

**ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЕ ЭТЮДЫ Ф. ЛИСТА В АСПЕКТЕ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ ПЕРИОДИЗАЦИИ РАЗВИТИЯ  
КАТЕГОРИИ ЖАНРА С. АВЕРИНЦЕВА**

В современном музыкознании среди магистральных явно обозначилась тенденция всестороннего осмысления историко-теоретических проблем, связанных с формированием и развитием ряда категорий, к которым относится и жанр. Однако, несмотря на появление фундаментальных трудов А. Коробовой [3], многочисленных монографий и статей В. Холоповой [7], М. Лобановой [4], О. Соколова [6] и ряда других, известная работа С. Аверинцева «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации» (1986) остается актуальной и по сей день. Именно в ней ученый показал динамику категории жанра, разделил на периоды и дал характеристику каждому этапу ее развития. С. С. Аверинцев одним из первых создал целостную картину жанрового развития в литературе. И поскольку, именно в литературоведении ранее, чем в иных искусствоведческих науках, и наиболее последовательно осмысливались аспекты процессов развития художественных текстов и среди них – проблемы жанровой эволюции, концепция ученого послужила фундаментом для ряда музыковедческих исследований.

Исследуя категорию жанра, современное музыкознание по большей мере сосредоточено на выявлении общеисторических закономерностей в ее развитии. Значительно менее разработанной остается проблематика, связанная с преобразованиями отдельных жанров. В особенности маргиналиями современной музыкальной науки продолжают оставаться жанры, не вошедшие в разряд крупномасштабных, сориентированных на отражение комплекса актуальных идей своего времени. В сложившейся ситуации теория С. Аверинцева, обладающая универсальным характером, может быть успешно применена для осмысления динамики отдельных жанров. *Актуальность* данной статьи заключается в том, что положения концепции С. Аверинцева применены для создания периодизации истории этюда и определения места и значения «Трансцендентных этюдов» Ф. Листа в развитии жанра.

*Цель* статьи – в контексте теории С. Аверинцева проследить историческую динамику этюда в музыкальном искусстве и представить «Трансцендентные этюды» Ф. Листа как высший образец развития жанра в первой половине XIX века.

В статье «Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации» С. С. Аверинцев разделяет исторический процесс литературного развития на 3 периода: дорефлективного традиционализма, рефлективного традиционализма и литературу нового времени. Первый – ученый называ-

ет длительным предлитературным периодом. В это время литература занимает исключительно прикладное место наряду с другими видами искусства. В связи с этим, представления о жанре, как о самостоятельной категории, ещё не существовало. Тот или иной жанр претендовал на некую универсальность и многоплановость в художественной системе древности. Постепенно происходит формирование *самостоятельной литературной категории жанра*. Этим знаменуется начало второго периода в литературе, охватывающее V-IV в до н.э. На этом этапе литература начинает существовать уже «не в себе», а «для себя» (термины Аверинцева). В условиях рефлексивного традиционализма уже происходит дифференциация жанров и формирование канонов каждого из них. Категория жанра на данном этапе развития доминирует над категорией авторства, что вполне соответствует классическим идеалам.

Третий период, начинающийся со второй половины XVIII века, становится поворотным моментом в развитии многих жанров, поскольку ознаменовался ломкой их многовековых канонов. Кульминацией этого периода является XIX век, вместивший в себя множество художественных направлений, среди которых наиболее значимым считается романтизм. В это время происходит переосмысление старых жанровых традиций в соответствии с новыми эстетическими установками. Восходят на литературный пьедестал, так называемые, нелитературные (по классицистическим меркам) или низшие жанры. Это мемуары, неотшлифованные тексты, которые в эпоху рефлексивного традиционализма считались антихудожественными. Поскольку им не уделялось должного внимания, «низовые жанры были запущены, а потому свободны»<sup>78</sup>. Они были свободны от канонов, что представляло широкое поле деятельности для романтиков. Этим экскурсом в историческое прошлое категории жанра С. С. Аверинцев показал, что те или иные жанры могут либо исчезнуть в переломные моменты истории, либо эволюционировать в нечто более высокохудожественное, отвечающее требованиям эпохи.

