

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Саратовская государственная консерватория имени Собинова»

На правах рукописи

Дин Лулу

Дин Лулу

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

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
доцент **Королевская**
Наталья Владимировна

Саратов – 2026

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Романтическая онтология поэтичности.....	19
1.1. От поэзии — к поэтичности.....	19
1.2. Романтики о поэтической сущности романтической музыки.....	35
Глава 2. Глубинная поэтичность на эмотивно-синестезийном уровне произведений Ф. Шопена.....	58
2.1 Научная концепция поэтичности — в поисках аналитического метода исследования.....	58
2.2. Принципы поэтизации бытовых жанров в творчестве Ф. Шопена....	67
Глава 3. Автометафора как основа концептуализации музыкальной композиции	108
3.1. Фортепианная миниатюра Ф. Шопена как автометафора.....	108
3.2. Автометафора в балладах Ф. Шопена.....	123
Заключение.....	172
Список литературы.....	178

ВВЕДЕНИЕ

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 А. А. Адамяна [3], М. Г. Арановского [7], М. Ш. Бонфельда [26], С. Х. Раппопорта [117, 118], А. Н. Сохора [125], Е. В. Назайкинского [110] и др. — обобщает опыт осмысления данного феномена, во-первых, как чисто теоретической проблемы, во-вторых, как исключительно имманентного явления, замкнутого в кругу специфически музыкальных законов.

Вместе с тем многообразие исторических форм и жанров («различные эпохи порождают различное искусство...» [36, с. 9]) свидетельствует о переменном существовании двух форм музыкально-творческого мышления, реализуемого то в сфере «абсолютной» музыки, то в системе «синтеза искусств». Так, например, 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» [160, с. 209–210].

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. Своей кульминации идея синтеза искусств достигла в манифесте музыкальной программности Ф. Листа («Берлиоз и его симфония “Тарольд”») и в созданном им жанре симфонической поэмы. Но, прежде чем откристаллизовался метод музыкальной программности, в творчестве композиторов-романтиков 1830–1840-х годов — Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шопена, — утверждается беспрограммный тип синтетического мышления, основанный на глубинном (скрытом) взаимопроникновении музыкальности и поэтичности.

Сущность данного типа музыкально-художественного мышления заключается в том, что синтез осуществляется не между искусствами, что характерно для программной музыки, в которую вливаются созданные в поэзии образы и сюжеты, а между различными центрами творческого сознания, оперирующего одновременно музыкальными и поэтическими категориями. Данный тип музыкального мышления, действенным фактором которого является не поэзия, а *поэтичность*, выступающая одновременно как эстетическая доминанта культуры романтизма и порождающая инстанция, основа творческого самовыражения художника, никогда не привлекал к себе научное внимание. В музыкознании также мало разработана категория *поэтичности*, фигурирующая в научной литературе чаще всего как номинальная сущность¹, отождествляемая с таким понятием романтической эстетики, как «невыразимое».

¹ Приведём примеры использования понятия «поэтичность» («поэтическое») в аналитических оценках романтической музыки. О Ф. Мендельсоне: «Скрипичный концерт Мендельсона (1844) — одно из лучших произведений мировой литературы в этом жанре, продолжающее традиции Бетховена и вместе с тем ярко романтическое. Драматическая взволнованность, патетика, приподнятость, вообще мало свойственные Мендельсону, сочетаются здесь с лучшими, типичными чертами его творчества: *поэтическая* одухотворенность лирических мелодий-образов светлой романтической мечты, тонкое ощущение природы, воплощение воздушной, “скерцозной” фантастики, прозрачная и певучая инструментовка, блестящая виртуозность, служащая передаче художественного замысла.» [42, с. 314]. О Р. Шумане: «В чем пафос дерзкого фантазирования Шумана-Флорестана? Это фантазирование скрыто полемично. Салонность, виртуозность, академический формализм не чувствительны к истинному духу музыки — к ее *поэтической глубине*, пламенности, к ее живому пульсу» [66, с. 230]; «Зная аналитический метод Шумана, нетрудно понять, что в каждой из

Исследование поэтичности как фактора музыкального мышления композиторов-романтиков, способное кардинальным образом изменить представление о сущности *самовыражения* композитора-романтика, в единстве личности художника-романтика и создаваемых им произведений, представляется актуальной проблемой музыкознания.

Степень изученности проблемы. Исследование поэтичности как фактора музыкального мышления композитора-романтика пока не получило научной разработки в музыкознании. Тем не менее, отдельные ценные обобщения по этой теме могут быть использованы как базовые.

Истолкование романтизма как «типа художественного мышления, метода художественного творчества» [56, с. 11] 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, который, отталкиваясь от вопроса «что есть романтизм?», акцентирует именно *поэтичность* («поэтическое») как сущностную категорию, определяющую новое качество

таких технических находок композитора он видит новые ощущения и краски, то есть *поэтически обогащённое* восприятие жизни.» [66, с. 234]; «В “Лесных сценах” пьесы объединены почти исключительно на сюжетной основе: цикл последовательно рисует впечатления лесной прогулки. Каждая из зарисовок безукоризненно точна в выборе колорита, настроения, изобразительного штриха. Но далеко не всюду правдивость соединяется с *поэтической “магией”* искусства, способной в простом и знакомом открыть неизведанно глубокое и неповторимое» [66, с. 369]; «Момент “наплыва” далекой тональности отмечен *pp*. Все это создает чудесный *поэтический эффект*: легко, как “мимолетное виденье”, является и исчезает по-новому окрашенный идеальный лирический образ, вызывая затаенное романтическое волнение...» [66, с. 446]. О Ф. Шопене: «В масштабах миниатюры каждый миг фигурационного движения должен был приобрести поэтическую выразительность и смысловую ёмкость» [73, с. 41–42]; «...так фольклорные орнаментальные мелизмы способствовали выработке тонкого узорного рисунка характерных шопеновских пассажей с присущей им изящной *поэтической образностью*» [93, с. 282]; «Шопен принес с собой в Париж прекрасное, высокое искусство, *поэтическая свежесть* которого сверкала с неведомой силой в столице буржуазной Франции, где власть денег все сильнее душила художественное творчество» [93, с. 312]; «В этом контрасте Шопен дает меткий набросок эмоциональной изменчивости, столь свойственной романтическим душам его поколения (то погруженным в грёзы, то порывающимся действовать). По сравнению с более ранними мазурками эта более отвлечена от чистой танцевальности в *образно-поэтическую сферу*» [93, с. 324]; «*Andante spianato* — *поэтичная* и нежная картинка природы» [93, с. 403].

романтической музыки. Рационалистичности мышления композиторов-классиков («“неестественной” рациональной систематичности в искусстве» [95, с. 227]) противопоставляется устремлённость «в *поэтическую* безбрежность “фантастического” и “бесконечного” [курсив мой. — Д.Л.]» [95, с. 227].

Аналогично интерпретируется понятие *поэтичности* в диссертации И. А. Шапошникова — как «сущностное свойство музыкального романтизма» [148, с. 7], наиболее значимой представляется трактовка данного понятия как «межвидовой эстетической характеристики, способной раскрыть особенности непрограммной музыкальной образности» [148, с. 4]. В этом данная работа представляется наиболее близкой настоящему исследованию, что диктует необходимость обозначить принципиальные точки расхождения с концепцией учёного. Во-первых, последняя актуализирует связи *поэтичности* с искусством поэзии («поэтичность образуется в результате преодоления смысловой конкретности слов — своеобразного “расфокусирования” (Н. Коляденко) их смысла» [148, с. 12]), 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» [148, с. 5], 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 («структуру текста сознания образуют познавательные контуры» [1, с. 14]) имеет одинаковое значение как для предметной, так и для творческой деятельности человека, что делает возможным рассмотрение *сознания* и *творческого сознания* как единой содержательной категории, имеющей общее смысловое наполнение («сознание оперирует смыслами» [1, с. 14]).

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): «...порождение смысла является конечной целью мышления» [1, с. 57]. Последнее, в отличие от предметной деятельности, превращает художественное познание и самопознание в образотворчество, или *образный дискурс*.

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 («сознание может быть и сверхличным, и многоличным, и даже единоличным» [78, с. 26]), что позволяет рассматривать как одно целое «трансперсональное» [111, с. 42] сознание культуры и персональное сознание отдельного художника.

Данное тождество оказалось значимым для осмысления романтической категории *поэтичности*, которая появилась на самой заре романтического века как «главенствующая художественная тенденция», обусловившая возникновение нового стиля «как замкнутого единства или системы взаимно обусловленных приёмов» (В. А. Жирмунский [65, с. 100]). 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» («не является ли существенным и постоянным моментом поэзии своеобразное, отличающееся, выявление индивидуального?»» [69, с. 144]. *Поэтичность* как и *глубинная поэтичность* в диссертации трактуются как единый феномен, принадлежащий разным типам сознания — культурному и персональному, — определяющий духовно-эмоциональную атмосферу романтического искусства и одновременно составляющий основу индивидуального самовыражения художника-романтика, наполненного личным содержанием.

Данное тождество оказалось значимым для осмысления романтической категории *поэтичности*. 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» («не является ли существенным и постоянным моментом поэзии своеобразное, отличающееся, выявление индивидуального?»» [69, с. 144]. *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.

Руководствуясь установкой на неразрывность сознания и творчества («...сознание <...> и творчество <...> неразделимы» [78, с. 333]), мы рассматриваем *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) [54]).

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 («Шопен никогда не порывал с классическими традициями — Бах и Моцарт на всю жизнь остались для него вершинами музыкального искусства» [29, с. 121]), 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 («Вы называете *романтическим* всё то, что *поэтично* (Э. Дешан)» [цит. по: 95, с. 227]), 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 *поэдность* осмысливаются как глубинные принципы организации музыкальной композиции, имеющие разновекторную направленность в системе координат хронотопа — парадигматическую (поэтичность) и синтагматическую (поэдность).

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» [121, с. 613];

2) метод глубинной семиотики [132; 136], 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 [1; 2], В. М. Аллахвердов [4; 5], И. А. Бескова [18], Л. С. Выготский [43; 44], В. П. Зинченко [75; 77], А. Н. Леонтьев [98]), рассматривающие сознание как полифоническое образование, подразумевающее сложную синтетическую многоплановость, основанную на внутренних взаимодействиях организующих его работу компонентов (М. М. Бахтин [14], Т. В. Франтова [134]).

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 [83] и Н. В. Королевской [90]. Разработка синестезийного типа «музыкально-художественного сознания» (МХС), для которого характерно «развеществление предметности и выражения “незримых”, скрытых под её покровом музыкальных смыслов» [83, с. 7], 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 [90]

оказалась полезной при раскрытии принципов концептуализации музыкально-художественных текстов Шопена на основе формирования сложных внутренних форм неспецифической — хронотопической — организации [90, с. 305] — 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 [37], В. В. Виноградова [38], А. К. Жолковского [67; 68], Б. М. Эйхенбаума [160], Р. Якобсона [162] и др. В качестве важнейшего источника методологии по проблеме «поэтического» сыграл сборник «Теория метафоры» под редакцией Н. Д. Арутюновой [130].

И, наконец, музыковедческую часть исследования составили труды по теории жанра (М. Г. Арановский [8], Д. И. Варламов [33; 34], Л. П. Казанцева [79], О. В. Соколов [122], А. Н. Сохор [126; 127]), анализу музыкальных произведений (В. П. Бобровский [20], Л. А. Мазель [102; 104], В. В. Медушевский [107], Е. В. Назайкинский [109], В. Н. Холопова [142], Ю. Н. Холопов [144], В. А. Цуккерман [145]), романтизму (И. В. Аппалонина [6], Н. Я. Берковский [17], А. И. Демченко [56], В. Д. Конен [84], Г. В. Крауклис [92], А. Ю. Кудряшов [95], И. И. Соллертинский [123], И. А. Шапошников [149; 150], R. L. Todd [166]), истории польской музыкальной культуры (Н. В. Буслаева [27], И. Ф. Бэлза [28], А. Л. Васильева [35], Г. Д. Гачев [46], С. А. Гудимова [52], Н. М. Филатова [137], З. Хехлинская [139], И. М. Шумская [158]), по творчеству Ф. Шопена (Б. В. Асафьев [10], В. П. Бобровский [19], Н. Б. Бондаренко [23; 24], И. Ф. Бэлза [29], Ю. Я. Вайнкоп [30], С. Г. Джабраилзаде [57], З. Ежовская [64], К. В. Зенкин [70; 71; 72; 73; 74], Ю. А. Кремлёв [93], В. А. Кривопалова [94], Л. А. Мазель [102; 103], Я. И. Мильштейн [108], М. М. Нестерова

[113], В. В. Пасхалов [115], Т. Э. Самвелян [120], А. А. Соловцов [124], М. Томашевский [131], Ю. Н. Тюлин [133], В. А. Цуккерман [146], И. А. Шапошников [148;], D. Bellman [164], J. Chomiński [163], A. Walker [167]).

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

1. Осмыслением феномена глубинной поэтичности как действенного 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, 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 (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*², предметом которой является исследование музыкальных произведений как «целостной эстетической системы, обусловленной единством художественного задания» [65, с. 96].

Практическое значение диссертации заключается в возможности использования результатов её исследования в курсах истории музыки, научной работы 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.

² Назовём имена ряда учёных, разрабатывающих это направление: Н. С. Гуляницкая [53], Л. П. Казанцева [80], Н. П. Коляденко [83], Н. В. Королевская [90], В. В. Медушевский [106], Е. В. Назайкинский [109], С. И. Савенко [119], В. Н. Холопова [140], Л. Н. Шаймухаметова [147].

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.

Первая глава получила историко-культурную направленность: в первом параграфе реконструируется концепция поэтичности в манифестах поэтов и философов рубежа XVIII – начала XIX веков; во втором параграфе получили освещение представления о поэтической сущности музыкального искусства в романтическую эпоху.

Вторая и Третья главы — аналитические по содержанию. На основе научной рецепции поэтичности (параграф 2.1), используемой в качестве инструмента анализа проявлений поэтичности в музыкальных произведениях Ф. Шопена, рассматриваются принципы поэтизации бытовых жанров (параграф 2.2.), и, в опоре на разработку теории метафоры (автометафоры), проявления глубинной поэтичности анализируются на уровне концептуализации музыкальной формы в миниатюре (параграф 3.1) и балладах (параграф 3.2).

В Заключении подводятся итоги исследования.

Глава 1.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ОНТОЛОГИЯ ПОЭТИЧНОСТИ

Задача Первой главы — составить обзор саморефлексий культуры романтизма как «поэтической» эпохи, проецируемых на поэтическое и музыкальное творчество, зафиксированных в эстетических манифестах, критических статьях, эссе и письмах художников-романтиков (поэтов, философов, композиторов), отражающих понимание поэтичности как исторической категории, получившей осмысление в XIX веке творцами романтической поэзии и музыки.

1.1. От поэзии — к поэтичности

Эпоха романтизма началась в поэзии, которая в XIX веке достигла небывалого расцвета, выдвинув целый ряд выдающихся поэтов — таких, как Дж. Г. Байрон, У. Вордсворт, Дж. Китс, П. Б. Шелли в Англии; И. В. Гёте, Г. Гейне в Германии; Ш. П. Бодлер, П. Ж. Беранже, П. М. Верлен, А. Рембо во Франции; А. Мицкевич в Польше; Э. А. По в Америке; А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Е. А. Баратынский, Н. А. Некрасов, Ф. И. Тютчев, А. К. Толстой в России и другие. Мы называем только некоторые, наиболее крупные имена, ставшие знаковыми для своего времени, — за ними в глубину эпохи уходит множество других имён разного ранга и известности, отдавших дань искусству поэзии.

Само слово «поэт» в XIX веке обретает значение «характерологического текста» [45, с. 101], оказывающего влияние на культурный контекст эпохи:

Поэт — не только гений, но одновременно пророк, избранник Божий, Герой и гражданин. Все эти «характерологические ипостаси» (Л. В. Гайворонская), актуализируемые, в зависимости от осознания своего предназначения, создавали поэту постамент, возвышавший его фигуру над «толпой», речь которого с высоты той или иной роли (пророк, избранник, герой, гражданин) звучала «обжигающим сердца», хорошо различим в разноголосице своего времени «глаголом».

Этот факт наложил на XIX век печать, отчётливо проглядывающую в определении «поэтическая эпоха». Более того, романтизм, заявивший о себе на рубеже XVIII–XIX веков как новое поэтическое направление, формировался именно как литературное направление. В статье «Романтизм», помещённой в БСЭ, читаем: «Французский *romantisme* ведёт родословную от испанского *romance* (так называли в средние века Романсы испанские, а затем и Рыцарский роман) через английский *romantic* (романтический), передаваемое по-французски *romanesque*, а затем *romantique* и означавшее в 18 в. “странное”, “фантастическое”, “живописное”. В начале 19 в. слово “Р.” становится термином для обозначения нового литературного направления, противоположного классицизму»³.

Как пишет Б. Эйхенбаум, «бывают эпохи преимущественно-музыкальные, преимущественно-живописные и т. д.» [160, с. 209], что предопределено господствующим положением конкретного вида искусства на том или ином отрезке исторического времени. Именно поэзия в начале XIX столетия занимает доминирующую позицию в сфере искусств, а «впередиидущий» обладает правом законодателя новых эстетических парадигм, которые подхватываются и развиваются другими искусствами. Отсюда особую важность приобретает романтическая концепция поэзии, которая формировалась вместе с утверждением нового романтического искусства, запечатлевшая целостный образ

³ Романтизм. БСЭ. Эл. ресурс, URL: <https://gufo.me/dict/bse>.

поэтического сознания эпохи, обнаруживающего себя не только в творчестве поэтов и философов, но и композиторов.

Сущность поэзии в начале XIX века радикально переосмысливается, как будто возникает абсолютно новое искусство, отличное от предыдущих эпох. Именно так о романтической поэзии говорит Ф. Шлегель — не иначе, как о «рождении новой поэзии» [101, с. 63].

Данное определение имеет несколько сущностных характеристик, в которых выкристаллизовывается феномен, выходящий из ряда привычных представлений о поэтическом стиле или поэтическом творчестве, — таких, как универсальность, всеобщность и безграничность романтической поэзии.

В определении «новая поэзия» акцентируется прежде всего содержательный аспект, получающий глубинно-сущностный вневременной смысл, связанный с жизнью духа, обретаемого в религии и первоначальных формах искусства, в возвращении к истокам языка и поэтического творчества: поэты «возрождают древнюю силу, освобождают высокий дух, который невидимо дремлет в документах отечественной старины — от песен о Нибелунгах до Флеминга и Веккерлина» (Ф. Шлегель) [101, с. 62].

Отсылка к первоначальным формам искусства, адресация к Богу как средоточию «всего абсолютно Изначального и Высшего» (Ф. Шлегель) [101, с. 61] беспредельно расширяют границы поэзии: «От самых огромных явлений и от самого живейшего наслаждения до едва означенного провидения того, что удалено, и того, что лежит в будущем, особенно будущей высшей жизни, простирается область поэзии» (Л. Уланд) [101, с. 159].

В своём стремлении возвыситься до религии и вобрать всю полноту духа, романтическая поэзия приобретает такие характеристики, как «возвышенная» («за всеми этими чудесными случайностями, пророческими знаками и таинственными явлениями спрятана лишь возвышенная поэзия» [101, с. 60]), «вечная», «полная», «бесконечная» («без религии мы будем иметь вместо вечно полной бесконечной поэзии лишь роман или игру, которую теперь

называют прекрасным искусством» [101, с. 60]). С другой стороны, современная поэзия представляется «всеобщим великим морем единой неделимой поэзии», в которую «сливаются все потоки поэзии» (Ф. Шлегель) [101, с. 62], исполненной духа, находящейся за пределами своей эпохи.

«Великим трезвучием новой поэзии» Ф. Шлегель называет имена Данте, Шекспира и Гёте [101, с. 58], в которых заключено «многое доброе и великое», что «недооценивалось, вытеснялось, отвергалось», но только у современной поэзии «находило <...> то защиту и убежище, то заботу и родину. Сюда, — продолжает Ф. Шлегель, — <...> сложили немногие благородные люди, словно на алтарь человечества, цветы своей возвышенной жизни, лучшее из всего, что они сделали» [101, с. 48].

Из этой «проторомантической» поэзии берётся всё то, что составляет сферу духа и душевной жизни: у Шекспира Ф. Шлегель открывает «состав», на котором замешан дух современной поэзии — «романтическую фантазию», героику «готского времени», «тончайшие черты современного общения» (определяемого душевной открытостью) [101, с. 49], у Гёте — «философское содержание» поэзии, в совокупности с «правдой поздних произведений», заключающих в себе «душу» и «действие» [101, с. 49].

Образ, действие, чувство и мысль — из этих слагаемых «истинной поэзии» складывается целостность, получившая у Ф. Шлегеля определение «полное и законодательное мирозерцание» [101, с. 49], о чём в XX веке Г. Зедльмайр будет писать как о подлинном центре, организующем целостность произведений искусства.

Таким образом, рассуждая о поэзии, Ф. Шлегель старается выделить область невидимого, всеохватывающего духа, составляющего сущностную основу *поэтического*.

Поэтическое осознаётся и описывается ранними немецкими романтиками как онтологическая категория, определяющая сущность мира. Так мыслит Новалис, а его формула «поэзия есть всё и вся» [101, с. 94], очерчивающая

границы поэтического универсума, равного самому мирозданию, предстаёт как формула универсальности и всеобщности поэзии.

В контексте универсализации сущности романтической поэзии у Ф. Шлегеля утверждается идея «трансцендентальной поэзии» [101, с. 57] — начало, объемлющее весь мир. *Поэтическое* выходит за пределы искусства, обнаруживаемое в человеке и природе как *осознанная* и *неосознанная* поэзия, «которая пробуждается в растении, лучится в свете, улыбается в проявлении души, сверкает в цветении юности, пылает в любящем сердце женщины» [101, с. 62]). «Первозданная и изначальная поэзия, без которой, конечно, не существовало бы поэзии словесной» [101, с. 62], декларируется Ф. Шлегелем как фундаментальное начало, удерживающее на себе всё мироздание эпохи романтизма. «Всё, что происходит в мире, происходит ради поэзии», — доводит до мыслимого предела границы поэтического А. Арним [101, с. 166].

Поэзия мыслится романтиками не только как центр вселенной, но и как центр романтического искусства, вокруг которого должны объединиться все разьединённые жанры и виды искусства, поэзия и проза, философия и риторика, «естественная» поэзия (*Naturpoesie*), она же первозданная поэзия народа, культивируемая в творчестве гейдельбергских поэтов, и «искусственная» поэзия (*Kunstpoesie*) — плод индивидуального творчества, — объединившая иенскую школу немецкого романтизма.

В расширительной концепции *поэтического* усматриваются очертания идеи синтеза искусств, культивируемого ранними романтиками как единственный полноценный метод художественного познания мира и человека: «пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно» (Новалис) [101, с. 97]. Но по-настоящему романтиков волнует не слияние искусств как самостоятельная идея, а объединение их поэтическим чувством, с его единым истоком, каковым является душа:

«Поэзия есть изображение души» (Новалис) [101, с. с. 99]; «для каждого прекрасного творения в красках наверняка существует созвучное музыкальное произведение, у которого общего с картиной только одна душа» (В. Г. Вакенродер) [101, с. 79]. Иной материал — особая форма поэтического; картина и звуки — всего лишь разные языки передачи поэтического чувства, объединяющего искусства «для создания многообразных общих впечатлений» (Новалис) [101, с. 98]; «слова, краски, формы, религиозные и гражданские обряды, — все они являются средствами и материалом *поэзии* (курсив мой. — Д. Л.)» (П. Б. Шелли) [101, с. 327]. Ф. Шлегель определяет искусство в целом как «материальную поэзию в звуке, цвете или слове» [152, с. 435].

Различие художественных языков проводит границу только между *внутренней* и *внешней* формой различных искусств — единым всеобщим *поэтическим* наполнением искусств и его многообразным материальным воплощением («слова — <...> суть внешнее раскрытие внутреннего мира энергий» [101, с. 99], «живописец пишет глазами», а «музыкант <...> выносит свой слух наружу» [101, с. 97]). Отмечается также и сродство языков: «Не соответствует ли такт фигуре и звук цвету? Собственно видимую музыку составляют арабески, узоры, орнамент и т.д.» [101, с. 98]. Но внешнее сходство «разных шифров» единого глубинного кода души не является обязательным — важнее то, что по-настоящему объединяет искусства: дух (душа) как средоточие поэзии.

Аналогично расширительной трактовке понятия «поэзия» («поэтическое») из рамок узких определений выходит и понятие «поэт», в котором подчёркивается его духовная сущность, делающая его философом: «чем значительнее поэт <...> тем сильнее в нём философский дух», утверждает Новалис [101, с. 101]. Но поэт не рождается философом, а становится им. Речь идёт о духовном росте, превращающем поэта в философа, а философа — в поэта. Сам внутренний прогресс означает расширение границ свободы мыслителя и поэта, прибавляющей к чувству — мысль, к мысли — чувство: «По мере формирования и [роста] мастерства мыслителя растёт свобода... Увеличивается

многообразие методов — в конце концов мыслитель умеет из всего делать всё. Философ становится поэтом. Поэт — лишь высшая степень мыслителя <...> Разделение поэта и мыслителя лишь видимое — и приносит ущерб обоим...» [цит. по: 105, с. 174]. При этом прецедент неразрывного единства поэзии и философии, объединённых общей духовной основой, романтики вновь находят за пределами современности. Так, П. Б. Шелли писал об условности разделения философов и поэтов, подчеркнув, что истинный философ заключает в себе и поэта: «Платон был, по существу, поэтом, — правдивость и великолепие его образов и благозвучие языка находятся на величайшей высоте <...> Поэтом был и лорд Бэкон. Его слогу свойствен прекрасный и величавый ритм, радующий чувство <...> это — мелодия...» [101, с. 329].

В соединении философии и поэзии достигается онтологическая полнота поэтического миротворения, а само понятие поэзии расширяется до категории «поэтического» («поэтичности»), отдавая приоритет духовным первоначалам философии: «философия есть теория поэзии. Она показывает нам, что есть поэзия» (Новалис) [101, с. 94]).

Так что же есть романтическая поэзия?

Широта романтической интерпретации понятия «поэзия» лишает его точности определения. Отсюда и возникает «иррациональность, неподдающаяся фиксации», «несоизмеримость» как отсутствие идентифицирующих подобиий. «Кто, — вопрошает Л. А. фон Арним, — измерит работу духа на его невидимом поле?» [101, с. 151]. Новалис, размышляя на эту тему, пребывает в постоянном поиске определения *поэтического духа*, находя его то в сказке («Сказка есть как бы канон поэзии. Всё поэтическое должно быть сказочным <...> В истинной сказке всё должно быть чудесным, таинственным, бессвязным и оживлённым» [101, с. 98–99]), то в изображении «возвышенной жизни» в драмах Шекспира («Всё просто, прозрачно, необычайно, подлинно поэтическая игра, без действительной цели <...> Великие и малые предметы, поэтически

соединённые» [101, с. 105]), то в романе («роман должен быть сплошной поэзией» [101, с. 100]).

Но центром притяжения остаётся дух: «Поэзия не что иное, как сам человеческий дух во всей его глубине, та незнакомая сущность, которая всегда останется тайной, способы выражения которой бесконечны <...> Чем больше человек знает о своём духе, тем больше знает он о поэзии» (Л. Тик) [101, с. 108]; «мы мечтаем о путешествии во вселенную: но разве не заключена вселенная внутри нас? Мы не знаем глубин нашего духа. Именно туда ведёт таинственный путь» (Новалис) [101, с. 106].

Область духа, некогда безраздельная территория религиозного мировоззрения, осваивается романтиками как сфера романтической поэтики. Разграничение художественных форм на внутренние и внешние с особой рельефностью подчёркивает, что предметом романтической поэзии является не зримый, но невидимый мир, находящийся по ту сторону воспринимаемого органами чувств (слухом, зрением, осязанием). Этот мир творит поэт, наделённый особым даром проникновения в запредельные пространства, или особым *поэтическим чувством (поэтическим чутьём)*. Поэтому обратной стороной тотализации и универсализации поэзии выступает *индивидуализация* как творческое, порождающее начало, укоренённое во внутреннем мире поэта, а истинная поэзия истолковывается как сфера проявления «особенного, личностного, неизведанного, сокровенного, должного раскрыться, необходимо-случайного» (Новалис) [101, с. 94]. Отсюда возникает то нерасторжимое единство, или «тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира» [101, с. 95], при котором «истинный» поэт предстаёт как «вселенная в малом преломлении» [101, с. 96] — творец своего мира, непохожего на другие.

Как порождающее начало, дух наделён безграничной — бесконечной — «свободой связываний и сочетаний» [101, с. 96], не разрушающих природу, но воссоздающих её заново: «Всякая поэтическая природа есть природа в обычном смысле. Все свойства, присущие обыкновенной природе, подобают

поэзии» [101, с. 96]. Только творящий дух, наделённый внутренним зрением, способен преобразить — поднять над обыденностью, *опоэтизировать* — мир, представить его удивительным, сказочным, фантастическим, даже странным, непохожим на самоё себя в действительности, сделать вещи «странными» и одновременно «знакомыми и притягательными» — «в этом и состоит романтическая поэтика» [101, с. 97].

Преображение (поэтизация) природы — ключевое свойство романтической поэзии, сформировалось как антитеза идеи *подражания природе* (мимесиса) — центрального концепта поэзии классицизма, охарактеризованной Ф. Шлегелем как «ложный слепок древних, древнеобразное подражание без внутренней любви» [101, с. 62].

Духу нельзя подражать [101, с. 64], поэтому подражание отвергается, и только духовное содержание поэзии определяется романтиками как «основной закон искусства, решающее мерило ценности произведения» [101, с. 48]. Так формируется значимая для понимания сущности романтической поэзии антитеза внутреннего и внешнего, бесконечности духовного мира и конечности его материального выражения, всеобъемлющей духовной глубины и формальной красоты, подлинного искусства и искусственности. Истинно только внутреннее, «внешний мир — это мир теней, он бросает тень в царство света» [101, с. 106]. Очарование поэзии заключается в раскрытии «всё более новых и всё более прекрасных граней вечной истины, в ней заключённых», — пишет Шелли [101, с. 330], и только потом возникают «гармонические и ритмические периоды, заключающие в себе главные элементы стиха, — этого отзвука вечной музыки бытия» [101, с. с. 329].

Антиклассицистский дискурс, в ходе которого уточняется сущность романтической поэзии и самого «поэтического», развёртывается по вопросам мимесиса, продолжением которого становится проблема соотношения содержания и формы.

Мимесис, сохраняя своё основное смысловое ядро, сформировавшееся в «Поэтике» Аристотеля и отшлифованное в трактатах французских энциклопедистов, в размышлениях романтиков на эту тему подвергается существенному переосмыслению. С одной стороны, согласно А. В. Шлегелю, как бы поэт не отдавался на волю индивидуального воображения и фантазии, он не должен терять связи с действительностью, или природой («Чтобы не упустить животворную правду искусства, его [поэта. — Д. Л.] произведения должны основываться на твёрдой почве действительности» [101, с. 123]); «фантазия на своих могучих крыльях может подняться над природой, но никогда не может вырваться за её пределы» [101, с. 125]).

С другой стороны, идея подражания подменяется идеей преображения; уходя от просвещенческой ортодоксальности идеи мимесиса, А. В. Шлегель утверждает, что подражательность не делает искусство прекрасным, что истинная цель искусства заключается в «преобразовании того, чему подражают, в соответствии с законами нашего духа» [101, с. 125]. Поэтическое одухотворяющее преображение — закон романтической поэзии, утверждает и Ф. Шлегель, искусство истинного поэта «в том и состоит, что он умеет считавшееся самым обыкновенным и повседневным представить совершенно новым и преображенным в поэтическом свете» [101, с. 66–67]. Аналогично высказывание П. Б. Шелли: «Она (поэзия. — Д. Л.) преображает всё, к чему прикасается, и каждый предмет, оказавшийся в её сияющей сфере, подвергается волшебному превращению, чтобы воплотить живущий в ней дух» [101, с. 346]).

Размышляя о преображающей силе романтической поэзии, Л. Уланд поднимает её на высоту демиургического значения: «Если окружающие предметы и их воздействия не удовлетворяют дух, он их обрабатывает, он придаёт им должную форму, он создаёт идеалы. Идеал может совпасть действительностью, если сама действительность достигла высшей ступени» [101, с. 158]. Если преображение одухотворяет, то мимесис искажает свои образцы: «Повесть об отдельных фактах — это зеркало, которое затуманивает и искажает

то, что должно было быть прекрасно; поэзия — это зеркало, которое дивно преобразует то, что искажено» [101, с. 330].

Проводя водораздел между подражанием природе и её поэтическим преображением, А. В. Шлегель подчёркивает сущностное различие этих явлений через антитезу синонимичных понятий *манеры* и *стиля*, которые наделяются прямо противоположными коннотациями. Так, термин «манера», который в эпоху Ренессанса использовался для обозначения индивидуального почерка художника (ит. *maniera* — от лат. *manus* — рука), обнаруживает негативный оценочный подтекст, развенчивающий идею мимесиса как основу живописи XV–XVI веков: чем точнее изображение действительности, тем меньше места оно оставляет художнику, которого А. В. Шлегель называет всего лишь «медиумом» [101, с. 125]). В свою очередь понятие «стиль» наделяется противоположной значимостью: стиль рождается там, где возникает дистанция, формирующая индивидуальный фокус восприятия действительности («В этом случае художественное произведение непременно должно как бы декларировать, что оно не является природой и не претендует на это» [101, с. 125]).

Насколько кардинально переосмысливается А. В. Шлегелем понятие *стиля*, показывает сопоставление с атрибуцией этой эстетической категории в работе И. В. Гёте «Простое подражание природе, манера, стиль» (1789), в которой, в соответствии с названием, выстраивается прогрессирующий ряд дефиниций: от простого копирования природы, не создающего *стиля*, — к индивидуальной манере, означающей изобретение художником собственного языка, «чтобы по-своему передать то, что восприняла его душа» [50, с. 27], — к рождению *стиля* как высшей формы выражения в искусстве [50, с. 30]. Два последних понятия в классической системе координат различаются не только по степени совершенства, которого на том или другом уровне (*манеры* и *стиля*) достигает искусство, но и по степени объективации воспроизводимой природы: манера предполагает способность художника постичь характерные частности изображаемого, тогда как стиль опирается на глубочайшее и

всестороннее познание «самого существа вещей» [50, с. 28]. При этом данные категории не противопоставляются, составляющие неразрывное целое: индивидуальная манера — это всего лишь неотъемлемая часть стиля как единого надындивидуального языка искусства, сформировавшегося на определённом этапе истории искусства (например, можно говорить об индивидуальной манере Моцарта и Гайдна в контексте единого классического стиля).

Так можно увидеть коренное различие классического и романтического понимания категории «стиль», которое у Гёте-классика остаётся в пространстве мимесиса как явление объектное и объективное, а у романтика А. В. Шлегеля выходит в сферу субъективности, для которой законом становится не познание действительности, а её индивидуальное художественное преобразование-поэтизация.

