

На правах рукописи

Дин Лулу

ДИН Лулу

**ГЛУБИННАЯ ПОЭТИЧНОСТЬ КАК ФАКТОР
МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ Ф. ШОПЕНА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск 2026

Работа выполнена на кафедре истории музыки ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Научный руководитель: **Королевская Наталья Владимировна**
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова»,
профессор кафедры истории музыки

Официальные оппоненты: **Верба Наталья Ивановна**
доктор искусствоведения, доцент, ФГБОУ
ВО «Академия Русского балета имени
А. Я. Вагановой», профессор кафедры
музыкального искусства

Красногорова Ольга Альбертовна
кандидат искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Академия хорового искусства
имени В.С. Попова», первый проректор –
проректор по учебно-воспитательной
работе и развитию, заведующий кафедрой
фортепиано

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена», кафедра музыкального
воспитания и образования Института
музыки, театра и хореографии

Защита состоится 4 июня 2026 г. в 16 часов 30 минут на заседании совета 23.2.012.01 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 «___» _____ 2026 г.

Ученый секретарь диссертационного
совета, кандидат искусствоведения, доцент



Новикова
Ольга Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Проблема творческого мышления как формы художественного познания мира и человека — одна из ключевых в музыкознании. Любой предмет научного поиска — от музыкальной интонации до музыкальной формы — проходит через сознание художника и реализуется в процессах творческого мышления.

В то же время композиторское (музыкально-творческое, музыкально-художественное) мышление не так часто становилось объектом специальных научных изысканий. Накопленный научный багаж по этой теме в трудах С. Х. Раппопорта, А. А. Адамяна, А. Н. Сохора, М. Г. Арановского, Е. В. Назайкинского, М. Ш. Бонфельда и др. — обобщает опыт осмысления данного феномена как чисто теоретической проблемы и исключительно имманентного явления, замкнутого в кругу специфически музыкальных законов.

Вместе с тем многообразие исторических форм и жанров свидетельствует о переменном существовании двух форм музыкально-творческого мышления, реализуемого то в сфере «абсолютной» музыки, то в системе «синтеза искусств». Б. Эйхенбаум отмечает, что обособление искусств неизменно приводит к исчерпанию художественных средств, и тогда «искусство <...> ищет нового материала и новых форм, вступая в связь с другими искусствами».

Такая ситуация сложилась в музыкальном искусстве XIX столетия, когда после эпохи Просвещения, породившей двух титанов поэзии и музыки — Гёте и Бетховена, — в творчестве последнего обозначился поворот в сторону синтеза искусств, ставшего определяющей идеей эстетики романтизма, достигшей кульминации в созданном Листом жанре симфонической поэмы. Но, прежде чем откристаллизовался метод музыкальной программности, в творчестве Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена утверждается беспрограмм-

ный тип синтетического мышления, основанный на глубинном (скрытом) взаимопроникновении музыкальности и поэтичности. Его сущность заключается в том, что синтез осуществляется не между искусствами, а между различными центрами творческого сознания, оперирующего одновременно музыкальными и поэтическими категориями. Данный тип музыкального мышления, действенным фактором которого является не поэзия, а *поэтичность* как основа творческого *самовыражения* художника, никогда не привлекал к себе научное внимание. В музыкознании также мало разработана категория *поэтичности*, чаще всего отождествляемая с таким понятием романтической эстетики, как «невыразимое».

Изучение поэтичности как фактора музыкального мышления, способное кардинальным образом изменить представление о сущности романтического *самовыражения*, представляется актуальной проблемой музыкознания.

Степень изученности проблемы. Исследование поэтичности как фактора музыкального мышления композитора-романтика пока не получило научной разработки в музыкознании. Отдельные ценные обобщения по этой теме используются в работе как базовые. Истолкование романтизма как «типа художественного мышления, метода художественного творчества» (А. И. Демченко) можно считать отправной точкой для исследования музыкально-творческого мышления композиторов-романтиков как явления, отличного от музыкального мышления композиторов-классиков. Это различие подчёркивает А. Ю. Кудряшов, указывает на *поэтичность* («поэтическое») как сущностную категорию, определяющую новое качество романтической музыки, противоположное «“неестественной” рациональной систематичности в искусстве» классиков.

Аналогично интерпретируется понятие поэтичности в диссертации И. А. Шапошникова — как «сущностное свойство музыкального романтизма», «межвидовая эстетическая характеристика, способная раскрыть особенности непрограммной музыкальной образности». В этом данная работа представляется наиболее близкой настоящему исследованию, что диктует необ-

ходимость обозначить принципиальные точки расхождения с концепцией учёного. Последняя, во-первых, актуализирует связи поэтичности с искусством поэзии («поэтичность образуется в результате преодоления смысловой конкретности слов — своеобразного “расфокусирования” (Н. Коляденко) их смысла» (И. А. Шапошников), тогда как в данной работе поэтичность трактуется как явление, укоренённое во внутреннем мире художника. Во-вторых, соединяя поэтичность с поэмностью, учёный переносит акцент на исследование «поэмности как одного из ведущих принципов романтического мышления», сопряжённого со сферой свободных и смешанных форм. За пределами данного подхода остаётся жанр романтической миниатюры, возникновение которого связывается с наиболее непосредственным проявлением основного принципа романтического самовыражения, обусловленного *поэтическими интенциями* мировосприятия художника. Поэтому два данных направления в исследовании поэтичности в романтической музыке представляются противоположными друг другу.

Фактическое отсутствие других научных разработок категории поэтичности как неотъемлемой сущностной характеристики романтической музыки, обладающей собственной, отличной от программности, спецификой, возлагает эту задачу на данную диссертацию.

Концептуальный аппарат работы сформировался на пересечении психологии, литературной поэтики и истории музыки; важнейшее концептуальное значение получили понятия *творческого сознания* и *мышления* (категории психологии), *романтического самовыражения* (историческая категория), *поэтичности* (историческая категория и категория литературной поэтики).

Атрибуция сознания как аппарата познания мира и самопознания личности имеет одинаковое значение как для предметной, так и для творческой деятельности человека, что делает возможным рассмотрение *сознания* и *творческого сознания* как единой категории, имеющей общее смысловое наполнение.

Принципиальная важность категории творческого сознания для данной работы заключается в том, что от неё не может быть абстрагировано понятие *творческого мышления*, понимаемое как действенная реализация «текстов сознания» (А. Ю. Агафонов), которое, в отличие от предметной деятельности, превращает художественное познание и самопознание в образотворчество.

Соотнесение категорий творческого сознания и мышления с категорией *романтического самовыражения* как определяющей интенции творческого самопознания художника позволяет увидеть творческий процесс композитора-романтика изнутри.