Как в живописи, так и в музыке жанр этюда имеет древние корни, поскольку ещё со времён И. С. Баха и Д. Скарлатти создавались произведения, предназначением которых было выработать у ученика те или иные технические навыки игры на инструменте. Сначала они не имели единого названия, так, например, у И. С. Баха они обозначались, как инвенции («изобретения»), у Д. Скарлатти – сонаты, в комментариях к которым композитор называл их «экзерцициями», то есть упражнениями. Таким образом,

---

<sup>78</sup> См. : [1, с. 9].

первая стадия в истории формирования этюда вполне соответствует точке зрения С. С. Аверинцева о зарождении какого-либо жанра: в период его возникновения еще отсутствует чёткое представление о конечном этапе его развития. Ей созвучна теория М. Бахтина о «жанровых архетипах», в которой говорится о жанровой генетике и непрерывности развития тех или иных жанров. В музыкальную сферу идеи М. Бахтина перенесла М. Лобанова. Результаты полученных научных изысканий в проекции на историю этюда позволяют рассматривать первые образцы музыкально – педагогического репертуара (инвенции, сонаты – экзерциции и др.) как предшественников будущих этюдов, их «прообразы».

Сам термин «этюд» появился после 1800 года в творчестве М. Клементи, И. Мошелеса, К. Черни. Эти пьесы сохраняли инструктивное значение и зачастую были направлены на развитие определённого вида техники. Поскольку этюд выполнял прикладную функцию и не предполагал реализации художественных задач, в соотнесении с теорией С. С. Аверинцева, он поначалу являлся «низким» жанром в ценностной шкале эпохи классицизма. Нередко этюды сводились к простым упражнениям и отличались от них лишь законченностью формы и разнообразием фактуры. Известны сборники этюдов М. Клементи «Gradus ad Parnassum», К. Черни «Школа беглости» и др. композиторов. Этюды К. Черни пользовались очень большой популярностью. На них выросли многие корифеи романтической эпохи, такие как Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Лист. Последний был его учеником, который впитал во всей полноте «школу» своего учителя и поднял её до небывалых высот.

Со временем, наряду с инструктивными, создаётся особый новый тип – концертный этюд. Он стал самостоятельным жанром – одним из «фаворитов» в фортепианном творчестве всё тех же композиторов-романтиков – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа. Этюд явился одним из тех жанров, который предоставлял возможность в полной мере реализовать основные эстетические положения эпохи романтизма, и среди них, в первую очередь идею совершенного художника.

Благодаря тому, что этот жанр не имел сложившегося канона, он был открыт для экспериментов и свободной реализации авторских замыслов. Многие композиторы начали серьёзно отклоняться от инструктивной функции, на этом этапе предполагавшей ориентацию на виртуозность и на *определённый вид техники*, сохранявшийся на протяжении всего произведения. Последняя особенность нашла своё отражение и в этюдах, включавших сложный образно-семантический ряд, который переводил их в разряд художественных. Наиболее ярко она воплотилась в этюдах Ф. Шопена.

Наряду с этим появляются концертные этюды, в которых сочетаются различные виды техники. Одним из первых композиторов, кто реализовал новое образное и техническое виденье жанра, был Р. Шуман. Его «Симфонические этюды» написанные в форме вариаций стали благодатной почвой для такого рода экспериментов. Но, несмотря на то, что «Симфонические этюды» это один большой монолит, каждая вариация здесь походит на отдельный этюд, направленный на конкретный вид техники.

Важно также отметить изменения в *формообразовании*. Как у Ф. Шопена, так и у Р. Шумана видна тенденция к расширению масштабов произведения от миниатюры до средней формы, что проявилось в этюдах op. 25 Ф. Шопена и этюдах по Паганини Р. Шумана. Что касается «Симфонических этюдов», то они выступают образцом полноценного крупномасштабного жанра.

Кроме новаций формообразования, в творчестве этих композиторов появился новый тип этюдов, опирающихся на кантиленный интонационно-образный материал, что послужило основанием для расширения представлений о возможностях жанра.

