



На правах рукописи

ШАПОШНИКОВ Иван Альбертович

**ПОЭМНОСТЬ В РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ:
ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Ф. ЛИСТА И Ф. ШОПЕНА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Новосибирск

2016

Диссертация выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания
Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки

Научный руководитель: **Коляденко Нина Павловна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания НГК

Официальные оппоненты: **Консон Григорий Рафаэлевич**, доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ ВО «Российский государственный социальный университет», профессор кафедры социологии и философии культуры

Овсянкина Галина Петровна, доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.И. Герцена», профессор кафедры музыкального воспитания и образования

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова» (кафедра истории музыки)

Защита состоится 16 июня 2016 г. в 16 часов 30 минут на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Полный текст диссертации и автореферата размещён на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан « »

2016 г.

И.о. ученого секретаря
диссертационного совета

доктор искусствоведения
профессор **М.Г. Карпычев.**

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. На современном этапе развития науки о музыке возрастает интерес к исследованию в междисциплинарном аспекте многих этапов и явлений музыкального искусства. Актуальными становятся поиски межжанровых, межвидовых пересечений в различные исторические эпохи, позволяющие выстроить более полную картину формирования отдельных жанров и включить их в широкий контекст. В этом смысле заслуживает отдельного внимания взаимоотношение симфонической поэмы и такого принципа романтической музыки, как поэмность.

Проблемы изучения этого явления связаны, прежде всего, с тем, что изначально жанр поэмы возник в художественной литературе, и его точное определение неразрывно связано с литературными закономерностями. В музыке жанр поэмы также достаточно распространен, и можно принять в качестве аксиомы предположение, что Ф. Лист, вводя определение «симфоническая поэма» (*Symphonische Dichtung*), имел в виду некоторое идейно-образное сходство с литературной поэмой. Однако это сходство в музыковедческих трудах имеет тенденцию сводиться к вопросам программности в музыке – то есть к поиску конкретных совпадений образности в музыкальных и литературных произведениях.

Подобное акцентирование внемзыкальных моментов при изучении музыкального произведения не представляется правомерным, поскольку для романтической эстетики было характерно акцентирование *невербальной*, имманентно-музыкальной выразительности, в ее связи с «аурой невыразимого» (Е. Синцов). Поэтому еще Б. Асафьев писал о том, что свойства жанра поэмы не ограничиваются программностью, и предлагал понимать жанр поэмы как результат воздействия более общего явления – *поэмности*. Он считал, что поэмность «...выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции»¹.

В трудах же Б. Яворского поэма предстает не созданным Листом жанром симфонической музыки, но одним из инструментов изучения взаимосвязи творчества Листа, а также – Ф. Шопена, никогда не называвшего свои произведения поэмами, – с эстетикой и культурой мышления XIX века.

Следует подчеркнуть, что такая трактовка поэмности (как термина, значительно превышающего объем понятия «симфоническая поэма» и характеризующего не только стремления Листа, но и стремления его эпохи в целом) совпадает и с точкой зрения самого Ф. Листа на проблемы творчества.

Однако, собственно явление поэмности при изучении творчества композиторов-романтиков не получило должного освещения. Б. Асафьев только наметил пути дальнейшего исследования поэмности, характеризуя ее как свойство музыкальной драматургии (на примере творчества П.И. Чайковского-

¹ Б. Асафьев. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. – С. 118.

го). Одновременно ученый определил поэмность как «проекцию личности в мир», а также указал ее важный признак – «совмещение лирического и эпического элементов». Когда же речь заходит об особенностях музыкальной драматургии, эти определения теряют свою четкость (в особенности это относится к эпическому элементу), и поэтому нередко приводят исследователей к поиску иных аргументов, которые оказываются связанными именно с программой.

В трудах Б. Яворского ясно представлена необходимость изучения поэмности как ключевого качества целой музыкальной эпохи XIX века и вскрываются некоторые имманентно музыкальные драматургические принципы поэмности. Но поскольку эти работы достаточно конспективны, здесь не получили освещения многие более частные, но значимые вопросы, касающиеся поэмности и придающие этому понятию четкость и завершенность.

Поэтому актуальность работы заключается прежде всего в необходимости уточнить и скорректировать соотношение понятий поэма и поэмность в творчестве Ф. Листа и проанализировать правомерность распространения поэмности на творчество Ф. Шопена.

Укажем также, что листовское обозначение поэм «*Simphonische Dichtungen*» (в буквальном переводе – симфоническая поэзия) обусловило обращение в диссертации к проблеме *поэтичности*. Это понятие рассматривается в качестве межвидовой эстетической характеристики, способной раскрыть особенности непрограммной музыкальной образности. С помощью такого понимания поэтического представляется возможным уточнение сущностных свойств музыкальной поэмности.

Актуальность работы обусловлена также некоторыми магистральными задачами музыковедения в целом, в частности, сближением с философским осмыслением музыки. Поэмность целесообразно рассматривать в русле этих тенденций, поскольку это явление изначально выходит за пределы собственно музыкального творчества.

В поисках сферы проявления поэмности представилось правомерным обратиться непосредственно к области ее становления и ярчайшего осуществления – произведениям свободных или смешанных форм в фортепианной музыке Ф. Листа и Ф. Шопена, как к **объекту** исследования. Выбор таких произведений в качестве объекта исследования обусловлен прежде всего появлением в их названиях терминов литературного происхождения, а также тем, что в качестве возможного ориентира при их исследовании в музыковедческих трудах часто проводятся аналогии с литературными образами.

Материалом исследования являются фортепианные произведения Ф. Листа, баллады и скерцо Ф. Шопена.

В качестве **предмета** исследования избирается поэмность, которую предлагается рассмотреть не только как качество, присущее жанру симфони-

ческих поэм, но и как *межжанровый драматургический принцип*, характеризующий особенности романтического музыкального мышления.

Раскрытию столь высокой степени обобщенности понятия «поэмность» способствовало привлечение к ее осмыслению некоторых элементов *синергетического дискурса* как междисциплинарного подхода, вскрывающего особенности взаимодействия сложных открытых систем и протекания в них нелинейных вероятностных процессов. Такое понимание поэмности, как полагаем, соответствует и ее осмыслению в статьях Ф.Листа, и романтической музыке в целом, и тому направлению трактовки поэмности, которое обозначили Б.Яворский и Б.Асафьев, а также достаточно многочисленным исследованиям самих симфонических поэм.

Цель предпринятого исследования – с помощью поэмности как одного из ведущих принципов романтического мышления уточнить специфику соотношения образного строя и программности в фортепианных произведениях Ф. Листа и Ф. Шопена.