В обращении к категориям творческого сознания акцентируется такой критерий понимания данного феномена, как абсолютная объективность, что позволяет рассматривать как одно целое «трансперсональное» (В. В. Налимов) сознание культуры и персональное сознание отдельного художника.

Данное тождество оказалось значимым для осмысления категории *поэтичности*, которая появилась на заре романтического века как «главенствующая художественная тенденция», обусловившая возникновение нового стиля. Укоренённость поэтичности в глубинных структурах творческого сознания композиторов-романтиков стала основанием для введения в работу авторского понятия *глубинной поэтичности* как явления, определяющего уникальность творческого мира композитора-романтика, — того центра в структуре творческого сознания, где сгущается материя своеобразного, отличного от «другого» или «всеобщего» (Г. Зедльмайр). *Поэтичность* и *глубинная поэтичность* в диссертации трактуются как феномен, принадлежащий, соответственно, культурному и персональному типам сознания, определяющий духовно-эмоциональную атмосферу романтического искусства и одновременно составляющий основу индивидуального самовыражения художника-романтика, наполненного личным содержанием.

Установка на неразрывность сознания и творчества позволяет рассматривать *глубинную поэтичность* в двух взаимосвязанных ипостасях, соединяющих творческую личность и сотворённый ею музыкально-художественный мир — как 1) феномен сознания художника и 2) его экспликацию в текстах создаваемых художником произведений. Данное единство можно представить как соотношение видимого и невидимого миров, в котором чувственная материя музыкальных образов предстаёт как «оболочка духовного, а духовное — как животворящее начало чувственного мира» (В. фон Гумбольдт).

Экспликация *глубинной поэтичности* в музыкально-художественном тексте исследуется на *эмотивно-синестезийном* и *концептуальном* уровнях, соотнесённых соответственно с интонационным содержанием и формой анализируемых произведений.

Материалом исследования послужило творчество Фридерика Шопена, с одной стороны, прочными нитями преемственности связанное с классическими традициями, с другой стороны, сознательно дистанцировавшееся от «внешней» программности и вербальных пояснений, предоставляющее уникальный материал для выявления *глубинной поэтичности* как имманентного, невербализованного фактора, определяющего музыкальное мышление композитора. Диссертация затрагивает те жанры и произведения в творчестве Шопена, которые наиболее показательны с точки зрения выявления *глубинной поэтичности*: Полонезы, Мазурки, Вальсы, Ноктюрны, Прелюдии, Баллады.

Материал диссертации также составили литературные манифесты романтизма (поэтов, писателей, философов) и музыкально-критические работы Р. Шумана и Ф. Листа, позволяющие реконструировать представление о поэтичности как особом камертоне эпохи романтизма, ставшем действенным фактором музыкального мышления композиторов-романтиков.

Исходя из вышесказанного обозначим основные параметры диссертации.

Объект исследования — *глубинная поэтичность* как фактор музыкального мышления Ф. Шопена.

Предмет исследования — формы проявления *глубинной поэтичности* в музыкальных текстах произведений Ф. Шопена.

Цель исследования — изучение *глубинной поэтичности* как действенного фактора музыкального мышления Ф. Шопена, формирующего духовно-эмоциональную реальность произведений композитора и определяющего индивидуальность его музыкального стиля.

Обозначенная цель предполагает решение следующего ряда **задач**:

1. реконструировать философско-эстетическую концепцию *поэтичности* в трудах ранних литературных романтиков и выявить её базовые параметры;
2. составить обзор саморефлексий эпохи романтизма, зафиксированных в эстетических манифестах, критических статьях, эссе композиторов-романтиков, отражающих понимание *поэтической* сущности романтической музыки и на этой основе сформулировать дихотомию поэтичности (Шуман) и программности (Лист);
3. соотнести понимание *поэтичности* художниками-романтиками с концепцией поэтичности в теории литературы и адаптировать научную рецепцию поэтичности к анализу музыкальных произведений Шопена;
4. выявить формы *поэтизации* бытовых жанров в творчестве Шопена (полонез, мазурка, вальс);
5. раскрыть принципы трактовки жанра миниатюры как *автометафоры* (прелюдия, ноктюрн);
6. выявить модель автометафоры как структуры, организующей семантическое пространство крупных одночастных композиций Шопена (баллада).

На основе изучения *глубинной поэтичности* сформировалась **сверхзадача** исследования — разграничить родственные понятия *поэтичность*, *программность* и *поэдность* как факторы, определяющие различные принципы

музыкально-творческого мышления. Поэтичность и программность представляются явлениями, находящимися на равноудалённых полюсах романтического *самовыражения*: *глубинная поэтичность* — как фактор, углубляющий субъективную, личностную сторону творческого процесса, *программность* — как фактор объективизации выражения на основе образов, отвлечённых от личности автора, источником которых служит чужая поэзия. *Поэтичность* и *поэзность* осмысливаются как глубинные принципы организации музыкальной композиции, имеющие разновекторную направленность в системе координат хронотопа — парадигматическую (поэтичность) и синтагматическую (поэзность).

Объектом исследования предопределено использование **методов** междисциплинарного характера, направленных на выявление глубинной поэтичности как художественных самопроекций личности автора в музыкальную ткань произведений. Основополагающие:

- 1) историко-стилевой метод, рассматривающий авторский художественный стиль как культурно-историческое образование и средоточие личности автора, согласно формуле Ж. Л. Бюффона «стиль — это сам человек»;
- 2) метод глубинной семиотики (Г. Л. Тульчинский, В. В. Фещенко, О. В. Коваль), способствующий выявлению феномена глубинной поэтичности в текстовых структурах музыкальных произведений, отражающих личность автора;
- 3) метод структурного анализа художественного текста, разработанный в литературной поэтике, содействующий вскрытию соотношения поверхностных (языковых, грамматических) и глубинных (духовно-смысловых) слоёв произведений.

Методология диссертации. В обращении к феномену синтетического типа творческого сознания и мышления, соединяющего поэтичность и музыкальность, методологическую базу составили труды по общей психологии сознания (А. Ю. Агафонов, В. М. Аллахвердов, Ф. В. Бассин, И. А. Бескова, Л. С. Выготский, В. П. Зинченко, А. Н. Леонтьев), рассматривающие созна-

ние как полифоническое образование, подразумевающее сложную синтетическую многоплановость, основанную на внутренних взаимодействиях организующих его работу компонентов (М. М. Бахтин, Т. В. Франтова).