Все перечисленные качества нашли отражение в фортепианном творчестве Ф. Листа, где этюду принадлежит одно из главных мест. Среди опусов этого жанра особое место занимают «Трансцендентные этюды»<sup>79</sup>. С. С. Аверинцев, указывая на особенности формирования жанра в период рефлексивного традиционализма, отмечает, что жанровый канон на данном этапе развития доминирует над категорией авторства. И далее противопоставляет этому периоду следующий, когда авторство берет верх над жанровым каноном. Этюд в творчестве Ф. Листа можно соотнести именно с «авторским» периодом существования жанра, поскольку он получил развитие и оказался существенно переосмыслен. Драматургия трансцендентных этюдов показывает картину эволюции формы: от миниатюры к форме среднего порядка, – а также представляет процесс художественного преобразования этюда в рамках одного опуса. Ф. Листу удалось с помощью Трансцендентных этюдов показать движение этюда от инструктивного жанра к высокохудожественному.

Как уже было упомянуто, опус состоит из 12 этюдов. Предложенная таблица даёт возможность проследить динамику их тонального, метрического, темпового развития и наглядно обозначить наличие драматургических рядов.

---

<sup>79</sup> Ф. Листом сделано три редакции этих этюдов – 1826, 1838 и 1851 (1852) гг. Каждая последующая редакция сопровождалась изменением названия опуса: вначале он назывался «Юношеские этюды», потом «12 больших этюдов» и лишь последняя версия получила название «Трансцендентные этюды». Всё это свидетельствует о непрерывной творческой эволюции, происходившей в сознании композитора.

№	Тональность	Темп	Метр
1	C dur	Presto	C
2	a – moll	Molto vivace	3/4
3	F dur	Poco adagio	6/8
4	d – moll	Allegro	C
5	B dur	Allegretto	2/4
6	g – moll	Lento	3/4
7	Es dur	Allegro	C
8	C – moll	Presto furioso	6/8
9	As dur	Andantino	6/4
10	f – moll	Allegro agitato molto	2/4
11	Des dur	Andantino	C
12	b – moll	Andante con moto	6/8

Прежде всего, динамика тонального развития Трансцендентных этюдов основана на движении по тональностям кварто-квинтового круга бемольного наклонения, с соблюдением парности мажора-минора. Это играет важную роль в формировании образности цикла, поскольку бемольные тональности обладают имманентной семантикой. Мажорные – отличаются благородством звучания, глубиной тона, особой поэтичностью и теплотой. Минорные – традиционно ассоциируются со сферой трагичной и мрачной. Ладовое чередование дает эффект перманентного столкновения контрастных образов, с вектором устремленности к трагическому b-moll.

Чередование двухдольных устойчиво-симметричных метров и несимметричной трехдольности моделирует самостоятельный драматургический ряд. Завершение своеобразной «борьбы метров» победой трёхдольности становится дополнительным фактором в развитии образного движения от героики к лирике.

Темповая драматургия усиливает общую смысловую направленность тем, что под конец цикла преобладающими становятся медленные темпы, указывающие больше на характер пьесы, чем на скорость движения.

Монотематический принцип развития музыкального материала, лежащий в основе большинства этюдов, создаёт прочный фундамент для вариационности, как наиболее подходящей для жанра, ибо предоставляет возможности для фактурного разнообразия в пределах одной пьесы и не противоречит расширению *масштабов* той или иной формы<sup>80</sup>.

Динамика масштабного увеличения хорошо сочетается с развитием образной динамики этюдов, что можно обнаружить уже в 4-х первых пье-

---

<sup>80</sup> Правда, иногда используются две темы, как в этюдах № 5, № 10, № 11, тогда композитор экспонирует их поочередно. Дополнительным формообразующим фактором в этих этюдах № 5, № 7, № 11 становится арочный принцип структурирования.

сах. Этюд № 1 является крошечной миниатюрой, занимающей всего 23 такта. Этюд № 2, в отличие от первого этюда, имеет достаточно развернутую форму. Несмотря на то, что он сильно уступает полотнам второй части опуса, в нем заложены драматургические принципы последующих пьес цикла. Тематизм его строится на мотиве из четырех нот, интонационно напоминающих бетховенскую тему судьбы. Сам мотив остается неизменным от начала до конца этюда, его характер постоянно преобразуется благодаря фактурным изменениям. Таким образом, Ф. Лист находит уникальный метод, позволяющий сохранить цельность формы и одновременно дающий возможность максимально использовать разнообразные технические трудности в одном произведении. Новую функцию в этом опусе приобретает фактура. Сочетание различных, казалось бы, несовместимых ее видов, помимо расширения технического арсенала фортепианного исполнительства становилось важнейшим элементом системы средств выразительности.