Таким образом, у романтиков впервые категория «стиль» соотносится с творческой индивидуальностью художника и возникает в сфере поэтического сознания и поэтического чувства. Этот волшебный хрусталик, открывающий бесконечное и недоступное обыденному зрению, наиболее точно атрибутирует А. Арним: «Во все времена была тайна мира, которая по своей высоте и глубине мудрости представляет гораздо большую ценность, чем всё, что зафиксировано в истории <...> Она доступна лишь нашему внутреннему зрению. Мы называем это зрение поэзией» [101, с. 152].

Концепция романтической поэзии, высвобождающей «внутреннее зрение», приводит к открытию новой сущности художественной формы, органичной индивидуальному видению окружающего художником. Если в искусстве античности «первоначальное неосознанное единство формы и содержания» означало единство предмета и его художественного отображения, возникающее в пространстве мимесиса, то новейшая романтическая поэзия стремится к более тесному — «осознанному» у А. В. Шлегеля, — взаимопроникновению этих двух начал (содержания и формы) [101, с. 131]. Сам вопрос формы возникает именно в связи с открытием нового духовного зрения, значительно

корректирующего принцип мимесиса, чем объясняется и разграничение античной и романтической поэзии А. В. Шлегелем на «пластический» (античность) и «живописный» (романтизм) типы [101, с. 131].

Оба определения, заимствованные из области изобразительных искусств, в проекции на поэтическое искусство приобретают метафорический смысл. Пластическая выразительность, предполагающая трёхмерную объёмность формы, миметична в своей основе, формы-копии объектны по определению и зависят от способности художника схватывать сущностные черты изображаемого. В живописи принцип мимесиса опосредуется в условиях двухмерного пространства изобразительной плоскости, а иллюзорная объёмность, которая придаётся изображению за счёт особых техник визуализации пространства, в конечном счёте зависит от угла зрения художника, его субъективного видения.

Отказ от мимесиса, характерного для искусства античности («в древности <...> люди жили по большей части во внешнем созерцании» [49, с. 168]), и замена его «внутренним духовным зрением», когда художник-романтик находит «свою возвышенную наставницу — творящую природу <...> только в себе самом, в средоточии своего собственного существа, путём духовного созерцания» (А. В. Шлегель) [101, с. 125], казалось бы, отменяет и форму. Но, как пишет А. В. Шлегель, «произведения гения <...> никоим образом не должны быть бесформенными» [101, с. 132]. Гейне говорит об образах романтической поэзии, которые «должны быть столь же прозрачны и столь же чётко очерчены, как и образы пластической поэзии» [49, с. 168].

При этом форма не может быть заимствована из арсенала готовых, состоявшихся форм, подчиняясь неким незыблемым, застывшим правилам искусства (такие формы получают определение «механических»), но должна быть «органической», «врождённой». Такая форма «строит материал изнутри и достигает своей определённости одновременно с полным развитием первоначального зачатка» (А. Шлегель) [101, с. 132], аналогично природной

органике (минералы, растения, сам человек), и свидетельствует о скрытой сущности изображаемого. «В изящных искусствах, — пишет А. В. Шлегель, — так же, как и в области природы, этого величайшего художника, всякая истинная форма органична, то есть определяется содержанием художественного произведения» [101, с. 132].

Таким образом, у ранних литературных романтиков происходит разграничение двух парадигм художественного формообразования. Первая, классическая, отсылающая к античности, подчиняется закону мимесиса и означает наличие некоего образца, определяющего «гармоническое откровение навеки установленных законов мира <...> вечные прообразы вещей», согласно А. В. Шлегелю [101, с. 132–133]. Романтический принцип, не имеющий ничего общего с подражанием, утверждает творчество не по образцу, а в соответствии с внутренней необходимостью, требованиями замысла, индивидуальным духовным зрением и поэтическим чувством автора. Художник обретает свободу, а форма — индивидуальность как неповторимая «физиономия каждой вещи, выразительная и не искажённая какими-либо случайными признаками, правдиво свидетельствующая о её скрытой сущности» (А. Шлегель) [101, с. 132].

Отсутствие образцового ориентира допускает «шекспировское» соединение несоединимого — «романтическую поэзию удовлетворяют все неразложимые соединения: все противоположности — природа и искусство, поэзия и проза, серьёзное и комическое, воспоминание и предчувствие, духовное и чувственное, земное и небесное, жизнь и смерть, — всё это в ней теснейшим образом растворяется» (А. Шлегель) [101, с. 132].

В отличие от внутренней размеренной гармонии классического искусства, романтическая поэзия, согласно А. В. Шлегелю, обнаруживает «тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создаёт новые и чудесные порождения» [101, с. 133]. Это хаотическое состояние, в котором заключено одновременно всё и ничего, равнозначно первоначальному состоянию космоса до момента творения. Другими словами, поэт-романтик творит из ничего, подобно Богу

(«Животворный дух изначальной любви здесь снова носится над водами», — пишет А. Шлегель [101, с. 133]). В отличие от классической поэзии, которая «более сходна с природой в законченном совершенстве отдельных созданий», согласно А. В. Шлегелю [101, с. 133]), романтизм, с его устремлённостью в бесконечное, оказывается «ближе к тайнам мирового целого» [101, с. 133].

«Таинственное», «мистическое», «бесконечное», «непостижимое» («непостижимое вдохновение» у П. Б. Шелли [101, с. 348]), — все эти характеристики романтической поэзии содержат в себе качество неопределённости, ускользающей глубины, получающей столь же зыбкие очертания в понятии «томление», составляющем содержательное наполнение романтической поэзии. Томление — чисто романтическая категория (Л. Тик пишет о «браке проснувшегося томления и поэзии» [101, с. 112–113]), соединяющая земное и небесное («...дух человека, хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постичь бесконечное во всей полноте, и устав от неопределённо-блуждающего томления, соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинами, в которых ему всё же чудится отблеск сверхъестественного», — заключает Уланд Л. [101, с. 160]).

«Томление» выделяется на фоне неперсонифицированного «чувственного контекста» эстетических трактатов литературных романтиков, где определяется ещё одно родственное чувство — любовь. Оба — и любовь, и томление — устремлены в глубину внутренней «вселенной духа» и за её пределы: «я» поэта томится по недостижимому идеальному миру, любовь же ему дана с целью нравственного преображения «другого» («Любовь — вот суть всякой нравственности; любовь, или выход за пределы своего “я”, и слияние с тем прекрасным, что заключено в чьих-то, не наших, мыслях, деяниях или личности», — пишет П. Б. Шелли. [101, с. 331]). Р. Вагнер доведёт близость между этими духовными чувствами до степени максимального сродства, но уже на полюсе чувственного раскрепощения.

Так, на содержательном уровне романтической поэзии выстраивается ещё одна характерологическая антитеза, определения которой выступают коннотантами стержневых парадигматических понятий классической и романтической поэзии — мимесиса и преображающего духовного зрения: «поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия — это поэзия томления» (А. В. Шлегель) [101, с. 131].

Таким образом, новейшая романтическая поэзия получает осмысление через антитезу с классической парадигмой искусства, и в этом противостоянии утверждаются определяющие её сущность категории всеобщности и универсальности, всеохватывающей духовности, открывающей бесконечное, субъективности и индивидуальности выражения, органичности формы. И, наконец, особый знак романтической поэзии составляет томление как ключевая содержательная категория, неотрывная от духовного созерцания мира, лишённого осязательной силы.

Поэзия как доминирующее искусство эпохи романтизма и её философское осмысление породили новое поэтическое сознание, что Г. Гейне описал как разрушение «прекрасного объективного мира», созданного Гёте («новые, свежие умы, вызванные к жизни новыми идеями нового времени <...> повергают в прах цивилизованный гётеизм» [48, с. 323], и возведение на его месте «государства необузданного субъективизма» [48, с. 323].

Поэтическое сознание, захватив ментальное пространство эпохи, становится фактором, определяющим развитие всех видов искусства эпохи романтизма. Сам Бог мыслится поэтом, и понятие «художник», употребляемое в широком смысле, уточняется через категорию «поэт» («Одно лишь творчество приближает нас к божеству; творец — это художник, поэт» (В. Г. Вакенродер) [101, с. 91]).

Поэтическое мироощущение начинает определять и внутренний облик композитора-романтика, становясь глубинным источником самовыражения, а

«поэтическое», в своей всеохватности и широте, выступает как синоним самого «романтического».

1.2. Романтики о поэтической сущности романтической музыки

Поэтичность как всеобъемлющая категория романтического искусства оказала влияние сначала на понимание сущности музыкального искусства, а в дальнейшем — на творчество композиторов-романтиков, сделав его носителем поэтического сознания.

Литературные романтики не так много внимания уделяют этому виду искусства, чаще всего предпочитая видеть в нём составную часть единого универсального художественного произведения. В трактате В. Г. Вакенродера «Краски» звучит мысль о том, что объединение отдельных искусств (скульптуры, живописи, музыки) порождает «более могучее искусство» («...Для каждого прекрасного творения в красках наверняка существует созвучное музыкальное произведение <...> И коль скоро зазвучит эта мелодия, то наверняка в картине вспыхнут новые живые лучи, более могучее искусство заговорит с нами с полотна, и звук, линия и краска будут проникать друг в друга и сольются воедино» [101, с. 79]), подобно тому, как в «живой природе звук и шум беспрестанно сопровождают цвет и форму», — продолжает свою мысль Вакенродер в трактате «Звуки» [101, с. 89]. Поэтому, согласно Ф. Шеллингу, универсальное художественное произведение, объединяющее в себе выразительные возможности всех искусств, приближается к самому универсуму, созданному Богом как «абсолютное произведение искусства» [151, с. 85].

Но автор повести о романтическом композиторе Йозефе Берлингере видит в музыке прежде всего самостоятельное искусство («музыка может жить сама по себе в замкнутом мире» [101, с. 79]). В. Г. Вакенродер называет музыку «самым чудесным из всех <...> изобретений», созданных для того, чтобы передавать «человеческие чувства сверхчеловеческим языком» [101, с. 84]. В

эстетической системе романтизма, в которой все искусства активно взаимодействуют между собой, объединённые общей целью приближения к идеалу, музыка мыслится как искусство, непосредственно соединяющее с небесным миром, пробуждающее, как пишет В. Г. Вакенродер, «истинную ясность духа <...> при которой всё в мире представляется нам естественным, истинным и добрым» [101, с. 84], наделённое божественной сущностью: «Да разве мы не обязаны половиной нашей заслуги божественности искусства, вечной гармонии природы, а другой половиной — всеблаговому творцу, даровавшему нам способность применять это сокровище?» [32, с. 161].

Наделяя музыку духовной и поэтической силой, литературные романтики мыслят данные сущности как нераздельное единство. В. Г. Вакенродер пишет, размышляя об «особой внутренней сущности музыки»: «...Никакое другое искусство не располагает материалом, который уже сам по себе преисполнен небесного духа», «многие музыкальные пьесы <...> выражают прекрасную, полную чувств поэзию» [101, с. 85].

При этом качество поэтичности определяет «особую внутреннюю сущность» чистой инструментальной музыки. Вакенродер говорит о *поэтичной передаче* музыкой многообразных *поэтических чувств* («ни одно искусство не умеет изображать чувства столь искусно, смело и *поэтично* (курсив автора. — Д. Л.)», «(музыкальные) звуки <...> пробуждают духов, дремлющих в потайных уголках нашей души, и обогащают наш внутренний мир совершенно новыми чудесными чувствами» [101, с. 86]). Ф. Шлегель в обращении к музыкальному искусству отмечает в «чистой инструменталистике» тенденцию к её обогащению философским содержанием [101, с. 59], причём «философское» может быть заменено «поэтическим», так как «разобщение поэта и мыслителя — только видимость, — уточняет Новалис, — и оно в ущерб обоим» [101, с. 94].

Добавим ещё несколько сущностных определений музыкального искусства, отражающих взаимоотношение друг к другу музыкальности и поэтичности:

«Поэзия и музыка — это два самых общих, вполне подходящих друг другу отростка поэтического древа; в поэзии — красные розы и короли роз, в музыке — белые розы. Наше дело — выращивать эти розы <...>» (из переписки поздних романтиков. А. Арним — К. Brentano) [101, с. 166].

«Музыка — это предельное проявление духа, утончённейшая стихия, из которой, как из невидимого ручья, черпают себе пищу потаённые грёзы души» (В. Вакенродер) [101, с. 80]. Под «предельным проявлением духа» подразумевается поэзия, о чём свидетельствует дополнение «утончённейшая стихия» [101, с. 80].

«Музыка — это поэзия <...> Пока не было музыки, человеческий дух не мог вообразить себе радость, красоту, полноту жизни» (В. Вакенродер) [101, с. 89].

Связь музыки и поэзии осознаётся литературными романтиками как синтетическое единство. Звуки, «которые всего лишь составлены композиторами по правилам», — пишет В. Г. Вакенродер [101, с. 85], — представляют безжизненную материю, и только поэзии дано вдохнуть в эту «всего лишь по правилам» организованную звуковую субстанцию жизнь, создать одухотворённые музыкальные образы. В герое повести Вакенродера эти два начала объединяются: «Он постепенно развился так своеобразно, что она (музыка. — Д. Л.) сделалась его внутренней сущностью, и душа его, привлекаемая этим искусством, вечно витала в сумеречных лабиринтах поэтического чувства» [32, с. 149].

Однако в созданном Вакенродером образе композитора Йозефа Берлингера это единство превращается в неразрешимую дилемму содержания и формы, в сопряжении неживой звуковой материи с животворящим поэтическим духом: рвущегося к внутренней бесконечности, он столкновение с

законами утилитарной необходимости «грамматики искусства»: «Мне казалось, что я буду беспрерывно предаваться фантазиям и изливать свое переполненное сердце в произведениях искусства <...> Как горько мне было <...> Я узнал, что все мелодии <...> основывались на одном единственном, неумолимом математическом законе!» [32, с. 159].

В этой повести, представляющей особый жанр в сфере эстетики и художественной критики, названный Н. Берковским «*поэтическим* словом о поэтическом слове, о живописи и о музыке (курсив мой. — Д. Л.)» [17, с. 447], Вакенродер поднимает проблему музыкального (классического) формализма и преодолевающего его поэтического (романтического) вдохновения — «открытого содержания, свергнувшего всякое посредство формы» [17, с. 450].

Метафизические формулы Вакенродера можно зафиксировать как начальную точку процесса, ведущего к появлению свободных форм в творчестве композиторов-романтиков. Такое взаимодействие поэтической и музыкальной стихии, при котором «музыка есть сама выражаемая вещь» [17, с. 450], было осознано, во-первых, до появления самой романтической музыки (прижизненное издание повести Вакенродера датируется 1797 годом), во-вторых, органично вписывается в развиваемую литературными романтиками метафизическую концепцию синтеза искусств, где именно поэзия (поэтическое) выступает в качестве цементирующего начала музыкально-поэтического целого.

Размышление о поэтической сущности романтической музыки было продолжено Э. Т. А. Гофманом, причём также в метафизическом пространстве музыкального романтизма, до рождения подлинной романтической музыки (песня «Маргарита за прялкой» Ф. Шуберта была написана в 1814 году, а Гофман начал карьеру музыкального писателя в 1809).

Весьма характерно, что несмотря на развитие идеи синтеза искусств у ранних романтиков, Гофман защищает идею чистой музыки: «Когда идёт речь о музыке как о самостоятельном искусстве, не следует ли иметь в виду одну

только музыку инструментальную, которая, отказываясь от всякого содействия или примеси какого-либо искусства (например, поэзии), выражает в чистом виде своеобразную, лишь из неё познаваемую сущность свою?» [51, с. 57].

Посредством уточнения «без примеси поэзии» Гофман отделяет инструментальную музыку от вокальной и программной музыки, что отнюдь не означает «очищения» музыки от наполняющих её поэтических переживаний. Рядом Гофман критикует попытки звукоизобразительности и проявления музыкальной программности задолго до её обоснования Ф. Листом, проводя водораздел между латентным поэтическим содержанием и его внешней фиксацией в виде программных заголовков: «Догадывались ли вы об этой своеобразной сущности музыки, вы, бедные инструментальные композиторы, мучительно старавшиеся изображать в звуках определённые ощущения и даже события? <...> Ваши восходы солнца, ваши бури, ваши “битвы трёх императоров” были, несомненно, только смешными ошибками и по заслугам наказаны полным забвением <...>»⁴ [51, с. 57–58].

Создавая миф о романтической музыке до её настоящего рождения, Гофман ищет проявление романтизма у венских классиков. При этом мера *романтичности*, или *поэтичности* (в гофмановском контексте данная синонимия проявляется особенно явственно), определяется по отношению каждого из композиторов к идеалу *бесконечного*. Бесконечность же выявляется через степень выраженности в музыке супер-чувства романтической поэзии — *томления*. Гофман подчёркивает детское простодушие музыки Гайдна, где нет «ни страдания, ни скорби — одно только *томительно-сладостное стремление* к любимому образу, который парит вдали, в пламени заката, не приближаясь и не исчезая (курсив здесь и далее мой. — Д. Л.)» [51, с. 58]. Моцарт — это уже

⁴ Под «битвой трёх императоров» скрывается композиция «Битва под Аустерлицем» Луи Эммануэля Жадена. Но и сам Гофман отдал дань истории в симфонической увертюре «Победный триумф Германии в сражении под Лейпцигом 19 октября 1813 года» [51, с. 474].

«глубины царства духов <...> *предчувствие* бесконечного. Любовь и печаль <...> и невыразимое *томление* влечёт нас к образам, которые <...> летят сквозь облака в вечном танце сфер» [51, с. 59]. И только музыка Бетховена «движет рычагами страха, трепета, ужаса, пробуждает именно то *бесконечное томление*, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор» [51, с. 59].

Само описание «романтической» музыки венских классиков осуществляется посредством использования целого арсенала поэтической образности. Развивая мотивы повести Вакенродера о божественной сущности искусства, Гофман превращает искусство в религию, вдохновение — в божественное озарение, произведение — в откровение, наполняя музыку религиозными переживаниями, аналогично суждениям о романтической поэзии его предшественников: «Какое всё же удивительное, чудесное искусство музыка и как мало человек сумел проникнуть в её тайны! <...> Некая божественная сила проникает в него, и, с детски набожным чувством отдаваясь тому, что возбуждает в нём дух, он (художник. — Д. Л.) обретает способность говорить на языке неведомого романтического царства духов» [51, с. 49].

Понятием романтического томления у Гофмана оперирует и здравомыслящий бюргер (в глазах которого образ художника с его поэтическим миром предстаёт отражённым в кривом зеркале), высказывающий свою — осуждающую — точку зрения на музыкальное искусство и его предназначение: «Некоторые из этих несчастных мечтателей <...> впадают в своего рода безумие <...> Они называют её (музыку. — Д. Л.) самым романтическим из всех искусств <...> таинственным, выражаемым в звуках праязыком природы, наполняющим душу человека бесконечным томлением» [51, с. 55]. Осмеивая романтические «изъяны», бюргер, тем не менее, не отменяет томления — его существование признаётся через отрицание.

Поэтическое, суть романтическое, создавало ментальную среду, в которой постепенно оформлялся образ художника-романтика, у Гофмана

вырастающий в архетипическую фигуру в образе капельмейстера Крейсlera — двойника автора. Характерно, что выдавая своему творению аттестат, подтверждающий его жизненную реальность, Гофман характеризует его как поэта («...Ты так обострил свой слух, что порой слышишь голос поэта, скрытого в твоей душе» [51, с. 329]), «гражданина» «далёкой сказочной страны» [51, с. 332] — в отличие от бюргеров, которые являются гражданами обыденности и повседневности.

В этом же «аттестате» Гофман доводит и образ романтической музыки до высокого философского обобщения, не отступая от идеи чистой музыки, которая в то же время не мыслится вне поэтического чувства («Наше царство — не от мира сего, — говорят музыканты, — ибо мы не можем найти в природе прообраза нашего искусства, как это делают живописцы и скульпторы <...> Звуки, слитые в мелодию, говорящие священным языком царства духов, заложены только в человеческом сердце» [51, с. 332]).

Так же как у литературных романтиков романтическая поэзия, у Гофмана романтическая музыка претерпевает метаморфозы синестезии: «Музыкант <...> вечно одержим мелодией и гармонией», но «не в виде аллегии утверждают музыканты, что цвета, запахи, лучи представляются им в виде звуков, а сочетание их воспринимается ими как чудесный концерт. Подобно тому как, по остроумному выражению одного физика, слух есть внутреннее зрение, так и у музыкантов зрение становится внутренним слухом, способствующим проникновенному осознанию музыки» [51, с. 333]. Но главное при этом то, что музыка природы, которую музыкант претворяет в музыкальные интонации и аккорды, должна быть созвучна его духу («Она (музыка. — Д. Л.) созвучна его духу и исходит от всего, что человек может охватить взглядом» [51, с. 333]). Это — условие «бессознательного, вернее, не выразимого словами познания и восприятия таинственной музыки природы», что «и является основой жизни деятельного музыканта» [51, с. 333].

Познавательная сущность музыки — причём «чем живее и глубже познание, тем выше значение музыканта как композитора» [51, с. 333] — разделяет музыку, исполненную возвышенной серьёзности, философского содержания и поэтического вдохновения, от музыки развлекательной, лишённой поэтического сознания. В дальнейшем, с появлением романтической музыки, этот негативный полюс музыкального искусства расширится за счёт искусства виртуозов, музыкальных эпигонов и ремесленников. И всем этим ипостасям будет противостоять поэтическая наполненность подлинно романтической музыки.

Новый этап в осмыслении поэтической сущности романтической музыки связан с музыкально-критическим творчеством Р. Шумана, который, как Гофман, подхватывающий эстафету от Вакенродера, выступает наследником автора «Крейслерианы».

Критика Шумана, с одной стороны, отличается быстротой реагирования на многообразные события в сфере музыкального искусства. С другой стороны, в глубине оперативных рецензионных выступлений выкристаллизовывается слой содержания, названный самим автором-составителем во Введении к изданию «Избранных статей о музыке и музыкантах» «обменом мыслями об искусстве» [156, с. 69], в пространстве которого получила оформление эстетическая концепция Шумана. В этом же Введении, отсылающем к началу образования «Новой музыкальной газеты» и «Давидсбунда», Шуман декларирует цель своей публицистической деятельности, и его формулировка в контексте данного исследования не может не привлечь внимания как выносящая на поверхность смыслообразующее ядро понимания романтической музыки её непосредственными создателями: открывая журнал, Шуман был намерен бороться за «признание поэзии искусства» [156, с. 70].

Шумановская концепция музыкального искусства формировалась в контексте крейслерианской антитезы — в полемике с филистерством в музыкальном искусстве, фигурирующем у Шумана под определением «Плейель-Вангаловского стиля ночного колпака» [156, с. 93] (по имени наиболее известных

представителей немецкого музыкального бидермейера, И. Плейеля и И. Вань-халя).

Собирательный портрет «музыки в высшем смысле» основывается на творчестве выдающихся мастеров прошлого и настоящего, среди которых — И. С. Бах, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Й. Брамс. Исследование творческого облика каждого из этих мастеров содержит в себе абсолютные критерии ценностного восприятия романтической музыки (незыблемые гении Бах и Бетховен) или сопряжено с постановкой актуальных эстетических проблем «полной волнений эпохи» (Р. Шуман), осмысление которых вносит важную лепту в раскрытие поэтической сущности романтической музыки.

Поразительна шумановская тонкость восприятия музыки, позволившая провести водораздел между Шубертом и Бетховеном как художниками разных эпох только по их отношению к тембру фортепиано, соответственно между поэтически одухотворённой и чистой музыкой: если у Шуберта (речь идёт о Сонате G-dur, op. 78) «всё дышит самой жизнью» [156, с. 93], «звучит <...> в соответствии с самой сущностью фортепиано», то «у Бетховена для окраски звука приходится ещё представить себе валторну, гобой и т.д.» [156, с. 94]. Поэтическая тональность первой статьи Шумана, посвящённой Вариациям Шопена на тему из оперы Моцарта «Дон Жуан» («Opus 2»), создаёт миф о романтическом художнике, который рождается в каждом своём такте («здесь гений виден в каждом такте» [156, с. 119]).

Концепт поэтичности иногда выходит в открытое оценочное пространство шумановских рецензий. Так, в фантазийном проекте центра музыки Бетховена («Академии немецкой музыки») утверждается образ, соответствующий сути бетховенского искусства: «музыка — не дело каждого, как простое ремесло, а <...> школа поэтов <...> школа музыки в греческом смысле» [156, с. 87–88]; в мендельсоновском контексте шумановских статей образ «школы поэтов» трансформируется в романтический образ «излияния прекрасного

сердца», подчёркивается, что «музыка всегда должна быть выражением прекрасного (читай: поэтического. — Д. Л.) чувства» [156, с. 207].

Поэтическая сущность романтической музыки наиболее убедительно раскрывается в музыкальных анализах Шумана. Высшая оценка произведения формулируется как «совершенство по форме и духу» [156, с. 92], что подразумевает не только единство «внутреннего» и «внешнего» планов композиции, но и новизну содержания и его звукового воплощения [156, с. 131]. Чаще всего Шуман касается только формального совершенства под предлогом того, что содержание музыки сложно пересказать: «Я не стану пытаться расшифровать содержание симфонии» [156, с. 112]; «Анализировать поэтический дух баллады трудно» [156, с. 144], что говорит о неопределённости глубинного поэтического содержания, но и не отрицает его присутствия.

Иногда Шуман ограничивается самыми общими характеристиками («первая часть тиха <...> мечтательна» [156, с. 93]) или впечатлениями восприятия («она может растрогать до слёз» [156, с. 93]), пытается угадать первоимпульс создания произведения, обнаруживающий поэтические истоки музыкального замысла («это создавалось в грустную минуту, может быть — в раздумье о прошлом» [156, с. 106]; «какие образы витали перед Шопеном в то время, как он её (Фантазию. — Д. Л.) писал, об этом можно догадываться; то не были весёлые образы» [156, с. 144]).

Шуман совершенно явно обнаруживает склонность к оперированию классическими категориями чистой музыки. Приведём несколько примеров такого формалистического разбора:

«...Эта музыка написана мастером, полностью владеющим формой и средствами музыкального выражения» [156, с. 197];

«Что касается чисто музыкальной стороны композиции, то в её мастерстве никто не усомнится. По красоте и тонкости построения целого и составляющих его элементов, симфонию можно поставить рядом с увертюрами автора» [156, с. 217].

Для формалистического метода Шумана особенно показателен анализ четырёх экспромтов Ф. Шуберта ор. 142, которые видятся Шуману как целостный сонатный цикл, откуда выпадает только третий экспромт («в лучшем случае, одна из его детских пьес» [156, с. 105]).

Формалистический метод Шумана — не изъясн или свидетельство поверхностного подхода к произведениям искусства, а особый и, возможно даже, парадоксальный способ выявления поэтичности романтической музыки и источников её происхождения в чисто инструментальном контексте. Многочисленные оценки композитора направлены в эту глубину, Шуман никогда не упускает её из виду. Например, в обращении к Симфонии C-dur Шуберта он пишет о том, что «внешний мир <...> часто врывается в душу поэта и музыканта, и что в этой симфонии таится нечто большее, чем только одна прекрасная мелодия, больше, чем только радость и горе, какие музыка уже сотни раз выражала <...> симфония ведёт нас в сферы, где мы как будто ещё никогда не бывали» [156, с. 112–113].

Так что это такое, «нечто большее», где «мы ещё не бывали»? В одном случае Шуман называет «воображение, чувство и мысль» — то, что «избранные <...> обладающие достаточным талантом», вкладывают в музыкальную форму, поэтому овладение «простыми ремесленными знаниями» является не самоцелью, а необходимостью [156, с. 128]. Высшей же целью искусства является «внутренняя живая созвучность» материала [156, с. 128], то есть органичное единство содержания и формы, «музыки и жизни» [156, с. 129].

Понятие «жизнь» довольно часто фигурирует в описании музыкального содержания: «...Какое движение, какая бьющая ключом жизнь! Всё зелено, по-утреннему свежо, как в весеннем пейзаже!» [156, с. 194–195]. Жизнь входит в романтическую музыку так же, как в романтическую поэзию, преображённая внутренним «духовным созерцанием», одухотворённая и опозитизированная: «Когда я слушаю симфонию Шуберта, с её светлой, цветущей романтической жизнью, город этот (Вена. — Д. Л.) встаёт передо мной яснее...» [156, с. 112].

Приведём несколько оценок, подразумевающих скрытое поэтическое содержание или прямо указывающих на него:

«Он ещё и теперь любит украшения, но выбирает их с большей продуманностью и сквозь них тем привлекательнее проглядывает благородство поэтического содержания» [156, с. 141–142];

«Новая баллада <...> уступает прежней как художественное произведение, но не менее её одухотворена и полна фантазии» [156, с. 142];

«Все эти этюды — свидетельства творческой мощи Шопена, истинно поэтические создания» [156, с. 131];

«Только то, в чём есть дух и поэзия, прокладывает себе путь в будущее, — тем медленнее и дольше, чем более глубокие и сильные струны были задеты» [156, с. 194];

«Есть произведения настолько духовно тонкие, что даже неуклюжая критика, как бы пристыженная, отступает перед ними и настраивается на комплименты» [156, с. 196];

«...Это не фуги, сделанные рассудочно и по рецепту, а музыка, написанная с вдохновением и проникнутая поэтическим чувством» [156, с. 205].

Характерно, что и художник у Шумана часто именуется «поэтом», а для данного исследования особенно важно то, что это определение чаще всего адресуется Ф. Шопену — «смелому, пылкому поэту звуков» [156, с. 144]: «Разве не благородно оно (Трио. — Д. Л.) в высшей мере, не исполнено мечтательности, с какой не пел ещё ни один поэт» [156, с. 129]; «он был и остаётся самым смелым и гордым поэтическим вдохновением современности» [156, с. 135].

Но наиболее отчётливо мысль о поэтической сущности романтической музыки развёртывается в контексте проблемы программности музыкального искусства. Это «новое направление» в романтической музыке, как его называет Шуман, только формировалось в 1830-е — первой половине 1840-х годов в творчестве Г. Берлиоза, Ф. Мендельсона, Ф. Листа. С непосредственной очевидностью этому направлению противостояло творчество Ф. Шопена, внешне

тяготеющее к чисто музыкальному выражению, внутренне исполненное «благородства поэтического содержания» [156, с. 141–142].

В работах Шумана получили овеществление два вида поэтичности, формировавшие музыкальную форму извне и изнутри. В этом противостоянии программного, открыто декларируемого поэтического содержания и свёрнутого в звуковых пластах произведения поэтичность, противопоставляемая программности, обретает значение *глубинной поэтичности*. Этот антитетичный контекст развёрнут в статье, посвящённой анализу «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, рассматриваемой с четырёх точек зрения — со стороны «формы целого», «композиции» (музыкального материала), «той особой идеи, которую композитор хотел воплотить» и «общего духа, господствующего над формой, музыкальным материалом и идеей» [156, с. 145–146].

В этом ряду выстраиваются разные уровни внешней и внутренней форм, отсюда у Шумана возникает образ движения «вверх и вниз по лестницам этого причудливого здания» [156, с. 149], каким ему представляется «Фантастическая» симфония. Особое значение приобретает разграничение «особой идеи» и «общего духа».

Обе дефиниции охарактеризованы Шуманом как стремление музыки «вернуться к своим первоначальным истокам, когда её не стесняли узы такта», — в пространство первоначального синкрезиса искусств (музыки и поэзии) — «и возвыситься до свободной речи, до высшего поэтического членения (как в греческих хорах, в языке библии, в прозе Жан Поля)» [156, с. 154]. Из них первое — *идея* — относится к программе, дух же остаётся за её пределами как сфера свободы художника от своих же собственных внемузыкальных мотивов (от программы). Выражая своё пренебрежение первым («Такова программа <...> В подобных путеводителях есть всегда что-то недостойное, граничащее с шарлатанством» [156, с. 178]), Шуман отдаёт дань второму («...По мере того, как <...> заработала собственная фантазия, я стал находить не только всё

указанное в программе, но ещё и гораздо больше, почти всюду слышался живой тёплый тон» [156, с. 180]).

Таким образом, «большее» (обозначенное как «живой тёплый тон») вводит в личное авторское пространство — в ту область, где, в контексте «Фантастической» симфонии за пределами чётких очертаний программного замысла обнаруживает себя свободный, не скованный узами программы творческий дух, представляющий автора уже не как героя произведения, образ которого романтически гиперболизирован, но как создателя собственной «фантастической» ипостаси — поэтически мыслящего художника. И даже то, что Шуман не ставит перед собой задачи конкретизировать проявление или способы воплощения «живого тёплого тона», не умаляет его значения. В данном случае ценно противостояние лежащей на поверхности программной идеи и глубинного духовного содержания, «размытость» которого соответствует ускользающей сущности глубинной поэтичности, наиболее тесно сопряжённой с личностью художника. Отсутствие такой конкретизации заменяет вопрос: обладает ли музыка симфонии, в основном имеющая иллюстративно-звукоизобразительное значение, самостоятельной ценностью, как «музыка сама по себе, без текста, без объяснений <...> чувствуется ли в ней живой дух?» [156, с. 182]

Этот вопрос проводит наиболее отчётливую границу между программной и чистой инструментальной музыкой, разделяя то и другое как кардинально различные принципы музыкального мышления, что с особой отчётливостью демонстрирует следующий фрагмент, который, ввиду его концептуальной значимости, должен быть приведён полностью:

«...Заблуждением было бы думать, что композиторы берутся за бумагу и перо с жалким намерением то или другое выразить, описать или нарисовать. Однако не следует внешние влияния и впечатления оценивать слишком низко. Бессознательно рядом с музыкальной фантазией часто действует какая-либо идея, наряду с ухом функционирует глаз, и этот всегда деятельный орган удерживает возникающие среди звучаний известные контуры, которые вместе с

развитием музыки принимают всё более отчётливые черты. Чем больше родственных музыке элементов включают в себя рождающиеся в звуках мысли и образы, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность композиции, и чем, вообще, бóльшим воображением и остротой восприятия обладает музыкант, тем больше его произведение будет воодушевлять и захватывать» [156, с. 180–181].

Говоря о «поэтической и пластической выразительности» музыки, Шуман имеет в виду не программность. Речь идёт о сфере «общего духа» как центре творческого «я», порождающей инстанции, поэтическая сущность которой проявляется в метафоризации собственной личности художника через систему «фантастических» музыкальных образов. Наличие такого центра, выявляемого в его художественных проекциях, позволяет говорить о поэтическом сознании композитора-романтика и глубинной поэтичности как творческом самовыражении. Наличие такого действенного фактора музыкального мышления композитора-романтика Шуман осознавал, будучи сам художником и поэтом (носителем поэтического сознания), и в своих рецензиях во многом опирается на собственный творческий опыт. Поэтому наибольшего приближения к поэтической сущности романтической музыки он достиг при описании собственных произведений.