В современном музыкознании проблема взаимодействий разных типов художественного сознания и мышления, ведущих к рождению нового качества музыкально-художественного текста как единства высшего порядка, не утрачивающего своей исконной природы (музыкальности), но обнаруживающего в собственной глубине присутствие иной природы, получила освещение в трудах Н. И. Коляденко и Н. В. Королевской. Разработка синестезийного типа «музыкально-художественного сознания» (МХС), для которого характерно «развеществление предметности и выражения “незримых”, скрытых под её покровом музыкальных смыслов» (Н. П. Коляденко), послужила основой для выявления глубинной поэтичности на эмотивно-синестезийном уровне произведений Шопена как выражение духовно-энергетической материи. Концепция двуплановости музыкального мышления, соприсутствия в творческом процессе композитора музыкального и понятийного типов сознания и мышления оказалась полезной при раскрытии принципов концептуализации музыкально-художественных текстов Шопена на основе формирования сложных внутренних форм неспецифической — хронотопической — организации (Н. В. Королевская) — таких, как метафора и автометафора. Такой диапазон задаёт сама глубинная поэтичность, заключающая в себе и чувственную материю, и смысловую реальность.

Важнейший вопрос исследования связан с определением сущности глубинной поэтичности как действенного фактора музыкального мышления. Обращение к категории поэтичности состоялось в опоре на работы известных российских и зарубежных лингвистов и литературоведов — А. Н. Веселовского, В. В. Виноградова, А. К. Жолковского, Б. Эйхенбаума, Р. Якобсона и др. В качестве важнейшего источника методологии по проблеме «поэтического» сыграл сборник «Теория метафоры» под редакцией Н. Д. Арутюновой.

И, наконец, музыковедческую часть методологии исследования составили труды по теории жанра (М. Г. Арановский, Д. И. Варламов, Л. П. Казанцева, О. В. Соколов, А. Н. Сохор), анализу музыкальных произведений (В. П. Бобровский, Л. А. Мазель, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов, В. А. Цуккерман), романтизму (И. В. Аппалонова, Н. Я. Берковский, А. И. Демченко, В. Д. Конен, А. Ю. Кудряшов, И. И. Соллертинский, R. L. Todd), истории польской музыкальной культуры (И. Ф. Бэлза, А. Л. Васильева, Н. В. Буслаева, Г. Д. Гачев, С. А. Гудимова, Н. М. Филатова, З. Хехлинская, И. М. Шумская), по творчеству Ф. Шопена (Б. В. Асафьев, В. П. Бобровский, Н. Б. Бондаренко, И. Ф. Бэлза, С. Г. Джабраилзаде, З. Ежевская, К. В. Зенкин, Ю. А. Кремлёв, Л. А. Мазель, Я. И. Мильштейн, М. М. Нестерова, В. В. Пасхалов, Т. Э. Самвелян, А. А. Соловцов, М. Томашевский, В. А. Цуккерман, И. А. Шапошников, D. Bellman, J. Chomiński, A. Walker).

Научная новизна исследования связана с введением в обиход музыкальной науки понятия *глубинной поэтичности* и определяется следующими позициями:

1. Осмыслением феномена глубинной поэтичности как действительно-го фактора музыкального мышления Шопена, формирующего духовно-эмоциональную реальность произведений, определяющего индивидуальность музыкального стиля композитора.
2. Признанием глубинной поэтичности сущностной характеристикой творческого мышления композитора-романтика, что обусловило новый взгляд на такие важнейшие категории музыкального романтизма, как самовыражение и синтез искусств.
3. Рассмотрением категории поэтичности в единстве её философской генеалогии, разработанной ранними литературными романтиками, с музыкально-творческой практикой.

4. Утверждением глубинной поэтичности как принципа романтического самовыражения, единого для миниатюры и крупной композиции (баллада), обладающего жанрообразующим значением.

5. Применением к анализу миниатюр и баллад Шопена структурных принципов метафоры и автометафоры как инструмента глубинной поэтичности.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) в отношении п. 15 «Эстетика музыки как дисциплина, изучающая ее специфику», п. 16 «История музыки», п. 18 «Общая теория музыкального искусства», п. 19 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п. 20 «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка», п. 21 «Музыкальная семиотика и семантика».

Положения, выносимые на защиту:

1. Музыкальное мышление Шопена, действенным фактором которого выступает глубинная поэтичность, — исторически обусловленное явление, занимающее положение между «чистой» музыкой классиков и методом программной музыки Листа.

2. Поэтичность является глубинным источником самовыражения и индивидуализации стиля Шопена, предстаёт одновременно как структура творческого сознания и её непосредственная экспликация в музыкально-художественном тексте.

3. Экспликация глубинной поэтичности в музыкальных текстах Шопена реализуется в определённом жанровом контексте, на эмотивно-синестезийном и идейно-концептуальном уровнях текста — в сфере языка, задействуя ресурсы интрамузыкальной семантики (миниатюра), и семантизации формы в целом, предстающей как целостный метафорический автопортрет художника, или автометафора (крупная форма).

4. Глубинная поэтичность проявляется посредством преобразования устойчивых форм жанрового содержания и жанрового стиля бытовых музыкальных жанров в творчестве Шопена как отклонение от стандартов прикладного значения и превращения *типового* в *индивидуальное* посредством эксклюзивного авторского приёма (синтез танцевальности и хоральности).

5. В творчестве Шопена выделяются две формы поэтического преобразования бытовых жанровых моделей — эпизация (полонезы) и лиризация (мазурки), соотнесённые с жанровым содержанием. Лиризация в сфере проявления глубинной поэтичности определяет сущностный принцип самовыражения художника, получивший максимальное раскрепощение в романтической миниатюре, не ограниченной жанровым содержанием и жанровым стилем (прелюдия, ноктюрн).

6. Организация балладной композиции Шопена как развёрнутой автометафоры — результат мышления парадигматическими структурами, поглощающими время, противоположность мышления композиторов-классиков синтаксическими — временными, сонатными — категориями. Значительное отступление от классической сонатной формы, её радикальная трансформация в балладах Шопена — следствие проявления глубинной поэтичности как структурного закона автометафоры.

7. Автометафора включает в себе два уровня самоидентификации личности художника — *феноменологический* (очевидный) и *ноуменальный* (скрытый), на выявление последнего направлена конструктивная организация композиции. В творчестве Шопена глубинная поэтичность сконцентрирована в таком феномене авторского стиля, как «*zal*» (польск.), являющемся феноменологическим идентификатором личности автора, скрывающим в своей глубине трагический стержень, выступающий в значении ноуменального идентификатора.