Этюд № 3 («Пейзаж») с художественной и формообразующей точки зрения стоит еще на ступень выше предыдущих, являясь ярчайшим примером эволюции кантилены: от миниатюры – зарисовки до среднemasштабной пьесы, близкой к поэме<sup>81</sup>.

Начиная с «Мазепы» (№4), в цикле устанавливается определенный образец среднemasштабной пьесы, свободной формы (иногда с элементами трёхчастности, как в «Мазепе» и «Дикой охоте» или рондальности, как в этюде №9 «Воспоминание»).

Главным средством преодоления инструктивности и внедрения в этюд художественной образности стала программность. Программность в трансцендентных этюдах используется на трех уровнях. Первый и второй – образованы скрытой и явной программностью (последняя, в свою очередь, разделена на жанровую и художественную). Элементы скрытой программности выявляются уже в этюде №2, где ярко проявляются черты токкатности. О. Соколов в статье «К проблеме типологии музыкальных жанров» объединяет жанр токкаты и этюда в одну группу – «моторных жанров». С точки зрения учёного они «воплощают стихию движения»<sup>82</sup>, а точнее идею вечного движения (*perpetum mobile*), так по-

---

<sup>81</sup> С точки зрения инструктивности, этюды Ф. Листа выходят за рамки традиционных задач, поскольку направлены на усовершенствование у пианиста навыков игры кантилены, что не встречается ни у И. Мошелеса, ни у К. Черни. В то же время, Н. Паганини, Ф. Шопен, Ф. Лист всего лишь возродили и художественно обогатили традиции старых мастеров, писавших множество упражнений для достижения певучего звука, плавного легато у начинающих исполнителей.

<sup>82</sup>См. : [6, с. 31].

любившуюся романтиками. Потому не удивительно, что Ф. Лист смешивает эти жанры, достигая при этом феерически виртуозного эффекта.

В этюде № 3 «Пейзаж» Ф. Лист расширяет образный спектр жанра введением лирической образности. Лиризации композитор достигает введением песенности в мелодический интонационный ряд.

Интересен, с точки зрения жанровых рефлексий, этюд № 4 «Мазепа». В нем сочетаются героическая и лирическая сферы, представленные жанрами марша и песни. Крайние разделы, благодаря четырёхдольному метру, пунктирному ритму и плотной фактуре явно обнаруживают черты маршевости; в то время как средняя часть является красивейшим образцом музыкальной лирики, по своей простоте и непринуждённости, напоминающей песню<sup>83</sup>. Одновременно, учитывая масштабы и особенности развития тематического материала, эта пьеса сближается с поэмой и балладой. Поэма и баллада, как известно, – литературные жанры, которые заняли ведущие позиции в творчестве литераторов-романтиков и приобрели мрачный оттенок, благодаря опоре в сюжете на коллизии трагического свойства<sup>84</sup>. В связи с романтическим отождествлением поэзии с музыкой, многие поэтические жанры переносились в область музыкального искусства и адаптировались к новой художественной системе. Эта участь постигла поэму<sup>85</sup> и балладу. Оба жанра послужили воплощением идеи синтеза искусств – ключевой в эстетике романтизма. Естественно, что поэтика литературных жанров, переносимая в музыкальную сферу, способствовала приданию программных качеств музыкальным жанровым аналогам. По мнению О. Соколова, поэма часто сближается с музыкальной картиной или портретом, пример чему исследователь видит именно в «Мазепе».

Этюд № 6 «Видение» продолжает развитие программности, привнесённой приемом «обобщения через жанр». Первичным жанром здесь становится хорал, благодаря мелодическому ходу в правой руке. Одновременно басовые мерные удары колокола создают атмосферу траурности. В процессе развития хорал превращается в гимн, а колокольные удары в торжественный перезвон. В кульминации фортепианная фактура достигает

---

<sup>83</sup> В дальнейшем Ф. Лист неоднократно будет прибегать к подобному синтезу разнохарактерных жанров.