Так, в статье, посвящённой Ф. Листу как исполнителю «Карнавала» [156, с. 233–245], Шуман вводит читателя в святая святых своей творческой лаборатории, раскрывая первоимпульс написания «рапсодической карнавальной картины» [156, с. 243], связанный с буквенной символикой, увековечившей «название городка, где у меня, — как пишет Р. Шуман, — было одно музыкальное знакомство» [156, с. 243]. Само название хранит память о карнавале 1835 года, во время которого произведение создавалось, и об «особых личных обстоятельствах» [156, с. 243–244], которые, став основой плана глубинной поэтичности, проглядывают сквозь поэтические названия пьес. Шуман подчеркнул, что подзаголовки появились после написания самой музыки

(«позднее я дал отдельным вещам названия» [156, с. 244]), так что «особая идея» этого сочинения оформилась как чисто музыкальный замысел — вариации на тему ASCH. Но то, что пьесы этого необычного вариационного цикла группируются в основном по двум линиям, заданным образами двойников автора — Эвсебия и Флорестана, — создаёт предпосылку для рассмотрения «Карнавала» как расширенной проекции авторского двоемирия, что отразилось в высказывании Шумана по поводу восприятия его образной поляризации: «музыкальное настроение меняется здесь слишком часто для того, чтобы публика в целом, нерасположенная к таким поминутным переменам, могла за ними следовать» [156, с. 244]).

Таким образом, откровение Шумана об истории создания одного из своих самых поэтичных, но отнюдь не программных произведений, обнаруживает единую направленность с аналитическим вектором Шумана. Выявление в анализе следов программности или поэтичности заметно отличается друг от друга: если речь идёт о программном произведении, то аналитический путь выстраивается от внемusicalного, внешне зафиксированного содержания к музыке, а если о глубинной поэтичности, то, наоборот, от музыкального выражения — к скрытым пластам поэтического содержания, в соответствии с репрезентацией Шумана своего сочинения.

Дилемма *программности — поэтичности* возникает всякий раз, когда Шуман сталкивается с музыкальной программностью: «В увертюре он (Мендельсон. — Д. Л.) опирался на заимствованную поэзию или черпал у природы, и, хотя при этом всегда был виден музыкант и поэт, всё же время от времени раздавались голоса против *такого направления* (курсив мой. — Д. Л.)» [156, с. 209]. Под «таким направлением» скрывается музыкальная программность, ещё не ставшая ведущей тенденцией в сфере романтической музыки. Отстаивая приоритет чистой музыки перед лицом «нового направления» (программности), Шуман, в продолжение традиций литературных романтиков и Гофмана, соединяет её с глубинной поэтичностью как сферой духа: «Соната же —

чистейшая, самодовлеющая музыка <...> наслаждаться ею лучше всего, быть может, после некоторых стихотворений Гёте или лорда Байрона» [156, с. 209].

Из приведённой цитаты хорошо видно, что Шуман стремится соединить музыку и поэзию. Но «некоторые стихотворения» — не программа, а нечто неопределённое, не конкретные образы поэзии, а её духовная сущность, «сродственная» музыкальности. Искусство для Шумана — это мир красоты, вбирающий поэзию и музыку как одно целое, противопоставляемое прозе жизни и утилитарной профессии, выбранной для него его матушкой (юриспруденция). Шуман всем сердцем протестовал против этого выбора, противопоставляя прозу жизни — поэзии искусства, понимание которого Шуманом отразилось в письме матери, где понятие «красота» подразумевает «поэзию» в её романтически расширенном понимании: «Я живу в мире красоты» [157, с. 119]. А в продолжении этой фразы — «и сердце моё — царство и моё творение» [157, с. 119] — Шуман указывает, что именно сердце как средоточие авторского «я» — главный источник самовыражения художника.

Таким образом, у Шумана выкристаллизовывается феномен *глубинной поэтичности*, отражающий понимание сущности романтической музыки в первой половине XIX века. Он не только противостоит формированию принципов музыкальной программности, определяющей будущее музыкального искусства, но и органично вписывается в созданную Гофманом иерархию музыкального искусства, выстраивающуюся в виде устремлённой в «бесконечное» пирамиды. По мере восхождения от одного уровня к другому эта пирамида преодолевает гравитационное поле мимесиса, переходя от прозы, где господствует принцип подражания действительности, к поэзии, в которой царит фантазия поэта, опосредующая связи с действительностью, и далее к музыке как искусству торжества абсолютного духа («Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное» [51, с. 57]).

В отличие от Р. Шумана, рассматривающего поэтическое изнутри музыкального искусства, у Ф. Листа ракурс меняется кардинальным образом — поэтическое выходит вовне. Причиной такого «выворачивания» музыкальной формы становится изменение ракурса восприятия искусства: у Листа на первом месте оказывается не эстетическая реальность, как у Шумана, а «социальная действительность искусства» [99, с. 58]. Социальная тема, сформулированная в одной строке: «возрождение искусства есть социальное возрождение» [99, с. 31], предопределила характер статей Листа 1830-х годов — цикла «О положении людей искусства и об условиях их существования в обществе» и «Путевых писем бакалавра музыки», в которых сконцентрирована критика буржуазного мироустройства, лишаящего художников достойного положения в социуме, низводящего искусство до уровня «товара», предназначенного лишь для развлечения и украшения досуга.

В контексте социального дискурса изменяется и характер поэтичности: у Листа речь идёт уже не о глубинной поэтичности, источником которой является сердце художника (Шуман), или «государство необузданного субъективизма» (Гейне), а о конкретизации поэтических образов, об использовании чужой поэзии как объективно и независимо существующих артефактов, используемых как основа для создания программных произведений. Концепция музыкальной программности Листа созревала на протяжении двадцать лет, её ростки пробиваются уже в ранних работах («Путевых письмах»), а окончательно она созреет в статьях 1850-х годов — «Берлиоз и его симфония “[Гарольд]”» и «Роберт Шуман». Сама идея программности предопределена социальным дискурсом (темой положения искусства в социуме), обусловившим и её конечную цель. Речь идёт о стремлении возвысить искусство до его истинного предназначения — воспитывать и духовно совершенствовать человека.

Весьма характерно, что на подступах к музыкальной программности Лист уже не довольствуется глубинной поэтичностью, которая, как нечто неопределённое, подобное изменчивым золотистым облакам при заходе солнца

(метафора Листа), порождает многозначные интерпретации. Приведём одно из высказываний Листа, в котором совершается плавный переход от неопределённой, многозначной поэтичности к поэтической однозначности программы: «...Музыкант, вдохновляемый природой, но не копирующий её, высказывает в звуках сокровеннейшие тайны своей судьбы. Он мыслит ими, воплощает чувства, говорит, но его язык произвольнее и неопределённое всякого другого и <...> поддаётся самым различным истолкованиям». И далее Лист от «неопределённости» глубинной поэтичности переходит к программности как качественно иному явлению: «поэтому отнюдь не бесполезно <...> если композитор в нескольких строках намечает духовный эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для этой композиции» [99, с. 68].

Как видно из приведённой цитаты, пути глубинной поэтичности и программности кардинально расходятся. Если Шуман критикует Бетховена за объявленный замысел «Пасторальной» симфонии («уже в Пасторальной симфонии он (слушатель-немец. — Д. Л.) был оскорблён тем, что ему не дали разгадать характер музыки без помощи композитора» [156, с. 179]), то Лист, наоборот, сожалеет об отсутствии программных предисловий ко многим другим сочинениям этого автора: «Разве не жаль, что, например, Бетховен, столь трудный для понимания и в отношении замыслов которого существует так много разногласий, не предварил некоторых своих больших произведений обобщённым изложением содержащихся в них мыслей, наряду с указанием на основные линии развития этих последних?» [99, с. 68]).

Таким образом, в работах ранних литературных романтиков и композиторов, пишущих о музыке и музыкантах, *глубинная поэтичность* формируется как категория, очерчивающая внутренний духовный мир композитора-романтика, неповторимый в своей основе источник музыкального самовыражения, определяющий содержательную глубину музыкальных произведений. Переживание этой неконкретизированной глубины, уводящей в сферу «духовной

бесконечности», обычно сопряжено с эмоцией томления, столь же неопределённой, ускользающей от осязания. В свою очередь, концепция музыкальной программности формируется на основе образной конкретики, нацеленной на воссоздание некой, зримо возникающей в воображении «картинки», что позволяет сопоставить программность, с её конкретизирующей поэтикой, и глубинную поэтичность, вызывающую неопределённый поток ощущений («Как при перелистывании словаря навстречу нам несётся поток букв и понятий, так здесь — поток звуков и ощущений» [156, с. 234]), как прозу и поэзию на шкале романтической иерархии искусств.

Из двух форм «поэтического» — программности, опредмечивающей поэтические образы, и глубинной поэтичности как сферы неуловимых, беспредметных ощущений, возникающих в виду неуловимости самого «бесконечного», — глубинная поэтичность отдаётся на откуп интуиции, тогда как программность, наоборот, рационализирует процесс творчества, что именно в сфере листовской концепции программной музыки привело к формированию поэмности как нового принципа художественного мышления, отрефлексированного самим Листом — создателем жанра симфонической поэмы — прежде всего как новый принцип формообразования. Не случайно Лист требует, чтобы изложению программы сопутствовала конкретизация музыкально-драматургических средств воплощения программного замысла.

Вопрос формы становится отправным пунктом творческих исканий для Листа, разделяющего «ретроградов, которые неизменно душат живых мертвечиной» (под «мертвечиной» понимаются старые омертвевшие формы), и гениев, которые «выявляют себя изобретением новых форм» [100, с. 68]. Именно новые формы, в их «применении к чувствам, пока ещё не возникавшим в волшебном круге искусства», отвечают за «необычность новых впечатлений <...> мыслей и чувств, очарование и тайна которых пока ещё не раскрыты» [100, с. 68–69]. Такие произведения, согласно Листу, «принимаются за написанные на непонятном языке» [100, с. 69]. Отсюда — поиск средств опредмечивания

формы, обеспечивающих понимание новаторских решений. Листа не удовлетворяет стихийная эмоциональность музыки, «без посредника в виде мысли и рассудка» — «не так, как в ораторском искусстве, в поэзии, в скульптуре, в живописи, в драматическом искусстве, где требуется знание и понимание их содержания, которое разумом постигается раньше, чем сердцем» [100, с. 69]. Поэтому чужая поэзия, привлекаемая в инструментальную музыку, и утверждение на этой основе программности была призвана активизировать разум «до сердца», что становится не целью, а только средством рационализации формы и источником её обновления. Обращение к поэмам Ламартина («Прелюды»), Гёте и Байрона («Тассо»), Гюго («Мазепа») предопределило не только название созданного Листом нового жанра симфонической поэмы, но и, по аналогии с литературным жанром, одночастность композиции.

Сам термин «поэмность» как принцип музыкального мышления, производный от «поэмы», указывает на формообразование, по аналогии литературно-поэтическим творчеством, где определение жанра поэмы обозначает в первую очередь формальный признак, по которому поэму можно отличить от небольшого стихотворения, — крупную одночастную композицию, содержание которой может быть разным («лит. жанр; значительное по объёму стихотворное произведение лиро-эпического или (реже) лирического характера» [22]).

Также и исследователи романтической поэмности рассматривают данный феномен прежде всего как принцип нового романтического формообразования, сопряжённого с сюжетным развитием: «Поэмность выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции» (Б. В. Асафьев) [11, с. 259]; «в <...> драматизации лирического переживания, отражённой в плавном перетекании формы-процесса, формы, в своей направленности и росте подобной самой мелодии, содержится зерно поэмности» (К. В. Зенкин) [73, с. 36]; «если вальсы, благодаря поэтичности воплощения в них первичных (бытовых) прообразов, можно уподобить небольшим

стихотворениям, то мазурки — более развёрнутой поэме с развитым музыкальным сюжетом и драматургией, в некоторых случаях приближающей их к балладам» (В. П. Бобровский) [19, с. 161]. Весьма показательно, что В. П. Бобровский говорит не о программном, а «об имманентно-музыкальном сюжете, представляющем собой систему музыкальных событий, существенно важных моментов времени» [19, с. 161].

И, наконец, исследователь романтического программного симфонизма Г. В. Крауклис, не разделяя программность и поэмность как две части одного целого, при рассмотрении типов программности подчёркивает «явное господство сюжетности (последовательной и обобщённой)» [92, с. 235], а в отношении формообразования отмечает «многие случаи непосредственного влияния программного содержания на форму» [92, с. 236]. При этом исследователь акцентирует, что основу свободных форм в качестве эквивалента программной сюжетности образует сонатная форма «как наиболее “ёмкая”, богатая внутренними контрастами и потенциально заключающая в себе сюжетно-драматическое развитие» [92, с. 237].

При всей общности поэмных форм, обусловленных программным замыслом, и свободных романтических форм без программного сопровождения, они имеют ряд существенных различий. Программа даёт формообразовательный ключ, лежащий на поверхности произведения в виде заданной «до музыки» последовательности образов и существующей относительно автономно, подобно оперному либретто. В свою очередь глубинная поэтичность не лежит на поверхности и нуждается в выявлении тех законов, которыми определяется её ключевая роль как действенного фактора музыкального мышления, отсылая нас в область литературоведения, исследующего поэтичность как коренную категорию.

Таким образом, тот факт, что именно в XIX веке *поэтичность* была осознана как особая категория художественного мышления, наделило её особым

влиянием, основой формирования творческой индивидуальности не только поэтов, но художников всех родов, включая композиторов. На основе манифестов ранних литературных романтиков и музыкально-критического творчества композиторов XIX века складывается достаточно чёткое представление о поэтичности в романтическую эпоху как феномена, близкого религиозной сущности, обладающего действенной духовной природой, преображающей мир, о её глубокой внедрённости в творческое сознание равно поэтов и музыкантов, формирующей единый тип синтетического — музыкально-поэтического — сознания, реализуемого в поэзии и музыке с опорой на специфику коренного искусства: не случайно поэты говорят о музыкальности поэзии, а музыканты — о поэтичности музыки. Универсальность поэтичности, сближая поэзию и музыку и расширяя собственные границы каждого из искусств, позволяет считать именно это свойство романтического мировосприятия глубинным фактором музыкального мышления, определяющим принципом музыкального самовыражения композиторов-романтиков первой половины XIX века, сформировавшим жанр романтической миниатюры и её расширенный вариант — крупную одночастную композицию, что является предметом анализа в следующих главах исследования.

Глава 2.

**ГЛУБИННАЯ ПОЭТИЧНОСТЬ
НА ЭМОТИВНО-СИНЕСТЕЗИЙНОМ УРОВНЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.ШОПЕНА**

Исследование феномена глубинной поэтичности как действенного фактора музыкального мышления композитов-романтиков ставит перед нами вопрос о взаимодействии далеко не родственных друг другу принципов музыкальности и поэтичности — о том, как глубинная поэтичность, не будучи связанной с литературно-поэтической программой, не получая выражения в слове, проявляется в музыке. Поиск ответа на этот фундаментальный вопрос диссертации направляет нас в область филологии и литературной поэтики, где поэтичность исследуется как имманентная категория. Только в опоре на установки и систему литературоведческих понятий, адаптируя их в контексте специальной музыковедческой методологии, могут быть выявлены основные формы проявления поэтичности в музыкально-художественном тексте.

**2.1. Научная концепция поэтичности — в поисках аналитического
метода исследования**

Разработки понятия поэтичности в литературной поэтике обнаруживают заметную общность с его характеристиками в литературных манифестах романтиков, что говорит о бесспорном влиянии романтической концепции поэзии на его последующие научные истолкования.

Прежде всего следует обратить внимание на различие в написании самого термина «поэтичность», который в трудах литературоведов фигурирует в двух вариантах — как *поэтичность* и *поэтическое*. При всей, казалось бы, идентичности и взаимозаменяемости данных наименований одного и того же предмета (прилагательное *поэтическое* часто выступает в роли существительного) чаще всего их употребление дифференцируется, в соответствии с двумя значениями «поэтичности», принятыми в литературной поэтике, — узкоспециальным и широким.

Узкое значение отражает имманентную специфику поэтичности, связанную со словесной природой данного феномена, выражающее сущность поэтичности как *эстетической* категории. В этом значении, как правило, используется «поэтическое». Только у А. К. Жолковского в книге «Осторожно, треножник!» можно найти множество дефиниций, отражающих широкий диапазон эстетической значимости поэтичности. «Поэтическим» может быть текст, высказывание; мышление, язык, речь, образ; организация стиха, структура текста, форма; техника, предстающая в дилемме «поэтической дисциплины» (каноническая поэзия, предполагающая сочинение стихов по принятым правилам стихосложения) и «поэтической нестандартности» («поэтическая дерзость», «поэтическая вольность»); многообразные специфические приёмы.

В суммарном единстве данные дефиниции поглощаются понятием «поэтическая культура», включая «поэтическое наследие» и «поэтическую традицию», существующие в определённом языковом контексте (русская, английская, немецкая поэзия и т.д.): «стихи <...> создаются на языке и в контексте отечественной (и мировой) поэтической культуры <...> Владение этим языком (его грамматикой, лексикой, фразеологией) и репертуаром сказанного и написанного на нём (и на других языках) <...> — важнейший фактор, определяющий характер и ценность новых высказываний»[67].

Широкое значение поэтичности выходит за пределы искусства поэзии в сферу сознания и духа, что универсализирует это понятие как присущее равно

поэзии и другим видам искусства, сообщая ему значение *духовной* категории. В. В. Виноградов именно эту позицию считает основным предметом поэтики. Учёный акцентирует внимание не на внешнем выражении «поэтического» — «тропах и фигурах, стихе и прозе, т. е. приёмах, средствах, формах, обычно считающихся выражением поэтической речи» [85, с. 403], а на составляющих её глубинных мотивах и смыслах.

Несмотря на то, что в работах В. В. Виноградова ([39; 40; 41 и др.]), по мнению Н. И. Конрада, «содержится материал, достаточный для определения категории поэтического <...> в <...> эстетическом плане» [85, с. 403], сам В. В. Виноградов в поиске ключевых определений данной категории разделяет составляющие её *эстетическую* и *духовную природу*, ремесло и глубинные порождающие основы индивидуального мироощущения.

Поэтичность в широком значении, апеллирующее к содержательной стороне поэтического творчества, включает такие понятия, как «поэтический мир» и «поэтический миф» поэта, синонимичные, но не тождественные категории, по-разному представляющие внутреннее содержание личности, в соответствии со значением понятий «миф» и «мир».

«Поэтический миф» — это вымышленная реальность, возникающая в процессе интерпретации творчества поэта в контексте определённой идеологии, ценностных установок, духовных ориентиров той или иной эпохи: «Словесная, поэтическая, культурная мифология — неизбежная оболочка и форма нашего существования. От неё нельзя освободиться полностью, но желательно хотя бы понимать, в каком мифе ты живешь, в какую игру играешь» [67]. С. В. Кекова в своей диссертации приводит высказывание, определяющее исследовательскую установку И. Лоцилова — исследователя творчества Н. Заболоцкого: «Мы отчётливо сознаём, что в процессе исследования мы будем формировать мифологический образ поэта, который, возможно, весьма далёк от истины» [цит. по: 81, с. 16].

«Поэтический мир» — это подлинная художественная реальность творчества поэта, которая, в отличие от «поэтического мифа», проявляется через систему образов художественного текста. Жолковский даёт определение этому понятию: «...Поэтический мир есть система идиосинкратических для автора инвариантных мотивов, реализующая его центральный инвариант — единую тему его творчества <...> Весь этот мир характерных мотивов и объектов одного автора в поэтике выразительности называется поэтическим миром» [68, с. 21].

Таким образом, понятие поэтичность как содержательная категория, охватываемая понятием «поэтический мир», начинаясь с тем и мотивов, выявляемых в художественных текстах, продолжаясь в глубину личности, выходит в сферу лежащих за пределами порождающего духа исторически обусловленных детерминант (противоположность исторических идеологем, формирующих «миф»). Поэтому фундамент поэтического мира поэта (художника) составляет бытийно (онтологически) значимое отношение «я — мир». Как пишет С. В. Кекова, при исследовании поэтического мира «необходим выход на бытийный, онтологический уровень. Именно здесь возможно приближение к постижению тайны личности и сотворённого этой личностью художественного мира» [81, с. 39]. Другими словами, проникновение в тайну поэтического мира «невозможно без понимания законов порождения поэтической реальности, связанных с мироощущением поэта» [81, с. 13].

Универсализация поэтичности как содержательного понятия, расширяя сферу его значимости до категорий духовного содержания и мироощущения автора, позволяет рассматривать поэтический мир как достояние любого художника: можно говорить не только о поэтическом мире Пастернака [67], Заболоцкого и Тарковского [81], Гоголя и Ахматовой [38], Державина [160], но и о поэтическом мире Шопена, Шумана и т.д.

Так, глубинный поэтический мир Шумана охватывается созданным его фантазией союзом художников, получившим название «Давидсбунд»

(«Davidsbund»). На его глубинное происхождение указал сам Шуман во Введении к сборнику своих статей, подчеркнув, что этот союз, возникший как продолжение «Новой музыкальной газеты» («Neue Zeitschrift für Musik»), «существовал лишь в голове своего основателя» [156, с. 70]; его ядро, представляющее внутреннее «я» композитора, составила персонажная пара, выражающая психологическое двоемирие Шумана, — Эвсебий и Флорестан.

Поэтический мир Шопена раскрывается как трагедия разрыва с родиной, что Шуман-Эвсебий описал как особенность, которой Шопена наделила судьба, подчеркнув, что именно эта черта является «отличающей его от других и вызывающей к нему интерес, — принадлежность к сильной оригинальной национальности, именно польской; и так как эта национальность теперь облечена в траурные одежды, то тем сильнее она привлекает нас к мыслящему художнику» [156, с. 126].

Существующее в литературоведении разграничение *поэтического/поэтичности* как эстетической и содержательной категорий (см. у Р. Якобсона: «некоторые историки литературы полностью сосредотачиваются на опубликованных произведениях поэта, оставляя в стороне все биографические проблемы: другие пытаются восстановить жизнь поэта как можно более подробно» [162, с. 109–110]) чаще всего получает аксиологический смысл, отражающий стремление установить сферу подлинной поэтичности в её широком значении. Согласно В. В. Виноградову, высказывания которого анализирует Н. И. Конрад, не всякие стихи обнаруживают «поэтичность»: «”поэтическое” редко встречается <...> в конденсированном виде. “Даже в стихах” — добавляет он (В. В. Виноградов. — Д. Л.)» [85, с. 403]. Как прокомментировал приведённое высказывание Н. И. Конрад, эта мысль помогает преодолеть часто встречающееся противопоставление поэзии и прозы по степени выраженности поэтического начала, «отрешиться от представления, что стихи — это, вот, поэзия, т. е. “поэтическое”, проза же. . . это — “проза” <...> Такое представление в корне ложно <...> Достаточно фактов из истории китайской и японской

литератур <...> показывают, что в разное время наиболее яркими представителями “поэтического” были самые различные виды художественно-словесного творчества: то — стихи, то — новеллы, то — очерк, то — статья, то — драма» [85, с. 403–404]. Другими словами, проза может быть не менее поэтической, чем собственно поэзия. Тем самым уточняется сущность категории подлинной *поэтичности*: «она — не какое-то материальное вещество, а действующее начало, не масса, а энергия. Ткнуть в неё указующим перстом невозможно»⁵ [85, с. 404].

Такое понимание («не масса, а энергия») позволяет связать содержательную сущность *глубинной поэтичности* не с конкретными образами или смыслами, но увидеть в ней действенную категорию, проявляющую себя через духовное — преобразующее — воздействие на окружающий мир и искусство, аналогично концепции романтической поэзии. Такое воздействие может быть определено как *поэтизация* — творческое преобразование вещей, придающее им нетривиальную, отличную от привычного облика форму. Поэтому *поэтичность* не пренебрегает материальностью мира — поэтизация наполняет поэтическим содержанием любой предмет в границах расширенной вселенной, в соответствии с пониманием поэтичности ранними литературными романтиками. Как пишет Р. Якобсон, «ни один укромный уголок, ни одна трещина, ни одно занятие, ландшафт или мысль не выступают за пределы предмета поэзии <...> вопрос о предмете поэзии, материале, не имеет сегодня никакого смысла» [162, с. 107]. Только внутреннее, духовное видение, обладающее «волшебным хрусталиком», преобразующим мир, способно наполнить поэзией всё, что попадает в поле зрения художника.

⁵ Фраза Н. И. Конрада «ткнуть на неё указующим перстом...» отсылает к метафоре о романтизме П. А. Вяземского из письма к В. А. Жуковскому: «Романтизм как домовый: многие верят ему; убеждение есть, что он существует, но где его приметы, как обозначить его? Как наткнуть на него палец» (из письма князя П. А. Вяземского к В. А. Жуковскому: Русский архив, 1900. № 2. С. 181–208. С. 193. URL: <http://www.e-heritage.ru/Book/10086381>). Данная интертекстуальная связь отождествляет понятия (поэтичность и романтизм), подчёркивая значимость «поэтического» в романтическую эпоху.

Граница между определениями *поэтического* и *поэтичности*, образующих неразрывное единство формы и содержания, не является непроходимой. Представленная словесная дифференциация поэтичности на эстетическую (формально-материальную) и духовную (содержательную) сущности, несёт отпечаток известной условности, позволяя свободно использовать и то, и другое определение. В данной работе предпочтение отдано *глубинной поэтичности* как категории творческого сознания и музыкального текста, не обладающей качеством осязаемости, в отличие от музыкальной программности, использующей возможности вербализации.

Как явление, не лежащее на поверхности, глубинная поэтичность может быть выявлена только как результат взаимодействия с музыкой.

Задаваясь вопросом о выявлении законов претворения глубинной поэтичности в музыкальные образы, обратимся вновь к теоретикам литературы, которые пытались разрешить ту же проблему, не ограничивая себя при этом искусством поэзии. Р. Jakobson разработал общий для всех видов художественного высказывания, не исключая обиходную речь, принцип овеществления *поэтичности*, используя универсальный язык семиотики. Соединяя предмет восприятия в отражающем его слове-знаке, поэтизация (поэтизирующее восприятие) уводит от фокусируемого «обозначаемого» (денотата) в сторону «обозначающего» (знака), формирующего новый облик поэтизируемого явления, делающего «обозначаемое» нетривиальным, не похожим на самоё себя в действительности. Поэтизация преобразует обыденное в свете индивидуальной фантазии, и тогда «слова и их композиция, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе» [162, с. 118].

Согласно Jakobsonу, формула поэтизации как проявления поэтичности (поэтического мировосприятия) представляет собой противоположность стандартной семиотической ситуации, под которой понимается тождественность знака и денотата ($A=A$). Преобразующее поэтизирующее воздействие уничтожает стандартную ситуацию, противопоставляя ей «необходимость

непосредственного сознания неадекватности этого тождества (А не есть А)» [162, с. 118]. Только посредством нарушения прямой, автоматической связи между знаком и представлением, впускающим поэтическое в образовавшийся зазор, расширяется и обретает подвижность и сфера языка, и сфера представлений.

Этот зазор, образующийся между знаком и денотатом, соединяет художественный текст с внутренним миром художника — источником глубинной поэтичности. Тем самым ситуация высвобождения глубинной поэтичности, выходя из-под влияния традиционных семиотических отношений, вводит в пространство *глубинной (художественной) семиотики* (термин В. В. Фещенко, О. В. Коваля [136, с. 46]), сущность которой определяется как «расширение традиционной теории знаковых систем (семиотики) за счет *метафизико-персонологического измерения* (курсив мой. — Д. Л.)» [132]. Как указывают авторы понятия глубинной семиотики, «персонологическое измерение» в анализе художественных произведений создаёт «переход от двумерного, плоскостного рассмотрения к стереометрическому, дающему анализу глубину (высоту). Из плоскости явленной дискурсивности анализ как бы ныряет вглубь, уходя к корням и источникам смыслопорождения» [136, с. 46] — личности автора.

Нарушение прямых, закреплённых ассоциаций становится зоной проявления глубинной поэтичности, или рождения особого, по Б. М. Эйхенбауму, «художественного знания». Такое «знание» отличается от объективного знания (эмпирического, опытного, отвлечённого) тем, что оно «основано на убеждении в конкретности самой истины, и потому ему *дорога каждая мелочь в её индивидуальном, особом состоянии* (курсив мой. — Д. Л.)» [160, с. 8–9]. Анализируя поэзию Державина, Эйхенбаум противопоставляет «поэтически-острый глаз» поэта, который видит, «как ходят рыбы в небесах и выются полосаты флаги», — опирающейся на принцип мимесиса «рационалистической сухости

разумного XVIII века» [160, с. 21, 34], «необыкновенность выражения» и «активное делание» — «пассивному отражению» [160, с. 49].

Особо подчеркнём, что *поэтичности/поэтическому*, аналогично его романтическим истолкованиям, в литературоведении придаётся значение универсальной вневременной категории, в любую эпоху свидетельствующей о духе, а не о букве поэзии, об индивидуальности поэта, а не о принятых в ту или иную эпоху стандартах поэтического творчества. Этот факт позволяет транспонировать выявленные литературоведами коренные закономерности проявления поэтичности на музыкальное искусство. Опираясь на универсальный закон самопроявления, поэтичность в фокусе произведения соединяет преобразуемое (поэтизируемое) явление и преобразующее сознание, представляющее уникальный поэтический мир.

Это обстоятельство предопределило двусторонний подход к категории *глубинной поэтичности*, которая в данной работе рассматривается как **структура сознания и текстовая категория**, образующие онтологическое единство содержания и формы.

Широта и универсальность *поэтичности*, её сращивание с категорией духа, указывает на тотальный характер её присутствия в сознании художника, в охвате осознанной деятельности и бессознательных проявлений. На бессознательном уровне поэтичность формируется как сложный конгломерат переживаний, недифференцированных ощущений, представлений, воспоминаний и импульсов, природа которых отличается синестезийной многомерностью, что косвенно отражает романтическую идею о пронизанности вселенной поэтическими токами и формирует столь же сложное, нерасчленённое семантическое пространство на языковом уровне музыкально-художественного текста. Одновременно *глубинная поэтичность* может быть отрефлексирована на уровне осознанной деятельности сознания, порождающей образы и структуры более сложной — смысловой — организации, вводящие поэтичность как порождающее начало в плоскость понимания.

Анализируя проявление *глубинной поэтичности* в текстах музыкальных произведений, мы исходим из определения «поэтического» в филологии как «комплексной текстовой категории, представляющей собой единство типологических свойств поэтического текста и охватывающей его глубинный и поверхностный уровни» [159, с. 107].

В свою очередь, комплексность категории поэтичности, определяемая охватом глубинного и поверхностного уровней текста, в конечном итоге восходит к «текстам сознания» (А. Ю. Агафонов). Поэтому сознание художника как источник *глубинной поэтичности* и её проекции в музыкально-художественный текст рассматриваются как единый целостный акт творческого самовыражения художника: «ткнуть в неё (поэтичность. — Д. Л.) указующим перстом» можно, исследуя её проявление в текстах произведений.

2.2. Принципы поэтизации бытовых жанров в творчестве Ф. Шопена

Глубинная поэтичность как доминанта творческого самовыражения художника, в условиях непрограммной музыки выступающая как скрытый действенный фактор композиторского мышления, реализуется через объективацию в материале искусства. В этом плане важнейшим первичным фактором объективации глубинной поэтичности и в литературе, и в музыке выступает жанр (см. об этом: [159, с. 108]).

Музыкальные жанры обладают внешними, формальными признаками и внутренними содержательными характеристиками, с которыми непосредственно соотносится авторский художественный замысел. Эти две стороны существуют неотрывно друг от друга на уровне классических жанровых моделей как соотнесение определённого типа содержания и выражающей его формы, о чём писал М. Г. Арановский: «...То, что заложено в её [музыкальной. — Д. Л.] структуре, может быть определено только как тип содержания — тип,

характерный для фуги, вариаций или сонаты. Это то общее, что свойственно всем фугам, всем вариациям, всем сонатам» [8, с. 30].

Особой устойчивостью содержательно-формальных характеристик отличаются бытовые музыкальные жанры. А. Н. Сохор дал им определение «жанрового содержания» и «жанрового стиля» [126].

Понятие «жанрового содержания» определяется как «преимущественная склонность жанра к тому, а не к иному кругу настроений (мягкое спокойствие в колыбельной и веселье плясовой, призывность в серенаде и созерцательность в баркароле, бодрость в строевом марше и скорбь в похоронном)» [126, с. 296] и т.д., «жанровый стиль» означает «характерный для каждого из этих жанров свой тип мелодического движения, свои особенности фактуры (вспомним хотя бы формулы аккомпанемента вальса, серенады и марша)» [126, с. 297].

Данная пара — *жанровое содержание и жанровый стиль* — представляет собой твёрдый художественный стандарт, устанавливающий прочные семиотические связи бытовых жанров с реальностью, так как их «темы и образы <...> черпаются целиком из окружающего быта» [127, с. 43] и «определяются <...> обстановкой, для которой предназначены произведения одного и того же жанра» [126, с. 296]. В этом плане жанр выступает как знак порождающей бытовой среды, концентрирующий в себе информацию о той жизненной ситуации, с которой он неразрывно связан, а порождающий бытовой фон обретает значение денотата (обозначаемой реальности). Соответственно на семиотическом уровне устанавливается отношение тождественности знака и денотата ($A=A$) — определяющих содержательно-выразительные признаки жанра и порождающей бытовой среды, в которой жанр формируется и реализует своё предназначение. При этом важна не только близость образного содержания к быту, «но и его *общезначимость*, способность привлечь к себе, заинтересовать и взволновать большие массы людей» [127, с. 44]. Речь идёт о принадлежности бытовых жанров системе коллективного сознания, в контексте которой они

возникают, формируются как узнаваемые модели, обладающие рядом устойчивых признаков, отличающих их друг от друга.

Устойчивость бытовых жанровых моделей, обусловленная их опорой на систему темпоритмических, мелодических или фактурных формул, становится той точкой отсчёта, которая позволяет устанавливать моменты проникновения в пространство общезначимого содержания и выражения индивидуального поэтизирующего начала, осуществляющего преобразующее воздействие на типовой жанровый облик, изменяющего и *жанровое содержание*, и *жанровый стиль*. Вторжение *глубинной поэтичности*, нарушая семиотическую адекватность жанра как зеркала реальности (когда А уже не есть А), отрывают его от первородной *прикладной* функции и бытовой среды и сообщают новое предназначение как принадлежность художественному миру: если это танец, то он предназначается уже не для танцев, а для концертного исполнения.

Обратимся к *бытовым жанрам польской музыки* с точки зрения «жанрового содержания» и «жанрового стиля» и рассмотрим исторические предпосылки, способствовавшие тому, что музыка быта обрела ключевое значение для развития польского музыкального романтизма и стала основой реализации главной темы творчества Шопена — трагедии разрыва с родиной.

Польский музыкальный романтизм возник в начале XIX века и в свете событий, связанных с потерей Польшей независимости, стал периодом формирования национальной культурной идентичности, становление которой совершенно естественно сопровождалось повышенным вниманием к польскому фольклору и национальной тематике в искусстве. Представители польского романтизма пытались найти в народном творчестве истоки национального единства, подчеркнуть уникальные черты национальной ментальности и обрести опору для формирования национального стиля.

Известный польский писатель, публицист, издатель, автор книг по истории и этнографии Ю. И. Крашевский (1812–1887) назвал эпоху романтизма в

польской культуре периодом эмансипации нации [52, с. 34]; польская исследовательница музыкальной культуры XIX века З. Хехлинская отметила национально-подчёркнутый характер польского музыкального романтизма: «идея национального характера музыкального творчества <...> подчинила себе <...> всю музыкальную культуру того времени» [139, с. 155]. В сложной политической ситуации, в которой Польша оказалась на рубеже XVIII–XIX веков, и литературное, и музыкальное творчество приобретало характер политического высказывания.