Обозначенная цель предполагает решение ряда **задач**, ключевыми из которых являются следующие:

- выявить связь поэмности с литературной поэмой и с общеэстетической характеристикой поэтичности;
- осмыслить понятия «поэмность» и «поэтичность», как сущностные свойства музыкального романтизма;
- выявить высокую степень обобщенности понятия поэмности, применив элементы междисциплинарного синергетического дискурса;
- раскрыть специфику поэмности как межжанрового драматургического принципа;
- рассмотреть проявления поэмности в фортепианном творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена;
- определить особенности исполнительского прочтения поэмности в романтической фортепианной музыке;

Методологическую основу исследования составляет комплекс музыковедческих, литературоведческих, эстетических подходов, дополненный отдельными элементами междисциплинарного синергетического дискурса.

В музыковедческом аспекте актуальными для решения поставленных задач стали исследования о Ф. Листе и Ф. Шопене, а также труды, посвященные их поэмным произведениям – это работы Я. Мильштейна, Г. Крауклиса, О. Соколова, В. Холоповой, Л. Мазеля, В. Цуккермана, Вл. Протопопова, К. Hamburger, М. Канчели, Ю. Хохлова, И. Бэлзы, Ю. Кремлева, Н. Котлер, Н. Мамуны. Немаловажную роль сыграли исследования, в которых рассматриваются вопросы программности в музыке – Ю. Тюлина, Л. Казанцевой и других авторов, так или иначе обсуждающих этот вопрос. Особенно плодотворными для разрабатываемой проблемы стали концепции Б. Яворского, Б. Аса-

фьева и К. Зенкина, а также литературно-публицистическое наследие Ф. Листа и Ф. Шопена и воспоминания их современников.

При раскрытии сущности поэтического в его расширенном понимании и специфики литературной поэмы важную роль сыграли идеи А. Веселовского, Ю. Манна, Н. Лейдермана.

Для осмысления идейно-образной стороны поэмности значимыми стали некоторые философские концепции и работы, относящиеся к области философии музыки – это, в первую очередь, труд С. Лангер, а также отдельные положения из исследований А. Лосева, Б. Яворского, К. Зенкина, А. Михайлова, М. Бонфельда и Н. Коляденко.

При изучении поэмности в исполнительском аспекте особенно важным оказался подход, разрабатываемый А. Додсоном в университете Британской Колумбии в городе Ванкувере (Канада) и называемый самим ученым «эмпирическим исследованием исполнительства»².

Помимо указанных аспектов, специфика поставленной в работе цели и связанных с ней задач потребовала привлечения отдельных методов и положений междисциплинарного синергетического дискурса. Поэмность в намеченном развороте как явление, отражающее переход общехудожественных особенностей из одного вида искусства в другой, как возможность баланса между информационной конкретностью программности и многозначностью музыки, как полагаем, относится к тому самому «комплексу проблем, где новым методам просто нет альтернативы» (И. Евин).

Добавим к этому тот важный аргумент, что исследование поэмности предполагает выход за пределы понятийного аппарата музыковедения в литературоведение и даже отчасти в лингвистику. В каждой из этих областей сложилась своя терминология, свои методы. Применение в исследовании механизмов межвидовой координации таких явлений, как поэмность и поэтичность, неунифицированных понятий и методов отдельных наук об искусстве существенно усложнило бы язык исследования. Привлечение сравнительно нового для этих областей синергетического подхода во многом снимает эти трудности.

Более того, в синергетике, с ее принципами нелинейности и самоорганизации, заложен значительный потенциал типологизации и описания художественных процессов, имеющих нелинейный, спонтанный и внешне творчески-хаотичный характер, что актуально в целом для романтизма и в особенности для поэмности. Осмысление поэмности в ее связях именно с эпохой романтизма как «историко-культурного переворота» (К. Зенкин) может быть представлено как «изучение поведения вблизи неустойчивых критических

² Dodson A. Expressive timing in expanded phrases: an empirical study of recordings of three Chopin preludes. – Music Performance Research. – 2011 №4. – P. 2-29.

режимов: резких, скачкообразных переходов, взаимодействия хаоса и порядка» (И. Евин)³.

В этой связи представляется неправомерным обойти вниманием те новые возможности, которые предлагает синергетика. Поэтому одними из основных стали труды И. Евина, Е. Князевой и С. Курдюмова, А. Волошинова и некоторые элементы синергетического подхода, встречающиеся в искусствоведческих исследованиях последнего времени (работы А. Клюева, Г. Грушко, посвященные общим вопросам взаимосвязи музыки и синергетики). Любые подобные попытки демонстрируют, какие синергетические понятия и каким образом можно приложить к музыковедению. Одновременно эти работы, показывая перспективность синергетики и возможность возникновения в ее свете новых аспектов философии и искусствоведения, помогают заранее ответить на главный вопрос: для чего разрабатывать в музыке эту новую парадигму?

В этой связи нельзя не отметить вклад в музыковедение Н. Коляденко, которая включает некоторые синергетические понятия в синестетический анализ музыкальных текстов. Синергетические положения к отдельным аспектам музыковедческих исследований применяются С. Лысенко (анализ постановочных интерпретаций опер и балетов), Е. Приходовской (жанр монооперы), В. Третьяченко (скрипичная педагогика), О. Ярош (романтический монотематизм).

Что же касается синергетического аспекта в изучении романтической поэмности, то в представляемой диссертации впервые предпринимается попытка исследовать ее в таком ракурсе. Этот достаточно новый и несколько непривычный для музыковедения аспект осмысливается в ключе, способствующем ассимиляции необходимых понятий в рамках академического музыкознания. Поэтому следует особенно подчеркнуть, что привлечение синергетического аспекта для изучения романтической поэмности интегрируется с существующим богатым пластом музыковедческих исследований. Синергетический подход может дополнить принятые в музыковедении сравнения появившихся в романтическую эпоху новых композиционных структур с типовым способом развития материала, характерным для инвариантных форм. С помощью междисциплинарной синергетической методологии возникает возможность рассмотрения в новом ракурсе некоторых концептуальных положений музыковедческой науки.

Научная новизна диссертации определяется несколькими аспектами:

– впервые поэмность в музыке рассматривается в качестве межжанрового драматургического принципа,

– впервые осмысливается поэтичность в романтической музыке как межвидовая эстетическая характеристика в ее связи с поэмностью,

³ Евин. И. Синергетика искусства. – М., 1993. – С. 12.

– предлагается новое понимание программности в музыке (потенциальная программность),

– в работе впервые применен синергетический подход в анализе драматургических и структурных закономерностей таких индивидуализированных явлений, как свободные и смешанные поэмные формы в творчестве композиторов-романтиков.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует п. 2 «История западноевропейской музыки»; п. 7 «Общая теория музыкального искусства»; п. 8 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин: мелодика, ритмика, гармония, полифония (контрапункт), теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение: оркестровка и теория оркестровых стилей, история теоретических учений»; п. 9 «История и теория музыкальных жанров» паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Положения, выносимые на защиту:

Поэмность в музыке может быть рассмотрена не как свойство конкретного жанра симфонической поэмы, но как изначально формирующийся в межжанровой сфере драматургический принцип.

Данный принцип формировался в фортепианном творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена и имеет свои четкие драматургические особенности, которые в целом могут быть прочитаны как основные координаты их творчества.