<sup>84</sup> Поэма, крупный поэтический жанр повествовательного характера, с разновидностями (героическая, сатирическая, лирико-драматическая и т.д.) Близок ей по духу и жанр баллады, в основе которого лежит рассказ, как правило, взятый из фольклора и изложенный в стихотворной форме. Изначально баллада была музыкально-поэтическим жанром.

<sup>85</sup> Создание жанра музыкальной поэмы приписывают Ф. Листу, начавшему работать над созданием жанра с 1848 г.

поистине симфонической мощи, превращая фортепианную пьесу в симфоническую поэму, чему способствуют свобода формы и яркая эмоциональность произведения. Подтекст первичных жанров Ф. Лист использует в седьмом (марш: см. авторскую ремарку), и в восьмом этюде («Дикая охота»), где крайние разделы (невзирая на трёхдольность) обнаруживают маршевое начало, в то время как средний раздел лиричен по характеру.

Скрытая программность прослеживается и в последних четырёх этюдах: № 9 «Воспоминание», № 10, № 11 «Вечерние гармонии», и № 12 «Метель». В девятом и двенадцатом этюдах ощущаются признаки вальсовости (представляющие широкий спектр характерных граней жанра: от спокойного, меланхолического до крайне драматичного). В качестве одного из лейтжанров продолжает использоваться песня. Десятый этюд имеет черты баллады, на что указывает крайний драматизм пьесы. Этюд № 11 вобрал в себя отголоски многих жанров и преимущественно вокального характера – это хорал, песня, гимн.

Среди жанров, выступающих с программной функцией в цикле, необходимо выделить основные из них, ставшие, своего рода лейтжанрами опуса: поэму, балладу, марш, песню. Однако роли их различны. Баллада и поэма приобретают в цикле значимость метажанров, привнося литературную поэтику в музыкальные тексты. Их признаки обнаруживаются в большинстве этюдов, за исключением первых трёх. Что касается марша и песни, то они становятся «жанровой персонификацией» двух противоположных образных сфер в цикле – героической и лирической. Усиливают смысловые акценты, эпизодически возникающие жанровые признаки хорала и вальса.

Иной уровень смысловых кодов образует явная *жанровая* программность. Она проявляется в авторских обозначениях, данных в названиях или ремарках произведений. Так, название этюда № 1 – «Прелюдия», содержит и указание на функцию в цикле, и на строение и на характер образности. Жанром предопределена лаконичность формы, подчеркнута художественная задача – введение в цикл. Одновременно его можно рассматривать как метафорический образ инструктивного этапа развития жанра, поскольку он является музыкальным приношением Ф. Листа своему учителю – К. Черни, которому и посвящён данный опус. Этюд пестрит разными видами техники, среди которых превалирует мелкая, наиболее распространённая в этюдах К. Черни.

В этюд №2 композитор вводит ремаркой обозначение – *a capriccio*. Термин адресует к жанру каприччио, название которого переводится как

«прихоть», «каприз»<sup>86</sup>. По И. М. Ямпольскому каприччио – это инструментальная виртуозная пьеса со множеством контрастных эпизодов и с частой сменой настроений. Второй трансцендентный этюд перенасыщен скрипичными штрихами и агогическими приёмами, позволяющими представить комплекс технических сложностей как образы, возникшие по воле авторской фантазии. Этюд №7 «Героика», благодаря ремарке композитора четко указывает на жанровые признаки героической образной сферы: над главной темой стоит указание *Tempo di marcia*.

Третий уровень образует традиционно романтическая программность, выражающаяся в привлечении в качестве ассоциативных рядов образно-смысловых кодов романтической мифологии, литературы, живописи. Этим Ф. Лист реализовал одно из центральных положений романтической эстетики – необходимость синтеза искусств. Романтическая программность трансцендентных этюдов Ф. Листа зафиксирована, преимущественно, в названиях пьес. Программные названия позволяют выявить наличие трёх образных сфер: героической, лирико-драматической и фантастической. Смешение этих образных рядов в рамках одного этюда создает дополнительный импульс драматической динамики.<sup>87</sup>