В музыкальном искусстве главным средоточием национальных ценностей становится бытовая музыка — составляющие её жанры, каждый из которых по-своему отражает национальную ментальность, и фортепиано как инструмент, неотъемлемый от польского быта, ставший главным распространителем формировавшегося именно в быту — главным образом, в музыкальных салонах — национального музыкального стиля. После третьего раздела страны в 1795 году и особенно с появлением Царства Польского в 1815 году⁶, когда стремление к национальной независимости как главная движущая идея жизни общества, объединившая нацию от шляхты и духовенства до крестьянства, могло существовать лишь тайно (чем обусловлено появление множества тайных обществ), фортепиано становится живым, а, главное, независимым, неподвластным официальной цензуре голосом Польши.

Польские светские салоны, объединявшие людей в часы досуга, уподоблялись собраниям тайных союзов, где главной темой общения неизменно оставалась судьба Польши. Роль светского салона как своеобразной формы национальной консолидации и средоточия общественного мнения, оказывающего решающее влияние на общественно-культурную жизнь, особенно усилилась в 1820-е годы, после разгрома возглавившего польскую оппозицию

⁶ Царство (Королевство) Польское было создано по инициативе Александра I. Под этим названием («Царство Польское») 3 мая 1815 года к Российской империи была присоединена Большая часть Великого герцогства Варшавского. Новая Польша получила Конституцию, но была приведена к присяге на подданство русскому государю.

Патриотического общества (созданного В. Лукасиньским в 1821 году). Этот разгром сопровождался ужесточением правительственного курса на подавление национального сопротивления, кульминацией которого стал Сеймовый суд (1827–1828) — показательная расправа над польскими патриотами [см. об этом: 137].

На эти события, непосредственно подготовившие Варшавское восстание 1830–1831 годов, приходится ранний период жизни и творчества Ф. Шопена, ставший временем духовного созревания, предопределивший содержание и характер музыки композитора до конца его жизни. Становление Шопена как художника-музыканта было неразрывно связано и с польскими аристократическими салонами («как только талант юного Фридерика сделался известным, он стал желанным гостем в аристократических салонах князей Чарторыских, Радзивиллов, Сапегов, Четвертиньских, Любецких, графов Волицких, Лемпицких, Прушаков» [93, с. 34]), и с фортепиано, голос которого, прочно слитый с национальной танцевальной музыкой, наполнявшей собой вечеринки польской молодёжи, становился «основным полем манифестации национальной неповторимости» [139, с. 155].

В получившем распространение стихотворении того времени «Несколько слов в защиту Кракова», автор которого остался неизвестен, запечатлён символический образ танцующей Польши, в танце выражающей свой протест и неповиновение официальным властям. Как пишет Н. М. Филатова, «танцы, согласно авторам этих стихотворений, свидетельствуют о силе духа поляков и вере в лучшее будущее» [137].

Польские танцы — музыкальный символ национального сопротивления — вошли в общеевропейский фонд романтической музыки в окружении политической ауры, особенно резонировавшей революционно-демократической атмосфере Парижа, своё сочувствие выражавшего непосредственно Ф. Шопену, часто выступавшему в элитных столичных салонах.

Характерно, что польская бытовая музыка в основном объединяет именно танцы. Наиболее распространёнными являются полонез, краковяк и мазурка, которые «только к середине XIX века <...> обрели свои современные общепринятые названия и стали рассматриваться как “национальные польские танцы”» [35, с. 119]. Именно в этих танцах тема национальной гордости и непокорности, сопротивления и борьбы за независимость получила наиболее яркое отражение. Показательно, что песня — один из самых популярных жанров европейской романтической музыки — в польском фольклоре тесно связана с дансантизмом (танец мог сопровождаться пением), а в творчестве Шопена как самостоятельный жанр занимает весьма скромное место, уступая ведущие позиции «чистым» танцам — танцевальная культура Польши способствовала развитию в первую очередь инструментальной музыки.

Рассмотрим более подробно главные черты *жанрового содержания и жанрового стиля* польских бытовых танцев.

Характеристика польских бытовых жанров.

В своём исследовании польского фортепианного романтизма Н. В. Буслаева отмечает, что образ национальной психологии, отразившийся в польской музыке, складывается из множества эпитетов, которые «необычны в своей противоречивости (изящный, сдержанный, пластичный, твёрдый, изысканный, негибачный, аристократичный) и почти всегда связаны с понятием “достоинство”» [27, с. 11]. В том же ключе Г. Д. Гачев в связи с созданием модели «Польского Космо-Психо-Логоса», говорит о том, что «Польскость — не на земле, а в ЧЕСТИ [Caps Lock автора — Д. Л.]» [46, с. 246]. Ещё Якоб Штелин (1709–1785) в своих «Записках об изящных искусствах в России» характеризовал польские танцы как «степенные», то есть полные достоинства [35, с. 122]. Ритм и движение как определяющая основа танцевальной музыки транслируют важнейшие черты национальной ментальности: характерные для польских танцев синкопированные и пунктирные ритмы, регулярная или стихийная акцентность выражают негибачность и твёрдость духа, воинственный

напор, то открыто проявляющий себя, то скрытый за изящным и утончённым жестом.

Немаловажно, что образовавшийся в XVII веке в народной музыке «сельский бал» — цикл польских крестьянских танцев — стал основой польской бальной музыки в аристократической среде. Так же, как в польском обществе сословная иерархия не играла определяющей роли, подобно другим странам (включая Россию), в польской музыке между народными и городскими танцами одной группы не возникает существенной разницы.

Наиболее популярны в Польше был **полонез**. Само название («полонез» означает «польский»), появившееся сравнительно поздно (в 1772 году в рукописи Иозефа Сиеры [35, с. 125]), выполняет идентифицирующую функцию в охвате целого этноса. Полонез возник на основе народных ходзонов («ходзона» — пеший танец, или танец-шествие, хождение по кругу). Основные характеристики и ходзонов, и полонезов, через пластику ритма передающих горделивость осанки участников неторопливого величавого шествия, отражают наиболее значимое свойство польской характера — гордость и независимость.

Характер полонеза мог быть воинственным, намекающим на происхождение этого танца, который «изначально был военным мужским танцем польской шляхты» [35, с. 121]. Типичный для полонеза акцент на третьей доле (и само появление третьей доли, расширившей двудольный такт ходзона) появился со специальной целью — для остановки и демонстрации достоинства польского воина: «Вероятнее всего, что принятая впоследствии акцентировка третьей четверти выполнялась ими [танцующими воинами. — Д. Л.] не приседанием, а гордым поворотом головы из стороны в сторону, либо приподниманием локтя согнутой руки, покоящейся на рукоятке сабли, либо лёгким вскидыванием назад всего корпуса <...> теми движениями, которые подчёркивали бы воинственность и гордую осанку <...> Исходя из этого, и народный стиль

исполнения “полонеза” будет лишён специального приседания, с шаркающим проведением ноги вперёд через I позицию»⁷.

Полонез от ходзона отличается большим размахом и пышностью. Но и народный прототип сохранял величавость и торжественность в сочетании с эмоциональной приподнятостью как наиболее репрезентативные черты этого жанра, которым открывались и деревенские праздники, и аристократические балы, демонстрируя общий, полный достоинства облик участников торжественного танца-парада, и наиболее ярко, чем другие польские танцы, — единение и сплочённость танцующих.

В отличие от полонеза («польского»), с его широким ментально-географическим названием, другие танцы имеют региональное происхождение, закреплённое в их наименованиях.

Краковяк — родом из Кракова, древней столицы Польши. Такое название впервые появилось в фортепианном альбоме «*Krakowiaks Offered to the Women of Poland*» Franciszek Mirecki (Warsaw, 1816) [35, с. 125]. Это единственный двудольный польский танец, с характерным синкопированным ритмом, создающим акцент на слабой доле. Так же, как и полонез, краковяк в своём первоначальном виде был имитацией торжественного воинского шествия, в котором в паре выступали рыцарь и его оруженосец. В дальнейшем оруженосца заменила дама, а танец приобрёл стремительность движения, сохраняемую на всём протяжении плясового действия.

Весёлый характер этого танца, отличающегося изобретательностью и быстрой смен фигур, во многом предопределён шутливым содержанием песни, которая распевалась танцующими в чередовании соло и хора и сопровождалась задорными выкриками. Характерный синкопированный ритм подчёркивается сильным притоптыванием о пол с «подбиванием» левой ноги правой, вызывающим равномерно-ритмичный звон подков на мужских сапогах и

⁷ Кузнецов А. В. Польский народный танец. Монография. Рукопись из личного архива Васильевой А. Л. [Цит. по: 35, с. 123].

металлических набоек на женских сапожках, создававших аккомпанемент, дополнявший звучание оркестра. Этот танец демонстрирует брызжущий темперамент танцоров и исполняется с неизменной «горделивой осанкой» [35, с. 126].

Мазурка — общее название, объединившее группу парных трёхдольных танцев, возникших в Мазовии и Куявии в XVII веке, — мазур, оберек и куявяк. Эти региональные разновидности одного танца между собой различаются прежде всего темповыми характеристиками, определяющими главное эмоциональное содержание каждого из них: мазур — оживлённый, динамичный радостный танец; куявяк — медленный лирический «танец-размышление/воспоминание», предпочитающий минорное наклонение; оберек — быстрый танец-хоровод, обычно следовавший за куявяком и дополнявший его по контрасту.

Наиболее этнически характерная сторона мазурки — ритм, пронизанный острыми пунктирами и синкопами. Исследователь польской народной музыки В. В. Пасхалов отмечает, что из всех польских танцев именно мазур, коренной в группе мазурок, является наиболее сложным в ритмическом отношении: «Его капризные акценты, перескакивающие с сильной части такта на слабую, сообщают музыке мазура ту размашистость и гибкость, благодаря которым композитор может воспользоваться ею не только для музыкальной картинки сельского характера, но и для изображения глубоких душевных волнений» [115, с. 13].

Игра акцентами и непредсказуемость ритма, в которых отражается kaleidoscope хореографических фигур, столь же резких и спонтанных («они являются личным творчеством танцующих» [115, с. 11]), относятся к общим репрезентативным этнографическим чертам, воссоздающим национальный портрет в танце, одновременно озорной, задушевной и боевой.

Таким образом, жанровое содержание польских народных танцев заключает в себе обобщённый портрет польской нации в её главном устремлении к свободе и независимости.

Уже предшественники Шопена, выдающиеся польские композиторы, работавшие в Польше на рубеже XVIII–XIX веков, — Ю. А. Ф. Эльснер, М. К. Огиньский, О. А. Козловский, К. К. Курпиньский, М. Каменский, Я. Стефани и др. — активно использовали ритмы и мотивы краковяка, полонеза и мазурки в своей симфонической, камерной и оперной музыке. Эти композиторы оказали значительное влияние на Шопена и помогли сформировать его уникальный музыкальный стиль. Ю. А. Кремлёв пишет, что в произведениях Курпиньского «Шопен мог почерпнуть эстетику внимательного и любовного отношения к фольклору, эстетику подлинной веры в фольклор как основу профессионального музыкального творчества. Этому же учил Шопена и его любимый наставник Юзеф Эльснер, мысливший романтическую индивидуальность отнюдь не в отрыве от народности, но в единстве с нею» [93, с. 358]. Связи Шопена с национальным фольклором, в эмиграции проявлявшиеся в возрастающей прогрессии, — в соответствии с формулой Г. Д. Гачева «чем меньше Польши, тем больше поляка» [46, с. 246], — приобрели устойчивость на самом раннем этапе творчества композитора.

Уже ранние сочинения Шопена, что отмечает Ц. А. Кюи, «проникнуты насквозь польским народным духом» [цит. по: 93, с. 543]. Связь с фольклором в них реализуется и как прямое заимствование народных мелодий (жанровой основой тематизма часто оказывается польский песенно-танцевальный фольклор и фольклор близлежащих территорий), и в опосредованном воссоздании интонационно-ритмической структуры польской танцевальной музыки. Гармония Шопена прочно связана с фольклорными ладами, опирается на традиционные для народной музыки функциональную ясность и простоту. В «инструментовке» — в работе с фортепианной фактурой — обнаруживаются аллюзии звучания народных инструментов и оркестров.

Однако Шопен не ограничивает себя чисто этнографическими задачами передачи аутентичной национальной характерности, заложенной в жанровом содержании польской танцевальной музыки, что, по преимуществу, отличает творчество его предшественников, которым, как пишет Ю. М. Кремлёв, «не хватало <...> настоящей широты кругозора <...> и <...> романтической полноты чувств, черты которой стали едва складываться у некоторых предшественников Шопена, например, у Ф. Лесселя» [93, с. 272]. Но в некоторых случаях уже творчество соотечественников великого польского композитора было примером романтизации национального фольклора, насыщения его личностным эмоциональным содержанием. Так, Ю. М. Кремлёв отмечает, что «Огиньский в своих знаменитых полонезах указал пути превращения официального танца в лирическую и программную пьесу» [93, с. 314], К. В. Зенкин о полонезах Шопена пишет, что «уже существовала традиция (Эльснер, Козловский, Огиньский) поэтизации этого жанра, превращения танца в лирико-романтическую поэму» [74, с. 99]. Шопен с ранних лет своего творчества не только идёт по этому пути, но, углубляя его, делает основой своего стиля. Как пишет К. В. Зенкин, «все танцевальные жанры Шопеном поэтизируются», но именно польские танцы — полонез и мазурка — «поднимаются над бытом гораздо выше, чем те же вальсы» [73, с. 54].

Шопен подходит к воссозданию жанровых моделей польской танцевальной музыки — по преимуществу полонеза и мазурки — как музыкант-поэт, что отметил в своём очерке всё тот же Ц. А. Кюи: «Это был истинный поэт; в нём много страсти и неподдельного увлечения <...> Его детски-поэтические и болезненно-чувствительные звуки околдовали всех, особенно в прелестном исполнении автора» [96, с. 59].

Это определение сущностной стороны творчества Шопена («истинный поэт») Кюи повторяет и более поздней мемориальной статье, написанный в год 50-летия со дня смерти Ф. Шопена, в сопоставлении с творчеством композиторов-предшественников: «... и раньше <...> писали полонезы (Огинский!),

а склад мазурки мы находим во многих польских народных песнях, но Шопен расширил их рамки, одухотворил, придал им живописность и выразительность» [97, с. 508].

Исследование принципов поэтического преобразования польских бытовых жанров привело к открытию в творчестве Шопена двух разновекторных форм поэтизации полонезов и мазурок, углубляющих естественные генетические коды структурно-семантических жанровых инвариантов [8], актуализирующих предрасположенность жанра к эпическому или лирическому содержанию — *эпизации* в полонезах и *лиризации* в мазурках [61]. Первое направление (эпизация) включено в польский исторический, общественно-политический контекст, второе (лирическое) обусловлено глубокими личными переживаниями Шопена своей оторванности от родины.

Оба направления в музыкально-художественном тексте реализуются на эмотивно-синестезийном уровне в сфере музыкального языка

Эпизация (поэтизация в эпическом ключе) польских танцевальных жанров наиболее ярко проявилось в полонезах Шопена, которые отличаются друг от друга преобладанием героико-патетической, драматической, эпико-трагедийной или торжественно-триумфальной интонации, отражающей героическое прошлое и настоящее Польши, воссоздают национальный портрет, выдвигающий на передний план мужское рыцарское начало. Как отмечает К. В. Зенкин, полонез, как символ польской культуры, «оказался жанром, отразившим основные черты польского национального характера <...> Именно в полонезе слились в единое целое рыцарская поступь и танцевальная грация, героика и лирическое воодушевление» [74, с. 99]. Национальный «ген» заключён прежде всего в ритме полонеза, который представляет собой неизменную величину, единую для бытового танца и авторского произведения.

В условиях эпизации жанрового содержания и жанрового стиля танцевальность лишается прикладного значения и начинает служить более высоким — художественным — целям, становясь знаком этнического опознавания

образа как части национальной картины мира. Причём «картинность» обретает не метафорическое, а специальное значение.

Как и в литературе, где эпическое повествование, используя возможности слова, стремится к наиболее зримой передаче исторических событий (приключений героев, батальных картин), эпизация жанрового содержания полонезов Шопена аналогично направлена на достижение визуального эффекта. Синестетичность визуального мышления, о которой пишет Н. П. Коляденко в связи с проявлением музыкальности в живописи XX века [82, с. 15], в творчестве Шопена находит проявление прежде всего через средства композиции. Сама эпическая интонация (в её драматическом, героическом, торжественно-триумфальном и др. модусах) требует укрупнения, откуда произрастает тенденция монументализации, развёрнутости формы, выходящей за рамки танцевальной миниатюры и, собственно, танцевальности в сферу картинной выразительности. Как отмечает К. В. Зенкин, «полонезы Шопена — это настоящие эпические фрески как, например, героико-дифирамбический Полонез Ля-бемоль мажор, трагические Полонезы до и фа-диез минор, как бы повествующие о событиях национально-исторического масштаба» [74, с. 99].

Музыкальные образы, «вправленные» в рамки фресковых структур, обретают особую выпуклость, позволяющую провести аналогии между фресковым письмом Полонезов Шопена и искусством барельефа. Подобно тому, как настенные барельефы в одной «ленте» могут объединять несколько самостоятельных сюжетно завершённых, отграниченных друг от друга зримой границей, выполненной в виде рамы, картин, в полонезах выстраиваются цепочки музыкальных образов, каждый из которых представляет отдельное, чётко очерченное изображение. Так, например, в Полонезе № 2 ми-бемоль минор (ор. 26 № 2) выстраивается последовательность образов: приподнятая патетика основной темы, словно это голос самой Польши, воинственный скок темы середины первой части, мужественная «хоровая» песня темы средней части всей композиции. Аналогичная форма Полонеза Ля мажор № 3 (ор. 40 № 1)

складывается на основе последовательности тем торжественно-триумфального шествия начальной темы, оттеняемой более приглушённой темой продолжения торжества, и дополняемой героической фанфарной темой средней части.

Фресковому принципу организации композиции в полонезах отвечает оркестральность фактуры, также работающая на создание картинного эффекта. Внутренние контрасты чаще всего достигаются за счёт фактурной «инструментовки» музыкального тематизма, в котором можно расслышать оркестровое *tutti*, отдельные инструментальные группы или яркие соло (чаще всего медных духовых). Соответственно, рождающийся на этой основе концертный виртуозный стиль довершает общую репрезентативность образа, органичную эпическому фресковому письму.

Форма-фреска, как правило, складывается за счёт укрупнения сложной трёхчастной формы, образующейся на основе сопоставления контрастных образов, с той подчёркнутой завершёностью всех разделов, которая усиливает их рельефность, способствуя восприятию целого как монументального красочного панно. Апеллируя к композиции полонезов, которая на протяжении творчества Шопена прогрессировала в сторону всё большего укрупнения, достигнув предела в Полонезе-фантазии, К. В. Зенкин именно с расширением композиционных масштабов связывает «тенденцию к поэмности, представленную в полонезах в своём простейшем виде» [73, с. 67]. Последнее можно принять с известной долей условности, так как картинность, с её опорой на симметричную, уравновешенную форму, самодостаточность каждого музыкального образа, заключённого в твёрдые рамки замкнутых репризных структур, и сюжетность как основополагающий признак поэмого повествования, представляют разные принципы мышления. Поэтому поэмность оказалась сопряжена с программностью (что своего логического предела достигло в жанре симфонической поэмы) и, как правило, проецируется на формообразование свободных романтических форм [61].

В том же репрезентативном виртуозно-концертного стиле создан Краковяк ор. 14 для фортепиано с оркестром. Шопен обращается к этому жанру лишь однажды, в ранний период творчества (1828), когда особенно сильны были патриотические настроения на родине композитора. Этот опус представляет собой в целом этнографически выдержанное произведение, тяготеющее к виртуозному концертному стилю, что получило отражение во втором названии — «Большое концертное Rondo» — и оказалось на переднем плане при оценке этого произведения: «...Внешняя виртуозность <...> даёт себя знать. Тем не менее некоторые моменты ярко народны. Таковы: начало краковяка, изложение благоухающей фольклором второй темы, замечательно народная по духу вариация её (спускающиеся хроматические ходы *staccato*). Подобные моменты, равно как и самая интродукция, заставляют <...> усматривать в краковяке продолжение реалистически-жанровой образности рондо ор. 5» [93, с. 336].

Необходимо отметить, что развитие виртуозного стиля в европейской музыке 1820–1840-х сформировало отдельный полюс музыкального романтизма: Гофман, Шуман, Лист и Вагнер оценивали виртуозный блеск как разновидность музыкального филистерства. Виртуоз не мог быть назван художником, данная деятельность воспринималась как отдельный вид музыкального творчества, а сочинение музыки — как вторичная творческая стезя исполнителя-виртуоза, вызванная необходимостью создания репертуара «для себя», пригодного для демонстрации виртуозных возможностей исполнителя в наиболее выгодном освещении. Поэтому даже Лист в те годы, когда он вёл жизнь гастрوليрующего артиста, воспринимался современниками как «только гениальный исполнитель, каковым <...> всеми и признан» [156, с. 175]. Даже притом, что Шуман видит в Листе гения исполнительства, он противопоставляет его искусство композиторскому, подлинному художественному творчеству. Так, в статье об этюдах по каприсам Паганини, где Шуман сравнивает листовские и собственные фортепианные обработки, вычитывается осуждение

самодовлеющей виртуозности, которой противопоставляется глубинная поэтичность: «...Если обработка Шумана имела в виду главным образом выявить *поэтическую* сторону произведения, то Лист, не пренебрегая последним, выдвигает на передний план виртуозную; он правильно назвал эти вещи “Бравурными этюдами”, так как они предназначаются для блестящих публичных выступлений (курсив мой. — Д. Л.)» [156, с. 246].

В творчестве Шопена блестящий виртуозно-концертный стиль поставлен на службу высшим целям музыкального творчества. Именно в этом стиле жанровое содержание обретает высшую форму репрезентативности, а национальная ритмоинтонация — максимальную рельефность. В условиях *эпизации* жанрового содержания репрезентативность большого концертного стиля может быть сравнима с усилением голоса, особой приподнятостью речи рапсода, приковывающей к себе слушательское внимание с удвоенной силой.

В противоположность *эпизации* как объективной формы поэтизации бытовых жанров, сравнимой с эпической поэзией, *лиризация* находится за пределами концертной репрезентативности выражения. В соответствии с родовым «геном», предполагающим дистанцирование рассказчика от излагаемого им нарратива, эпизация не оставляет места авторскому самовыражению.

Именно с *лиризацией* как исконной сферой романтического самовыражения связывается проявление *глубинной поэтичности*, затрагивающей те жанры бытовой танцевальной музыки, которые, в отличие от «статусности» полонеза, демонстрирующего на светском балу «объективно-чинное, этикетное поведение высшего общества» [24, с. 177], заключают в себе лирический «геном». Это мазурки и вальсы.

В системе характерных танцевальных фигур и соответствующих им ритмоформул парного танца свёрнут код гендерных отношений, неодинаковых в этих двух танцах: если в вальсе «танцующие позиционируются <...> в едином лирическом порыве», то в мазурке «характер отношений между полярностями

(мужским и женским началом) обретает форму дихотомической парности <...> балансирования между полюсами» [24, с. 177].

Данная кодификация парности, отражающая усиление диалогичности гендерных отношений от вальса к мазурке, получила значение «неписанного закона» в распределении танцев на светском балу, где обычно решались судьбы влюбленных, — от начала бала (вальс) к его концу (мазурка). Вальс как начало этого судьбоносного танцевального крещендо своим непрерывным вращением препятствовал диалогу, объединяя танцующих единым движением, тогда как в мазурке «сюжет танца заключается в символическом завоевании женщины» [24, с. 176]. Вальсирующая пара, всецело отдаваясь стихии движения, переживала захватывающее ощущение единения, граничащее с эротическим чувством, что становилось препятствием для демонстрации личных предпочтений при выборе партнёрши. Мазурка же, внешне более галантная и этикетная, с сохранением дистанции между танцующими, ставила важную событийную точку в отношениях между молодыми людьми. Если вальс можно было считать «завязкой» романтических отношений (таков первый вальс Наташи Ростовской в «Войне и мире»), то на мазурку — «танец невест» — приходилась «развязка», приносившая предложение руки и сердца (Кити Щербацкая в «Анне Карениной» ждала мазурки, которая должна была решить её судьбу).

Вальс и мазурка, объединённые драматургией светского бала, ближе всего стоят друг к другу в творчестве Шопена, что позволяет рассматривать эти жанры в единстве друг с другом. Сохраняя связь с бытовым контекстом через характерные метроритмические структуры, эти лирические танцы, объединённые общим размером, часто смешиваются между собой: вальс «лирически смягчает капризные ритмы мазурок» [73, с. 53], но и «капризный ритм лиричнейшего до-диез минорного вальса воспринимается как эхо мазурки» [74, с. 118], написанной годом ранее (ор. 63 № 3).

Но есть и своё различие между этими жанрами. Вальсы Шопена более тесно связаны с бытовой музыкальной средой светского бала («...дают довольно разносторонний портрет музыкального быта эпохи. В них слышится и кружащаяся в вихре танца изящно-страстная Вена, и роскошный блеск аристократического Парижа, и интимная лирика, родственная русской “грибоедовско-глинкинской” элегической сфере ми и си минора <...> а темпераментное воодушевление, дифирамбический настрой мажорных вальсов прямо перебивается с пушкинскими дифирамбическими мотивами» [73, с. 52]).

Многие вальсы Шопена, как и полонезы, принадлежат большому концертному стилю («вальсовый интонационный материал как нельзя лучше соответствовал эстетическим принципам бриллиантно-виртуозного стиля» [74, с. 118–119]). Наоборот, в жанре мазурки Шопен стремился подчеркнуть не столько её принадлежность светскому быту (хотя у него есть и такие, «бальные» мазурки), сколько сохранить этническое начало, проглядывающее в узнаваемых чертах оберегов и куявяков, нередко мелькающих в общем «хороводе» мазурок Шопена.

Именно мазурка как национальный танец стала «постоянной спутницей жизни» Шопена [73, с. 55], поддерживала связь со становившейся с каждым годом всё более далёкой Польшей, и, эволюционируя, превращалась в одну из самых сокровенных, дневниковых жанровых сфер творчества композитора («...у Шопена мазурка становится не только символом Родины, но и символическим пространством, где разворачиваются внутренние коллизии личности композитора, что особенно проявилось в поздних “антимазурках”» [24, с. 176]).

Интенция поэтизации танцевальных жанров малых форм была осознана современниками Шопена как разграничение их предназначения — для танца или для слушания. Это различие ярче всего проявилось в мазурках, тогда как «между “Большими” и миниатюрными вальсами нет резкой границы. При тяготении (в целом) малых вальсов к лиризму и в них слышится шум

«света»» [73, с. 54]. Это подчёркивается и самим композитором («мазурок тоже не посылаю, потому что я ещё не переписал; [они] не для танца» [154, с.195]), и его корреспондентами («ведь эта Мазурка, собственно, больше для слушания <...> будучи мысленно с Тобой, живо представляя, как Ты машешь лапками от неудовольствия (ибо мне кажется, что Ты написал её для слушания), я играла её для танцующих при их общем одобрении. Мой дорогой, скажи мне и напиши, в глубине души писал ли Ты её для танцев; возможно, мы Тебя плохо поняли» [154, с. 294 (приписка Людвики Енджеевич)]).

В преодолении прикладного значения формировался особый романтический облик жанр. Если полонезы обнаруживают тенденцию к расширению границ танцевальной формы, способствуя её превращению в масштабную картинную фреску, то мазурка остаётся в рамках миниатюры, формируя в пространстве лиризации (лирической поэтизации) танцевального жанра тот уровень его структурно-семантического инварианта, который наделяет миниатюру жанровым значением.

В этом качестве определение «миниатюра» было введено К. В. Зенкиным в отношении романтических произведений малых форм. Подчёркивающее внешний жанровый признак — величину композиции, — оно в то же время включает в себе сущностную характеристику, выражаемую метафорами «солнце в капле росы», «преломление большого в малом — в миниатюре широкомасштабной целостной картины» [71, с. 114]. Вместимость невместимого сделала фортепианную миниатюру жанром «романтической картины мира» [71, с. 114], сущность которой была раскрыта самими романтиками как «вселенная внутри человека» («Истинный поэт всеведущ; он действительно вселенная в малом преломлении» у Новалиса [101, с. 96]).

Романтическая миниатюра утверждается как жанр чистой музыки, что у Шопена подчёркнуто непрограммными жанровыми названиями, апеллирующими лишь к *жанровому содержанию*.

Танцевальная миниатюра формировалась на эмотивно-синестезийной основе творческого мышления, смешивая разнородные ощущения — кинетические и духовные импульсы. Такой сложный синестезийный образ, оставаясь всецело в сфере интрамузыкальной семантики, формируется по модели работы механизма вытеснения Фрейда, представляющего как неосознанная зашифровка глубинных содержаний [78, с. 42]. Этот «особый деятельно-семиотический процесс» (В. П. Зинченко) в своей синестезийной направленности оборачивается превращением танцевальности в некий символический жест. Данная синестезийная проекция поэтичности в музыкальном тексте произведения представляет собой инверсию синестезийного восприятия танца в высказывании Т. Готье: «Пляска не имеет другой цели, как представление прекрасных форм в красивых позах и развитие линий приятных глазу: немой ритм, это музыка, которая воспринимается зрением» [цит. по: 63, с. 63]. Если в танце зримые фигуры, их ритм превращаются в музыку, то музыка танца превращается в некую фигуру, жест, имеющий символический смысл.

Жанр фортепианной миниатюры утвердился в творчестве композиторов-романтиков как противоположность крупных классических форм, и прежде всего — сонатной. Заключённая в сонатности строгая драматургическая и композиционная логика рационализировала музыкально-творческий процесс и привносила в него элемент условности, в то время как миниатюра, с её сжатым хронотопом, создавала новые возможности для творческой самореализации — «абсолютного, свободного, безусловного самовыражения» [74, с. 6].

Понятие «самовыражение» — квинтэссенция романтической художественной парадигматики, означающее раскрепощение творческого «я», укоренённого в сфере духа и поэтического сознания художника. В проекции на творчество самовыражение приобретает значение особого именованного творческого процесса, в котором «выражение себя» предстаёт как художественная экспликация внутреннего «я» художника, автопортретирующая интенция.

Сама форма миниатюры служит средством концентрации глубинной поэтичности. Но, помимо сжатия формы до пределов, удовлетворяющих целям самовыражения, не допускающих ничего лишнего, главным средством экспликации поэтичности служит художественный приём.

Согласно Р. Якобсону, «поэтическое» проявляется именно тогда (и только тогда на этого «домового» можно «наткнуть палец»), когда предмет поэтизации попадает в фокус художественного приёма. Художественный приём отграничивает объект воздействия (в данном случае — бытовой танец) от окружающей действительности (бытовой среды) и сообщает ему значение эстетического явления, что связано с переносом внимания с «обозначаемого» на «обозначающее», формирующее новый, нетривиальный облик поэтизируемого явления [162, с. 117]. Постоянство художественного приёма служит аналогом эксклюзивной росписи художника, маркером индивидуального стиля.

В творчестве Шопена такой приём соединяет в симультанное единство танцевальный ритм, концентрирующий в себе память бытового жанра, с хоральностью как носителем возвышенно-созерцательного, поэтизирующего начала. Интерпретация хоральности как носителя обобщённо-поэтического начала также опирается на память жанра. Но при этом именно фактура и особенно необычный, кажущийся парадоксальным фактурный синтез в интонационном пространстве Шопена выступает как особый приём поэтического преобразования бытового жанра: хоральность, в силу её церковного происхождения, окружает типовые танцевальные формулы возвышенно-поэтической аурой.

Единство хоральности и дансантиности было рассмотрено Л. А. Мазелем в его знаменитом анализе Прелюдии A-dur [102, с. 281–291] как открытие Шопена. Но так как этот синтез пронизывает всё творчество Шопена, «открытие» обретает статус эксклюзивного авторского «приёма».

Обратимся к одному из самых поэтичных творений Шопена — Вальсу ор. 64 № 2 *cis-moll*, в котором обозначенный приём, во-первых, ярко сконцентрирован, во-вторых, определяет ось драматургии произведения.

Вальс — типичный продукт массовой культуры романтической эпохи, «лёгкий жанр», никогда не забывавший о своём прикладном значении. Даже при его использовании в оперной или симфонической музыке его везде танцуют — и в «Вольном стрелке» К. М. Вебера, и в «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза.

Как и в полонезах, поэтизация бытового жанра направлена на разрушение дансантности, что особую рельефность обретает на фоне сохранения типовой формулы аккомпанемента. В одном произведении словно соединены два танца: бытовой, сквозь который просвечивает твёрдый танцпол для вращения, и иносказательно-метафорический, отрывающий от пола и уносящий в иную, запредельную реальность, репрезентируемую хоральным складом. На прогрессирующем взаимодействии данных жанровых единиц выстраивается восходящий вектор драматургии — от земного к возвышенному, — заключающий в себе символический жест воспарения, поднимающий над землёй.

Отметим нетривиальность проявления хоральности, которая, избегая прямых ассоциаций, при её экспозиции лишена полнозвучия и ограничена всего двумя голосами, вводится как бы намёком. В результате образуется чисто шопеновское «застывание» мелодического развёртывания посредством удержания нижнего голоса, когда два соседних звука мелодии складываются в вертикаль, с последующим переходом в параллельное созвучие, закрепляющим фактурный эффект. Так кинетика сдерживается, а поэтичность высвобождается — танец обретает строгое, возвышенное звучание.

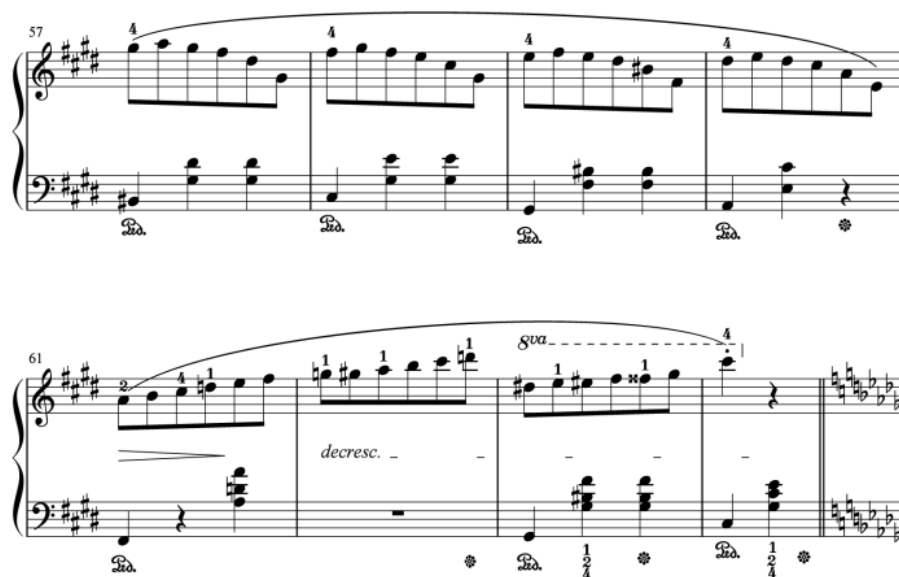
И в завершающей начальную 4-хтактовую фразу нисходящей секвенции мелодия «вязнет» в сковывающем её движении хоральном складе, с сохранением всё того же плавного голосоведения параллельными секстами (пример 1).