Поэмность как межжанровый драматургический принцип тесно связана с поэтичностью в музыке, что особым образом отражается на романтической музыкальной программности.

Поэмность – понятие достаточно гибкое, и ее признаки разнообразно проявляются в творчестве Листа и Шопена, одновременно составляя принцип общности и выявляя индивидуальные особенности в их претворении поэмных признаков.

Поэмные произведения имеют и свои особенности исполнительского прочтения, что делает их особенно привлекательными для концертной эстрады.

Синергетический подход, предлагаемый в диссертации, способствует раскрытию специфики поэмности как межжанрового драматургического принципа и некоторых особенностей ее исполнительской интерпретации.

Теоретическая значимость работы заключается в возможности использования ее результатов при трактовке программности, изучении проблем музыкального смыслообразования, вопросов жанрообразования, а также в интеграции музыковедческих подходов с философской и психологической проблематикой.

Практическая значимость. Отдельные положения диссертации могут найти применение при чтении курсов «Анализ форм», «История зарубежной музыки», «Музыкальная эстетика», «Музыкальная психология». Они применяются в курсе «Философия науки и искусства» в магистратуре Новосибирской государственной консерватории, а также были использованы в курсе «Основы философии» в Музыкальном колледже при Новосибирской консерватории.

Апробация диссертации. Работа выполнена на кафедре истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки, неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры и была рекомендована к защите. Основные положения исследования были опубликованы в журналах, рекомендованных ВАК России, и представлялись в выступлениях автора на различных международных и всероссийских научных конференциях.

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из Введения, Трех глав, Заключения, Списка литературы и Приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, сформулированы цель, задачи, изложены методологические основы диссертации. Большое внимание уделено осмыслению термина «поэмность» не в качестве понятия, производного от жанра симфонической поэмы и занимающего, соответственно, подчиненное положение, но в качестве изначально свободного от этих иерархических связей принципа, что подтверждается его пониманием Б. Асафьевым и особенно Б. Яворским.

Основная задача **Главы I – Поэмность как межжанровый драматургический принцип** – состоит в первоначальном определении границ и содержания понятия поэмность. Входящие в главу три раздела посвящены обоснованию расширенного понимания поэмности и осмыслению ее возможных конкретных признаков.

В разделе **I.1. Проблема трактовки понятия «поэмность» в музыковедении** становится основным предметом исследования идея необходимости расширения понятия «поэмность», обозначенная во Введении. Обращается внимание на то, что поэма – достаточно распространенный музыкальный жанр. Необходимо признать, что он изначально сложился в литературе. В музыке поэмами обозначаются очень разнородные явления – от программных одночастных «симфонических» или «музыкальных» поэм Листа, Штрауса, Скрябина, до непрограммных камерных – Скрябина, Шоссона и вокальных – Свиридова. Существует еще огромное количество так называемых «поэмных жанров». По этой причине понятие «поэмность» в качестве инструмента изучения особенностей этого жанра, проявляющихся за его пределами, и в таком

качестве редко используемое даже в литературоведении, тем более не может быть в аналогичном виде применимо в музыковедении.

На складывающийся непривычно широкий объем понятия «поэмность» оказывает влияние и то, что обозначаемое им явление сложилось гораздо ранее появления первых собственно поэм. Поэтому еще в трудах Б. Асафьева и Б. Яворского начала складываться позиция расширенного толкования поэмности. Однако эти положения не получили должного развития в дальнейшем.

В опоре на упоминавшееся оригинальное листовское определение «Symphonische Dichtung», впервые зафиксировавшее поэмные тенденции в музыке, можно сделать вывод, что изначально в поэмности композитором ощущалась связь со всей поэзией в целом, поскольку немецкое Dichtung (равно как и английское poem и французское poeme) правомерно перевести и как стихотворение, и как поэзия.

Поэмность, связанная не с жанром симфонической поэмы, а с поэтичностью, в музыке может быть, соответственно, трактована исключительно как *принцип межжанровый*. В этом плане поэмность стоит в достаточно широком ряду сходных понятий: как межжанровых (вальсовость, фугированность и т.д.), так и более широких – межродовых (драматичность, лиричность), межстилевых и т.д.

Правомерно также рассматривать поэмность в ее возможной взаимосвязи с поэмными формами. Это позволяет перейти на архитектурный уровень проявления поэмности, что дает основания для обнаружения связи поэмности уже с принципами музыкальной драматургии.

Следует отметить, что поэмность, по мнению Б. Асафьева, связана и с масштабностью идей (ученый отмечал приобщение музыки к миру идей посредством поэмности). Поэтому она обнаруживает параллели с симфонизмом. При этом поэмность являлась таким же важным драматургическим принципом, и даже концептуальным центром для музыки Шопена и Листа, каким для музыкального искусства в целом является симфонизм (в понимании, намеченном в трудах И. Соллертинского, Б. Асафьева, М. Арановского).

В разделе **I.2 – Романтическая поэмность и сонатность** развивается положение о том, что симфонический масштаб и целостность драматургии в романтической поэмности сопоставимы прежде всего с сонатностью. Эти качества не были характерны для сонатности в классицистскую эпоху, ведь сонатность была категорией более локальной, связанной не столько с драматургией жанра сонаты, сколько с формообразованием лишь первой части симфонической концепции.

При этом для классицистской сонатности была характерна *риторичность* (Б.Яворский) – развертывание музыкальных образов в сонатной форме приобретало характер подтверждения тезиса, изложенного в главной партии.

В этом плане побочная партия служила только «оттенением» главной⁴.

В поэмных же сочинениях Листа и Шопена противопоставлялись два равноправных, контрастных образа. В этом случае развитие и, соответственно, заключительные партии в их произведениях приобретали совершенно иной характер. Этот прием далек от риторической логики, составлявшей основу классицистской сонатной формы, и может быть обозначен в качестве *поэмной диалектики* (Я. Файн), поскольку в нем ярко разворачивается единство и борьба противоположностей, а также диалектическое снятие противоречий. Причем единство противоположностей в музыкальных произведениях подчеркнуто отдельным композиционным приемом *выведения ряда* (термин И.-В. Гете, введенный в музыковедение О. Ярош), то есть выведением контрастных разделов из одного образа – первоосновы. Подробнее особенности выводного ряда изложены в третьей главе диссертации.

Поэзная диалектика придает сонатности новые концептуальные, масштабные акценты. Сформировав ее, Лист и Шопен в своих поэмных произведениях, в частности, на основе особого преломления и глубинного синтеза симфоничности и классицистской сонатности раскрыли для последней широкие пути развития. Это сделало ее одним из важнейших драматургических приемов, характерных для многих последующих композиторских школ и музыкальных направлений.

Поэзная диалектика полностью не исчерпывает все особенности поэжности как межжанрового драматургического принципа, который также предполагает и особое отношение композитора к самим музыкальным образам, которое, как было отмечено, Ф. Лист называл поэтичным. Однако поэтичность в музыке до настоящего времени не исследовалась и, соответственно, требует своего отдельного осмысления для более полного раскрытия специфики поэжности.