К этюдам доминантно-героического характера относятся № 1 («Прелюдия»), № 2, № 4 («Мазепа»), № 6 («Видение»), № 7 («Героика»), № 8 («Дикая охота»). Четыре этюда – № 4, № 6, № 7 и № 8 формируют прочный героический остов в середине цикла. Так, трагический пафос этюда № 4 вызван гибелью украинского гетмана Мазепы, а таинственность названия этюда № 6 («Видение») навеяна картиной погребения Наполеона. Название этюда № 7 «Героика» говорит само за себя. Как и во многих произведениях композитора, здесь запечатлены образы, связанные с темой героической борьбы, так волновавшей Ф. Листа на протяжении всего его творчества. Наконец, этюд № 8 является квинтэссенцией всех трех

---

<sup>86</sup> Напомним, что жанр каприччио возник в XVI веке в вокальной практике и по типу был близок мадригалу. Со временем он перекочевал в инструментальную сферу. Данным термином обозначали пьесы свободного построения, часто полифонического склада, подобные прелюдии, фантазии, токкате. В XVIII веке жанром каприччио именовались блестящие виртуозные каденции в инструментальных концертах, зачастую скрипичных. И, наконец, новое осмысление этот жанр получил в творчестве Н. Паганини. Известно, что Ф. Лист был под большим влиянием великого скрипача, что ощущается в эмоциональной направленности и многих фактурных особенностях, касающихся больше скрипичной практики.

<sup>87</sup> К примеру, начиная с «Мазепы» героическая сфера (крайние разделы) и лирическая (средний раздел), оказываются объединены в одном произведении, в «Видении» героика соединена с фантастикой и т. д.

образных сфер, с явным преобладанием героико-фантастической образности. В то же время, кажущаяся явной героическая программность всех четырёх этюдов скрывает в себе некую фантастическую подоплёку, которая нашла свое выражение в последней пьесе.

Лейттемой этого героического звена опуса является «Дикая охота». В статье А. Платова «Дикая охота королей севера» оговариваются разнообразные трактовки этой древнегерманской легенды<sup>88</sup>. Но наиболее интересной представляется ассоциативная версия А. Платова о том, что с Дикими Охотниками художественные системы различных времен ассоциировали образы реальных исторических личностей, которые несли смерть и разрушение. Для XIX ст. такой образной параллелью Дикого Охотника был Наполеон<sup>89</sup>. Такая трактовка легенды, спроецированная на реальные исторические события, даёт импульс Ф. Листу для собственной интерпретации темы в этюдах. Будучи романтиком-идеалистом, Ф. Лист дал иное освещение образам Мазепы, Наполеона. Он показал их героями, которым даровано бессмертие в новом божественном облике. Ярко показан этот момент перевоплощения в этюде № 6 «Видение», где Ф. Лист с помощью тремоландо, арпеджио и маршеобразного ритма придает характер таинственности и величия центральному событию – смерти Наполеона и превращению его в Дикого охотника<sup>90</sup>.

Этюд № 8 является последним, где доминирует героическая образность. Безусловно, героика будет занимать определенное место и в дальнейших этюдах, таких как № 10 и № 11 («Вечерние гармонии»), но все же, она отойдет на второй план. Начиная с девятого и по двенадцатый этюд, смещение образного акцента происходит, казалось бы, в лирическую сферу. Но все три вышеуказанных образных ряда будут продолжать проявляться.

Интересен «путь» фантастической образности, который в полной мере раскроет свое значение в финале. Появившись в «Блуждающих огнях» (№ 5) и, в определенной мере, в «Дикой охоте» (№ 8), сложная семантика

---

<sup>88</sup> Наиболее распространённой является история, повествующей о сонме призраков, которые мчатся по небу под предводительством воинствующего бога Вотана, сопровождаемые сворой собак. Также есть предания о легендарных англо-саксонских воинах – Херле и Эдрике, превращавшихся после смерти в Диких Охотников.

<sup>89</sup> «Смерть и болезни, войны и разрушения следуют за Охотой. По британским преданиям, Охота Дикого Эдрика являлась в первом десятилетии XIX века – перед началом войны с Наполеоном; в 1853 году – перед началом Крымской войны» и т.д.

