культура, у свою чергу, постає конгломератом численних символічних форм, однією із яких є образотворче мистецтво, що служить головним об'єктом нашого наукового інтересу. За концепцією С. Стоян, символічні форми поділяються на символічну, класичну та змішану, а також їх підвиди, що унаочнюють складність і неоднорідність даного виду мистецтва. Класична та символічна форми збігаються за назвою із історичними формами мистецтва за Г. Гегелем, але не є тотожними гегелівським дефініціям по суті. Символізм на рівні образотворчого мистецтва представляє собою тенденцію домінування символічної форми на різних етапах розвитку європейської культури, що характеризується чуттєвообразною візуалізацією символічних смислів.

За С. Стояном, «символічна форма – передбачає вихід внутрішнього змісту за межі означеного візуального образу, який вказує на ці смисли, натякає на них. Взаємозалежність і взаємообумовленість форми і змісту унеможлиблює їх роз'єднання. Символічна форма являє нам знаки трансцендентного, непізнаваного, невидимого світу й тому позбавлена буквральності й прямолінійності трактування» [81, с. 11]. Тож С. Стоян продовжує:

«*Символічно-умовний* вид (Візантія, частково Київська Русь, західноєвропейське середньовічне мистецтво до X ст.) – передбачає зображення нематеріальних, трансцендентних, духовних сутностей, яких неможливо побачити й однозначно визначити їх візуальний вигляд, що зумовлює нереалістичність й умовність їх зображень (наприклад, янголи, демони, зображення Бога-Отця в християнстві; образи міфічних людино-звірів у мистецтві первісності тощо);

символічно-знаковий вид – передбачає вказування на існуючий зміст, що перевершує форму, за посередництвом одиничних знаків-символів або їх груп (первісна піктографія (неоліт), катакомбне мистецтво перших християн – знаки-символи: монограми, хрест, трикутник, всевидяще око тощо);

символіко-алегоричний вид – передбачає наявність в образі як символічних, так і алегоричних елементів, роз'єднання і чітке виокремлення яких є практично неможливим (частина західноєвропейського середньовічного мистецтва до X ст., період бароко, частина робіт символістів XIX ст.);

символіко-реалістичний вид – художній образ виконаний у достатньо реалістичній, зрозумілій манері, але внутрішній зміст і мотивація зображення виводять нас на нетотожні образу змісти й цілі – магічно-ритуальні, релігійно-культові тощо (первісність, частина християнського середньовічного мистецтва, бароко, XIX ст. – символізм як течія)» [81, с. 13].

Символи на картині «Острів мертвих» А. Бекліна ми відносимо саме до символіко-реалістичного виду, так як знаходимо в зображенні магічно-ритуальні та частково релігійно-культові змісти та цілі тощо, які є типовими для символізму в образотворчому мистецтві.

У. Тіндалл неодноразово підкреслює важливість розуміння символу як самостійної реальності: «Символ у тексті не є знаком, що вказує на щось інше, займає місце цього іншого або позначає його, а знаком, що відображає себе самого за допомогою всього створеного» [179, с. 54]. Дослідники Р. Уеллек і А. Уоррен задаються питанням, у чому полягає істотна різниця між символом,

метафорою і образом, і доходять висновку, що основна відмінність символу полягає у його «повторюваності і стійкості». Автори також виділяють три типи символізму як мистецької течії: особистий, традиційний та природний. Ці три типи не часто зустрічаються в чистому вигляді через залучення будь-якої людини до системи загальнолюдських символів, через приналежність будь-якого письменника (більшою чи меншою мірою) до певної літературної традиції [185, с. 93].

Символи, наприклад, на картині А. Бекліна «Острів мертвих», є сплавом всіх трьох типів, але не дивлячись на домінування та яскраве вираження традиційних і природних символів (траурні кипариси, острів, вода, скелі, фігура Харона в човні, біла мантия та ін.) на картині присутні і особистісні символи – впізнаванні бекліновські скелі-фортеці серед кипарисів як пошук забуття у вигаданих світах. Образ острову є найцікавішим з погляду потенційної можливості розкриття теми: безлюдний острів, на відміну від повсякденної дійсності, може постати як «нейтральна сцена».

Шведський прозаїк С. Дагерман, анонсуєчи свій роман «Острів приречених» у журналі «Norstedts Nyheter» 10 жовтня 1946 року, за кілька днів до його виходу в світ, докладно доводить, чому місцем дії роману було обрано саме безлюдний острів. Автор наділяє острів «власним існуванням», перетворюючи його на живу істоту: «<...> і пісок круглою плівкою лежить, немов невидяче око, на безтурботній поверхні лагуни, і це невидяче око – єдине щасливе око острова, він не бачить тінь останків корабля, що просвічує з дна лагуни, не бачить два могильні пагорби, споруджених над двома надіями, від яких ніхто нічого не очікував, і тому їх оплакують ще гірше, не бачить вогню, який повільно згасає, бо надто давно нікому не було холодно, не бачить жахливих видінь, які раз у раз спалахують кажанами у полі зору, привидів найбільших страхів кожного з них, які зловісно посміхаються їм <...>» [123, с. 56]. Острів ніби є збільшувальним склом, у якому відбиваються всі страхи, всі почуття, які переслідують героїв. Маємо з цього приводу зробити дуже

важливий висновок: острів у А. Бекліна дуже схожий на уявлення С. Даргмана. Він начебто також наділений власним існуванням, диханням, таємницею, життям. Саме він стає головним героєм оповідання, двигуном сюжету як на картині Бекліна, так і в його музичних інтерпретаціях (та і в інших художніх ремінісценціях бекліновського сюжету).

Символ, без сумніву, є одним з головних художніх засобів, за допомогою яких А. Бекліну вдалося створити неповторну атмосферу, яка цілком поглинає глядача в картині «Острів мертвих» та в інших творах художника. Символ – усвідомлено чи ні – стає для нього своєрідною стратегією, надаючи йому багаторівневості та неоднозначності, даючи привід для різних трактувань художнього тексту, і в цьому, безперечно, проявляється широка відкритість твору.

У. Еко в збірці есеїв «Думки про літературу» виділяє два типи символів «<...> символ може бути чимось дуже чітким (однозначним виразом певного змісту) або чимось дуже розпливчастим (багатозначним виразом неясного змісту)» [22, с. 45]. За простотою і однозначністю символу на картині А. Бекліна ховається інша реальність, цілий світ, що живе за своїми власними внутрішніми законами, не піддається чіткому тлумаченню. Ця реальність є предметом, гідним як пильної уваги глядача, так і культурологічного аналізу. За словами С. Дагермана, всередині свідомості кожної людини є важлива частина, яка не користується символами, а існує завдяки їм, «яка керується символами, яка живе у світі символів, яку ми зневажаємо за те, що вона не реальна, начебто є щось почесне у цьому, щоб бути реальним, бути вірним своєї реальності, коли є багато інших реальностей, яким набагато важливіше зберігати вірність» [123, с. 178].

Досліджуючи історію створення картин А. Бекліна, ми помічаємо важливу тенденцію їх руху. Говорячи про рух, ми маємо на увазі перехід творів від варіанту до варіанту, від культури до культури, від редакції до редакції, від митця до митця. Коли йдеться про рух від варіанту до варіанту, маємо на увазі

трансформацію ідеї та її художнього вираження в картинах А. Бекліна «Острів мертвих» та «Вілла біля моря» у всіх серіях цих картин. Говорячи про рух культури до культури, ми маємо на увазі перехід, і, одночасно, комплексний зв'язок культур – у випадку «Вілли біля моря» це швейцарської та чеської, у «Острові мертвих» – більш комплексно та багатогранно – швейцарської, шведської, німецької, угорської та ін. Рух від художника до художника спостерігаємо через передачу основної ідеї – наприклад, у житті картини «Острів мертвих»: від художника до графіка (мова йде про офортиста М. Клінгера), від графіка до композиторів (Г. Шульц-Бойтен, А. Галлен, С. Рахманінов, М. Рeger та ін.), від композитора до диригента (Г. Фельтц, Е. Гурлай та ін.), насамкінець, від диригента до оркестру (Філадельфійський оркестр, Лондонський філармонічний оркестр, Голландський Королівський оркестр Concertgebouworkest та ін.).

Поняття «твір у русі» трактується У. Еко як одна з форм відкритого твору. «Твори в русі, ознака того, що певні вимоги витають в повітрі, що вони виправдовуються самим фактом свого існування і що їх треба пояснювати як феномени культури, що доповнюють один одного в панорамі епохи» [21, с. 89]. Для нас це важливо, тому що «твір у русі» ми вважаємо цікавим феноменом культури і розглядаємо «Острів мертвих» як його яскраве вираження.

Отже, ми можемо зробити висновки, виходячи з постулатів У. Еко, викладених в його роботі «Поетика відкритого твору»:

1) якщо відкриті твори знаходяться в русі, для них характерне ніби запрошення створити цей твір разом з автором;

2) на більш широкому рівні (як рід, що вбирає в себе певний вид) існують твори, які, будучи закінченими в фізичному сенсі, залишаються відкритими для постійного виникнення внутрішніх відносин, які глядач, слухач або читач повинен виявити і вибрати;

3) кожен твір мистецтва, навіть якщо він створений відповідно до явної або неявної поетики необхідності, залишається відкритим для ймовірно

нескінченної низки можливих його прочитань, кожне з яких вдихає в цей твір нове життя відповідно до особистої перспективи, смаку, виконання. «Отже, перед нами три рівня напруженості однієї й тієї ж проблеми, причому саме третій і цікавить естетику, що дає формальні визначення, і саме на цьому виді відкритості, нескінченності закінченого твору сучасна естетика вельми наполягає» [21, с. 100-101].

Крім загальних оповідних характеристик картини «Острів мертвих» А. Бекліна, ми знаходимо також особливі риси, такі як його внутрішня структура часу, неявний рух, зображені люди та інші особливості, що відповідають за розвиток оповідної реакції та які вагомо оживляють картину. Серед них виділяємо:

- напрямок руху човна до острова і подалі від глядача;
- хвилі на носі та на веслах;
- місце прибуття на острів, до якого «притягнуто» судно;
- положення судна на перетині осі симетрії (те, що У. Мош назвав «Дисонуючим рухом»¹²);
- контраст темного простору на острові зі світлим небом, що створює уявлення про перехід від темного до світлого;
- кипариси, що колихаються від вітру;
- скелі, двері та вікна, висічені з породи, що мають ознаки руйнування.

Отже, три аспекти образотворчої моделі видаються особливо важливими:

- 1) загальна атмосфера, смерть, втрата і каяття;
- 2) тема переходу зі світу живих у світ мертвих;
- 3) властива структура часу і руху, зображена на картині.

Доцільно звернути увагу на те, що у період романтизму була схильність як до «вічного руху», так і до *неспішності* водночас. З цього приводу С. Тишко наводить висловлювання з роману «Неспішність» нашого сучасника Мілана Кундери: «Ступінь швидкості прямо пропорційний ступеню забуття. З

¹² Див. детальніше [151].

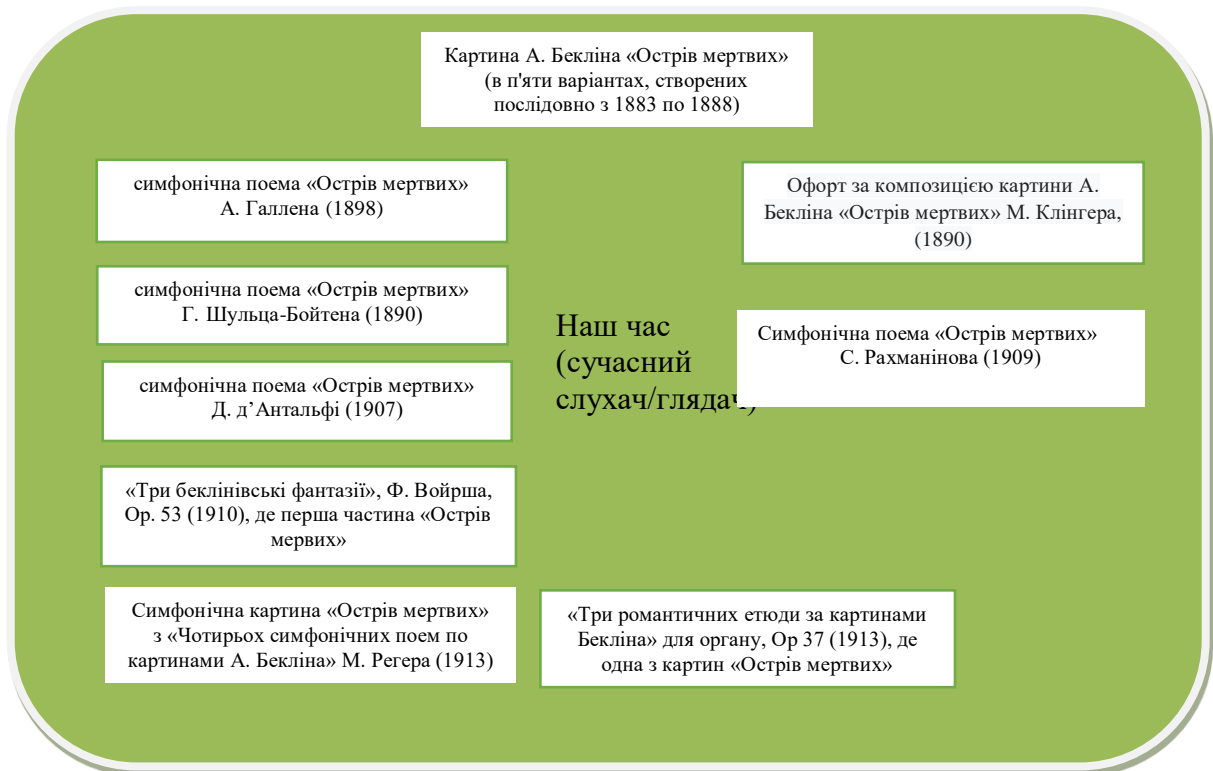
цього рівняння можна вивести різні наслідки, наприклад, такий: наша епоха віддалася демонічності швидкості та з цієї причини так легко забула саму себе». А в іншому романі – «Безсмертя» – він писав: «Дорога – це гімн простору. Кожен шматочок дороги осмислений сам по собі й запрошує нас зупинитися. Шосе – це переможне знецінення простору» [91, с. 84].

Тож С. Тишко резюмує: «Отже, романтики, майже як і ми зараз, розривалися між тягою до "вічного руху" і прагненням спокою та споглядання. Різниця лише в тому, що вони все-таки вмiли знаходити нестійку рівновагу між двома відчуттями. Їдучи по "чавунці", вони ще не забули дзвіночки візника й пісні погонича мулів! Іноді це добре помітно навіть у межах одного твору: стрімка Увертюра "Руслана і Людмили" Глінки – і божественні літургійні зупинки в Пісні Баяна. Або в "Піснях без слів" Ф. Мендельсона, або в "Карнавалі" Р. Шумана <...>» [там само].

На наступній схемі ми продемонструємо те, що відкритість картин А. Бекліна існує в багатовимірному просторі (Таб. 1.1). Наприклад, картина А. Бекліна «Острів мертвих» була відкритим твором для офортиста М. Клінгера, який відтворив видатний чорно-білий варіант (той, що вперше побачив С. Рахманінов¹³). Одночасно картини А. Бекліна також ставали відкритими творами для західноєвропейських композиторів ХІХ століття, таких як Г. Шульц-Бойтен, А. Галленн, Д. д'Антальфі, Б. Мартіну, М. Регер, Ф. Войрш та Ф. Любріх молодший, які створили на цьому ґрунті власні однойменні музичні твори. У свою чергу, ці художні та музичні твори є і для сучасного глядача/слухача відкритими творами. Продемонструємо це наочно:

Таб. 1.1.

¹³ Про знайомство С. Рахманінова з картиною А. Бекліна «Острів мертвих» читайте докладніше у розділі II



У роботі «Поетика відкритого твору» У. Еко вводить таке прекрасне, надихаюче поняття як «талановитий читач». Залежно від того, скільки своїх асоціації реципієнт вкладе в мистецький твір (наприклад, в електронну музику Б. Іно, або у фільми режисерів авторського кіно (Л. фон Трієр, Д. Лінч, Й. Лантімос та ін., або в сюрреалістичні картини С. Далі та ін.), залежить краса та сила фінального враження.

Виходячи з цього, ми можемо припустити, що всі варіанти картини «Острів мертвих» відкривають глядачеві більш широке поле інтерпретацій картини. Те ж саме можна відзначити і щодо музичних творів: наприклад, «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» ор.128 М. Регера були виконані такими оркестрами, як Лондонський філармонічний оркестр (дир. Л. Ботштейн 2017), Оркестр Північно-Німецького радіо (дир. Г. Шмідт-Іссерштедт, 1970), Голландський Королівський оркестр Concertgebouworkest (дир. Г. Абендрот, 1941), а «Острів мертвих» Рахманінова був виконаний багатьма симфонічними оркестрами, серед яких Філадельфійський оркестр

(дир. С. Рахманінов, 1929 та 1935 – студійний запис), Лондонський філармонічний оркестр (дир. В. Юровський, 2019), Голандський Королівський оркестр Concertgebouworkest (дир. В. Ашкекназі) (1984), Штутгартський філармонічний оркестр (дир. Г. Фельтц) (2010), Національний оркестр Франції (дир. Е. Маццола, 2011), Симфонічний оркестр Кастилії та Ліону (дир. Е. Гурлай) (2019) та інші. Всі виконання можуть доповнювати одне одного і, в той же час, давати свої способи трактування твору.

1.2 Концепції взаємодії та синтезу мистецтв як культурологічні інструменти вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому і музичному мистецтві

Композитори кінця XIX – початку XX століття, вражені картинами А. Бекліна, створюють свої музичні твори, в яких помітна ідея взаємодії мистецтв. Живопис і музика в даному випадку вступають в діалог один з одним. Це дає нам підставу зупинитися докладніше на тому, як стосуються ці процеси теорії взаємодії мистецтв.

Поняття «взаємодія мистецтв» трактується як взаємне зіткнення і вплив різних видів мистецтва один на одного в процесі їх історичного розвитку. У художній культурі кожної країни і епохи види мистецтв існують і розвиваються у взаємозв'язку. Як правило, в кожній історичній епосі домінував окремий вид мистецтва, впливаючи на інші і накладаючи на них свій відбиток.

Наприклад, відомо, що в Італії епохи Відродження домінував живопис, в Німеччині XVIII – XIX ст. – музика, в Франції та Англії в XIX ст. – література. Це визначало своєрідність художньої культури загалом, створювало сприятливий ґрунт для впливів домінуючого мистецтва на інші (образотворчі тенденції в італійській музиці XVI ст., музичний характер німецької романтичної поезії, літературні впливи в французькому та англійському живописі та музиці XIX ст. тощо. Але і при гармонійному розвитку всіх мистецтв між ними виникають взаємодії.

Розмірковуючи над тим, який вид мистецтва був домінуючим у XIX столітті, ми приходимо до висновку, що і музика, і образотворче мистецтво мали рівновеликий рівень домінантності серед мистецтв. Але слід зазначити, що вплив одного мистецтва на інший є плідним тоді, коли він зберігає специфіку певного виду мистецтва і веде до збагачення себе рисами іншого, розширюючи загальні можливості та засоби.

До того ж, як відомо, людина сама формується як суспільний об'єкт, асимілюючи надбання загальнолюдського досвіду взаємодії з природою та

іншими людьми. Відповідно, у вузькому розумінні з поняттям «культура» асоціюють міру створення, «культивації» людини як особистості, тобто — індивіда, що уособлює матеріальні та духовні цінності суспільства. Отже, за словами Ю. Богуцького, «в найзагальнішому розумінні поняття "культура", з одного боку, є мірою "олюдненості світу", з іншого – мірою "людяності" суб'єкта, оскільки культура – це світ людини (хоча й у специфічному, нормативному вимірі). Вона виступає розкритою книгою людських сутнісних сил» [7, с. 89].

До того ж, різноманіття видів мистецтва дає можливість естетично освоювати світ у всій його складності та багатстві. Для розвитку мистецтва плідними є як прояв специфіки кожного з видів мистецтв, так і взаємодія. Хоча види мистецтва і мають відому схильність до поєднання, навіть злиття, важливим є розвиток специфічних особливостей кожного з них. Співвідношення між мистецтвами, їх більша чи менша близькість, їхня внутрішня подібність, взаємотяжіння і протиборство, історично мінливі і рухливі.

У музиці, особливо в складному жанрі симфонії, можна відтворити дуже широку картину дійсності та філософічну модель життя, хоча композитор і виконавець не користуються пензлем художника. Слухач ніби домислює те, що відсутнє, та ніби домальовує в своїй уяві те, що чує. Однак при всій своїй емоційності музика позбавлена конкретності й тому охоче контактує зі словом (поезія, проза) та видовищними видами мистецтв.

Європейська культура XIX ст., на відміну від попередніх історичних періодів свого розвитку, створює надзвичайно сприятливі умови для взаємопроникнення й взаємовпливу різних форм творчої активності людини: філософської рефлексії, літературної творчості, образотворчого мистецтва тощо. Митці все більше об'єднуються навколо спільних ідей, створюючи товариства однодумців, надихаючись як протиставленням себе іншим спільнотам, так і єдністю поглядів із представниками інших творчих сфер.

Поети надихають художників, музиканти – філософів: ланцюг взаємовпливів складається із безлічі подібних варіацій, передрікаючи поступове розхитування міждисциплінарних кордонів культури й вибудовуючи міцну основу для повноцінного діалогу між різними її сферами. Ідейна спільність художників і літераторів ніколи не була настільки реальною, як в ту епоху. Вони ведуть дискусії у кафе – наприклад у кафе «Вольтер» – або у майстернях, захоплюються однаковими філософськими й соціальними ідеями, відтворюють у своїх творах співзвучні, актуальні образи, формуючи у такий спосіб унікальний простір мистецької комунікації.

Ідея взаємовпливу й взаємопроникнення мистецтв, розширення їх видових кордонів – одна із центральних у теорії символізму. Ю. Лотман зазначає: «<...> пронизуючи товщу культур, символ реалізується у своїй інваріантній сутності. У цьому аспекті ми можемо спостерігати його повторюваність. Символ виступає як щось неоднорідне навколишньому текстовому простору, як посланець інших культурних епох (= інших культур), як нагадування про давні (= вічні) основи культури. З іншого боку, символ активно корелює з культурним контекстом, трансформується під його впливом та сам його трансформує» [53, с. 195].

Р. Вагнер, К. Дебюссі створюють потужне символічне підґрунтя у музичній сфері, посилюючи символіко-міфологічні тенденції у просторі тогочасної європейської культури, що тривалий час спонукає митців-символістів спрямовувати свої творчі пошуки до архаїчних пластів національної самосвідомості.

Для художньої культури сучасного суспільства однією з провідних є тенденція до розвитку видів мистецтв як єдиної системи. Можна навести безліч прикладів того, як художник гармонійно поєднує кілька видів мистецтв, щоб втілити свою ідею, наприклад, в перформансі. Взаємодія між ними служить розширенню горизонтів кожного з мистецтв, поглибленню пізнання світу.

Знайомлячись з картинами А. Бекліна, глядач розширює своє пізнання через осмислення античних міфів. Наприклад, у картині «Острів мертвих» глядач може сам трактувати, що саме ховається за символом острова, хто є Харон і покійний, і що відбувається за стінами фортеці. Композитори передають у музиці емоційну атмосферу цього міфу. Знаходячи і розшифровуючи ці символи для себе, глядач, за допомогою взаємодії цих видів мистецтв, поглиблює своє пізнання світу.

У дискусії про наративні твори американська дослідниця Б. Нанай робить різке розмежування між наративами та взаємодією наративів. Вона стверджує, що «<...> це має вирішальне значення щодо нашої взаємодії з оповідними творами, коли дія одного персонажів на картині є частиною того, що ми усвідомлюємо дивлячись на нього» [152, с. 121]. Крім того, додає, що «дії, які ми усвідомлюємо під час взаємодії наративів, швидше за все, є цілеспрямованими діями» [там само]. У цьому сенсі ми можемо побачити головну *цілеспрямовану* дію, яку виконує човен, зображений на «Острові мертвих», що прямує на острів мертвих. Згідно з Б. Нанай, рух зазвичай передбачає певне відчуття оповідання, що окреслює певну історію. Це можна розглядати, як один з переконливих аргументів, чому композитори та режисери віддають перевагу картинам на відміну, наприклад, від фотографій та можуть спеціально включати аспекти руху, за допомогою технічних і оптичних засобів ілюзії чи метафори, разом із глибиною сенсів та символікою.

Використовуючи психологічні дослідження сприйняття руху, американський теоретик М. Бетанкур стверджував, що рух, видимий у фільмі, ідентичний руху, видимому на картинах. Він називає це живописним рухом і стверджує, що рух, який сприймається в обох варіантах, створений суб'єктивним сприйняттям глядача: «На відміну від руху в реальному світі, який фізично іманентний, рух у фільмах і в техніці живописного руху є цілком результатом людського сприйняття. Рух, який ми бачимо, існує лише в межах нашого сприйняття» [113, с. 23].

Американський вчений М. Роллінз також стверджував, що спосіб інтерпретації фільмів з точки зору часу принципово не відрізняється від того, що використовується у картинах чи фотографіях¹⁴. Ми можемо поширити цю ідею також на музику, оскільки музика також здатна зображувати рух та дозволити слухачеві відчувати його. З цього проводу можна згадати оркестровий твір А. Онегера «Pacific», де зображено наближення локомотиву, «Бидло» з «Картинок з виставки» М. Мусоргського, де також зображений рух.

Тип наративу, що виражений у «Острові мертвих» А. Бекліна, за визначенням британського філософа П. Голді, можна розглядати як «людський наратив» («people-narrative»)¹⁵. Мається на увазі наратив, у якому залучені люди, а отже, є можливість виявити не лише *зв'язність*, але й *осмисленість* та *емоційність*. Особливості людського наративу виникають у процесі так званої «занятості» («employment» за П. Рікбором)¹⁶, яка є психологічним процесом і може бути більш або менш успішною.

Таким чином, картина – це набагато більше, ніж просто пейзаж. Присутність людей, які задіяні у траурній церемонії, зображення мертвої тиші, відсторонений острів у неприродньому зображенні світла, вказують на сюрреалістичну сцену урочистості та піднесеності. В останніх трьох версіях картини ми бачимо, як за таємничими темними тіннями острова з'являється промінь світла як символ того, що трапляється з душею, коли вона прибуває на острів, потрапляючи в недоступний світ для живих. Іншими словами, ефект світла й неба може навіювати перехід у життя ірреальне. Тому виникає враження про смерть не як про *кінець*, а як про *процес* переходу й новий *початок*.

А. Беклін створив із «Острову мертвих» містичний пейзаж, який ілюструє як тему природи, так і актуальні теми свого часу. Поєднуючи декілька міфологічних аспектів і жанрів, художник підносить пейзажі та персонажів на

¹⁴ Чит. детальніше [162].

¹⁵ Чит. детальніше [133].

¹⁶ Чит. детальніше [161].

зовсім інший рівень, на відміну від його сучасників, які в своїх картинах зображують прогулянки людей бульварами та звичне повсякденне життя. В свою чергу А. Беклін звертається саме до архаїчних та нетривіальних сюжетів, використовуючи химерні бачення з елементами стародавніх міфологій, дивних графічних ідей та символічних ефектів кольору.

Згідно з дослідженням швейцарського мистецтвознавця Ф. Зельгера, похмурий, меланхолійний і хворобливий настрій зображення візуалізує постійно присутній «*Endzeitstimmung*» (настрій закінчення часу) *кінця століття*, що трактується, як прощання із західною культурою на межі ХХ ст. Крім того, Ф. Зельгер вказує на ряд інших, пов'язаних концепцій та ідей художника, які здаються доречними в контексті інтерпретації та розуміння картини: соціальна критика художника, його посилене сприйняття розпаду громадянського суспільства, загальне песимістичне ставлення до розвитку мистецтва загалом, його ідеї про депресію війни, а також його неоднозначні думки про шлюб, одержимість смертю та швидкоплинністю/трансформацією людських цінностей¹⁷.

Ці поняття влітаються в картину за допомогою полярних категорій між поверненням до ідеально сприйнятої позачасової середземноморської природи проти сучасної цивілізації та її матеріалізму (темне і світле, далеке і близьке, сталість і занепад, минуле і майбутнє, рух і спокій, життя та смерть). Тонко виражені в картині, ці ідеї стосуються думок художника, тенденцій художньої культури, в якій «Острів мертвих» був створений.

Таким чином, Ф. Зельгер завершує свій детальний аналіз аргументацією «<...> Беклін не просто турбувався про створення чарівної атмосфери в "Острові мертвих", а мав на меті зачаровувати аудиторію або навіть налякати її. Тож ці образи можна зрозуміти лише в контексті сучасних подій та існування художника» [187, 70]. Він вважає, що: «Цей монументальний старовинно-містичний природний пейзаж у мрійливій середземноморській атмосфері, це

¹⁷ Чит. детальніше [187].

уявне місце поховання художника та візія урочисто інсценованого культурного занепаду, який завжди відкритий для нових ідентифікацій та асоціацій» [там само].

Тож, відношення до картини протягом ХХ століття було неоднозначним. Як іконою настрою «Fin-de Siècle» разом із його песимістичними думками щодо війни, хвороби і культури прогресу, але в той ж час картиною «Острів мертвих» несамовито захоплювались. Навіть в першому десятилітті ХХ століття поряд із привабливими сюжетами того часу, «Острів мертвих» не втрачав своєї популярності, привертав увагу художників та мав шалену славу на журналістському полі та арт-ринку.

Нагадаємо, що популярність картини підтверджується словами багатьох сучасників А. Бекліна, які бачили репродукції картини митця практично в кожному будинку Варшави та Берліна. Також відомо, що копія «Острову мертвих» висіла над піаніно німецького композитора Г. Вольфа. Крім того, картина часто була натхненням для інших видів мистецтва. Нагадаємо, що зображення «Острова мертвих» використовує П. Шаро у постановці опери Р. Вагнера у Байройті. До того ж, картина слугувала натхненням для творчості С. Далі (1932), де художник створив «Острів мертвих» А. Бекліна у притаманній йому сюрреалістичній матері. Також, у більш тривіальний спосіб, картина «Острів мертвих» використовувалась, як карикатура в листівках, або слугувала декорацією в рекламних постерах.

Ф. Зельгер так висловлюється про картину А. Бекліна: «<...> самотній острів мав зустрітися з емоційними настроями сучасного життя, як мотив ідентифікації. Вони (суспільство того часу – М. К.) отримали свій "Острів мертвих". <...> У своїй формі картина стала символом власної історії, іконою світового болю, що стоїть спиною в човні до ідентифікаційної фігури» [187, 57]. Таким чином, «Острів мертвих» можна сприймати з одного боку, як метафору меланхолії, смутку, ізоляції, так як образи на картині відображають фундаментальні людські думки про смерть, загробне життя і

трансцендентність. З іншого боку, в образах «Острова мертвих», на нашу думку, можна віднайти і надію, світло та життя.

Помічаємо примітну тенденцію того, що одночасно й постійно йде процес взаємодії та синтезу мистецтв. Храмний синтез мистецтв, наприклад, з'єднував у духовному і мистецькому співзвуччі слово, архітектуру, скульптуру, живопис, музику і декоративно-прикладне мистецтво. У синтезі різних видів мистецтва виникли такі складні синтетичні музично-театральні жанри, як опера (початок XVII ст.) і балет (середина XVIII ст.). Однак, якість художнього синтезу залежить головним чином від художньої концепції власне автора (композитора, письменника, режисера і т.д.), що, в свою чергу, може реалізувати себе в мистецтві актора/виконавця.

Існує думка, що інтегруючі сили художнього розвитку людства виявлялися трояким чином. Три різні способи поєднання мистецтв, що виникли при цьому, можна назвати конгломератними, ансамблевими та органічними.

У першому випадку ми маємо справу з механічним об'єднанням творів різних мистецтв на певному відрізку простору або часу, і таким чином кожен компонент конгломерату виявляється пов'язаним з іншими чисто ззовні, цілком зберігаючи свою художню самостійність.

Другий, ансамблевий тип поєднання мистецтв можна порівняти з концертною виставою, що задумана як художнє ціле, де кожен номер пов'язаний з іншими логікою дії. І таким чином занурена режисером-постановником у систему взаємних опосередкувань з попередніми та наступними номерами, стає ніби сценічним ансамблем, самостійність компонентів якого знову-таки вже не абсолютна, а відносна. Тобто це – об'єднання різних мистецтв, які, однак, не здійснюють їх злиття воедино.

Насамкінець, третій спосіб художньої інтеграції – органічний – виявляється в тому, що схрещення двох або кількох мистецтв народжує якісно своєрідну й цілісну нову художню структуру, в якій складові її компоненти розчинені так, що тільки науковий аналіз здатний виокремити їх з цієї

структурної єдності. Саме до такого типу поєднання відноситься, наприклад, концепція «Gesamtkunstwerk» Р. Вагнера, ідея Містерії А. Скрябіна та інші. Взаємодію ж образотворчого та музичного мистецтва між картинами А. Бекліна та їх музичними інтерпретаціями ми відносимо до ансамблевого типу поєднання мистецтв, які об'єднані між собою загальною ідеєю, сюжетом, настроєм і логікою побудови.

Мистецтво – це складна система, яка постійно розвивається та знаходиться в постійному русі та розвитку. Показово з цього приводу висловлюється Г. Степанов: «Мистецтво не замкнуте в колі освоєних ним засобів художнього моделювання життя і художнього впливу. Воно уважно стежить за тим, що приносить людству його технічний геній. Звичайно, величезну роль в існуванні масової культури відіграє небачений досі прогрес трансляючої та оформлювальної техніки, різних видів дизайну. Однак найскладніша техніка залишається лише інструментом в руках творця, хоча і дає йому нові, особливі можливості, накладаючи при цьому і свої обмеження» [84, с. 52].

Як зазначають українські дослідники Т. Гуменюк та С. Тишко, зв'язки мистецтва музики й науки культурології багатогранні, вони зумовлені тим, що виростають з однієї духовної традиції і перебувають у стані взаємопроникнення: культурологія просякнута музикальністю, музика пронизана єдиною духовною традицією, пов'язаною з метафізичною основою її історико-культурного коріння і тим, що музика постійно привертає увагу культурологів, як одна з художніх форм самосвідомості культури. «Відшукаймо сполучні "гармонії" (так у Давній Греції називали скріплення, якими збивали кораблі) у справжній, музикальній гармонійності нового дискурсу науки. Тут доречно здійснити стислий екскурс у предметну сферу музичної культурології, яка (як складова культурології) сприймається безпосередньо у зв'язку з філософією, її розвитком і проблематикою. Крім того, ці науки щонайтісніше взаємодіють із мистецтвом» [16, с. 129].

Тут важливо зазначити, що філософським може бути мистецтво літератури, театру, кінематографу, навіть живопису. Адже всі вони пов'язані зі словом, ба більше, з візуалізацією й артикуляцією світогляду, що є й мовою філософії. А ось мова культурології побудована на унікальності культурного поступу людей, що не вкладається в абстрактні теоретичні схеми й концепти.

Ідея індивідуальності, надихаючи мистецтво, визначає сутність художнього сприйняття дійсності. Осягнення індивідуальності, як такої, становить прерогативу мистецтва як культурного явища. Успіхи цивілізаційного розвитку призвели зрештою до тотальної стандартизації життя людини, особливо у наш час, якій і протистоїть мистецтво, сприймаючи світ у його своєрідності й неповторності. Індивідуальності притаманна феноменальна повнота, адже в ній представлені всі зв'язки конкретного предмета, явища зі світом, актуалізована ідея нескінченності. Індивідуальність не збагнути на рівні дискурсу, її можна лише вибудувати, сконструювати, як у мистецтві, а не представити в поняттях.

Саме ці нові особливі можливості та експерименти приносить з собою ХХ століття. Нагадаємо, твори, що розглядаються нами були створені наприкінці ХІХ – початку ХХ століття – напередодні відкриттів і нововведень в галузі мистецтв. ХХ століття залишиться в історії мистецтва, як одна з найскладніших епох.

Без перебільшення можна сказати, що ХХ століття додало новий подих, плідний імпульс розвитку світової культури. Концепція синтезу мистецтв митців нерозривно пов'язана з їх світовідчуттям, з дослідженням внутрішнього світу художника, з філософським розумінням ролі мистецтва й закономірностей розвитку художньої культури.

Якщо розглядати цей феномен системно, то важливо залучити також суміжні з мистецтвознавством науки, і перш за все – культурологію, яка за словами С. Тишка «тяжіє до комплексного гуманітарного знання, а також спрямована на тісний зв'язок з естетикою, історією, літературознавством,

мистецтвознавством, соціологією, природничими науками, з вивченням тенденцій розвитку матеріальної культури в ту чи іншу епоху, з медициною, навіть з кулінарією. Інакше неможливо вписати явище творчої біографії в повноцінний історико-культурний контекст» [91, с. 81].

З цього приводу С. Тишко пригадує застереження У. Еко: «Реліквія отримує сенс, коли вона знаходить правильне місце в справжній історії... Двері не двері, якщо навколо дверей немає дому. Вони просто дірка, та навіть і не дірка, тому що порожнеча, якщо навколо неї немає повноти, це навіть не пустота» [91, с. 82]. Та коментує, що орієнтиром у цих питаннях для нас є презентизм – напрям у науці, схильний переносити в минуле проблеми сучасного суспільства, категоріальний і понятійний апарат. Що зі свого боку дає можливість нового погляду на давно минулі події. С. Тишко задається питанням: «Взагалі ж, чи не є презентистською наукою музикознавство? Адже такі цілком усталені терміни, як музичне мислення, симфонізм, засоби музичної виразності (у всякому разі, в їх сучасній інтерпретації), могли б викликати щонайменше подив у тих майстрів минулого, до яких ці поняття звично застосовують» [91, с. 83]. Зазначимо тут також важливість питань, пов'язаних із теорією й практикою комунікацій. Цікаво, що обидві проблеми перекочували з дев'ятнадцятого століття до нашого часу.

Тенденція пошуку спричинила собою й пошук відкритості, з її безліччю трактувань і смислів. Художники намагалися розширити коло сприйняття свого твору, знайти ті засоби вираження, які ще більше допоможуть «відшукати» реципієнту ті закладені смисли, що містяться в їх ідеях.

Починаючи з другої половини XIX століття, розвивається нова парадигма мислення, яка прагне осягнути життя в усьому багатстві його конкретних проявів, конституююючи екзистенційне бачення життя людини. За словами Т. Гуменюк та С. Тишка, «саме мистецтво, і музичне зокрема, відтворює індивідуальний світ людини, її емоції, прагнення й переживання. Мистецтво для уявлення "existenz" є найвищим і самодостатнім способом розуміння,

осягнення світу. Не дивно, що епоха Романтизму викликала справжній екзистенціальний "вибух" чутливості, зокрема в музичному мистецтві, завдяки його іманентній невербальності. Емоційна сфера панувала скрізь: від фортепіанних мініатюр Ф. Шопена – до опер Дж. Верді, від симфонічних творів Г. Берліоза – до "Пісень без слів" Ф. Мендельсона тощо» [16, с. 136].