Данная проблема становится предметом исследования в разделе ***1.3 Поэтичность как общеэстетическая характеристика и ее связь с поэжностью.***

В диссертации отмечается, что сопоставление сочинений романтиков, а особенно Листа и Шопена, с поэтическими произведениями, сюжетами либо персонажами – общепринятый аспект исследования. Однако если подходить к этому вопросу с точки зрения поэтичности в музыке, возникает проблема специального исследования возможных механизмов участия внемзыкальной образности в процессе музыкального смыслопорождения.

Само понятие поэтичности тесно связано с романтизмом и часто встречается и в трудах исследователей, и в манифестах, письмах самих романти-

⁴ Следует подчеркнуть, что Яворский имел в виду классицистскую сонатность в ее «эталонном» варианте, сформировавшемся в творчестве Гайдна и Моцарта (см. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, Ч. 1 – М.: Советский композитор, 1987. – 366 с.

ков, где предстает как явление, выходящее за рамки поэзии. Поэтому поэтичность вполне может быть рассмотрена как одна из значительных межвидовых эстетических характеристик романтической эпохи.

Собственно говоря, в качестве такой же значимой межвидовой эстетической характеристики может выступать и сама музыкальность. В этом случае ее маркером становится возможность непосредственного отражения внутренней духовно-эмоциональной сферы. Очевидно, что подобные черты становятся доминантными и в поэтичности.

При этом поэтичность образуется в результате преодоления смысловой конкретности слов – своеобразного «расфокусирования» (Н. Коляденко) их смысла, а в музыкальном произведении происходит встречное явление – момент «фокусирования» невербального смысла в структуре, форме. Благодаря событийно-фактуальной неконкретности поэзии, присущей ей, в отличие от прозы (наряду со значением слов, в поэзии присутствует их «звучание») – возникает способность ярко передавать эмоции, состояния автора. То есть поэтичность – своего рода синергия музыкальной духовно-эмоциональной непроявленности образов и вербальной чувственной конкретности.

Если осуществить проекцию этого определения в область музыкальных произведений, то в качестве конкретизирующего элемента в этом взаимодействии может выступать программа.

Исследователи обозначают разные типы программ. В рамках поэтичности в музыке интерес представляют понятия «скрытой» программы (Ю. Тюлин), «полупрограммы» (В. Холопова), обобщенной программы.

В диссертации в связи со спецификой поставленной проблемы вводится более широкое понятие – *потенциальная программа*. Отметим, что под потенциальной программой мы понимаем любые немзыкальные импульсы, которые по фактам переписки, биографии и пр. могут быть восстановлены либо осмыслены в связи с драматургией данного произведения, в противовес более узким понятиям программы.

Необходимо отметить, что введение данного термина обусловлено границами музыкальной поэтичности, которые гораздо шире границ программности в музыке в ее традиционном понимании. Однако произведения и Ф. Листа и Ф. Шопена, попадающие в сферу поэтического, почти всегда имеют вероятностную программу – то есть те немзыкальные ассоциации, которые не без оснований могут быть использованы для более яркого осмысления музыкальных образов и их развития, но при этом взаимодействуют с музыкальными образами лишь опосредованно. Последнее означает, что между этой вероятностной, или потенциальной программой и иллюстративностью в музыке есть весьма глубокое различие.

Очевидно, что такая потенциальная программность является понятием широким и включает в себя и программность в традиционном ее понимании.

При этом она выступает в качестве элемента, привносящего в музыкальное произведение некую необходимую для возникновения поэтичности конкретность.

Потенциальная программность, имеющая большое значение для поэматики и отсылающая к поэтичности, одинаково характерна как для программных, так и для непрограммных произведений Ф. Листа и Ф. Шопена.

Осмыслению того, как новое отношение композиторов к музыкальным образам, которое подразумевает потенциальная программность, повлияло на соответствующее переосмысление музыкального языка и структуры музыкальных произведений, посвящен раздел ***1.4. Особенности романтической поэматики: синергетический аспект.***

Ф. Лист ставил проблему романтической поэматики, говоря, что музыка должна найти новые формы для «нового эмоционального содержания». Следовательно, поэтическое в музыке романтиков предполагает также и попытку преодолеть сложившиеся в классицистской музыке нормы формообразования.

Эти процессы не ограничиваются теми переосмыслениями сонатной формы, о которых шла речь в первом разделе. Вопрос можно поставить шире: о смене творческих ориентиров в целом при построении архитектоники музыкального произведения. То есть выработанные композиторами классицистской эпохи нормированные формы уступают место свободным и смешанным формам лишь потому, что для романтиков оказалась неприемлема сама нормированность. В этом случае поэтическое можно прочесть и как переструктурирование четко осознаваемых, «эталонных» архитектурных структурных единиц и выход в иррациональную интуитивную сферу.

Для исследования этих сложно поддающихся типологизации процессов нужна соответствующая гибкая методология. В ее основе изначально должны быть заложены возможности типологизировать явления иррациональной сферы, обладающие большой степенью индивидуализированности. В качестве такой методологической базы в диссертации предлагается актуализирующийся в последнее время в гуманитарных науках синергетический подход.

Важно, что в основе синергетики лежит осмысление систем самоорганизующихся, причем нелинейно. Последнее означает необходимый отрыв от жесткой однозначности причинно-следственных связей замкнутого процесса становления, поскольку нелинейно развиваются именно открытые системы, что и приводит их к кардинально различным конечным состояниям. В основе нелинейного развития лежат так называемые точки неустойчивости (точки ветвления решений) – этапы, на которых происходит выбор одного из возможных путей дальнейшего движения. Именно в точках неустойчивости система особенно чутка к воздействиям извне.

Известно, что неустойчивость – понятие не новое для академического

музыковедения. С точки зрения процессуальной теории Б. Асафьева развитие образов в музыкальном произведении происходит в результате чередования стадий устойчивости – неустойчивости. Э. Курт описал развитие романтической тонально-гармонической системы, также используя подобную методологию. Процессы же, децентрализующие тональность, фактически могут быть осмыслены как приведшие ее в состояние преобладания неустойчивости (к примеру, тритон в концепции Б.Яворского можно трактовать в качестве точки ветвления ладовых решений).

Таким образом, неустойчивость романтической тонально-гармонической системы уже была для Листа и Шопена одним из способов воплощения нелинейного развития музыкальных образов.

В то же время акцентирование точек неустойчивости в процессе развития тем-образов в произведении приводило к индивидуализации драматургии, соответственно, воплощавшейся в тех формах, которые традиционно принято обозначать терминами «свободные» и «смешанные». В этих композициях форма-процесс начинает размывать форму-кристалл.

Как показано в диссертации, функции последней берет на себя модель, которую в понятиях синергетики можно обозначить в качестве структуры-аттрактора. Эта структура управляет процессами самоорганизующейся системы (в музыкальном произведении – разворачиванием образов), при этом часто она сама не выстраивается отчетливо. Под структурой-аттрактором можно понимать и конечные взаимоотношения тем – в этом случае начальные образы сразу попадают под притяжение аттрактора, и их движение принимает характер *сквозного нелинейного развития*.