Пример 1. Шопен Ф. Вальс № 7 cis-moll (op. 64 № 2). Основная тема



Рефрен, в котором заключена формула *perpetuum mobile*, основанная на фигуре вращения, казалось бы, возвращает музыкальное развитие в русло танцевальности, но и этот «танец» оказывается иллюзией: вращательное движение преодолевается в распрямлении мелодической линии, взлёт которой к вершине буквально «рисует» воспаряющий жест (пример 2).

Пример 2. Шопен Ф. Вальс № 7 cis-moll (op. 64 № 2). Рефрен



И, наконец, в средней части (*Des-dur*), где движение замирает, открывается новый горизонт внутренней бесконечности, вырисовывается пленительный созерцательный образ, исполненный сладостного томления — того суперчувства романтической поэзии, о котором писали Л. Тик (о «браке проснувшегося томления и поэзии» [101, с. 112–113]), Л. Уланд («...дух человека, хорошо чувствуя, что он никогда не сможет постичь бесконечное во всей полноте, и

установ от неопределённо-блуждающего томления, соединяет вскоре свои страстные желания с земными картинами, в которых ему все же чудится отблеск сверхъестественного» [101, с. 160]), А. В. Шлегель («наша поэзия — это поэзия томления» [101, с. 131]), а Гофман сопрягает томление с «фантастическим» танцем, далёким от земных прототипов («Любовь и печаль <...> и невыразимое *томление* влечёт нас к образам, которые <...> летят сквозь облака в вечном танце сфер» [51, с. 59]). И главным средоточием этого пленительного образа, вместе с которым открывается измерение недостижимых духовных высей, где изменяется сам ритм дыхания, выступает хоральность.

Именно здесь происходит разрушение самой незыблемой основы танцевальности на уровне памяти жанра — формульность аккомпанемента утрачивает обязательность, бас мелодизируется, на вершине развития устанавливается строгое четырёхголосное аккордовое полнозвучие, а к концу трио разрушается последний оплот *жанрового стиля* — трёхдольность, перебиваемая двудольными членениями аккомпанемента (пример 3).

Пример 3. Шопен Ф. Вальс № 7 cis-moll (op. 64 № 2). Рефрен



Таким образом, раскрепощение поэтичности расшатывает традиционную семиотическую ситуацию тождественности знака и денотата —

принадлежности танца бытовой среде, а в зазоре образуется новая связь, соединяющая художественный текст с внутренним миром художника. Тем самым высвобождение *глубинной поэтичности*, составляющей основу мироощущения художника-романтика, уводит от традиционной двумерности семиотических отношений к стереометрически организованной *глубинной семиотике*, и поэтизация жанра позволяет увидеть эту стереометрию.

Рассмотренный в Вальсе *cis-moll* художественный приём и основанная на нём музыкальная драматургия — уникальный пример для данного жанра, который чаще всего воссоздаёт атмосферу бала, светского салона, бравурности и блеска, непрерывности танцевального *perpetuum mobile* — эта салонно-бальная сторона жанра получила отражение в балладах Шопена.

В **мазурках** сопряжение танцевальности с хоральностью обретает то постоянство приёма, которое позволило исследовательнице мазурок Шопена Н. Б. Бондаренко усмотреть в жанровой «*»иг-оппозиции»* мазурочности и хоральности <...> первопричину авторского стиля» [23, с. 12]). Само собой разумеется, что соединение хоральности как особого склада фактуры и танцевальности, сконцентрированной в области темпоритмических и фактурных формул, именно **фактуру** делает основной сферой адаптации «*иг-приёма*» стиля Шопена.

По сравнению с вальсами, в которых фактура придерживается традиционных формул, основанных на чёткой дифференциации пластов (типового аккомпанемента и свободно парящей над ним достигает уровня контаминации — образования фактуры более сложной организации, контрастирующей вальсовой формульности.

Возвращаясь к вопросу Людвики Енджеевич о предназначении мазурок Шопена ([154, с. 294]), ответ может быть только один: мазурки Шопена, конечно же, не предназначались для танца. Но их внутреннее пространство разделяется на объективную и субъективную сферы через авторское восприятие жанра. С одной стороны наблюдается воссоздание образа танца как жанровой

первоосновы в той или иной мере аутентичности (в соответствии с народным прототипом), которая возрастает при передаче особенностей народной стилистики (ладов, мелодических структур, попевок-цитат, характерных форм аккомпанеента — бурдонов и т.д.) — восприятие танца как бы извне, любовование его красотой, что предполагает поэтизацию без дистанцирования объекта от бытовой среды, с использованием средств интенсификации⁸, направленных на усиление выразительности преподносимого образа. В качестве таких «идиоматических» интенсификаторов, в целом присущих фортепианному стилю Шопена, выступают сверхлегатность, гибкость и певучесть мелоса. С другой стороны, рядом с образом танца, при доминирующем значении танцевального ритма, разворачивается пространство авторской субъективности — восприятия объекта внутренним зрением, перенесение его в тайники личной памяти, что неизменно связано с вторжением хоральности, приглушающей ритмическую и мелодическую стихийность танца.

В итоге контраст образов — танцевального и психологического — приводит к раздвоению хронотопа, соотнося между собой внешний и внутренний планы восприятия польской мазурки Шопеном — как мир вовне (топос аутентичного танца) и мир внутри (топос антитанцевальности: танец сквозь призму хоральности).

Оба ракурса восприятия могут совмещаться в одной пьесе.

Уже Первая мазурка *fis-moll* (op. 6 № 1), вводя в пространство раздвоенного хронотопа, ярко демонстрирует поляризацию образных планов, тесно сопоставленных внутри основной темы (первое предложение начального периода). На переднем плане (первый 4-хтакт) — аутентичный танцевальный образ, с характерной для него порывистой «гарцующей» мелодией и типичным

⁸ **Интенсификаторы** (в лингвистике) — это семантически несамостоятельные слова, семантика которых ориентирована на передачу значения интенсивности признака, действия или состояния, выраженного другим словом. **Интенсификация** (в лингвистике) — это мера выразительности предметно-логического содержания высказывания, показатель степени его усиления, количественная характеристика качественной стороны текста.

аккомпанементом с акцентированием долей (бас — аккорд — аккорд), и рядом, в его тени (второй 4-хтакт) — образ, концентрирующий субъективное, поэтически отрефлексированное видение, отмеченное авторским приёмом смешения танцевальности и хоральности. Последний представлен в виде эллиптической секвенции, основанной на автентических квартовых шагах, скрытых за плавным скольжением голосов. В таких, характерных для стиля Шопена плавных сползаниях по полутонам, когда фактурная вертикаль как бы «по частям» плавно перетекает сверху вниз, образуя несинхронные линии голосов — бас, терция среднего голоса и мелодия узкого диапазона, опевающая верхний аккордовый звук (пример 4).

Пример 4. Шопен Ф. Мазурка № 1 fis-moll (op. 6 № 1).

2-е предложение основной темы



В композиционной расстановке образов как бы зафиксирована логическая последовательность: переходя от созерцания к рефлексующему восприятию — переносу увиденного и запечатлённого в сердце в тайники памяти, где заново сотворённый художником образ продолжает жить новой жизнью, по законам ментального мира. С логикой следования от созерцания к переживанию образа танца согласуется производность образов, создающая плавное перетекание планов: секвенция, отрывая начальный интонационный элемент темы от танца, как бы переносит его в ментальную сферу внутренней бесконечности, заключённой в потенциально бесконечных эллиптических блужданиях секвенционного развития.

Характерно, что «отклонение» в хоральность в виде «ползучего» эллиптического секвенцирования в первом предложении уравновешено

аналогичным изменением фактуры во втором, где устанавливается более строгий аккордовый склад, с мелодическим распевом только на первой доле (пример 5).

Пример 5. Шопен Ф. Мазурка № 1 (ор. 6 № 1).

Окончание второго предложения основной темы



Общая для миниатюры тенденция к временному сжатию образа проявилась в свёртывании трёхчастной формы в начальном периоде. Если секвенция во второй фразе первого предложения выполняет функцию развивающей середины, то завершающий 4-х такт второго предложения (пример 5) функционирует как «кода», заключающая в себе убаюкивающий образ колыбельной (тройной повтор завершающей интонации) и плагальный кадансирующий оборот, характерный для завершающих разделов.

Устанавливающееся в рамках экспозиции основной темы равновесие образных планов (внешнего и внутреннего) с самого начала проектирует параллельный хронотоп мазурок Шопена, перераспределяющий *жанровое содержание* и *жанровый стиль*, составляющие структуру бытового жанра, между двумя полюсами его авторского воссоздания — созерцанием и переживанием, пребывающих соответственно в объектном и субъектным измерениях хронотопа.

Иногда секвенцирование как эксклюзивный приём поэтизации бытового жанра может быть сопряжено с мелодической размашистостью — признаком танцевальности, как, например, в Мазурке E-dur op. 6 № 3. Но это — иллюзия, так как широкие секстовые ходы мелодии заданы гармонической вертикалью и образуют не более, чем скрытое двухголосие в верхнем голосе (пример 6).

Пример 6. Шопен Ф. Мазурка № 3 E-dur (op. 6 № 3).



Примеры характерной «ползучей» фактуры и параллельно-секстового мелодического развёртывания как порождение скрытой хоральности во множестве встречаются в мазурках Шопена (пример 7).

Пример 7. Шопен Ф. Мазурка № 16 As-dur (op. 24 № 3)



Шопен Ф. Мазурка № 19 h-moll (op. 30 № 2)



Шопен Ф. Мазурка № 21 cis-moll (op. 30 № 4)



Во всех приведённых примерах плавность голосоведения оказывается на первом плане звукового образа, так что мелодия, всецело зависящая от гармонического содержания, оказывается только частью общей фактуры. Иногда «гармоничность» верхних пластов фактуры (зависимость мелодической линии от гармонии) как проявление скрытой хоральности, «урезонивая» размашистость мелодии посредством вытеснения её в средний голос, выступает в контрапункте с формульностью танцевального аккомпанемента, как в мазурке-вальсе № 17 (ор. 24, № 4). Сама тема рождается из гармонического двухголосия как бы в тишине подстраивающихся друг к другу голосов, и на протяжении всего экспозиционного периода сдерживаемая диктатом гармонической вертикали, накапливает экспрессию, прорывающуюся в последних тактах периода вместе с мелодией, неожиданно резко взмывающей в «поднебесье» высокого регистра (пример 8).

Такие взрывы экспрессии, пробивающие заторможенную танцевальность, заставляющие вспомнить шумановское определение мазурок Шопена — «пушки, прикрытые цветами» [156, с. 127], — «выстреливают» аутентичной мазурочной ритмоформулой, синтезируя хоральность и танцевальность в необычном для обоих жанров экспрессивно-героическом ключе.

Пример 8. Шопен Ф. Мазурка № 17 (ор. 24, № 4).

Moderato. (♩ = 132)

The musical score for Chopin's Mazurka No. 17, Op. 24, No. 4, is presented in two systems. The first system shows the right hand with a melodic line starting on a half rest, followed by eighth and quarter notes, and the left hand with a simple accompaniment. The second system continues the melody with various ornaments and fingerings, ending with a forte (ff) dynamic. The score includes performance markings such as 'p', 'poco', 'cresc.', and 'ff', as well as fingering numbers and ornaments.

В Мазурке № 21 *cis-moll* (op. 30 № 4) прорыв экспрессии сквозь стеснённость мелодических интонаций, вращающихся вокруг одного тона, подобно тому, как в самом танце партнёрша при поддержке своего *vis-a-vis* описывает круг, особенно заметен по контрасту с предшествующим нейтральным ритмом, не менее типичным и для вальса (пример 9).

Пример 9. Шопен Ф. Мазурка № 21 *cis-moll* (op. 30 № 4)



В мазурке № 26 *cis-moll* (op. 41 № 1) крещендирующее упоение танцем неожиданно увенчивается возвращением основной темы, которая из меланхолической одноголосной мелодии (*Maestoso* в обозначении характера пьесы относится не к звучанию, а к скрытому содержанию самого напева, которое раскрывается по мере развития), открывающей пьесу, превращается в «хоровой» боевой клич а la старинный гуситский гимн «Где же вы, Божьи воины». , исполненный той гордой воодушевляющей и устрашающей силы, которая делала его оружием в борьбе с иноземными поработителями. Как носитель национальной патриотической идентичности, этот хорал, наряду с Маршем Ракоци, в XIX веке был одной из тех распространённых революционных песен национального сопротивления, которые объединяли народы, так что он наверняка был известен Шопену (пример 10).

Пример 10. Мазурка № 26 *cis moll* (op. 41 № 1).

Основная тема а ла гуситский гимн (такты 6–11)



Соотношение раздвоенного хронотопа мазурок Шопена в раннем творчестве чаще всего выстраивается в виде диспозиции «внешнее — внутреннее», с перевесом в сторону танцевальной аутентики (что было показано на ряде примеров), а «антитанец» оказывается в тени. Но уже в ранних мазурках можно найти примеры её инверсии, когда внутреннее переживание танца перевешивает его внешнее созерцание.

Так, в Мазурке № 6 *a-moll*, op. 7 № 2 режиссирующая роль хоральности отмечена композиционно: основная тема опирается на гармоническую вертикаль с подчёркнутым плавным соединением аккордов, при отсутствии баса на сильной доле, с мелодией, привязанной к верхнему аккордовому звуку. Такая экспозиция, создавая в самом начале танца ощущение заторможенности движения, несмотря на живой темп, в сочетании с минором и плагальностью, презентует субъективный меланхолический образ, не вписывающийся в картину ни сельского, ни светского бала, всплывающий, словно затуманивающее взор воспоминание (пример 11).

Пример 11. Шопен Ф. Мазурка № 6 *a-moll* (op. 7 № 2). Основная тема



Занимая доминирующую позицию в самом начале пьесы, хоральность определяет и дальнейшее развитие. Так, вторая тема той же мазурки (ор. 7 № 2) возникает как вариант первой, но с усилением гармонических функций (DD — D в C-dur), обостряющих меланхолическую экспрессию, получающую выход в широких мелодических ходах. Однако, это всё тот же ряд параллельных секст, складывающихся из гармонических тонов основного аккорда, приходящегося на третью долю — аккорд с предшествующим ему задержанием, согласно экспозиционной гармонической формуле (пример 7, 2 такт). Эллиптическая последовательность из «ползучих» диссонансов, обманывающая широтой мелодического распева, лишённого характерных мазурочных ритмоформул, обнаруживает в себе скрытую хоральность, формирующую топос, противоположный кинетике.

Отсутствие опоры на самом главном тоне превращает танец в некое скольжение по воздуху, чему содействует темп *vivo ma non troppo* в сочетании с тихой звучностью, превращая образ в окутанное поэтической дымкой, лишённое осязаемости, ускользающее видение (пример 12).

Пример 12. Шопен Ф. Мазурка № 6 a-moll (ор. 7 № 2). Вторая тема



Напротив, изысканность и утончённость образа-видения оттеняет подчеркнуто зримый образ танца, с нарочито выпрямленными мелодическими линиями и угловатыми квартовыми ходами, словно спроецированный на

движение ног, регламентирующий количество шагов и повороты танцующих пар. А в центре этого танца, словно из глубины сердца или скрытых тайников духа, подобно взрывам постепенно накапливаемой экспрессии, в топосе хоральности неожиданно выплёскивается воинственный задор, преображающий хоральность в звончато-призывную фанфарность, вновь напоминая о «пушках, скрытых в цветах» (пример 13).

Эволюция жанра мазурки в творчестве Шопена сопровождается заметным усилением роли хоральности, занимающей ведущую композиционную позицию и чем дальше, тем всё больше превращающей образ танца в фантом памяти. Процесс фантомизации танца сопровождается заметным снижением эмоционального тонуса в психологическом измерении мазурок, что сопряжено с возрастающей динамической поляризацией между объектным (созерцательным) и субъектным (психологическим) измерениями хронотопа.

Например, в Мазурке № 22 *gis-moll* (op.33 № 1) основная тема, напоминающая траурный марш, лишённая басовой опоры и погружённая в ровную тишину, представляет замкнутый в себе образ, как бы отгороженный от внешнего мира. Последний (внешний мир), с его аутентичной мазурочной ритмопластикой (середина), возникающий внезапными вторжениями громкой звучности, словно остаётся за гранью этой внутренней тишины, а эхообразные повторы фраз ещё больше подчёркивают его удаляющийся характер.

Пример 13. Шопен Ф. Мазурка № 6 *a-moll* (op. 7 № 2).

Тема d (4–10 такты).



Распределение контрастных динамических зон (p и f) между «внутренним» и «внешним» планами хронотопа в условиях упрощения композиции (до простой трёхчастности) изменяет и характер генерального контраста, предельно заостряя его и доводя до конфликтного натяжения. Данная композиционная особенность, соотносящая хоральность с тихой звучностью, а дансантичность — с повышением уровня динамики, ярко проявилась и в Мазурке № 24 C-dur (ор. 33 № 3). А уже в 27-й ми-минорной мазурке (ор. 41 № 2) хоральность захватывает всё композиционное пространство, и «горизонтальная» оппозиция «внутреннего» и «внешнего», доведённая до грани конфликтного противостояния в №№ 22 и 24, снимается и в расширяющемся пространстве авторской субъективности заново перестраивается — теперь уже по вертикали, обнаруживая ранее скрытые глубины трагического мироощущения композитора. Это происходит посредством осмысления сродства мазурки и траурного марша, которое в № 22 находится ещё в слитно-нерасчленённом, неосознанном состоянии, в одной плоскости антимазурочного топоса, в тени межтопосного контраста, а в № 27, претерпевая превращение начальной «сдержанной суровой» интонации в «сумрачно-мощную» в репризе (характеристика В. А. Цуккермана [146, с. 140]), выходит на порог осознанности, расщепляя и углубляя пространство авторской рефлексии.

Процесс расщепления топоса на мазурку и марш подобен выплескам экспрессии более ранних мазурок, и такой взрыв, с польским мазурочным акцентом, даже ожидается как разрешение длительно удерживаемого высокого мажорного звука (терции H-dur, dis²) и расширение этой высокой точки духовной просветлённости. Однако вместо выхода на новый уровень внутренней бесконечности происходит подмена ожидания — возвращение основной темы в драматическом модусе не расширяет пространство авторской рефлексии, а обнаруживает трагическое дно: круг замыкается, очертив внутреннее

пространство драмы, поставив буквальную точку невозврата в сознании композитора.

Взрыв трагической экспрессии отсылает к тем «интимным реликвиям» Шопена, «захороненным им в блистательных ларцах его творений» [100, с. 92], о которых Лист, со слов самого Шопена, упоминает в своей книге о великом польском музыканте — о чувстве скорби, составляющем «основу его сердца», название которому «он мог найти лишь в своём родном языке, так как ни на одном языке нет слова, равнозначного польскому *zal*» [100, с. 92] (пример 14).

Пример 14. Шопен Ф. Мазурка № 27 e-moll (op. 41 № 2).

Переход от средней части к репризе.



Траурный марш, заключённый в мазурке, не является эксклюзивным открытием Шопена. Аналогичное сродство мазурки и траурного марша было выявлено Н. В. Королевской в вокальном цикле Ф. Шуберта «Зимний путь» как связь между светлым прошлым, трагическим настоящим и беспросветным будущим лирического героя [88]. Однако и Шопен был странником, оставившим родной дом, и его жизненный путь был «зимним» — в том смысле, который и Шуберт вкладывал в это определение: отчуждённым от окружающей реальности, обречённым на духовное одиночество в чужом краю и безысходность. И для шубертовского героя, и для Шопена мазурка связала два конца — любовь, оставшуюся позади, в родном доме, и смерть, ожидающую в недалёком будущем (уже в конце 1838 года, через месяц после написания мазурки e-moll op.

41 № 2, датированной 28.11.1838, Шопен, находясь на Майорке, тяжело заболевает).

Неудивительно, что именно мазурка, ставшая для Шопена жанром-идентификатором его «я», с которым было связано чувство материнского лона, принесла осознание драмы отрыва от родины через срачивание с траурным маршем. А так как танцевальная миниатюра не приспособлена для развёртывания драмы, последняя перетекает в жанры, специально для этого предназначенные. 12 января 1839 года Шопен завершает цикл 24 Прелюдии (ор. 28) и летом 1839 — Сонату b-moll, в которых траурный марш выступает как центр притяжения всей композиции.

Притом, что поздние мазурки, создававшиеся после 41-го опуса, с 1841 по 1846 год (ор. 50, 56, 59, 63) и опубликованные уже посмертно (ор. 67 и 68) и др., остаются «вместилищем всех граней и аспектов мировосприятия» Шопена, «от целостности фольклора, поднявшегося до своеобразной романтической “мифологии души”» [73, с. 62], все они находятся в топосе антитанца — в измерении, которое Н. Б. Бондаренко обозначила, в противоположность «кинемной» стихии танца, как «интонемность», то есть распевность, превалирующая над ритмом, а К. В. Зенкин подчеркнул усиление лирической стихийности самовыражения, при которой «внутреннее “движение души” столь интенсивно, что его не может сковать ни вновь возрождённый принцип *da capo*, ни скромный масштаб пьес» [73, с. 62].

Но если довести до конца принцип анализа сквозь призму авторского приёма синтеза танцевальности и хоральности, то в отношении мазурок 1840-х годов даже визуально можно увидеть усложнение фактуры за счёт утяжеления мелодических звуков гармонизацией, сковывающей движение и создающей некую опосредующую оптику для восприятия танца, который становится отражением поэтического мирозерцания художника-романтика.

Если воспользоваться высказыванием Б. В. Асафьева, то хоральность, синтезируемая с танцевальным образом, воспринимается буквально как

визуализация тех невидимых, программно неотрефлексированных «лучей мыслей, причиной которых она [музыка] является» [10, с. 62]. Фактически в этих «лучах», о которых говорит Асафьев, скрывается глубинная поэтичность. К числу произведений, «всегда “философически” предстоящих воспринимающему сознанию в той же мере, в какой они обладают и непосредственно-эмоциональным воздействием <...> принадлежит едва ли не вся музыка Шопена» [10, с. 62]. Но мазурки, уточняет Б. В. Асафьев, в этом ряду занимают особое место: «интеллектуальное в них в сильной мере поглощено свойствами чувственно-наглядного <...> порой вплоть до танцевально-натуралистической образности: поза, жест, поступь» [10, с. 62].

Это высказывание Б. В. Асафьева самым непосредственным образом указывает на синестезийный характер образов шопеновских мазурок. «Поза, жест, поступь», — это свойство ритмоинтонационных формул мазурок: на одном полюсе претворения польской мазурки она в буквальном смысле танцует. Но на другом полюсе и «моторная схема <...> обладает свойством превращаться в иное, например в перцептивную, мнемическую, интеллектуальную (стихию)» [78, с. 512], что демонстрирует мазурка — траурный марш.

На синестезийную природу образов мазурок Шопена проливает свет само авторское название жанра, замещающее привычное: вместо «мазурки» — «obrazki», по-польски «картинки». Но в сопоставлении с фресковой картинностью полонезов, «образки» — это картинки, запечатлённые в сердце, то полустёртые, то неожиданно ярко всплывающие в памяти, что накладывает отпечаток на форму. В отличие от полонезов, где форма развивает идею картинности, в жанре мазурки она теряет значимость в ряду средств выразительности, поэтому часто оказывается незавершённой, обрывается на полуслове или может закончиться не в основной тональности. Мозаичная логика прихотливо смешивает танцевальное и нетанцевальное, народное и индивидуальное, между которыми нет разделения, но есть дистанция (любование на расстоянии) и её преодоление через поэтизирующую сопричастность — сквозь

призму хоральности, возвышающей земное и придающей ему неповторимый облик, узнаваемый только как «сделанное Шопеном», что нашло отражение в шумановском афоризме: «...В каждой из пьес запечатлено его изящным почерком: “Принадлежит Ф. Шопену”» [156, с. 135)].»

Итак, во Второй главе получило рассмотрение претворение глубинной поэтичности в жанровом срезе танцевальной миниатюры Шопена. Анализ музыки Шопена сквозь призму глубинной поэтичности, выступающей в качестве направляющего фактора творческого процесса композитора, во-первых, позволил установить реальность самого музыкально-поэтического сознания как особой формы романтического синтеза искусств. Эта форма не имеет ничего общего с программностью, в силу широты самого понятия глубинной поэтичности, равной бесконечности ментального мира художника, и реализуется в чистой инструментальной музыке, содержание которой ограничено жанровым определением.

Во-вторых, в опоре на литературоведческие разработки поэтичности как текстовой категории (Р. Якобсон, Н. В. Шутёмова) и теорию музыкальных жанров, представленную понятиями *жанрового содержания* и *жанрового стиля* (А. Н. Сохор), были выявлены механизмы проявления глубинной поэтичности в музыкальном тексте — жанр как первая ступень оформления глубинного поэтического замысла (Н. В. Шутёмова) и художественный приём как фокусировка глубинной поэтичности в материале искусства.

Актуализация категорий жанрового содержания и жанрового стиля способствовала 1) дифференциации типовых моделей и индивидуального художественного приёма как медиатора глубинной поэтичности в музыкальном тексте; 2) разграничению двух путей поэтизации бытовых жанров. Первый — *эпизация*, в рамках которой художник, не выходя за пределы типового жанрового содержания и принципиально не изменяя его, только усиливая (в том

числе посредством расширения композиционного формата) отдельные аспекты, наиболее резонирующие духовным струнам современности, в целом остаётся в сфере коллективного сознания, присоединяя свой голос к всеобщему «мы» (Полонезы Шопена). Второй — *лиризация*, охватывающая жанры с лирическим типом содержания, выступающая как сфера самовыражения художника, которая преобразующе воздействует на оба параметра жанрового структурно-семантического инварианта — жанровое содержание и жанровый стиль.

Именно в сфере лиризации, определяющей сущностный принцип самовыражения художника, ставящей личность автора в центр создаваемого им художественного мира, был выявлен музыкальный приём экспликации глубинной поэтичности в текстах произведений. Этот приём, основанный на сопряжении дансантичности и хоральности, впервые описанный Л. А. Мазелем как открытие Прелюдии A-dur, в дальнейшем оказался в фокусе научного внимания Н. Б. Бондаренко. В своих работах о мазурках Шопена исследовательница определила значение этого приёма как «протоструктуры всего авторского стиля» [24, с. 181], хотя в контексте ведущей темы своего исследования ограничила сферу дансантичности мазурочностью. Анализ и оценка этого приёма в контексте исследования глубинной поэтичности как фактора музыкального мышления позволил установить, что танцевальность в полижанровом соединении с хоральностью может варьироваться, и на месте мазурки может оказаться вальс, тогда как хоральность как поэтическая призма, преобразующая обыденность («обыденное смертельно для искусства»), остаётся неизменной величиной. С другой стороны, мы могли оценить качество этого соединения несколько иначе — не как «абсурдное единство», или как «оппозицию <...> архетипов Природного и Культурного» [24, с. 180], а как органичное, а, главное, неразрывное, диффузное единство поэтичности и музыкальности, в котором поэтичность предстаёт как начало, равнозначное музыкальности, выявляемое в самих музыкальных структурах.

Жанр миниатюры, сохраняющий незыблемыми основы типового формообразования бытовых жанров, ограничивает проявление глубинной поэтичности средствами интрамузыкальной семантики, порождающей образы синестезийной природы. Однако и на этом, беспонятийном уровне музыкального самовыражения поэтический мир композитора-романтика раскрывается во всей полноте. С одной стороны, миниатюра (мазурки), с её пространным эмотивно-синестезийным диапазоном, отражает духовную широту индивидуального поэтического мировосприятия. С другой стороны, сквозь опоэтизированные «образки» мира проглядывает трагический стержень мироощущения автора, глубинное основание которого обнаруживает себя на месте варьирования второго компонента диффузного полижанрового образования (дансантность — хоральность), через сращивание мазурки с траурным маршем (№ 27) — семантическим вариантом хоральности, прогнозирующим катастрофический срыв, высвобождающий внутреннюю боль (zal).

Тем самым хоральность предстаёт как поэтическая призма мировидения автора, а скрывающийся в её глубине эмбрион драмы может быть истолкован в духе юнговского *первопереживания* [161], которое как «необычайно сильное предчувствие, рвется к своему выражению» [161], невыразимое обычным языком (отсюда — труднопереводимое «zal»), доступное только для языка искусства. Можно предположить, что в поиске путей рационализации своего глубинного «я» Шопена пришёл к преобразованию формы как средоточия интеллектуальной интуиции и созданию нового жанра чистой инструментальной музыки — романтической баллады.

Переход с синестезийного, бессознательно-интуитивного уровня творческой самореализации на осознанно-интеллектуальный уровень предопределил смену художественного приёма: синестезийная широта проявления поэтичности уступает место метафоре, концентрирующей смысл, что является предметом анализа следующей главы исследования.

Глава 3.

АВТОМЕТАФОРА КАК ОСНОВА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Переход к исследованию метафоры как специфического усложнённого приёма проявления глубинной поэтичности в музыке ставит вопрос о природе и структурно-семантических параметрах данного феномена. Если вновь воспользоваться языком семиотики, то метафора относится к той категории знаков, которые, как пишет М. Ш. Бонфельд, «представляют собой не систему слов-знаков, каковой является высказывание в рамках естественного языка, но текст — единый целостный знак» [25, с. 26], и как специфическая форма образного мышления одновременно является инструментом, превращающим художественный текст в такой целостный знак. Задача данной главы заключается в том, чтобы в опоре на филологическую модель метафорического образотворчества представить метафору как форму концептуализации глубинной поэтичности, реализуемой в фортепианной миниатюре и в развёрнутом композиционном формате⁹.

3.1. Фортепианная миниатюра Ф. Шопена как автометафора

Метафора — коренной приём словесного творчества, который является не только орудием поэзии и художественной прозы, но и активным фактором развития самого языка, одновременно и порождающее, и порождаемое начало, укоренённое в сознании (творца-поэта и народа как творца языка) и его

⁹ Материал по этой теме, изложенный в нижеследующем параграфе, см.: [91].

продуктах: «акт метафорического творчества лежит в основе многих семантических процессов — развития синонимических средств, появления новых значений и их нюансов, создания полисемии, развития систем терминологии и эмоционально-экспрессивной лексики» [9, с. 9], что равно относится и к поэзии, и к языку.

Поэтичность и метафоричность — «однокорневые» понятия, находящие продолжение друг в друге. Однако, если метафора может оказаться лишённой поэтического начала («Ходячие приличные метафоры кажутся <...> поэту слишком избитыми и холодными», писал Гейне в статье «Смерть Тассо» [101, с. 229]), то поэтичность, избегающая обыденного языка, трудно представить вне метафорического, образно-иносказательного выражения.

Поэтическая метафора — всегда «новообразование» (термин А. Н. Веселовского), заставляющее взглянуть на мир по-новому, открыть его заново. Метафора создаёт то новое «художественное знание», о котором говорит Б. М. Эйхенбаум [160], что делает её инструментом познания («В сущности, каждое слово было когда-то метафорою» [37, с. 25]), и, как универсальный инструмент познания, метафора обладает всеми необходимыми «зеркалами» — визуальной наглядностью, смысловой сконцентрированностью, эмоциональной интенсивностью. Поэтому, изначально будучи языковой категорией, она обнаруживает себя не только в словесном творчестве, но и в языках других искусств — живописи, графики, архитектуры, дизайна, театральной сценографии, театра в целом и кино. Не только художественные языки отличаются метафоричностью, но и язык науки не обходится без метафорических построений, как правило, предшествующих научным открытиям, точным формулам и формулировкам. Согласно Х. Ортега-и-Гассету, «метафора — необходимое орудие мышления» [114, с. 68].

Универсальная познавательная сущность метафоры заключается в её идентифицирующей способности «не только устанавливая сходство между областями, воспринимаемыми разными органами чувств <...> но также

улавливать общность между конкретными и абстрактными объектами, материей и духом» [9, с. 9].

Это свойство метафоры — познание через идентификацию — значимо для исследования творчества как самовыражения, заключающего в себе акт самопознания, превращающий метафору — в автометафору («автометафора — метафорическая самоидентификация поэта <...> проливающая некоторый свет на психологию творчества» [9, с. 30]). Но прежде, чем обратиться к автометафоре, необходимо уточнить базовые параметры метафоры как первичного инструмента иносказательного описания предметного мира, значимые для музыкального искусства.

Одно из самых важных сущностных свойств метафоры заключается в моментальном схватывании и назывании предмета, моментальность отклика — не процесс-развёртывание во времени, а поглощение времени, свёртывание его в одну точку. В этом плане метафора — противоположность мышления синтаксическими категориями, составляющими основу музыкально-творческого процесса классиков. Само рождение метафоры описывается как «мгновенная вспышка интуиции» [9, с. 21], а структура этого «семантически диффузного» образования [9, с. 9], соединяющего предмет и выражающий его предикат в одномоментное целое, складывается как синтезирование двучленной, развёрнутой во времени структуры сравнения. Такое «сокращённое сравнение» [9, с. 17] позволяет говорить об образовании метафоры как поглощении времени, что идеально соответствует формату музыкальной миниатюры.

Продолжением асинтаксической природы метафоры («субстантивная метафора лишена синтаксической подвижности» [9, с. 27]) являются следующие признаки:

- лаконичность («метафора лаконична. Она легко входит в “тесноту стихотворного ряда”» [9, с. 27]),
- субъективность («воображение поэтическое странствует и преобразует вещи, наполняет их особым, сугубо своим смыслом» [9, с. 21]),

- парадоксальность («метафора <...> выявляет связи, которые даже не подозревались» [9, с. 21]),

- связь с действительностью, то есть предметность («...всегда, всегда, всегда она явно и неизбежно оперирует явлениями действительности» [9, с. 21]).

Суммируя эти признаки, распространяющиеся и на автометафору, мы получим модель, которая в проекции на музыкальное искусство отражает пребывание в одной «фиксированной точке интенсивности» («Может быть, эти точки интенсивности и есть душа?») (К. М. Мамардашвили [76, с. 298]).

Как и в случае с бытовыми жанрами, первичный уровень объективации автометафоры образует жанр, выбор которого — важнейшая часть творческого процесса. Бытовые жанры как объект поэтизации ограничивают преобразующее воздействия глубинной поэтичности рамками пребывания в постоянном диалоге с типовой жанровой моделью.

Для самопроекции, заключённой в метафорический образ, потребовалась жанровая «стерильность», без посредников в виде заданных параметров жанрового содержания и жанрового стиля. На эту роль идеально подходила прелюдия — жанр, извлечённый из векового прошлого, вышедший из употребления у предшественников-классиков, основательно забытый и забывший сам себя, не отягощённый памятью о прошлом. Изъятие прелюдии из привычного для неё контекста полифонического микроцикла «прелюдия — фуга», лишило её функции вступительной пьесы. Превращённая в самостоятельную романтическую миниатюру, прелюдия в творчестве Шопена родилась заново и обрела новые связи, прежде всего — с внутренним миром автора, став в полном смысле слова авторским жанром.