Теоретическая значимость работы заключается в четырёх основополагающих позициях, имеющих значение для разных направлений музыкальной науки, объединённых диссертацией. Во-первых, исследование глубинной

поэтичности как действенного фактора музыкального мышления, основы индивидуального жанро- и стилеобразования, создаёт новый ракурс восприятия *музыкального романтизма* — как художественного явления иррациональной природы — из порождающей ноуменальной глубины внутреннего поэтического мира художника, непосредственно на уровне процесса творческого самовыражения. Во-вторых, разработка синтетического типа музыкально-художественного мышления, основанного на паритетном взаимодействии глубинной поэтичности как структуры творческого сознания, порождающего центра творческого «я», с законами музыкальной композиции, дополняет *теорию музыкально-имманентного мышления* альтернативной моделью, в частности, адаптируя к музыкальному искусству структурные принципы метафоры и автометафоры. В-третьих, значимость данной универсальной модели образотворчества (метафоры) в приложении к *творчеству Шопена* состоит в том, что она способствует постижению глубинной сущности шопеновского *zał* как содержательной категории, централизующей творчество композитора. И, наконец, введение в обиход музыкознания понятия глубинной поэтичности вносит вклад в развитие *музыкальной поэтики* (Н. С. Гуляницкая, Л. П. Казанцева, Н. В. Королевская, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, С. И. Савенко, В. Н. Холопова, Л. Н. Шаймухаметова), предметом которой является исследование музыкальных произведений как «целостной эстетической системы, обусловленной единством художественного задания» (В. М. Жирмунский).

Практическое значение диссертации заключается в возможности использования её результатов в курсах истории музыки, в научной работе студентов, магистрантов и аспирантов, а также в перспективе дальнейшего исследования темы, которая может получить развитие в плане расширения композиторских персоналий. Исследование будет полезным для исполнителей-пианистов, интерпретаторов творчества Шопена.

Достоверность исследования, обосновывающего фактуальность глубинной поэтичности как действенного фактора музыкального мышления

Ф. Шопена, обеспечивается опорой на три источника: 1) исторические документы (эстетические манифесты, музыкально-критические статьи), формирующие представление о поэтическом сознании культуры романтизма, 2) методологический аппарат литературной поэтики, способствовавший выявлению глубинной поэтичности в музыкальных произведениях Ф. Шопена, 3) эпистолярный композитора, в соотнесении с которым нашли подтверждение основные аналитические результаты работы.

Апробация диссертации. Работа выполнена на кафедре истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, 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. Работа включает Введение, три главы, каждая из которых разделена на два параграфа, Заключение и список литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы актуальность, научная новизна, цель и задачи исследования, охарактеризованы объект и предмет, методологическая база, сформулированы основные понятия, положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава **«Романтическая онтология поэтичности»** посвящена реконструкции философско-эстетической концепции поэтичности, раскрытию сущностных параметров данной категории, определяющей культурно-художественное сознание эпохи романтизма. В параграфе 1.1. **«От поэзии — к поэтичности»** анализируются трактаты ранних литературных романтиков (Ф. и А. Шлегелей, Новалиса, В. Вакенродера, Л. Тика, А. Арнима, П. Б. Шелли), посвящённые осмыслению сущности романтической поэзии, выходящей за пределы искусства как ремесла в сферу духовной бесконечно-

сти, обретающей 1) универсальность мировоззренческой категории, соотносимой с религией, 2) онтологическую широту в мыслимом охвате всего мира, 3) значение центра романтического искусства, основы синтеза искусств. Расширительная трактовка категории «поэзия» превращает её в «поэтическое», или «поэтичность» («поэтический дух», «поэтическое чувство») — феномен, обладающий всепроникающей силой, обнаруживаемой в сознании подлинного художника. Данная расширительная номинация получает дополнительное определение «поэт», которая делает художника носителем поэтического сознания, поднимающего над обыденностью, наделённого силой, преобразующей мир по законам индивидуального мировидения. Преображение (поэтизация) природы — противоположность классического мимесиса («поэзии обладания») — предстаёт как ключевое свойство романтической «поэзия томления», сообщающее поэтичности значение действенной категории, наделяющее её порождающей основой индивидуального стиля. Таким образом, универсализация романтической поэзии, расширение её границ до поэтичности, захватив ментальное пространство эпохи, формирует общее поэтическое сознание, выявляемое далее в сфере романтической музыки.

В параграфе 1.2. **«Романтики о поэтической сущности романтической музыки»** исследовательское внимание направлено на выявление поэтической сущности музыкального искусства в высказываниях литературных и музыкальных романтиков (В. Вакенродер, Э. Т. А. Гофман Р. Шуман, Ф. Лист). Их систематизация обнаружила две противоположные парадигмы поэтичности как фактора музыкального мышления, отстаиваемые Шуманом и Листом, — с одной стороны, проявление поэтичности на глубинном уровне творческого сознания как «невидимого духовного поля» (А. Арним), с другой стороны — выведение поэтичности вовне (в надтекстовое пространство) в виде сформулированного программного замысла произведения. В этой оппозиции поэтичность в рамках шумановской парадигмы получила определение «глубинной поэтичности» — имманентного свойства творческого сознания, определяющего мироощущение романтического художника. Расхожде-

ние позиций Шумана и Листа в понимании предназначения искусства (подчёркивание эстетической и социальной сущности искусства) предопределило фундаментальное различие данных парадигм. Если *глубинная поэтичность* актуализирует внутренний, личностно-детерминированный уровень творческого самовыражения художника, то *программность* выступает как принцип объективации содержания, его рационализации и перевода во внемузыкальный, вербальный план. Кардинальное различие подходов Шумана и Листа к пониманию поэтичности формируют две различные модели музыкально-художественного мышления, — *чистой музыки*, одухотворённой глубинной поэтичностью, и *программной музыки*, оснащённой поэтическими образами, заимствованными извне (из обозримого пространства поэтического искусства). Соответственно могут быть сопоставлены два типа синтеза искусств (или два типа музыкального мышления) — 1) взаимодействие музыкальности и поэтичности на глубинном уровне творческого сознания (Шуман) и 2) взаимодействие искусств, музыки и поэзии (Лист), — и обусловленные ими два принципа формообразования. Последние образуют дилемму *поэмности* и *поэтичности* как начала, организующие музыкальную форму на разных уровнях хронотопа — синтагматическом, линейно-временном (поэмность) и парадигматическом, образно-семантическом (поэтичность).

В двух следующих, аналитических главах исследования рассматривается вопрос о проявлении глубинной поэтичности в музыкальных произведениях Ф. Шопена как порождающей и организующей инстанции.

Вторая глава **«Глубинная поэтичность на эмотивно-синестезийном уровне произведений Ф. Шопена»** содержит описание научной рецепции поэтичности в теории литературы, на основе чего в работе сформировался аналитический метод, имманентный поэтичности, применяемый как инструмент анализа проявлений глубинной поэтичности в произведениях Шопена. В параграфе 2.1. **«Научная концепция поэтичности — в поисках аналитического метода исследования»** представлены разработки категории поэтичности в трудах А. К. Жолковского, А. К. Жолковского — Ю. К. Щеглова, В. В.