Свойствами структуры-аттрактора обладают и те драматургические модели, к которым тяготели Ф. Лист и Ф. Шопен, признаки которых частично находим во многих их поэзных произведениях, но они при этом не представляют собой форму-инвариант. Поэзная диалектика является частью этих моделей.

В диссертации отмечается, что те смены состояний и то новое качество образов в последних разделах произведения, которые предполагала поэзная диалектика, могли гармонично реализоваться только в случае нелинейного развития, благодаря синергетическому «эффекту крыльев бабочки» (при котором малые возмущения рождают большие следствия) (Э. Лоренц).

Следовательно, сквозное нелинейное развитие, наряду с поэзной диалектикой и потенциальной программностью можно считать одним из важнейших признаков поэжности.

В целом же, суммируя основные положения, выявленные в 1 главе, можно отметить, что романтическую поэжность целесообразно рассматривать в качестве межжанрового драматургического принципа. Для него оказываются характерными следующие качества:

– потенциальная программность как отражение поэтичности в музыке;
– поэзная диалектика как прием достаточно гибкий в оформлении и своеобразно переосмысливающий классицистскую сонатность;
– выводной ряд как способ развертывания основного образа, служащий одним из стержней поэжной диалектики.

– сквозное нелинейное развитие, одновременно соответствующее установке на отражение закономерностей интуитивной сферы и преобразующее и индивидуализирующее устойчивые композиционные приемы. Этот прием неразрывно связан с поэжной диалектикой и способом выведения ряда.

В точках неустойчивости, как уже отмечалось, система особенно подвержена различным влияниям. В рамках поэжности источником такого воздействия на музыкальные образы была потенциальная программа. Осмыслению этого процесса посвящена Глава II – **Принципы потенциальной программности в творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена.**

Так, в разделе *II.1 – Потенциальная программность и поэжность* – рассматриваются процессы взаимодействия между потенциальной программой и образной сферой музыкального произведения, которой присущи имманентные невербальные закономерности смыслопорождения.

Специфику этого взаимодействия, как отмечается в диссертации, эффективно отражает синергетическое понятие «малые резонансные воздействия». Это понятие фиксирует виды взаимодействий не прямолинейных, но таких, при которых внешнее явление вступает в резонанс с какими-либо процессами, происходящими в самой системе и усиливает их. Таким способом в точке неустойчивости (к которой может привести и само усиление определенных процессов) этот источник уже ощутимо воздействует и на выбор того или иного пути развития, тем самым как бы вмешиваясь в развитие системы, которая при этом остается самоорганизующейся.

При малом резонансном воздействии потенциальной программы на образы поэжного музыкального произведения последние сохраняют свои качества «музыкальности» – отражение внутреннего духовного плана, непроявленность и т.д., в то же время за счет взаимодействия с конкретикой программных образов начинает функционировать поэтический принцип усиления их эмоционального воздействия.

При этом, как мы уже отмечали, для поэжности характерно именно нелинейное развитие с достаточно большим количеством моментов неустойчивости, в которых это влияние особенно ощутимо. В результате по ходу развития часто в целом угадывается повлиявший на него источник, однако прямой аналогизации не происходит, и исследователь либо исполнитель могут лишь предполагать, какие именно процессы развития музыкальных образов усиливает вероятный источник.

Сама потенциальная программа также может и не быть вербализован-

ной и носить скрытый, непроявленный характер, как это часто происходит в произведениях Шопена. В этом случае единственной базой для обнаружения взаимодействия потенциальной программы и образов музыкального произведения как при исполнении, так и в исследованиях, могут служить сообщения – качества и процессы, вскрываемые музыкальной синестетикой (Б. Галеев, Н. Коляденко, С. Лысенко). В этом отношении синестетический подход при осмыслении потенциальной программности, как полагаем, значительно выигрывает по сравнению с герменевтическим, поскольку обнаруживает не зависящие от внешней программы глубинные связи ощущений. Герменевтический же подход более подходит для уже собственно явственно программного проявления немusикальских импульсов.

Поэтому особенностью потенциальной программы является гибкое воздействие на музыкальную драматургию. При этом потенциальную программу не следует понимать только лишь как нечто четкое, ясное, проявленное. Скорее она обладает свойством поэтичности – т.е. качествами стихийности и богатства разнообразных ощущений интуитивной сферы человеческого мышления. Это позволяет ей не только влиять на музыкальную драматургию по принципу малых резонансных воздействий, но также разворачиваться как в виде экстрамузыкальных образов (в программных пояснениях, или исследовательских интерпретациях), так и в виде интрамузыкальных компонентов (жанр, фактура, пульсация, тематизм, динамика и т.д.).

В разделе *II.2 Взаимосвязи потенциальной программности в музыке и особенностей литературной поэмы* происходит дальнейшее осмысление возможных точек соприкосновения драматургических принципов указанных видов искусства.

Особо отмечается, что в музыке приобретает совершенно новое направление качество лиризации эпоса, характерное для поэмы в литературе. Для музыкальных произведений, не относящихся к синтетическим жанрам, лиричность является свойством, органично связанным с самими особенностями музыкального мышления. Повествовательность же, происходящая из эпических жанров, не только прямо не вытекает из свойств музыки, но и, казалось бы, противоречит им, требуя, как минимум, гораздо большей образной конкретности. В музыке некая «повествовательность» может стать образной характеристикой, формируемой имманентными средствами, то есть в музыкальных произведениях может создаваться ощущение повествовательности, например, за счет «растягивания драматургического времени» – наподобие неторопливого рассказа о минувших событиях.

Важным качеством литературной поэмы является также «параллелизм судеб автора и главного персонажа» (Ю. Манн). Это свойство подчеркивает обостренно-авторское отношение к происходящему, создавая ощущение «проекции личности в мир» (Б. Асафьев). В музыке и в этом случае вы-

страивается противоположное соотношение. Образы произведений изначально воспринимаются как субъективно авторские, а потенциальная программа придает им ощущение проекции в мир.

Как показывается в работе, наличие потенциальной программы является условием, ключевым для реализации музыкальной поэмности. Поэтому ее проявлению в творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена посвящены следующие разделы второй главы диссертации.

Так, в разделе *II.3 – Потенциальная программность в творчестве Ф. Листа* – анализируются особенности потенциальной программы в произведениях «основоположника поэмности» и одного из самых ярких защитников и манифестаторов программной музыки.