<sup>90</sup> Что касается непосредственно этюда №8, то композитор здесь добился поразительных звуковых эффектов, напоминающих порывы ветра, удары грома, собачье рычание, ибо «Дикая охота» по представлению германцев совершалась в ненастную снежную погоду

сконцентрируется в последней пьесе. Образ метели, в творчестве художников XIX в., всегда был наполнен ореолом таинственности, а порой и враждебности. У писателей-романтиков эта стихия часто играла судьбоносную роль в жизни героев. Метель стала той отправной точкой, из которой родилась легенда о Дикой охоте. «Метель», которая в своей непроглядности может скрывать самые непостижимые видения и покрывать пеленой непостижимой тайны любые реалии становится финальным смысловым аккордом.

«Трансцендентные этюды» синтезируют все лучшие достижения композиторов-романтиков первой половины XIX века. Ф. Лист подытожил не только собственные результаты деятельности предшествующего периода, но и многое из разработанного Ф. Шопеном и Р. Шуманом. Создание цикла этюдов, в котором остов драматургии составили наиболее емкие и характерные образно-смысловые коды романтического искусства, позволило довести жанр этюда до вершины авторской стадии развития. Ф. Лист создал эталон принципиально нового концертного этюда, обогащенного фактурным разнообразием и высокохудожественной образностью. Впервые в истории жанра была использована программность романтического образца, позволившая окончательно превратить инструктивный (в прошлом) жанр в один из составляющих жанровой системы высокохудожественной инструментальной традиции XIX ст., способный подобно сонатным циклам нести глубокой философский смысл. Согласно с положениями теории С. Аверинцева, все вышеуказанные пункты являются прямым подтверждением того, что «Трансцендентные этюды» Ф. Листа представляют наиболее важный этап в развитии жанра: от «канонического» к «авторскому».

1. Аверинцев С. С. *Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации* / С. С. Аверинцев // *Риторика и истоки европейской литературной традиции*. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 101–114.
2. Габитова Р.М. *Философия немецкого романтизма* / Р.М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 287 с.
3. Коробова А. Г. *Теория жанров в музыкальной науке: теория и современность* / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского / А. Г. Коробова. – М., 2007. – 173 с.
4. Лобанова М. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность* / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
5. Платов А. *Дикая охота королей севера* / А. Платов / *Мифы и Магия Индоевропейцев*. – София : Гелиос, 2002. – Вып. 11. – С. 7–29.
6. Соколов О. *К проблеме типологии музыкальных жанров* / О. Соколов // *Проблемы музыки XX века*. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. – С. 12–58
7. Холопова В. Н. *Музыка как вид искусства* / В. Н. Холопова. – Лань, 2000. – 319 с.

**Яворский Денис. Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С. Аверинцева.**

В статье рассматриваются этапы формирования жанра этюда в соответствии с теорией жанровой эволюции С. Аверинцева. В качестве высшего образца данного жанра первой половины XIX века представлены «Трансцендентные этюды» Ф. Листа. Цикл репрезентирован как образец «авторского» подхода в интерпретации композитором жанра этюда. В качестве наиболее важного аспекта преобразования жанрового канона в «авторское» произведение рассматривается многоуровневая программность цикла.

**Ключевые слова:** жанр, этюд, цикл, программность.

**Яворський Денис.** Трансцендентні етюди Ф. Ліста в аспекті історичної періодизації розвитку категорії жанра С. Аверинцева. В статті розглядаються етапи формування жанра етюда згідно з теорією жанрової еволюції С. Аверинцева. В якості найвищого зразка даного жанру першої половини XIX сторіччя представлені «Трансцендентні етюди» Ф. Ліста. Цикл репрезентується як взірець «авторського» підходу в інтерпретації композитором жанру етюда. В якості найбільш важливого аспекта переходу жанрового канону в «авторський» твір розглядається багаторівнева програмність циклу.

**Ключові слова:** жанр, етюд, цикл, програмність.

**Yavorskiy Denis.** F. Liszt's Transcendent etudes in the aspect of the historical periods division of the development of genre category by S. Averincev. In the article the stages of forming of etude genre are examined in accordance with the theory of genre evolution by S. Averincev. As the highest standard of this genre in the first half of XIX century are «Transcendent etudes» by F. Liszt. The cycle is represented as a pattern of «authorial» approach in the interpretation of etude genre by the composer. As the most important aspect of transformation the genre canon in the «authorial» work is the multilevel programmaticness of cycle.

**Keywords:** genre, etude, cycle, programmaticness.