Виноградова — Н. И. Конрада, С. В. Кековой, Б. М. Эйхенбаума, Р. Якобсона, Н. В. Шутёмовой. Обращено особое внимание на истолкование *поэтического/поэтичности* в широком и узком значениях — как эстетической (формально-материальной) и духовной (содержательной) категорий, проецируемых, соответственно, на художественный текст и творческое сознание, составляющие неразрывное единство формы и содержания.

Подход к анализу проявлений поэтичности в музыкальном тексте оказался предопределён пониманием поэтичности как действенной категории — «не массы, а энергии» (Н. И. Конрад), что превращает *поэтичность* в *поэтизацию* — особый художественный метод (противоположный мимесису), направленный на преобразование вещей, придающий им нетривиальную, отличную от привычного (типового) облика форму. Данный метод вошёл в работу в его семиотическом истолковании Р. Якобсоном, означающем нарушение прямой связи знака и денотата, между которыми возникает «волшебный хрусталик» — внутренний поэтизирующий взгляд художника. Такое разрушение стандартной семиотической ситуации вводит в пространство глубинной (художественной) семиотики (Г. Л. Тульчинский В. В. Фещенко, О. В. Коваль), задающей вектор анализа — от поверхностных слоёв художественного текста, ведущих в его смысловую глубину, «к корням и источникам смыслопорождения» (В. В. Фещенко) — личности автора. *Глубинная поэтичность* как выражение поэтического мира художника и её проекции в музыкально-художественный текст рассматриваются далее как единый целостный акт творческого самовыражения художника.

В параграфе 2.2. «**Принципы поэтизации бытовых жанров в творчестве Ф. Шопена**» анализируется проявление глубинной поэтичности в бытовых жанрах, широко представленных в творчестве Шопена. Выделяющиеся особой устойчивостью «жанрового содержания» и «жанрового стиля» (Н. А. Сохор), они представляют собой идеальный семиотический объект (как знак порождающей бытовой среды), творческое воссоздание которого с наибольшей наглядностью демонстрирует проявление глубинной поэтично-

сти. Устойчивые параметры польских бытовых жанров получили освещение в историческом контексте, способствовавшем тому, что музыка быта как средоточие национальной ментальности в период борьбы Польши за политическую независимость обрела ключевое значение для развития польского музыкального романтизма и стала основой реализации главной темы творчества Шопена — трагедии разрыва с родиной.

Исследование принципов поэтического преобразования польских бытовых жанров в творчестве Шопена привело к выявлению двух разновекторных направлений поэтизации, углубляющих естественные генетические коды структурно-семантических жанровых инвариантов (М. Г. Арановский), — *эпизации* в полонезах и *лиризации* в мазурках и вальсах.

Оба принципа получили воплощение на эмотивно-синестезийном уровне музыкально-творческого мышления. Так, эпизация оказалась сопряжена с направленностью на достижение живописно-картинного эффекта, тенденцией монументализации формы, принципом фактурно-оркестральной «инструментовки» тематизма. Музыкальные образы, обретающие особую выпуклость в условиях фрескового письма, рассматриваются сквозь призму аналогий с искусством барельефа. Подобно тому, как настенные барельефы в одной «ленте» объединяют несколько самостоятельных сюжетно завершённых картин эпического содержания, отграниченных друг от друга зримой границей, в полонезах выстраиваются цепочки музыкальных образов, каждый из которых представляет отдельное, чётко очерченное изображение. В целом фресковое письмо полонезов поднимается до высот виртуозно-концертного стиля, в контексте которого жанровое содержание обретает высшую форму репрезентативности, а национальная ритмоинтонация — максимальную рельефность.

В отличие от *эпизации*, не оставляющей места романтическому (суть лирическому) самовыражению, в соответствии с характерным для неё принципом дистанцирования рассказчика от излагаемого нарратива, *лиризация* затрагивает жанры миниатюрного формата, сжатый хронотоп которых, не сов-

местимый с концертной репрезентативностью, служит средством концентрации глубинной поэтичности. Согласно Р. Якобсону, поэтичность проявляется в фокусе художественного приёма, который, перенося внимание с «обозначаемого» на «обозначающее» и сообщая ему значение эстетического явления, выполняет роль того самого указующего перста, который «можно наткнуть на домового» (глубинную поэтичность), а его постоянство служит маркером индивидуального стиля.

В творчестве Шопена такой приём, описанный Л. А. Мазелем в анализе Прелюдии A-dur как «открытие» Шопена, соединяет в симультанное единство танцевальный ритм, сохраняющий память бытового жанра, с хоральностью — носителем преобразующего, возвышенно-созерцательного начала. Фактурный синтез, в котором хоральность играет роль генератора плавности голосоведения, способствует образованию чисто шопеновских «застываний» мелодической линии посредством удержания голосов, выступает как фактор сдерживания кинетики, в результате чего танец обретает строгое, возвышенное звучание, что показано на примере Вальса *cis-moll* op. 64 № 2. Здесь же данный приём представлен как действенный фактор, предопределивший восходящий вектор драматургии от заторможенной дансантиности (тема *cis-moll*) к её полному разрушению в средней части (*Des-dur*), где формульность аккомпанемента утрачивает обязательность, бас мелодизируется, а на вершине развития устанавливается строгое четырёхголосие, широко раздвигающее горизонт внутренней бесконечности. Так, смешивая разнородные ощущения — кинетические и духовные импульсы, — рождается сложный синестезийный образ, оставаясь всецело в сфере интрамузыкальной семантики, формирующийся по модели работы механизма вытеснения Фрейда, предстающего как неосознанная зашифровка глубинных содержаний. Этот «особый деятельно-семиотический процесс» (В. П. Зинченко) в своей синестезийной направленности оборачивается превращением танцевальности в символический жест, который, в соответствии с вектором драматургии «от земного к

возвышенному», прочитывается как жест воспарения, выражение чистой поэтичности.

В мазурках поэтизация жанра осуществляется, в соответствии с авторским двойственным восприятием танца — извне и изнутри, что привело к раздвоению жанрового хронотопа на объективную и субъективную сферы. С одной стороны, наблюдается воссоздание образа танца в той или иной мере аутентичности, любование его красотой как бы со стороны, при использовании идиоматических средств интенсификации выразительности (сверхлегатность, гибкость, певучесть мелоса). С другой стороны, танец воссоздаётся сквозь призму личного переживания, что связано с вторжением хоральности, приглушающей ритмическую и мелодическую стихийность мазурки. Оба ракурса, начиная с мазурки op. 6 № 1, могут совмещаться в одной пьесе.