Розмірковуючи про поліфонізм різних тенденцій в мистецтві на межі ХІХ – ХХ століть, сучасна українська мистецтвознавиця Н. Швець наводить вислів І. Буніна: «Ми пережили і декаданс, і символізм, і натуралізм, і порнографію, що називається дозволом "проблеми статі", і богоборство, і міфотворчість, і якийсь містичний анархізм, і Діоніса, і Аполлона, і "польоти в вічність", і садизм, і снобізм, і "прийняття світу", і "неприйняття світу", і лубочні підробики під російський стиль, і адамізм, і акмеїзм та дійшли до самого плоского хуліганства, званого "футуризм"» [99, с. 57].

Таким чином, безліч різних художніх тенденцій і стилів спричиняють з'єднання різних видів мистецтв та художній синтез, які виступають як інструменти в передачі художнього сенсу творів мистецтва. На нашу думку, поняття взаємодії мистецтв і синтез мистецтв близькі один до одного. Власне, взаємодія мистецтв і народжує їх синтез. У широкому розумінні синтез (від грец. – поєднання, приміщення, разом) – це процес поєднання або об'єднання раніше розрізнених речей або понять в щось якісно нове та цілісне [31, с. 659].

Відомо, що у філософії явище синтезу пов'язано з аналізом, оскільки аналіз і синтез (грец. analysis – розкладання, synthesis – з'єднання), у найбільш узагальненому значенні, постають процесом уявного або фактичного розкладання цілого на складові та возз'єднання чи зворотного конструювання цілого з частин¹⁸. Аналіз і синтез відіграють важливу роль у пізнавальному процесі та здійснюються на всіх його щаблях функціонування. У розумових операціях вони виступають як логічні прийоми мислення, що відбуваються за допомогою абстрактних понять і тісно пов'язані з низкою розумових

¹⁸ Чит. детальніше [93].

операцій: абстракцією, узагальненням, компіляцією тощо. Результатом синтезу завжди виступає абсолютно нове утворення, властивостями якого є не тільки зовнішня сума властивостей компонентів, а й результат їх взаємопроникнення і взаємовпливу, що найбільше розкриваються у царині культури та мистецтва. Адже справжній синтез являє собою натхненну формулу, на думку багатьох філософів – «творчий синтез».

I. Кант основною дією мислення вважав «синтез трансцендентальної апперцепції», за допомогою якого результати емпіричного споглядання пов'язуються у єдність пізнання. Під синтезом у самому широкому сенсі філософ розуміє приєднання різних уявлень один до одного і розуміння їх різноманіття в єдиному акті пізнання світу. Такий синтез, на думку I. Канта, називається чистим, якщо різноманітність дана а priori (подібно до різноманітного в просторі й часі), а не емпірично. «Синтез різноманітного породжує перш за все знання, яке спочатку може бути ще грубим і незрозумілим, а тому потребує аналізу. Проте саме синтез є тим, що, власне, складається з елементів знання і поєднує їх у певний зміст» [35, с. 358]. Відзначимо, що в музичних творах західноєвропейських композиторів XIX століття взаємодіють два види мистецтва – просторове і часове, музика та образотворче мистецтво, які виступають тут як приклад чистого (за Кантом) синтезу. Так, встановлено, що в межах німецької класичної філософії здійснені спроби філософського осмислення понять «символ» та «алегорія», а також спроби виявлення специфіки їх взаємодії зі сферою образотворчості. В теорії I. Канта символ, на відміну від схеми, вказує на поняття опосередковано, використовуючи при цьому принцип аналогії, а схематичний та символічні способи представлення понять можуть бути виявленими лише за посередництвом чуттєвих знаків – слів або візуальних зображень.

Поняття синтезу зустрічаємо і у діалектичній тріаді Ф. Гегеля «теза – антитеза – синтез» [14, с. 259]. Міркування мислителя ґрунтувались на принципі тотожності буття та мислення. Його тріада – це не лише механізм

розуміння, а, передусім, спосіб розвитку всіх галузей, пов'язаних з існуванням особистості. Також Г. Гегель у своєму дослідженні історичної динаміки розвитку художніх форм виділяє три форми мистецтва – символічну, класичну й романтичну. На першій – символічній – стадії зміст ще не може знайти собі адекватну форму вираження, й тому між ними виникає невідповідність. У рамках символічної форми мистецтва символ становить його початковий етап і розглядається Гегелем взагалі як передмистецтво. Він також виділяє декілька ступенів розвитку символічного: від позасвідомої символіки до символіки піднесеної та свідомої символіки порівняльної форми мистецтва.

Згідно з Ф. Шеллінгом, мистецтво, як і природа, є цілісним явищем. «Усі види, роди і жанри мистецтва внутрішньо пов'язані, становлять єдине ціле, бо вони з різних сторін та, відповідно, різними засобами відтворюють абсолютне» [169, с. 47]. Крім того, Ф. Шеллінг у своїй праці «Філософія мистецтва», слідуючи платонівській традиції, вважає, що мистецтво є зображенням першообразів. Необхідною базою для існування мистецтва, на думку філософа, є міфологія, яка є справжньою символікою.

Романтична художня свідомість, висуваючи ідею синтезу мистецтв, була зорієнтована на уявлення про універсальний зв'язок усього з усім. Тому для романтиків взаємопроникнення та взаємодія різних видів мистецтв є художнім корелятом ідеї цілісності світу. Але як зазначає С. Стоян, «омріяна романтиками цілісність не породжує в культурі ХІХ ст. стану гомогенності, тотальної єдності поглядів і спрямувань, постаючи, навпаки, у вигляді численної кількості співіснуючих в одному культурному просторі гетерогенних мистецьких рухів, іноді з абсолютно протилежними, ворогуючими світоглядно-художніми принципами. Раціоналізований академізм, ідеалізований романтизм, символіко-алегоричні експерименти прерафаелітів і назарейців, що стають основою формування символізму як художнього напрямку, але не перешкоджають паралельному ствердженню натуралізму й імпресіонізму,

створюють "багатоголосну поліфонію" візуальної образності XIX ст.» [81, с. 235].

Поезія символістів (ми можемо додати, що й образотворче мистецтво) намагається виявити у чуттєвих способах прояву творчості – у своїх образах – саму *ідею*, перетворюючись таким чином на символ. Таким чином, картини природи, людські вчинки, усі феномени нашого життя значущі для мистецтва символістів не самі по собі, а лише як неосяжні відображення першоідей, що вказують на таємну спорідненість із ними. Звідси нові завдання мистецтва, що покладалися раніше на науку й філософію, – наблизитися до сутності реального за допомогою створення символічної картини світу.

Але окрім даного вектору розвитку символістських ідей, що були спрямовані на виявлення у творчості первообразів, першоідей, містичне осягнення світу, завдяки чому митець розглядався в ролі посередника між земним та небесним світом, космосом, існує й інший, індивідуалістично-психологічний, вектор розгортання символізму, який акцентує увагу на створенні нових, індивідуально-неповторних символічних образів, визначених авторською уявою та особливостями внутрішнього світу митця.

В естетиці художній синтез поділяється на синтез пластичних мистецтв, театральний синтез мистецтв, кінематографічний синтез. А. Чіабашвілі наголошує, що в естетичних концепціях, які склалися у кінці XIX – на початку XX століть і зорієнтовані на модерністські концепції творчості або просто на пошуки нових засобів виразності, уявлення про синтез мистецтв ототожнюється:

- «із створенням міфологізованого, символічного мистецтва, яке нібито відкриває «першообрази» речей, що коріняться в «абсолютному» (близькість до інтерпретації Ф. Шеллінга);
- із створенням особливого типу музичної драми - містерії, яка об'єднує усі мистецтва (Р. Вагнер, О. Скрыбін);
- із «синтетичним» живописом (П. Гоген);

— із «дереалізованим і дегуманізованим» мистецтвом еліти (Елітарне мистецтво), яке покликане втілити абсолютні естетичні цінності (Ф. Ніцше, Х. Ортега-і-Гассет)» [97, с. 18].

А. Чіабашвілі у своїй роботі «Художній синтез у музичній творчості як знак новітнього часу» відсилає до дослідження О. Осмолівського, який відзначає кілька рівнів синтезу, а саме синтез суб'єктивних особистісних світів героїв, який відбувається на найвищому рівні авторського розуміння та оцінки зображуваного. А також символічний і міфо-поетичний синтез, що породжує символіку, яка вирізняється глобальним масштабом узагальнень.

Наразі, у мистецтвознавстві немає чіткого розмежування понять синтез мистецтв і художній синтез. З одного боку, існує думка, синтез мистецтв «технічно» реалізується саме шляхом творчої стилізації. Визначення художнього синтезу А. Чіабашвілі знаходить у визначенні дослідника А. Дмитрієва, який тлумачить його як «реалізм, який увібрав в себе прийоми тоталітарних напрямків – від авангарду до постмодернізму» [97, с. 22]. Таким чином, художній синтез – це включення різних жанрів, складне їх співвідношення в художньому творі як цілісної картини. Очевидно, художній синтез – це поняття ширше, ніж синтез мистецтв, тому що воно містить, окрім поєднання різних видів мистецтва, також і синтез різних стилів, форм, жанрів та інших засобів виразності.

У ХХ ст. проблема синтезу мистецтв ще більш набула актуальності. Шалена кількість різноманітних арт-проектів, перформансів, фешн-показів сполучають у собі цілий комплекс різних видів мистецтв, що потужно впливають на сприйняття глядачів. Вочевидь, художники почали розглядати картину не як єдину форму діяльності, а одну з форм, серед яких – створення декорацій для оперних і балетних вистав, робота над візуальною частиною перформансів, DJ-сетів, арт-проектів, тощо.

Таким чином, взаємодія та синтез мистецтв є важливою частиною культуротворчого та мистецького процесу, а також прецедентом для дослідження в області музичної культурології.

1.3 Художній універсалізм в культурі межі XIX – XX століть як фактор інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв: різноманіття індивідуальних художніх рішень і шляхів взаємодії напрямів та стилів

Ідея синтезу мистецтв була втілена в творчості Ф. Ліста. Композитор не уявляв собі музику відокремленою від літератури, живопису або скульптури. Перебуваючи у Римі він пише Г. Берліозу: «Моєму здивованому погляду з'явилося мистецтво у всій своїй пишноті; я побачив його відкритим у всій його універсальності, у всій його єдності. З кожним днем у мене зміцнювалося, і думкою і почуттям, усвідомлення прихованої спорідненості між творами геніїв» [139, с. 150]. І продовжує: «Рафаель і Мікеланджело допомогли мені в розумінні Моцарта і Бетховена, у Іоанна з Пізи, фра Беато, Франча я знайшов пояснення Аллегрі, Марчелло і Палестрини; Тіціан і Россіні постали переді мною зірками однакового променезаломлення. Колізей і Кампо Санто далеко не такі чужі "Героїчній симфонії" та "Реквієму", як вважають. Данте знайшов своє відлуння в образотворчому мистецтві <...> можливо, якимось він знайде його в музиці якогось Бетховена майбутнього» [там саме].

Крім того, слід зазначити, що у формуванні творчих ідей взаємодії і синтезу мистецтв визначальну роль відіграла фігура Р. Вагнера. «Тепер я зрозумів, як мені здається, найважливіше: до якої сили виразності не були доведені геніальними художниками окремі види мистецтва, що розвивалися самостійно, не можна розраховувати <...> створити при такому роз'єднанні видів мистецтва твір, що замінив би той всесильний твір, який можливо було створити, тільки об'єднавши їх», – писав він у відомому трактаті «Музика майбутнього» [183, с. 506].

З приводу новаторства Р. Вагнера досить влучно виразилась Н. Швець у своїй дисертації «Культурологічний синтез як стилетворчий чинник у музичному мистецтві межі XIX-XX століть (на прикладі творчості С. Танєєва та Н. Метнера)»: «У новому оперному синтезі слів і музики, явленому в

«Gesamtkunstwerk», Вагнер продемонстрував фундаментальне значення Міфу. Міф для Вагнера був тим вузлом, в якому переплелися поезія, музика і релігія. Він вважав, що міф спочатку вплинув на життя людей, слугуючи регулюючим принципом їх взаємовідносин, що підтримує прагнення і збирає енергію, необхідну для великих звершень. Прагнення художників, поетів, композиторів "срібного століття" до міфотворчості як результату певного типу художнього світосприйняття стало актуальною проблемою того часу. Художники тяжіли до міфотворчості як до можливості пошуку внутрішньої цілісної індивідуальності, повної єдності зі світом» [99, с. 39]. Ось і міф про перевізника душ Харона, стає головною сюжетною темою «Острова мертвих».

Одним із вищих досягнень ідеї синтезу в мистецтві стали проєкти С. Дягілева в Парижі. Н. Швець пише: «Обравши балет як "досконалий синтез із усіх існуючих мистецтв" основним провідником ключових ідей в мистецтві, С. Дягілев виводить його з ізолюваності і являє Заходу» [99, с. 42]. За словами А. Бенуа: «Балет стає одним з найбільш послідовних і цілісних втілень ідеї *gesamtkunstwerk*'a, і саме за цю ідею наше покоління готове було покласти душу свою <...>» [5, с. 540].

Е. Курт ще точніше розкриває цю думку: «У романтичному сприйнятті музики знову здійснюються глибинні хвилювання, прагнучи до нескінченності, розпушують звукову оболонку, розривають її гладь в неспокійному мерехтінні» [137, с. 42]. З цієї точки зору, звук – це один з найважливіших компонентів для передачі чуттєвої краси музики, тонких вібрацій. Таким чином, увага слухача перемикається на чуттєву, емоційну сторону звучання, на імпульси і нюанси, які викликають зовсім інші відчуття.

Разом з емоційністю та чуттєвістю в музиці розвивається практика імпровізації. Варто зазначити, що саме феномен імпровізації ширше розкриває суть феномену відкритих творів.

Імпровізація (від латинського слова *improvise* – без підготовки, несподівано [30, с. 358]) має місце в художній творчості, у науковій, технічній,

освітній практиці, а також і в різних сферах повсякдення. Результат імпровізаційної діяльності є незалежним від плану та проекту, і зв'язується з натхненням. Доцільно зазначити, що роздуми щодо імпровізації можна знайти і ще за часів Античності, і за часів середньовіччя. Наприклад, Діоген, Фалес, Епікур, Платон та Арістотель висловлювались про наявність імпровізації в ораторському мистецтві та в поезії. Тож, імпровізаційність – загальна характеристика античного дискурсу. Пізніше, у працях Августина, Боеція, Діонісія Ареопагіта, можна знайти звернення до імпровізації.

Філософи ХХ століття також наголошують на тому, що прочитання тексту – це імпровізація. Ідея «переписування» сучасності Ж. Ф. Ліотара, розуміння мовних структур у Ж. Бодрійяра, деконструкція Ж. Дельоза – все це також підтверджує наявність механізму імпровізаційності в типі філософування. Таким чином, імпровізація – це метод творчості, що передбачає створення художнього твору експромтом у процесі його виконання.

Пошуки нових засобів виразності у вимірі звуку відбувалися не тільки в музиці. Ті ж тенденції можна знайти і в літературі, де велика увага стала приділятися комбінації звуків у слові.

Аналогічна ситуація складалася і в інших видах мистецтва, наприклад, в живописі. Показовим у цьому плані є творче об'єднання представників експресіонізму - «Синій вершник». Нагадаємо, що це об'єднання було засновано в грудні 1911 року в Мюнхені Василем Кандинским і Францем Марком. Основною метою було звільнення від закам'янілих традицій академічного живопису. В групі також були Август Маке, Маріанна Верьовкіна, Олексій Явленський і Пауль Клее [31, с. 3]. Так, художники руху «Синій вершник» віддавали перевагу саме емоційності в мистецтві. Тому колір став свого роду лабораторією, де вивчалися всі його можливості.

В альманаху «Синій вершник» проголошується: «Уявлення про кольорову (світлову) музику існувало здавна, на початку ХХ століття воно набуло характеру переконання в тому, що між мистецтвами існує

спорідненість, що у живописця і музиканта є спільним надбанням» [34, с. 109]. Ця ідея поєднання буде представлена ще більш рельєфно у світломузичній концепції О. Скрябіна.

Відомо, що саме музику художники на межі ХІХ-ХХ століть вважали найдосконалішим видом мистецтва. Так як вона ідеально виражає символ. Як вважалось, саме тому символ завжди є музичний. Це безпосередньо відноситься і до досліджуваних нами музичних творів за картинами А. Бекліна, адже тут присутній символічний зміст. Ми можемо зробити припущення, що найбільш вдалою квінтесенцією синтезу мистецтв і взаємодії виду мистецтв та стилю є символізм у музичному мистецтві. Композитори за допомогою музичних звуків зуміли передати символи живопису А. Бекліна.

Символісти величезне значення надавали музичним витокам у поетичній творчості, звуковій організації вірша, використанню слова як звукового комплексу, мелодики, музичної структури вірша. Вони стверджували, що будь-яке слово є, перш за все, звуком, інтонацією, що музика – головний нерв поезії. Картини А. Бекліна теж дуже музичні, крім того, що на них автор часто зображує музичні інструменти, вони також дуже гармонійні та стрункі за своєю структурою (про це більш детально в розділі II).

Відомо, що символісти мріяли про таку художню форму, яка пододала б диференціацію окремих видів мистецтв. Саме ідея масштабної концепції Містерії була втіленням цих ідей, відбулось б про руйнування театральної рампи - розділової лінії між сценою і глядачем.

Саме остання думка О. Скрябіна, виражена в ідеї «обряду-ритуалу», де кожен стає в більшій чи меншій мірі учасником дії, походить до ідеї відкритого твору У. Еко, в якій читач/слухач/глядач стає головним героєм.

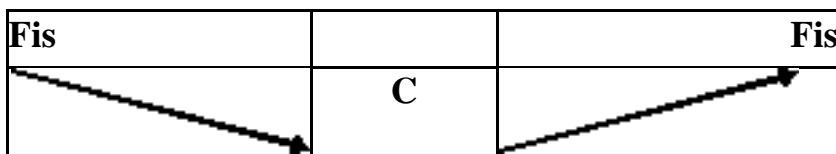
На основі концепції синтезу мистецтв О. Скрябіна можна побудувати трифазову модель її трансформації. Як зазначають І. Ванечніна та Б. Гелеев «за філософією композитора розвиток світу ним до трансформації духу. Саме дух є основа буття, а сам розвиток зводить до «вібрацій» (користуючись теософською

термінологією) і саму трансформацію духу - до переходу його через такі окремі фази, які дослідники творчості О. Скрябіна зображають наступним чином, виходячи з його ж слів про «приземлення» і «сходження» духу»[11, с. 25]. (Таб. 1.2.)



Таб. 1.2. Фази трансформації духу

І саме схема еволюції духу знаходить у композитора відображення щодо пояснення багатьох явищ. Ще в період до написання «Прометея» він підпорядковував цій містеріальній схемі модуляційний план деяких своїх творів. «У «Містерії» ж учасники повинні були пережити і «згадати» еволюцію семи основних рас. Саме тому Скрябін бажав бачити тональний розвиток «Прометея», хоча б у центральних моментах, що рухається за звуками цілотнової гами: Fis, As, B, C, D, E, Fis, в ході чого вони описували б знайому намі траєкторію» [11, с. 27]. (Таб. 1.3.)

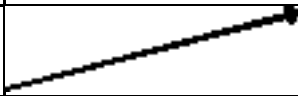


Таб. 1.3. Тональний рух

Тут Fis, за оцінкою композитора, – духовна, а C – найматеріальніша, земна тональність.

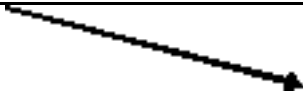
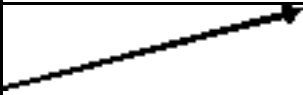
Відповідно й кольори повинні були в світловому рядку «Прометея» змінюватися від духовних до матеріальних і знову до духовних¹⁹. (Таб. 1.4.)

¹⁹ Див. детальніше [11, с. 106, 224].

Синій		синій
	Червоний	

Таб. 1.4. Зміна кольору

Подібною схемою він пояснює й особливості своєї гармонічної мови, насамперед у «Прометеї»²⁰. (Таб. 1.5.)

існуюча нероздільність гармонії і мелодії		їх синтез, злиття в музиці Скрябіна
	їх диференціація в класичній музиці	

Таб. 1.5. Особливості гармонічної мови

Цій схемі відповідала й концепція синтезу мистецтв²¹. (Таб. 1.6.)

синкретичний стан мистецтв		синтез мистецтв
	диференціація мистецтв	

Таб. 1.6. Концепція синтезу мистецтв

Та ідея «соборного мистецтва»²² (Таб. 1.7.)

²⁰ Читайте докладніше [11, с. 32].

²¹ Див. [83, с. 64-84].

²² Див. [11, с. 23].

нероздільна єдність виконавця й глядача		«соборне мистецтво», «Містерія»
	поява «рампи», поділ на зал і сцену, виникнення диполя «творець-реципієнт»	

Таб. 1.7. Ідея «соборного мистецтва»

Наразі тема об'єднання людства, націй, рас неабияк гостро відбивається в соціальному просторі. Неймовірно велика кількість творів мистецтва промовисто відображають цю тенденцію рівності та возз'єднання. Митці, разом з соціальними рухами, пролонгують ідею свободи, рівності, важливості та прийняття інакшості. Показовим у цьому випадку може бути новий фільм кінематографічного всесвіту Marvel – «Вічні» (анг. Eternals, 2021). Історія, що зображена у «Вічних», розповідає про те, звідки взялося людство та цивілізація. Режисерка фільму Х. Джао разом із праавторами цього сюжету пропонує поглянути на все те, що ми звикли вважати відхиленням від норми, як на нову норму. Режисерський задум втілюється в те, як відхилення від звичайної норми можуть сприйматися як зверхздібності. Тобто всі персонажі фільму – Серсі (Джемма Чан – китаянка), Маккарі – (Лорен Рідлоу – темношкіра акторка, що грає героїню з вадами слуху), Спрайт – (Ліа Макхью – американська акторка), Фастос (Браян Тайрі Герні – афроамериканець, гей), Кінго – Кумейл Нанджіані (пакистанський актор), Гільгамеш (Дон Лі – корейський актор), Аяк – (Сальма Хаск – актриса з Мексики), Фіна – (Анжеліна Джолі) – це магичні істоти. Вони були створені целестіалами, щоб жити вічно та спрямовувати людство. У це людство включені всі культури, всі раси, всі нації. Таким чином, «Вічні» – це найуніверсальніший, всезагальний, космополітичний витвір кіномистецтва. І в цю ідею

всезагальності, звичайно ж, включаються й всі особливі властивості героїв, що дуже індивідуальні.

Доцільним у цьому відношенні є також ноетичний модус психології мистецтва, який ґрунтовно досліджує українська музикознавиця, філософиня О. Самойленко, яка зазначає: «Магістральним підходом, що поєднує між собою всі напрями психології мистецтв, постає ноетичний в його специфічному психологічному розумінні, але з апеляцією і до феноменологічної філософської концепції (Е. Гусерля, Г. Шпета, О. Лосєва)» [71, с. 160]. На її думку, вищі ноетичні категорії, що визначаються, як пам'ять, гра та любов, і кореспондують до вищих універсальних смислових інстанцій культури, організують транзитивні поняттєво-методичні взаємодії між розділами психології мистецтва.

О. Самойленко пояснює: «Ноетичний модус психології свідомості пояснюється тим, що ключовим тут виступає явище і поняття пам'яті, як в колективній, так і в індивідуально-особистісній формах; психологія творчості, погодившись з когнітивним підходом, робить ключовим феномен гри; для художніх концепцій в їх психологічному еквіваленті вираженням комунікативного покликання людини як "покликання до спілкування" (С. Аверінцев) є почуття та стан любові, вищого позитивного резонансу з цілісним світом» [там саме]. Тож, сучасні віяння в мистецтві стали ще більш рельєфними у сенсі тих ідей, які стосуються об'єднання націй, цивілізацій, рас, людства через мистецтво.

Висновки до першого розділу

Отже, в першому розділі ми розглянули концепцію відкритого твору У. Еко, її значення для художньої культури, для культурології як науки і, відповідно, картин А. Бекліна та їх однойменних музичних втілень в даному аспекті.

Оскільки відкритість є умовою всякого естетичного сприйняття, і будь-яка сприйнята форма, оскільки вона наділена естетичною цінністю, постає як «відкрита», – концепція відкритого твору У. Еко може бути застосована до будь-якого художнього твору. Адже саме «відкритий підхід» інтерпретації дозволяє прочитати, осягнути та пояснити текст із позицій різних теоретичних шкіл та напрямів.

Таким чином, об'єкт нашого дослідження, а саме такі твори мистецтва, як картини А. Бекліна (у всій сукупності їх варіантів) та їх музичні втілення (твори композиторів ХІХ століття) ми вважаємо відкритими творами, тому що вони наділені неоднозначністю художнього повідомлення, можливістю до різного роду трактувань та інтерпретацій, тенденцією до створення нових варіантів, а також своєрідними художніми ремінісценції. Сюжети на картинах А. Бекліна мають безліч варіантів розв'язок, значень, смислів та сенсів, закладених у його основу.

Тут доречно згадати думку У. Еко, що шляхи пізнання простору художнього тексту – невичерпні за своєю природою. Художня інтерпретація передбачає наявність реципієнта, а отже, розуміння постає невіддільним від його матеріального вираження у вигляді виконання, створення, або реінтерпретації нового художнього твору.

З цього можна зробити висновок, що інтерпретація не повинна бути лише копіюванням першоджерела. Найвищим завданням майстра художнього тлумачення є інставрація смислів, «прирошення сенсів», додавання власного інтерпретаційного таланту до таланту автора першотексту.

Також нами розглянута ідея взаємодії і синтезу мистецтв як культурологічних інструментів вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому та музичному мистецтвах. Європейська культура ХІХ ст., на відміну від попередніх історичних періодів свого розвитку, створює надзвичайно сприятливі умови для взаємопроникнення й взаємовпливу різних форм мистецтва.

Між мистецтвами, які знайшли самостійне існування, стали складатися зв'язки та взаємодії, що привели до утворення нових складних художніх структур – структур синтетичних, і тим самим, у деякому відношенні подібних синкретичним мистецтвам давнини й фольклору, але в той же час істотно від них відмінних.

Насамкінець ми простежили хронологію виникнення різних індивідуальних художніх рішень і шляхів взаємодії напрямів та стилів у культурі на межі ХІХ-ХХ століть. У цьому контексті позначили проблему художнього універсалізму як фактору інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв.

РОЗДІЛ II. СЮЖЕТИ КАРТИН А. БЕКЛІНА («ОСТРІВ МЕРТВИХ», «ПОВЕРНЕННЯ НА БАТЬКІВЩИНУ») В ТВОРЧИХ БІОГРАФІЯХ МИТЦІВ: ПРОЦЕСИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВ

2.1 А. Беклін: значення творчості художника в культурі XIX століття та історія створення картини «Острів мертвих» у п'яти варіантах її існування (1883 – 1888 рр.)

У даному розділі роботи досліджені шляхи застосування основоположних для неї культурологічних теорій: – концепції відкритого твору У. Еко, а також теорії взаємодії та синтезу мистецтв – до художнього світу картин А. Бекліна.

Розпочнемо з коротких біографічних відомостей про А. Бекліна, у яких і ховається один з ключів розуміння сенсу трансформації «Острова мертвих». Арнольд Беклін (1827 – 1910) – швейцарський художник, графік, скульптор; один із видатних представників символізму в європейському образотворчому мистецтві XIX століття. Романтик і символіст одночасно, він сприймав сучасність крізь призму класичної спадщини. В європейському культурному житті не було іншого художника, який би викликав спочатку стільки нерозуміння і роздратування, потім буквально усіма обожнюваного, а незабаром після смерті майже миттєво відданого забуттю.

На сході Європи межі XIX – XX століть А. Беклін славився як один з найвідоміших зарубіжних митців. Про популярність його в широких колах знаходимо у багатьох висловлюваннях та творах відомих діячів мистецтва того часу. До того ж, ряд митців активно використовують образи А. Бекліна як певний культурний код²³. Звернення різних митців до ідеї А. Бекліна наочно ілюструє велику ступінь відкритості картин художника, так як кожен з поетів,

23 Під назвою «культурний код» маємо на увазі сукупність знаків (символів), смислів та їх комбінацій, які укладені в предметі матеріальної і духовної діяльності людини (картині Бекліна «Острів мертвих»). Про культурний код див. докладніше [111, с. 253].

композиторів, зіткнувшись з ним, продовжували створювати й трансформувати образи по-своєму.

Звертаючись до концепції відкритого твору У. Еко, звернемо увагу на роль тлумача і реципієнта як учасників створення художнього твору²⁴. У зв'язку з цим наведемо характерний фрагмент зі спогадів сучасника описуваних подій, А. Бенуа: «Характерно для нашого захоплення Бекліном те, що тоді я затіяв зробити в досить великому форматі копію акварельними фарбами тієї картини Бекліна, відтворення якої я випадково побачив в якомусь вернісажі і з якої (в 1888 р.) почалося моє знайомство з майстром. Це був відомий, нині вкрай опошлений "Острів смерті"» [4, с. 625]²⁵. І продовжує: «Я так і бачу іронічну посмішку читача при нагадуванні про цю картину, що стала "оздобленням будь-якої швейцарської кімнати"» [там само]. Однак резюмує: «Повинен зізнатися, що я озброївся тут особливою мужністю, щоб зробити подібне зізнання. Свою копію я робив не з оригіналу, який знаходився в приватній колекції (здається, майора Гейл), а з невеликої репродукції в журналі "Die Kunst für Alle"²⁶. При цьому я намагався уникнути того, що мені запам'яталося від варіанту на ту ж тему, який я бачив у Лейпцігському музеї (частково для цього я і заїхав у 1890 році в Лейпциг). Мене засмутило в цій картині вже "занадто" щось ошатне як в соковитості фарб, так і у віртуозності техніки. Це "франтівство" порушує основну сувору і сумну поезію цієї як-ніяк дивовижної і навіть геніальної, але, повторюю, опошленої композиції. Навпаки, в своїй копії я намагався підкреслити понуро-безнадійну похмурість всього. Працюючи над нею, я до того вжився в цей сюжет, що мені починало здаватися, ніби я сам побував на цій самотній скелі, ніби я пізнав усі закутки її, ніби вдихав терпкий, смолистый запах цих чорних кипарисів, ніби чув гудіння вітру в їх густій листві. Характерно і те, що я саме цю свою роботу, вставлену в чорну рамку, підніс тоді ж моїй коханій, що була сприйнята її рідними з повним

24 Про роль тлумача мова велася у першому розділі роботи

25 Див. Том 3 Книга третя глава 14 «Воссоединение с Атей» [4].

26 «Мистецтво для всіх» (німецька)

здивуванням. Їм здалося, що я просто божевільний: хто ж, володіючи здоровим глуздом, зробить такий подарунок ”дамі серця”?» [там саме]. Даний фрагмент спогадів А. Бенуа свідчить не тільки про надзвичайну популярність картини «Острів мертвих» в той час, але й про особливу рефлексію на її інтерпретацію.

А. Бекліна можна назвати громадянином Європи. Він народився в 1827 році в Швейцарії, в Базелі, в юності багато подорожував. Подорожі взагалі стають долею художника. У пошуках свого місця в мистецтві він проводить життя в безперервних роз'їздах: з Риму до рідного Базелю, потім в Ганновер, в Мюнхен, в Веймар, звідти знову в Рим, потім знову в Базель, далі в Мюнхен, звідти – до Флоренції, потім до Цюриха. Останні дев'ять років життя він провів в Італії і помер в 1910 році на своїй віллі поблизу Ф'єзоле²⁷.

Можливо, саме така рухливість дала можливість А. Бекліну не тільки багато побачити і познайомитися з видатними сучасниками в різних країнах, але й синтезувати в своїй творчості художні ідеї, які бентежили в той час Європу. У цей час критики називали його символістом і неокласиком, останнім романтиком та провісником сюрреалізму. Такий діалог стилів у творчості А. Бекліна і став одним із важливих критеріїв для створення відкритого твору. Адже він розширює стильові кордони творчості й запрошує глядача створювати свій художній образ, не обмежуючись межами одного стилю²⁸.

Оскільки в дослідженнях творчої біографії А. Бекліна ми не зустріли періодизації його творчого шляху, необхідну для дослідницької роботи, ми дозволили собі розділити творчість художника на періоди, що стосуються його творчої біографії з точки зору прихильності до певного стилю образотворчого мистецтва та його домінанти. Дозволимо собі запропонувати таку схему періодизації, яка складається з п'яти періодів:

I період – романтичний (50 – 60-ті роки);

II період – міфологічний (60 – 70-ті роки);

27 Див. детальніше: [1; 20; 44].

28 Фундаментальними і базовими роботами дослідження стилю є роботи М. Медушевського, В. Москаленко, Є. Назайкінського, О. Самойленко, С. Скребкова, С. Тишко [57; 59; 60; 79; 85; 96].

III період – неокласичний (70 – 80-ті роки);

IV період – символічний (80 – 90-ті роки);

V період – експресіоністичний (останні роки життя).

А. Беклін почав з романтичних пейзажів. Навчаючись в Академії мистецтв у Дюссельдорфі в історичного живописця Ф. Т. Хільдебранда та пейзажиста І. В. Ширмера, Беклін не міг оминати романтичного впливу, тому спочатку займався ландшафтним живописом. Характерні прикмети романтизму часто зустрічаються і в його роботах: таємничі тіні й спалахи світла, бурхливі хвилі, мальовничі руїни, самотні вілли на пустельних берегах, хмари та нагромодження скель – все це подібне до робіт К. Д. Фрідріха, («Високогірне плато з деревами», «Гірський пейзаж з водоспадом» тощо).

Під час візиту А. Бекліна до Італії спостерігаємо у його світобаченні тенденцію до міфологізації, що сформувалася завдяки впливу італійського класичного мистецтва, перш за все – враженнями від давньоримських фресок Помпеї. Таким чином, виникає нова тема у творчості митця – з’являються міфологічні персонажі (лісовий бог Пан, Тритон, nereїди, німфи). Прикладом таких робіт є картини «Фавн, що лякає пастуха» (1860), «Битва кентаврів» (1873), «Тритон і Нереїда» (1874) та інші. Відомо, що з 1861 до 1866 р. художник жив у Римі. Під час перебування в Італії він відвідав Неаполь та Помпеї. Між 1864–1865 рр. Беклін пише два варіанти картини «Вілла біля моря» (зараз знаходяться у Мюнхені, галерея Шака²⁹). Авторці роботи вдалося побувати в Римі, Неаполі та Помпеї і познайомитись з мистецтвом цих міст.

Крім того, візит до Національного археологічного музею Неаполя та знайомство зі стародавніми артефактами розширив розуміння про мистецьке життя того періоду. З власного спостереження особливо рельєфно відчувається потужний вплив фресок³⁰ та мозаїки³¹, які експоновані у цьому музеї, на його

29 (нім. Schackgalerie)

30 У колекцію входять фрески з Помпеї, Геркуланума, Стабії та Боскорреалі, датовані періодом з I ст. до н. е. до I ст. н. е.

твори, що відлунням простежуються у всіх творах Бекліна італійського періоду. Варто також відзначити зв'язок картин А. Бекліна з артефактами, представленими в еротичній кімнаті Помпей³². [ДОДАТОК Б: власні фото з Помпеї та археологічного музею Неаполя].

Також в своїх роботах, А. Беклін, за твердженням мистецтвознавиці М. Аграновської, «постійно веде діалог зі спадщиною європейського мистецтва, відповідаючи великим попередникам – майстрам Середньовіччя, художникам Ренесансу, бароко, класицизму – власними ”репліками” на їхні твори. Так, наприклад, сюжет ”Автопортрету зі смертю, що грає на скрипці” (1872) походить від відомої середньовічної фрески ”Танець смерті” в Базелі і від картини Ганса Гольбейна Молодшого» [1]. Таким чином, у творчості А. Бекліна спостерігаємо риси і неокласицизму.

У мистецтві Європи ХІХ століття, як відомо, набирали силу два протилежні напрямки: імпресіонізм, пов'язаний із зображенням миттєвих вражень від природи і навколишнього світу, і символізм – з відходом у світ вигаданих мрій. У зв'язку з цим дослідники творчості А. Бекліна вважають, що він виступає як антагоніст імпресіоністам, звільняється від усього побутового, конкретного, миттєвого. Відомо, що А. Беклін був художником-символістом. Але символізм митця був оригінальним, самобутнім, достатньо зворушливим, природним. Він так зображував предмети і стихії, що за зовнішньою оболонкою відчувалася якась таємнича невловима сутність.

Пізні роботи художника стилістично належать вже ХХ століттю, які в прямому сенсі стали початком, першими зразками експресіонізму. У серії «Війна» (1896 – 1897) і в картині «Чума» (1898) врівноваженість і класичність попередніх картин вже поступаються місцем відкритій експресії. Забігаючи

31 Ця унікальна колекція практично повністю складена з мозаїки, виявлених у Помпеї, а також із мозаїки з Геркуланума та Стабії. Підлогові та настінні мозаїки датуються періодом з II ст. до н. е. до 79 р. н. е. Найбільш примітні експонати – мозаїки з будинку Фавна у Помпеях.

32 Колекція Секретного кабінету, заснованого у 1819 році, містить фрески, рельєфи, плити з текстами та інші предмети еротичного характеру, виявлені у Помпеї. Раніше колекцію дозволили оглядати лише вузькому колу осіб. Кабінет кілька разів відкривався для публіки, але завжди на нетривалий час. З 2000 року відкрито для публічного огляду.

наперед, відзначимо, що А. Беклін у цьому дуже близький композиторам ХХ початку століття. Художник писав в стилі романтизму, міфологічного жанру, експресіонізму та символізму, зіткнення з цими стилями спостерігаємо і в музиці композиторів, що писали твори за мотивами картин митця.