В ранней пьесе – фортепианной фантазии «По прочтении Данте» композитор уже использует принципы потенциальной программности. Эта потенциальная программа, в первую очередь, отталкивается от намека на «Божественную комедию» Данте Алигьери. В нее можно включить и многочисленные исполнительские ремарки – «быстро и очень взволнованно» – «с натиском» – «безутешно» («*presto agitato assai*» – «*con impeto*» – «*disperato*») для воплощения образов, возможно, ада в первом драматическом эпизоде. Ремарки «с бóльшим оживлением» и далее «стремительно» («*piu animato*» – «*precipitato*») – потенциально указывают на переход в иную сферу, сопоставимую с чистилищем (см. окончание первого драматического эпизода). И «нежнейше, с интимным чувством», «нежнейше, с любовью» («*dolcissimo con intimo sentimento*» – «*dolcissimo con amore*») дают намек на картину «местопребывания блаженных душ» – рая (см. первый лирический эпизод).

Однако первое, что необходимо отметить: не следует забывать, что предложенные трактовки условны, и как уже говорилось выше, вполне обоснованно могут быть и другими. Второе: указанные ремарки встречаются только в экспозиции. То есть не вся пьеса «После прочтения Данте», а ее экспозиционная часть – это, условно, своеобразная последовательная передача впечатлений во время чтения. И третье: эти программные элементы не складываются в единый выстроенный сюжет либо его эпизоды, образуя именно непроявленную потенциальную программу.

Таким образом, в фантазии «По прочтении Данте» возникло синергетическое взаимодействие с «Божественной комедией» по принципу «малых резонансных воздействий». И резонансно усиленные процессы привели к совершенно иному ходу развития, нежели в литературном источнике. К примеру, указанные выше исполнительские ремарки вполне могут скалываться и в рамках фаустовской тематики. Тогда первая группа будет олицетворять эмоциональный «тупик» Фауста, а вторая и третья – его восхождение к «небесным вершинам» (Ф. Лист).

Как установлено в диссертации, такая программа не единична в твор-

честве Листа. Она встречается и в Сонате h-moll, и в «Долине Обермана» и многих других произведениях. Рассмотренные на примере фантазии "По прочтении Данте" проявления потенциальной программности не являются частными, но входят в творческий метод Ф. Листа в качестве одной из ключевых особенностей поэмности.

В разделе *II.4 – Потенциальная программность в творчестве Ф. Шопена* – на первый план выдвигается принципиальная непрявленность программных элементов в произведениях композитора.

В диссертации подчеркивается, что обилие программных элементов, связываемых с музыкой Шопена, было сформировано исследователями часто не без веских оснований. При этом Ю. Тюлин в этой связи предлагает трактовать образный мир произведений композитора как подверженный влиянию только лишь «скрытой программности», усматривая ее, к примеру, в «диалогическом изложении» голосов.

В то же время следует отметить, что, по отзывам современников, в музыке Шопена отражены и более конкретные программные элементы, чем предполагает предложенная Ю. Тюлиным скрытая программа. Однако эти элементы как нельзя лучше характеризует сформулированное Шопеном исполнительское кредо – «Я намекаю, слушатель сам должен докончить картину». В виде таких непрявленных «намеков» и функционирует потенциальная программа, существенно обогащая произведение. К примеру, в мазурке D-dur, по воспоминаниям современников, отразилось предложенное пианистке М. Чарторьской самим композитором сопоставление «кабака» и «салона», без конкретизации причин появления этих ощущений. Такие программные элементы правомерно обозначить как «расфокусирование» конкретных образов, т.е. для них изначально присуще качество вероятности.

В этом плане показательна позиция К. Зенкина, указывающего на существование quasi-сюжетных ассоциаций в произведениях Шопена. Опираясь на наблюдения Л. Мазеля, ученый делает вывод, что сам ход развития музыкальных образов несколько напоминает ход развития литературного сюжета (Так, анализируя Балладу g-moll, он пишет о ее начальной теме как о «первом круге погружения в минувшую драму», а о подвижной коде к главной теме как о прообразе будущей коды Баллады, дающем полную картину происшедшей грандиозной катастрофы").

В целом же в диссертации констатируется, что потенциальная программность в произведениях Шопена настолько ярка и ощутима, что ее чувствовали как современники, так и исполнители и музыковеды нашего времени, несмотря на их невключенность в контекст эпохи.

При подведении итогов Второй главы в диссертации делается вывод, что потенциальная программность как особое отношение композитора к музыкальным образам, целостно влияя на музыкальную драматургию,

инспирировала появление поэмности со всеми ее отличительными особенностями. Указывается на мнение Б.Яворского, который отмечал, что поэмность – дальнейшее развитие *impressions*, впечатления, в романтической музыке воплощающегося не прямо, иллюстративно, но опосредованно, с точки зрения рождаемого переживания. Поэмность носит характер осмысления переживания, осуществляет его развитие. Потенциальная программность относится к уровню *impressions* – впечатления-переживания, эффективно выполняя роль опосредованного отражения импульса, и является толчком к дальнейшему развитию поэмной драматургии.

Об особенностях романтического поэмного осмысления переживания – индивидуализированности структуры и нелинейности развития – идет речь в Третьей главе диссертации.

Глава III – Поэмные принципы в фортепианном творчестве Ф. Листа и Ф. Шопена – посвящена аналитическому аспекту осмысления поэмных признаков в произведениях композиторов.

В разделе **III.1 – Фортепианное творчество Ф. Листа как сфера формирования поэмности** – проанализированы признаки поэмной диалектики и нелинейного развития образов в произведениях композитора.

В работе отмечается, что для Листа большое значение имело *сквозное нелинейное поэмное развитие* с акцентированием точек неустойчивости. В рассмотренной ранее фантазии «По прочтении Данте» в качестве синергетической точки неустойчивости особенного внимания заслуживает тритоновая интонация. Ей отведено особое место: это основной мотив – источник всех важных тем, он поставлен во всех точках «ветвления решений», а его трансформация в кварто-квинтовый ход – заключение, приобретение устойчивого состояния. Начальная тритоновая интонация, таким образом, может быть трактована в качестве неустойчивой области музыкального звучания, еще не получившего четкое тематическое, фактурное и гармоническое оформление. Соответственно, эта область не дает и тонального решения пьесы.

Особенного интереса также заслуживает самая последняя зона «ветвления решений», после которой собственно уже развитие приобретает характер апофеоза. Этот эпизод В. Протопопов однозначно именуется репризой главной партии, но, по сути, есть основания полагать, что это – предыктовый раздел. Эта двойственность признаков позволяет отождествить эпизод не только с неустойчивостью, выраженной структурными функциями, но даже с синергетическим понятием состояния неравновесия, «бимодальности» (термин И.Евина), когда материал не принадлежит ни предыдущему, ни последующему состоянию, но совмещает в себе характеристики и того, и другого. Далее из состояния бимодальности и происходит решающий выбор пути развития, и произведение оканчивается апофеозом.

Такое сквозное нелинейное развитие с акцентированием точек не-

устойчивости индивидуализирует драматургию произведения, при этом, по сути, перестраивая и объединяя в одночастное произведение закономерности построения классицистских сонатной формы и формы сонатно-симфонического цикла. В работе подчеркивается, что подобные процессы происходят и в «Долине Обермана» и Сонате h-moll.