В мазурках смешение танцевальности и хоральности достигает уровня контаминации в фактурных образованиях более сложной организации. В их числе — эллиптическая секвенция, словно вводящая в сферу внутренней бесконечности, с несинхронным скользящим перетеканием фактурной вертикали, поглощающей мелодический голос (примеры: мазурки № 3 E-dur op. 6/№ 3; № 16 As-dur op. 24/№ 3; № 19 h-moll op. 30/ № 2; № 21 cis-moll op. 30/ № 4), прорывы которого, синтезируя хоральность и танцевальность в экспрессивно-героическом ключе (№ 17 op. 24/№ 4; № 21 cis-moll op. 30/№ 4; № 26 cis-moll op. 41/№ 1), вызывают в памяти шумановское определение мазурок Шопена «пушки, прикрытые цветами».

Исследование показало возрастающее влияние глубинной поэтичности на изменение соотношения топосов внутри хронотопа мазурок — от «горизонтальной» диспозиции «внешнего» и «внутреннего», с перевесом танцевальной аутентики в ранних мазурках, к расширению пространства авторской субъективности (в мазурке № 27 op. 41/№ 2 хоральность захватывает всё композиционное пространство) и его хронотопической перестройке по «вертикали», обнажающей трагическое дно мироощущения композитора посредством сращивания мазурки с траурным маршем (мазурка № 27 e-moll op.

41/№ 2). Взрыв трагической экспрессии вместо ожидаемого героического «прорыва» трактуется как осознание личной драмы отрыва от родины. Мазурки остаются на синестезийном уровне музыкально-творческого мышления, на который указывает само авторское определение жанра — «obrazki», в отличие от фресковой картинности полонезов — «картинки», запечатлённые в сердце, что отвечает сущности лиризации.

Актуализация категорий жанрового содержания и жанрового стиля, предпринятая во Второй главе, способствовала 1) дифференциации типовых моделей и индивидуального художественного приёма как медиатора глубинной поэтичности в музыкальном тексте; 2) разграничению двух путей поэтизации бытовых жанров. Если в рамках эпизации художник, не выходя за пределы типового жанрового содержания, усиливая отдельные аспекты, наиболее резонирующие современности, остаётся в сфере коллективного сознания, присоединяя свой голос к всеобщему «мы» (полонезы), то лиризация выступает как сфера самовыражения художника, преобразующе воздействующая на оба параметра жанрового структурно-семантического инварианта — жанровое содержание и жанровый стиль.

В Третьей главе **«Автометафора как основа концептуализации музыкальной композиции»** в опоре на разработку теории метафоры, проявления глубинной поэтичности анализируются на уровне концептуализации музыкальной формы в фортепианных миниатюрах и балладах.

В параграфе 3.1. **«Фортепианная миниатюра Ф. Шопена как автометафора»** обосновывается понятие метафоры как инструмента художественного познания через образную идентификацию, которая в условиях романтического самовыражения становится *автометафорой* — инструментом самопознания. На основе ряда значимых признаков метафоры (субстантивность, отсутствие синтаксической подвижности, лаконичность, субъективность, парадоксальность, предметность) абстрагирована модель, отражающая пребывание в одной смысловой точке, что идеально отвечает формату миниатюры.

Как выражение художественной самопроекции автора, автометафора выявляется в жанре прелюдии, отличающемся «стерильностью» жанрового содержания и стиля, что создаёт условие для «абсолютного, свободного, безусловного самовыражения» (К. В. Зенкин). На примере прелюдии A-dur фортепианная миниатюра представлена как целостная автометафора, в единстве *семантической* и *конструктивной* сторон: 1) семантическая основа выявляется в соотнесении *феноменологического* (очевидного) и *ноуменального* (скрытого) идентификаторов субъекта автометафоры, соотносящихся как поверхностный слой образа (синтез мазурочности и хоральности — знаковый маркер идиостиля) и глубинное психологическое состояние (взрыв экспрессии — неизбежное *zal* в тональной окраске трагического *h-moll*); 2) конструктивная — как парадигматическая структура с направленностью в глубину изначально заданного музыкально-смыслового образования (феноменологический идентификатор) через ряд его повторений/подобий («экспозиционная функция» у Л. А. Мазеля), приводящих к обнажению трагической сердцевины мироощущения Шопена (ноуменальный идентификатор).

Выявление данной модели продолжено на возрастающем композиционном уровне цикла прелюдий, где в череде сменяющих друг друга контрастных образов-метаморфоз, отражающих самоощущение автора, связанное с переживанием множественности своей личности, в роли феноменологического и ноуменального идентификаторов выступают прелюдия-мазурка A-dur и прелюдия-марш c-moll, тотализирующая «характерную шопеновскую интонацию скорби» (К. В. Зенкин). Переход с композиционного микроуровня на макроуровень остаётся в парадигматическом измерении, не выходя за пределы одной «фиксированной точки интенсивности» (М. К. Мамардашвили), заключающей в себе трагический концентрат мироощущения автора.

Логика автометафоры прослеживается в Ноктюрне H-dur op.32 №1, где феноменологический идентификатор подчёркивает не национальные черты (транслируемые мазуркой), но непосредственно вводит в измерение глубинной поэтичности через жанровое содержание ноктюрна; подобно циклу пре-

людей, выявляется тенденция к расширению формата автометафоры в Сонате b-moll op. 35, с концентрацией траурного марша в отдельной, III части произведения, или аналогичной эмансипацией *Marche funebre* в собственном жанровом пространстве — Ноктюрнах c-moll op. 48 № 1 и f-moll op. 55 № 1. Такое прогрессирующее укрупнение идентифицирующего единства поверхностного и глубинного идентификаторов автометафоры обнаруживает вариабельность первого (*феноменологического*) и неизменное постоянство второго (*ноуменального*).

Образ траурного марша, вводящий в сердцевину внутреннего «я» Шопена, находит подтверждение в «штутгартском» дневнике Шопена (сентябрь 1831), где композитор описал своё состояние как внезапный «приступ» смерти («мгновенная смерть моих чувств»).

Анализ в рамках данного раздела исследования показал, что модель автометафоры формировалась одновременно в миниатюре и крупной композиции. В расширении формата автометафоры усматривается ключ к постижению свободных романтических форм, что создало логичный поворот к исследованию баллад Шопена.

В параграфе 3.2. «**Автометафора в балладах Ф. Шопена**» приём автометафоры как порождающего принципа романтического самовыражения исследуется на материале четырёх баллад Шопена, каждая из которых воссоздаёт отдельный аспект авторского самосознания в фокусе болезненно переживаемой бездейственности как состояния за пределами жизни, доверенного «штутгартскому» дневнику («Ведь я и так бездействен <...> ничем не могу помочь...»).