Слід зазначити, що примітною рисою творчості А. Бекліна є *музичність* його живопису. Розглядаючи роботи художника, ми знаходимо на них різні музичні інструменти – сопілка Пана, арфа Сафо, лютня, ріг тритона, бубен. Перелік картин, де художник зображує музичні інструменти не зібрані в єдиному тексті ані в зарубіжній, ані у вітчизняній літературі. Тому наводимо нижче список картин А. Бекліна, який містить цілий масив інформації, який раніше не було подано. Тож нами розглянули всі твори А. Бекліна, і серед них виявилася величезна кількість картин, на яких художник зображає сюжети, де присутні музичні інструменти: *волинка* – «Волинщик» (1861 – 1862, Нова Пінакотека, Мюнхен), *арфа* – «Сафо» (2-га версія, 1862, Художній музей Філадельфії), «Морський прибій» – (звук) (2-я версія, 1879, Стара національна галерея, Берлін), *лютня* – «Поет Петрарка» (2-я версія, 1863 – 1864, Музей образотворчих мистецтв, Лейпциг), *авлос* – «Фавн, що насвистує дрозду» (1864/65, Музей землі у Нижній Саксонії, Ганновер), *подвійний авлос* – «Евтерпа з оленем» (1872, Музей землі Гессен, Дармштадт), *сирінга* – «Скарга пастуха» (1866, Галерея Шака, Мюнхен), «Фавн, що грає на сирінгі» (1875, Нова пінакотека, Мюнхен), «Вечір навесні» (1879, Музей образотворчих мистецтв, Будапешт), «Пробудження весни» (1880, Кунстхаус, Цюрих), «Пан і дріади» (1897, Музей Фон дер Хейдтов, Вупперталь), *скрипка* – «Автопортрет зі Смертю, що грає на скрипці» (1872, Стара національна галерея, Берлін), «Відлюдник» (1884, Стара національна галерея, Берлін), *бубон* – «Травневе свято в Стародавньому Римі» (1872, Нова пінакотека, Мюнхен), *мандоліна* – «Адажіо» (1873, Музей землі Гессен, Дармштадт), «На весні» (1873, Національна галерея Вікторії, Мельбурн), «Пісні весни» (1876, Державний музей образотворчих мистецтв імені А. С. Пушкіна, Москва), *флейта* –

«Сирени» (1875, Стара національна галерея, Берлін), «Пан у хороводі дітей» (1884, Музей Фолькванг, Ессен), *ліра* – «Одіссей і Каліпсо» (1882, Базельський художній музей), «У морі» (1883, Чикагський інститут мистецтв), *трикутник* – «Венера-Патківниця» (1895, Кунстхаус, Цюріх), а також «Портрет співака Карла Валленрейтера» (1861, Стара національна галерея, Берлін). Таким чином, вивчаючи роботи А. Бекліна, ми можемо ніби «почути» співаючі жіночі голоси на луках, шум прибою, шелест листя, тощо. До речі, завдяки тому його твори стали близькими для багатьох музикантів.

Мистецтвознавець Л. Дьяков пише про своєрідні «мелодії картин» художника з використанням поліфонічних прийомів. «Принципи світломузичних контрапунктів Бекліна добре помітні в його картині "Русалка" (1886, Берн). Звучить головний верхній червоно-рудий колірний мотив русалки. Поступово він холоне, опускаючись донизу, до блакитно-синього тритону в воді, ніби дзеркально відображаючи верхній шар. Не тільки колір, а й плавні овали форм створюють кольорову мелодію теплих і холодних тонів, які нескінченно чергуються між собою. Жест піднятої руки русалки – підйом хвилі і поступовий спад, якому вторять дзьоби чайок, горизонталь каменю, глухий щільний блакитний фон, на якому ще яскравіше виблискує руде волосся русалки, музично-розхідні сплески відображення – все створює гармонійний, чаруючий світ» [20, с. 22-23].

У всіх зображеннях А. Бекліна відчувається магія фарб та таємниць. Найбільше ця сутність проявилася в його картині, що стала свого часу іконою стилю – «Острів мертвих». В основі сюжету картини – відомий античний міф про те, що душі героїв та улюбленців богів знаходять останній притулок на відокремленому острові. Його омивають пустельні дзеркальні води підземної річки Ахерон, через яку човняр Харон³³ переправляє душі померлих.

³³ Харон (грец. *Χάρων* - «яскравий») в грецькій міфології – перевізник душ померлих через річку Стікс (за іншою версією – через Ахерон) в Аїд (підземне царство мертвих) [30, с. 35].

Слід зауважити, що у створенні образу Харона, А. Беклін міг спиратися на досить розвинену традицію його втілення в різних видах мистецтва – від Античності до його сучасності. Тому коротко окреслимо деякі ключові моменти цієї традиції.

У першому столітті до нашої ери Вергілій в «Енеїді» описав Харона в той момент, коли Еней спускається в підземний світ:

Вод і річок цих незмінно Харон стереже, перевізник,
 Страшно брудний, закуйовдженим заростом сивим у нього
 Все підборіддя укрите, а очі аж іскрами сиплють,
 Одіж кальна із плечей, зав'язана в вузол, звисає.
 Сам він суднину багром підпихає, вітрилами править,
 Човном іржавої барви небіжчиків возить; вже досить
 Підстаркуватий, та старість у бога ще кріпка і яра.³⁴

Інші давньоримські автори також описують Харона, серед них – Сенека в трагедії «Геркулес в божевільні», де Харон представлений як старий чоловік, з втягнутими щоками і неохайною бородою, одягнений в брудну одягу, керуючий своїм судном за допомогою довгої жердини. Коли перевізник душ зупиняє Геркулеса, не даючи йому можливості перепливати на інший берег, грецький герой силою доводить своє право зробити це, здолавши Харона за допомогою його ж жердини.

У XIV столітті Данте Аліг'єрі описав перевізника душ у відомій «Божественній комедії», де той з'явився вперше в третій пісні першої частини Пекла. Харон – перший міфічний герой, якого Данте зустрічає в підземному світі³⁵.

В образотворчому мистецтві епохи Відродження є також приклади втілення даного образу. Наприклад, картина Мікеланджело, на яку вплинув опис Харона Данте в третій пісні, де він зображений з веслом, занесеним для

34 Див.: [23, с. 201].

35 Див.: [19]

удару, у разі, якщо хто відстане. Ще один з прикладів – це картина художника-передвижника А. Літовченко «Харон перевозить душі через річку Стікс» (1861 р.). Але на відміну від статичного, похмурого й таємничого перевізника душ на картині «Острів мертвих» А. Бекліна, художник зображує його лютим, войовничим і дієвим. Варто відзначити, що Харон, він же єдиний «живий» герой на картині А. Бекліна, виступає тут як культурний герой³⁶, виконуючи функцію посмертного ритуалу.

Відомо, що міфологія завжди дає масу ідей для втілення її образів у мистецтві, особливо в наш час³⁷. Існує думка, що можлива транскрипція змісту міфу, наприклад, «сучасне» прочитання, що звертає його проблематику в бік існуючої дійсності. Тим самим, з одного боку, підкреслюється позачасова якість міфологічних образів, їх «вічна актуальність». З іншого боку, акцентується сучасне сюжетне оформлення, що зближує міфологічні образи з теперішнім часом. Ці образи постають тут в конкретному часовому вимірі, створюючи своєрідний «міст» між міфом і сучасністю.

Таким чином, можна сказати, що в цьому випадку відбувається переосмислення значення міфу. Усвідомлення архетипічності міфу змінює його функцію в мистецтві XIX – XX століття. Через переказ міфу, в якому вчинки героїв наново аргументовані, через орієнтацію на міф не міфологічного сюжету виявляється ставлення до «вічної теми», ставлення сучасної або історичної ситуації до своєї архетипічної структури.

Найсміливіші та самотутні режисерські рішення (і в театрі, і в кіно) беруть за основу міф. Це говорить про те, що міф є максимально відкритим феноменом у мистецтві, і саме він, не в останню чергу, робить картину А. Бекліна відкритим твором.

36 Культурний герой (англ. Culture hero, франц. Heros civilisateur, нім. Heilbringer), міфічний персонаж, який видобуває або вперше створює для людей різні предмети культури (вогнь, культурні рослини, знаряддя праці), вчить їх мисливським прийомам, ремеслам, мистецтвам, вводить певну соціальну організацію, шлюбні правила, магичні приписи, ритуали і свята.

37 Прикладом тому є сама обговорювана подія світової художньої життя 2017 року – масштабна виставка Демієна Хьорста «Скарби затонулого корабля «Неймовірний»» на венеціанському бієнале.

Дослідження творчих біографій рельєфно вписується в проблематику музичної культурології, описуючи зв'язок сукупності життєвих подій біографії митця із загальним станом культури в той чи той період. Творча біографія музиканта невідривна від його культурного оточення, ширше – від культурних явищ, котрі супроводжували його життя й учасником яких він був, і ще ширше – від загального стану культури у відповідні часи, починаючи з хронологічних координат, і до провідних закономірностей.

С. Тишко перший, хто приділяє значну увагу таким культурологічним чинникам творчих біографій, як достовірність та самоцінність біографічних фактів, побутові умови життя, стану медицини, транспорту, урбаністичному середовищу, що склалися в певну епоху, методу наукового коментаря текстів музикантів та активно використовує розроблений ним методом наукового коментаря до текстів музикантів.

Отже, С. Тишко зазначає, що творчі біографії є складовими предмету культурології та цитує парадоксальне висловлення У. Еко з цього приводу: «Мене мало турбує емпіричний автор літературного тексту (та й, зрештою, будь-якого тексту). Я знаю, що завдам глибокої образи багатьом моїм слухачам, які, можливо, проводять значний час за читанням життєписів Джейн Остін або Пруста, Достоевського або Селінджера, і я чудово розумію, як приємно і як цікаво зазирнути в особисте життя реальних людей, які дорогі нам, як близькі друзі. Коли я був молодим і гарячим ученим, для мене було дуже втішно і повчально дізнатися, що Кант створив свій філософський шедевр у поважному віці п'ятдесяти семи років; а з іншого боку, я завжди відчуваю пекучі ревності, коли згадую, що Раймон Радіге написав “Диявола у плоті” у двадцять. Однак це знання не допоможе нам вирішити, чи правий був Кант, коли збільшив кількість категорій з десяти до дванадцяти, а також чи є “Диявол у плоті” шедевром (він залишався б таким, навіть якби Радіге написав його в п'ятдесят сім)» [91, с. 3]. А далі коментує: «Можливо взяти до уваги деяку категоричність висловлювання, можна навіть ігнорувати її, але внутрішнє

відчуття все ж підказує, що двадцятирічний Кант міг би і недорахуватися категорій... Звідси один вихід – дослідження творчих біографій, того унікального перетину зовнішніх культурних впливів і внутрішніх інтенцій, де творчий результат стає органічним (іноді ледь помітним!) наслідком життєвих подій. У поєднанні з постійним пошуком і відкриттям нових біографічних відомостей цей шлях виявляється досить плідним» [там саме].

Відомо, що картина А. Бекліна «Острів мертвих» існує у п'яти варіантах, створених послідовно з 1880 до 1886 року. Оскільки, хронологія створення варіантів картини має безпосереднє відношення до ключової теми нашого дослідження – проблеми відкритого твору, і ніхто до цих пір не виклав її повно і в усіх подробицях, зупинимося на ній детальніше. Отже, перший варіант картини був створений у квітні 1880 року в провінції Флоренції, звідки художник писав замовнику картини, меценату Олександрю Гюнтеру, що «Острів мертвих» («Die Toteninsel») скоро буде закінчено³⁸ (Додаток 1). Відомо, що А. Беклін не давав назв своїм роботам, Л. Дьяков називає цю особливість «поетично-музичною асоціативністю картин», але назва «Острів мертвих», швидше за все, належить самому художнику.

Історія створення другого варіанту картини наступна. Початковий варіант ще не був завершений, коли А. Беклін отримав від молодого вдови Марії Берна (згодом графиня Оріоль) замовлення на «картину для мрій» («Bild zum Träumen») (Додаток 2). Замовниця, яка, можливо, бачила незакінчений перший варіант «Острова мертвих», стала власницею другого. Марія Берна просила створити художника картину, здатну виразити її скорботу за померлим чоловіком. У 1880 році Беклін написав їй: «Ви зможете віддатися мріям, занурившись в темний світ тіней, і тоді вам може здатись, що ви відчуваєте легкий, теплий вітерець, що викликає брижі на морі, і що ви не хочете порушувати урочисту тишу жодним словом»³⁹. Те, що картиною А. Бекліна

38 Наведено за М. Аграновською [1].

39 Наведено по Е. Станканеллі [175, 5].

хотіли володіти багато людей, говорить про те, що в ній знаходиться безліч внутрішніх посилів, які викликають власні рефлексії у її споглядачів – цей факт ще більше підкреслює відкритість твору А. Бекліна. Дослідники відзначають, що фігура, яка стоїть у човні в білому савані, й саркофаг перед нею були відсутні в першому і другому варіантах картини, і були дописані художником трохи пізніше.

Третю версію «Острова мертвих» А. Беклін виконав у 1883 році на замовлення берлінського колекціонера й видавця Фріца Гурлітта (Додаток 3). Роком пізніше фінансові труднощі спонукали художника на створення четвертої версії картини (вона була втрачена в роки Другої світової війни) (Додаток 4). Вп'яте художник пише «Острів мертвих» у 1886 році для Музею витончених мистецтв у Лейпцигу⁴⁰ (Додаток 5).

Можна зробити наступний висновок: тенденція створення нових варіантів картини говорить про те, що ідея «Острова мертвих» багатогранна й різноманітна та проявляється в безлічі версій її трактування. А це свідчить про широку міру відкритості цього твору.

До речі, історики мистецтва, звичайно ж, задавалися питанням про те, який саме реальний острів надихнув А. Бекліна на написання картини. Треба сказати, що зазвичай музикознавці й культурологи не приділяють достатньо уваги детальному дослідженню подібних питань. А даремно – адже мандри митців та транспортні комунікації завжди відігравали важливу роль у культурах різних країн і континентів. С. Тишко зауважує, що «<...> серед музикантів відзначилися завзяті мандрівники (Ф. Ліст, М. Глінка, Г. Берліоз), і вперті домосіди (достатньо згадати М. Мусоргського, який жодного разу не перетнув кордони своєї батьківщини). З цього приводу буде цікаво дізнатися, що вже в сорокові роки ХХ століття будь-який музикант добирався залізницею з Києва до Харкова майже за добу, а сьогодні – лише за чотири з половиною години!» [91, с. 84].

40 Наведено по М. Аграновській [1].

Тож, ми вирішили висунути припущення щодо його реальної локалізації, яка могла надихнути А. Бекліна на створення «Острову мертвих». Так, спрямовані вгору світлі скелі на картині дуже нагадують ландшафти вулканічних Понтійських островів і рифи Фаральоні поблизу берегів Капрі, які Беклін міг бачити під час подорожі в Неаполь. Слово «фаральоні» (faraglioni) по-італійськи означає «високі морські скелі». У південно-східній частині острова Капрі над морем височіють три великі рифи. Середня висота цих «фаральоні» – близько 100 м; перша скеля, що відходить прямо від берега, називається Стелла, друга – найнижча з трьох, з величезною аркою посередині – Фаральоне-ді-Медзо, а третя – Фаральоне-ді-Фуорі, або Скополо.

Щоб побачити красу Фаральоні, можна взяти човен, який проходить зовсім близько від Фаральоне-ді-Медзо. Відстань від Неаполю до острова Капрі складає 32 км. За часів А. Бекліна туди ходили пороми, дорога туди займала приблизно півтори-дві години, тож цілком ймовірно, що художник бачив їх подорожуючи Італією. Слід зазначити, що цей район острова Капрі гідно цінували ще Стародавньому Римі; саме тут будувалися розкішні римські вілли з краєвидами на скелі. У ХХ столітті цю давню традицію підхопили художники та інтелектуали, у чиєму середовищі Капрі став улюбленим місцем для пошуків натхнення.

Крім рифів Фаральоні не можна не згадати й острів-кладовище Сан-Мікеле поблизу Венеції, куди тіла покійних переправляють в гондолах і де височіють такі ж темні «траурні кипариси», що впираються в небо, як на картині А. Бекліна. Л. Дьяков зазначає, що навіть С. В. Рахманінов свою віллу «Сенар» в Швейцарії придбав через схожість її з картиною «Острів мертвих». Композитор навіть вирішив підірвати скелі на березі озера, щоб ще більше посилити схожість реального пейзажу з картиною швейцарського художника⁴¹.

Говорячи про музичність живопису картин А. Бекліна, звертаючись до варіанту 1880 року картини «Острів мертвих», Л. Дьяков зазначає: «Загальна

41 Про це пише Л. Дьяков у своєму дослідженні творчості А. Бекліна [20, с. 23].

”похмура тема” утворює якийсь фон, де несподівано сліпучі білі спалахи створюють хвилюючий акорд. Біла пляма людини в човні, римується з геометрично чіткими білими плямами гробниць на острові, підсилює ефект ”виростання” загадкового острова з мороку вод. Це виростання підкреслюють тривожні чорно-сині силуети кипарисів, що контрастують зі свинцево-синьою плямою неба і рудими скелями. Розташування кипарисів підкреслює їх музично-ритмічний лад і робить ще виразніше тишу і безмовність всієї цієї загадкової сцени» [20, с. 23].

Якщо аналізувати картини А. Бекліна протягом усього його творчого життя, то дуже помітним є прояв головної теми картини «Острів мертвих» і в інших його творах. Це стосується колориту багатьох картин, їх емоційної насиченості, частково образів і загальної ідеї. Наприклад, картина «Капела» 1898 року (Додаток 11). Тут зустрічаємо все ті ж кипариси, руїни капели, і на цей раз бурхливе море. Неначе фрагмент з «Острова мертвих» був виписаний окремо. Оскільки полотно було написане в 1898 році – в останній період творчості художника, за три роки до його смерті, в цій картині відчуються автобіографічні риси – передчуття власної смерті. Але А. Беклін, подібно до ченця всередині капели, не біжить від бурі, а готовий прийняти її. Також схожий настрій мають його картини «Вілла біля моря» (у п’яти її версіях), «Скрипаль-відлюдник» та ін.

Як протиставлення до цих похмурих самотніх образів картин можна розглянути картину-антипод – «Острів життя», написану А. Бекліном у 1888 році (відтак, вона створена вже після всіх варіантів «Острова мертвих») (Додаток 12). Тут, замість траурних кипарисів, художник зображує пальми і квітучі дерева, на острові панує життя – близько десятка людей у гарному вбранні танцюють і веселяться, на воді – лебеді, нерейди і міфічні істоти, які плавають навколо острова.

Таким чином, на прикладі даних творів ми помічаємо тенденцію впливу сюжету та ідеї картини «Острів мертвих» на інші творіння А. Бекліна, а згодом

і на музичні твори. А це, в свою чергу, підкреслює їх значення як відкритих творів для музичних інтерпретацій, і як відкритих творів для самого митця.

2.2 Сюжет А. Бекліна в симфонічній поемі «Острів мертвих» С. Рахманінова: історія знайомства композитора з картиною в німецьких культурних центрах, встановлення вихідного варіанту та роль її монохромного втілення в музичній інтерпретації

Говорячи про свій «Острів мертвих», С. Рахманінов зазначає: «Вперше я побачив в Дрездені тільки копію чудової картини Бекліна. Масивна композиція і містичний сюжет цієї картини справили на мене велике враження, і це визначило атмосферу поеми. Пізніше в Берліні я побачив оригінал картини. У фарбах вона не особливо схвилювала мене. Якби я спочатку побачив оригінал, то, можливо, не створив би свого "Острова мертвих". Картина мені більше подобається в чорно-білому вигляді» [13, с. 398].

Протягом декількох років, починаючи з осені 1906 року, С. Рахманінов з родиною живе в Дрездені. За 1907 рік, точніше за його першу половину, С. Рахманінов пише Другу симфонію і Першу фортепіанну сонату «Фауст». Всю другу половину року тривала оркестровка симфонії. Протягом 1908 року доводилося правити коректури сонати, партитури і голосів симфонії, можливо, що ще тривали спроби працювати над «Монною Ванною». Новим же опусом виявилася симфонічна поема «Острів мертвих», написана навесні 1909 року перед остаточним від'їздом із Дрездена. Таким чином, дрезденське усамітнення виявилось особливо творчо плідним в перші і останні місяці. Але в той же час С. Рахманінов пише 8 березня 1909 року М. Морозову про складнощі у написанні: «Думка моя про нові твори та ж сама, тобто мені важко вони стали даватися і постійно я незадоволений собою. Одна суцільна мука» [60, с. 368].

Ці авторські переживання, можливо, пов'язані з вибором програми, а глибше – з труднощами власне образної концепції його симфонічної поеми «Острів мертвих». Задум написати твір для оркестру в жанрі Фантазії (або поеми) виник наприкінці 1906 року. Це ми стверджуємо, вивчивши лист С. Рахманінова до М. Морозова від 22 листопада / 5 грудня 1906 року, в якому

композитор просить надіслати йому «тему для Фантазії оркестрової» [60, с. 410]. Даний факт свідчить про те, що С. Рахманінов заздалегідь обмірковував жанр твору, а враження, отримані від твору образотворчого мистецтва (в даному випадку – від чорно-білої репродукції відомої картини А. Бекліна) дали життя внутрішній ідеї композитора.

Ось що пише сам автор про створення ним симфонічної поеми «Острів мертвих»: «В процесі написання мені дуже допомагають враження від щойно прочитаного (книги, вірші), від прекрасної картини. Іноді я намагаюся висловити в звуках певну ідею або яку-небудь історію, не вказуючи джерела мого натхнення», – пояснював С. Рахманінов. У даному випадку джерело натхнення було зрозумілим. В одному з інтерв'ю С. Рахманінов розповів: «Пишу я повільно. Довго гуляю на лоні природи. Мій погляд охоплює відблиски світла на свіжому від дощу листі, тихий шепіт дерев у лісі, або я спостерігаю бліді відтінки неба на обрії, і в душі виникають голоси – усі одразу. Не так, що крапля тут, крапля там, а все разом – виростає ціле. "Острів мертвих" написаний у квітні і травні. Коли він виник, як це почалося? Як я можу сказати? Він виник у мені. Я його прийняв як дорогого гостя і записав» [13, с. 8].

Завершена партитура була присвячена Н. Струве, композитору, близькому другові С. Рахманінова, з яким він обговорював свій задум. Перше виконання поеми відбулося в Москві 18 квітня 1909 року під керівництвом автора у симфонічному концерті Філармонічного союзу. Після прем'єри критики зазначали, що музика С. Рахманінова прекрасно занурює в таємниче, вабливе, моторошне царство. Цьому сприяє одноманітна зміна гармонічних ходів на змінному фоні виразних гармоній.

Оскільки варіантів картини А. Бекліна «Острів мертвих» було п'ять, то назріває цілком логічне запитання – який саме варіант побачив С. Рахманінов. Відразу слід зауважити, що мистецтвознавці дають помилкову відповідь. Це викликало необхідність самостійного «розслідування» у визначенні точного

варіанта побаченої картини. Так як ми знаємо, що композитор спочатку познайомився з чорно-білою репродукцією картини і лише пізніше побачив кольоровий оригінал, необхідне точне визначення того, до якого варіанту картини і її репродукції звернувся С. Рахманінов у «Острові мертвих». У працях ґрунтовних дослідників творчості композитора знайомимося з певними хибними твердженнями з цього приводу. Наприклад, музикознавець Ю. Келдиш ясно пише: «У травні 1907 року в Парижі, де він перебував у зв'язку зі своєю участю в Російських історичних концертах, Рахманінов познайомився з репродукцією картини Бекліна, що стала джерелом його симфонічного задуму» [37, с. 318]. Такої точки зору дотримується і В. Брянцева, стверджуючи, що «картина Бекліна зацікавила композитора в травні 1907 року, в Парижі, своєю чорно-білою репродукцією» [11, с. 394]. Однак зовсім іншого погляду дотримуються дослідники творчості А. Бекліна.

Наприклад, мистецтвознавиця М. Аграновська пише про те, що «Сергій Рахманінов, будучи під глибоким враженням від картини, п'ятий варіант якої він бачив у Лейпцигу, написав у 1909 році симфонічну поему "Острів мертвих" (всього в 1890-1910 рр. в Європі було створено п'ять музичних творів, натхнених цією картиною)» [1].

Сам С. Рахманінов ясно пише про місце, де він побачив репродукцію, а пізніше й оригінал «Острова мертвих» А. Бекліна: «Вперше я побачив в Дрездені тільки копію чудової картини Бекліна. Масивна композиція і містичний сюжет цієї картини справили на мене велике враження, і це визначило атмосферу поеми. Пізніше в Берліні я побачив оригінал картини» [62, с. 398].

З цього стає ясно, у яких конкретно містах С. Рахманінов побачив репродукцію картини і її оригінал, а саме: в Дрездені – репродукцію, в Берліні – оригінал, що в істотній мірі відрізняється від тверджень дослідників, що були представлені раніше.

Також, на нашу думку, С. Рахманінов спочатку побачив чорно-білу репродукцію саме третього варіанту картини А. Бекліна, оскільки перший варіант картини художник створив в 1880 році у Флоренції замовнику картини, меценату Олександрю Гюнтеру, в будинку якого вона і залишалася. Майже та ж доля очікувала і другий варіант картини, з особливою назвою «Bild zum Träumen», вона ж «Картина для мрій»⁴², яку замовила молода вдова Марія Берна. Обидва замовника тримали ці картини в своїх домашніх колекціях, отже, до 1908 року вони не могли бути показані широкій публіці.

Про долю четвертого варіанту картини, написаного А. Бекліном в 1884 році через фінансові труднощі, відомо лише те, що він був втрачений в роки Другої світової війни. Його володарем був барон Генріх Тіссен, що прикрасив картиною власний офіс в берлінському банку (залишилась лише чорно-біла світлина). І, нарешті, вп'яте художник пише «Острів мертвих» у 1886 році для Музею витончених мистецтв в Лейпцигу. Два останніх варіанти могли претендувати на побачену версію, якби не визначальна історія з третім варіантом картини «Острова мертвих». Зупинимося на ній докладніше.

Третю версію «Острова» А. Беклін виконав у 1883 році на замовлення берлінського колекціонера і видавця Фріца Гурлітта. С. Рахманінов стверджує, що побачив оригінал картини в Берліні. Отже, ми можемо стверджувати, що саме на виставці колекції Ф. Гурлітта композитор познайомився з оригіналом картини, а точніше з її третім варіантом. Повертаючись до питання про те, чорно-біла репродукція якого варіанту картини так вразила С. Рахманінова, ми дозволимо собі припустити, що саме чорно-біла репродукція третього варіанту картини надихнула С. Рахманінова. Так як в 1890 році відомий графік Макс Клінгер⁴³ створює офорт, що відтворює третій варіант «Острова» (Додаток 6), а

42 У самій назві частково відчувається романтичний вплив

43 Макс Клінгер (Max Klinger, 1857 – 1920) – німецький художник-живописець, графік і скульптор. Творчість Макса Клінгера є своєрідною сполучною ланкою між символічним рухом XIX століття і початку розвитку метафізичного і сюрреалістичного рухів XX століття. Макс Клінгер увійшов в історію європейського мистецтва як один з яскравих представників раннього стилю модерн [103, с. 36].

власник картини, вже нам відомий Фріц Гурлітт, випускає цей офорт величезним тиражем, «Острів мертвих» завойовує всю Європу.

Саме цей офорт М. Клінгера і зустрічає С. Рахманінов в Дрездені. Він стає джерелом натхнення при створенні однойменної симфонічної поеми. Хотілося б відзначити геніальність М. Клінгера як автора офорту, який не поступається в таланті, у силі експресії оригінальній беклінівській картині, що на той час вважалася «іконою» символізму в живописі. Відомі навіть деякі висловлювання, які сміливо назвали авторську копію Макса Клінгера самостійним твором, шостим варіантом картини. Не випадково згодом С. Рахманінов, побачивши оригінал «Острова мертвих», був дещо розчарований і зізнався, що монохромний офорт йому подобається більше [62, с. 395].

Той факт, що С. Рахманінова привернула й надихнула на створення симфонічної поеми «Острів мертвих» чорно-біла репродукція однойменної картини А. Бекліна, спонукає нас до розгляду такого примітного явища в світовому мистецтві, як феномен монохромних зображень, їх силу впливу на сприйняття споглядача.

У монохромних картинах суть речей розкривається глибше, увага концентрується на самому визначному та важливому. На чорно-білій картині добре видно лінії і форми, великий акцент робиться на світлотіні та структурі. Якщо говорити про монохромне зображення, то на першому місці тут особисті враження, емоції, а також особливий погляд художника на навколишній простір. Передача ідеї в чорно-білій картині відчувається більш рельєфною, ніж у кольоровій, тому зміст у монохромному варіанті розуміється глядачем ясніше, а вплив на нього сильніший⁴⁴.

М. Пастуро в своїй книзі «Синій. Історія кольору» зазначає: «Колір – не стільки природне явище, скільки складна культурна конструкція, яка чинить опір будь-якій спробі узагальнення, крім аналізу. <...> Колір – перш за все, факт

44 Див. докладніше: [95, с. 5].

суспільного життя». Говорячи про труднощі, що виникають при спробі розглянути колір як повноправний об'єкт історичного дослідження, М. Пастуро далі пише: «За довгі десятиліття у людства виробилася звичка вивчати зображення і об'єкти далекого минулого по чорно-білим фотографіям і, не дивлячись на появу кольорової фотографії, наш тип сприйняття і осмислення в певній мірі все ще залишається чорно-білим» [57, с. 7].

Виходячи з цієї думки, ми розуміємо чому чорно-біла репродукція була ближче і простіше за сприйманням С. Рахманінову, адже в його час панівне становище займала саме чорно-біла фотографія, відповідно, тип сприйняття був також чорно-білим. А це рельєфно підкреслює думку М. Пастуро про залежність сприймання кольору від культурного та історичного бекграунду. В силу цього, за нашим припущенням, композитор міг схилитися більше до пріоритету чорно-білої візуалізації. М. Пастуро в своєму дослідженні про колір пояснює: «Історія кольору – це завжди історія суспільства. Справді, для історика, так само як, втім, для соціолога і антрополога, колір – явище, насамперед, соціальне. Саме суспільство «виробляє» колір, дає йому визначення і наділяє сенсом, виробляє для нього коди і цінності, регламентує його застосування і його завдання. <...> Проблеми кольору, передусім, соціальні, бо людина живе не виокремлено, а у суспільстві» [57, с. 9].

До цієї думки долучаються також О. Самойленко, яка зазначає: «Включеність можлива лише у взаємодії з тим, що виступає для людини реальністю свідомості та вчинку, відкривається в цій якості, і, звичайно, мова тут повинна йти не про так звані об'єктивні предметно-матеріальні реалії навколишнього світу, хоча вони й важливі самі по собі, але про ті суб'єктивні значення даних реалій, які набувають досить широкого психологічного резонансу, стають стійкою частиною колективних уявлень, апробовані колективними установками, тобто стали частиною колективної пам'яті, отже – одним із складових пам'яті культури; пам'ять культури завжди має колективні підстави, і саме у них накопичуються її символічні властивості» [72, с. 89].

За думкою дослідниці, саме ці символічні властивості можуть висловлюватися, транслюватися різними шляхами, вступати у вербальні мовні та інші знакові системи, приймаючи на себе функції об'єктивного плану культурних взаємин. Вони сприяють появі артефактного шару культури як експлікації того психологічного досвіду, який має залишатися апріорною основою культури на всіх стадіях її історичного розвитку. Саме тому він має повторюватися, підтримуватись, відтворюватися, невпинно репродукуватися, отже, переживатися та формувати індивідуальне.

До того ж, відомо, що пам'ять є головною реальністю колективної людської свідомості. О. Самойленко виділяє такі аспекти: 1) пам'ять стає загальнолюдською формою накопичення, зберігання та передачі досвіду завдяки тому, що існує у множинних індивідуальних іпостасях, узагальнюється на їх основі, причому, у тому числі, і предметно-матеріальним шляхом; 2) пам'ять активізує укорінені у свідомості досвідчені моделі, способи відносин зі світом, забезпечуючи їх чуттєву презумпцію, тобто форму переживання. Саме останнє спонукає до дій, пробуджує волю до вчинку та посвідчення особистих можливостей.

Виходячи з цього, О. Самойленко, керуючись понятійною категорією енактивізму, зазначає: «У світлі енактивізму нова якість набуває поняття досвіду, у тому числі творчого досвіду – музичного досвіду, оскільки в ньому відображено уявлення про складність і рухливість людської свідомості, її внутрішню та зовнішню активність у їхній взаємообумовленості та інтенціонально-предметній виразності; воно дозволяє вказувати на процеси "впливу" свідомості завдяки його психологічній – ноєматичній – активності в навколишній світ та реалії культури, на «енактивування середовища» людською творчістю» [72, с. 91]. Та продовжує: «Як категорія епістемології, що вийшла з предметного горнила феноменології, досвід представляє єдність пізнавальних здібностей людини, що допускають реалізацію, тобто входження до певного життєвого контексту, включення до соціального регламенту – умов

спільного проживання людей. Він є проекцією життєвої реальності (для даного суб'єкта) настільки ж, як життєва реальність, доступні умови життєвої гри проектуються залежно від досвіду» [там само]. І далі резюмує: «І хоча категорія досвіду допускає диференціацію, відповідно до тих пізнавальних кордонів і напрямів, у яких діє людський розум, головне в дослідній реалізації людини – цілісність, рівнозначна цілісності присутності людини у світі; отже, досвід ділимо з боку умов життєвої (соціальної, культурної) реальності, але він єдиний і тотальний з боку людини, оскільки з цього боку вимагає включеності – енактивізм, що і стає його ключовою характеристикою» [72, с. 98].

Мова, насамперед, про те, що самі по собі речі та процеси не мають власного, виокремленого змісту, а осмислюються людиною залежно від можливостей тих культурних компонентів, що опосередковують їх взаємодію.

За словами сучасної української дослідниці, культурологині Т. Кривошеї, культура є безперервним процесом ретрансляції набутого досвіду та передачі моделей поведінки та виховання (у тому числі й чуттєвого-естетичного) [43, с. 82].

У випадку з С. Рахманіновим, котрий надихнувся чорно-білим варіантом картини «Острів мертвих», нас цікавить причина звернення саме до монохромного втілення твору, чому саме монохромна візуалізація займала таке важливе місце у свідомості людей того часу. Т. Кривошея зазначає: «Естетичні емоції виникають внаслідок культурного перетворення вродженої біологічної чуттєвості. Чуттєвість – це історично обумовлений спосіб індивідуального життєприйняття досвіду культури, процес самоствердження людини. В індивідуальному «входженні» у світ культури чуттєвість відіграє важливу роль: світовідчуття, світопереживання та світосприйняття як світоглядні модуси дозволяють гармонізувати особистісні та загальнокультурні означення. Чуттєвість – це точка збігання загального, індивідуального та особистісного, у якій безпосередність «тут-та-зараз-буття» становить живий досвід перебування людини у культурі» [94, с. 82-83].

Саме культурний чинник обумовив традицію трактувати почуття із позиції їх моральної значущості. Крім того, культурний контекст чуттєвості, який і є визначальним чинником естетичної культури, встановлює досить важливі константи у розумінні варіативності та мінливості її сутності. Відомо, що теорія емоцій, в основі якої була покладена моральна оцінка, виникає ще у XVIII ст. в англійській моральній філософії (Е. Шефстбері, Ф. Хатчесон, Д. Юм). Згідно з концепцією Френсіса Хатчесона, як п'ять відчуттів сприймають зовнішній світ, так само існують два внутрішніх чуття – моральне та естетичне, на яких базуються відчуття на кшталт морального схвалення та естетичного задоволення. Відповідно емоції – це відчуття, а оцінка – це здатність людини ці відчуття мати та виходячи із них робити висновки про моральні та естетичні цінності.

Т. Кривошея зазначає: «Наразі на стику антропології, нейропсихології та нейролінгвістики активно формуються сучасні концепції емоцій, серед яких можна відзначити теорію їх "конструювання". На відміну від класичного уявлення про емоції що викликаються зовнішніми обставинами, реакцією на оточуючий світ, дана теорія пояснює емоції із нашого досвіду, який конструює сам мозок і який створює безкінечну кількість варіантів сприйняття предметів або явищ в різних обставинах» [94, с. 84]. Та продовжує: «Тобто попередній досвід як культурний досвід симулює сталі уявлення або (та) поняття, які у певних обставинах "виймають" із мозку. Те що для певної групи людей є лише набором звуків-шумів, в іншій – формує естетичне чуття звучання прекрасної музики» [там саме].

Таким чином, попередній досвід С. Рахманінова (він ж культурний досвід) симулював у свідомості композитора сталі уявлення та реакції на монохромну візуалізацію, які у певних обставинах (а саме у Дрездені при знайомстві з офортом М. Клінгера картини «Острів мертвих»), були активізовані свідомістю С. Рахманінова. Таким чином, кожної миті ваш мозок

використовує минулий досвід, організований у вигляді понять, аби керувати вашими діями і приписувати значення вашим відчуттями.

Колір викликає у споглядача не тільки фізіологічні та естетичні реакції, але також і інтелектуальну рефлексію: намагаючись осмислити дію кольору, у свідомості відбувається його об'єктивізація. Для споглядача колір – це носій деякого меседжа, навіть сенсу – подібно слову.

У монохромному варіанті картини «Острів мертвих» присутні білий і чорний кольори, а також їх відтінки. Ось що говорить про чорний, сучасник С. Рахманінова, художник-абстракціоніст В. Кандинський: «Чорний колір зсередини звучить, як Ніщо без можливостей, як мертво Ніщо після вгасання сонця, як вічна безмовність без майбутності й надії. Представлене музично, чорне є повною заключною паузою, після якої йде продовження подібно початку нового світу, оскільки завдяки цій паузі, <...> коло замкнулося. Чорний колір є чимось згаслим, на кшталт вигорілого багаття, щось нерухоме, як труп, він байдужий і не прийнятний. Це як би безмовність тіла після смерті, після припинення життя» [33, с. 73]. Як дивовижно точно уявлення живописця про чорний колір збігається з образом «Острова мертвих» в його «вічному мовчанні» і «майбутті без надії».

Говорячи про білий колір, В. Кандинський продовжує: «Білий колір <...> видається ніби символом всесвіту, з якого всі фарби, як матеріальні властивості і субстанції зникли. Цей світ так високо над нами, що звідти до нас не долинають жодні звуки. Звідти виходить велика безмовність, яка, представлена матеріально, здається нам такою, яку неможливо переступити, зруйнувати, що йде в нескінченність холодною стіною. Тому білий колір діє на нашу психіку як велике мовчання, яке для нас є абсолютним. Внутрішньо воно звучить, як безвуччя, що досить точно відповідає деяким паузам в музиці, паузам, які лише тимчасово переривають розвиток музичної фрази або змісту, і не є остаточним результатом розвитку. Ця безмовність не мертва, вона сповнена можливостей. Білий колір звучить як мовчання, яке може бути раптово зрозумілим. Біле – це

Ніщо, яке юне, або, ще точніше, це Ніщо до початку, до народження суще» [33, с. 72].

Слід зауважити, що це уявлення кольору найбільш точно схоже із загальним образом картини «Острів мертвих», де зображені білі «холодні стіни, що йдуть в нескінченність» за словами художника, а також фігура в білому савані та білий саркофаг. Матеріальні властивості і субстанції зникли, потойбічний світ так високо над нами, що звідти до нас не долинають ніякі звуки, чується тільки, подібно чорному, велика безмовність.

Рівновага цих двох фарб утворює сірий колір. В. Кандинський зазначає: «Сірий колір беззвучний і нерухомий. <...> Чим темніше сірий колір, тим більше перевага задушливої безнадійності. При освітленні в фарбу входить щось на зразок повітря, можливість дихання, і це створює відомий елемент прихованої надії» [33, с. 72-73].