Как признак нелинейного развития в диссертации осмысливается и другой, присутствующий во всех произведениях композитора излюбленный прием создания точек неустойчивости – переход к речитации, что позволяет придать отдельному эпизоду одновременно гармоническую, мелодическую, фактурную и темповую неопределенность и перевести дальнейшее развитие в требуемое русло.

Способом же объединения всего разнообразного образного развития произведения в поэмных произведениях Листа становится *выводной ряд* развертывания главного образа, сформулированный в теории метаморфоз Гете и проявляющийся у Листа на основе романтического принципа монотематизма. Этот выводной ряд может быть ассоциирован с некоторыми гранями личности автора и показывает высокую личную значимость (монологичность) всех воплощаемых образов и состояний. В творчестве композитора монотематический выводной ряд осуществляет «сплошное выразительно-конструктивное развитие» (Б.Яворский), скрепляя его нелинейный процесс.

Благодаря образуемому таким образом сквозному поэмному развитию драматургия каждого из сочинений ярко индивидуальна и имеет свои ключевые особенности. Типические же черты могут быть обобщены в рамках поэмной диалектики, обладающей, как показано в диссертации, всеми качествами диалектичности. К ним относятся: 1– единство – «выводной ряд» и борьба (противопоставление состояний-эпизодов) противоположностей; 2— переход количественных изменений в качественные (смена состояний после кульминаций эпизодов, финальный апофеоз как результат развития); 3— диалектическое снятие (отрицание состояния предыдущего эпизода последующим, например, драматизм – лирика).

При этом поэмная диалектика может быть трактована как достаточно гибкая основа, романтического типа инвариант свободных по форме произведений. Его свойства можно отразить в понятии «структура-аттрактор». В нее будет входить не только поэмная диалектика, сквозное нелинейное развитие и выводной ряд, но и излюбленные листовские сопоставления и способы их развития (драматизм, минор – лирика, мажор; речитация в точках неустойчивости и т.д., смена пульсации при переходе от драматических к лирическим разделам и т.д.). Т.о. структура-аттрактор вбирает в себя особенности реализации принципа поэмности в творчестве Листа.

В диссертации устанавливаются следующие конкретные признаки, характерные для поэмности в творчестве Листа:

- яркое претворение потенциальной программности;
- поэзная диалектика как основа-инвариант многих свободных по форме и жанру произведений (рапсодии, сонаты, пьесы, этюды);
- выводной ряд как стержень поэжной диалектики, образующийся на основе монотематизма;
- сквозное нелинейное поэжное развитие, преобразующее сонатную форму в индивидуализированную композицию, предполагающее наличие связующих декламационных эпизодов, обладающих выраженной монологичностью, и выступающих в качестве точек неустойчивости.

Таким образом, можно сделать вывод, что для Листа поэжность являлась межжанровым драматургическим принципом, естественно вытекавшим из его творческих устремлений. Полагаем, что поэжность в предложенной трактовке гораздо более полно и гармонично вбирает в себя такие акцентированные ранее в музыковедении векторы, как стремление к программности, монотематизм, особая форма крупных одночастных произведений и проч., показывая не только их влияние на отдельное произведение, но именно совокупное воздействие в рамках отдельных пьес или в целом жанров.

В разделе – **III.2. Поэжность в произведениях Ф. Шопена** – обобщаются уже отмеченные основные поэжные признаки, проявляющиеся в творчестве композитора.

Отмечается, что нелинейность драматургического процесса в произведениях Шопена имеет особенности, поскольку точками неустойчивости являются совершенно разные зоны развития. Например, в Балладе f-moll переход к коде и смена состояния начинаются одновременно, в кульминации-апофеозе предыдущего раздела. При всей своей сложности тот же прием наблюдается и в скерцо №3. То есть драматургические моменты, являющиеся точками неустойчивости, точками смены направления развития, у Шопена могут оказаться тщательно "замаскированы". Это придает особую слитность разделов в произведении композитора и фактически заменяет листовский монотематизм.

В поэжных произведениях Шопена некоторая «монологичность драматургии», выраженная у Листа через монотематизм, также присутствует. Она осмысливается в диссертации в рамках понятия «обобщение через жанр» (термин А. Сохора), с некоторыми оговорками⁵. Как полагаем, в шопеновском «обобщении через жанр» неактуальны как социологический оттенок, так и момент суммирования, зато усиливается процессуальный аспект *выведения ряда*. В общем и целом этот процесс можно даже обозначить, как *субъективизация через жанр*.

Следует подчеркнуть, что отождествление «тематики» произведения с

⁵ У А. Сохора обобщение через жанр – момент суммирования образов внешнего мира и их особенностей в бытующем в соответствующей среде жанре (часто народном).

личностью автора, которая воспринимается как максимально осознанная субъективизация образов – один из ключевых моментов поэмности в музыке, действительно идущий от литературного творчества.

Обобщение через жанр показано в диссертации на примере Баллады №1, где ясно прослеживается некий жанровый стержень – вальс. По своей сути разделы баллады – это череда различных по своему характеру вальсов: лирический вальс, грандиозный, блестящий вальс, виртуозный вальс. Здесь вальс как бы является концептом-ядром и образует эффект прямо сопоставимый с подобным при использовании монотематизма.

Вальсовость, хотя и менее ярко, проявляется и в третьей, и в четвертой балладах, и во втором скерцо. Подчеркнем, что вальсовая трехдольная основа вообще характерна для всех четырех баллад и четырех скерцо. В этом смысле делается предположение, что вальсовость может быть отождествима и с личностью самого композитора, принадлежавшего к салонной культуре своего времени.

Таким образом, как можно считать, личность автора в творчестве Шопена часто ассоциируется с жанром, из которого «выводится» образный ряд произведения. Подчеркнем, что и в этом случае вальсовость как бы «сводит» четыре баллады и четыре скерцо в один образный мир, когда восемь лирических героев объединяются в единую личность композитора.

Внутри сквозного поэмого развития для Шопена характерно контрастное сопоставление образов, что говорит о ярком претворении приема поэмой диалектики.

Установленные К.Зенкиным в Балладе №1 два "круга погружения" в минувшую драму, где второй круг является развитием первого, на наш взгляд, сходны с приемом, примененным Листом в фантазии «По прочтении Данте». И в том и в другом случае уже в экспозиции намечается план движения к финальному апофеозу, план, который затем реализуется в последующем развертывании образов. Этот прием в синергетическом плане является демонстрацией аттрактора уже в экспозиции. Он связан и со свойством потенциальной программности произведений. Только наличие потенциальной программы, на наш взгляд, может давать возможность композитору прочувствовать аттрактор как бы до того, как он выстроится в произведении, если мы имеем дело с акцентом на интуитивном, а не рационально-логическом начале. Этот акцент в творчестве Шопена не вызывает сомнений.