Становление автометафоры, сохраняя вектор от феноменологической явленности образа субъекта в ноуменальную глубину его трагического мироощущения, в балладах обретает бóльшую структурную расчленённость. На примере Первой баллады раскрывается механизм образования парной контрастной структуры («главная — побочная»: А — В) как основы становления автометафоры из исходного симультанного зерна, сопрягающего смыслы

начала и конца («суперпозиция» безысходности-смерти и жизни-действия), — *интонационное расслоение, композиционное разделение и укрупнение, ове­ ществление смысла*. Каждое новое воспроизведение данной структуры сопря­ жено с созданием перевеса одного из полюсов (A_1 — B_1 : слияние «главной» и «побочной» в героическом порыве на единой тональной высоте: a-moll — A-dur; C — B_2 : объединённые Es-dur`ом эпизод *piu animato* как *подмена* «глав­ ной» образом механистического салонного вальса, вбирающего в своё про­ странство анти-жизни «побочную»). И, наконец, последнее проведение (A_2 — D-кода), направленное на восстановление героического порыва, с *подменой* теперь уже «побочной» темы «кодой-катастрофой» (В. П. Бобровский), обна­ руживает трагическую иллюзорность действенной устремлённости и обнажает трагический стержень, удерживающий на себе парадигматическую кон­ струкцию баллады.

Аналогично во Второй балладе исходная интонационно-образная «су­ перпозиция» начальной темы, излучающей ровное безмятежное настроение, в глубине которого скрыта всё та же трагическая доминанта мироощущения Шопена, тонально маркированная (F-dur — a-moll), порождает бинарную структуру как проекцию двоемирия Шопена. Основанная на расслоение начального зерна, она отражает дихотомию «сладостного покоя <...> оцепе­ нения» и «жажды жизни» (Шопен) в контрасте между заключённым в барка­ роле состоянием «бесслёзной печали» (*żal*) — квинтэссенции бездейственно­ сти, — и бурно-драматическим порывом, воплощающим одержимость пре­ одолеть сковывающую статику. Аналогична интенция слияния контрастных образов в действенно-героическом топосе и развенчивающая отчаянную по­ пытку «жить» бурно-инфернальная кода, замыкающая новый метафориче­ ский круг трагического мироощущения Шопена в тональности a-moll, высту­ пающей в этой балладе в роли главного маркера трагической реальности, развенчивающей иллюзорность и пасторали F-dur`а, и жизненной устремлён­ ности порыва второй, a-moll`ной темы.

В Третьей балладе генеральный контраст формируется на стилевом уровне как поляризация лирико-поэтической кантилены и приподнято-ораторской интонации большого концертного стиля, в сопоставлении ипостасей подлинного «я» художника и вынужденной публичной маски артиста-виртуоза (развёрнутое вступление: A — B). Второй уровень (основной раздел) представляет героя (субъекта автометафоры) в атмосфере салона: овнешненный галантный образ — блестящий вальс в силе *brillante* (C — D), становление каждого из них испытывает воздействие глубинной поэтичности, создающей тематические отклонения, освещённые вспышкой экспрессии, героизацией лирической интонации (F — F₁). На третьем уровне (кода-разработка) столкновение лирического начала (F + A) с виртуозной стихией (фигурационные формы движения) ведёт к структурной катастрофе. Ожидаемая реприза и триумф лирического «я» подменяются возвращением темы-маски виртуоза (D), внешне «лучезарное, безоблачное окончание» (Ю. Кремлёв) в стиле «бриллиант» обнаруживает заключённый в нём глубоко трагический смысл бездейственности, определяющий ноуменальный идентификатор личности композитора.

Автометафора Четвертой баллады представляет собой сложно организованный континуум прощания, философского осмысления пройденного пути. Отсюда — многочисленные автоаллюзии и обобщение тональной драматургии трёх предыдущих баллад. Характерная для главных тем Первой и Второй баллад кадансовость как носитель семантики конца проецируется на всю композицию, обретающую очертания развёрнутого каданса (расширенной «точки интенсивности»): C-dur в роли «затактовой» и предкодовой доминанты создаёт «зазор», в который уместается вся жизнь лирического героя, протекающая в модусе воспоминаний. Как и в Первой балладе, истоком парадигматической структуры является зерно главной темы, основанное, аналогично ор. 23, на сопоставлении образов *za!* и устремлённости в поэтическую бесконечность (хоральная тема в середине главной темы), и, аналогично ор. 38, на игре мажорной и минорной каденций, тональная семантика ко-

торых (As-dur — b-moll), соответственно, отражает эстетическое двоемирие героя Третьей баллады (As-dur — символ салонного мира, антитеза зал и лирико-поэтической образной сферы) и предвосхищает трагический итог (b-moll — тональность *Marche funebre*).

На тематическом уровне в парадигматическом континууме баллады (D / A — B / A₁ — C (D) / A₂ — C₁ / coda) выстраивается галерея автопортретов героя, начиная с главной темы, заключающей в себе аллюзию на Вальс op. 69 № 2 как воплощение образа зал (A — A₁ — A₂). Побочная тема a la баркарола (C) с присоединением бурно-драматического стихийного движения прочитывается как аллюзия на дуальный мир Второй баллады. Вариация A₂, объединяя главную и побочную, аналогично преодолению границ в межтематическом пространстве Первой и Второй баллад, расширяет сферу поэтической образности, помещая темы в фактурные условия экспромтов Шопена, с характерной для них атмосферой пленэрности (полиритмия чётных и нечётных ритмических групп, растворение мелодии в певучей гармонической орнаментике). И, наконец, пик вдохновенного взлёта на вершине «экспромта» отмечен новой автоаллюзией, отсылающей к этюду op. 25 № 12 c-moll, узнаваемому даже в триольной трансформации фактуры.

Раздвоение заключительного каданса, в котором C-dur выступает в двух функциях (усилием воли воспроизведённый заключительный аккорд op. 25 № 12 и тихая доминанта к коде), проводит водораздел между прошлым (аллюзийный пласт, отсылающий к музыке Шопена 1830-х годов) и настоящим (кода, развенчивающая последние иллюзии). Отодвигая собственное прошлое на «абсолютную эпическую дистанцию», автор взирает на него из точки нового осознания собственного небытия. Данный водораздел — инверсия макроструктуры Первой баллады, отражающей ту же двуйпостасность автора в соотношении эпического вступления с лирическим пространством становления автометафоры. Исходя из раздвоенности образа автора, представляющего одновременно в роли героя повествования и повествователя, остающегося за рамками автометафоры, в диссертации сделано предположение о

происхождении жанрового определения «баллада» в творчестве Шопена: заимствованное из поэзии, но мотивированное из недр глубинной поэтичности, оно переосмысливается в ситуации романтического самовыражения как «повествование» о себе, сконцентрированное в фокусе состояния трагической бездейственности.

Результаты анализа четырёх баллад Шопена привели к переосмыслению балладной композиции как процессуальной модели музыкальной формы, которая в результате «перестройки структуры художественного сознания» (Ю. Н. Холопов) под влиянием глубинной поэтичности обретает парадигматическую направленность. Утверждается принципиально новый тип развития, отрицающий сонатно-драматическую, сюжетно-повествовательную, каузально обусловленную динамику, что во всех четырёх балладах оборачивается разрушением сонатной формы.