Оптичний контраст білого та чорного найсильніший; також контрастні і символічні значення цих двох кольорів. Білий і чорний відносяться до дуальних символів і, як зазначає Х. Керлот, «подібно до всіх дуальних формул, мають безпосередній зв'язок з великим міфом про Близнюків. Члени дуальної пари (люди, тварини, рослини і т.д.) мають протилежне забарвлення, що відображає протиставлення двох світів» [38, с. 56]. Це протиставлення ясно прослідковується в основній ідеї картини А. Бекліна «Острів мертвих», де художник змушує глядача замислитися про реальне і потойбічне, про життя і смерть, про минуле і майбутнє, про тимчасове і вічне.

У зв'язку з цим варто пригадати, що тема смерті давно захоплювала багатьох музикантів і художників. Адже вона торкається одного з непереборних явищ, яке у величезній мірі визначає людське життя. Для багатьох художників романтичної епохи смерть – це самотність, повна безвихідь. Знерідка це повне відчуження, руйнування зв'язків із зовнішнім світом, в результаті якого трансформується і внутрішній. Смерть розуміється як небуття, крах, знищення і самотність.

За словами М. Пастуро, в XIX столітті популярність теми смерті і, зокрема, готичних романів досягає піку і в результаті відбувається тріумфальне повернення моди на чорне. Це тріумф темряви, чаклунок і кладовищ, всього химерного і моторошного.

Відомо, що А. Беклін не копіював картину, а кожний раз по-новому розробляв сюжет, зберігаючи основу композиції, але змінюючи розміри, техніку, колористику, освітлення, і знаходячи нові відтінки настрою – від похмурої безнадії до просвітленого трагізму. Таким чином, зібрані разом, чотири варіанти «Острова» (п'ятий варіант був втрачений у період Другої світової війни), які до нас дійшли постають частинами урочистого реквієму, в якому скорбота змінюється глибоким спокоєм, а час відступає перед вічністю. В «Острові мертвих» художнику вдалося наділити пейзаж філософським змістом, наповнити його поезією. Кожен з п'яти варіантів картини побудований як окремий музичний уривок, а всі разом вони утворюють музичний твір. Щось схоже ми бачимо в симфонічній поемі С. Рахманінова, де композитор, подібно художнику, створює цілу повість, в якій також спокій приходить на зміну глибокій скорботі.

Меланхолійність «Острова мертвих» А. Бекліна відображала певні настрої в суспільстві, – неясну тугу, похмурі передчуття, жадібний інтерес до потойбічного світу, відчуття втоми від життя та своєрідного відторгнення грубої земної реальності. Співзвучна цим образам Примітною є друга частина Другого квартету С. Рахманінова, який був написаний у 1896 році і залишився незакінченим. Даний твір є одним з найбільш похмурих у творчості митця. Ці риси ще в більшій мірі будуть помітні в симфонічній поемі «Острів мертвих», поєднуючись з тенденціями до експресіонізму.

Н. Швець зазначає: «Незважаючи на суперечливість висловлювань щодо окремих творів Рахманінова, про його композиторську творчість загалом, найбільш чуйні музиканти, критики вловили у його музиці головне – її глибоку змістовність, нову емоційну наповненість, що відповідає новим віянням самої

епохи. Саме сучасність звучання музики Рахманінова пояснює його «владу над публікою», не виключаючи, звичайно, його блискучий композиторський дар» [99, с. 425].

Відомо, що творчість С. Рахманінова не замкнена в умовні фрейми одного стилю. Але в музикознавстві існує досить й шаблонна думка про С. Рахманінова як про композитора, який далекий від віянь символізму. Так, Є. Назайкінський свого часу висловлювався з цього приводу дуже категорично: «Ні в своїх поглядах, ні в творчості С.В. Рахманінов не був символістом, хоча писав романи на слова Н. Мінського, Д. Мережковського, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, А. Білого, А. Блоку, В. Брюсова» [54, с. 178].

І все ж перерахування такого числа авторів говорить про виразно окреслену тенденцію свідомого звернення композитора до символістських сюжетів. Також і сучасний український дослідник А. Ляхович в своїх роботах зауважує і розвінчує стереотипні уявлення про С. Рахманінова: «Загалом упродовж 1930 – 1960 рр. в західному музикознавстві був створений міф про Рахманінова-консерватора, уламку ХІХ століття в ХХ, композитора для віртуозів, що писав емоційно, але найчастіше – на межі банальності і компромісів зі смаками широкої публіки» [47, с. 41].

Тож односпрямоване трактування стильового визначення творчості композитора зовсім не відповідає реальним слуховим враженням від його музики з її хиткою і неоднозначною емоційно-психологічною атмосферою. Крім того, важливо зазначити, що визнання його «класичності» не пояснює його пристрасті протягом тривалого часу до літературних і художніх джерел іншого стильового напрямку, який неможливо ігнорувати, – символізму.

До теперішнього часу немає ні усталеної художньої оцінки, ні переконливої образно-змістовної інтерпретації, ні навіть послідовного аналітичного опису симфонічної поеми «Острів мертвих». Тому ми вирішили аналізувати цей твір з точки зору його стилістичної та ідейно-образної взаємодії з художнім світом картини А. Бекліна.

Відомо, що образ невидимої, хиткої межі між світом матеріального життя і світом «по той бік» реальності, тема нескінченності людського буття представлена в цілому ряді значних творів того часу, будучи заданою одним з родоначальників європейського символізму М. Метерлінком (наприклад, «Там всередині», «Непрохана», «Сліпі», «Смерть Тентагіля» і ін.). Так і для С. Рахманінова, виявилась важливою метафоричність чорно-білої репродукції, її буттєва художня ідея. При цьому важливо, що ідея цієї картини була чи не наскрізною для європейського мистецтва межі століть, що і зумовило надзвичайну популярність беклінівського полотна в той час.

На картині А. Бекліна знаходимо також типові для символізму образні метафори. До їх числа можна віднести, наприклад, образ острова, що омивається морем, образи давньогрецької міфології – траурні кипариси; символічну фігуру людини в білому одязі – образ провідника, який асоціюється з перевізником душ у царство мертвих – Хароном; насамкінець, образ гондоли, який використовується в шекспірівському «Гамлеті» (Офелія у човні). До речі, образ острова був чи не найпопулярнішим в той час. Слід згадати картини російського живописця та графіка К. Сомова «Острів любові», німецького художника Г. Кольбе «Золотий острів» та російського пейзажиста К. Богаєвського «Берег моря». Слід зазначити, що і в символістській оперній традиції зустрічається образ острова: Кощіївна з опері «Кощій Безсмертний» Римського-Корсакова живе на острові в теплих морях, а Шемаханська цариця з опери «Золотий півник» називає себе царицею острова «між небом і землею». Острів Буян на теплому синьому морі зображений в опері «Садко».

У творчості С. Рахманінова також з'являвся подібний образ – у романсі «Островок» на текст К. Бальмонта; але у цьому випадку зображенні зовсім інші настрої та почуття: це мрії, ілюзії, фантазії. У романсі вбачається бажання відсторонення від реальності та своєрідна втеча в ідеальне, бажане.

На полотні зображена гондола з символічною фігурою людини, що повільно підпливає до острова. «Острів» у Бекліна (світ «по той бік»

реальності) – світ, прихований за кипарисами і білими стінами під покровом тиші, мовчання, закритий від глядача. При цьому і сама емоційна атмосфера картини типова для символістської епохи. У ній відсутні гнітючі, похмурі, скорботні настрої, які, здавалося б, повинні супроводжувати дану тематику. На картині ж, навпаки, світлий, білий колорит, образ спокою, тиші, світла. Все це переводить її сприйняття в філософсько-медитативний план: головним стає не втілення завершення життя, а роздум про таємниці буття.

Практично всі автори, які писали про цей твір ставлять питання про невідповідність змісту картини А. Бекліна і симфонічної поеми С. Рахманінова. У той же час, художня ідея «Острова мертвих» дослідниками трактується по-різному. Існує думка, що втілення вічності життя в безперервному русі моря це головне, що привертає увагу композитора та є основною ідеєю його поеми. В той ж час існує протилежна концепцію симфонічної поеми, де зазначається, що композитор хоче зазирнути *по той бік стін острова*, не в у порога острова, а в саму оселю мертвих. І, зазирнувши туди, бачить там не сутінки життя беклінівського античного Елізіуму, а дантівське пекло і чистилище з муками та відчаєм.

Симфонічна поема «Острів мертвих» складається з двох відносно великих розділів і коди. Перший розділ і коди представляють картину безмежного морського простору, мертвої гладі. Основною темою цих розділів є тема «водної стихії», триразове повторення якої і формує логіку композиції. Однак, образ моря у С. Рахманінова є статичним і знаходиться в межах єдиної гами емоційного стану. Музикознавиця І. Корякіна зазначає: «Віхами» “шляху” стають нові тематичні утворення (тема “таємничого поклику”, хорал міднодухових інструментів, середньовічна секвенція “Dies irae”). Через ряд цих звукообразів Рахманінов ніби поступово уточнює значення образу “морського простору”. Кожне з представлених тематичних утворень асоціюється у слухача з безособовим початком. “Море” в “Острові мертвих” – це не межа між життям

і смертю, а це сама мертва зона, мертвий простір, що омиває з двох сторін (перший розділ і коду) сам "острів" (другий розділ поеми)» [41, с. 39].

Другий розділ симфонічної поеми (початок з 16 такту) є різко контрастним музичній атмосфері крайніх розділів. Замість мертвого спокою тут перед слухачем постають об'ємні, емоційно-забарвлені епізоди, скріплені за принципом монтажу.

Наявність такого контрастного матеріалу в симфонічній поезії є наслідком зовсім іншої, відмінної від А. Бекліна, художньої ідеї. Не таємниця смерті, що зображена художником, а *таємниця життя*, ніби загубленого в океані мертвої матерії, втілена в симфонічній поезії. Образами вічної безмовності (концентруються у першому розділі і в коді) протистоїть центральна частина (другий розділ), в якій композитор втілює основні ключові стимули епохи – тривогу, очікування майбутніх змін та безнадійного прагнення до щастя.

Підтвердженням цього може слугувати одне з висловлювань самого С. Рахманінова про симфонічну поему і, зокрема, про тему першого епізоду другого розділу: «Вона повинна бути величезним контрастом до всього іншого, її треба виконувати швидше, більш нервово та емоційніше: так як це місце не пов'язане з образом «картини», воно в дійсності свого роду доповнення до неї, і тому контраст надзвичайно необхідний. Спочатку – смерть, потім – життя» [62, с. 98-99].

Сюжет картини відтворює мотиви грецької міфології (наднаціональної, універсальної), а також траурну символіку різних епох і різних культур. І. Корякіна зазначає: «Крім універсальної загальноєвропейської музичної звукообразності - хорал, романтичні інтонації, середньовічна секвенція «*Dies irae*» - в музиці представлені різні пласти слов'янських національних традицій. Перш за все це дзвін, як прояв загальнонаціонального, надіндивідуального плану культури, що актуалізуються в переломних, кризових ситуаціях; романсова інтонаційність як вираз індивідуальних ліричних емоцій, а також

впізнавана музична символіка, генетично пов'язана з типовими звукообразами музики композиторів-класиків» [41, с. 40].

Музикознавиця В. Редя зазначає, що «Острів мертвих» має свої візуальні параметри, які проявляються в таких поліхудожніх явищах, як перспектива (в музиці – фактура з її проєкційними можливостями), симетрія (на різних рівнях музичної композиції), феномен предмета – фону (в музичній термінології – рельєф та фон). Крім того, основним принципом драматургії твору В. Редя вбачає реалізацію «ідеї хвилі», «хвильової енергетики» на макро- та мікро рівнях композиції – «<...> окрім пластики руху ”колихаючої” остинатної фігури (постійного ”підтексту настроїв”), це динамічні та темпові ”хвилі”, хвилеподібний мелодійний малюнок теми середнього розділу, динаміка становлення окремих розділів та форми в цілому» [64, с. 198].

Можна припустити, що С. Рахманінов реалізував в музиці відчуту в картині А. Бекліна ідею «руху назад», від буття до небуття. В. Редя дає дуже точний опис філософського сенсу та самої ідеї твору: «<...> прийнятність за все, що емоційно пережито, ”примирення” антитез в нескінченному русі – плинності Часу <...> смерть – неминучий фінал і в той же час початок шляху в царство Вічності» [64, с. 201].

Звернення до таких категорій, як Вічність і Час, наразі набуває надзвичайної актуальності в мистецтві. Наприклад – гучний і довгоочікуваний блокбастер К. Нолана з паліндромною назвою – «Тенет». Фабула і відеоряд фільму будуються на принципі інвертованого руху, гри з часом (втім, як і в інших фільмах режисера – «Початок», «Інтерстеллар» та ін). Ця візіонерська тенденція багатогранної колаборації з часом присутня ще в двох новітніх серіалах німецьких авторів Б. бо Одаром і Янте Фрізе – «Пітьма» та «1899». Серіал «Пітьма» («Dark») побудований на філософських концепціях Ф. Ніцше (його «вічне повернення») і А. Шопенгауера (проблема детермінованості вільної волі). У ньому зустрічаються час і простір, як в «Парсіфалі» Р. Вагнера (котрий, як відомо, захоплювався читанням і Ф. Ніцше, і А. Шопенгауера). Тож,

над «Пітьмою» витає дух німецького романтизму – темний ліс, що оточує містечко Вінд, і загублені діти – чисті Гензель і Гретель. А як мінімум одна з головних героїнь, Клаудія, зовні відтворює казковий архетип відьми. Інша романтична тема – двійники (не випадково ж слово «допельгангер» прийшло з німецької мови). Всупереч звичній нам сюжетної моделі подорожі в часі, в світах «Пітьми» людина може зустрітися і вступити в контакт з самим собою – більш молодим або більш старим. Побачити себе і не впізнати; навпаки, дізнатися, але в антиподі, який здійснює немислимі для тебе вчинки; посперечатися з самим собою, обійняти самого себе, вбити самого себе (як в «Еліксирі сатани» або «Празькому студенті»). Можна сказати, що «Пітьма» – серіал про зустріч із самим собою. Цю ж саму зустріч з собою у царстві мертвих ми спостерігаємо і в сюжеті «Острова мертвих».

Звісно, ми добре розуміємо, що враження С. Рахманінова від монохромної репродукції «Острова мертвих» були сформовані не тільки семантикою кольору. Його реакція, скоріш за все, мала ще глибинні інтенції, адже чорний і білий – первинні кольори, базові у багатьох відомих культурах. Тому ми спробували вибудувати цілісну картину сприйняття композитора, а саме його настроїв, думок, орієнтирів виходячи з його творчої біографії.

Наголосимо, що період життя композитора з 1906 по 1909 рік важливий тим, що саме в цей час С. Рахманінов, перебуваючи в Дрездені, пише свій «Острів мертвих». Саме тоді він переживає важливий час у формуванні власної творчої самобутності. Але з близьких йому людей залишилися поруч тільки дружина – Наталя Олександрівна Сатіна, і діти. Дрезденське усамітнення, з одного боку, принесло творчу продуктивність, але з іншого – ще більше посилювало почуття самотності, що і стало одним з вирішальних факторів, які вплинули на враження від картини А. Бекліна. Для підтвердження даної думки наведемо зауваження зі споминів С. Сатіної, сестри Наталі Олександрівни: «В Дрездені Рахманінову дуже бракувало присутності його друзів і приятелів – музикантів, з якими він звик обмінюватися враженнями про нові твори, нових

постановках і ін. і яким він сам часто грав свої нові твори, так як дуже цікавився їх думкою. Такі музиканти, як Танєєв, Метнер, Брандуков, Морозов і багато інших, з якими раніше він часто спілкувався, звичайно, вносили в його життя багато цінного і цікавого. У Дрездені він виявився абсолютно самотнім в цьому відношенні. На щастя для нього, він зустрівся там взимку з російським музикантом Н. М. Струве. Знайомство їх скоро перейшло у велику дружбу, яка не припинялася до самої смерті Струве, трагічно загиблого в 1920 році. Окрім взаємної особистої симпатії, їх міцно зв'язала загальна любов до музики» [13, с. 38].

Тут важливо наголосити на тому, що симфонічну поему «Острів мертвих» С. Рахманінов присвятив саме Н. Струве. Із спогадів С. Сатіної, витікає те, що дрезденський час для Сергія Васильовича був морально дуже непростий. Почуття самотності було дуже сильним. Цей стан і став одним із ключових чинників зверненні композитора до сюжету «Острова мертвих».

Варто згадати, що образи скорботи з'являються у багатьох творах С. Рахманінова, написаних в різні роки, як до симфонічної поеми «Острів мертвих», так і після неї – «Сльози» з Першої сюїти для фортепіано, «Елегійне тріо», опери «Скупий лицар» і «Франческа да Ріміні». Але в «Острові мертвих», безсумнівно, похмурі інтонації звучать найгостріше. Але все ж у Рахманінова чорне/смерть *долається світлом*. Достатньо згадати Шабаш в III ч. «Симфонічних танців», де «інfernальне» відтіняється через цитування богословського наспіву «Благословен еси, Господи» з «Всенічного бдіння». До речі, між «Островом мертвих» та «Симфонічними танцями» очевидно простежується образний зв'язок. Як відомо, «Симфонічні танці» – останній твір С. Рахманінова, створений за 3 роки до смерті, який підсумовує весь творчий шлях композитора. Фінал твору втілює образи жаху, відчаю, автор з глибокої силою передає скутість перед смертю (початкові інтонації мотиву «Dies irae» подібні до мотиву з «Острова мертвих»). Та все ж, смерть/морок *долається світлом/життям*.

Серед інших творів композитора, де прослідковується подібна тенденція варто згадати оперу «Франческа да Ріміні» та поему для солістів, хору та оркестру «Дзвони». Безперечно, образи дантівського пекла в «Франческі» подібні до образів «Острова мертвих». «Дзвони» також рельєфно визначають філософську концепцію «від морока до світла». Ніби сон мрії виявляється близький до смерті та небуттю. А. Ляхович помічає цікаву ладову концепцію першої частини поеми. «Початок і кінець проведення теми *Dies Irae* гармонізовані відповідно синтетичним ладом фа-мінор (лейт-лад третьої частини – Армагеддона) і до дієз-мінором (лейт-тональність фіналу – Смерті); перехід до третього розділу (пробудження від заціпеніння сну/смерті, апофеоз юності) гармонізований модуляцією з до дієз-мінору в ре бемоль-мажор – так само, як буде гармонізовано перехід від фіналу («Смерть») до коди («початок нового циклу»)» [47, с. 45].

Надзвичайно тепло, проникливо та ніжно у «Дзвонах» звучить мажорна кода фіналу. Тут не випадкове використання С. Рахманіновим тональності до-мажор, яка часто асоціюється з білим кольором. Співучу ліричну тему грають в унісон скрипки, альти та віолончелі, немов здіймаючись «до гори», в високий світлий регістр. Тут, знову ж таки, «всесвітньо катастрофічне», «похмуре» долається світлом.

В «Острові Мертвих», в силу специфіки сюжету, чорне долається несподівано *багатобарвністю життя*. Особливо ми розуміємо це, розглядаючи другий розділ симфонічної поеми, який різко контрастний музичній атмосфері крайніх розділів. Замість мертвого спокою тут перед слухачем постають об'ємні, емоційно-забарвлені експресивні епізоди драматичного відтінку. Тут митець відкриває глибокі рівні смислів, образи постають більш багатозначним, багатобарвними та семантично наповненими, ніби зображуючи фарбами життя за стінами острова.

С. Рахманінов будує симфонічну поему за монтажним принцип драматургії, який можна сформулювати як зв'язок більш-менш випадковий, так

що на ряд образів треба дивитися як на віхи невидимого шляху, відкритого для уяви реципієнта. Ця особливість акцентує увагу на відкритість симфонічної поеми для слухача, та відсилає до концепції відкритого твору У. Еко.

Для втілення музичної картини іншої реальності в «Острові мертвих» С. Рахманінов звертається до пошуків нових, експресивних тембрових фарб. Так наприклад, у другому розділі стрімкі хроматичні ковзання у скрипок і альтів на тремоло у високому регістрі створюють враження вібрації психічної енергії, внутрішнього хвилювання, що з точки зору трактування тембрового колориту виявляється вже на межі сонористики. Це несподівано нашоухує на думку про специфічну лінію в сучасному мистецтві, особливо в кіноіндустрії. Показовим в цьому питанні є жанр психологічних трилерів, завдання яких – викликати певну сильну емоцію, відчуття нагнітаючого року, ввести в стан гострої напруженості, що провокує у глядача почуття тривожного очікування, хвилювання або страху. Саме цей жанр є провідним і одним з найпопулярніших в наш час. Звісно, автором класичного хорору є А. Хічкок, і саме його фільми це взірці психологічного трилеру і яскраво транслюють відчуття напруги та тривожного очікування. Варто ще згадати й сучасніші фільми, серед яких - «Острів проклятих» Мартіна Скорсезе (2010) за однойменним романом Денніса Ліхейна або, наприклад, «Обитель проклятих» Бреда Андерсона (2014), заснований на оповіданні Е. По «Система доктора Смоля і професора Перро». Тут також тема острова є концептуально важливою.

Мистецький образ «Острова мертвих» використовується ще у ранніх творах – «Сльозах» з Першої сюїти для двох фортепіано та окремі епізоди масової траурної ходи з тріо «Пам'яті великого художника». З творів зрілого періоду продовжують беклінський образ симфонічні фрагменти в «Скупому лицарі», епізод пекельного обрамлення в опері «Франчески да Ріміні» та повільний вступ до Другої симфонії.

Варто відзначити, що мотив «Dies irae» крім «Острова мертвих» використаний композитором і в його інших творах таких як Перша симфонія

(ор. 13, 1893 – 1895), Перша соната (III частина) (ор.28, 1907), «Острів мертвих» (ор. 29, 1909), «Дзвони» (ор. 35, 1913), Етюд-картина №2 ля-мінор (ор. 39, 1916 – 1917), Рапсодія на тему Паганіні (ор. 43, 1934), Третя симфонія (ор. 44 , 1935 – 1936), Симфонічні танці (ор. 45, 1940). За словами С. Тишка, «саме "вічна" музична тема смерті – "Dies irae" – лейтмотивом проходить через усю його творчість, від ранніх до найпізніших творів. Інфернальні образи шабашу наповнюють останні творіння, особливо "Симфонічні танці". Образи занепокої душі пронизують багато його фортепіанних мініатюр. Але саме звідси в його музиці та найпотужніша енергія подолання душевного болю, світового зла, темряви і, нарешті, смерті» [87, с. 18].

2.3 Ностальгія як культурний чинник створення фортепіанної мініатюри: від романтизму Ф. Шопена до вражень від картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину» на початку ХХ століття

Як основна проблема музики романтизму, висувається проблема особистості, причому в новому висвітленні – у її конфлікті з навколишнім світом. Романтичний герой часто самотній. Тема самотності – чи не найпопулярніша у всьому романтичному мистецтві. Дуже часто з нею пов'язана думка про творчу особистість: людина самотня, коли вона є непересічною, обдарованою особистістю (артист, поет, музикант – улюблені герої у творах романтиків: «Кохання поета» Р. Шумана, «Фантастична симфонія» Г. Берліоза з її підзаголовком – «Епізод із життя артиста», симфонічна поема Ф. Ліста «Тассо», тощо).

Притаманна романтичній музиці зацікавленість людською особистістю втілювалась у домінуванні в ній особистісного тону. Розкриття особистої драми нерідко набувало у романтичному мистецтві відтінку автобіографічності, який вносив у музику надзвичайну щирість. Часто самотність композиторів-романтиків була зумовлена еміграцією, тугою за Батьківщиною, ностальгічними споминами.

Ностальгія (від грец. *Nostos* – повернення і *algos* – біль) – туга за батьківщиною⁴⁵. Цей феномен завжди пов'язаний зі спогадами про минуле, найчастіше про дитинство. Музична ностальгія – це особливий екзистенційний стан, пов'язаний з рефлексією, вираженою мовою звуків.

Фортепіанна творчість Ф. Шопена пронизана ностальгічними споминами та смутком за Польщею. Недостатньо вивченою у творчості композитора, але досить примітною у цьому плані є його Мазурка ор.17 №4 ля-мінор.

Мазурки Фредеріка Шопена ор. 17 представляють собою цикл з чотирьох творів для фортепіано, написаних у період 1832 – 1833 років та опублікованих у

⁴⁵ Див. детальніше [93, с. 213].

Лейпцигу в 1834 році. Саме в той час, коли композитор нещодавно оселився у Франції, оскільки став біженцем із Польщі. Митець проте весь час сподівався, що зможе повернутися на Батьківщину після зміни політичної системи, але на жаль ця надія так і не справдилась. У кожній мазурці, написаній композитором закордоном, відчувається його глибоке польське коріння та ідентичність зі своєю країною.

Мазурка op. 17 №4 ля-мінор (остання з циклу) викликала великі труднощі у монографів і шопенознавців через легенду навколо неї. Походження твору було пов'язане з деякими фрагментами листів, надісланих чотирнадцятирічним Ф. Шопеном із маленького польського селища Шафарня, де він відпочивав у 1824 – 1825 роках. У листуванні він описував враження від виконання танцю, який він назвав «єврейським». На думку деяких дослідників творчості Ф. Шопена – Г. Лейхтентріта, З. Яхімецького, В. Пасхалова – мелодичні фрази та танцювальні жести цієї мазурки мають елементи східних мелодій-голосінь. Крім того, у шопенівських біографів можна знайти вказівки на конкретний програмний зміст цієї мазурки (розмова єврея-шинкаря з польським селянином, а в середня частина – сільське весілля під акомпанемент волинок). Були і обурені протести проти такого жанрового трактування музики, були й спроби дати цій мазурці абстрактно-ліричну програму.

Тим часом, жанрові риси взагалі настільки притаманні мазуркам Ф. Шопена і настільки невимушено поєднуються у нього з лірикою, що данні трактування мають право на існування. За словами Г. Лейхтентріта, Ф. Шопен втілює у ній звуки, характерні для єврейської народної музики⁴⁶. Тож, ми впевнено можемо стверджувати, що музика, почута в невеликих селищах типу Шафарні, Мазовше чи Куяві, таки справді проривається крізь музику мазурки op.17 №4 ля-мінор, але має саме *ностальгійний* характер.

Ностальгійність мазурки op.17 №4 транслюється перш за все у щемливому мелодичному мотиві, уривчастих інтонаціях головної теми першої

46 Чит. детальніше [141].

частини, яка носить оповідальний характер та сюжетність форми загалом. Слід зазначити, що з більшості мазурок Ф. Шопена ця мазурка більш характерніша і вільніша, ніж інші. Має розмір $\frac{3}{4}$, Lento, ma non troppo. Хоча композиція залишається у дуже гомофонній фактурі, але динамічна складова дуже насичена та виразна.

У першій частині чутно інтонації зітхань, жалоб та голосінь. Музика виникає з тиші та повертається до тиші, починаючи та закінчуючи *sotto voce*. Початок представляє собою мелодичний мотив із чотирьох таємничих тактів. У ладовому сенсі це нестійкі акорди (секундакорд другого ступеню і секстакорд шостого ступенів ля мінору). За ними йде виразна експресивна мелодія головної теми, куяв'яського⁴⁷ походження. Це і є той ностальгічний спогад, глибокий роздум, а можливо і місцями пошуки шляху. Ця тема повертається кілька разів, між конкретною музикою інтермецо. Щоразу при поверненні головна тема варіюється, модифікується, але завжди зберігаючи цей щемливий ностальгічний настрій. Гармонія тактів 5-12 має характерний тонічний-плагальний розвиток a-moll (a-E-h-H-B). Перша частина насичена великою кількістю мелізмів, інтонаційно-мелодійних прикрас, орнаменту, рухливої динаміки та безліччю інтонаційних забарвлень, що слугує прикладом самобутнього інтонаційно-дієвого шопенівського композиторського принципу. Виклад головної теми переривається раптом жвавою танцювальною темою. Можливо ми спостерігаємо відображення танцю, який грають у невеличкому селищі у Польщі Шафарні?

Другий розділ мазурки вносить новий настрій у яскравій однойменній тональності ля-мажор. Протяжну головну мелодію очолює наполегливо повторювана (протягом тридцяти тактів) басова квінта, а часом і дві квінти, які насправді дуже нагадують волинки. З такту 25 і до кінця твору на

47 Куяв'як – польський народний танець, що походить з Куявії. З'явився з куявських весільних обрядів. Танець у помірному русі в розмірі $\frac{3}{4}$, який характеризується мазурськими ритмами. Куяв'як є спокійним танцем в розмірі $\frac{3}{4}$, виконується в темпі рубато, ліричного характеру. Зазвичай його виконували зі співами.

безперервному органному пункті тоніки проходять хроматичні гармонії, що розвивають знову-таки плагальність. І цей мотив багаторазово повторюється, інколи навіть не наполегливо, а одержимо аж до кульмінації. А потім – знову несміливо, нерішуче – повертаємося до початкової теми, до уривчастої мелодії цього журливого куяв'яка, який розкриває душу польського композитора.

П'єса закінчується тими ж чотирма символічними тактами⁴⁸, що й починалась, звучання та час зникають у *perdendosi* (губитись). Саме настроєм розгубленості закінчується мазурка Ф. Шопена, ніби зворушливо ностальгичний спогад, дуже особистий та інтимний, символізуючи те, що композитору так і не вдалось віднайти шлях додому, повернутись на батьківщину. Такий настрої пов'язує цю мазурку із образним напрямом творчості Ф. Шопена.

Слід зазначити, що ностальгійність – це одна з центральних тем і у творчості С. Рахманінова. Українські мистецтвознавці Ю. Зібельман та С. Тишко, досліджуючи відносини між В. Горовицем та С. Рахманіновим, наголошують на ностальгійності музики Сергія Васильовича, особливо у «Симфонічних танцях»: «Вибір "Симфонічних танців" для спільного музикування (мається на увазі з В. Горовицем – *М. К.*) був символічно та психологічно мотивованим: саме в ці місяці з особливою силою притягували до себе ностальгичні інтонації, що пронизують весь цей твір – від I частини до Фіналу. Достатньо згадали хоча б про побічну партію I частини (відомої теми саксофону) та про музику з Першої симфонії (в свою чергу що походить з Обіходу) в коді I частині. Або про глибоко трагічний вальс (II частина), або про автоцитату з "Всенічного" (піснеспів "Благословен еси, Господи, научи мя оправданием твоим") в тяжкого поступу побічної партії» [19, с. 29].

С. Тишко влучно описує функціонування методу дослідження творчих біографій на прикладі листа С. Рахманінова до В. Горовиця. «Добре відомо що

48 Ці чотири такти пізніше будуть використані польським композитором Хенріком Гурецьким на початку третьої частини його третьої симфонії. Також ця мазурка використовувалася сучасним композитором Джоном Вільямсом у фільмі Стівена Спілберга 1987 року «Імперія Сонця» як лейтмотив, що повторюється, в п'єсі «Грашкові літаки, будинок і вогнище».

В. С. Горовиця в еміграції пов'язували дуже тісні відносини з С. В. Рахманіновим. Але про те, коли і з чого вони почалися, дослідники повідомляли якось невиразно й невпевнено. Внести ясність допомагає вперше прокоментований нами лист Рахманінова Горовицю від 13 січня 1928 р., відправлений одержувачу відразу після тріумфу піаніста в нью-йоркському Карнегі-холі з Першим концертом П. І. Чайковського» [91, с. 81]. Та продовжує: «Це дуже тепле по духу і, разом із тим, досить розгорнуте, критичне послання, де Рахманінов захоплюється віртуозністю Горовиця, але водночас закликає його не уподібнюватися "піаністам-рисакам", мало на меті, як з'ясовується, підготувати Горовиця до виконання власного Третього фортепіанного концерту. (До цієї події залишався рівно місяць!)» [там саме]. І резюмує: «Саме з цього моменту почалася дружба двох великих людей, яка тривала аж до смерті Рахманінова у 1943 році. Але біографічний факт мав ще й вражаючі творчі наслідки. Дуже скоро й назавжди Володимир Самойлович став загально визнаним авторитетом в інтерпретації Третього концерту, і Рахманінов (дещо іронічно) зауважував, що Горовиць грає цей твір краще, ніж він сам!» [там саме].

Важливо зазначити, що крім симфонічної поеми «Острів мертвих», у С. Рахманінова є ще один твір, написаний під враженням картини А. Бекліна – «Повернення на Батьківщину». Це ми стверджуємо вперше, знайшовши важливий спомин Б. Мойсейовича щодо однієї його зустрічі з С. Рахманіновим.

Спершу, ніж звернутись до спогадів про зустріч Б. Мойсейовича з С. Рахманіновим, доцільно навести декілька біографічних відомостей про цю неординарну особистість. *Бенно Мойсейович* (1890 – 1963) – видатний британський піаніст, єврей походженням з України, Б. Мойсейович народився в Одесі 1890 року в родині Давида Леона та Естер Миропольських. Грі на фортепіано вчився в Одесі і в Відні у Т. Лешетицького. Дебют Б. Мойсейовича відбувся 1908 року в Лондоні. Столиця Британії згодом стане його другою батьківщиною. З цього моменту почнеться його насичене концертне життя,

впродовж якого він відвідає міста Західної Європи та США, а також Індію, Індонезію, Китай, Японію, Нову Зеландію, Австралію та країни Південної Америки.

Знайомство з С. Рахманіновим відбулося в 1919 році та перейшло потім у багаторічну дружбу. У статті Ю. Зільбермана та С. Тишка «Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. (Пять комментариев к малоизвестному письму С. В. Рахманинова В. С. Горовицу)» знаходимо цікаве висловлювання С. Рахманінова щодо Б. Мойсейовича: «Сергій Васильович казав, що Горовиць грає Концерт (Третій фортепіанний концерт С. Рахманінова – М. К.) ”краще чим він сам”. Заради справедливості, зазначимо те, що Рахманінов висловлювався в тому ж дусі і про інші свої твори, та про інших виконавців – наприклад вважав, що «піаніст Бенно Мойсейович, якого він дуже любив, грав ”Рапсодію на тему Паганіні” краще автора» [29, с.128].

Відомо, що С. Рахманінов з особливим теплом ставився до Б. Мойсейовича, неодноразово запрошував його в свій будинок; йому імпонувала і та обставина, що Б. Мойсейович не змінював довгий час громадянства. Крім того, він кілька разів виступав у пресі зі спогадами про С. Рахманінова. Тож, ми наводимо якраз один зі споминів Бенно Мойсейовича про зустріч з Сергієм Васильовичем, яка є ключовою в темі нашого дослідження.

Пригадуючи С. Рахманінова, Б. Мойсейович виділяє той факт, що композитор не захоплювався програмною музикою, але зазначає, що, як виключення, деякі з його творів написані під впливом картин А. Бекліна. Саме з цієї програмної музики С. Рахманінова за картинами А. Бекліна цікавим видається один епізод, про який і згадує Б. Мойсейович: «Одного разу після обіду ми сиділи з ним в кімнаті, і він показав мені листівку від однієї шанувальниці. Вона питала, чи не передає його Прелюдія до-дієз мінор агонію людини, похованої заживо? Тоді я запитав, як він збирається відповісти? «Якщо ця прелюдія викликає у неї таку асоціацію, я не хотів би її розчаровувати», – сказав С. Рахманінов. Його відповідь надала мужності звернутися з питанням,

яке хвилювало мене вже давно. Це стосувалося його Прелюдії сі-мінор» [51, с. 218]. І продовжує: «Коли я вчив її, а потім і виконував, я дуже яскраво уявляв собі певну картину і міг майже кожен такт передати словами. У мене це стало маною, і я відчував, що ніхто не зможе змусити думати мене інакше. Протягом багатьох років я не наважувався запитати С. Рахманінова, що надихнуло його на створення цього маленького шедевра. На цей раз я не зміг встояти від спокуси, набрався сміливості і запитав, чи немає якої історії, пов'язаної з цією прелюдією» [там саме].

У цей момент виникла коротка пауза. І потім Б. Мойсейович описує цей діалог так: «<...> я почув повільне, як би неохоче: "Так. А чому ви запитуете?". Я зрозумів, що можу виграти поєдинок. Підбадьорений його відповіддю, я зізнався, що ця прелюдія викликає у мене певну картину, і вона настільки врізалася в мою уяву, що навіть він не зміг би її змінити. Він розсміявся і попросив мене розповісти, що я уявляю, граючи цю прелюдію. Я відповів, що розкажу йому про свою версію, в тому випадку, якщо він розповість про свою. Він погодився. Перемога, здавалося, була близька» [51, с. 219].

Саме в цей момент розмови відбувся ключовий поворот історії: «Розкажіть спочатку ви свою версію, а потім я розповім свою», – запропонував С. Рахманінов. Я ще наполегливіше звернувся до нього: «Ну, будь ласка, Сергію Васильовичу, розкажіть спочатку Ви. Я обіцяю, що Ваша розповідь не вплине на мою, крім того, моя розповідь досить довга». Він знову засміявся і сказав, як мені здалося, не без задоволення: "Ну, якщо у Вас довга історія, то вона не може збігтися з моєю, тому що мою можна висловити одним словом". Хоч я і очікував почути щось подібне, його останнє зауваження здалося мені досить несподіваним. Я відчув розчарування і відразу спустився на землю. "Тим не менше, – сказав він схвально, – продовжуйте і розкажіть свою історію". Таким чином, я більше не був ведучим у цьому поєдинку, і мені нічого не залишалося, як коритися. <...> якось приховати почуття безнадії, я почав розповідь на високій ноті: "Мені вона підказує повернення...". Раптом я

почув голос Рахманінова: ”Зупиніться”. Я відчув, як довга рука з розчепіреними пальцями майже пройшла по моєму обличчю, а потім почув, як він промовив повільно, глухим голосом, який запам'ятався мені назавжди: ”Саме це і було єдиним словом моєї історії – ”повернення”» [там само].

Насамкінець Б. Мойсейович резюмує: «Після того як я прийшов в себе, Рахманінов розповів мені, що він написав цю прелюдію під впливом однієї з картин А. Бекліна з назвою «Повернення». Я був дуже вражений щоб просити його описати характер цього повернення. На цьому розмова припинилася» [там само].

Для нас дуже важливе те, що Б. Мойсейович у своєму діалозі з С. Рахманіновим відкриває для нас прихований сенс Прелюдії сі-мінор №10, написаної від впливом картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину». Таким чином, Бенно Мойсейович по праву, з глибокої любов'ю і покорою називав себе хресним батьком Прелюдії сі-мінор і назвав її «Повернення»⁴⁹. Варто відзначити, що в повному каталозі робіт А. Бекліна значиться картина «Die Heimkehr» («Повернення на батьківщину», 1887), що знаходиться в даний час в приватній колекції) (Додаток 14).

Якщо зіставляти картину А. Бекліна і прелюдію С. Рахманінова, то в змісті, образі і настрої цих творів знайдемо як спільні риси, так і відмінності. До спільних рис відноситься «психологічний портрет» головного персонажа. На полотні А. Бекліна герой картини зображений спиною до глядача, обличчя ж його звернуте до рідного дому. Подібно художнику, С. Рахманінов відсилає слухача до внутрішніх переживань героя за допомогою поступового динамічного розвитку музики з кульмінаційним висхідним ходом у середній частині прелюдії.