Однако шопеновские коды достаточно сложно включить в структурно-аттрактор произведения. Это вскрывает значимость упомянутого ранее синергетического эффекта «крыльев бабочки» при нелинейном развитии. Например, в Балладе №1 его значение вообще трудно переоценить, ведь начальный контраст состояний сильно сглажен непрерывностью развития и не воспринимается как глубоко трагический. Однако то "малое возмущение",

которое вносит этот контраст, оканчивается большим следствием в виде, например, невероятно трагичной, с точки зрения экспозиции, коды.

Как показано в диссертации, для произведений Шопена были характерны все особенности поэмной драматургии:

– потенциальная программность музыки, – настолько яркая, что не требует привнесения внемзыкальных программных элементов (названия, эпиграфа и пр.);

– поэзная диалектика в качестве приема, заменяющего функции формы-инварианта.

– выводной ряд, реализуемый, в отличие от листовского монотематизма, на основе обобщения через жанр, как способ акцентировать личностную значимость и монологичность драматургии, а также отчетливую субъективизацию образов и драматургии произведения;

– нелинейность развития, предполагающая сквозное поэжное развитие в рамках одночастных форм; изменение хода развития с акцентированием точек неустойчивости (можно наблюдать во всех скерцо и балладах Шопена).

Однако, как подчеркивается в работе, Шопен претворял поэжные принципы не только в своих крупных фортепианных произведениях, но и в миниатюрах, особенно в некоторых мазурках. В этом случае, поэжные признаки проявляются не в чистом виде, а потому правомерно говорить лишь о влиянии поэжности как значимого для Шопена межжанрового принципа.

В разделе – **III.3 Особенности исполнительской интерпретации поэжных сочинений Ф. Листа и Ф. Шопена** рассматривается поэжность с точки зрения того большого количества «степеней свободы», которое она дает для исполнителя.

В поэжных произведениях это – богатство тонально-гармонических связей, которые могут быть обыграны совершенно по-разному колористически, и многообразие подголосков, выделение которых помогает привнести новые смыслы, наконец, – узаконенное *tempo rubato*. Все эти принципы могут быть трактованы в качестве предполагаемых нелинейным развитием образов.

Интересный поворот в изучении данной проблемы дает подключение не только синергетического подхода, но и методологии, связанной с понятием «выразительного распределения времени» (“expressive timing” А. Додсона). В частности, благодаря наблюдениям Додсона, можно изучать поэжность и нелинейность развития на более мелких уровнях – фразы, периода. Показательным является то, что точки неустойчивости образуются часто в расширении предложения периода относительно его стандартной протяженности (8, 4 и т.д. тактов), т.е. несимметричность архитектоники фразы делает ее более неустойчивой. Это ярко видно при анализе исполнительского распределения времени.

Кроме того, свобода и нелинейность в трактовке архитектоники фразы позволяет исполнителю передать и его ощущение гармонических функций в точках неустойчивости, что показано в опоре на «выразительное распределение времени».

В диссертации отмечается, что нелинейность развития делает произведение «открытым» влиянию исполнителя. Таким образом, исполнитель получает возможность привнести не только свое индивидуальное видение музыкальных характеристик образов, но и свое понимание потенциальной программы произведения, что особенно показательно, учитывая ее нередко встречающуюся вероятностность и непроявленность. Анализ конкретных примеров в диссертации подтверждает это положение. Знаменательным является тот факт, что, возможно, как раз эти взаимодействия исполнителя с программой как бы переводят произведения подобного типа в разряд не программной, а «чистой музыки», прямо выражающей импульсы интуитивно-эмоциональной сферы, которые становятся сложно формулируемыми вербально и трудно сравнимыми с любыми другими образами. Напротив, отсутствие программы в произведениях «абсолютной музыки» позволяет исполнителю предложить достаточно убедительную потенциальную программу.

В работе указывается, что особенные сложности в исполнительских трактовках представляет и смена меры движения и пульсации в поэзных произведениях Ф. Листа, и смена состояния при непрерывном процессе выведения ряда на основе жанра у Ф. Шопена.

Очевидно, что поэзность имеет свои особенности исполнительской трактовки, которые связаны не только с потенциальной программностью поэзных произведений, но со спецификой их типа драматургического развития. В этом случае поэзность накладывает отпечаток как на построение формы в целом, так и на структурные и гармонические особенности более мелких уровней, включая период и фразу. С исполнительской точки зрения эти особенности приводят к интуитивному поиску приемов, способных адекватно отразить всю указанную специфику.

На примере фортепианных произведений Листа и Шопена в диссертации рассматриваются исполнительские варианты их трактовок (В. Горовица, А. Рубинштейна, Г. фон Бюлова, Й. Гофмана и др.) в обозначенном ключе

В Заключении диссертации подводятся итоги и намечаются перспективы исследования проблемы. Отмечаются перспективы трактовки поэзности, при которой она выступает в качестве межжанрового драматургического принципа, обладающего установленными основными признаками – потенциальной программностью, нелинейностью развития и поэзной диалектикой, связанной с наличием выводного ряда.

В этом случае формирование принципов поэзности можно наблюдать задолго до собственно ее появления у Листа и Шопена, а ее влияние ощуща-

ется в дальнейшие эпохи. Расширению представлений о поэмности может способствовать осмысление программности в творчестве Г. Берлиоза и Р. Штрауса, претворение поэмности в музыке А. Скрябина, изучение вокальных поэм – циклов Г. Свиридова. В диссертации сделана попытка прогнозировать особенности проявления поэмности в этих случаях.

Интереса заслуживают также и возможные противоположные, анти-поэмные тенденции, могущие иметь созвучность, например, с авангардистским отрицанием романтичности.

Представляется, что рассмотренное положение вещей говорит об огромной значимости поэмности для музыкального искусства в целом и о необходимости ее дальнейшего изучения.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК:

- 1. Шапошников И.А. Поэмность в романтической музыке (синергетический аспект) // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2013. №1 (12). С. 216-220.**
- 2. Шапошников И.А. Поэмные сочинения Ф. Листа и Ф. Шопена: исполнительский аспект // Вестник Томского гос. ун-та. 2015. № 395. С. 88–92.**
- 3. Шапошников И.А., Коляденко Н.П. Программность и поэтичность в романтической музыке // Музыкальная академия, 2015 (3). С. 156-159.**
- 4. Шапошников И. Взаимосвязь музыкальной поэмности и литературной поэмы // Вестник Томского гос. ун-та, Культурология и искусствоведение, 2016 №1 (21). С. 118-123.**

Публикации в других научных изданиях:

- 5. Шапошников И.А. К проблеме виртуозности Ф. Листа// Ференц Лист. По прочтении гения: Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2013. С. 195-199.**
- 6. Шапошников И.А. Специфика программности в Фантазии «По прочтении Данте» Ф. Листа// Духовность в искусстве: история и современность. Новосибирск: НОККИ, 2013. С. 4-13.**
- 7. Программность как расширение музыкально-смыслового поля в фантазии-сонате «По прочтении Данте» Ф. Листа // Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: Культуросоциальное как теоретическая и прикладная проблема: Материалы II Международной междисциплинарной научной конференции / Новосиб. гос. ун-т. Новосибирск, 2013. С. 210-215.**