Из 24 прелюдий цикла Прелюдия A-dur представляется опусом, выделяющимся особой репрезентативностью миниатюризма — качеством, идеально отвечающим точечной природе метафоры/автометафоры, отмеченным ещё Л. А. Мазелем: «...Она отличается не только предельным лаконизмом, но

необыкновенной простотой формы, фактуры, ритма, гармонии» [102, с.281]. Эта простота обеспечивает особую прозрачность заключённой в тексте метафорической структуры, позволяя отчётливо рассмотреть важнейшие принципы её образования в музыкальном тексте — семантическую и конструктивную основы.

Семантический уровень построения метафоры

Полнота семантической информации прелюдии заключена в первой фразе — в диффузном взаимопроникновении полярных жанровых интоном — ритмоформулы мазурки и хоральной фактуры. Диффузное новообразование (танцевальность — хоральность) отражает характерную для метафоры внутреннюю смысловую парадоксальность как сущностную основу тропа. Метафора, по сравнению с фигурой сравнения, из которой она произрастает, преодолевает оппозиционность составляющих, сокращая расстояние между ними и приводя к их взаимопроникновению. Уже Л.А. Мазель, впервые описавший сложное двуединство мазурки и хоральности в Прелюдии A-dur, обратил внимание на то, что это именно *совмещение* свойств далёких жанров, а не «простое их контрапунктическое сочетание» [102, с. 282], в котором проглядывает парадоксальная сущность метафоры, соединяющей несоединимое — «и ложь и истину, и “нет” и “да”» [9, с. 18].

В актуализации жанрово определённых интонаций (мазурка) просматривается связь с действительностью («На протяжении веков жанр являлся одним из наиболее очевидных “мостиков” между миром музыки и всем немusическим миром» [72, с. 71]). Но в пространстве *автометафоры* происходит переориентация поэтизирующего восприятия — направленность не вовне, на танец (этот топос сохраняется в мазурках), а вовнутрь — в глубину своего «я».

Из двух составляющих метафорического образа — его предметной идентифицирующей основы (субъект) и придаваемых ему неожиданных свойств (предикат), — мазурка, зарекомендовавшая себя как *alter ego* Шопена, предстаёт в роли субъекта метафоры, *феноменологического*, то есть очевидного

идентификатора личности композитора. Хоральность же выступает в качестве предиката, сохраняя значение поэтической призмы, одухотворяющего взгляда, что также отмечено Л. А. Мазелем: «В прелюдии Шопена нет, конечно, образной связи с хоралом, но черты размеренного аккордового склада <...> придают прозрачной и лёгкой танцевальной миниатюре *особую одухотворённость* (курсив мой. — Д. Л.)» [102, с. 282].

В интимном лирическом контексте отчётливо проглядывает становление метафорического образа: в устремлённости танцевальной формулы («жест» воспарения), уже во второй фразе и первого, и второго предложений достигающей самой высокой точки (вторая вершин превышает первую), с последующим плавным возвращением к исходной позиции, вычитывается метафора полёта души. Плавность и непринуждённость двукратного воспарения нарушается лишь отклонением в h-moll на вершине второго круга. Этот непродолжительный, но, тем не менее, заметный «взрыв» экспрессии (гармония D₇ → II «звучит сравнительно долго» [102, с. 284]), нарушающий установленную инерцию танца-полёта, создаёт событийный момент, обнажающий трагическую, тонально маркированную глубину шопеновского неизбывного *zal*. Она приоткрывается лишь на миг, растворяясь в изначально заданном спокойном лирическом мирозерцании (пример 15).

Пример 15. Шопен Ф. Прелюдия A-dur



Кратковременный выход в пространство интимных чувствований (zal), усиливающий личностный план самовыражения, вводит в самую сердцевину метафоры, обнажая главную точку её концептуальной фокусировки (метафора «сводит концепт в точку, единый фокус» [9, с. 13]), интенсификации эвристических и суггестивных возможностей [9, с. 14], где метафора достигает своей главной цели — максимизации идентифицирующей функции.

Сдвиг из сферы объективного/объектного образотворчества (основанного на использовании общезначимого метода «обобщения через жанр») в измерение сугубо индивидуального выражения, высвобождающего личностную экспрессию, создаёт ключевой момент «метафорической самоидентификации» художника [9, с. 30], приводя к обнажения *ноуменального* (скрытого) идентификатора, смысл которого раскрывается не сразу, но именно в эту глубину направлено становление автометафоры. Характерно, что момент усиления идентифицирующей функции происходит на островке чистой хоральности (точка усиления экспрессии), а разрешение в h-moll, возвращающее мажурку, соединяет оба идентифицирующих плана в единый «момент истины».

Конструктивный уровень построения автометафоры не ограничивается рамками миниатюры, расширяясь в пределах цикла и доводя самоидентификацию до исчерпывающего предела.

Автометафора, заключающая в себе целостное «я» художника, возникает как знак, охватывающий всё произведение («автометафора пронизывает собой всё стихотворение» [9, с. 30]), и аналогично тому, как в поэзии становление автометафоры охватывает целый ряд образов, музыкальная автометафора, разрастается в целую серию микро-метафор, находящихся и пульсирующих в одной точке интенсивности, последовательность которых определяется задачей нарастающей смысловой конкретизации в приближении к идентифицирующему «моменту истины».

Рождающаяся из непосредственного самоощущения (поэт «выделяет то главное свойство или состояние, которое отвечает его природе» [9, с. 30]),

зафиксированного в точке золотого сечения Прелюдии A-dur, автометафора продолжает развёртывание в смысловую ноуменальную глубину в пределах всего цикла. Однако становление автометафоры на высшем композиционном уровне — также не процесс, что с рельефно подчёркивает дискретная организация цикла. В условиях «номерной» структуры цикла автометафора не только сохраняет свою коренную субстантивную сущность, но её становление с особой яркостью демонстрирует принцип преодоления времени.

Тенденция преодоления времени в Прелюдии A-dur отмечена и у Л. А. Мазеля как реализация «основного открытия» пьесы (сочетание танцевальности и хоральности) на разных масштабных уровнях композиции: «основная находка пьесы реализуется на трёх различных масштабных уровнях: в пределах каждого двутакта, первого предложения и всего периода» [102, с. 285–286], что в музыкальной терминологии получило определение «экспозиционной функции» [102, с. 290].

В понятиях структурной поэтики «экспозиционная функция» превращается в *парадигматический ряд*, выстраиваемый на основе повторения исходного «паттерна», что согласуется с коренным для жанра принципом прелюдирования, только реализуемым в сфере смыслообразования. И на высшем масштабном уровне, раздвигающем границы метафорического континуума, повторение превращается в пульсацию одной смысловой «точки», наращивающей смысловую интенсивность, в конце концов приводя к высвобождению того идентифицирующего образа, который вскрывает глубинное сущностное свойство или состояние личности.

Конструктивный метод построения музыкально-поэтической метафоры, основанный на воспроизведении изначально заданного, объективированного за счёт «обобщения через жанр» метафорического ядра, со сдвигом в сферу интенсификации индивидуального выражения в зоне золотого сечения, — выявляется и на уровне цикла. В этом плане значимо данное К. В. Зенкиными прелюдии № 7 определение «остановка» [73, с. 90], отражающее особое

положение этой пьесы в ряду предшествующих ей мажорных прелюдий фигурационного склада. Это определение не менее значимо и для метафорического контекста, в пространстве которого A-dur`ная прелюдия выступает в роли экспозиции автометафоры как феноменологический идентификатор личности автора на уровне цикла, концентрирующий внимание на главной автоинтонации (мазурка).

Дальнейшее расширение автометафоры в пространстве циклической композиции происходит в череде сменяющих друг друга контрастных образов-метаморфоз, отражающих уже иное самоощущение художника, связанное с переживанием множественности своей личности («Поэту <...> свойственна множественность образов. Эгоцентризм сочетается в нём с метаморфозами Эго»¹⁰ [9, с. 30]), что отразилось в определении Шумана, назвавшего прелюдии Шопена «разбросанными орлиными перьями, пёстро и свободно переплетающимися» [156, с. 135]. Игровой план можно рассматривать как расширение плана феноменологической самоидентификации.

Становление автометафоры на высшем композиционном уровне, на время заслонённое «метаморфозами Эго», вновь выдвигается на передний план композиции в точке «золотого сечения» уже всего цикла — в прелюдии c-moll, расширяющей и укрупняющей событийный момент прелюдии A-dur, связанный с фокусировкой идентифицирующего состояния (самоощущения), раскрепощения сокровенного *zaI* и превращения семантической сферы h-moll прелюдии № 7 в полновесный трагический образ (траурный марш). Важно, что и прелюдия c-moll охарактеризована К.В. Зенкиным как ещё одна «остановка» в цикле — «момент кристаллизации жанра в минорной “линии”» [73, с. 120].

¹⁰ Известна любовь Шопена к лицедейству, ярко проявившаяся в юные годы в письмах к родным из Шафарни, где композитор в 1824 году проводил летние каникулы и посылал в Варшаву юмористические отчёты о своей деревенской жизни в виде рукописной газеты «Курьер Шафарский», на «станицах» которой автор выступал в нескольких лицах (у Шопена было несколько псевдонимов) [154, с. 56–67].

Не менее значима отмеченная К. В. Зенкиным драматургическая и интонационная полярность этих двух «сверхминиатюр» как исходной и конечной точки на «пути к себе» в пространстве становления автометафоры, соединяющей мажорную и минорную «линии» цикла в одно целое и соотносящей мазурку и траурный марш, аналогично Мазурке № 27 (ор. 41 № 2). Однако, по сравнению с Мазуркой e-moll, вуалирующей траурный марш в танцевальной формуле и тем самым оставляющей *zal* на уровне *самоощущения*, в цикле Прелюдий траурный марш как ноуменальный идентификатор, открывается не сразу, достигая исчерпывающего предела образной кристаллизации.

Именно в этих двух прелюдиях (№ 7 и № 20) заключены репрезентативные лейтинтонации стиля Шопена, усиливающие их идентифицирующую роль. Напомним, что мазурочность (в соединении с хоральностью) Н. Б. Бондаренко определила как «первопричину авторского стиля» [23, с. 12]), а в теме Прелюдии № 20 К. В. Зенкин отметил «характерную шопеновскую интонацию <...> скорби: её ритм становится остигнутым элементом» [73, с.120] — излюбленный каденционный оборот Шопена, связывающий его с беллиниевским *bel canto*: «III — II — I» и его «несовершенный» вариант «V — IV — III».

«Кристаллизации жанра» траурного марша в парадигматическом пространстве становления автометафоры в функции ноуменального идентификатора, опредмечивающего глубинный «фундаментальный экзистенциал»¹¹ автора, ещё большую рельефность обретает в Ноктюрне H-dur op. 32 № 1, с тенденцией к аналогичному, подобно циклу прелюдий, 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

¹¹ «Фундаментальный экзистенциал» — понятие М. Хайдеггера [138] — используется в диссертации Н. В. Королевской [90] как феномен, выражающий наиболее существенные личностные установки, в которых заключено «я».

единства поверхностного и глубинного идентификаторов автометафоры обнаруживает вариабельность первого (*феноменологического*) и неизменное постоянство второго (*ноуменального*).

Так, в Ноктюрне H-dur на уровне *феноменологического идентификатора* мазурочная интонация подменяется лирически-интимной ноктюрновой, соответствующей жанровому содержанию, а в общей линии становления автометафоры прогладывают очертания будущего траурного марша Сонаты b-moll. И в целом перенос автометафоры, с сохранением её основных семантических и конструктивных параметров, в жанр ноктюрна говорит о расширении пространства «метаморфоз Эго» как видимого плана идентификации личности автора в творчестве Шопена.

Интонационно-образная подмена на уровне феноменологической идентификации подчёркивает не национальные черты, неизменно транслируемые мазуркой, а непосредственно вводит в измерение глубинной поэтичности всей романтической эпохи, породившей ноктюрн как сугубо поэтический жанр, выражающий лирическую ментальность композитора-романтика: «каждый из жанров шопеновской миниатюры по-своему отражает интонационный словарь эпохи <...> Ноктюрн и экспромт — два полюса *лирического восприятия мира* (курсив мой. — Д. Л.)» [73, с. 82]. В этом плане особенно значима мысль К. В. Зенкина по поводу дилеммы общезначимости жанровой интонации и заключённых в ней широчайших возможностей модификации, открывающих простор для выявления авторской индивидуальности [73].

Отметим основные моменты развёртывания автометафоры, заключённого в рамки всё той же парадигматической структуры.

1. Исходное диффузное (метафорическое в своей основе) образование — главная тема (H-dur), совмещающая лирически-безмятежную, характерную для жанра ноктюрна кантилену, с незаметной инкрустацией в её «тело» «характерной интонации скорби» («III — II — I») и ритма траурного марша, идентичного главной теме марша Сонаты b-moll (пример 16).

Пример 16. Шопен Ф. Ноктюрн № 9 (оп. 32 № 1).

Первая тема



2. Вторая тема (Fis-dur) предвосхищает ритм Des-dur'ного трио Marche funèbre (пример 17)

Пример 17. Шопен Ф. Ноктюрн № 9 (оп. 32 № 1).

Вторая тема



3. Каденция-рефрен, основанная на интонации скорби «III — II — I», отмеченной символической фермой, неотступные возвращения которой останавливают каждый новый круг «движения жизни» 1-й и 2-й темы и пресекают экспрессивные порывы души, стремящейся вырваться из тисков неотступного скрытого «memento mori», зашифрованного в интонационно-ритмических знаках, предвосхищающих Траурный марш Сонаты b-moll (пример 18).

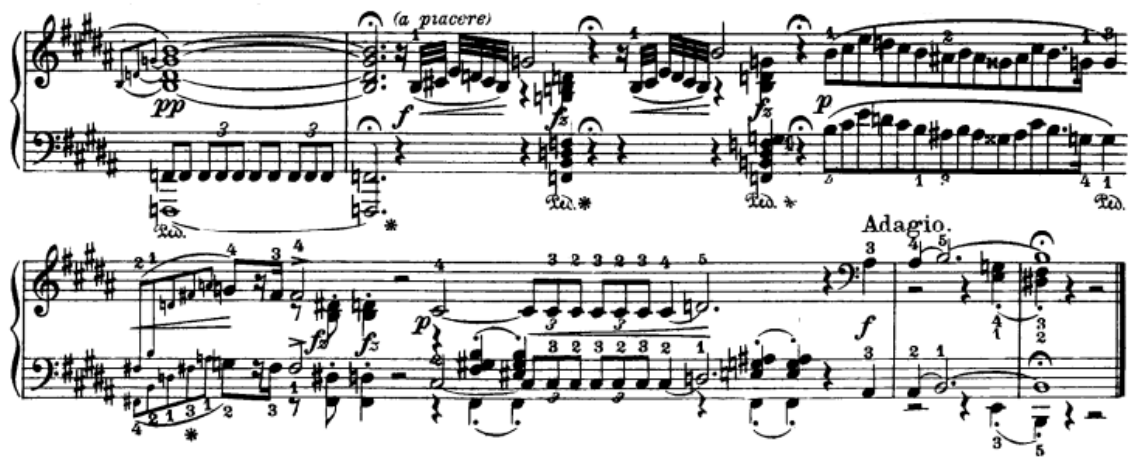
Пример 18. Шопен Ф. Ноктюрн № 9 (оп. 32 № 1).

Каденция-рефрен



4. Кода как окончательная «остановка», доводящая до логического предела семантический посыл каденции-рефрена, «отменяющая» само время (остановка пульса, подчёркнутая снятием тактовых черт), высвобождающая разрушительную стихию и обнажающая скрытый лик смерти, утверждающая *h-moll*, расширяющий зону отклонения в ту же тональность в *A-dur*’ной прелюдии. Закреплению события коды, обнажающего концептуальное «дно» автосимволы, служит переход на новый уровень интертекстуально-парадигматических связей, вновь отсылающих к Сонате *b-moll*, но уже к финалу, с которым коду Ноктюрна связывает композиционная функция, смерчеобразные фигуры 32-х, возмущающие атмосферу мертвенного покоя, октавные унисоны как символ пустоты и безжизненности и, наконец, последняя «остановка» (плагальный каданс — символ трагического у Шопена), маркированная изменением темпа — *Adagio* в двух последних тактах (пример 19).

Пример 19. Шопен Ф. Ноктюрн № 9 (ор. 32 № 1). Кода



Н. В. Королевская в своём анализе этого ноктюрна [90, с. 55–65] обратила внимание на то, что психологическое состояние, переданное в музыке ноктюрна, было постоянным спутником Шопена. Один из таких «приступов смерти» он описал в своём дневнике, соединив в одном переживании ночь, *zal* и смерть: «Часы на башне Штутгарта отбивают ночной час. Ах, сколько трупов прибавилось на свете в это мгновенье! <...> Стало быть, — смерть — наилучший поступок человека, — а что же будет тогда худшим? — Появление

на свет! <...> Значит, у меня есть основания сетовать, что я появился на свет! <...> Что толку в моём существовании! <...> Ведь мной уже давно овладела бесслѣзная печаль. Ах — как давно я не могу плакать. Как мне хорошо... тоскливо! Тоскливо и хорошо! <...> Это была, по всей видимости, некая мгновенная смерть моих чувств — на миг я умер <...> Почему же не навсегда? — Может, мне было бы легче»¹² [154, с. 223–224].

Таким образом, автометафора, заключающая в себе ясно выраженную интенцию самовыражения, предстаёт как модель с направленностью развития в глубину изначально заданного диффузного музыкально-смыслового образования через ряд его повторений (Прелюдия A-dur) или подобий (Ноктюрн N-dur), слой за слоем приближающих к прояснению концептуальной основы, вводящей в сердцевину мироощущения автора. Причём если феноменологический идентификатор представляет собой варьируемый модуль в общей конструкции автометафоры, отражающий множественность ракурсов (метаморфоз) представления личности, то ноуменальный предстаёт как постоянная неподвижная величина, данная в возрастающей прогрессии — от фигуры траурного марша (кода Ноктюрна) к периоду (прелюдия c-moll) и сложной трёхчастной форме с трио (III часть Сонаты b-moll), словно композитор, если переадресовать ему выражение К. Дебюсси о Р. Вагнере, бил «по одному и тому же интеллектуальному гвоздю из страха не быть понятым» [55, с. 154]. Движение к этой «последней» смысловой ясности может быть сравнимо, если воспользоваться описанием Н. В. Королевской этого момента как «смыслового взрыва», с постепенной настройкой фокуса, удерживающего в постоянном

¹² Г. Кухарский отметил предельную искренность «штутгартского дневника» Шопена: «"Штутгартский дневник" — документ потрясающей силы, в котором автор с абсолютной спонтанностью, без малейшей обработки предал бумаге всё, что переполняло его душу. Без него мы бы никогда не узнали, с какой почти безумной страстностью относился композитор к происходящему вокруг него <...> нужно отметить и важную здесь деталь: это не письмо, а дневниковая запись, набросанная в момент невероятного душевного смятения. Ничего хотя бы напоминающего эту безграничность самораскрытия мы в его письмах не найдём — их словно писал другой человек» [154, с. 17].

поле зрения исходную смысловую структуру, а развитие — в строго парадигматическом измерении, не выходящем за пределы континуума личности [87].

Анализ миниатюр (Прелюдии A-dur и Ноктюрна H-dur) с позиции теории автометафоры как принципа романтического самовыражения показал, что парадигматическое пространство, заключающее в себе метафорический автопортрет, может быть и предельно сжато (период), и широко развёрнуто (цикл). Выявление проекций автометафоры как универсальной модели поэтического мышления на микро- и макроуровень композиции — рассмотрение Прелюдии A-dur и Ноктюрна H-dur как микромоделей цикла 24 прелюдии и Сонаты b-moll — подтверждает факт создания этих произведений практически в одно время¹³, а в качестве дополнительного доказательства глубинного «сродства» крупных композиций (опусов 28 и 35) можно считать заключённый в цикле прелюдий потенциал сонатности¹⁴.

Исходя из данного наблюдения в автометафоре, выступающей как глубинный действенный фактор музыкального формообразования, следует искать ключ к постижению свободных форм Шопена. При этом нельзя не заметить одной важной закономерности: чем крупнее масштаб композиции, тем большую отчётливость приобретает и драматургический рельеф становления автометафоры, и образ смерти, определяющий содержание ноуменального идентификатора.

В свою очередь, образ смерти, выражающий ядро мироощущения Шопена, метафоричен, обнаруживающий в собственной ноуменальной глубине реальное переживание — сознание Шопеном своей бездейственности. Последняя фигурирует в той же штутгартской записи в сентябре 1831 года, сделанной Шопеном после получения известия о поражении Польского восстания: композитор использовал его для описания своего положения вдали от

¹³ Ноктюрн H-dur op. 32 — 1836–1837, Соната b-moll op. 35 — 1837–1839, Двадцать четыре прелюдии op. 28 — 1839.

¹⁴ Б. В. Асафьев отмечает в прелюдиях Ф. Шопена наличие «ядер сонатности» [12, с. 302]; о различных формах проявления сонатности в цикле прелюдий Шопена см.: [73; 104].

родины и родных, ощущаемого как состояние «за пределами жизни» («Ведь я и так бездействен <...> ничем не могу помочь <...> иногда лишь вою, изливаю боль на фортепиано, отчаиваюсь» [154, с. 223, 225]). Это понятие не менее точно выражает и сущностную — конструктивную — сторону метафоры как явления «за пределами времени», перестраивающего привычную, соответствующую временной природе музыкального искусства систему композиторского мышления.

И в завершении данного раздела работы воспользуемся метафорой для концентрированной передачи модели метафорического образотворчества, что не противоречит исследовательскому контексту диссертации. Парадигматическую структуру метафоры, преодолевающей время, можно сравнить с растением, растущим вниз — от плодов и соцветий как зримой, осязаемой феноменальной сущности, к своим корням — скрытому ноуменальному ядру.

Немаловажно, что данная метафора, представляющая собой инверсию идеи И. В. Гёте о метаморфозе растений [165], в своём ортодоксальном виде получила осмысление у А. Веберна, транспонирующего её на серийную конструкцию, определяющую становление формы «в диапазоне от элементарной растительной клетки вплоть до правил формирования звуковысотной ткани музыкального сочинения» [143, с. 125], что также выражает тенденцию преодоления времени.

3.2. Автометафора в балладах Ф. Шопена

Свойства метафоры как «орудия поэтической мысли» — фотографичность, моментальность оттиска образа-портрета, свёртывание в одну точку, поглощающую время, семантическая диффузность, соединяющая образы и смыслы по принципу парадоксальной несовместимости, — предопределили особую логику реализации автометафоры, которая сохраняет своё значение и в балладах Шопена.

Рассмотрение баллад Шопена как становящейся автометафоры, которая охватывает произведение, но при этом находится за пределами временного процесса — в парадигматическом измерении смыслообразовательного процесса, направленного в собственную смысловую глубину, — расходится со сложившимися представлениями об этом жанре.

В музыкознании утвердился подход к балладам Шопена, отталкивающийся от нарративной — временной — природы жанра, предопределивший укоренение в научном обиходе понятия «балладной драматургии» (В. П. Бобровский) [20], в котором нашло отражение восприятие формы «как процесса», с векторной направленностью развития музыкальных событий: «Существо балладной драматургии заключается в особой форме сквозного развития, по ходу которого устанавливается изначально заложенный в произведении образный контраст» [20, с. 71].

«Временная» сущность баллад Шопена концептуализируется у К. В. Зенкина — предметом анализа становится само время, «способ музыкальной конструкции времени» [72, с. 83]. Данный подход опирается на жанровую модель литературной (и, соответственно, вокальной) баллады, предполагающей сюжетность и векторность развития, с трагической развязкой балладного сюжета, а с подачи Шумана исследование баллад Шопена было связано также с поиском конкретных литературных ассоциаций («...Шопен рассказывал, что баллады его навеяны некоторыми стихотворениями Мицкевича. Поэт легко мог бы в свою очередь найти слова к этой музыке, она волнует до глубины души» [156, с. 142]) или скрытой программности, обусловленной этими связями¹⁵. Но и вне программности синтаксическая логика драматургии баллад Шопена объясняется «переводом» жанровой памяти литературной баллады «на собственно музыкальный язык (язык музыкального времени)» [72, с. 83].

¹⁵ А. А. Соловцов [124] и И. Ф. Бэлза [29] во Второй балладе Шопена находят воплощение сюжета «Свитезянки»; В. Н. Холопова — сюжета «Свитезя» [142].

То, что баллады Шопена могут быть прочитаны не только во временном срезе, но и во вневременном, мотивируется универсальной логикой хронотопа — «несущего» смыслового каркаса произведения, имеющего два измерения — горизонталь (хронос, время) и вертикаль (топос, пространство) [15]. Если во временном измерении актуализируется процессуальность, синтаксические отношения и моменты перетекания разделов формы друг в друга, то вертикаль вычленяет из временного процесса смыслообразования образно-семантические структуры, образующие парадигматический ряд. Автометафора подчиняет этот ряд своей логике.

В целом алгоритм становления автометафоры складывается из следующих узловых моментов: от экспозиции загадочного «семантически диффузного образования» [9, с. 9], обладающего значением феноменологического идентификатора личности автора как субъекта метафорического самопознания, к постепенному прояснению изначальной смысловой неоднозначности через ряд уточняющих образов, приближающих к разгадке ноуменальной идентифицирующей основы, составляющей сердцевину автометафоры и личности автора как героя произведения.

Так как заключённый в обозначенном алгоритме потенциал самовыражения во всей полноте не мог быть развёрнут в миниатюре, что хорошо видно на примере ор. 28, где в условиях дискретной формы цикла не только продолжается развёртывание метафорического зерна Прелюдии № 7 (сконцентрированного в «остановках» циклической композиции), но на более крупном композиционном уровне достигается максимальная конкретизация смысла ноуменального идентификатора. Сам собой напрашивается вывод: Шопен искал форму, адекватную задаче экспликации глубинной поэтичности в виде целостной автометафоры, что привело к рождению такого «нового, уникального жанрово-стилевого образования» [72, с. 83], как баллады Шопена.

Перейдём к рассмотрению баллад Шопена с точки зрения выявления в них автометафоры, концентрирующей целостный автопортрет, схваченный на

фоне окружающей обстановки — салонного мира, в пространстве которого Шопен с особой остротой ощущал свою бездейственность.

Баллада № 1 g-moll op. 23 (1831–1835)

Главная тема Баллады, как и тема Прелюдии A-dur, опирается на бытовой жанр¹⁶ — вальс, который на идейно-концептуальном уровне проявления поэтичности, в отличие от синестезийного, оказывается не целью преобразования, а средством воссоздания метафорического автопортрета. В этом плане нельзя не вспомнить оценку, данную Балладе Шуманом в письме к Г. Дорну: «От Шопена я получил новую Балладу. Она представляется мне наиболее близким его гению (а не просто гениальным) произведением» [154, с.324]. «Близким гению» означает «свидетельствующим об авторе». Фактически Шуман перефразирует самого себя — своё высказывание о Шопене «здесь гений виден в каждом такте» [156, с. 119].

Автопортрет, проглядывающий сквозь призму вальса, выполняющего роль феноменологического идентификатора, — не случайность. Именно этот жанр как нельзя лучше подходил для передачи состояния Шопена, на родине вальса получившего трагическое известие о поражении Польского восстания: пребывая в атмосфере венского вальса — символа балов, развлечений, удовольствий, душевной безмятежности, — Шопен с особой остротой ощущал свою оппозиционность по отношению к ней. Созданный в Вене в 1831 году Вальс a-moll op. 34 № 2, наделённый поэтической, но несколько омрачённой душой (К. В. Зенкин назвал его «мрачной, субъективно окрашенной поэмой» [73, с. 54]), Шопен противопоставил вальсам Штрауса и Ланнера, к которым относился с нескрываемой иронией: «Они здесь вальсы называют сочинениями! А Штрауса и Ланнера, которые играют им для танцев, — капельмейстерами» [154, с. 206]. Отсюда становится понятной идентифицирующая роль вальсовости в Балладе № 1, с её печатью меланхолии, что подчеркнул Фелисьен Мальфиль в письме к Шопену, отметив основной тон этого сочинения,

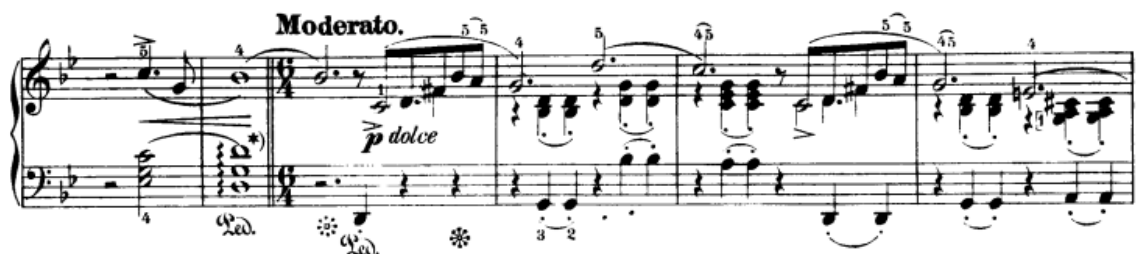
¹⁶ О роли танцевальных жанров в крупных сочинениях Ф. Шопена см.: [62].

сконцентрированный в главной партии: «Едва лишь гений *меланхолии*, заключённый в вашем инструменте, узнал те руки, которые одни имеют власть заставить его говорить, как он начал поверять нам свою *таинственную скорбь*, и все мы погрузились в глубокие грёзы (курсив мой. — Д. Л.)» [154, с. 360].

«Меланхолия», «таинственная скорбь», томление и недосказанность, заключённые в привязанности к одной и той же начальной фразе, образующей мелодическое остинато главной партии, — всё те же психологические ингредиенты, которые обнаруживают неизбывное шопеновское *zal*, «бесслёзную печаль» («Что толку в моём существовании! <...> Ведь мной уже давно овладела бесслёзная печаль» [154, с. 223–224]). В Первой балладе *zal* становится не точкой золотого сечения, а отправным моментом композиции — феноменологическим идентификатором личности композитора как главного героя баллады, субъекта автометафоры (пример 20).

Пример 20. Шопен Ф. Баллада № 1 op. 23

Главная тема



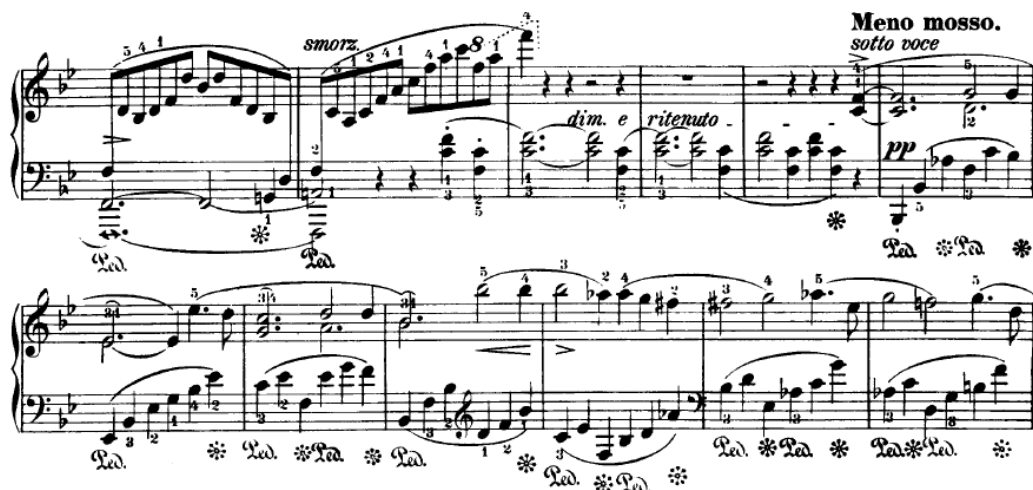
Интонационное зерно, из которого вырастает главная тема, представляет собой, в соответствии с сущностью метафоры, «семантически диффузное образование», основанное на парадоксальном совмещении функций начала и конца, за которыми скрываются образы жизни и смерти: начало с «конца» — кадансовой формулы, не дающей развернуться и расцвести ростку жизни, тормозящей движение, возвращающей к одной и той же точке безысходности. Данная структура вновь отсылает к «штутгартскому» дневнику композитора, где осознание Шопеном своей бездейственности связано с мотивами смерти и рождения, тесно пригнанными друг к другу (см. на с. 125).

На расслоении, разделении, укрупнении и овеществлении исходного диффузного интонационного зерна выстраивается парадигматический ряд автометафоры. Все четыре принципа — *интонационное расслоение*, *композиционное разделение* и *укрупнение*, *овеществление смысла* — распространяются на экспозицию, формируя соотношение главной и побочной тем.

Интонационное расслоение означает возникновение побочной партии посредством производного контраста, порождающего своё подобие: побочная наследует от главной формулу вальса и кадансовость, на что обратил внимание К. В. Зенкин («Побочная тема Es-dur начинается с каданса, как и главная»¹⁷ [72, с. 80]) (пример 21).

Пример 21. Шопен Ф. Баллада № 1 op. 23.

Побочная тема



Композиционное разделение и укрупнение образов означает их подчёркнутую разобщённость как разных граней метафорического автопортрета. Между темами нет соединительной связи: «связующая» направлена не вперёд, в соответствии с своей функцией, к побочной, а скорее является дополнением к главной, закрепляющим основную тональность. Аналогичную роль выполняет заключительная, завершающая побочную в её тональности (Es-dur). Тем

¹⁷ Многие темы мазурок и вальсов Шопена начинаются с разрешения доминанты в тонику.

самым в экспозиции образуются два *укрупнённых* раздела, закладывающих основу двукомпонентного композиционного ритма, определяющего дальнейшее развитие.

Овеществлению исходных смыслов смерти-рождения способствует принцип укрупнения разделов — главная вместе со связующей, расширяя масштаб и тональное пространство исходной кадансовой интонации, остаётся в замкнутом, наращивающем суггестивность, пространстве безысходности *zal*. Побочная, наоборот, оказывается за пределами *zal*: кадансовость преодолевается, и в целом внутреннее пространство темы расширяется за счёт секвенцирования с эффектом устремлённости и ростом лирической экспрессии. Исследователи склонны видеть в этой теме «романтический идеал как таковой, развитие и судьба которого и составляют содержание Баллады» [72, с. 79]). В контексте становления автометафоры и резонирующей ей дневниковой записи Шопена эта тема заключает в себе смысл рождения героя — «истинного поэта» («он был и остаётся самым смелым и гордым *поэтическим вдохновением* современности [курсив мой. — Д. Л.]» [156, с. 135]).

И та, и другая ипостась образа героя — погружённого в скорбь и устремлённого в поэтическую бесконечность — метафорически представляет один и тот же смысл бездейственности («О, боже, и ты существуешь! — Существоешь и не мстишь!» [154, с. 224] — это обращение к Всевышнему проецируется на самого себя).

Сформировавшаяся в экспозиции парная структура на следующих двух этапах становления автометафоры, сохраняя парность, подвергается трансформации. Отметим основные моменты изменений.