Нагадаємо, що класичний приклад ностальгії зображений в біблійній історії про блудного сина, де той, охоплений смутком, вирішує повернутися

49 Див. : [51, с. 218]. Щоправда в даному контексті слова «хресний батько» звучать дещо претензійно.

додому. Але найчастіше, герої, які одного разу вже покинули свою батьківщину, повертаючись, не знаходять на колишньому місці того будинку, тих людей, яких вони полишили, або знаходять їх зміненими до невпізнанності. Цим, до речі, пояснюється і той, дивний на перший погляд, факт, що майже ніхто з представників третьої хвилі еміграції, отримавши можливість повернутися на батьківщину, не зробили цього. Адже їм довелося б повернутися в якусь іншу країну, зовсім не в ту, яку вони пам'ятають і знають.

Герой на полотні «Повернення на Батьківщину» немов втратив себе і знову знайшов. Зауважимо, що цей пошук себе є одним зі складових процесів ностальгії. Тож, дзеркало може бути розглянуто як інструмент, що дає людині можливість набуття свого «я» (М. Мерло-Понті), або сприяє втраті свого «я» (М. Бахтін) [2]. У даному випадку герой сюжету «Повернення», отямившись, знаходить знову своє «я». У цьому відношенні показовим є біблійний сюжет повернення блудного сина: «Тоді він спам'ятався й сказав: Скільки в батька мого наймитів мають хліба аж надмір, а я отут з голоду гину! Устану, і піду я до батька свого, та й скажу йому: прогрішився я, отче, проти неба та супроти тебе <...>» [76, с. 85].

Тут також доцільно згадати метафізичну концепцію Ф. Ніцше «вічного повернення»⁵⁰, яку він описував, як про безумовний та безкінечний кругообіг всіх речей, що повторюється, та розуміється як справжня нескінченна втеча, здебільшого це втеча в минуле. До того ж, таку «втечу в часі» Жан Бодрійяр пояснює, як певний метафоричний відхід в історичне минуле⁵¹.

Українська дослідниця М. Северінова з цього приводу висловлюється так: «Це є наївним сподіванням, що версія історичного минулого є "легендою", яка а ргіогі характеризується коефіцієнтом достовірності. Утім, оскільки її специфічне переживання виявляє залежність від доби та стилю, вона сама є функцією середовища та часу. <...> Проте втеча від сучасності та

⁵⁰ Див. детальніше [153].

⁵¹ Див. детальніше [9].

занурення у минуле не вирішує питань сьогодення. А тому подібні ”походи в історію” все ж мають на меті вирішення проблем цілком сучасних. Звернення до історії культури та використання різних жанрово-стильових та образних проявів минулого отримують специфічне переломлення. У музичному мистецтві це призводить до алюзійності, колажності, полістилістики тощо» [79, с. 55].

Із точки зору Ж.Дельоза, «вічне повернення» зберігає вибірковий смисл і прив'язано до неспівможливості, а саме таким чином, що воно представлене за допомогою форм, які перешкоджають його конституюванню і функціонуванню. «Контрздійснюючи кожне співбуття, актор-танцюрист виявляє чисте співбуття, що комунікує з усіма іншими проявами співбуттями, і повертається до самого себе через всі інші прояви співбуття і з усіма іншими проявами співбуття» [125, с. 67].

Також М. Северинова зазначає, що ніцшевська ідея «вічного повернення» у тлумаченні Ж. Дельоза і Ж.-Л. Нансі досить м'яко «перекладається» на мову музики, особливо сучасної. Тільки музика, на відміну від інших видів мистецтв, здатна «охоплювати» в одну єдину мить все й одразу, поєднуючи минуле, сьогодення і, до певної міри, продукувати майбутнє. «Витоки композиторської творчості містяться у їх архетиповому буттєво-онтологічному зрозумінні. Отже, розмірковуючи про ”вічне повернення” у музиці, слід сказати про вічне теперішнє, що постає як ”недостатня наповненість” (М.Фуко), і, водночас, вічне постає ”як недостатня єдність: (множинна) вічність (усуненого) теперішнього” (М.Фуко)» [79, с. 58].

Очевидно, що на картині «Повернення на Батьківщину» А. Беклін оперує метафорою дзеркала⁵². Використання цього ефекту, як відображення образу в

52 У культурології та мистецтвознавстві можна назвати дослідження, які вивчають тему дзеркала – М. Рон «Метаморфози образу дзеркала в історії культури» [63], В. Сінкевич «Феномен дзеркала в історії культури» [83] та ін. У музичному мистецтві дисертація «Дзеркало як символ в музиці: від метафори до метафізики образу» належить Ю. Ніколаєвській (науковий керівник Л. Шаповалова) [55].

воді, також привертає увагу до внутрішнього світу головного героя. Українська мистецтвознавиця М. Рон зазначає: «Ідея дзеркального відображення лягає в основу гносеологічних і онтологічних концепцій релігії, філософії і мистецтва; ейдос дзеркала виступає як універсальна модель зображувального процесу, як парадигма зорового сприйняття і як принцип ієрархічної будови буття» [63, с. 34].

Дзеркало для романтиків стає не просто «інструментом для споглядання», а свого роду «індикатором» духовного світу людини. У художній літературі часів епохи романтизму образ людини перед дзеркалом і тема самопізнання стає одним з провідних мотивів. До речі, в творах Ж. Нерваля, Е. По, О. Уайльда формується ряд тем і образів «людини перед дзеркалом», які отримують свій подальший розвиток в літературі ХХ ст., у творах В. Брюсова, Г. Гауптмана, Т. Дері.

М. Рон зазначає: «Дзеркальний двійник виступає антиподом героя, персоніфікує його сумління або Его. Він трансформується в самостійну особистість, виходить із Задзеркалля, отримує свободу і матеріальність, вступає в поєдинок зі своїм прототипом» [63, с. 39]. І продовжує: «Образ дзеркала в культурі розкриває, насамперед, образ світу і людини, яка у нього дивиться. Художні образи світу і людини, які відображаються знаменують прагнення епохи до самоаналізу і самопізнання» [там саме].

Через дзеркальність проявлявся внутрішній світ людини. Завдання творця – невидимий внутрішній світ зробити видимим, висловити невимовне. Але ми бачимо на картині не дзеркало-предмет, а прообраз дзеркала – воду з відображенням того, хто дивиться у неї. З цього приводу М. Рон пише: «Відображення в спокійній воді легко руйнується (подих вітру викликає коливання, дифракції, розсіювання відображеного образу), але й має властивість реверсії (швидко руйнуючись, воно так само швидко відновлюється). Ці властивості води пов'язують поняття і образ "рідкого дзеркала" з ідеями сталості й нестійкості» [63, с. 37].

До відмінностей між картиною А. Бекліна «Повернення на батьківщину» та прелюдією С. Рахманінова сі-мінор №10 оп. 32 (1910) відноситься колірна гамма картини і музична колористика звуків. Справа в тому, що у картині А. Бекліна переважають теплі кольори – помаранчевий, пісочний, червоний. У свою чергу, якщо звертатися до прелюдії сі-мінор С. Рахманінова, то не можна не помітити похмурих, темних фарб у його музиці. Сама тональність носить траурний відтінок⁵³. Деякі музикознавці зазначають, що в основі цієї прелюдії лежить тема з плавними тягучими інтонаціями заупокійного співу, з хоровою акордовою фактурою і траурною ходою. Виходячи з цього, ми розуміємо, що музика С. Рахманінова більш суб'єктивна, ніж картина А. Бекліна. У нього це немов «чаша всесвітнього горя», в яку занурені багато його сучасників. Вона дослухається до загальної трагедії, ширше її спектр емоцій. Тут повно похмурих, темних фарб, інтонації заупокійного співу чергуються з вигуками, весь музичний матеріал має більш потужний розмах.

Якщо говорити про жанрову приналежність цієї прелюдії, то дослідники його творчості відносять її до жанру елегії, але треба зазначити, що емоційні фарби в ній згущені, колорит музики суворий і похмурий. Крім того, у повільному ритмічному русі басів є щось схоже на скорботну ходу, чи удари похоронного дзвону. Незмінність тональної основи (музика весь час залишається в сфері головної тональності h-moll) підкреслює стан безвихідного скорботного заціпеніння. В середньому розділі прелюдії основний мелодико-ритмічний мотив видозмінюється (в подвійному ритмічному збільшенні, в октавному викладі з супроводом неспокійно пульсуючих акордів, в звучанні fortissimo).

Таким чином, він набуває потужного драматичного характеру. Висхідний рух змінюється поступовим важким сходженням, яке закінчується раптовим трагічним зривом. І знову повертається глухе мовчання, яке порушується лише

53 Ще в епоху бароко з поширеного семантичного трактування тональність сі-мінор вважалася «пасіонною», пов'язаною з образами страждання і розп'яття.

короткими скорботними вигуками і зітханнями. Тож, очевидно, що твір С. Рахманінова трагічніший, ніж картина А. Бекліна, емоційні фарби в ньому згущені, музика сповнена скорботи і невтішності. Сильний трагічний настрій продиктований тема туги за рідною землею.

Слід зазначити, С. Рахманінов, написавши цю прелюдію ще до від'їзду за кордон, й гадки не мав, що там він залишиться до кінця своїх днів і ніколи не повернеться. Можливо, саме в цьому ми і вбачаємо пророчий дар композитора – задалегідь відчувати, передчувати «безповоротне» (!) майбутнє.

У сюжеті «Повернення на Батьківщину» відчуваємо безпосереднє відношення його до сфери релігійно-філософських ідей, серед яких найважливішими виявляються ідеї життя – смерті – безсмертя, гріха – спокути – прощення і пануюча над ними думка про преображення.

Проблематика романтичних мандрів, у всій її глибині і різновекторності, представлена в літературі досить широко і об'ємно. Дослідники розглядають варіанти романтичного трактування вічної міфологеми шляху: мандрівка як шлях пізнання, поневіряння як прокляття, вигнання або подорож як наближення до нових художніх горизонтів.

Героя «Повернення» частково можна порівняти з образом Пер Гюнта, який також пройшов шлях «від'їзд – мандри – повернення» і описати його словами С. Тишка: «І хіба не пробачимо ми нещасному Пер Гюнту – цій "вічній і собі рівній людині", яка так прагнула "бути самою собою" після того, як Достоевський пробачив Раскольнікову, Зюскінд – Парфюмеру, а Ліліана Кавані – Нічному портьє?» [89].

Висновки до другого розділу

Таким чином, у другому розділі дисертації ми розглянули сюжети картин А. Бекліна («Острів мертвих», «Повернення на Батьківщину») у творчих біографіях митців та в процесах взаємодії образотворчого та музичного мистецтв. Також у даному розділі досліджені шляхи застосування основоположних для неї культурологічних теорій – концепції відкритого твору У. Еко, а також теорії взаємодії та синтезу мистецтв – до художнього світу картин А. Бекліна та до їх музичних інтерпретацій.

Відомо, що картини митця стали своєрідною матрицею (і хронологічно, і сюжетно, і образно) для її подальших музичних втілень. Нами доведено, що через рухливість А. Бекліна та його подорожі, він міг не тільки багато побачити і познайомитися з видатними сучасниками в різних країнах, але й синтезувати в своїй творчості художні ідеї, які бентежили в той час Європу. Крім того, ми сформували періодизацію творчого шляху А. Бекліна, необхідну для дослідницької роботи, а також тісний зв'язок його робіт з музичними образами.

Ми дозволили собі розділити творчість художника на п'ять періодів, що стосуються його творчої біографії з точки зору прихильності до певного стилю образотворчого мистецтва і його доміанти: I період – романтичний (50 – 60-ті роки); II період – міфологічний (60 - 70-ті роки); III період – неокласичний (70 – 80-ті роки); IV період – символічний (80 – 90-ті роки); V період – експресіоністичний (останні роки життя). До того ж діалог стилів у творчості А. Бекліна і став одним з важливих критеріїв для створення відкритого твору. Адже він розширює стильові кордони творчості і запрошує глядача створювати свій художній образ, не обмежуючись межами одного стилю.

З власного спостереження помітили особливо рельєфний зв'язок картин А. Бекліна з давньоримськими фресками та артефактами, представленими в еротичній кімнаті Помпеї. Саме візит до Національного археологічного музею

Неаполя та знайомство із стародавніми артефактами розширив розуміння про мистецьке життя того періоду.

Нами доведено, що примітною рисою творчості А. Бекліна є *музичність* його живопису. У роботі ми наводимо список картин А. Бекліна, який містить цілий масив інформації, який раніше не було подано. До того ж ми класифікували всі картини художника із зображенням музичних сцен та розподілили їх за видами музичних інструментів: волинка, лютня, авлос, подвійний авлос, сирінга, скрипка, бубон, мандоліна, флейта, ліра та трикутник. Доведено, що саме завдяки цьому його твори стали відкритими для багатьох музикантів.

Крім того, у першому підрозділі ми проаналізували значення творчості художника у культурі кінця ХІХ – початку ХХ століть та оскільки, хронологія створення варіантів картини «Острів мертвих» не створена і ніхто до цих пір не виклав її повно і в усіх подробицях, ми системно дослідили її історію створення в п'яти варіантах (1883 – 1888 рр.).

Тож, ми вирішили висунути припущення щодо реальної локалізації острова, яка могла надихнути А. Бекліна на створення «Острова мертвих». Так, спрямовані вгору світлі скелі на картині дуже нагадують ландшафти вулканічних Понтійських островів і рифи Фаральоні поблизу берегів Капрі, які А. Беклін міг бачити під час подорожі в Неаполь.

Таким чином, на прикладі даних творів ми помічаємо тенденцію впливу сюжету та ідеї картини «Острів мертвих» на інші творіння А. Бекліна, а згодом і на музичні твори. А це, в свою чергу, підкреслює їх значення як відкритих творів для музичних інтерпретацій, і як відкритих творів для самого митця.

Оскільки варіантів картини А. Бекліна «Острів мертвих» було п'ять, то назріває цілком логічне запитання – який саме варіант побачив С. Рахманінов. У ході дослідження ми наштовхнулись на шибні факти у роботах мистецтвознавців та музикознавців. Встановлено, що С. Рахманінов побачив

репродукцію картини в Дрездені, а її оригінал в Берліні, що в істотній мірі відрізняється від стверджень дослідників, що були представлені раніше.

Те, що саме чорно-біла репродукція однойменної картини А. Бекліна привернула увагу С. Рахманінова і надихнула композитора на створення симфонічної поеми «Острів мертвих», спонукав нас до розгляду такого примітного явища в світовому мистецтві, як феномен монохромних зображень, який ми розглянули з точки зору концепції М. Пастуро та В. Кандінського. Доведено, що чорно-біла репродукція була ближче і простіше за сприйманням С. Рахманінову, адже в його час панівне становище займала саме чорно-біла фотографія, відповідно, тип сприйняття був також чорно-білим. А це рельєфно підкреслює думку М. Пастуро про залежність сприймання кольору від культурного та історичного бекграунду. В силу цього, за нашим припущенням, композитор міг схилитися більше до пріоритету чорно-білої візуалізації.

Звісно, ми добре розуміємо, що враження С. Рахманінова від монохромної репродукції «Острова мертвих» були сформовані не тільки семантикою кольору. Його реакція, скоріш за все, мала ще глибинні інтенції, тож ми звернулися до творчої біографії композитора та споминів його сучасників, щоб вибудувати цілісну картину сприйняття С. Рахманінова, а саме його настроїв, думок та орієнтирів. Із спогадів С. Сатіної, витікає те, що дрезденський час для Сергія Васильовича був морально дуже непростий. Почуття самотності було дуже сильне. На нашу думку, цей стан і став одним з ключових чинників зверненні композитора до сюжету «Острова мертвих».

Аналізуючи чорно-білу картину «Острів мертвих» А. Бекліна та однойменну симфонічну поему С. Рахманінова, ми дійшли висновку, що у музичному творі, в силу специфіки сюжету, чорне долається несподівано *багатобарвністю життя, чорне/смерть* у С. Рахманінова вирішується *світлом/життям*. Таким чином, «Острів мертвих» – це перша спроба Рахманінова втілити таємницю буття у філософському сенсі. У центрі уваги

виявляється межа, що розділяє буття і інобуття, реальне та ірреальне, матеріальне і позамежне.

У третьому підрозділі ми розглянули ностальгію як культурний чинник створення романтичної фортепіанної мініатюри. Нами було проаналізовано Мазурку Ф. Шопена оп.17 №4 ля-мінор (1832 – 1833) та проінтерпретовано її, як ностальгічний нарис митця.

Розкриття особистої драми нерідко набувало у романтичному мистецтві відтінку автобіографічності, який вносив у музику надзвичайну щирість. Часто самотність композиторів-романтиків була зумовлена еміграцією, тугою за Батьківщиною, ностальгічними споминами. Також нами віднайдений сполин сучасника та друга С. Рахманінова – британського піаніста українського походження Б. Мойсейовича, та вперше в мистецтвознавстві досліджений ще один твір, написаний композитором під враженням від картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину» – Прелюдія сі-мінор №10, оп. 32 (1910) С. Рахманінова у контексті вражень від картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину».

РОЗДІЛ III. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КАРТИН А. БЕКЛІНА В ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ЯВИЩЕ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Сюжет картини «Острів мертвих» А. Бекліна у музичних інтерпретаціях Г. Шульца-Бойтена та А. Галлена: різні композиторські погляди на мистецьку матрицю

Картина А. Бекліна «Острів мертвих» стала джерелом натхнення для багатьох музичних композицій між 1890 і 1925 роками у різних музичних жанрів. Вона є показовим прикладом картини, яка мала надзвичайний резонанс, викликала багато імітацій, інтерпретацій, та слугувала джерелом натхнення для багатьох митців у різних формах мистецтва. Проміжні транспозиції сюжету відбулися в мистецтві кінематографу, архітектурі, літературі, коміксах, цифровому мистецтві, театрі, в декораціях до опери та в скульптурі. До того ж, можна згадати навіть драму А. Стріндберга «Соната для привидів» (1907), яка закінчується зображенням «Острова мертвих» у супроводі меланхолійної музики, або науково-фантастичний роман Дж. Балларда «Світ, що потонув» (анг. *The Drowned World*) 1966 року, де картину та її атмосферу використано для зображення початкової сцени в Порт-Матарре. Серед відомих митців, натхнених картиною, були М. Ернст, С. Далі та Г. Гессе.

Існує навіть парфум під назвою «Острів мертвих міст» (інді-бренд авторської української парфумерії «Чар-Зілля»). Таким чином, картина А. Бекліна є показовим прикладом для крос-медійного нарративного аналізу. Тож, враховуючи таку велику кількість прикладів та різноманіття проміжних транспозицій «Острів мертвих» функціонує як графічна модель.

Німецький музикознавець У. Мош стверджує, що «Острів мертвих»: «<...> це картина про зображення безпосередньо моменту перед прибуттям човна до острова. Цей перехідний етап що пов'язаний із минулим та майбутнім.

Завдяки нашим емпіричним знанням ми оперуємо проекцією спогадів та очікувань у змозі завершити цю фазу в процесі занурення, що аналогічний відчуттю предмету та часу. Отже, глядач – це той, хто бачить часову структуру картини. Саме він пов'язує реально сцену з тим, звідки і куди» [151, с. 168]. Таким чином, У. Мош посилається на хронологію, яка прихована в картині. Крім того, це підкреслює тезу У. Еко про відкритий твір, де глядач/слухач стає співавтором.

Нагадаємо, що на картині А. Бекліна зображений спокійний дзеркальний водяний простір, аналогічний річці Стікс або водам Ахерон (посилаючись на грецьку міфологію).

У центрі зображений берег острова з квітучою рослинністю, але з голими скелястими стінами та з темними вікнами з обидвох сторін. У проміжку, утвореного цими скелями, є величезні темно-зелені кипариси, що символізують траур та вічність. Саме вони зазвичай асоціюються з середземноморськими кладовищами, смертю та похованням. Двері та вікна вирізані у стрімких скелях, що свідчить про життя людей та їх присутність на острові.

Таким чином, острів – своєрідний некрополь. Човен з двома героями повільно пливе по рівній поверхні води наближаючись до острова. Саме човен із зображенням двох антропоморфних персонажів займає центральне місце на картині. Один з них закутаний в білий плащ. Нагадаємо, що саме білий та чорний кольори характерні трауру, а полотно у вигляді плащу нагадує ті, в яких зазвичай загортали померлих.

На відміну від пейзажу, дві фігури на картині дозволяють глядачеві неминуче ідентифікувати себе або зануритись в процес розгортання картини як «невидима» третя особа, хто «подорожує» разом із цією невеликою групою та спостерігає за церемонією на відстані, або ототожнює себе з (ймовірно) померлим в білому.

Героя, одягненого у біле, якого ми бачимо ззаду ідентифікують як душу померлого, що покинула це життя і збирається зустрітись з тим, що знаходиться

за межами смерті. Поруч у човні зображений весляр Харон і предмет, який сприймається як труна.

Таким чином, перед нами представлена подорож душі у потойбічний світ. Точне місце стояння третьої особи (неявного глядача), що дивиться на воду та острів, залишається неоднозначним; це може бути берег основної землі або човен який зупинився в останні моменти прибуття, дивлячись на тиху та урочисту церемонію. Тривога, самотність, таємничість, почуття невгамовного очікування невідомого – це ті відчуття, які можна описати перед цією картиною, що робить можливим різноманітність інтерпретацій завдяки його багатозаровості значень.

Картина А. Бекліна досконально симетрична у співвідношенні між деревами на острові, спокійним морем та положенню човна до цих осей симетрії. Контрасти світла та кольорів створюють тяжіння від темного центру картини до світлого неба враховуючи часову структуру картини. Здається, картина зображує момент перед кульмінацією оповіді, тобто прибуттям на острів (саспенс).

На даний момент налічується близько 22 музичних інтерпретацій сюжету «Острова мертвих». Найвідомішими з них є симфонічні поеми С. Рахманінова (1907) та М. Регера (1913). Крім того, між 1890 і 1973 роками, однак, було створено десятки майже невідомих композицій, які використовували сюжет А. Бекліна як програмний шаблон і відповідно відзначали в назві свого музичного твору, хоча не завжди мовою оригіналу.

З 22 творів «Острова мертвих» сім є симфонічними творами для оркестру, три твори – це композиції для фортепіано, два твори для концертного органу і дві постановки присвячені жанру опери. Крім того, принаймні вісім творів додатково програмують літературну складову. Через злиття живопису, літератури та музики, синтез мистецтв досягає надзвичайної кульмінації, значно розширюється виразність та приховану силу найпотемніших почуттів.

Інструментальна музика	Вокальна музика	Опери	АВ 1900
<p>Симфонічні поеми</p> <p>1890: Г. Шульц-Бойтен «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1896: А. Галлен «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1907: С. Рахманінов «Острів мертвих» aurea</p> <p>1910: Ф. Войрш «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1913: Й. Альбрехт Пруський «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1913: М. Рeger «Острів мертвих» (Die</p>	<p>Чоловічі хори</p> <p>1902: Г. Целльнер «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1904: Р. Ноач «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1906: П. Барісонс «Острів мертвих» (Bikeris mironu salã Kalnins, Bikeris mironu salã)</p>	<p>1919: М. Нідербергер «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1928: Д. Задор «Острів мертвих» (A holtok szigete)</p>	<p>1991: А. Кіршнінг «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1993: Б. Черней «Озеро привид» (Like Ghost)</p> <p>2001: Allerseelen «Острів мертвих» (Toteninsel)</p> <p>2002: Й. Каліцке «Чотири острова мертвих» (Vier Toteninseln)</p> <p>2006: Х. Блюхель «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>2009: Дж. Мірто «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>2013: С. Бенекінг «Ноктюрни з острова мертвих»</p>

Toteninsel)			(Nachtlieder von der Toteninsel)
<p>Фортепіанна музика</p> <p>1903: Й. Вайгль, «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1905: Дж. Орефіче «Острів мертвих» («L'isola dei morti»)</p> <p>1913: Франко да Вецеція «Острів мертвих» («L'île des morts»)</p>	<p>Мішаний хор</p> <p>1912: Я. Залітіс «Острів мертвих» (Bikeris mironu salã)</p>		
<p>Органна музика</p> <p>1913: Ф. Любріх молодший «Острів мертвих»)</p> <p>1918: Д. Д'Анталфі «Острів мертвих» (LA holtok szigete)</p>	<p>Романси</p> <p>1906: Я. Вітолс «Острів мертвих» (Bikeris mironu salã)</p> <p>1933: Ф. Йокль «Острів мертвих» (Die Toteninsel)</p> <p>1955: А. Урай «Острів</p>		

	мертвих» (Die Toteninsel)		
--	---------------------------	--	--

«Оскільки завдання поезії – створювати в нас думки, а завдання музики – викликати та виражати почуття, то художній твір повинен про щось розповідати, спонукати глядача до роздумів, подібно поезії, і складати враження, подібно музичній п'єсі» [187, с. 77]. Це твердження є відповіддю А. Бекліна на питання про мету живопису. У своєму викладі сам живописець формулює зв'язок і відповідність усіх трьох мистецьких дисциплін майже як парадигму.

Художник у власних картинах не тільки приваблює око глядача, але свідомо хоче створити настрій і почуття, подібно музиці. Таким чином, перш за все синтез мистецтв слід розглядати як взаємодію, завдяки чому кожна концепція мистецтва характеризується власними індивідуальними якостями та своїми обмеженнями.

У результаті концепція А. Бекліна стає незалежною, оскільки його картини не лише справляють враження музичного твору, але й справді ніби рухаються у часі подібно музичним творам, завдяки чому живописний ефект розширюється та охоплює грані музичного мистецтва.

Про спорідненість творів А. Бекліна з музикою писав німецький дослідник М. Ф. Шнайдер у його трактаті «Арнольд Беклін – художник з духу музики»: «Тож творчий процес Бекліна виглядає в справжньому сенсі цього слова як композиція, він komponує свої образні думки та оркеструє їх у кольорі» [170, с. 14].

Художник прагнув захопити свідомість глядача своїми образами так само, як це відбувається у музичному мистецтві, тож музика постійно пронизує думки та ідеї митця. Слід зазначити, що особливо пізні твори А. Бекліна створювали сильне враження на композиторів. Незліченні музичні композиції, засновані на художніх творах А. Бекліна свідчать про їх потужний ефект.

Відповідно М. Ф. Шнайдер далі формулює: «Але музика пов'язана не лише зі способом її створення та візуальним ефектом. Здається, у Бекліна є свій спосіб створення творів з духу музики» [170, с. 16]. Таким чином, художник ілюструє необхідність підкреслення всебічного синтезу мистецтв, додаючи поезію для розширення виразної сили своїх картин.

Генріх Шульц-Бойтен (1838–1915) був першим композитором, який створив музичний твір під враженням від картини А. Бекліна «Острів мертвих». Його твір, хоча й не виконувався до 1903 року, датується 1890 роком (лише кілька років після завершення картини художника).

Г. Шульц-Бойтен проілюстрував передмову його музичної композиції таким коментарем: «Зі святим почуттям до близьких у давньоримські часи місцем для спочинку мертвих обирали скельні камери самотнього острова в широкому морі. Той, хто ще знаходиться у світі живих, відвідує це місце і, мовчки оплакуючи, веде інтимний діалог із покійним. Наповнений знову пробудженням, невимовним болем, оточений підйомом хвиль моря, плакальщик покидає острів мертвих, який завжди залишається позаду і вдалині зникає» [171, с. 2].

Така свого роду літературна притча або вербалізація картини з тонкими суб'єктивними відтінками дозволяє реципієнтам без безпосереднього знання картини отримати розуміння симфонічної поеми. Ця програма безсумнівно, відповідає вимогам точного опису картини А. Бекліна «Острів мертвих» і, отже, можемо припустити, що композитор насправді бачив картину в одній з існуючих версій.

Доцільно зауважити, що Г. Шульц-Бойтен народився в один рік з Максом Брухом та Жоржем Бізе – композиторами, які згадуються майже в жодній книжці з історії музики та в незліченних публікаціях. Цей самий рік народження висічений на надгробку Г. Шульца-Бойтена, який знаходиться на кладовищі в Плауені, але не має такої детальної бібліографії ні за його життя, ні після. Все ж вдалось знайти два творчо-біографічних нариси – учня

композитора Фрідріха Брандеса 1908 – 1909 року та музикознавця Курта Мея, також 1909 року. Пізніше з'являється монографія Алоїза Зоселя (1931) присвячена життю та творчості композитора.

Г. Шульц-Бойтен – це, безперечно, видатний композитор. Він був перший, хто писав музичні твори від враженням картин стилю «fin de siècle». Нагадаємо, що «Fin de siècle» (з фр. – «кінець століття») – це французький термін, що означає нові, радикальні творіння чи «плоди» наприкінці старої ери. Йдеться про кінець XIX – початок XX століття. У поширеному вжитку поняття застосовувалося в будь-яких поєднаннях: «краватка кінця століття», «жінка кінця століття», «злочин кінця століття». Уже на початку 1890-х років іменування «кінець століття» стало використовуватися критиками, письменниками, діячами мистецтва для позначення не стільки часового відрізка, скільки особливих світоглядних настроїв. Вираз «fin de siècle» (як і «кінець століття») став синонімом витонченості переживань і нервової загостреності відчуттів, песимізму, втоми від життя⁵⁴.

Припущення К. Мея в 1909 році, що його композиція «Острів мертвих» «буде <...> одного дня також загальновідомою як відома картина вже сьогодні» [147, с. 102], не завадила твору все ж впасти в забуття. Тому, на нашу думку, доцільно представити музичний твір Г. Шульц-Бойтена та його специфічний погляд на мистецьку матрицю «Острова мертвих».

Нагадаємо, що у березні 1890 року Г. Шульц-Бойтен був першим композитором, який написав музичний твір за програмою картини А. Бекліна. З його 16 симфонічних поем, створених між 1865 і 1894 роками, лише три пізні твори (серед яких «Острів мертвих»), збереглися до сьогодні. Світова прем'єра «Острову мертвих» відбулась в Дрездені у 1903 році. Однак між 1890 і 1891 роками у Відні прозвучала аранжування для двох фортепіано в рамках приватного концерту⁵⁵. Після цього музикант, друг композитора та професор

⁵⁴ Див. детальніше [93].

⁵⁵ Див. детальніше [188, с. 25].

вiденської консерваторії Фрідріх Шпігель звернувся до Г. Шульц-Бойтена наприкінці лютого 1890 року з проханням надіслати йому додаткові друковані твори для виконання.

Можна припустити, що Г. Шульц-Бойтен незабаром надіслав йому версію симфонічної поеми «Острів мертвих», але у варіанті для двох фортепіано. Цей твір було завершено для великого симфонічного оркестру наприкінці березня. Після прем'єри у Дрездені 1903 р. відбулися й численні концерти в Хемніці, Мейсені та Тепліці протягом наступних шести років. А. Зосель також пише про незліченні виступи в Альтенбурзі, Бреслау, Брауншвейгу, Лейпцигу та Цвікау⁵⁶.

Примітним щодо симфонічної поеми «Острів мертвих» є коментар Р. Шумана у його «Новому музичному журналі» (*Neue Zeitschrift für Musik*) 72/8 (15 лютого 1905): «У концерті консерваторії дві великі композиції дрезденських майстрів були в центрі уваги: симфонічна поема "Смерть фараона" (*Ein Pharaonenbegräbnis*) Г. Шульц-Бойтена та "Сцена Великодня" з "Фауста" Гете Ф. Дразеке. Г. Шульц-Бойтен, чії симфонії та симфонічні поеми стають дедалі популярнішими останніми роками, описує тут у захоплюючих оркестрових кольорах досвід, подібний до того, що був у його "Острові мертвих" (*Toteninsel*), який став більш відомим» [172, с. 46].

Цей коментар свідчить про те, що саме симфонічна поема «Острів мертвих» була найбільш популярна у творчому доробку Г. Шульц-Бойтена. Крім того, про неї писали деякі музичні критики так: «<...> завдяки вмілому використанню пізньоромантичного оркестру симфонічна поема зображає картину (*картину А. Бекліна «Острів мертвих» - М. К.*) в барвистому, похмурому звуковому ландшафті» [182, с. 176]. Та ще що «композиція є свідченням захоплюючих оркестрових кольорів» [172, с. 49].

До питання, яку саме версію картини А. Бекліна вперше побачив Г. Шульц-Бойтена, ми можемо припустити, що композитор познайомився з

56 Чит. детальніше [188, с. 57].

оригіналом картини у музеї Лейпцига, або ж він був знайомий (подібно С. Рахманінову) лише з офортом Макса Клінгера.

Якщо композитор дійсно бачив оригінал картини, то можна сміливо припустити, що це п'ята версія «Острова мертвих». Справа в тому, що Лейпцизький музей у 1886 отримує та експозиціонує п'яту версію «Острова мертвих» А. Бекліна, який писав її саме на замовлення музею.

Вірогідно, Г. Шульц-Бойтен побачив картину під час візиту до згаданого музею. Крім того, «Острів мертвих» є єдиною композицією, в якій автор зазначає як конкретну назву картини, так і посилання на художника. Інші твори музиканта, які також програмують образотворчу концепцію, носять універсальні назви – картини настрою, пасторальні твори (періоду рококо), східні Картинки і Старовинні картини.

Примітною ознакою симфонічної поеми є те, що композиція була написана всього за три дні. Про це свідчить напис на оригінальній партитурі, де зазначені дні, місяць, рік та місто створення: «20.–22. March 1890 Dresden». Крім «Острова мертвих», створеного в 1890 році, можна відзначити ще три інші композиції Г. Шульца-Бойтена, які також стосуються смерті. Це «Поховання фараона» (давній живопис), «Ангел смерті» (текст Германа Клетке) і «Танець смерті» (текст за Йоганном Вольфгангом фон Гете).

З біографії Г. Шульц-Бойтена відомо, що троє дітей композитора померли в молодому віці. Не зважаючи на те, що твори, присвячені смерті, були створені лише в 1890-х роках (тобто через довгий час після цих жахливих подій), можна припустити, що такі потрясіння вплинули на обрані сюжети та твори. Крім того, подібні настрої характерні і для суспільства того часу загалом.

Г. Шульц-Бойтен подарував композицію «Острів мертвих» Лейпцизькому університету в 1909 році з нагоди його 500-річчя. Даний факт свідчить про певний зв'язок композитора зі студентським містом, а також про ймовірну можливість відвідування Лейпцизького музею між 1886 і 1890 роками та

написання симфонічної поеми. Лише у 1909 році цей твір опублікований видавцем Луїсом Ертелем.

Таким чином, минуло дев'ятнадцять років після його створення. Відповідно, автограф 1890 р. має оригінальне позначення твору без присвяти: «Острів мертвих | (За однойменною картиною | А. Бекліна) | складений | Г. Шульц-Бойтен». Лише з публікацією титульна сторінка отримує розширення: «Лейпцизький університет | з нагоди їх 500-річчя в 1909 р. | відданий. | Острів мертвих | до однойменної картини | Арнольда Бекліна | Симфонічна поема | для великого оркестру | написана | Генріх Шульц-Бойтен. | [...] | Луїс Ертель, Ганновер».

Одразу після того, як симфонічна поема була опублікована Л. Ертелем у Ганновері, диригент і колишній учень Г. Шульц-Бойтена Фрідріх Брандес того ж року опублікував статтю у Музичному довіднику Л. Ертеля № 6 про характер цієї програмної композиції.

Окрім того факту, що композитор створює контекстуальний зв'язок між різними елементами живопису та музики, він також вказує на можливий сюжет так, ніби картина може почати рухатися в будь-який момент. Замість одного наративу, який спочатку передбачає програма, композитор залучає декілька музичних ліній розвитку. Крім зображення людських почуттів, природніх явищ та самого характеру острова від залучає рух певних зображення, як наприклад море, що постійно рухається.

Початок твору розгортається з похмурої владної теми мідних духових, що створює задумливу, похоронну атмосферу. Кожне послідовне повернення цієї теми несе все більше навантаження зображуючи наближення загрози. До того ж тема маленького човна, що пливе над глибокими та бурхливими водами до таємничого острову, з його високими скелями-мавзолеями та кипарисами, відтворена достатньо рельєфно.

Г. Шульц-Бойтен також насичує майже всі інтермедії твору лірично-романтичними мелодичними лініями, які ніби розповідають про кохання та

безтурботне життя, а виразне соло віолончелі в центральній частині твору натякає на якусь особисту трагедію чи втрату (тема звучить у верхньому регістрі експресивно та напружено).

Композитор на відміну від багатьох його сучасників прагне до класичної тричастинної форми, але даному випадку це зовсім не виглядає застарілим, а скоріше сприяє символічному перенесенню цілісного сюжету живопису в музичне мистецтво.

Симфонічна поема має чітку композиційну структуру, яка умовно може бути розділена на три частини. 1-й розділ (*Andante molto mesto*) розпочинається з вступу, що складається з короткого мелодичного патерну трьох звуків (музичного зерна) у виконанні струнних в унісон (1-3 такти). Цей мотив у вигляді розірваного сі-мінорного секстакорду звучить *pianissimo* у кларнетів та альтів, та символізує острів у його віддаленій самотності. Даний лейтмотив отримає масштабний динамічний розвиток вже у мелодичній партії першої частини твору (такти 4-33).

Таким чином, острів символічно не втрачається з поля зору. Розвиток набуває кульмінаційного звучання у оркестру *tutti*, перемижуючи біль і страждання (образ першої теми), але поступово динаміка цієї теми зменшується та переходить у низькі акорди фортепіано, ніби образ моря, що оточує самотній острів. Крім того, цю лінію можна інтерпретувати як символ життя, що зникає (провідна тема картини А. Бекліна).

У інтермедіях першої частини з'являються невеликі мелодійні мотивні одиниці, які містять і мотив вступу, і своїм виконанням нагадують розгойдування та спінювання хвиль у результаті руху весел. Друга тема відкривається задумливим секстовим ходом у дуеті гобоїв, яка далі переходить до флейтів та кларнетів як символ надії та жаги життя (такти 34-55).

Ця тема також використовує та трансформує початковий мотив вступу і плавно веде його через усі епізоди. Але після звучання рожку, що сповнене рішучості та передчуття важливих змін (ніби вітання смерті), майже всі групи

мотивів експозиції постають скорочено й прискорено, помітна трагічна атмосфера.

Другий розділ (*Poco moderato, religioso e misterioso*) зовсім не великий за розмірами (такти 114-146). Він має дуже приглушене звучання та містично-загадковий характер, що суттєво контрастує з масштабним експозиційним першим розділом. Цю частину можна описати на основі шаблону програми як «<...> розмова з коханою людиною, яка померла». Її починає віолончель соло (такт 114) і в подальшому розширюється до діалогу з дерев'яно-духовими інструментами, валторнами та струнним квартетом.