На этом основании сделан вывод о том, что *поэтичность* — антипод *поэмности* как временного принципа мышления. Высказано предположение о том, что появление жанра симфонической поэмы, с которым связывается понятие «поэмность», распространяемое на любые свободные формы романтических, стало своеобразной гиперкомпенсацией мышления вневременными категориями как возвращение к классической временной протомодели музыкальной композиции. Организация формы на основе развёртывания автоматафоры позволила по-новому осознать трагическое содержание баллад Шопена и увидеть его не как драму, развёртывающуюся во времени, а как состояние, в одно мгновение охватывающее душу и превращающее время в один длящийся миг, становящееся в обратной (противоположной драме) прогрессии — от последствий к причинам (инверсия аристотелевской формулы драмы).

В **Заключении** получили обобщение основные результаты исследования и сделаны следующие важные выводы.

Непрограммное музыкально-поэтическое мышление, заявившее о себе в романтическую эпоху, — исторически обусловленное явление, возникно-

вание которого было продиктовано поиском новых форм, органичных новому романтическому мироощущению, определяемому категорией глубинной поэтичности.

Поэтический мир Шопена укладывается в одно польское слово *zai*, эквивалент романтического «томления», и предстаёт как сложное душевное состояние, в котором переплелись любовь и ненависть, жизнь и смерть, болезненное переживание своей бездейственности, невозможности быть на родине и бороться за неё. Сама форма душевной жизни композитора — постоянное пребывание внутри одной «точки интенсивности» (М. Мамардашвили), на острие неиссякающей боли, «бесслёзной печали», — отразилась во вневременном принципе организации музыкальных форм, — и миниатюр, и крупных композиций.

В ходе изучения глубинной поэтичности как действенного фактора музыкального мышления, в опоре на литературоведческие разработки категории «поэтичности», обусловившей эффективность исследования, были установлены две проекции её реализации — на эмотивно-синестезийном и идейно-концептуальном уровнях музыкально-художественного текста.

Эмотивно-синестезийный уровень, охватывающий сферу языка, задействующий ресурсы интрамузыкальной семантики, исследовался на основе бытовых танцевальных жанров, обладающих устойчивостью форм *жанрового содержания* и *жанрового стиля* (Н. А. Сохор), в соотношении с которыми преобразующее воздействие поэтичности проявляется с особой рельефностью. Было установлено, что глубинная поэтичность претворяется в формах объективизации и субъективизации типового содержания, получивших определение *эпизации* (полонезы) и *лиризации* (мазурки, вальсы). Установлено, что если эпизация направлена на достижение максимального визуально-картинного эффекта при воссоздании национальных образов в оправе формы-фрески и блестящего виртуозно-концертного стиля, в котором эпическое содержание обретает высшую форму репрезентативности, то лиризация связана с расширением личностного пространства, использованием синестезий-

ного синтеза дансантиности и хоральности как эксклюзивного авторского приёма. Установлено, что именно хоральность служит поэтической призмой восприятия бытового жанра, источником специфических фактурных образований, сдерживающих дансантиность; отмечен прогрессирующий рост хоральности, ведущий к превращению мазурки в траурный марш, обнажающий трагический стержень мироощущения автора.

Идейно-концептуальный срез проявления глубинной поэтичности открывается на уровне формы целого, организуемой по модели автометафоры как субстантивной и асинтаксической структуры в соотношении феноменологического (очевидного) и ноуменального (скрытого) идентификаторов глубинного «я» художника на парадигматической оси хронотопа. Семантическое проективное проектирование по модели метафоры, выявленное в прогрессии от миниатюр к укрупнению её композиционного формата, позволило по-новому увидеть внутреннюю логику цикла прелюдий и осознать понятие «балладной драматургии», вектор которой изменяется в соответствии с нелинейной траекторией становления автометафоры.

Исследование музыкально-поэтического синтеза в творчестве Шопена позволило увидеть в глубинной поэтичности не только источник формирования индивидуального стиля, но и фактор, стимулирующий новаторство в области жанрообразования.

На основе результатов исследования сделан вывод о том, что понятие *глубинной поэтичности* может быть введено в научный обиход наравне с капитально разработанными в музыковедении категориями *поэмности* и *программности* как принципиально различными принципами музыкально-творческого мышления. На уровне сверхзадачи исследования, связанной с разграничением данных понятий, генеральное различие между ними определено их принадлежностью различным стратам музыкальной эстетики романтизма — сферам романтического самовыражения (глубинная поэтичность) и синтеза искусств (поэмность и программность), откуда проистекают тенденции субъективизации (поэтичность) и объективизации (программность) му-

зыкального выражения, сферам смыслообразования (поэтичность) и формообразования (поэдность).

И, наконец, акцент, который в работе был сделан на музыкальном мышлении и его глубинных истоках в творчестве Шопена, создаёт ракурс рассмотрения основополагающих проблем музыкознания, — таких, как формо-, стиле- и жанрообразование, составляющих содержание музыкальной поэтики, названной И. Ф. Стравинским «деланием в сфере музыки», — изнутри их формирования, что Н. С. Гуляницкая обозначила как «изучение и описание “поэтических приёмов”, подчинённых “художественному заданию”». То, что тем же учёным названо «поэтической функцией» музыкального языка, беспрельдно расширяет сферу глубинной поэтичности в пределах музыкального искусства, позволяя говорить о поэтическом сознании композиторов любой эпохи, в соответствии с историческими тенденциями и индивидуальными особенностями самой творческой личности. Данный подход к изучению многообразных музыкально-художественных явлений, обладающих индивидуальной поэтикой, то есть собственными глубинными законами художественного «делания» музыкальных произведений, представляется перспективным направлением музыкальной науки.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК:

1. Дин, Лулу. Жанровый синтез в творчестве Фредерика Шопена // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2021. № 2. С. 183–194.
2. Дин, Лулу. Роль танцевальных жанров в крупных сочинениях Ф. Шопена // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». 2021. № 3. С. 238–250.
3. Дин, Лулу. Поэмность как атрибут музыкального развития в произведениях Ф. Шопена // Искусство и образование. 2021. № 6 (134). С. 35–41.
4. Дин, Лулу. Особенности творческого метода Фредерика Шопена // Теория и история искусства. 2022. №3/4. С. 254–270.
5. Дин, Лулу. Потенциальная программность в творчестве Фредерика Шопена // Миссия Конфессий. 2023. Том 12. Часть 3. № 68. С. 28–33.
6. Дин, Лулу, Королевская, Н. В. Фортепианная миниатюра Шопена как автометафора // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. 2025. Вып. 42. С. 29–36.