В начале разработки воспроизведение исходной структуры (главная А — побочная В) связано с попыткой преодоления бездейственности: «кадансовость» главной сменяется противоположной функцией предыкта, что, динамизируя и размыкая тему, создаёт прорыв круга безысходности, объединяя ранее разобщённые темы в едином тональном пространстве (*a-moll* — *A-dur*) и

устремлённом порыве. Общая линия событийного и драматического нарастания увенчивается экстатической кульминацией в побочной, торжеством жизненных сил и героизацией типично Chopin'sкого жеста воспарения в восходящих пассажах.

Однако порыв оказывается иллюзией и приводит к срыву, возвращающему к исходному смыслу «бездейственности», воплощённому в эпизоде *piu animato* (начало эпизода в разработке) — «закольцованной» вальсовой фигуре, превращающей сужающей круг безысходности до бессмысленного механического круговращения (пример 22).

Пример 22. Шопен Ф. Баллада № 1 op. 23. Эпизод в разработке (начало)



Следующее воспроизведение исходной структуры ещё больше углубляет смысл бездействия. Этот переломный момент связан с приёмом *подмены образа*: главную тему замещает бескрылый, лишённый эмоциональности, основанный на однотипной фигуре вращения «вальсик» — продолжение эпизода *piu animato* (пример 23).

Пример 23. Шопен Ф. Баллада № 1 op. 23. Эпизод в разработке



Введение новой вальсовой темы (С вместо А) осознаётся как подмена образа именно в рамках становления изначально заданной парадигматической парности (главная — побочная): новая тема, замещающая главную, сохраняет исходную парную структуру и, аналогично началу разработки, втягивает в своё пространство побочную, продолжающую то же механическое движение, теряющую свою самую одухотворённую, распевную фразу, замещаемую тиражированием коротких «бравурных» «всплесков»-группетто (квинтоли) (пример 24).

Пример 24. Шопен Ф. Баллада № 1 op. 23

Побочная в разработке



Не является ли эта структура неким метафорическим саморазвенчанием Шопена, который, в то время как в Польше текла кровь его соотечественников, вынужден был развлекать венскую и штутгартскую публику, импровизируя в салонах вальсы и «вальсики»? Позже он даст общую характеристику салонной публике, используя именно образ механического движения: «Для bourgeoisie (буржуазии (франц.) нужно нечто поражающе механическое, на что я неспособен» [155, с. 281].

Объединение этой структуры (С — В) общей тональностью (Es-dur), аналогично структуре из начала разработки (a-moll — A-dur), является весомым аргументом против «зеркальной репризы», опровергаемой с любых позиций («Что же касается репризы, то её обычно считают зеркальной, однако по сути дела она оказалась уничтоженной в качестве особого раздела: побочная

тема из-за тональности Es-dur еще не может создать ощущения полноценной репризы, а следующая за ней главная — это предыкт к коде» [72, с. 79–80]»).

Традиционную сонатную форму, очертания которой проглядывают в экспозиции, со значительно переосмысленным типом внутренних связей, окончательно разрушает всё та же, действующая из глубины, логика парадигматической структуры. Установившаяся инерция построения формы на основе повторения одной и той же парной структуры, развиваемой вглубь изначально заданного смысла, сохраняется на всём протяжении произведения. Поэтому, когда наконец остаётся последнее проведение главной партии, после неё естественно ожидается побочная, причём ожидание усиливается «прорывным» предыктовым характером главной темы, возвращающим не к экспозиции, а к началу разработки. Но событие «рождения героя», образ которого там не лишён ореола героики (проведение в A-dur), подменяется событием символической смерти героя: происходит полный и окончательный слом, расширяющий первый подобный слом в разработке.

Остановка развития означает достижение последней номенальной идентифицирующей глубины автометафоры. Аналогично циклу прелюдий, Ноктюрну op. 32 № 1 и Сонате b-moll, в качестве идентифицирующей основы выступает траурный марш, появление которого подготавливается и крещендирует на протяжении всей коды. Начало коды отмечено сменой нечётного вальсового метра на чётный маршевый, а формула марша вырастает из бездны бушующего вихря, поглощающего и стирающего тематизм. Вместе с подспудно вызревающей формулой марша, сам образ вихря постепенно концентрируется и визуализируется в охватывающей практически весь диапазон клавиатуры неистовой аннигилирующей стихии и выливаясь в восходящий хроматический пассаж (аналогичный, зеркальный ему нисходящий пассаж предваряет последние аккорды), на фоне которого, наконец, выкристаллизовывается маршевый ритм, усиленный гармонией уменьшенного септаккорда.

В пространстве между двумя пересекающимися клавиатуру хроматическими пассажами сосредоточена сердцевинная часть коды, где чередуются смерчеобразные взлёты, на пиках которых выстраивается кадансовый квартсекстаккорд, предельно концентрирующий каденционную формулу главной темы и замыкающий последний круг безысходности. Формула траурного марша, окончательно обнажающая смысл кадансовости главной темы, утверждает абсолют «конца», включая паузы, наполненные символической тишиной (пример 25). Этот план коды-аннигиляции будет воспроизведён в Ноктюрне op. 32 № 1 и в укрупнённом варианте, в охвате *Marche funèbre* и финала в Сонате b-moll.

Пример 25. Шопен Ф. Баллада № 1. Кода



Зафиксируем основные моменты становления парадигматической структуры в таблице. Графическая наглядность с особой чёткостью отображает логику становления формы парными структурами, расслаивающими и укрупняющими исходную диффузную дихотомию, при каждом новом воспроизведении всё больше обнажающими удерживающий эту конструкцию трагический стержень, перестраивающими классическую сонатность по законам

метафорического смыслообразования — движения в глубину смысла (таблица 1).

Таблица 1.

Парная структура		Раздел формы	Тональный план	Событийность
A	B	Экспозиция	g-moll — Es-dur	A: сознание бездейственности (тотализация кадансовой формулы); B: стремление её преодолеть (преодоление кадансовости). Равенство позиций.
A ₁	B ₁	разработка	a-moll — A-dur	Попытка преодоления бездейственности в едином порыве: нарушение равновесия посредством превращения A в предыкт к B, разрастание и героизация последнего.
C	B ₂	разработка	Es-dur — Es-dur	Возвращение к реальности: C — «салонный» мир, подчиняющий себе волю героя (B), духовная бесконечность ограничивается пространством салона.
A ₂	D coda	Реприза	g-moll	Повторение попытки действенного порыва приводит к окончательному сознанию невозможности вырваться из круга безысходности.

Так становление метафоры, раскрывающей сущность «бездейственности», спроецированной на личность автора, в масштабах формы превращается в автометафору — выражение в образной форме трагического мироощущения Шопена («Что толку в моём существовании!» [154, с. 223–224]).

За рамками автометафоры остаётся тема вступления, отголоски которой раздаются в коде, соединённые с ритмом траурного марша. Этот внешний круг, или круг за кругом основных музыкальных событий, выносит «за скобки» и укрупняет главный смысл музыкальной драмы, облечённой в форму метафорического обобщения, — сознание трагической безысходности в

конкретной жизненной ситуации Шопена, переживание которой определило основное содержание творчества композитора.

Тема вступления, с её эпически широкой повествовательной интонацией, непосредственно соотносится с жанровым названием произведения и обычно трактуется как важнейшая примета одноимённого литературного жанра, закономерности которого проецируются на всю форму, получающую «векторную направленность» (К. В. Зенкин).

Но, как нам кажется, название «баллада» было найдено Шопеном с целью подчеркнуть не столько процессуальность музыкального повествования, сколько введение в музыкальное повествование рассказчика, роль которого определяется в контексте творческого самовыражения художника. В Первой Балладе автор присутствует сразу в двух ипостасях — как повествователь (представленный темой вступления, интригующей «зачинательной» интонацией) и герой повествования (организованного как метафорическое иносказание о себе). Эта двуипостасность выразительно подчёркнута соединением двух титульных тем — вступления и главной — как единой вопросо-ответной структуры и разделением их композиционной чертой, отграничивающей введение в рассказ от самого повествования.

Выявленный в Первой балладе вертикальный срез автометафоры обнаруживается и в других балладах Шопена как глубинный стержень композиции, внешние очертания которой ни разу не повторяются. Выявлению этой стержневой структуры в работе придаётся смысл выявления глубинной поэтичности.

Баллада № 2 op. 38 F-dur (1836–1839)

Композиция Второй баллады кардинально отличается от Первой, прежде всего явным отступлением от сонатной схемы, абрис которой ещё проглядывает в Балладе g-moll. Оригинальная структура Второй баллады, при отсутствии аналогов в музыкальном формообразовании, приводит либо к поиску неожиданных и весьма оригинальных решений, таких как модулирующая

трёхчастная форма В. П. Бобровского [20, с. 226–227], либо трактуется как следствие программного замысла («Шопен создал индивидуальную четырёхчастную форму с кодой, с двукратным показом основного образно-тематического контраста, без обрамляющей репризы <...> с разомкнутым тональным планом — от мажора к минору» [142, с. 355]), сохраняя за темами название «главной» и «побочной».

В качестве одного из вариантов предполагаемой программы рассматривается посвящение Р. Шуману: «Ф. Шопен изобразил в Балладе своего великого современника — ”нарисовал” его повышенно эмоциональный образ в перепадах настроений» [86, с. 66]. Однако такой подход вступает в противоречие с основным принципом романтического самовыражения. Аналогично тому, как Шуман в «Карнавале» воссоздал музыкальный портрет Шопена в контексте развёрнутого личного духовного пространства, распределив всех персонажей, наполняющих этот цикл, в соответствии с эвсепиевско-флорестановским двоемирием, так и Шопен проецирует по-шумановски устроенный дуальный мир Второй баллады на собственное двоемирие, описанное им в одном из своих писем всё того же, судьбоносного 1831 года: «...внешне я весел <...> но внутри что-то меня мучит — какие-то предчувствия, беспокойства, сны или бессонница — тоска — равнодушие — жажда жизни, и через минуту жажда смерти, — какой-то сладостный покой, какое-то оцепенение, умственная рассеянность, а по временам меня мучают слишком ясные воспоминания. Мне и кисло, и горько, и солоно, я мечусь в какой-то гнусной мешанине чувств!» [154, с. 249–250].

При очевидном отличии формы Второй баллады от Первой, неизменным остаётся структурная парность, которая выдвигается на передний план композиции, значительно её упрощая по сравнению с предшественницей:

A B

A₁ B₁

C a

Основной образ, как принято у Шопена, опирается на бытовой жанр, отражающий феноменологический срез личности художника. В данном случае это баркарола, воплощение безмятежности и устойчивости состояния, которое утверждается, как и в главной теме Первой баллады, многократными повторами одной ключевой фразы, опирающейся на кадансовую формулу. Впечатление устойчивости и покоя, исходящего от темы А (простая трёхчастная форма), во многом предопределено её тотальным «кадансовым» содержанием, которое проявляется на всех уровнях темы — все 2-х и 4-х тактовые фразы заключают в себе автентический каданс:

- ядро, вынесенное как бы в затакт темы, обнажает кадансовый остов: V—I;
- первое предложение (4 т.) заканчивается несовершенной каденцией, второе как эхо, отголосок первого (4 т.), имеет характер дополнения;
- в середине простой трёхчастной формы фразы, мелодически развивающие тему, не выходят за рамки изначально заданной структуры каданса: a-moll — C-dur (2 + 2);
- в репризе вместо повторения периода в основной тональности он даётся в расширенном виде за счёт проведения второго предложения в a-moll, возникающего как реминисценция срединного раздела, подготавливающего появление второй темы, так что в завершении сопоставлены два каданса в a-moll и F-dur, с повторением последнего и кодеттой, утверждающей основную тональности на протяжении ещё 4-х тактов (пример 25).

Пример 25. Шопен Ф. Баллада № 2 ор. 38. Ядро и тема



Развивающая середина



Кодетта

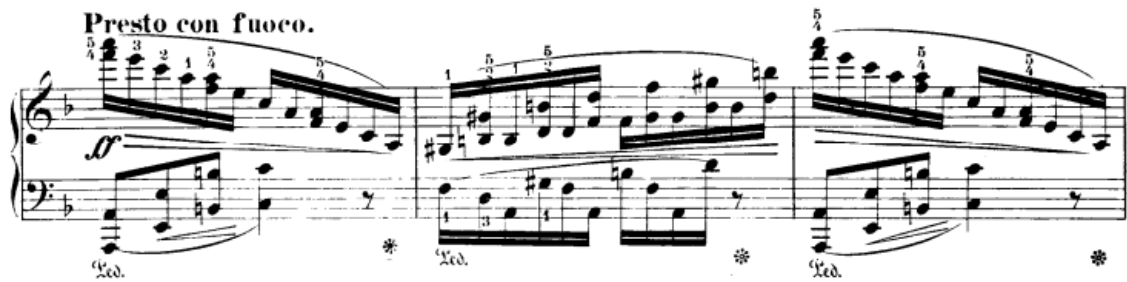


Таким образом, главная тема, аналогично Первой балладе, представляет собой диффузную семантическую структуру, на поверхности которой доминирует бытовой жанр, излучающий ровное безмятежное настроение, а в глубине скрыта всё та же трагическая доминанта мироощущения, закодированная в тотализации кадансовости. Но и жанр баркароты содержит в себе трагедийный подтекст, отсылающий к финалу «Прекрасной мельничихи» Шуберта, с его усыпляющей тишиной, так что и о Второй балладе Шопена можно сказать, что она начинается с эпилога, приобретающего значение некоей широкой онтологической категории. В этом пространстве, окрашенном чувством «бесслёзной печали» (*zal*), Шопен ощущал свою жизнь, что подтверждает словесная автометафора «труп», вылившаяся из души композитора в «штутгартской» записи, которая постоянно приковывает к себе внимание («Как мне хорошо... Тоскливо! <...> Трупу это должно быть так же, как было мне в тот момент, когда я перестал плакать» 154, с. 223–224).

Вторая тема (В) возникает по принципу *расслоения* исходного диффузного образования, аналогично Первой балладе, но теперь в самостоятельный образ оформляется тональность *a-moll*, тень которой на краткий миг дважды омрачает безмятежность баркаротного образа. Во второй теме эта тень разрастается в бурно-драматический образ, содержание которого особенно ярко

проясняется в свете посвящения Шуману как образ порыва. На самом деле этот порыв души лирического героя Второй баллады — реакция на усыпляющую, мертвенную безмятежность, стремление разорвать оковы сна широкими мелодическими ходами, поднимающимися словно из самой глубины души, взрывающими ровную гладь баркарольной поверхности бурными волнами пассажей (пример 26).

Пример 26. Шопен Ф. Баллада № 2 ор. 38. Вторая тема



Вторая оппозиционная пара на парадигматической оси (A_1 — B_1) не просто повторяется — здесь разворачивается борьба влияний духовных сил. В баркарольную тему проникают преображающие её действенно-героические интонации порыва (*stretto*, *più mosso*), разворачивающие её нисходящие линии в противоположном направлении (пример 27).

Пример 27. Шопен Ф. Баллада № 2 ор. 38. Героизация первой темы.



Однако выброс действенной энергии, преодолевающий границу, разделяющую темы в экспозиционном проведении, подобно тому как в разработке Первой баллады происходит слияние главной и побочной в едином действенном образно-смысловом пространстве, быстро гасится и сходит на нет: тема порыва вытесняется баркарольной темой, подводящей (создающей предыкт на D a-moll) к коде, причём нисходящие инфернально гудящие трели более чем красноречивы, отсылающие к барочной фигуре catabasis (пример 28).

Пример 28. Шопен Ф. Баллада № 2 ор. 38. Предыкт к коде



И, наконец, coda (C) расширяет пространство inferno, вводя образ инфернально-трансцендентного вальса (*Agitato*), с характерным типом фактуры (бас — аккорд — аккорд), который врывается, подобно вихрю, словно перенесённому сюда из коды Первой баллады, сметающему всё живое, закручивающему в смерчеподобный пассаж отголоски второй темы. Катастрофический смысл коды¹⁸ представляет собой проекцию глубинной сущности баркарольной темы, явленной в самом конце как эпилог, которому соответствует каденционная формула темы («в отличие от Первой баллады эпилог здесь на своём месте — в конце» [72, с. 82]), возвращающий к началу, замыкающий новый метафорический круг трагического мироощущения Шопена. При этом a-moll вместо F-dur не означает тональной разомкнутости, возвращая a-moll экспозиции, который там, особенно в репризе темы, выступает как вариант основной тональности, что обыгрывается тональными сопоставлениями как раз той фразы, которая утверждается в коде, а F-dur, с его пасторальной безмятежностью, в

¹⁸ «Кода-катастрофа» — определение В. П. Бобровского [20, с. 71].

свете финального утверждения основной тональности, предстаёт как тональность иллюзорная.

Именно сопоставление конца и начала позволяет наиболее отчётливо увидеть вертикальный срез метафорической конструкции, выстраивающейся в глубину идентифицирующего смысла, который во Второй балладе связывается не с траурным маршем, как в Первой балладе, цикле 24 прелюдии и Ноктюрне оп. 32 № 1, а с жанром вальса. Но и вальс как ноуменальный идентификатор возникает у Шопена не впервые, в этой роли фигурирующий в разработке Первой баллады, заключающий в себе обобщённый образ салонного мира как пространство, наиболее удалённое от жизни, особенно — от жизни на родине, символ бездейственности и вечной праздности — жанр, отражающий вынужденную сторону жизни Шопен, окрашенную в трагические тона.

Баллада № 3 оп. 47 *As-dur* (1840–1841)

Оп. 47 выделяется в ряду баллад Шопена неоднозначностью музыкальных образов, из-за чего драматургия Третьей баллады не разгадана до сих пор. Констатация наличия в ней «лучезарного, безоблачного окончания» [93, с. 474] вместо «коды-катастрофы» — главному опознавательному знаку «балладной драматургии», сложившейся в оп. 23 и оп. 38, — привело к оценке её как произведения, в котором, несмотря на «всё ту же борьбу светлого и мрачного <...> светлое <...> выходит победителем» [93, с. 475]. Аналогично и В. П. Бобровский даёт оценку Третьей балладе, усматривая в ней «”обращённый” вариант балладной драматургии, где кульминация связана с апофеозом светлого начала» [20, с. 71]. Однако «победа света» — иллюзия, наполняющая «светлую» коду катастрофическим смыслом в кругозоре мироощущения Шопена.

В отличие от предшественниц, в Третьей балладе антитеза «светлого» и «тёмного» перенесена из экзистенциального контекста в эстетический, пропущена через артистическое сознание Шопена — «Рафаэля фортепиано», что при обращении к этому произведению актуализирует высказывания Шопена и

его современников той же, эстетической, направленности. И, соответственно, эстетическое введено в феноменологическую плоскость представления автора-героя, в фокусе которого оказывается фортепианный стиль Шопена.

Адресованное Шопену определение Гейне «Рафаэль фортепиано» [47, с. 130] можно считать противоположностью более распространённой оценки искусства исполнителя «Паганини фортепиано», часто адресуемой Листу, переносившейся и на другие инструменты (например, арфу¹⁹), если хотели подчеркнуть уровень виртуозного мастерства исполнителя. О пианизме Шопена современники писали: «звучит не фортепиано, а душа» (А. де Кюстин) [154, с. 439], словно разделяя эти понятия: представление о фортепианном стиле формировалось прежде всего как о стиле виртуозном, эталонным выражением которого был листовский пианизм.

Характерно, что Шопен отделял себя от листо-паганиниевского направления, подчёркивая иные достоинства, отмеченные им в игре Калькбреннера: «Если Паганини — совершенство, то Калькбреннер — параллель ему, но только совсем в другом роде. Трудно описать Тебе его *calme* [спокойствие (франц.)], его чарующее туше, — неслыханную плавность и мастерство, проявляющееся в каждой его ноте» [154, с. 238]. Так же и Г. Гейне отделяет творчество Шопена от виртуозного пианизма, фигуру художника — от исполнителя: «Есть только один пианист, которому я отдал бы предпочтение, — это Шопен; он, однако, в большей мере является композитором, чем виртуозом. Слушая Шопена, я совсем забываю о мастерстве его игры и погружаюсь в сладостные бездны его музыки, томительную прелесть его произведений, таких же глубоких, как и нежных [47, с. 211]). Если Лист воспринимался как исполнитель, то Шопен в глазах современников был прежде всего художником-творцом.

¹⁹Звания «Паганини арфы» были удостоены сразу два французских арфиста — Н. Бокса (1789–1856) и Ф. Годфруа (1818–1897).

Антитезу творчества и исполнительства поддержал и обобщил Р. Вагнер, подчеркнув превосходство исполнителя в глазах публики: «Прежде всего горячий интерес у публики вызывает виртуозная техника исполнения; именно благодаря удовольствию, которое публика получает от такого мастерства, она обращает внимание на само произведение» [31, с. 74].

Также и сам Шопен не любил виртуозов²⁰ и публичные выступления в присутствии большой аудитории, всегда настроенной на демонстрацию техники игры²¹. Даже вспоминая о выступлении Шопена на церковном органе во время траурной церемонии, Ж. Санд пишет о разочаровании публики, «ибо ожидали, что Шопен будет играть столь шумно, что всё будет рушиться и что он разломает по меньшей мере два или три регистра» [154, с. 384]. Аналогично соединяет «шум» и «успех» Гейне, описывая выступление в Париже чешского пианист А. Дрейшока: «Последний стяжал величайший успех, и я сообщаю в согласии с истиной, что общественное мнение провозгласило его одним из величайших пианистов-виртуозов <...> Шум он производил адский» [47, с. 208]. Вот почему виртуозность предстаёт как двустороннее зеркало, в котором отражается не только артистизм исполнителя, но и деспотизм публики, подчиняющей своему вкусу творчество романтического художника: возможно, многие виртуозы своего времени, вынужденные создавать для себя репертуар, сознательно заглушали в себе художественное начало, высвобождая чистую виртуозность.

Однако и «Рафаэль фортепиано» отдал дань виртуозному пианизму во многих своих произведениях — больших бравурных вальсах, этюдах и скерцо, где доминирует стихия движения. Характеризуя концертный стиль Шопена, К. В. Зенкин справедливо заметил, что его виртуозность «поднимается до

²⁰ Из письма Шопена: «Я не знаю, есть ли где-нибудь больше пианистов, чем в Париже, — не знаю, есть ли где-нибудь больше ослов и больше виртуозов, чем тут <...>»; «...Как мне были любопытны Герц, Лист, Хилер и т. д., — но всё это нули по сравнению с Калькбреннером» [154, с. 237, 238].

²¹ Ж. Санд в письме к П. Виардо: «Он боится столько вещей, что я предложила ему играть без свечей, без публики и на немом фортепиано» [154, с. 437].

высшего выражения артистизма, который понимается уже как виртуозность перевоплощений при “эпической” отстранённости авторской позиции: не доверительный разговор со слушателем <...> а создание совершеннейших художественных организмов <...>» [73, с. 42].

В противопоставлении «доверительного разговора» (максимально проявляющего авторское «я») и «отстранённости авторской позиции» (фиксирующей отчуждение от принципа романтического самовыражения) проглядывает не только оппозиция стилей, но и типично романтический конфликт художника и общества (публики). В Третьей балладе портрет художника высвечивается в обобщённом образе концертно-виртуозного стиля, выступающего в качестве феноменологического идентификатора в рамках становящейся автометафоры. В отличие от коллег-виртуозов, у Шопена «отстранённость авторской позиции» обретает образное значение — как видение самого себя со стороны глазами толпы, автопортрет, запечатлённый в технике концертно-виртуозного стиля.

Уже в Первой балладе Шопен создаёт такой симультанный образ, совмещающий репрезентативное автопортретирование и отражённую в нём атмосферу салона (эпизод-вальс в разработке), о котором можно сказать теми же словами Шопена, которыми он описал своё отношение к публичным выступлениям: «...Не выношу выступать публично. Но что поделаешь: это входит в мою профессию» [154, с. 437]. Шопен сознавал, что не может не учитывать ожиданий публики, и эта, вынужденная сторона его творческой деятельности, которую он довёл до «высшего выражения артистизма», получила отражение в Третьей балладе как одна из граней его художественной личности, удостоенной саморазвенчания (к чему придёт и Лист в своей сонате h-moll (см. об этом: [89])).

Автометафора Третьей баллады выстраивается как трёхуровневая парадигматическая структура на основе сохранения неизменности основных актантов (действующих сил), при постоянном обновлении (замещении) образов.

Первый уровень охватывает развёрнутое вступление, написанное в трёхчастной форме. В отличие от ор. 23, где два фортепианных стиля сопоставлены на стадии «замещения образов», в ор. 47 аналогичный контраст развёрнут во вступительном разделе. Стилизованный контраст сталкивает между собой две стороны артистической личности Шопена — образ «Рафаэля фортепиано», окружённый поэтическим ореолом, и разрушающий этот ореол образ чистого виртуоза.

Тема начального периода, заключающая в себе типично романтическую интонацию вопроса декламационно-речевой природы (III — VI — V), рождающаяся из тишины («*mezza voce*»), словно из самого сердца, стремящаяся передать то самое *calme* (как тихая, спокойно льющаяся «речь», «доверительный разговор») и «чарующее туше», которым Шопен был восхищён в игре Калькбреннера; её поэтическая сущность неотделима от распевной хоральной фактуры с подчёркнуто плавным голосоведением (пример 29).

Пример 29. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47.

Первая тема вступления



Вторая тема вступительного раздела репрезентирует блестящий концертный стиль, с характерным для него усилением динамики (*f*) и эффектными фактурными акцентами (широко расставленный октавный унисон), переинтонирующим ту же интонацию вопроса в своей «ораторской», громогласной манере (пример 30).

Пример 30. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Вторая тема вступления



В атмосфере репрезентативной «речи», вызывающей не к сердцам, но скорее стремящейся удержать внимание тысячи глаз, интонация вопроса приобретает характер внешне отточенной пластики, в которой проглядывает импозантная поза — неотъемлемая часть имиджа солиста-виртуоза, что подтверждает дальнейшее тиражирование эффектного жеста (пример 31).

Пример 31. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Вторая тема вступления (тиражирование эффектного жеста)



Развёртывание концертно-репрезентативного образа, масштабно превышающее экспозицию лирико-поэтической темы, направленное в сторону наращивая ораторского пафоса, — нагнетания звуковой массы и громкостного

уровня с растворением в эффектных пассажах на вершине развития, — создаёт зримый перевес, содержащий в себе зерно будущей катастрофы.

Таким образом, исходная антитеза Третьей баллады представляет эстетическое двоемирие Шопена в столкновение стилей, образующих соотношение лица и маски, внутреннего, исполненного поэзии, и внешне-импозантного, блестящего, но лишённого душевного тепла миров (А — В — А₁).

Интонация вопроса в контексте становящейся автометафоры заключает в себе гамлетовский вопрос, но его «быть» и «не быть»²² приобретает экзистенциальное звучание — значение бытия и небытия. Эти значения, распределённые между антагонистичными мирами, обретают утвердительное звучание, — подобно первым двум балладам, исходная антитеза и здесь обнаруживает скрытое противостояние жизни и смерти.

«Вопросительное» начало перекликается с Первой балладой, вступительный раздел которой завершается повисающей в воздухе интонацией вопроса. Спокойная повествовательность, объединяющая оба вопросительных зачина, позволяет соотнести тему вступления, аналогично ор. 23, с образом автора-повествователя. Этому способствует также отграниченность вступления от следующего (второго) раздела, который можно считать началом собственно повествования, или включения особого балладного времени, согласно К. В. Зенкину («нисходящие октавные мотивы на с словно включают механизм (подобный тиканью часов) того временного процесса, который устремится вплоть до самого окончания Баллады» [72, с. 82]).

Как и во Второй балладе, в Третьей парадигматический стержень автометафоры выступает как основной организующий фактор формообразования, который можно представить как трёхслойный пирог, в котором все три слоя отличаются цветом коржей. При этом форма слоёв неоднородна:

²² Гамлетовский подтекст Баллады отсылает к Ноктюрну g-moll op. 15 № 2, написанному «после просмотра “Гамлета”», что позволяет отнести пьесе Шекспира в актив поэтических стимулов творчества Шопена.

трёхкомпонентный ритм, заданный темой вступления (A — B — A₁), уже на втором уровне парадигматической структуры (второй раздел) обнаруживает тяготение к двучленности, утверждаемой на третьем уровне (третий раздел).

2-й уровень представляет раздел, написанный в сложной трёхчастной форме. «Действие» начинается как бы сначала, с участием новых «персонажей» (тем-образов) — C и D, где:

C (F-dur) — простая трёхчастная форма — представляет тему, «рисующую» образ автора-героя как светского человека (ракурс извне), не лишённого внешнего лоска и галантности: тема основанная на изящной танцевальной формуле, отмечена пластикой поклона, но формульность и повторность фраз заключает в себе некую кукольную механистичность, накладывая на образ негативный отпечаток — возможно, вынужденная сторона творческой натуры Шопена была связана с ощущением себя марионеткой, управляемой вкусами толпы (пример 32).

Пример 32. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Тема C



D (As-dur) — средняя часть сложной трёхчастной формы второго раздела, вальс в стиле brillante, отсылающий сразу ко всем As-dur'ным вальсам Шопена, интерпретирующим эту тональность как «лёгкую», «заводную», не лишённую налёта вдохновения, но без подлинной глубины поэтического

чувства. Собственно вальс, предварённый россыпью пассажей a la Вальс № 6 (Des-dur), начинающийся с 9-го такта, представляет семантически «пустой» образ механического вращения, воздушная «закольцованная» мелодия которого лишь меняет высотное положение (пример 33).

Пример 33. Шопен Ф. Баллада № 3 op. 47. Тема D



C₁ (Des-dur) — сжатая реприза, скорее выполняющая связующую функцию, подготавливающая переход на следующий уровень становления автоматафоры через контраст света и тени (Des — cis). Именно так соотносятся между собой второй и третий парадигматический уровни: столкновение «света» и «тени» определяется не экспонируемыми образами, а действием скрытых сил — «глубинной поэтичности» и «эпической отстранённости».

Действие *глубинной поэтичности* сказывается на преображении танцевально-галантной темы (C): в развивающей середине из «слабой» ниспадающей интонации «кукольного» вальсика рождается тема с героической «осанкой» (F), в которой постепенно укрепляется интонация героического порыва, аналогично A-dur'ному проведению побочной темы Первой баллады нарастающая экстатичность и действенную мощь в тональности бетховенской «Аппассионаты» (пример 34).

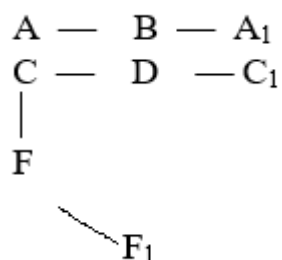
Пример 34. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Тема F (средний раздел C)



Эта тема играет особую роль, становясь источником монотематических преобразований, углубляющих парадигматическую вертикаль лирико-поэтических образов, преображающих репрезентативный мир «эпической отстранённости»: следующий момент одухотворяющего преображения безличного материала, направленный на ту же нисходящую интонацию, создаёт новый взрыв страстности (F_1), вновь переключающий с позиции «эпической отстранённости» в поэтическую тональность — останавливающий рамплиссажный разлив гаммаобразных пассажей, поглощающих тему «заводного» вальсика средней части в средней части второго раздела D (пример 35).

Пример 35. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Тема F_1 

Схематически эту вертикаль можно отобразить следующим образом:



Преображающее воздействие глубинной поэтичности ($F — F_1$) не нарушает композиционной устойчивости второго уровня (строго структурированной трёхчастности, поддерживающей доминирование образов репрезентативно-концертного плана), создавая отдельную линию событийных моментов (смысловых структур), озаряющих вспышками жизненной энергии бездейственный (и безжизненный) материал.

3-й уровень (3-й раздел). На третьем этапе становления автометафоры мир переворачивается: лидирующую позицию занимают образы, озарённые светом глубинной поэтичности, что сказывается на потере формой устойчивости. Жизненная наполненность, импульсивность этих тем, передающих живое чувство, а не эстетически выверенные формы. Живой лирический тематизм (F и F_1) образует антитезу «неживому» материалу, олицетворяющему эстетическую «небыть» виртуозного актанта, в данном разделе представленного фигурационным фоном, максимально удалённому от полюса самовыражения: максимизации индивидуального начала противостоит тенденция обезличивания — поглощение тематизма общими формами движения, выступающими как образ «бесцельного стремленья»²³, символ бездейственности. Противостояние личностно окрашенного действенного порыва и безличной «стремящей силы» (И. Бунин) создаёт узел остроконфликтного сопряжения. Поэтому данный раздел, часто называемый синтетической репризой, по существу является разработкой, а завершающее положение позволяет трактовать его композиционную функцию как коду-разработку, приводящую, аналогично Первой и Второй балладам, к катастрофическому срыву действенного порыва.

²³ «Всё ритм и бег. Бесцельное стремленье!» (И. Бунин, «Ритм»).

Кода-разработка складывается из ряда периодичностей:

1. Изложение темы F (cis-moll) на фоне змеящегося хроматизированного пассажа можно было бы принять за фактурное единство (мелодия с сопровождением). Однако в контексте становления автометафоры, основным «описательным» средством которой являются стили, борьба разворачивается в фактурном формате, между антагонистичными элементами, составляющими сопряжение «рельефа» и «фона», — отсюда драматический модус этого раздела (пример 36).

Пример 36. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Третий раздел, тема F



2. «Фактурный» характер конфликта подтверждает его дальнейшее развитие, отмеченное тенденцией обмена функциями «рельефа» и «фона»: во втором восьмитакте (gis-moll — cis-moll) на роль рельефа претендует октавная фигурация, отодвигающая тему в нижний регистр, где она лишается цельности, представленная лишь синкопированной ритмоформулой и обрывками интонаций (пример 37).

Пример 37. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Третий раздел, октавная фигурация в роли рельефа



Октавная фигура — основа фигурации — неслучайна, трансформирующая («размывающая») и обезличивающая начальное интонационное зерно темы С как темы автора («октавный поклон»), а в следующем построении (*cis-moll*) аналогичной деиндивидуализации — фигурационной разработке — подвергается уже тема F, «размываемая» в секвенционном потоке (пример 38).

Пример 38. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47. Тема F, поглощаемая фигурационным фоном



3. На следующем участке развития (подготовка ожидаемой репризы темы A и возвращения основной тональности *As-dur*) октавная фигурация становится основой доминантового предыкта — той самой слепой «стремящей силы», которая, формируя сильное гравитационное поле, втягивает в свой «горизонт событий» лирический тематизм — новое интонационное сочленение ($F + A$), отражающее слияние образов рассказчика и героя (F — тема, производная от C , образ, данный изнутри, опоэтизированный), тиражируемое в соответствии с тональными сменами предыкта (к $E-e$, $F-f$, g , As) (пример 39).

4. Вершина этого предыктового подъёма (на D к *As-dur*) совпадает с «прорывным» проведением темы вступления (A), создающим ощущение начала ожидаемой репризы. Вырываясь из пут фигурационного движения, собирая фактуру в аккордовые вертикали *a la* Ноктюрн ор. 9 № 2 *Es-dur*, тема вступления, словно расправляя крылья, достигает наивысшей точки экстатического звучания (пример 40).

Однако эта вершина становится моментом драматического перелома, отменяющего репризу посредством установления нового предыкта из

сплошного пласта «бравурных» аккордов, «затаптывающих» тему, окончательно уничтожающих интонационный рельеф (пример 41).