Цей розділ, за словами музикознавця А. Зоселя постає собою «тонко виткане полотно, що чудово поєднує різні тембри окремих інструментів» [188, с. 63]. Стосовно програми, яку Г. Шульц-Бойтен описує перед своїм твором, цей розділ стосується фрагменту, який композитор описується так: «Той, хто вижив, відвідує це місце і, мовчки сумуючи, веде інтимний діалог з покійним, згадуючи блаженні часи» [171, с. 2]. Виокремлений з реального ходу композиції, цей розділ також постає як Сон, Фантазія, які метафорично окреслюють розмову з померлим.

Починаючись з третього розділу (*Un poco vivace e tempestuoso*), хворобливі відчуття знову прориваються над слухачем і заспокоюються лише разом темою-плачем у флейт та кларнетів (такт 171), ілюструючи завершення програми: «плакальник покидає острів мертвих, який завжди залишається позаду і вдалині зникає». Гість на острові мертвих повертається до маленького човна і покидає острів так само, як він потрапив сюди. Фінал композиції створює арку до початку твору, де мотив вступу завершує симфонічну поему. Таким чином створюється ефект повернення, ніби покидаючи острів, глядач залишає з собою тільки образ омріяної мрії.

Зрештою, незалежно від того факту, що музична творчість композитора не була визнала за його життя, та навіть після його смерті, симфонічна поема «Острів смерті» за картиною А. Бекліна є надзвичайно успішним та важливим

твором в музичному мистецтві кінця XIX століття. Цілісний музичний інструментарій, прозоро організована структура та влучно застосовані музичні теми створюють наскрізь цілісну драматургію композиції. Композитор виразно зображує надією з одного боку та болісну втрату з іншого боку. Подібно кольорам та лініям на картині «Острів мертвих», які об'єднуються у певний образотворчий зміст, Г. Шульц-Бойтен теж зображує музичними засобами перехід від життя до смерті.

Шведський композитор Йохан Андреас Галлен⁵⁷ (1846 – 1925) також написав симфонічну поему «Острів мертвих» ор. 45 у 1898 році. Як вихованець німецької музичної школи відповідного періоду, А. Галлен належав за своїми мистецькими симпатіями до вагнерівського напрямку, але, водночас, мав і свій оригінальний стиль: він зберігав у своїх творах своєрідну ритміку та мелодику національної шведської пісні. Опери, симфонічні сюїти та поеми композитора часто включають теми скандинавських саг. А. Галлену також писав хори, романси (німецькою та шведською мовами) та творів для фортепіано.

Наведемо деякі біографічні дані композитора. Народився Андреас Галлен 22 грудня 1846 року в Гетеборг-Бохусі у Швеції. Музичну освіту він здобув здебільшого в Німеччині, у тому числі в Лейпцизькій консерваторії, де його викладачем був К. Райнеке (протягом 1866 – 1868 років) та на приватних уроках у німецького композитора Й. Райнбергера (Мюнхен, 1869). Його вчителями були також С. Ріхтер, Ю. Ріц (Дрезден, 1870 – 1871) і А. Гартман. Після закінчення навчання А. Галлен був диригентом концертів музичного товариства в Готенбурзі, а у перервах роботи жив у Берліні. У 1884 році він був обраний членом Королівської музичної академії і став диригентом філармонічних концертів у Стокгольмі, а пізніше обійняв посаду капельмейстера Королівської опери у шведській столиці. В останні роки А.

⁵⁷ Йоган Андреас Галлен (1846-1925) - шведський композитор, диригент, музичний критик та музичний педагог, а також член Шведської королівської музичної академії.

Галлен викладав теорію композиції у Стокгольмській консерваторії, де серед його численних учнів були, зокрема, Єста Нюстрем та Курт Магнус Аттерберг.

Окрім симфонічної поеми «Острів мертвих», серед його робіт особливо відомі опери «Гаральд Вікінг» (1881, Лейпциг) та «Скарб Вальдемара» (1899, Стокгольм), обидві написані під впливом від музичної реформи Р. Вагнера, але також містять яскраво вираженні народні елементи. «Гаральд Вікінг» (Hal léns Harald the Viking) вперше була поставлена у Стокгольмі в 1884 році і, таким чином, стала першою шведською оперою вагнерівського напрямку.

Свою симфонічну поему «Острів мертвих» оп. 45 А. Галлен проілюстрував передмовою у партитурі – віршем «Острів мертвих» (Die Todteninsel) Ойгена фон Енцберга:

Die Todteninsel

Bei Dämmerchein nach fernen Weiten
 Der baluen Fluten stille Bahn
 Lässt sacht in tramesbanden gleiten
 Geheimnissvoll den schwanken Kahn.
 Es darf den Wasserspiegel rühren
 Kein Windeshauch, kein ruderschalg.
 Als Fährmann stumm den Nachen führen
 Der Tod zum Felseneiland mag.
 Cypressen rauschen, Harfen klingen,
 Im heil'gen Haine singt der Chor
 Der Geist entfaltet seine Schwingen
 Befreit zum Licht, er wallt empor!
 Nun endet Trauer, Klage, Pein,
 Nun haucht der Wahrheit Strahlensonne
 In's Herz des Friedens Balsam ein.

Friedenau am tage Allerseelen 1898.

Eugen von Enzberg

Цей вірш написав німецький письменник, журналіст та перекладач Ойген фон Енцберг (1858–1908). Окрім численних книг на культурні та політичні теми з Китаю та Африки, він був активним перекладачем. Також слід зазначити його переклади текстів про вокальну музику Нільса Гаде, Едварда Гріга, Отто Маллінга чи Карла Нільсена, які пояснюють близькість О. фон Енцберга до музики.

Поема «Острів мертвих» датована «*Friedenau am tage Allerseelen 1898*». У німецькому місці Фріденау (поблизу Берліна) О. фон Енцберг оселився в 1895 році. «*Tage Allerseelen*» з німецької значить *День усіх душ (поминання померлих)*. Тобто це 2 листопада, а саме день померлого в римо-католицькій церкві. Таким чином, «Острів мертвих» А. Галлена натхненний і живописом, і поезією.

Так як музичну освіту А. Галлен здобував здебільшого в Німеччині, у тому числі в Лейпцизькій консерваторії, ми можемо зробити припущення що саме п'яту версію картини А. Бекліна «Острів мертвих» міг бачити композитор у Музей образотворчих мистецтв Лейпцигу.

Другим вигогідним варіантом знайомства композитором з першоджерелом також може бути офорт М. Клінгера, що був створений за третім варіантом картини А. Бекліна, та який отримав шалену популярність в той час. Не виключаємо і те, що знайомством з картиною швейцарського художника для слугувала А. Галлена ілюстрація картини на тогочасних листівках та журналах.

Композитор в своїй поемі використовує в якості основного музичного елемента ритм баркароли, що м'яко пульсує у розмірі 12/8, зображуючи рух човна по воді. З перших ж тактів симфонічної поеми А. Галлена можна помітити його прихильність до вагнерівських прийомів. Наприклад, початок «Острів мертвих» дуже подібний до прелюдії у опері «Рейнгольд», що

починається майже нечутно (у Р. Вагнера звучить октава, а у А. Галлена квінта).

А. Галлен застосовує у своїй поемі саме тридольний розмір 12/8, що типово для зображення руху води (подібно Р. Вагнеру – 6/8). Інструментовка також подібна: у Вагнера спочатку контрабас, потім вступають фаготи, у Галлена спочатку контрабас, потім віолончелі та фаготи. Починаючи з нижніх регістрів духових і струнних інструментів вступ «Острова мертвих» починається у повільному темпі глибоко і похмуро, подібно вагнерівському викладу у «Ренгольді» («Золоті Рейна»).

Основна мелодична тема викладена у струнних і кларнетах у ля-мінорі (такт 10), а потім продовжена у гобоя соло (такт 19). Не залишаючи цю таємничо-схвильовану атмосферу головна тема переходить до Adagio ma non troppo та формує її як першу частину.

В середині композиції (такти 102-195) починається світне спокійне *Andante sostenuto* – як ілюстрація другої строфи вірша: «Шумлять кипариси, звучать арфи, у священному гаю співає хор, дух розкриває крила, випущений на світло, він піднімається вгору!». Із власним більш ритмічним мотивом (такт 103) ця частина трансформується у романтичну тему ля-мажору (такти 115).

Після основного викладення цієї теми, струнна група у високих регістрах досягає свої кульмінації - «Розум розгортає свої коливання» та заспокоюється у *Fermate* (такт 167). У коді основний мотив приходить до високого регістру висхідних акордів у струнних та дерев'яних духових інструментів (такти 183-190), таким чином ілюструючи ніби перехід у потойбіччя та вічний спокій: «Тепер закінчується жалоба, лемент, біль, тепер сонце світить правді, бальзам у серце спокою».

Симфонічна поема «Острів мертвих» А. Галлена має настрій світлої печалі та спокою, що робить її не трагічною, а повної надії, ніби зображення «обітованої» землі, що знаходиться за межами боротьби і пристрасті.

Порівняно з «Островом мертвих» Г. Шульц-Бойтена, симфонічна поема А. Галлена є більш світлою та життєстверджуючою.

3.2 Балада «Вілла біля моря» Б. Мартіну: особливості музичного втілення однойменної картини А. Бекліна

Богуслав Мартіну (1890 – 1959) – чеський композитор ХХ століття. Його естетичні принципи спираються на імпресіонізм та пізній романтизм у всій багатозначності цих художніх спрямувань, але у творчому доробку композитора відчутні також різні стилістичні впливи (бароко, неокласицизм, джаз, чеський фольклор). Творча спадщина Б. Мартіну нараховує близько 400 творів. Він автор 16 опер (у тому числі 2 радіоопер та опери-балету), 15 балетів, 6 симфоній, інструментальних концертів (переважно фортепіанних, скрипкових та віолончельних), великої кількості камерної музики, зокрема 7 струнних квартетів, 5 кантат, а також фортепіанні твори (Соната та чотири п'єси під назвою «Думка»).

Ці твори увібрали різні стильові ознаки: наприклад, у балеті «*La Revue de Cuisine*» (1927) помітний вплив джазу, тоді як подвійний концерт для двох струнних оркестрів, фортепіано і литавр (1938) наслідує традицію барокових *concerti grossi*. Багато творів натхненні чеським фольклором. Характерною рисою оркестрових композицій є розвинута партія фортепіано. Твори 1930 – 1950-х років репрезентують неокласичний стиль, проте твори останнього періоду відрізняються більшою оригінальністю стилю, рапсодійним характером. Стильову еволюцію композитора легко побачити, зіставивши, наприклад, його Шосту симфонію «Симфонічні фантазії» 1953 року з попередніми симфоніями, написаними у 1940-х роках.

Слід зазначити, що музику Б. Мартіну відрізняє не стільки яскравість новизни, скільки оригінальність синтезу. Балада за картиною А. Бекліна «Вілла біля моря» №97 для симфонічного оркестру, написана композитором у 1915 року. Цей твір відноситься до ранньої творчості композитора. Вперше виконано у скороченому варіанті 8 грудня 1967 року. Але повноцінна прем'єра відбулася у 2011 р. у виконанні оркестру «*Sinfonia Varsovia*» під керівництвом Яна

Хобсона; тоді ж була опублікована авторська партитура. На даний момент існує лише єдиний (прем'єрний) запис цього твору, випущений на CD у 2018 р. (Toccat Classics, # TOCC 0414).

Балада за картиною А. Бекліна «Вілла біля моря» написана для симфонічного оркестру і є авторською переробкою ескізу одного з чотирьох симфонічних танців, які Б. Мартіну створював протягом 1913 – 1914 рр.

Ранній період творчості композитора не є одним із популярних у дослідженні творчого доробку Б. Мартіну, але без його знання не обійтися в прагненні всебічного уявлення про композитора, у розумінні як відобразилися ці початкові впливи на його твори центрального та пізнього періодів.

Тож, ранні композиції Б. Мартіну – це сфера, якій досі не приділялося багато уваги. У музичних історіографічних дослідженнях, як правило, інтерес зосереджується спочатку на періоді творчого піку, а потім на творах останнього періоду. Але його рання творчість достатньо велика та різноманітна. Вона включає близько 135 композицій, серед яких переважають фортепіанні п'єси та камерні твори.

Крім цього, композитор створює масштабні музичні полотна - балет та симфонічні твори. Слід зазначити, що у багатьох випадках його початкові музичні нариси нагадують навчальний експеримент, в процесі якого автор навчався композиційного ремесла.

Відомо, що в період написання Балади «Вілла біля моря» Б. Мартіну жив у Празі протягом 1905 – 1923 років. На творчість молодого композитора в цей час могло вплинути враження від прослуховування концертів, опер та пізнання празького мистецького життя того часу. Оскільки Б. Мартіну був більш схильний до французького, а не до німецького музичного мислення, він вивчає чеський філармонічний оркестр з точки зору представників французької музичної школи і прагне сприяти глибшому розумінню специфіки оркестровки симфонічних творів.

Першою завершеною композицією для симфонічного оркестру була «Смерть Тентажиля» №15 (1910), яку автор створив за мотивами лялькової драми М. Метерлінка. У тому ж році була створена симфонія «Ангел смерті» («Aniół śmierci») № 17, позначений на автографі як опус 14, літературним натхненням якої став однойменний роман польського письменника К. Пшерва-Тетмаєра.

Ці та інші ранні композиції наочно свідчать про те, що Б. Мартіну починаючи з ранніх творів віддавав перевагу програмним творам. Тож, схильність надихатися літературними творами була дуже характерна для композитора не тільки в його ранніх творах, але також у зрілому, і особливо в композиціях п'ятдесятих років (ораторія «Гільгамеш» (1954 – 1955), кантата «Очищення джерел» (1955), «Фрески П'єро делла Франческа» (1955), комічна опера «Мірандоліна» за п'єсою Гольдоні «Трактирниця» (1959), опера «Пристрасті по-грецьки» (лібрето М. Казандзакіса за його однойменним романом, 1954 – 1958), опера Аріадна (1958), кантата «Пророцтва Ісаї» (незакінчена, 1959).

Звісно, програмні твори Б. Мартіну не обмежувались літературою. Композитор з великим інтересом ставився до взаємодії живопису та музики. Особлива сприйнятливність композитора до творів образотворчого мистецтва пояснюється в тому числі і тим, що композитор із ранніх років сам серйозно захоплювався живописом (зокрема, писав фарбами). Невипадково твори композитора повні метафор, а його музичну мову можна порівнювати з вишуканою мальовничою палітрою.

Під враженням від образотворчого мистецтва була створена Балада за картинами А. Бекліна «Вілла біля моря» № 97, яку він позначив як Симфонічний танець № 4.

Перша світова війна змусила композитора повернутись до Праги, де він викладав гру на скрипці та продовжувати писати твори. У цей період, приблизно в 1914 році була створена одночастинна композиція для

симфонічного оркестру № 90, яка зберіглась без титульної сторінки. Ймовірно, в ці роки була створена і недатована композиція Ноктюрн № 91.

До цих балад, що написані в ранній період відносять також твір для симфонічного оркестру під назвою Ноктюрн «Гімн ночі» № 96, з якого залишилась лише титульна сторінка. Таку ж назву має другий епізод збірки французького поета П'єра Луї «Пісні Білітіс» («Les Chansons de Bilitis»). Нагадаємо, що П'єр Луї (1870 – 1925) – це французький поет, романіст і драматург. Співпрацював у журналі «Меркюр де Франс», від 1891 відвідував салон Малларме. Видавав разом зі своїми друзями Валері та Жидом журнал «Ла конк» («La conque»), в якому друкував власні вірші, а також твори Малларме, Реньє, Валері, Жида. 1893 видав дебютну поетичну збірку «Астартя». Зачарований античною культурою, П'єр Луї тематикою значної частини своїх творів обрав давньогрецькі мотиви, обробляючи їх у витонченому (так званому преціозному) стилі.

Ця збірка із 143 еротичних віршів спочатку була представлена автором як зразок старогрецької лесбійської поезії. Однак невдовзі виявилось, що фея Білітіс, яка мала бути сучасницею Сафо, – це сам П'єр Луї. Лише пізніше з'ясувалося, що Білітіс не існувала в реальності, а була вигадкою поета, який видав себе за перекладача. Крім цього, Б. Мартіну був знайомий з Клодом Дебюссі, який у 1897 – 1898 також створив однойменний цикл пісень також на тексти П'єра Луї «Les Chansons de Bilitis».

У своїх ранніх творах Б. Мартіну знаходився у пошуку власних стильових шляхів в симфонічній музиці. З одного боку, він був приголомшений музикою Клода Дебюссі та інших композиторів-імпресіоністів, а з іншого боку у його творах переважала пізньоромантична музична традиція. Цей подвійний вплив цілком закономірно виявився в його ранніх симфонічних творах.

У листі композитора до Вацява Степана 1958 року Б. Мартіну зазначає, що Степану не слід приділяти так багато уваги раннім композиціям у своїй книзі: «Я думаю, що ти все одно повинен стиснути все, є речі <...>, яким, я

повторюю, ви надаєте надто великої ваги – цим першим роботам <...>, які, звичайно, є лише епізодом і результатом навчального процесу»⁵⁸ [112, с. 71].

Примітний факт, що у власному авторському списку композицій, який зробив Б. Мартіну в середині 1930-х років для Карела Себанка, ранні твори зовсім не згадуються. Така знахідка є дуже важливою. Той факт, що сам автор починає свій список творів композицією № 131 є для нас доказом великої самокритичності Б. Мартіна, яку дослідники його творчості часто несправедливо упускають.

Слід зазначити, що автографний список композицій, підготовлений для Карела Себанка, зберігається в Поличці, РВМ N.14 (Ех. с. 14/1998/1). Пізніше К. Себанк створив його більш детальний опис у 1938 р., у якому з ранніх композицій згадуються лише «Минає північ» № 131 та Чеська рапсодія №. 118. Зберігається також у Поличці, РВМ N104 (Ех. с 75/95/20).

Композитор, мабуть, ніколи б не дозволив виконувати більшість із цих ранніх опусів. Крім того, просування цих творів у загальний виконавський репертуар викликає деякі труднощі, тим паче, що сам автор ніколи до них не повертався і не вносив їх до каталогу своїх творів.

Після вимушеного повернення на Батьківщину, пов'язаного з початком Першої світової війни, Б. Мартіну повертається до музичного ескізу за картиною А. Бекліна і трансформує його в закінчений твір для симфонічного оркестру, який називає Баладою.

Безумовно, ми маємо стверджувати, що початковий художній задум був йому дорогий і важливий, тому що композитор в іншій творчій обстановці з урахуванням нарисів дворічної давності створив це масштабне складне симфонічне полотно. Незважаючи на свободу в багатьох аспектах музичного вираження, у цьому творі присутня цілком певна естетика пізнього романтизму.

⁵⁸ Лист Богуслава Мартіну до Вацява Степана, Поличка 16 лютого 1935 р., зберігається в Центрі Богуслава Мартіну в Поличці. До цього часу лист помилково зафіксовано та зареєстровано як лист до Мілоша Сафранка, оскільки виявилось, що Поличка отримала його кореспонденцію.

«Вілла біля моря» («Villa am Meer») А. Бекліна – загальна назва п'яти варіантів картин з однаковим характерним сюжетом, створених у період із 1863 по 1878 р. Серію цих картин можна охарактеризувати як «пейзаж настрою», характерний для творчості художника. Всі варіанти картини наповнені глибокою символікою та пронизані атмосферою таємничої недовомовленості. А. Беклін створював символістські алегоричні картини, в яких кольори мали саме символічне значення.

Постійним мотивом його картин були освітлені сонцем пейзажі з високими кипарисами. Це образне, символічне відображення дійсності, ймовірно, було улюбленою темою, яка надихала молодого Б. Мартіну. Центром композиції є самотня жіноча постать, яка задумливо дивиться в далечінь на березі моря; вище її, оточена деревами, зображена занедбана вілла в античному стилі, розташована на скелястому виступі.

Картина «Вілла біля моря» А. Бекліна, як і його «Острів мертвих», також існує в п'яти варіантах, в яких помічаємо цілком визначену динаміку розвитку: поступово змінюється загальний колорит – від тьмяних, темних тонів, туманності, похмурості – до більш просвітлених, м'яких, пастельних відтінків. Відзначимо, що ми не знайшли опису, аналізу та систематизованої хронології варіантів цієї картини у інших дослідників, і тому вважали за необхідне зробити це самостійно.

Отже, представимо тут історію її авторських версій: перший, проектний варіант написаний в 1863 році (Додаток 7), другий – в 1864 (Додаток 8), третій – в 1865 (Додаток 9), четвертий варіант – в 1878 році (13 років відділяє його від попереднього) (Додаток 10). І, нарешті, останній, п'ятий варіант – рік написання цього варіанту картини невідомий, проте ми можемо припустити, що це – дійсно остання версія картини «Вілла біля моря», виходячи із загальної колористики і насиченості деталями, які начебто додавалися одна до одної з попередніх «версій» картини (Додаток 11).

Особливо помітна зміна єдиного жіночого образу, зображуваного на картинах (хоча він і відсутній в першій проектній версії). На полотні 1864 року (друга версія) зображена дівчина в чорній мантиї, вона дивиться в бік моря, майже відвернувшись від глядача; на наступному варіанті – дівчина в традиційному чорному платті монахині, силует якої нагадує Святу Мадонну з картин Боттічеллі. На картині 1878 року (А. Беклін все ж повертається до задуму «Вілли у моря» через 13 років, глибоко переосмисливши її) зображена дівчина, що спирається на руїни входу. Вона одягнена в білу сукню, але голова накрита чорною хусткою.

Серія картин-пейзажів «Вілла біля моря» А. Бекліна має тривожний, напружений характер, який дуже близький за настроєм до версій картин «Острову мертвих». Знаходимо подібність між цією серією картин і варіантами картини «Острів мертвих», безумовно, в траурних кипарисах та в загальній ідеї самотності.

Художник навмисно не наближав споруди і самотню жінку до глядача. Назріває питання – хто та жінка на полотні? Господиня вілли? Кинута дружина? Самотня вдова в траурі? На ці питання ми не знаходимо відповідей. В цьому і є особлива загадковість картин А. Бекліна. Здається, вілла почала руйнуватися, що символізує відсутність життя – подібне явище бачимо і в «Острові мертвих». Але, разом з тим, не дивлячись на руїни, ми помічаємо просвітлене небо, тихе море – символи зародження нового життя, як протиположності руйнуванню і хаосу.

На всіх варіантах «Вілли біля моря», що відрізняються між собою по колориту та художнім деталям, привертає до себе увагу дисонанс у характері пейзажу верхньої та нижньої частин картини: вони принципово не відповідають один одному, причому акцентоване зображення сильного вітру, що схиляє дерева, на тлі підкреслено спокійного моря присутній лише у другій версії роботи.

Що до питання, який саме варіант «Вілли біля моря» став джерелом до створення Балади, і чи бачив Б. Мартіну оригінал роботи Бекліна, ми маємо таке припущення: це була одна з багатьох кольорових репродукцій, що широко розійшлися по Європі у вигляді листівок, проте не можна виключати варіант, у якому композитор міг побачити картину в рамках однієї з численних німецьких виставок образотворчого мистецтва, проведених у Празі на початку ХХ ст. У будь-якому випадку, подальший аналіз музичного твору дозволяє нам обґрунтовано припустити, що джерелом програми стала друга версія «Вілли біля моря», написана 1865 р. [ДОДАТОК А]

Балада побудована за законами музичної драматургії епохи пізнього романтизму: авторський план містить досить вільне оповідання, характерне для творчості Б. Мартіна. У той же час з перших тактів свого твору композитор ясно визначає взаємозв'язок із твором живопису: композиційну будову Балади становлять два музично-художні образи, які мають характерні риси музичної виразності, що дозволяє нам провести з картиною цілком певні паралелі.

Ці образи позбавлені наскрізного тематизму, в цілому вони не пов'язані драматичним конфліктом, але контрастні між собою і розмежовані за музичною фактурою. В основі Балади лежить діалогічна драматургія, де немає протиставлення, але є діалог. Ці образи можна назвати, швидше, музичними характерами, безперервний взаєморозвиток яких і є музичним змістом усієї поеми. Один із них втілений у партії оркестру і є відображенням складного пейзажу картини, інший символізує жіночий образ у вигляді ліричної сольної фортепіанної партії. Розгорнутий діалог цих музичних образів і складає художній задум твору.

Балада має тричастинну форму викладення, відносно пропорційну за розмірами. Особливу увагу заслуговують перші такти твору, де композитор викладає музичну характеристику основних ліній драматургії. На фоні приглушеного звучання оркестру, звучать поступові низхідні акорди партії

фортепіано, які сповнені внутрішньої енергії, але звучать вони досить стримано вимальовуючи візуальний контраст, присутній на картині А. Бекліна.

З самого початку Балади перед слухачем розгортається музична картина тривожного пейзажу, в якому чітко чути пориви вітру, що схиляють крони дерев. Тут важливо нагадати, що саме таке зіставлення образів є на другому варіанті «Вілли біля моря» (1864).

В оркестровій партії звучать гострі гармонічні фігурації із постійною зміною мажорних та мінорних відтінків, різкі темброві контрасти, а також акомпанемент бас-барабана, що нагадує віддалений гуркіт грому. Все це створює атмосферу тривожної напруги.

Подальше наростання музичної динаміки з яскравими драматичними акцентами прогнозують очікувану кульмінацію – справжню бурю. Однак апогею не відбувається: оркестр несподівано замовкає, і коротка інтерлюдія приводить нас до середньої частини Балади. Її відкриває виразна двоголосна тема, яку можна обґрунтовано інтерпретувати як символ самотньої жіночої фігури (Lento, 52-81 такти). Б. Мартіну формує музичний виклад, ілюструючи картину А. Бекліна зверху вниз – від пориву вітру, що схиляє кипариси, до образу самотньої жінки.

Прониклива мелодія у виконанні альтів, що характеризує жіночий образ, викладена на тлі спокійних, але не статичних фортепіанних акордів. Слухач ніби поринає в атмосферу зосередженого роздуму. Музична мова композитора дуже виразна: разом з низхідними акордами фортепіано поліфонічна основа мелодійної лінії поєднує обидва голоси в нерозривне ціле.

Таким чином музика символізує задумливе споглядання, сповнене глибоких роздумів. Поступово оркестр плавно долучається до виразного монологу партії фортепіано. Створюється відчуття, ніби навколишня природа співчутливо відгукується жіночій арії, у результаті чого смуток відступає, а музичні образи об'єднуються.

Однак раптовий різкий акцент струнних призводить до зміни настрою та відкриває центральну частину Балади (*Poco più vivo*, 99-115 такти). Її основою темою є епічна оркестрова партія, яка за мелодійною побудовою дещо нагадує тему жіночого образу, але принципово відрізняється за характером втілення: музичний виклад пронизано динамікою та драматизмом. Глибока та складна розробка партії оркестру складає драматургічне ядро цієї частини твору. Спочатку оркестрова тема звучить, як сувора велична хода, місцями з урочистим характером.

Ця тема наприкінці свого розвитку нагадує гімн, що далі переходить у виразне інтермецо. Його основою темою є схвильований діалог оркестру та фортепіано, який вибудовується на тлі виразного занепокоєння. Ефект напруження збільшується завдяки посиленню струнної групи. Після короткого та надзвичайно контрастного музичного фрагмента, який гранично наповнений полярними емоціями, настає час репризи основної оркестрової теми, що різько відрізняється від експозиційного викладення. (*poco accelerando*, 115-250 такти).

Повторний виклад цієї теми починається з трагічної партії оркестру, в якій чітко чути бурхливу стихію. На цьому зловісному музичному тлі відлунням звучить тема жіночого образу у виконанні мідних духових. Ця напружена музична лінія досить різко переходить у повноцінну репризу основної теми оркестру. У цей момент, коли у струнних звучить головна мелодійна тема, що нібито пророчить перемогу в цьому конфлікті, партія оркестру раптово повністю обривається – і тут починається фінальна частина твору (*Andante cantabile*, 251-306 такти).

З погляду драматургії цілісний аналіз середньої частини Балади, відкриває надзвичайно важливий сенс для розуміння образного змісту музичного твору. Він дає змогу припустити, що Мартіну послідовно розгортає перед нами музичну картину спогадів, пов'язаних з віллою та її господарями. Це спогади тої самої самотньої задумливої жінки, що стоїть на березі.

Таким чином, ця частина твору ілюструє флешбеки головної героїні картини за допомогою музичних алегорій. Крім того, слід звернути увагу на майстерність музичного втілення: наприклад, Б. Мартіну дивовижно відображає картину колишньої могутності вілли – використання спеціальної сурдини у репризі оркестрової теми створює ефект «надтріснутого» звучання духових інструментів та зображує виразну музичну атмосферу втраченої розкоші.

Тут варто знову відзначити смислову конструкцію Балади: як будь-які людські спогади в результаті неминуче повертаються до реальності, так і музична фантазія повертає слухача до образу покинутої вілли з її характерними рисами запустіння та занепаду.

Заключна частина твору захоплює оригінальністю задуму і втілення: фінал Балади є задумливою сольною партією фортепіано, в основі якої лежить виразна імпровізація на тему жіночого образу. Цей зосереджений прощальний монолог у вигляді спокійного та достатньо відчуженого музичного викладення з відтінком смутку нагадує світлий хорал. Наприкінці твору партію фортепіано супроводжують ледве чутні акорди оркестру. Звершує твір Б. Мартіну одним з таких проникливих акордів, в якому відчувається світла надія.

Самобутній творчий підхід композитора нерідко перетворює музичний твір у «виставу», споріднену театральній п'єсі, де сценарієм є авторський задум, а ролі акторів виконують музичні образи. У цьому прослідковується особлива прихильність композитора до синтезу музики та видовищних видів мистецтв: не випадково у його спадщині є безліч музично-сценічних творів. При цьому програмність у Б. Мартіну є символічним ключем до художнього задуму та «розкриває лише головний імпульс, що послужив до створення твору, тобто те, що є основою задуму, але з конкретизує його образний лад» [149, с. 219-220].

Багато творів Б. Мартіну заслужено стали класикою у галузі синтезу мистецтв. У його музичних образах, наче у вітражах, відбивається багатолика картина навколишнього світу.

Отже, оригінальність Балади Б. Мартіну полягає перш за все у глибині творчого задуму, в якому рельєфно прослідковується предметно-сюжетний взаємозв'язок із твором живопису, побудованого на характерних музичних акцентах. Крім того, цей взаємозв'язок втілено у драматургії музичних образів, які є художнім втіленням авторських вражень. Блискуче володіння технікою композиції та засобами музичного викладу, тонке розуміння живопису та витончена еkleктика дозволили Б. Мартіну реалізувати в Баладі багатошарову живописно-музичну програму. На окрему увагу заслуговує смислова концепція цього твору, побудована на чітких музичних алегоріях.

Важливо відзначити, що Б. Мартіну не прагне єдиного вірного розуміння свого твору – навпаки, він розгортає масштабне музично-інтелектуальне полотно, розуміння якого залежить від сприйнятливості слухача та його здатності до образного мислення.

У цьому сенсі варто навести паралель щодо концепції відкритого твору У. Еко, де саме від глядача/слухача залежить фінальне значення твору. Б. Мартіну вдалося майстерно втілити у своїй музиці головну ідею художнього задуму А. Бекліна – загадку живописних образів, а вибір балади як жанру представляється найкращим рішенням для музичного втілення «пейзажу настрою».

Завдяки повноцінній прем'єрі Балади 2011-го року та її першому студійному запису (2018 рік) більш ніж через сторіччя з моменту створення цього твору відбулась значна подія у світі музики, яка не тільки додає нові штрихи до творчого портрета чеського композитора, але й загалом доповнює картину європейського симфонізму початку ХХ століття.

3.3 Циклічний музичний твір «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» М. Регера: художня рефлексія та специфіка музичної інтерпретації

Звернення різних діячів мистецтва до сюжетів картин художника наочно ілюструють відкритість даних творів, оскільки кожен з поетів, композиторів, режисерів, зіткнувшись з ними, продовжували створювати і трансформувати ці образи по-своєму. Серед творчого спадку М. Регера «Чотирьом симфонічним поемам за картинами А. Бекліна», не дивлячись на високу художню цінність даного твору, у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві, приділено недостатньо уваги з точки зору культурологічного та музикознавчого аналізу. Тому ми ставимо за мету розглянути індивідуальний творчий почерк музиканта та його погляд на твори образотворчого мистецтва в особливостях музичного рішення.

Але нас цікавить саме програмна творчість М. Регера – а саме його твір, написаний під впливом від картин А. Бекліна – «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» ор. 128. Тому у даному підрозділі увага буде спрямована на дослідження цього твору у світлі творчої біографії композитора.

Під впливом картин А. Бекліна було написано чимало музичних творів, зокрема композиторами XIX століття серед яких С. Рахманінов, Б. Мартіну, Ф. Войрш, А. Галлен та інші. М. Регер також створив «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна», де вбачається самобутній стиль музиканта та його нетривіальні особливості музичного рішення.

Відомо, що період першої чверті XX століття, що проходив під загальним впливом стильової концепції модерну, не репрезентував єдиного історичного стилю, як попередні епохи. Його сформували найрізноманітніші течії і напрямки. І результатом творчих пошуків композиторів перших років XX ст. стала концепція поєднання стилів, чи стильового плюралізму, яка перетворилася на домінуючу тенденцію практично до кінця минулого століття.

Проблема у дослідженні полягає у тому, що існують достатньо полярні погляди на творчість композитора. Деякі дослідники порівнювали М. Рegera з О. Скрjбіним у силі новизни музики та новаторства. Але в той же час були і зовсім інші погляди на музику М. Рegera, в яких спростовувалась думка про талант композитора, та гостро критично сприймалась його творчість. Слід зауважити, що стосовно творчості М. Рegera завжди мали місце подібні суперечливі погляди. Суперечлива була і музична сутність мистецтва композитора. Бажання продовжити традиції минулого і в той же час говорити сучасною мовою були характерні для М. Рegera. Можливо, саме така двоєдина сутність музичного мистецтва композитора, була причиною суперечок докола імені музиканта – адже критики вбачали у М. Рegerі руйнівника тональності і форми.

У даному дослідженні нас цікавить саме взаємозв'язок картин А. Бекліна та музичних творів М. Рegera. Тому ми аналізуємо особливості комплексу засобів музичної виразності даного музичного твору, який використовує композитор. А також маєм на меті визначити вірний варіант картини, який послужив програмою для написання М. Рegerом третьої його поеми «Острів мертвих» із циклу «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна».

Розпочнемо з творчого-біографічних відомостей про автора. Макс Рeger (1873 – 1916) – німецький музикант, композитор, піаніст, диригент, органіст, педагог і теоретик, який творив на межі XIX-XX століття. Почавши свій шлях у мистецтві у руслі пізнього романтизму, багато в чому під впливом вагнеровського стилю, М. Рeger майже відразу знайшов й інші, класичні ідеали – передусім у спадщині Й. С. Баха. Сутність мистецтва М. Рegera становить синтез романтичної емоційності з міцною опорою на конструктивно-ясне та інтелектуальне. Величезна за кількістю (146 опусів) спадщина М. Рegera дуже різноманітна – як за жанрами (в них відсутні тільки сценічні), так і за стильовими витоками – від передбахівської епохи до Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса.

Багато разів упродовж свого життя композитор віддавав перевагу непрограній інструментальній музиці. Варто згадати його великі інструментальні твори: камерні (струнні квартети, квінтети, секстети, Скрипкова соната ор. 72, ор. 122 мі-мінор та ор. 139 до-мінор) та оркестрові твори (Симфоніста, Серенада ор. 95, Варіації на тему Йоганна Адама Хіллера ор. 100 і «Симфонічний пролог до трагедії»). Але попри перевагу абстрактного музичного мислення композитора він створює програмні твори яскраво чутливого характеру. Звичайно ж, саме «Чотири симфонічних поеми за картинами А. Бекліна» представляє собою виразно-образну сторону музичного спадку композитора.

Доречно зазначити, що паралелі з творчими позиціями Й. Брамса вбачаємо в тому, що М. Рeger був переконаним прихильником непроградної музики. Зокрема, цей мистецько-естетичний аспект світоглядно розвів М. Регера і Р. Штрауса, котрі в цілому з повагою ставилися до музики один одного. Незважаючи на кілька власних оркестрових програмних творів («Романтична сюїта» за віршами Й. фон Ейхендорфа, «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна», «Балетна сюїта»), М. Рeger заперечував, що цей напрям може посісти в нього провідні позиції: «Я твердо переконаний, що ніколи не буду пливти разом із повинню програмної музики! Незважаючи на мою майже безмежну повагу до Ріхарда Штрауса я нізащо не зважуся рухатися в цьому фарватері» [159, с. 190].

Незважаючи на утвердження паростків югендштілью та сецесії, які загалом протиставляли себе «старим» тенденціям на переламі століть у Німеччині й Австрії, М. Рeger зумів парадоксально поєднати у творах відчуття нового із виразним тяжінням до постромантизму. Як органіст (у першу чергу), М. Рeger з роками щораз більше схилявся перед контрапунктичним мистецтвом Й. С. Баха. Саме тому є всі підстави говорити про стильовий дуалізм творів композитора і навіть зараховувати його до творців неокласицизму.

«Те, що людина пише – це його портрет» [160, с. 40], – зазначив М. Рeger ще на початку своєї насиченої творчої діяльності в 1890 році. Незважаючи на його потяг до різнобічних пошуків, найголовнішим фундаментом майстерності композитора М. Рeger вважав ґрунтовні знання і постійне вивчення минулого. Без цього знання він не відчував ані себе, ані прогресу в мистецтві: «<...> істинного прогресу можна очікувати лише на ґрунті дуже дбайливого і любовного вивчення творчості майстрів «учорашнього дня», а головне, прогрес може народитися тільки з майстерності, тієї майстерності, якою люди «учорашнього дня» володіють настільки, що їхня творчість завжди буде нам прикладом для наслідування!» [160, с. 81].

Варто зазначити, що М. Рeger із великою пристрасстю відстоював невичерпність класичних форм. У своїй праці він пише: «Бетховен інакший у кожній своїй симфонії, кожній своїй сонаті, кожному струнному квартеті. Де ж тут схематизм, де тут виходжені шляхи? Й. Брамс довів нам, що "форма" в цілому зовсім абстрактне поняття, бо ж він використовує форму максимально довільно, хоча всі критики називають її "досконалою". Звичайно, прийдуть епігони, стан стане критичним, але напрямок Ліста – Штрауса вже підхоплений ними. По суті, ми всі епігони Йоганна Себастьяна Баха» [157, с. 31].

Один із сучасників згадує, що перебуваючи з М. Рegerом в художньому музеї, був вражений, наскільки блискуче композитор розуміється на живописі. Зупинившись біля однієї з картин, музикант прочитав своєму товаришу невелику лекцію барокового живопису. Звернення до картин А. Бекліна у творчості композитора також не випадкове. Для багатьох художників групи «Світ мистецтва», А. Беклін був культовою фігурою. Його картини свого часу мали приголомшливу дію. Сучасники та колеги А. Бекліна говорили, що він ніби розплющив очі на життя природи, знайшов нові інтенсивні фарби для неба, скель, листя, далечі, для зображення простору.

Художній синтетичний стиль М. Рegerа поєднує в собі риси, натяки, художні моделі і принципи інших композиторів. Сам композитор пише про

себе: «Ще жодний майстер не впав з неба. Кожен з нас стоїть на плечах іншого» [Регер 1956: 7]. Німецький музикознавець та автор першої ґрунтовної дослідницької праці про М. Регера Г. Багір, точно сформулював позиції «регерівської» та «антирегерівської» сторони на початку ХХ століття: «Регер – вражаючий синтез Баха і Брамса, потім – потужне об'єднання лінійно-поліфонічного та вертикально-гомофонного принципів у деяку єдність вищого порядку» [107, с. 15].

Що ж стосується певного стилю, в якому працює М. Регер, то музичні критики стверджують, що М. Регеру притаманний чистий неокласицизм. Разом з тим, існує думка що творчість М. Регера стала, по суті, свого роду сполучною ланкою між ХІХ і ХХ століттями, між класичними тенденціями і власне неокласицизмом. М. Регер дійсно неповторно специфічний і перспективний саме прогнозами майбутнього неокласицизму, але в своїх творах, навіть необахівських, він завжди залишається продовжувачем романтичної традиції.

У свої останні творчі роки (хоча їх важко назвати «пізніми», оскільки М. Регеру тоді було лише близько 40 років) композитор, написав два програмних оркестрових твори, навіяних віршованими і мальовничими образами – це «Романтична сюїта» ор. 125 (1912) за віршами Ейхендорфа та «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» ор.128 (1913). Відомо, що сам М. Регер писав: ««Романтична сюїта» за віршами Ейхендорфа – мій перший екскурс у сферу програмної музики» [158, с. 80].

Як відомо, наприкінці ХІХ та на початку ХХ століття на європейському мистецтві зароджувався стиль модерн з його багатьма національними проявами: «Art nouveau» («Нове мистецтво») у Франції, «Secessio» («Сецесія») в Австрії, «Modern style» («Сучасний стиль») у Великій Британії, «Stile Liberty» («Стиль свободи») в Італії, «Nieuwe Kunst» («Нове мистецтво») в Нідерландах, «Style sapin» («Ялиновий стиль») у Швейцарії та інші. В історії австро-німецької культури, яка, на той момент, історично була в авангарді

творчих пошуків її яскравих представників, модерн отримав назву «Jugendstil» (югендштіль – молодий стиль).

Німецький письменник Макс Нордау так охарактеризував ситуацію кінця століття: «Це настрої надзвичайно неясний; в ньому співіснують гарячкова невтомність і тупа зневіра, несвідомий страх і гумор засудженого до смерті <...> переважна його риса – відчуття загибелі, вимирання. «Fin de siècle» – <...> сповідь і в той самий час скарга» [154, с. 24].

Підтвердженням цієї тези можуть слугувати положення найбільш дискусійної у 1920-х роках філософської праці німецького філософа Освальда Шпенглера «Сутінки Європи» («Der Untergang des Abendlandes»), емоційним підґрунтям якої варто вважати жахіття Першої світової війни.

Якщо «Романтична поема» є свідченням любові М. Рegerа до німецької поезії, то поеми за картинами А. Бекліна відображають його потяг до образотворчого мистецтва. Зупинимось докладніше аналізуючи цей твір, спираючись на особливості комплексу засобів музичної виразності, який використовує автор. А також визначим вірний варіант картини, який став програмою для написання М. Рegerом третьої його поеми.

Нагадаємо, дружні стосунки пов'язували музиканта, зокрема, з відомим живописцем, графіком та скульптором М. Клінгером – автором пам'ятника І. Брамсу та скульптури «Бетховен», а також автором відомого чорно-білого офорту «Острів мертвих» А. Бекліна, який познайомив широку європейську публіку з картиною А. Бекліна і надав їй велике визнання. Примітний той факт, що саме цей офорт М. Клінгера побачив вперше С. Рахманінов у Дрездені та створив однойменну симфонічну картину.

Щоб встановити точно, який варіант картини «Острів мертвих» М. Рeger побачив вперше, ми звертаємося до дослідника його творчої біографії Ю. Шалтупера, який відзначав, що з 1907 року М. Рeger проживав у місті Баха – Лейпцигу, де місце органіста Церкви святого Фоми (з 1903 року) займав його друг К. Штраубе, а з оркестром Гевандхауза працював Артур Нікіш. Рeger стає

музик-директором в університеті і керує класом композиції в консерваторії. Композитора все більше захоплювала диригентська діяльність. У 1911 році він прийняв пропозицію герцога Георга II – керівництво придворною капелюю у Мейнінгені. М. Регер поринав у справу з властивим йому запалом і невгамовною енергією. Він проводив групові репетиції, сам перевіряв партії, при цьому продовжував писати і викладати в Лейпцигській консерваторії.

Таким чином, ми можемо припустити, що М. Регер, тривалий час перебуваючи в Лейпцигу, міг бачити п'ятий варіант картини А. Бекліна «Острів мертвих», який був написаний А. Бекліном у 1886 році для Музею витончених мистецтв в Лейпцигу. Навіть у рік написання Симфонічної поеми (1910) М. Регер продовжує приїздити до Лейпцигу, викладаючи в консерваторії до кінця своїх днів, що дає більше впевненості у тому, що саме там він і познайомився з картиною А. Бекліна.

Повертаючись до аналізу музичної складової творчості М. Регера варто зазначити, що у численних рецензіях, спогадах сучасників композитора звукова сторона його музики незмінно привертала увагу критики і характеризувалася як ускладнена, багатослівна, надлишкова. Критики неодноразово наголошували на різьчому багатстві звукової мови, характеризуючи її місцями як хаотичну, порівнюючи з звуковим лабіринтом, у якому наче боїшся загубитися і застрягти на віки.

Слід зазначити, що у багатьох своїх авторських музичних прийомах М. Регер є візіонером. Не дарма в юності захоплювався М. Регером і А. Онеггер. У книзі «Я – композитор» він пише: «У Париж мені довелося приїхати, коли мені було дев'ятнадцять років. До того мене виховували на класиках і романтиках. Я був закоханий у Ріхарда Штрауса і Макса Регера, яких зовсім не знали в Парижі» [156, с. 116].

Перший цінував творчі знахідки М. Регера у сфері гармонії, вважав його заслугою перенесення вагнерівських гармонічних відкриттів у галузь камерно-інструментальної музики. Брошура М. Регера про модуляцію стала для нього

практичною основою на час написання в 1911 році відомого підручника з гармонії «*Harmonielehre*» («Гармонія»), в якому А. Шенберг узагальнив власні міркування про музику й педагогічний досвід. Також він підкреслював, що ця брошура стала одним зі стимулів створення його додекафонного методу запису твору [159, с. 98].

Український музикознавець О. Пірієв зазначає: «Романтичний ідеал художника, як особливої істоти, яка живе за своїми законами, непідвладними загальним критеріям, був далеким для обох німецьких композиторів. Багато якостей, притаманних цілим поколінням німецьких музикантів, наприклад, «чесність, сумлінність, висока майстерність...», однаковою мірою властиві й М. Регеру, й П. Хіндеміту. Музичне мистецтво завжди залишалося для обох композиторів «святим ремеслом»» [155, с. 97].

Таким чином, культ ремесла «*Handwerk*», настільки дорогий серцю П. Хіндеміта, є не менш важливим і для М. Регера. Нагадаємо його висловлювання: «У мистецтві на першому місці стоїть майстерність, все решта – само собою зрозуміло, про що не говорять. А оволодіння майстерністю вимагає завзятої праці» [144, с. 43].

У нашому дослідженні нас на сам перед цікавить «Чотирьох симфонічних поемах за картинами А. Бекліна» М. Регера, тож нами проаналізовано кожен з частин з точки зору на особливості музичної мови, які використовує композитор, образності та стилістики творів. Отже, I частина поеми – «Скрипаль-відлюдник». На однойменній картині А. Бекліна зображений літній монах, який музикує в темній келії, повернувшись до світла, що падає з маленького віконця. Зображення музичних інструментів і самих музикантів для А. Бекліна було не новим. Варто згадати роботи художника, де він зображує різні музичні інструменти – флейта Пана, арфа Сафо, лютня, ріг Тритона, бубон і т.д. У цій частині поеми М. Регер доручає сольну партію скрипки, в поєднанні з витонченою оркестрованою струнною групою, яку підтримується духовими, тим самим максимально точно зображуючи сюжет на картині художника. Крім

того, тут присутня і важлива для творчості Бекліна тема – тема самотності, яку можна побачити у більшості його творів. Самотність тісно пов'язана з образом моря, про яке художник писав: «Море – дзеркало самотності, обіцянка батьківщини, сон про віддаленість від неї» [157, с. 145].

В противагу тому, що музична мова композитора у більшість випадків була насичена всілякими гармонійними зворотам, часом дуже ускладнена, але у «Чотирьох симфонічних поемах за картинами А. Бекліна» М. Регер використовує великий симфонічний оркестр в його класичному вигляді. При цьому в повільних частинах (I частина – «Скрипаль-відлюдник» і III частина – «Острів мертвих»), де, відповідно сюжету, звучання має бути відстороненим і містичним, М. Регер виділяє тут певну групу інструментів. Так, в I частині він обирає струнні, які композитор використовує майже як камерний ансамбль. Це досягається за допомогою постійного використання *divisi*. А в третій частині в пріоритеті духові інструменти: гобої, кларнети, фаготи, тромбони, валторни.

II частина – «Ігри у хвилях» зображує картину моря з граючими в хвилях персонажами з грецької міфології – nereїдами і кентаврами. У музичному плані М. Регер точно обирає жанр цієї частини – скерцо, яке дуже яскраво відображає образи граючих морських міфічних персонажів. У морських хвилях зображені русалки, у тому числі і в чоловічому образі, що зовні більше нагадують Пана з бородою, який лякає посмішкою-гримасою. Незважаючи на те, що це міфологічні персонажі, вони зображені у А. Бекліна з надзвичайною натуралістичністю, уособлюючи собою не тільки водну стихію в її піковому, штормовому стані (високі хвилі, важкі грозові хмари), а й відритий еротизм. Тут доцільно пригадати зв'язок творчості художника з артефактами, представленими у еротичній кімнаті Помпеї. Нагадаємо, що колекція Секретного кабінету Археологічного музею Неаполю, відкрита у 1819 році та містить фрески, рельєфи, плити з текстами та інші предмети еротичного характеру, виявлені у Помпеї.

Нагадаємо, що з 1861 до 1866 рік А. Беклін жив у Римі. Під час перебування в Італії він відвідав Неаполь та Помпеї. Особливо рельєфно відчувається потужний вплив на творчість художника фресок (у колекцію входять фрески з Помпеї, Геркуланума, Стабії та Боскореалі, датовані періодом з I ст. до н. е. до I ст. н. е.) та мозаїк, які експоновані у Археологічному музеї Неаполю. Нагадаємо також, що ця унікальна колекція практично повністю складена з мозаїки, виявлених у Помпеї, а також із мозаїки з Геркуланума та Стабії, серед яких найбільш примітні експонати з будинку Фавна у Помпеї. Підлогові та настінні мозаїки датуються періодом з II ст. до н. е. до 79 р. н. е.

Місцями друга частина викликає явні асоціації з музикою симфонічних ескізів К. Дебюссі – «Гра хвиль». У ній величезна кількість дрібних деталей, ритмічних і мелодійних мотивів, які багаторазово повторюються. Вони переходять від одного інструменту до іншого, або від однієї інструментальної групи до іншої. Цей музичний матеріал виникає ніби сам по собі, з підголосків, мелодійних фігур супроводу. Але його інтенсивність, зміна темпів, метру, пульсації нерідко вуалює навіть саме проведення тем. Майстерне застосування інструментальних груп дійсно робить музичну тканину твору схожою на звуковий лабіринт або звуковий орнамент. У кожен наступний мить звучання може змінитися, рух – зменшити темп або різко його прискорити. «Нові інтенсивні фарби», про які писав О. Бенуа щодо картин А. Бекліна, були знайдені і М. Рegerом.

III частина – «Острів мертвих», безсумнівно, це найвідоміше полотно А. Бекліна. Темні кипариси, які підносяться в глибині острова, надають картині траурну урочистість. У М. Рegerа це *Adagio lugubre* з похоронними ударами литавр, скорботною, тяжкою атмосферою, яку іноді порушують різкі емоційні спалахи трагічного характеру.

У цій частині до класичного складу духової групи інструментів додаються англійський ріжок, контрафагот, теноровий і басовий тромбони та інші) і, таким чином, формується розширений оркестровий склад. При цьому

домінує в звуковому просторі саме унісонне звучання: теми проводяться, як правило, струнними і дерев'яними духовими. Від постійного звучання унісону створюється відчуття деяких звукових пустот. Важливо зазначити, що гармонійний супровід викладено переважно мідними та низькими струнними; проте, знерідка переважає власне звучання унісонної лінії. Щоб розбавити цю картину необхідні якісь звукові події – тут такими є кульмінації, майже завжди раптові. Це досягається різкою зміною динаміки, звучанням *tutti* і охопленням всього діапазону.

Важко знайти дослідження, що стосується проблем творчості М. Рegera, де б не згадувалося про гармонічної сторону його творів. Його гармонія вважається одним з найважливіших компонентів індивідуальної стильової системи. Звукові лабіринти, в яких перебувають слухачі після знайомства з його творами, складність сприйняття музики композитора – це, в першу чергу, сфера мелодійної і гармонічної мови. К. Дальхауз у статті «Чому музику Рegera так важко зрозуміти?» пише: «Стиль написання у Рegera сплутаний, немає дієвого (енергетичного або мелодійного) значення тематизму і мелодики, яке утримується на передньому плані, це ускладнення – фон для слухання (внутрішнє ж багатство другого плану довіряється смутному враженню від різноманіття зв'язків, що не простежуються)...» [124, с. 73-78].

Здавалося б, у багатьох творах М. Рegera теорія розходиться з практикою, оскільки побачити в них логіку досить непросто: тональність дуже завуальована, чому сприяє рідка поява тоніки, безліч еліптичних зворотів, непередбачуваність акордових зв'язків (явище, більш притаманне атональній музиці, близької за часом М. Рegerу), але це не означає, що вона безсистемна і алогічна. Ймовірно, тут відбувається ускладнення тональності, в силу вступає явище «розширеної тональності», дуже характерне для музики початку ХХ століття.

В музикознавстві існує поняття енергетичних потоків, яке було введено Е. Куртом. Звертаючись до питань формоутворення, він писав: «<...> Для

романтизму (навіть при збереженні тональної завершеності) головне закладене у плинних, рухливих силах, в нескінченних можливостях відхилень» [137, с. 307-308]. Тож, принцип збереження тональної єдності замінюється грою фарб. «Тональний розвиток впливає вільними хвилями. Нескінченна мелодія підпорядковує собі й акордові потоки. З цим пов'язано і те, що зміна гармоній відбувається на ритмічно нерівномірних відстанях» [там само].

Разом з тим, естетика потоку не є єдиним і провідним принципом в формоутворенні у М. Регера. Стихійність разюче уживається з тягою до меж форми. У «Острові мертвих» яскраво простежуються два полюси: статика, що виражається в неспішному проведенні тем, і динаміка у вигляді раптових кульмінацій.

Характер викладу в I та III частинах різний: некваплива зміна гармоній як фон до соло скрипки (в I частині) або, навпаки, кожна доля – нова подія (III частина). Як вже зазначалося, інший полюс регерівського часу – це потужна насиченість кожної його одиниці. Багатослівність, надмірність музичної мови пов'язані з особливостями звуковисотної системи, темпової гнучкості, а також з характером ритмічної організації. У музиці поеми це втілюється за допомогою різноманітних ритмічних фігур, яких в один момент звучання буває декілька, причому тридольна пульсація цілком органічно поєднується з дводольною (наприклад, дуольні 16-і і в цей же момент триольні 32-і).

IV частина поеми – це картина шалених екстатичних свят, «Вакханалія». На картині А. Бекліна зображено свято Вакха (бога вина та веселощів). Його свита, що складається з вакханок, сатирів, менад руйнувала все на своєму шляху, забираючи натовпи чоловіків і жінок, сп'янілих священним безумством. Стихійність, буяння відрізняють і інших міфологічних істот, пов'язаних з культом Вакха (або Діоніса). Слід зазначити, що прагнення до життєвих форм, рослинних мотивів, міфологічних персонажів (фавни, вакханки та інших.), – усе це сфера югендстилю, представником якого якраз і є А. Беклін. Уся четверта частина нагадує вихор, що складається із шалених мелодичних мотивів.

Таким чином, музична канва «Чотирьох симфонічних поем за картинами А. Бекліна» М. Регера представляє собою дуже строкату картину. Композитор постійно використовує крайні динамічні градації, які несподівано чергуються між собою. Так в III частини «Острова мертвих» кульмінації носять вибуховий характер з яскравою зміною динаміки та темповим зрушенням.

Тут чітко промальовані два різко контрастних образи. А на картині А. Бекліна вони втілюються в протиставленні горизонтальної (спокійне море) і вертикальної (витягнуті вгору скелі, величезні кипариси) ліній. Так само і в музиці, море змальовано похмурими фарбами в нижніх регістрах: ті ж повільні темпи, перетікання з одного дисонуючого співзвуччя в інше; острів як ніби обрушується на цей горизонтальний спокій з верхніх регістрів усією міццю туттійного звучання.

Необхідно відзначити ще дуже важливий принцип: образи показуються в одному стані, а не в розвитку. Але стан цей, тим не менш, не статичний, а динамічний. Ніби море, яке спокійне в штиль, але вода все одно рухається, тобто є певна невидима внутрішня пульсація. М. Регер розширює образність картини А. Бекліна, зображуючи в «Острові мертвих» діалог протистояння води й острова. Крім того, однією з головних рис сюжетних мотивів, які обирає композитор для своїх творів, є двоякість. Кожен мотив дається в парі зі своїм антиподом.

Для М. Регера – це формула життя-смерть, успадкована від романтиків, що цілком зрозуміло з огляду на адресацію його пісенних циклів композиторам-романтикам. Життя-смерть яскраво втілюється в «Чотирьох поемах за картинами А. Бекліна», де I та III частини – це смерть («Скрипаль-відлюдник» та «Острів мертвих»), а дві інші («Ігри у хвилях» та «Вакханалія») – життя у його бурхливому прояві.

Також варто відзначити, що стихійність – а саме мотиви вихорів, танців, людських пристрастей були надзвичайно улюблені югендстилем, як і всякого роду міфологічні персонажі: наяди на картині А. Бекліна «Ігри у хвилях» (II

частина регерівської поеми) та Харон у човні, що пливе на острів мертвих (III частина), а також персонажі «Вакханалії» (IV частина).

Отже, досліджуючи даний твір ми відкриваємо нові перспективи та погляди на композиторський стиль М. Регера. Проаналізувавши «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» (1913) нам вдалось розкрити роль візуальних вражень та їх місце у конструюванні музичних образів даного твору. Самобутній оригінальним стиль композитора яскраво увиразнюється у цій симфонічній поемі, а також винахідливі музичні прийоми, які залучає в музичні тканину М. Регер підкреслюють її важливу художню цінність для дослідників та виконавців.

Таким чином, важливо зазначити, що за життя М. Регер здобув національну славу. У 1910 році в Дортмунді було засновано Перший фестиваль музики М. Регера «Max Reger Fest», що проводився в різних містах Німеччини до 1938 року. Після його смерті у 1920 р. в Штутгарті і в 1923 р. у Відні були засновані товариства М. Регера з метою популяризації його творчості. Ці факти підтверджують значення та вплив постаті М. Регера на музичні процеси першої третини Німеччини.

Із загально відомих фактів примітне те, що сьогодні спадщиною композитора опікується регерівський архів в місті Майнінген та Інститут М. Регера в Карлсруе (Max Reger Institut), у 1948 році заснований вдовою композитора. За період 1954 – 1970 рр. Інститут видав Повне зібрання творів М. Регера у 35-и томах, що заклало фундамент для ренесансу його творчості. Найбільший сплеск світового визнання музики М. Регера відбувся в останнє десятиліття, період відзначення 100-річчя смерті (2016) та 145-річчя народження (2018) М. Регера.

Окрім грандіозного за масштабами фестивалю музики М. Регера в Карлсруе, ініційованого Інститутом М. Регера, що тривав увесь 2016-й рік, слід відзначити велику творчу працю вихованців Вищої школи музики ім. Ф. Мендельсона в Лейпцигу.

Висновки до третього розділу

У третьому розділі досліджена інтерпретація картин А. Бекліна в творчості західноєвропейських композиторів як явище художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Доведено, що картина А. Бекліна «Острів мертвих» є показовим прикладом для крос-медійного нарративного аналізу враховуючи таку велику кількість прикладів та різноманіття проміжних транспозицій вона функціонує як графічна модель. Завдяки її багатшаровості значень, таких як тривога, самотність, таємничість, почуття невгамовного очікування невідомого робить можливим різноманітність інтерпретацій в усіх видах мистецтва.

На даний момент налічується близько 22 тільки музичних інтерпретацій сюжету «Острова мертвих». У даному нами розподілені всі ці музичні композиції за жанровою класифікацією, де сім є симфонічними творами для оркестру, три твори це композиції для фортепіано, два твори для концертного органу і дві постановки присвячені жанру опери. Крім того, принаймні вісім творів додатково програмують літературну складову. Через злиття живопису, літератури та музики, синтез мистецтв досягає надзвичайної кульмінації, значно розширюється виразність та приховану силу найпотемніших почуттів.

У першому підрозділі розглянутий сюжет картини «Острів мертвих» А. Бекліна у музичних інтерпретаціях Г. Шульца-Бойтена та А. Галлена, де проаналізовані різні композиторські погляди на мистецьку матрицю.

Також досліджено місце знайомства композиторів із картиною та її точний варіант. Виходячи з того, що композицію «Острів мертвих» Г. Шульц-Бойтен подарував Лейпцизькому університету в 1909 році з нагоди його 500-річчя ми стверджуємо що композитор побачив п'яту версію картини під час візиту Лейпцизького музею між 1886 і 1890 роками та написання симфонічної поеми. А так як А. Галлен музичну освіту здобував здебільшого в Німеччині, у тому числі в Лейпцизькій консерваторії, ми можемо зробити припущення що і А.

Галлен біг бачити п'яту версію картини А. Бекліна «Острів мертвих» у Музей образотворчих мистецтв Лейпцигу.

У другому підрозділі досліджені особливості музичного втілення сюжету картини А. Бекліна «Вілла біля моря» у однойменній Баладі Б. Мартіну. У музичному матеріалі твору ми знаходимо ілюстрації флешбеків головної героїні картини за допомогою музичних алегорій. Наприклад, Б. Мартіну дивовижно відображає картину колишньої могутності вілли – використання спеціальної сурдини у репризі оркестрової теми створює ефект «надтріснутого» звучання духових інструментів та зображує виразну музичну атмосферу втраченої розкоші. Таким чином, Б. Мартіну створює нерозривне ціле музичного плану з твором живопису, який можна детермінувати як концепцію музичного змісту, своєрідну виразно-сміслову сутність музики.

Що до питання, який саме варіант «Вілли біля моря» став джерелом до створення Балади, і чи бачив Б. Мартіну оригінал роботи Бекліна, ми маємо таке припущення: це була одна з багатьох кольорових репродукцій, що широко розійшлися по Європі у вигляді листівок, проте не можна виключати варіант, у якому композитор міг побачити картину в рамках однієї з численних німецьких виставок образотворчого мистецтва, проведених у Празі на початку ХХ ст. У будь-якому випадку, подальший аналіз музичного твору дозволяє нам обґрунтовано припустити, що джерелом програми стала друга версія «Вілли біля моря», написана 1865 р.

У третьому підрозділі третього розділу дисертаційного дослідження нами розглянутий циклічний музичний твір «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» ор. 128 М. Регера, а саме художня рефлексія та специфіка музичної інтерпретації. В ході дослідження було окреслено індивідуальний творчий почерк музиканта та його погляд на твір образотворчого мистецтва в особливостях музичного рішення. Нами детально проаналізовано стильову, образну та музичну складову чотирьох частини поеми – «Скрипаль-відлюдник», «Ігри у хвилях», «Острів мертвих» та «Вакханалія».

Також ми приходимо висновку, що М. Рeger, тривалий час перебуваючи в Лейпцигу, міг бачити п'ятий варіант картини А. Бекліна «Острів мертвих», який був написаний А. Бекліном у 1886 році для Музею витончених мистецтв в Лейпцигу. Навіть у рік написання Симфонічної поеми (1910) М. Рeger продовжує приїздити до Лейпцигу, викладаючи в консерваторії до кінця своїх днів, що дає більше впевненості у тому, що саме там він і познайомився з картиною А. Бекліна.

Отже, всі інтерпретаторські спроби підтверджують зацікавленість картинами А. Бекліна та її важливе значення для історії культури. Для західноєвропейських композиторів кінця XIX – початку XX століття картини А. Бекліна стали джерелом вражень, імпульсом до музичних рефлексій та власного трактування запропонованих образів.

ВИСНОВОК

Підводячи підсумки, можемо стверджувати, що інтенсивність мистецького життя ХХ століття, збурена бажанням знайти нові смисли, спричинила і пошук відкритості з безліччю її трактувань. Художники намагалися розширити коло сприйняття власних творів, знайти саме ті засоби вираження, які допоможуть реципієнту відшукати ті закладені (та навіть приховані) у їхні твори смисли. Виходячи з цього, різномайття різних художніх тенденцій і стилів спричиняють взаємодію різних видів мистецтв та їх художній синтез, які, своєї черги і стають інструментами передачі художнього сенсу творів мистецтва.

Тож, беззаперечною стає заявлена у темі дисертації ідея про широку відкритість сюжетів картин А. Бекліна та їх музичних інтерпретацій у творчості композиторів з точки зору тенденцій взаємодії мистецтв у художній культурі кінця ХІХ – початку ХХ століття.

У роботі досліджено концепцію відкритого твору У. Еко, її значення для художньої культури, для культурології як науки і, відповідно, з точки зору даної концепції проаналізовано картини «Острів мертвих», «Вілла біля моря», «Повернення на Батьківщину», «Скрипаль-відлюдник», «Ігри в хвилях» та «Вакханалія».

Розглянуто ідею взаємодії і синтезу мистецтв як культурологічних інструментів вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому і музичному мистецтвах. Також простежено хронологію виникнення різних індивідуальних художніх рішень і шляхів взаємодії напрямків і стилів в культурі межі ХІХ – ХХ століть. У цьому контексті позначено проблему художнього універсалізму як фактору інтеграції та диференціації тенденцій синтезу мистецтв.

Як відомо, концепція відкритого твору була запропонована італійським письменником та філософом У. Еко не тільки для осмислення досвіду авангардного мистецтва, а й для всього мистецтва в цілому – у всьому розмаїтті

епох, форм, жанрів та стилів. У своїх працях він не розділяє твори мистецтва на значимі («відкриті») та застарілі («закриті»); адже потрактовує ту саму відкритість як принципову неоднозначність художнього повідомлення, що є властивою, на його переконання, будь-якому твору незалежно від епохи, в якому його було створено.

У дисертаційному дослідженні розглянуто концепції взаємодії та синтезу мистецтв як культурологічні інструменти вивчення життя картин А. Бекліна в образотворчому і музичному мистецтві. До того ж, різноманіття видів мистецтва у комплексі дає можливість естетично освоювати світ у всій його складності та багатстві.

Для розвитку мистецтва плідними є як прояв специфіки кожного з видів мистецтв, так і взаємодія. Хоча види мистецтва і мають відому схильність до поєднання, навіть злиття, при цьому залишається важливим розвиток специфічних особливостей кожного з них. Співвідношення між мистецтвами, їх більша чи менша близькість, їхня внутрішня подібність, взаємотяжіння і протиборство історично мінливі і рухливі. До того ж, взаємодія мистецтв стала поштовхом, ніби рушійним важелем для синтезу мистецтв.

У ході дослідження були розглянуті показові факти творчої біографії А. Бекліна та композиторів, які інтерпретували картини художника в проекції на відкритість творів (за концепцією У. Еко).

Окреслено історію створення п'яти варіантів картини «Острів мертвих» А. Бекліна (1883 – 1888 рр.). Проаналізовано основні дослідження сюжету цієї картини і виявлено її вплив на творчість художника. Наприклад, це серія картин-пейзажів «Вілла біля моря» (також існує в п'яти варіантах створених послідовно з 1863 по 1878 рр.), «Острів життя» (1888 р.), «Капела» (1898 р.) близькі «Острову мертвих» за колоритом, емоційною насиченістю, частково за образністю та загальною ідеєю.

Також у роботі досліджена інтерпретація картин А. Бекліна в творчості західноєвропейських композиторів як явище художньої культури кінця XIX –

початку ХХ століття та разом з тим розглянуті інтерпретації картин А. Бекліна з точки зору їх стилістичної та ідейно-змістовної взаємодії з творами музичного мистецтва. Доведено, що художній текст – багатовимірний простір, де поєднуються і сперечаються один з одним різні види письма, жоден з яких не є початковим. Він витканий із цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел. Я би це переписала, надто загально вийшло.

Обґрунтовано, що безліч різних художніх тенденцій і стилів спричиняють взаємодію різних видів мистецтв та їх художній синтез, які виступають інструментами в передачі художнього сенсу. У дослідженні ми скеровані саме художнім синтезом, що в свою чергу включає в себе різні жанрів, їх складне співвідношення в художньому творі як цілісної картини.

Продемонстрована відкритість картин А. Бекліна існує в багатовимірному просторі. Наприклад, картина А. Бекліна «Острів мертвих» була відкритим твором для офортиста М. Клінгера, який відтворив видатний чорно-білий варіант (той, що вперше побачив С. Рахманінов). Одночасно картини А. Бекліна також ставали відкритими творами для західно-європейських композиторів ХІХ століття, таких як Г. Шульц-Бойтен, А. Галленн, Д. д'Антальфі, Б. Мартіну, М. Рeger, Ф. Войрш та Ф. Любріх молодший, які створили на цьому ґрунті власні однойменні музичні твори. У свою чергу, ці художні та музичні твори є і для сучасного глядача/слухача саме відкритими.

Ретельно досліджено символи на картинах А. Бекліна і які є головним інструментом, створення А. Бекліном неповторної атмосфери, що цілком поглинає глядача в картині «Острів мертвих» та в інших творах художника. Символ стає для нього своєрідною стратегією завдяки багаторівневості та неоднозначності, дає привід для різних трактувань художнього тексту, і в цьому, безперечно, проявляється широка відкритість твору.

Доведено, що символи на картині А. Бекліна «Острів мертвих», є сплавом всіх трьох типів (особистий, традиційний та природний за класифікацією Р.

Уеллека та А. Уоррена), але не дивлячись на домінування та яскраве вираження традиційних і природних символів (траурні кипариси, острів, вода, скелі, фігура Харона в човні, біла мантия та ін.) на картині присутні і особистісні символи – впізнаванні бекліновські скелі-фортеці серед кипарисів як пошук забуття у вигаданих світах. Образ острова є найцікавішим з погляду потенційної можливості розкриття теми: безлюдний острів, на відміну повсякденної дійсності, може постати як «нейтральна сцена».

Обґрунтоване припущення щодо локалізації реального острова, який міг надихнув А. Бекліна на написання картини «Острів мертвих». Так, спрямовані вгору світлі скелі нагадують ландшафти рифів Фаральоні поблизу берегів Капрі, які художник міг бачити під час подорожі в Неаполь. Тож, щоб побачити красу Фаральоні, можна взяти човен, який проходить зовсім близько від Фаральоне-ді-Медзо. Відстань від Неаполю до острова Капрі складає 32 км. За часів А. Бекліна туди ходили пороми та дорога туди займала приблизно півтори-дві години, тож цілком ймовірно, що художник бачив їх подорожуючи Італією. Слід зазначити, що цей район острова Капрі високо цінували ще за часів Стародавнього Риму; саме тут будувалися розкішні римські вілли з краєвидами на скелі. У ХХ столітті цю давню традицію підхопили художники та інтелектуали, для них саме Капрі став улюбленим місцем для пошуків натхнення.

У дослідженні розглянуто показові факти творчої біографії А. Бекліна та композиторів, які інтерпретували картини художника в проекції на відкритість творів. Крім того, нами запропоновано варіант періодизації творчої біографії А. Бекліна за принципом частоти звернень художника до певного стилю образотворчого мистецтва. Окрім того, систематизовано всі картини А. Бекліна, де зображені музичні інструменти.

Ретельно була досліджена історія знайомства А. Шульц-Бойтена, С. Рахманінова та М. Регера з картиною «Острів мертвих» А. Бекліна в німецьких культурних центрах та визначено, який саме варіант картини був

поштовхом для створення кожної з однойменних симфонічних поем. Також за жанровим принципом системно зібрані всі музичні інтерпретації картини А. Бекліна «Острів мертвих».

За допомогою методу дослідження творчих біографій висунуті гіпотези щодо ймовірних обставин знайомства композиторів із картиною «Острів мертвих». Перша з них зводиться до того, що Г. Шульц-Бойтен та А. Галлен могли бачити п'ятий варіант картини у Лейпцизі: оскільки А. Галлен здобував музичну освіту здебільшого в Німеччині, у тому числі в Лейпцизькій консерваторії, ми можемо висунути припущення, що композитор познайомився з картиною, відвідуючи Музей образотворчих мистецтв Лейпцигу. Також Г. Шульц-Бойден міг бачити той самий варіант картини, коли гастролював Німеччиною з сольними концертами. Згідно другої гіпотези, знайомство композиторів з першоджерелом могло відбутись завдяки офорту М. Клінгера, що був створений за третім варіантом картини А. Бекліна (адже він був шалено популярним саме в той час). Не виключаємо також і те, що знайомство з картиною швейцарського художника відбулось завдяки тиражуванню картини на тогочасних листівках та журналах.

У дослідженні розглянуто феномен монохромних зображень та їх вплив на сприйняття реципієнта, оскільки саме у такому варіанті з картиною познайомився один з композиторів. Охарактеризовано семантику монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та, власне, музичну інтерпретацію цього сюжету С. Рахманіновим. Описано один з тих характерних прийомів який композитор використовує у багатьох своїх творах — протиставлення «інфернального» та «небесного».

В ході дослідження нами з'ясовано, що, окрім симфонічної поеми «Острів мертвих», у Рахманінова є ще один твір, на створення якого композитора надихнула картина А. Бекліна «Повернення на Батьківщину» – Прелюдія сі-мінор №10 ор.32. У зв'язку з цим, нами були розглянута ностальгія як культурний чинник створення фортепіанної мініатюри від романтизму Ф.

Шопена до вражень від картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину» на початку ХХ століття. Таким чином, нами розглянуто Марузку ор.17 №4 ля-мінор Ф. Шопена та окреслено ній ностальгійні риси, які транслюються через специфіку музичної мови.

Крім того, у другому розділі досліджено феномен дзеркала та проблематику романтичних мандрів, які безпосередньо пов'язані з символами на картині А. Бекліна «Повернення на Батьківщину» та у її музичній інтерпретації С. Рахманінова. Відомо що С. Рахманінов, написав Прелюдію № 10 ор. 32 сі-мінор ще до від'їзду за кордон, зовсім не знаючи, що там він залишиться до кінця своїх днів. Можливо, в цьому ми і вбачаємо пророчий дар композитора – задалегідь відчувати, передчувати безповоротне (!) майбутнє.

Розглянуто музичні інтерпретації картин А. Бекліна у творчості західноєвропейських композиторів як явище художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століття, а саме сюжет картини «Острів мертвих» у музичних інтерпретаціях Г. Шульца-Бойтена, А. Галлена (їх різні композиторські погляди на мистецьку матрицю). Крім того, нами розглянуті особливості музичного втілення сюжету картини А. Бекліна «Вілла біля моря» у однойменній баладі Б. Мартіну.

Насамкінець, проаналізовано «Чотири симфонічні поеми за картинами А. Бекліна» ор.128 М. Рegerа та розглянуто індивідуальний творчий почерк музиканта, його погляд на твір образотворчого мистецтва в особливостях музичного рішення. Проведено порівняльний аналіз між втіленням сюжету «Острова мертвих» у симфонічних творах Г. Шульц-Бойтена, А. Галлена, С. Рахманінова та М. Рegerа. Крім того, ми детально розглянули твір М. Рegerа, спираючись на особливості комплексу засобів музичної виразності, які використовує композитор. А також, як і в випадку з симфонічною поемою «Острів мертвих» інших композиторів, визначили вірний варіант картини, який послужив програмою для створення М. Рegerом його третьої поеми.

Таким чином, всі інтерпретаторські спроби підтверджують зацікавленість картинами А. Бекліна та її важливе значення для історії культури. Для західноєвропейських композиторів кінця XIX – початку XX століття картини А. Бекліна стали джерелом вражень, імпульсом до музичних рефлексій та власного трактування запропонованих образів.

У підсумку дослідження ми з упевненістю стверджуємо, що картини А. Бекліна є важливим явищем культури і найяскравішим прикладом відкритого твору, з властивою йому можливістю безлічі трактувань і інтерпретацій, що мають продовження і у наш час.

Власне, сам феномен відкритого твору, його постійна видозміна та оновлення провокує дослідників на подальше вивчення цього явища як у музичному мистецтву так і в художній культурі загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аграновская М. Арнольд Беклін. Острів мертвих. URL : www.maranat.de (дата звернення: 21.11.2021).
2. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Київ : Next, 1994. 384 с.
3. Безнюк О. О. Відкрита інтерпретація в логіці творчого процесу: культурологічний аналіз : дис. ... канд. культурології : 26.00.01. Київ, 2017. 197 с.
4. Бенуа А. П. Мои воспоминания : в 5-ти кн. / ред. Александрова Н.И., Гришунин А.Л., Савинов А.Н., Андреева Л.В., Поспелов Г. Г. и др. Москва, 1980. Кн. 3–5. 1980. 743 с.
5. Бетті Е. Герменевтика як загальна методологія наук про дух (фрагмент). *Докса* : Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 10. Стратегії інтерпретації текстів : методи та межі їх застосування. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2006. С. 367- 390.
6. Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий. Інший. Близній. Третій : дис. ... доктора культурології : 26.00.01. Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2011. 442 с.
7. Богущкий Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи : монографія. Інститут культурології АМУ. Київ : Веселка, 2008. 199 с.
8. Богущкий Ю. П. Динаміка культуротворення як об'єкт дослідження. *Самоорганізація й динаміка культури та їх особливості в Україні* : Зб. наук. праць / ред. Ю. П. Богущкий, Г. П. Чміль. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2014. Вип. третій. С. 8-16.
9. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

10. Бондар С. В. Інтерпретація як реконструкція смислового змісту тексту (філософсько-естетичний аналіз) : автореф. дис. на здоб. наук. ступ.канд. філос. наук : 09.00.08 – «Естетика». Київ, 2003. 315 с.
11. Брянцева В. Сергей Васильевич Рахманинов / за ред. А. Курцман. 2-е изд. Москва : Советский композитор, 1976. 680 с.
12. Верлен П. Вірші. Українська література : Хрестоматія для 11 класу. Київ-Ірпінь : ВТФ Перун, 2004. С. 95—96.
13. Воспоминания о Рахманинове: В 2-х т. Том 1 / за гол. ред. З. Апетян. Москва : Музыка, 1988. 528 с.
14. Гегель Г. Ф. Феноменологія духу. Київ : Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. 278 с.
15. Гнатюк Я. С. Український кордоцентризм у конфлікті міфологій та інтерпретацій : монографія. ІваноФранківськ : Симфонія форте, 2010. 211 с.
16. Гуменюк Т., Тишко С. Музична культурологія в координатах гуманітарного мислення (до 20 річчя кафедри теорії та історії культури національної музичної академії України імені П. І. Чайковського). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2018. № 1 (38). С. 128–139.
17. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз : автореф. на здобут. наук. ступ. докт. філос. наук : 09.00.08 «Естетика». Київ, 2002. 330 с.
18. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск : Наука, 1982. 256 с.
19. Данте А. Божественна комедія: Пекло. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2007. 276 с.
20. Дьяков Л. Мелодии Арнольда Бёклина. *Журнал «Искусство»*. Москва : Изд. дом «Первое сентября», 2007. № 24. С. 22-23.

21. Еко У. Відкритий твір: форма і невизначеність у сучасних поетиках (фрагменти). Музична україністика : сучасний вимір. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. 243 с.
22. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
23. Енеїда: переклад з латини / за ред. Б. Тен. Київ : Дніпро, 1972. 355 с.
24. Жукова Н. А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : дис. на здобуття наук ступ. канд. філос. наук : 09.00.08 «Естетика». Київ, 2003. 191 с.
25. Жукова Н. А. Карін Альвтеген «Сором» - «відкритий твір» дебютного відчуття епохи. Мультиверсум : філософський альманах / за гол. ред. В. В. Лях. Київ, 2013. Вип. 2 (120). С. 122-131.
26. Жукова Н. А. Життя як спогад: номадологічний проект Давіда Фонкіноса. *Міжнародний вісник : Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 17-24.
27. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики : дис. на здоб. наук. ступ. докт. культ. : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2011. 410 с.
28. Залужна А. Є Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри : дис. ... доктора філос.. наук : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Рівне, 2012. 376 с.
29. Зільберман Ю., Тишко С., Владимир Горовиц: от Чайковского к Рахманинову. (Пять комментариев к малоизвестному письму С. В. Рахманинова В. С. Горовицу), Музыкальная академия, №2, 2007. С.125-150.
30. Імпровізація. Сучасний тлумачний словник української мови / за заг. ред. Дубічинського В. В. Харків : «ШКОЛА», 2006. 366 с.
31. Інтерпретація. Сучасний тлумачний словник української мови / за заг. ред. Дубічинського В. В. Харків : ВД «ШКОЛА», 2006. 366 с.

32. Калениченко А. Музична нео- і полістилістика: спроба систематизації // Музична Україністика: сучасний вимір. Вип. 1 . НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ, 2005. С. 106–115.
33. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись). Москва : ЭКСМО, 2016. 160 с.
34. Кандинский В., Ф. Марк Синий всадник : альманах / за ред. Пышновской З. С.]. Москва : Изобраз. искусство, 1996. 192 с.
35. І. Кант Рефлексії до критики чистого розуму. Київ : Юніверс, 2004. 464 с.
36. Квіт С. М. Основи герменевтики: навч. посіб. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2003. 192 с.
37. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. Москва : Музыка, 1973. 432 с.
38. Керлот Х.Э. Словник символів / за ред. С. В. Пролєєва. Львів : РЕФЛ-бук, 1994. 608 с.
39. Кодьєва О. П. Зображальне як культуротворчий феномен : монографія. Київ : «Нічлава», 2007. 264 с.
40. Колесник О. С. Художня інтерпретація як феномен культури : дис. ... доктора культурології : 26.00.01. Київ, 2015. 389 с.
41. Корякина И. С. В. Рахманинов. Симфоническая поэма «Остров мёртвых» : «встреча» с А. Беклиным - «встреча» с символизмом? *Вопросы истории культуры*. Выпуск 3. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. С. 37-46.
42. Кошарний С. О. Біля джерел філософської герменевтики : В. Дільтей, Е. Гуссерль. Київ : Наукова думка, 1992. 124 с.
43. Кривошея Т. О. Проблема чуттєвої культури в некласичному гуманітарному дискурсі: Ф. Ніцше, М. Шелер, М. Гартман. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. № 2. С. 71–74.
44. Койфман В. Художник А. Беклін. Непомічений геній XIX століття. URL: <https://www.proza.ru/2009/12/22/1038> (дата звернення: 13.02.2022).

45. Левчук Л. Т. Європейський культурний регіон: досвід теоретико практичного паритету. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 83-90.
46. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця. Київ : Мистецтво, 1978. 133 с.
47. Ляхович, А. В. Символика в поздних произведениях Рахманинова : монографія. Музей-усадьба С. В. Рахманинова «Ивановка». Тамбов : Издательство Першина Р. В., 2013. 184 с.
48. Медушевский В. Музыка Рахманинова: Традиция духовного реализма. С. Рахманинов : на переломе столетий. Сборник материалов международного симпозиума. Харьков : Майдан, 2004. С. 14-22.
49. Мізіна Л. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва: сучасне бачення : монографія. Луганськ : Видавництво СНУ імені В. Даля, 2006. 200 с.
50. Мізіна Л. Б. Інтерпретація історії мистецтва як проблема естетичної науки. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах*. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2003. Вип. 12. С. 94-100.
51. Моисеевич Б. Памяти Рахманинова: воспоминания о С. Рахманинове пианиста, выходца из Росси. Муз. академия. Москва, 1993. №2. С. 217-218.
52. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. Проблеми музичної інтерпретації. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип. 2. С. 4-14.
53. Лотман Ю. Символ в системе культуры. Избранные статьи в трех томах. Статьи по семиотике и топологии культуры. Т.І. Таллин : «Александра», 1992. С.191-199.
54. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

55. Николаевская Ю. В. Зеркало как символ в музыке: от метафоры к метафизике образа : дис... канд. искусствоведения 26.00.01. Харьковский гос. ин-т искусств им. И.Котляревского. Харьков, 2003. 211 с.
56. Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом. *Эстетика. Философия культуры* / ред. Фридендера Г. М. Москва : Искусство, 1991. С. 296- 308
57. Пастуро М. Синий. История цвета. / за. ред. Н. Кулиш. 2-е изд. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 144 с.
58. Пірієв О. Камерно-інструментальна творчість Макса Регера. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 107. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 146–157.
59. Рахманинов С.В. Письма // ред. Апетян З.А. Москва : Музгиз, 1955. 603 с.
60. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 1 / ред. Апетян З.А. Москва : Советский композитор, 1978. 648 с.
61. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 2 / ред. Апетян З.А. Москва : Советский композитор, 1980. 584 с.
62. Рахманинов С.В. Литературное наследие: В 3-х т. Том 3 / ред. Апетян З.А. Москва : Советский композитор, 1980. 576 с.
63. Рон М. В. Метаморфозы образа зеркала в истории культуры : автореферат дис. ... кандидата культурологии 24.00.01. Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2004. 257 с.
64. Редя В.Я. Музыка в культурной композиции «серебряного века». Исследовательские очерки : монография. Київ : ДАКККіМ, 2006. 276 с.
65. Редя В. О специфике прочтения живописного первоисточника в «Острове мёртвых» С. Рахманинова. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. С. 173–184.

66. Савайтан О. Фортепіанний концерт Макса Регера: трактування жанру в історико-художньому контексті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2017. Вип. № 1 (34). С. 62–70.
67. Самойленко, О. І. Діалог як музично-культурний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства 17.00.01. Київ, 2003. 36 с.
68. Самойленко А. Психологические предпосылки культурологического анализа: размышления о методе. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : 3б. статей. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. Вип. 16. С. 3-1.
69. Самойленко А.И. Музыкальное мышление как катартический феномен. Музыка в просторі сучасності : друга половина ХХ – початок ХХІ століття. Збірка наукових статей. *Науковий вісник Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Вип. 68. Київ, 2007. С. 29-37.
70. Самойленко О.І. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського* : Науковий журнал. № 2 (11). Київ, 2011. С. 3-10.
71. Самойленко О.І. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва. Музичне мистецтво і культурі. *Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Вип. 26. Одеса, 2018. С. 157–168.
72. Самойленко А. Музыкальная эпистемология: теоретические предпосылки, методические и понятийные принципы. Музичне мистецтво і культура : *Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2019. Вип. 29. Кн. 1. С. 86–98.
73. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

74. Самойленко О. І., Осадча С. В. Музична семіологія як актуальний напрям теорії мовної свідомості. *Modern culture studies and art history : an experience of Ukraine and EU : collective monograph*. Riga : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. С. 436–458.
75. Самойленко О. І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. Нові віхи розвитку культури і мистецтва у ХХІ столітті : колективна монографія / за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь : Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.
76. Святе Письмо Новий Заповіт. Послання від Луки 15:17-18a / ред. Огієнко М. Київ : Українське біблійне товариство, 2012. С. 85-86.
77. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2013. 415. 199 с.
78. Северинова М. Феномен мифа в тексті музикального произведения. *Київське музикознавство* : текст музичного твору : практика і теорія : зб. наук. праць, КДВМУ імені Р. М. Глієра. Київ, 2001. Вип. 7. С. 72-77.
79. Северинова М. Ю. Феномен архетипу як спів-буття у науковому дискурсі музичної культурології. *MODERN UKRAINIAN MUSICOLOGY : FROM MUSICAL ARTIFACTS TO HUMANISTIC UNIVERSALS*. 2021. Р. 53–73. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-3> (date of access: 17.02.2022).
80. Северинова М.Ю. Специфіка виявлення універсальних «патернів»-моделей у композиторській творчості // *Музична культура і мистецтво. Науковий вісник Одеської національної музичної академії України імені А.В. Нежданової*. Одеса : «Астропринт», 2018. Вип.27 (Книга 1). С.104-116.

81. Стоян С. П. Культурно-історичні метаморфози символізму в європейському образотворчому мистецтві : монографія. Київ : «Міленіум», 2014. 358 с.
82. Сінкевич В. А. Феномен дзеркала в історії культури. Філософський есей. URL: <http://eglass.com.ua/1341-phenomenon-of-the-mirror-in-histories-of-the.html>. (дата звернення: 03.03.2021).
83. Скрябин А. Письма / ред. Кашперова А.В. Москва : Музыка, 1965. 187 с.
84. Степанов Г. Взаємодія мистецтв. Львів : Літопис, 2001. 184 с.
85. Стецюк Б. А. Жанрово-стилістический комплекс фортепианного джаза. Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. Харків, 2018. № 1. С. 90–97.
86. Стронько Б.Ю. Музичний твір як інтерпретація властивостей часу. *Київське музикознавство*. Вип. 87. Київ, 1999. С. 47-57.
87. Тишко С. Музыка повинна йти від серця і бути звернена до серця. Київський сезон Сергія Рахманінова. До 140-річчя з дня народження. Київ, 2013. С. 10 – 19.
88. Тишко С. В. Стильовий синтез у романтичній опері «Руслан і Людмила» М. І. Глінки. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2009. № 2. С. 46-53.
89. Тышко С. В. Отзыв официального оппонента на кандидатскую диссертацию О.А.Сидоровой «Музыкальные интерпретации драмы Г.Ибсена «Пер Гюнт»: проблема воплощения художественной концепции человека», представленную к защите по специальности музыкальное искусство. - К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 1999. 16 с.
90. Тышко С. В., Мамаев С. Г. Странствия Глинки. Комментарий к «Запискам» / С. В. Тышко, С. Г. Мамаев. – Киев : Радуга, 2005. – Часть I. Украина. 216 с.

91. Тишко С. В. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2019. Вип. 58. С. 79-90.
92. Тишко С. В., Вишинський В. В., Гадецька Г. М. Музична культура // *Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії*. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / За загальною редакцією проф. М. О. Тимошенка. Київ – Чернівці : Букрек, 2020. С. 90-96.
93. Українська музична енциклопедія. Т. 3 / за заг. ред. Скрипник Г. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. 322 с.
94. Філософія культури : основні поняття, напрями, персоналії. Колективна монографія / Андрущенко Т. І., Антонюк О. В., Беспалий В. А., Бровко М. М., Федоренко М. О. та ін. / за заг. ред. проф. М. О. Тимошенка. Київ : Букрек, 2020. 601 с.
95. Фріман М. Чорно-біла фотографія. Практичний посібник. Харків : Добра книга, 2013. 192 с.
96. Фуко М. Ніцше, Фрейд, Маркс: ессе. URL: http://www.libok.net/writer/2192/kniga/16621/fuko_mishel/nitsshe_freyd_marks/read. (дата зверення: 14.09.2022).
97. Чібалашвілі А. О. Художній синтез у музичній творчості як знак новітнього часу // *ART-КУРСИВ*. Київ, 2010. №4. С. 18 – 26.
98. Швець Н. О. Творчість С. Рахманінова в контексті музичної критики початку ХХ століття // *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2018. Вип. 33. С. 421–427
99. Швець Н. Культурологический синтез как стилеобразующий фактор в музыкальном искусстве рубежа XIX-XX столетий (на примере творчества С. Танеева и Н. Метнера) : дис. ... канд. искусствоведения : 26.00.01. НМАУ им. П. И. Чайковского, Київ, 2008. 254 с.

100. Швець Н. Філософська методологія в сучасних музикознавчих дослідженнях. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (Напрямок : Культурологія)*. 2022. Вип. 38. С. 70–75. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.470> (дата звернення: 19.02.2022).
101. Шлейермахер Ф. Д. Э. Академічні лекції 1829 року. URL: <http://anthropology.ru/ru/texts/schleier/akadem.html>. (дата звернення: 23.06.2021).
102. Юдкін І. Семіотичні питання виконавства. *Культурологічна думка : щорічник наук. праць. Інститут культурології НАМУ. Київ, 2013. № 6. С. 27-32.*
103. Adorno, Theodor W. Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. Die Kunst der Künste. Vorträge aus der Reihe Grenzen und Konvergenzen der Künste 1965/66 in der Akademie der Künste. Berlin, 1967. P. 66-79.
104. Aleksandrova O., Samoilenko O., Osadcha S., Grybynenko J., Nosulya A. Composer's Philosophy : The Interdependence Between Worldview and Writing Technique. WISDOM. Yerevan, 2021. Vol. 20 (4). P. 158–165.
105. Anderson C. Max Reger and Karl Straube : perspectives on organ performing tradition. Aldershot : ASHGATE, 2003. 446 p.
106. Anderson C. Die Regemoten des amerikanischen Straube-Schulers George Lillich: Zur Regerpädagogik der Straube-Schule in den Jahren 1929 bis 1930», Reger-Studien 6, Schriftreihe des Max-Regers-Instituts, Band XIII Hrsg. von A. Becker, G. Gefaller und S. Popp. Wiesbaden, 1998. P. 345–364.
107. Bagier G. Max Reger. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart-Berlin : Klassiker der Musik, 1923. 318 p.
108. Bal M. Narratology : Introduction to the Theory of Narrative. Toronto : University of Toronto Press, 1997. 213 p.
109. Barthes R. S/Z. : Le Seuil, (Tel quel) Salle V – Littératures d'expression française, Paris. 1970. 278 p.

110. Barthes R. *Le Degré zéro de l'écriture; suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Le Seuil, 1972. 187 p.
111. Barthes R. *Essais critiques. Salles V – Littératures d'expression*, Paris : Le Seuil, 1964. 273 p.
112. Bergmannova S. *Rana symfonicka tvorba Bohusiava Martinu: a problematika jeji kriticke edice*. PhD Disertacni Prace, 2010. 246 p.
113. Betancourt M. *Motion Perception in Movies and Painting : Towards a New Kinetic Art*. London : CTheory, 2002. 245 p.
114. Bolivar V., Annabel J. Cohen and John C. Fentress. *Semantic and Formal Congruency in Music and Motion Pictures : Effects on the Interpretation of Visual Action*». *Psychomusicology* 13, London, 1994. P. 28-59.
115. Brandstätter U. *Grundfragen der Ästhetik : Bild - Musik - Sprache – Körper*. Verlag : Utb, 2008. 178 p.
116. Brandes F. *Schulz-Beuthen*. Leipzig : Verlag von F. E. C. Leuckart, 2013. 213 p.
117. Brandstätter U. *Bildende Kunst und Musik im Dialog : Ästhetische, zeichentheoretische und wahrnehmungspsychologische Überlegungen zu einem kunstspartenübergreifenden Konzept ästhetischer Bildung*. *Musik and Bildung. Praxis Musikunterricht, Forum Musikpädagogik*, Augsburg : Wißner, 2004. P. 36-47.
118. Brinkmann R. *Max Reger und die neue Musik. Ein Simposion* / ed. K. Röhring. Wiesbaden : Breitkopf, 1974. 164 p.
119. Brinkmann R. *On the Problem of Establishing «Jugendstil» as a Category in the History of Music - with a Negative Plea*. *Art Nouveau and Jugendstil and the Music of the early 20th century*. P. 19–40.
120. Budde E. *Musik – Architektur – Bildende Kunst. Historische Skizze einer wechselseitigen Beziehung*. *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*, Eds. v. Frank Schneider, Prestel Verlag, München/London/New York, 2000, P. 11–35.

121. Cherkashina-Gubarenko M., Mudretska L., Tymchenko-Bykhun I., Panova N., Naumova O. Richard Wagner and the culture of the russian silver age / AD ALTA-JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. №11, 2021, issie 2, special XX. P. 196-201.
122. Ber D. Symboler Goteborg. Wiesbaden : Breitkopf, 1995. 198 p.
123. Dagerman S. De dömdas ö / Island of the Doomed. Stockholm, 1993. 225 p.
124. Dalhaus C. Musik und Jugendstil. Art Nouveau, Jugendstil und Musik. Op. cit. 1968. P. 73–88.
125. Deleuze G. La logique du sens. Paris : Editions de minuit, 2005. 391 p.
126. Eco U. La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale. Milano : Bompiani, 2002. 599 p.
127. Göbel A. Die Toteninsel in der Musik. Toteninselvertonungen nach Arnold Böcklins», gleichnamigem Gemälde Musikwissenschaft : die Teildisziplinen im Dialog, 2015. 298 p.
128. Ebdorf B. The Impact of Visual Stimuli on Music Perception. PhD Dissertation. Haverford College. Dept. of Psychology, 2007. 314 p.
129. Edney K. Painting Narrative. The Form and Place of Narrative within a Static Medium. MA thesis. University of New South Wales. School of Arts, 2008. 414 p.
130. Fink M. Kompositionen nach Bildern von Arnold Böcklin. Imago Musicae. Vol 6, 1989. P. 143 – 164.
131. Fink M. Musik nach Bildern : Programmbezogenes Komponieren im 19. und 20. Jahrhundert. Innsbruck : Edition Helbling, 1988. 234 p.
132. Gadamer G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 4. Auflage. J.C.B. Mohr Paul Siebeck, Tübingen, 1975. 183 p.
133. Goldie P., Schellekensand E., The Aesthetic Mind : Philosophy and Psychology. Oxford : Oxford University Press, 2011. 480 p.

134. Hammerstein R. Musik und Bildende Kunst. Imago Musicale. Internationales Jahrbuch für Musikikonographie : Basel/Kassel/London, 1984. P. 1–28.
135. Kuhns R. Music as a Representational Art. British Journal of Aesthetics 18, London, 1978. P. 120-125.
136. Kühner H. Neues Max-Reger-Brevier. Innsbruck : Edition Helbling Basel, 1948. 184 p.
137. Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Berlin : Max Hesses Verlag, 1920. 529 p.
138. Lindner A. Max Reger. Ein Bild feines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. A. Lindner. Regensburg : G. Bosse, 1938. 452 p.
139. Liszt F. Correspondance / vál., előszó, jegyz. Pierre-Antoine Huré, Claude Knepper, Lattès, 1987. 356 p.
140. Le Diagon-Jacquin L. A comparative analysis of the visual arts and music according to Panofsky : The case of Liszt. Music in Art 30, 2005. P. 121-132.
141. Leichtentritt H. Analyse der Chopin'schen klavierwerke. Berlin : M. Hesse 1921. 401 p.
142. Lyotard J.-F. La condition postmoderne: Rapport sur le savoir. Paris : Minuit. 1979. 216 p.
143. Lockspeiser E. Music and Painting : A Study in Comparative Ideas from Turner to Schoenberg. Cassell/ London, 1973. 435 p.
144. Lois R. Die deutsche Musik der Gegenwart. München : Georg Müller, 1909. 320 p.
145. Mallarme S. Oeuvres completes. Tome II., Marseille : Gallimard NRF "Bibliothèque De La Pléiade", Tiré à Part., 2003. 546 p.
146. Martinu B. Autobiografie. In Martinu, Bohuslav. Domov, hudba a svet, sestavil Safranek Milos, SHV. Praha, 1966. P. 317 - 324.
147. Mey K. Heinrich Schulz-Beuthen. München : Prestel Verlag, 2001. 102 p.
148. Meyer E. Zu Ehren Max Reger. Meiningen : Programmbuch, 1973. 215 p.

149. Mihule J. Bohuslav Martinu. Osud skladatele. Praha : Karolinum, 2002, 265 p.
150. Motte-Haber H. Klänge nach Bildern.Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern. München : Prestel Verlag, 2000. P. 37-52.
151. Mosch U. Der Komponist als Bildbetrachter - Max Reger's Tondichtung «Die Toteninsel» nach Arnold Böcklin. Musiktheorie 21, 2. Berlin, 2006. P. 146-170.
152. Nanay B. Narrative Pictures / Journal of Aesthetics and Art Criticism 67, London, 2009, P. 119-129.
153. Nietzsche F. Jenseits von Gut und Böse / Zur Genealogie der Moral Jenseits von Gut und Böse. Erstdruck-Leipzig : C. G. Naumann, 1886. 316 p.
154. Nordau M. Entartung Berlin. Düsseldorf : Universitäts und Landesbibliothek, 2016. 210 p.
155. Piriye O. Fugue in the structure of Max Reger's polyphonic diptych // European Journal of Arts : scientific journal. Vienna : Premier Publishing, 2020. No 3. P. 145–150.
156. Reger M. Ein Symposion. Wiesbaden : Programmbuch, 1974. 194 p.
157. Reger M. At the turning point to modernism: an illustrated volume with documents from the collection of the Max Reger. Institute/hg. von S. Popp, S. Shigihara. Bonn : Bouvier Verlag H. Grundmann, 1988. P. 100–123.
158. Reger M. Briefwechsel mit Herzog Georg II. von Sachsen Meiningen/Hg. von Hedwig und E. H. Mueller von Asow. Weimar : Hermann Böhlau, 1949. 750 p.
159. Reger M. Briefe zwischen der Arbeit/hrsg, von O. Schreiber. Bonn : Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts, 1956. 197 p.
160. Reger M. Eine Sammlung von Studien aus dem Kreise seiner persönlichen Schüler/Hrsg, von R. Würz. München : Otto Halbreiter Musikverlag, 1923. 96 p.

161. Ricoeur P. *Time and Narrative* vol. 1. Chicago : University of Chicago Press, 1984. 155 p.
162. Rollins M. *Cross-Modal Effects in Motion Picture Perception : Toward an Interactive Theory of Film.* see <http://www.interdisciplines.org/artcognition/papers/11>. (accessed Februari 2022).
163. Rösing, H. *Musik und bildende Kunst. Über Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Medien.* *International Review Of The Aesthetics And Sociology Of Music* 2, Berlin, 1971. P. 65-76.
164. Samoilenko O., Osadcha S., Chernoiivanenko A., Grybynenko J., Ovsyannikova-Trel O. *Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies.* *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*, 2022. Vol. 12, Issue 1, Special Issue 25, P. 190-192.
165. Samoylenko Alexandra. *The Game Category in the Context of Epistemological Tendencies in Musicology Discourse.* *Past & Present*, Issue 1 (2), (November), Volume 241. Oxford University Press, 2018. P. 101–114.
166. Samoilenko A. I. *Form and essence as cognitive priorities of musicological scientific discourse. Musicological discourse and problems of contemporary semiology : collective monograph.* Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 1–24.
167. Samoilenko Alexandra. *Psychology of arts : contemporary musicological projections: monograph.* Lviv-Torun : Liha-Press. 2020. 144 p.
168. Samoilenko A. I. *Time and modernity as categories of musicology : historical and semiological paradigm. Music semiology : categories and methods : collective monograph.* Lviv-Toruń : Liha-Pres, 2020. P. 1–19.
169. Schelling F. *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände.* Hrsg. v. Thomas Buchheim. Hamburg : Meiner, 2001. 459 p.

170. Schneider F. (Eds.), Budde, Elmar, de la Motte-Haber, Helga, and Jewanski J. *Im Spiel der Wellen. Musik nach Bildern*. München : Prestel Verlag, 2000. 251 p.
171. Schulz-Beuthen H. *Die Toteninsel. Sinfonische Dichtung für großes Orchester*. Partitur M6 n. Louis Oertel, Hannover, 1909. P. 2-3.
172. Schumann R. *Neue Zeitschrift für Musik / Otto Halbreiter Musikverlag 72/8*. München, 1905. P. 32-37.
173. Schleiermacher F. *Hermeneutik und Kritik mit besonderer Beziehung auf das Neue Testament von Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und nachgeschriebenen Vorlesungen herausgegeben von Dr. Friedrich Lücke*. Berlin : bei G. Reimer, 1938. 651 p.
174. Spengler O. *Der Untergang des Abendlandes*. Erstdruck-Leipzig : C. G. Naumann, 2012. 111 p.
175. Stancanelli E. *Firenze da piccola Contromano*. Milano : Bompiani, 2006. 172 p.
176. Stechow W. *Problems of Structure in Some Relations between the Visual Arts and Music*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (4), 1953. P. 324-333.
177. Susan S. *Contre l'interprétation*. Paris : Durand Christian Bourgois, 2010, 472 p.
178. Taruskin R. *The Oxford History of Western Music*. New York : Oxford University Press n.d, 2011. 987 p.
179. Tindall W. *The literary symbol*. London : Indiana, 1955. P. 54-68.
180. Tymchenko-Bykhun I., Panova N., Mudretska L., Borysova S. *Piano art by M. Glinka / AD ALTA-Journal of interdisciplinary research*. №11, 2021, issue 1, special XVII. P. 120–124.
181. Tyshko S., Severynova M., Tymchenko-Bykhun I., Kharchenko P. *Musical culture: multiculturalism and identification / AD ALTA-JOURNAL OF*

- INTERDISCIPLINARY RESEARCH. №11, 2021, issue 1, special XVIII. P. 82–87.
182. Vroegh T. *Paintings in Narrative Motion A Comparative Approach to Musical and Cinematic Transpositions of Visual Art and Some Suggestions for Cognitive Narratological Analysis*. PhD doctoral thesis. The Arts and the Humanities University of Utrecht, 2009. 317 p.
183. Wagner R. *Collected Prose Works. The Wagner Library Edition 1.1* Lincoln (NE) and London : University of Nebraska Press, 1992. 1087 p.
184. Weidner K.-H. *Bild und Musik. Vier Untersuchungen über semantische Beziehungen zwischen darstellender Kunst und Musik*. Frankfurt am Main, 1994. 431 p.
185. Wellek R. Warren A. *Theory of literature*. New York : Prestel Verlag, 1949. 193 p.
186. Wolf W. *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*. *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, ed. Vera Nünning and Ansgar Nünning. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002. P. 23-104.
187. Zelger F. *Arnold Böcklin. Die Toteninsel*. Fischer, 1991, 219 p.
188. Zosel A. *Heinrich Schulz-Beuthen, Leben und Werke: ein Beitrag zur Geschichte der neueren Programmmusik*. Zurich : Kommissionsverlag Hug, 2003. 111 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. Картини А. Бекліна у всіх їх версіях («Острів мертвих», Вілла біля моря», «Повернення на Батьківщину», «Скрипаль-відлюдник», «Ігри у хвилях», «Вакханалія», «Острів життя», «Автопортрет зі смертю, що грає на скрипці», «Капелла» та ін.)



Додаток 1. А. Беклін «Острів мертвих» 1880 (травень). Холст, масло. 111x115 см. Художній музей, Базель



Додаток 2. А. Беклін «Острів мертвих» 1880 (червень). Дерево, масло.
74x122 см. Метрополітен-музей, Нью-Йорк



Додаток 3. А. Беклін «Острів мертвих» 1883. Дерево, масло. 80x150 см. Стара національна галерея, Берлін



Додаток 4. А. Беклін «Острів мертвих» 1884. Мідь, масло. 81x151 см. Знищена в Роттердамі під час Другої світової війни (залишилась лише чорно-біла фотографія)



Додаток 5. А. Беклін «Острів мертвих» 1886. Дерево, масло. 80x150 см. Музей образотворчих мистецтв, Лейпциг



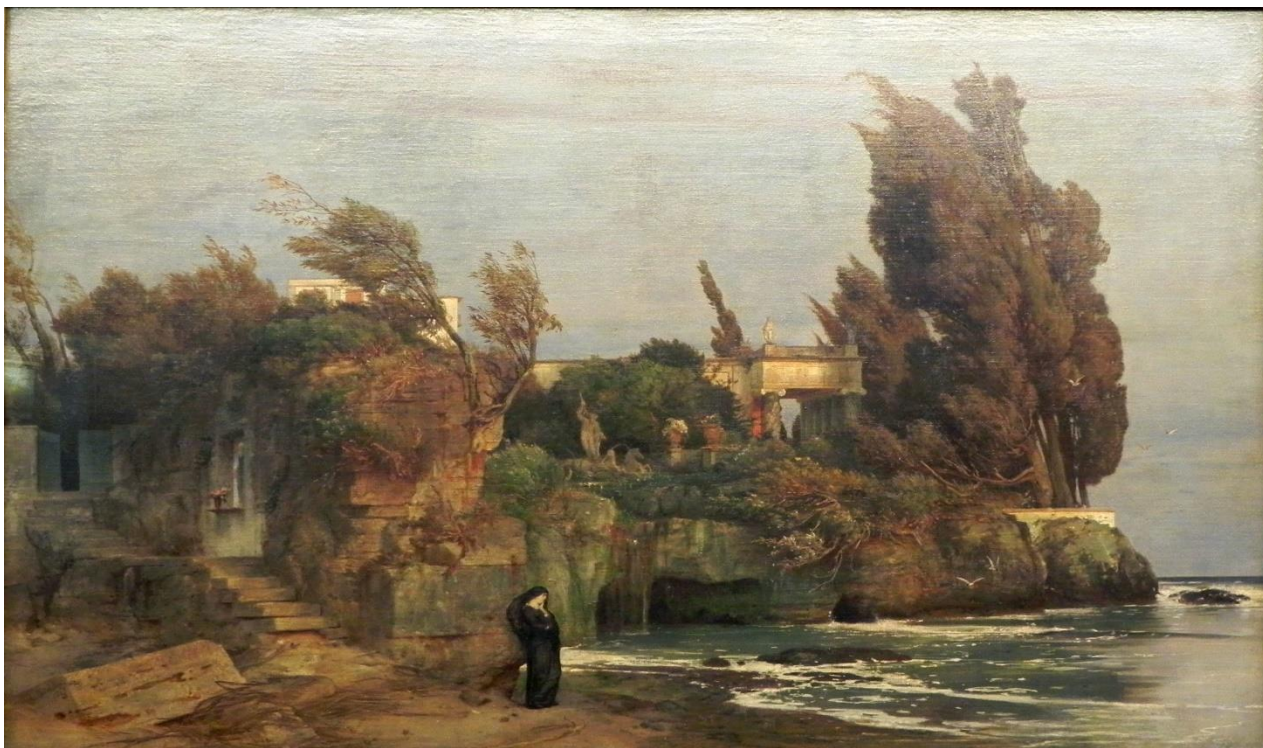
Додаток 6. М. Клінгер 1890 року, з третього варіанта картини «Острів мертвих» А. Бекліна



Додаток 7. А. Беклін «Вілла біля моря» (Проектна версія) (1863)



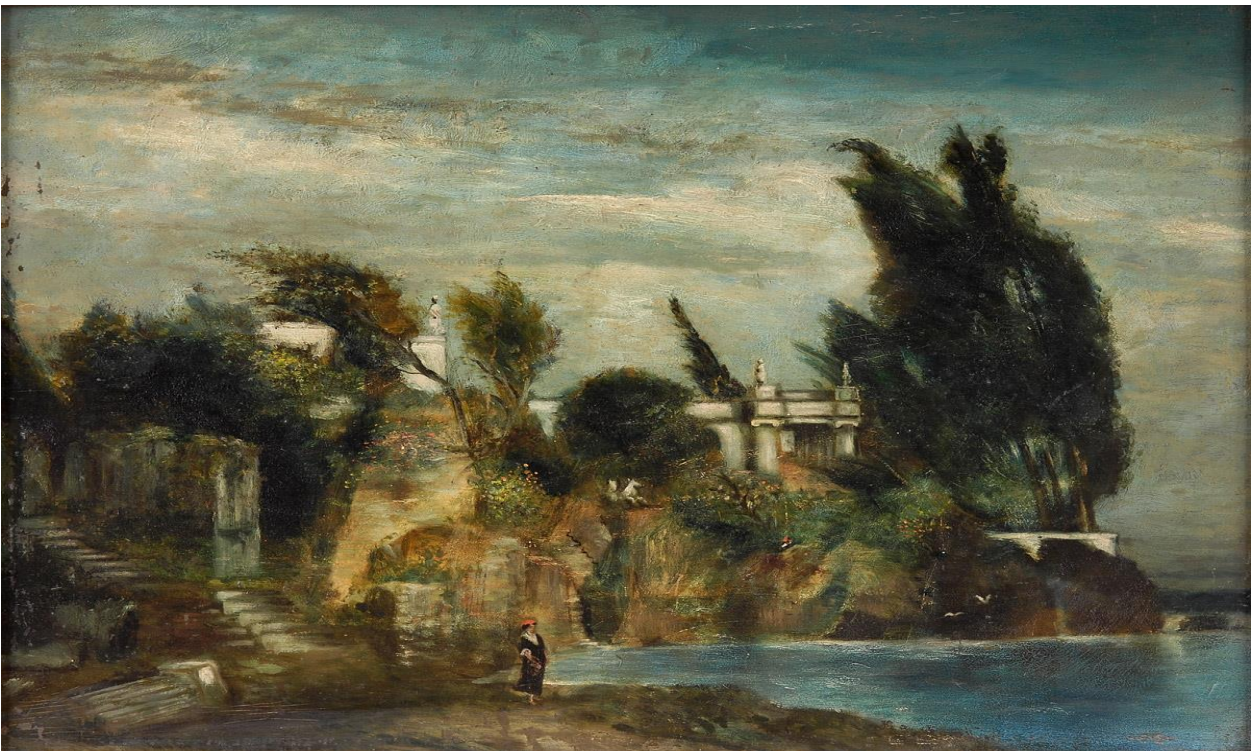
Додаток 8. А. Беклін «Вілла біля моря» (1864)



Додаток 9. А. Беклін «Вілла біля моря» (1865)



Додаток 10. А. Беклін «Вілла біля моря» (1878)



Додаток 11. А. Беклін «Вілла біля моря» (невідомий рік створення)



Додаток 12. А. Беклін «Капелла» (1898)



Додаток 13. А. Беклін «Острів життя» (1888)



Додаток 14. А. Беклін «Повернення на Батьківщину» (1887)



Додаток 15. А. Беклін «Скрипаль-відлюдник» (1884)



Додаток 16. А, Беклін «Ігри у хвилях» (1883)



Додаток 17. А. Беклін «Острів мертвих» (1886)



Додаток 18. А. Беклін «Вакханалія» (близько 1856)

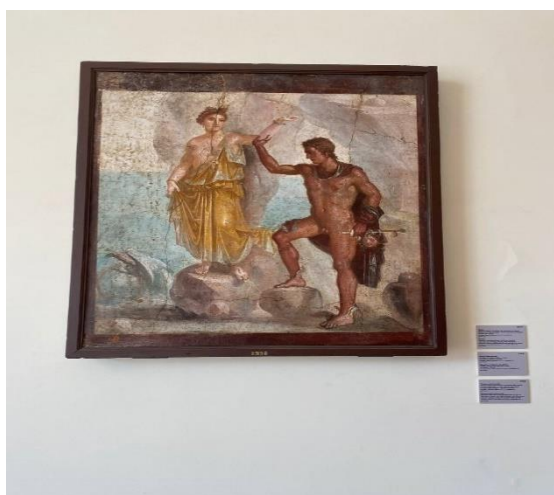
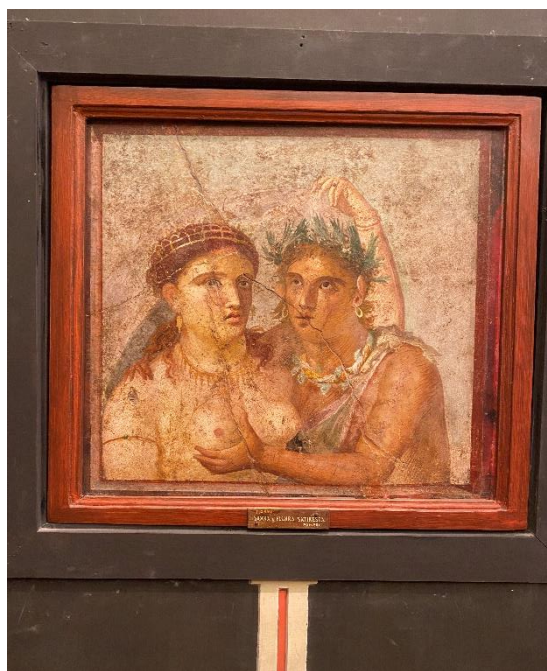
ДОДАТОК Б. Власні світлини з Помпеї та еротичної кімнати Археологічного музею Неаполю

Руїни та фрески давньоримського міста Помпеї





Світлини з **Національного архелогічного музею Неаполю** (Артефакти з сектерної кімнати фрески віднайдені в Помпеях)



ДОДАТОК В. Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертаційного дослідження

1. Кірдеєва М. «Картина Арнольда Бекліна «Острів мертвих» як відкритий твір у музичній культурі межі ХІХ–ХХ століть». *Київське музикознавство*, (59), (2019). С. 170-183.
<https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.13>
2. Кірдеєва М. «Семантика монохромності репродукції картини А. Бекліна «Острів мертвих» та її вплив на створення одноіменної симфонічної поеми С. Рахманінова». *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, Культурологія*, № 1(54), (2022). С. 76-90 DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.1\(54\).2022.255427](https://doi.org/10.31318/2414-052X.1(54).2022.255427)
3. Кірдеєва М. «Ностальгія як культурний чинник створення прелюдії сі-мінор №10 (ор. 32, 1910) С. Рахманінова у контексті вражень від картини А. Бекліна «Повернення на Батьківщину»». *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*, (18(1), (2022). 140–145.
[https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260441](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260441)
4. Кірдеєва М. «Специфіка музичної інтерпретації картин А. Бекліна Максом Регером» *Українські культурологічні студії* №2(11), 2022. С. 39-42. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2\(11\).07](https://doi.org/10.17721/UCS.2022.2(11).07)