Пример 39. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47.

Третий раздел, синтез тем F и A

Музыкальный фрагмент из Третьего раздела Баллады № 3 Ф. Шопена, Op. 47. Состоит из двух систем нот. В первой системе правая рука играет аккорды, левая — арpegжирующую фигуру. Во второй системе добавляется новая линия в правой руке. Темп обозначен *p*. В конце второй системы есть пометка *poco a poco cresc.*

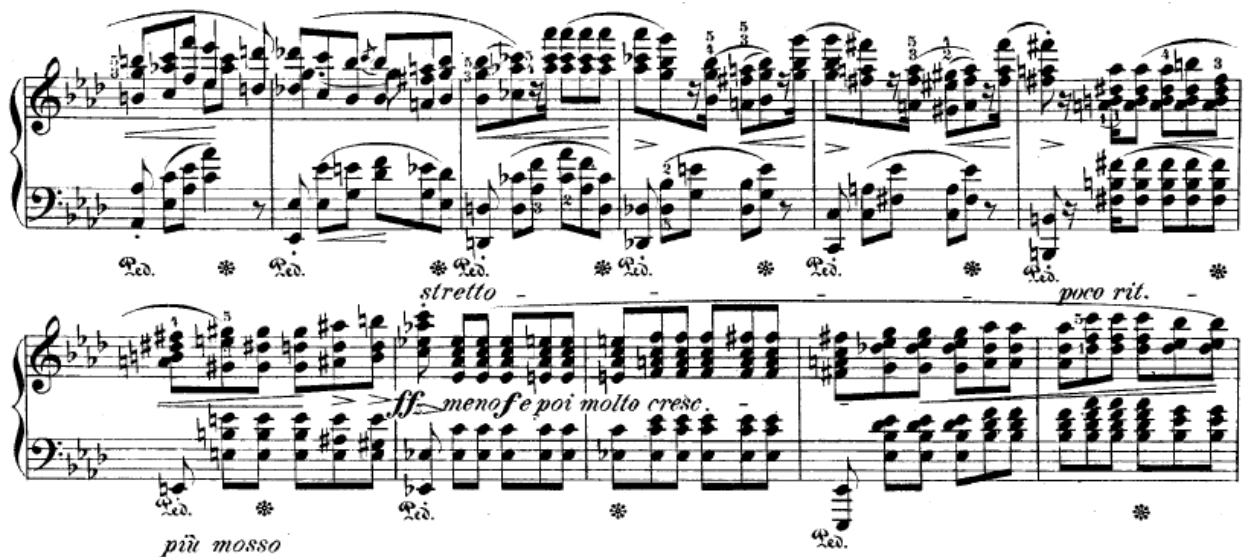
Пример 40. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47.

Третий раздел, кульминация темы A

Музыкальный фрагмент из Третьего раздела Баллады № 3 Ф. Шопена, Op. 47, кульминация темы A. Состоит из двух систем нот. В первой системе правая рука играет аккорды, левая — арpegжирующую фигуру. Во второй системе добавляется новая линия в правой руке. Темп обозначен *molto cresc.* и *ff*. В конце второй системы есть пометка *f*.

Пример 41. Шопен Ф. Баллада № 3 ор. 47.

Драматический перелом перед кодой

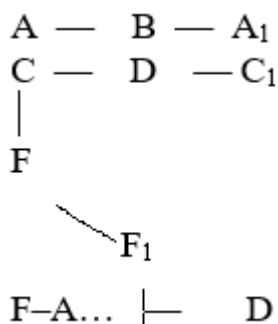


Это и есть момент сгущения катастрофы: реприза темы вступления не просто отменяется — так же, как фигурация «пожирает» тематизм, ожидаемая реприза темы А подменяется репризой темы D (вальс brillante), второй носительницы основной тональности Баллады. Так опозитизированное действенным порывом «я» героя вытесняется темой, представляющей эрзац-«я», вынужденную маску. Так окончательно утверждается сущность тональности As-dur как символа праздной атмосферы салона, в которой задыхается романтический художник, вынужденный жить по законам этого мира, пределами которого ограничена его жизнь. Поэтому внешне «лучезарное, безоблачное окончание» Баллады № 3 обнаруживает несостоятельность и заключённый в нём глубокий трагический смысл, отражающий подлинное самосознание Шопена.

Таким образом, перед нами вырисовывается полная схема становления автометафоры (схема 3), отражающая поэтапное свёртывание трёхчленной парадигматической структуры, которая, изначально задав трёхкомпонентный ритм формы (A — B — A₁), создающий ожидание репризы на завершающем этапе произведения, уже на втором уровне (C — D — C) лишь формально

сохраняет репризу, выполняющую функцию связки-перехода к разработке-коде (Des-dur — cis-moll). А на третьем уровне устанавливается та самая дихотомия, характерная для первых двух баллад, разрешение которой обнажает трагическую сердцевину идентифицирующего смысла.

Схема 3



Становление автометафоры, как и в первых двух балладах, выстраивается от экспозиции описательных средств в сторону углубления идентифицирующего смыслового ядра:

- A — B — A₁ — исходная экспозиция актантов: стилевая антитеза;
- C — D — C — преобразующее воздействие глубинной поэтичности на мир, испытывающий влияние салона (феноменальный идентификатор);
- F+A — D — углубление идентификации, обличающей трагическое бездействие, сковывающее душу героя.

Четвёртая баллада op. 52 f-moll (1842)

Четвёртая баллада, завершающая цикл баллад Шопена, предстаёт как метаметафора, обобщающая предшествующий «балладный» опыт музыкального самовыражения, и, более того, обобщение самой идеи автометафоры на основе использования многочисленных автоаллюзий в качестве средств музыкальной экспликации поэтического мира композитора.

Первое глобальное обобщение выявляется в области тональной драматургии. Если в Третьей балладе события сфокусированы на уровне стилевых контрастов, то в Четвёртой — в сфере тонального плана, хотя тональные отношения имеют огромное значение и в Первой балладе (как средство

преодоления экспозиционного разрыва между актантами парной парадигматической структуры: в разработке — a-moll — A-dur, Es-dur — Es-dur; на грани репризы и коды — g-moll — g-moll), и во Второй (где основная тональность расслаивается между F-dur и a-moll), и в Третьей, где драматургия стилевых контрастов во многом предопределена тональностью As-dur.

Практически все перечисленные особенности тональных отношений, многие из которых получили претворение в Четвёртой балладе, обусловлены конструктивной — парадигматической — логикой построения автометафоры, с позиции которой они выглядят рациональными и закономерными. Аналогичное наблюдается и в Четвёртой балладе, тональный план которой, рассматриваемый сквозь призму сонатной логики, может показаться деструктивным (Ю. А. Кремлёв отмечает «...деструктивное тональное построение баллады в целом...» [93, с. 489]). Но в парадигматической системе становления автометафоры он не кажется таковым, особенно на уровне всей композиции, которая с высоты птичьего полёта обретает очертания одного большого, развёрнутого каданса, или одной расширенной «точки интенсивности» (метафорически структурированного высказывания), где тема вступления — D (C-dur), которая, как и в Третьей балладе, включает в себе интонацию вопроса, — функционирует не только как доминанта к главной теме, что отметил К. В. Зенкин²⁴, но приобретает значение генеральной доминанты ко всему произведению (пример 42).

²⁴ «...Идея каденции в Четвертой балладе обретает поистине грандиозный размах, проецируясь на тональный план всей экспозиции: от начального звука «соль» — к разрешению в C-dur (вступление), в свою очередь разрешающийся в f-moll главной темы. В последней же происходит борьба противоположных тенденций: активизации развития (каденции в As-dur) и успокоения, быть может, даже упокоения (каденции в b-moll). Утверждается вторая тенденция и осуществляется очередной каденционный шаг D — T: b закрепляется как тональность побочной темы. Таким образом, вся экспозиция — не что иное, как ряд каденций высшего порядка — мультиплицированный “конец”» [72, с. 82].

Пример 42

Шопен Ф. Четвёртая баллада. Тема вступления (К)



Говорить о расширении каданса до формы высшего порядка (в масштабах всей композиции) по модели темообразования Шопена (большинство мажурок начинаются с формулы «D — T (t)») позволяет тот факт, что исходная «каденционная» остановка (если не считать аналогичный каданс на D к d-moll перед репризой) повторяется перед кодой, создавая «зазор», в котором умещается вся жизнь лирического героя, словно в последний остановленный миг (что определяет семантика каданса) пробегающая перед его мысленным взором.

Реализуя семантику конца, расширенный каданс эксплицирует идею символической смерти лирического героя. Тем самым глубинный смысл трёх предыдущих баллад выносится на поверхность музыкальной формы как откристаллизовавшийся экзистенциал, выступающий в качестве феноменологического идентификатора личности автора²⁵. Его становление отражает жизнь лирического героя в модусе воспоминаний. Отсюда — насыщение баллады аллюзиями на собственную музыку, создающими целую серию музыкальных автопортретов Шопена.

По сложившейся модели построения автометафоры на основе образования парных парадигматических структур посредством расслоения, укрупнения и овеществления исходного смыслового зерна в Четвёртой балладе выделяются две линии, берущие начало в пространстве главной темы,

²⁵ Эту логику — превращение вскрытого ноуменального идентификатора в одном произведении в феноменологический идентификатор в следующем — мы наблюдали и ранее, что сравнимо в процессах, происходящих в самом языке, когда слова-метафоры со временем утрачивающие метафорическое значение, и метафора превращается в простое значение.

представляющей типично Chopin-овский образ *zai*, воплощение идеи безысходности — бесцельного кружения (вновь вальс) по одной неизменной траектории, в замкнутом пространстве круговой интонации (пример 43).

Пример 43

Шопен Ф. Баллада № 4. Главная тема



Уже К. В. Зенкин отметил внутри главной темы «борьбу противоположных тенденций: активизации развития (каденции в As-dur) и успокоения <...> (каденции в b-moll)» [72, с. 82]. Это сопоставление мажорной и минорной каденций, многократно обыгрываемое, отсылает к главной теме Второй баллады, где происходит аналогичная игра света и тени (F-dur — a-moll), а в варьируемых интонациях каденционного оборота угадывается аллюзия на тему одного из самых меланхолических, овеванных аурой *zai*, вальсов Шопена — op. 69 № 2 h-moll (в своём анализе баллады Ю. А. Кремлёв выделяет два варианта b-moll'ной каденции как «типично Chopin-овские мелодические обороты» [93, с. 488]) (пример 44).

Пример 44

Шопен Ф. Вальс op. 69 № 2



Шопен Ф. Баллад № 4, главная тема, каденции b-moll



С этих автоаллюзий начинается объединяющая «мажорный» и «минорный» ряды парадигматического континуума Четвёртой баллады галерея автопортретов композитора. Не случаен и выбор тональностей, отсылающих к тем образам, которые стали квинтэссенцией выражения тональной семантики: As-dur — к легкокрылому салонному вальсу Третьей баллады, b-moll — к траурному маршу Сонаты № 2. И та, и другая тональности накладывают на мир Четвёртой баллады печать предопределённости.

Линия мажора внутри минорного континуума главной темы отслаивается уже в средней части (Ges-dur), оформляясь в самостоятельный образ (тема В), отстранённый от субъективизма *zał* благодаря сконцентрированной хоральности, которая в чистом виде предельно объективирует образ как некий концентрат поэтичности (пример 45).

Пример 45

Шопен Ф. Четвёртая баллада.

Тема средней части главной темы (В)



Излучаемый им свет (тема колорирована мажорными аккордами с вкраплениями параллельного (VI) и медиантового (III) минора), льющийся из некоей недостижимой глубины, оказывает одухотворяющее воздействие на образ *zal*, аналогично возникновению тем F и F_1 — тематических ответвлений внутри основного тематизма Третьей баллады: продолжение главной темы, окрылённой порывом вдохновения, обнаруживает стремление преодолеть замкнутость, вырваться за пределы *b-moll'* ного каданса (в мелодии — широкие скачки, выплеск действенной энергии) (пример 46).

Пример 46

Шопен Ф. Четвёртая баллада. Динамизированная реприза главной темы



Но прорыв в сферу бесконечности через *As-dur* (в соответствии с семантикой, закреплённой за этой тональностью) оказывается краток, срывается и попадает в инерционный поток секвентного движения ($D — T$), приводя к кадансу-рефрену *b-moll*, который, аналогично кадансу-рефрену Ноктюрна *H-dur* оп. 32, возвращает развитие на круги своя.

Так, в пространстве развёртывания главной темы (в сопоставлении основного тематического зерна и хоральной темы средней части) формируется **первый уровень** становления парной парадигматической структуры $A — B$, сопрягающей образы *zal* и романтического идеала, увлекающего в бесконечность, аналогично соотношению главной и побочной тем Первой баллады. Первая линия, произрастающая из *b-moll'* ной каденции, и в дальнейшем будет неизменно связана с главной темой, углублением сферы *zal*, заключающей в себе зерно коды-катастрофы, аналогично всем главным темам предшествующих баллад; вторая — с углублением-индивидуализацией исходного

объективного лирико-поэтического образа, завязку которого предопределила мажорная каденция. Но *As-dur* как символ салона и *brillante*-стиля в то же время выступает как антитеза глубинного *zal* и лирико-поэтической образной сферы, что сказалось на срывах драматических нарастаний и отложенной героизации образа лирического героя, которая, в отличие от предшествующих баллад, достигается лишь на последнем этапе становления автометафоры, перед кодой-катастрофой.

Парадигматическая система организации семантического пространства Четвёртой баллады разрушает привычные грани восприятия главной темы как трёхчастной композиции $A — B — A_1$ (о сложной трёхчастной форме пишет М. Нестерова [113, с. 98]): на самом деле мы имеем дело с формой рассредоточенных вариаций, где A_1 представляет первую вариацию на тему. Динамизация образа главной партии достаточно плотно сливается с серединным разделом в *Ges-dur* как его логическое продолжение в результате соприкосновения с миром глубинной поэтичности (тт. 46–57), а первая вариация главной темы (A_1 с т. 58) оказывается отделена от этого слитного раздела каденционной цезурой ($D — t$ в *f-moll*). При таком структурировании форма главной темы определяется как двухчастная с динамизированной репризой ($a — ba_1$: 29 т. + 20 т.), а вариация A_1 становится началом нового раздела. Тем самым **второй уровень** парадигматической структуры становящейся автометафоры образуется сопоставлением $A_1 — C$, где

A_1 — первая вариация на главную тему, высвобождающая заключённый в ней драматический потенциал (как в Первой и Второй балладах, «гладкая» поверхность скрывает драматизм) посредством симфонизации звучания — уплотнения фактуры и учащения пульса (непрерывное движение шестнадцатыми), непрерывного роста динамики (пример 47). Но на вершине подъёма тема словно наталкивается на невидимую преграду, драматизм рассыпается и «разрешается», повторяя коду Третьей баллады, россыпью пассажей-*brillante* (влияние *As-dur`a*).

С — побочная тема (*dolce*), замещающая в парадигматическом ряду тему В, сохраняющая исходную хоральность, конкретизирующая образ сквозь призму воспоминаний, — аллюзия на «главную» тему Второй баллады, которую выдают тот же баркарольный мелодико-ритмический рисунок и та же внешняя безмятежность (пример 48).

Пример 47. Шопен Ф. Четвёртая баллада. Вариация на главную тему А₁



Пример 48. Шопен Ф. Четвёртая баллада. Побочная тема



Расширение зоны побочной темы за счёт присоединения к баркарольной теме контрастного раздела (пример 49) позволяет усмотреть в данном разномтемном соединении, основанном на сопоставлении видимой умиротворённости и скрытого под ней бурного драматизма, воспроизведение целостной семантической конструкции Второй баллады, функционирующей как узнаваемый феноменологический идентификатор личности художника.

Пример 49. Шопен Ф. Четвёртая баллада. Побочная тема, второй (контрастный) раздел



Однако драматический образ обнаруживает двойное дно, незаметно превращаясь в вальсовый виртуозно-технический экзерсис, размывающий исходное драматически заряженное интонационное зерно ($d — es — d$), а кульминация техничности достигается в $As-dur$ 'е, в что подтверждает семантику этой тональности в Третьей и Четвёртой балладах (пример 50).

Пример 50. Шопен Ф. Четвёртая баллада. Побочная тема, кульминация в $As-dur$



Механистическая сущность этого образа выявляется через формульность его структуры, основанной на повторении интонационно-фактурных ячеек, составляющих основу подобных упражнений ($4 + 4$: $g-moll — a-moll$; $2 + 2$: $g-moll — f-moll$; $2 + 3$: $As-dur — As-dur$). Тональность $As-dur$ удерживается до конца эпизода, где начинается подготовка возвращения темы вступления ($A-dur$).

Возвращение темы вступления — не только возобновление «вопроса без ответа» (М. М. Нестерова) [113, с. 98], но и чёткий водораздел. С одной стороны, слитность темы вступления с предшествующим разделом (завершением C) замыкает пройденный круг ($D — D_1$), который в обеих линиях парадигматической структуры ($A_1 — C$) отмечен одинаковым итогом, обусловленным либо влиянием $As-dur$ 'а (A_1), либо его непосредственным присутствием (C). С другой стороны, тема вступления на правах генеральной доминанты

произведения даёт новый импульс к поиску ответа на экзистенциальный вопрос, переводя на новый — третий — парадигматический уровень становления автометафоры.

Третий уровень охватывает те же темы: A_2 — C_1 , продолжая поиск преодоления замкнутости жизненного пространства лирического героя и разделённости самих тем, аналогично Первой и Второй балладам.

A_2 — реприза и новая вариация главной темы. Каноническое изложение разрушает ауру *zal*, лишает тему живого дыхания (пример 51).

Пример 51. Шопен Ф. Четвёртая баллада.



Собственно вариация (с 18 т. от начала изложения темы) высвобождает лирическую стихию темы и не просто возвращает ей дыхание, но придаёт ему особую широту, перенося тему в фактурные условия, типичные для экспромтов Шопена, с полиритмией чётных и нечётных ритмических групп, растворением мелодии в певучей гармонической орнаментике (пример 52).

Пример 52. Шопен Ф. Четвёртая баллада. Вариация на главную тему A_2



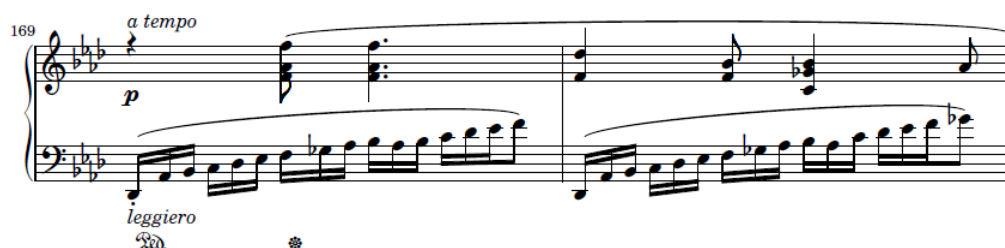
Выход за пределы вальсовости, налагающей на тему печать принадлежности салонной культуре, изменяет траекторию дальнейшего развития. Аллюзия на экспромт как романтический жанр, окружённый поэтической аурой у Шопена («своеобразная поэтизация салонного музицирования» [73, с. 51]), с его гармонической атмосферностью, выводящей жанр за пределы салона на простор воздушных природных ландшафтов, с одной стороны, расширяет пространство существования лирического героя, с другой — изменяет сам его образ, словно обретающий крылья, воспаряющий над миром, со всеми его препятствиями и довлеющими обстоятельствами, лишаящими героя свободы стремлений и порывов.

Поэтический потенциал жанра оказывается сильнее его виртуозной стороны, внезапно выступающей на передний план на исходе вариации, но бесильной пресечь лирический взлёт, который продолжается уже на «территории» побочной темы (C_1), аналогично Первой балладе. Сохраняя триольный ритм, побочная возникает, подобно средней части экспромта, и расцветает, достигая экстатических вершин (пример 53).

Здесь, на пике лирического подъёма, герой возвращает себе своё героическое лицо (пунктирный ритм, нагнетательное движение к завоеванию новой вершины, отмеченной утвердительным разрешением в Des-dur). Но главным знаком героики на этой вершине становится новая автоаллюзия, отсылающая к этюду op. 25 № 12 c-moll, узнаваемому в триольной трансформации фактуры, с характерным удвоением третьей ступени пересекающих клавиатуру стремительных, бурно взлетающих и низвергающихся арпеджио (пример 54).

Пример 53

Шопен Ф. Четвёртая баллада. Побочная тема в репризе (C_1)



Пример 54

Шопен Ф. Четвёртая баллада. Аллюзия на этюд оп. 25 № 12 с-moll



Шопен Ф. Этюд оп. 25 № 12 с-moll



Данная автоаллюзия в «собирательном» интертекстуальном контексте баллады значима не как одна из граней пианизма Шопена, в соответствии со значением этого жанра в творчестве композитора (Ю. А. Кремлёв называет этюды Шопена «обобщением особенностей шопеновского пианизма в целом» [93, с. 386], К. В. Зенкин — «обобщением и высшим выражением целой области его творчества — концертно-виртуозной музыки» [73, с. 41]), но как воссоздание целостного «революционного» образа самого автора — создателя двух до-минорных этюдов (оп. 10 № 12 и оп. 25 № 12). Оба — квинтэссенция

действенности и героики, той образной сферы, в которой Шопен реализовал свой «фронт сопротивления», жажду революционной деятельности и борьбы. Как писала Жорж Санд, бездействие не соответствовало его «активной и нервной натуре» [155, с. 158].

Подводя итог балладному циклу, Ор. 52 представляет метафорический, в буквальном смысле «собираательный» автопортрет композитора на основе обобщения его музыки 1830-х годов. Но сама баллада принадлежит позднему периоду, и, отсылая в прошлое через систему автоаллюзий, не отменяет «здесь и сейчас». Момент истины, то есть настоящего времени Шопена, создателя Четвёртой баллады, наступает в заключительном, предшествующем коде кадансе, разбитом на громкую (*fff*) и тихую (*pp*) зоны.

Это разделение доводит до логического конца мажорную и минорную линии парадигматической структуры Четвёртой баллады. Первая завершается в героическом C-dur`е, который победно утверждается, прилагая титаническое усилие, чтобы сломить гравитационное поле уже прозвучавшего кадансового в f-moll, откуда берёт начало длинная цепь модулирующих аккордов, подготавливающих последний гармонический прорыв (f-moll — C-dur). Однако притяжение f-moll определяется силами, лежащими за пределами гармонических функций, поэтому громкий каданс — заключительный до мажор Этюда ор. 25 № 12 («доминанта²⁶ прежнего Шопена, Шопена начала 30-х годов» [93, с. 489]) — утверждается волевым усилием — введением D₇ к C-dur`у. Этот важный нюанс уже не позволяет трактовать громкий до-мажорный каданс как доминанту, а следующая за ним пауза и фермата словно задерживает музыкальное время баллады в измерении «прошлого» (пример 55).

Но вступающий после ферматы тихий хоральный предыкт перед кодой, возвращающий C-dur`у роль D₇, не только возобновляет течение

²⁶ Ю. А. Кремлёв называет тонику доминантой, ввиду функциональности до-мажорного аккорда в контексте основной тональности и в преддверии императивно возвращающей фа минор коды.

музыкального времени, но и проводит границу между прошлым и настоящим Шопена. В этом, теряющем устойчивость до мажоре (третий аккорд в гармонической последовательности — D₇ к f-moll), слышится спокойствие рапсода, вззирающего на своё прошлое — на жизнь, прожитую в искусстве, которая была его единственной реальностью, отодвинутую на «абсолютную эпическую дистанцию» [16, с. 400], — со смирением и сознанием его невозвратимости. Поэтому «тихая» хоральная каденция прочитывается как символическое надгробие самому себе.

Появление автора-повествователя в конце произведения на межкомпозиционном уровне балладного цикла создаёт структуру абсолютной симметрии в соотнесении с Первой балладой, где образ нарратора столь же определённо обозначен в эпическом вступлении. Герметизация цикла производит впечатление его полной завершённости, а «выход» автора после «сказанного» воспринимается как последний прощальный поклон артиста, в котором, в совокупности с инфернальным неистовством коды, прочитывается отрицание будущего. Автор как субъект автометафоры оказывается запертым в вакууме момента, заключающем в себе самоощущение вне времени и пространства, в «точке интенсивности», которая уже не расширяется, но стремится к предельному сжатию.

Пример 55. Шопен Ф. Четвёртая баллада, заключительный каданс перед кодой



Анализ баллад Шопена в фокусе романтического самовыражения позволил увидеть, что новые романтические формы вырабатывались как результат воплощения индивидуального мироощущения, соотносимого с глубинной поэтичностью — средоточием внутреннего «я» художника. В отличие от классиков, развивавших временную сторону музыкальной композиции, в романтической музыке «перестройка структуры художественного сознания» [144, с. 375] оборачивается мышлением парадигматическими категориями. Это привело к возникновению романтической миниатюры — жанра, абсолютизирующего принцип образной концентрации, сжимающей время в плотную «точку интенсивности» (М. К. Мамардашвили), в которой высвечивается «вселенная внутри человека», как «солнце а капле росы», позволяя трактовать образ как автометафору.

В крупном композиционном формате автометафора как субстантивная, асинтаксическая по своей природе структура обнаруживает тенденцию к прогрессии и росту от исходной образно-смысловой «суперпозиции», которая, претерпевая превращение в оппозицию, отражающую экзистенциальное или эстетическое двоемирие Шопена, в конце концов разрешается необратимой образно-смысловой однозначностью, обнажающей трагический стержень мироощущения композитора. При этом автометафора не трансформируется во временную структуру, что, казалось бы, допускает хронотоп как *времяпространство* (в котором «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [15, с. 341]). Утверждается принципиально новый тип развития, отрицающий сонатно-драматическую, сюжетно-повествовательную, каузально обусловленную динамику, что во всех четырёх балладах оборачивается разрушением сонатной формы.

Гипертрофия парадигматической координаты, вызвавшая к жизни альтернативное бахтинскому «хронотопу» понятие «топохрон» (от «пространства-топоса») [129], позволяет сделать предположение, что появление жанра

симфонической поэмы, с которым связывается понятие «*поэмность*», стало гиперкомпенсацией парадигматической логики автометафоры: в симфонической поэме центр тяжести переносится на синтагматическую (временную) линию развития музыкальных событий, но музыкально-сюжетное время композиции выстраивается на основе программности, как правило, фиксирующей последовательность образов (архетипический случай — «Прелюды» Листа). Таким образом, соотнося свободные романтически формы с хронотопом — универсальным внутренним каркасом произведения, — мы видим, что *поэтичность* и *поэмность* оказываются на разных осях этой глубинной смысло-несущей конструкции.

Организация формы на основе развёртывания автометафоры позволяет по-новому осознать трагическое содержание баллад Шопена и увидеть его не как драму, а как психологическое состояние, становящееся в обратной (противоположной драме) прогрессии — от последствий к причинам (инверсия аристотелевской формулы драмы). Определяемое силой и глубиной переживания, оно может длиться во времени, что отвечает самой временной природе музыкального искусства, аналогично тому, как описание словами пережитого Шопеном сильного потрясения заняло не одну страницу его «штутгартского дневника». Направленность становления автометафоры в глубину смысла, вскрывая причину трагического мироощущения Шопена — бездейственность, ставшую главным предметом метафорического иносказания всех четырёх баллад, — переворачивает, в соответствии с этой нелинейной траекторией, вектор «балладной драматургии».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование глубинной поэтичности как фактора музыкального мышления композитора-романтика позволяет сделать обоснованный вывод о том, что непрограммное музыкально-поэтическое мышление, заявившее о себе в романтическую эпоху, — исторически обусловленное явление, возникновение которого было продиктовано поиском новых форм, органичных новому романтическому мироощущению, определяемому категорией поэтичности, ставшей знаменем целой эпохи.

Феномен поэтичности и принципы его воплощения в музыке исследовались на примере творчества Шопена — признанного «поэта фортепиано», поэтический мир которого укладывается в одно польское слово *żał* («жаль»). Это определение сущностной категории мироощущения композитора, о котором мы знаем благодаря Ф. Листу, сохранившему его в своей книге [100] как одно из откровений Шопена, сродни романтическому понятию «томление», в котором заключён целый спектр чувствований, описанных в романтической литературе, составляющих содержательное наполнение романтической поэзии. Романтическое томление по идеалу, устремлённость к недостижимой цели в ментальном мире Шопена, утратившего родину в заграничном турне, растянувшимся на целую жизнь, претворилось в сложное душевное состояние, в котором переплелись любовь и ненависть, жизнь и смерть, болезненное переживание своей бездейственности, невозможности быть на родине и бороться за неё.

Это состояние Шопена, описание которого в штутгартском «альбоме-дневнике» трогает непосредственностью и искренностью душевного излияния, обнажающего глубинное «я» композитора, сопровождало его на протяжении всей его жизни, о чём говорят произведения Шопена.

Сама форма душевной жизни композитора — постоянное пребывание внутри одной «точки интенсивности» (М. Мамардашвили), на острие

неиссякающей боли, «бесслёзной печали» (zal), — 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 разработки категории «поэтичности» в литературной поэтике, что обусловило эффективность исследования, было установлено, что её экспликация реализуется на эмотивно-синестезийном и идейно-концептуальном уровнях музыкально-художественных текстов.

Эмотивно-синестезийный уровень, охватывающий сферу языка и действующий ресурсы интрамузыкальной семантики, исследовался на основе бытовых танцевальных жанров, обладающих устойчивостью *жанрового содержания* и *жанрового стиля* (Н. А. Сохор). В соотнесении с типовыми формами выразительности преобразующее воздействие поэтичности — сквозь призму индивидуального видения художника — проявляется с особой рельефностью.

Было установлено, что поэтичность может претворяться в формах объективизации и субъективизации типового содержания, что получило определение, в соответствии с жанровым содержанием, *эпизации* и *лиризации*. В обращении к полонезам было выявлено, что эпизация направлена на достижение максимального визуально-картинного эффекта при воссоздании объективно присущих этому жанру национальных образов посредством укрупнения формата композиции и усиления выразительности: в оправе формы-фрески и блестящего виртуозно-концертного стиля эпическое содержание обретает высшую форму репрезентативности. В контексте поэтизации-эпизации автор выступает в роли современного рапсода, воспевающего величие и красоту своей родины, воскрешая в музыкальных картинах полонезов «преданья старины глубокой» (рыцарское прошлое), словно извлечённые из коллективной памяти польского народа.

В отличие от полонезов, включённых в польский общественно-политический контекст как исполненные героического пафоса и сознания достоинства польской нации музыкальные воззвания, лиризация связана с расширением субъективного личностного пространства, в котором эксплицируется глубинная поэтичность. Сохраняя родовые признаки (темпо-метро-ритм, характер) мазурок и вальсов, композитор нарушает прямую связь с бытом, используя эксклюзивный приём — синестезийный синтез дансантичности и хоральности. Танцевальность, сохраняя память бытового жанра, представляет опоэтизированные «образки» мира через сверхлегатность, гибкость и певучесть мелоса, что воспринимается как любование красотой танца, запечатлённого в индивидуальной памяти. Хоральность, становясь источником эксклюзивных фактурных образований, сдерживающих дансантичность, сообщает «земному» содержанию танцевальных миниатюр возвышенность и одухотворённость, и, как поэтическая призма восприятия бытового жанра, репрезентирует индивидуальный взгляд художника. В фокусе последнего утверждается особый раздвоенный хронотоп преподнесения этого жанра Шопеном в соотношении объектного и субъектного измерений, соответственно созерцания и переживания народного танца. Их соотношение, в целом гармоничное, в крайних проявлениях обнаруживает доведение объектно-созерцательного плана до выхода в эстетическое пространство, общее с полонезами, резонирующее героико-патриотическим настроениям исторического момента за счёт репрезентативного усиления мазурочных ритмоинтонаций («пушки, прикрытые цветами»), а личностное начало достигает апогея там, где хоральность превращается в траурный марш (Мазурка № 27 e-moll op. 41 № 2), обнажая трагический стержень мироощущения автора, высвобождая неизбывную внутреннюю боль (сокровенное «жаль» Шопена).

Если синестезийный синтез музыкальности и поэтичности сконцентрирован на уровне языка, то её **идейно-концептуальный срез** открывается на уровне формы целого, организуемой по модели метафоры, на основе

заложенной в ней технологии семантико-конструктивного проектирования. В контексте романтического самовыражения, движимого интенцией самопознания, такая форма предстаёт как целостная автометафора, раскрывающая глубинную сущность бесслёзной печали (zal), которую Шопен носил в своём сердце (переживание своей бездейственности в отрыве от родины), в соотношении феноменологического (очевидного) и ноуменального (скрытого) идентификаторов.

Автометафора — целостный автопортрет художника, запечатлённый в образной форме, — проявляется как расширяющаяся в пределах композиции точка исходного диффузно организованного образно-смыслового зерна, заключающего в себе эмбрион трагедии (семантический знак конца). Её становление в парадигматическом измерении хронотопа через ряд образно-смысловых трансформаций исходного ядра (чаще всего — образ zal), функционирующего как феноменологический идентификатор в структуре автометафоры, направлено в идентифицирующую — ноуменальную — глубину смысла, где трагедийная сущность zal достигает предельной ясности и получает выражение через обнажение остова траурного марша и атематически организованных инфернальных образов «ничто». Модель автометафоры выявляется в прогрессии от миниатюр (Прелюдия A-dur, Ноктюрн H-dur op. 32 № 1) к укрупнению её композиционной проекции (цикл 24 прелюдии, Соната b-moll), создающей условия для обретения большей структурности и смысловой выпуклости. Организация формы на основе развёртывания автометафоры позволяет по-новому увидеть внутреннюю логику цикла прелюдий и осознать понятие «балладной драматургии», вектор которой изменяется в соответствии с нелинейной траекторией становления автометафоры — не драмы, а состояния, описанного Шопеном в его дневнике в 1831 году.

На основании выявления одних и тех же законов музыкального мышления, действующий как в миниатюре, так и в крупной композиции, сделан вывод о возникновении жанра баллады в творчестве Шопена из глубины

индивидуального творческого сознания, мотивированного поиском формы, органичной внутреннему состоянию композитора, позаимствовавшего лишь известное литературное определение и полностью переосмыслившего жанр литературной баллады, основу которого составляет сюжетное, развёрнутое во времени повествование, в антивременную модель самопознания в контексте романтического самовыражения. Организация творческого процесса композитора-романтика из глубины его творческого «я» позволяет увидеть в глубинной поэтичности не только источник формирования индивидуального стиля, но и фактор, стимулирующий творческий поиск в области жанрообразования.

Таким образом, исследуя глубинную поэтичность как фактор музыкального мышления Шопена, мы находим его проявление в тех жанрах и формах композитора, которые заслужили определение новаторских. Пройденный путь исследования позволяет ясно увидеть не только то, что новационность Шопена, вписывающаяся в концепцию романтического самовыражения, связана с привнесением в музыку (как временного искусства) вневременных форм выражения глубинной поэтичности, но и порождающие их причины, укоренённые во внутреннем поэтическом мире автора.

Опираясь на полученные результаты анализа, можно считать решённой сверхзадачу исследования, связанную с разграничением *поэтичности*, *программности* и *поэмности* как факторов, определяющих различные принципы музыкально-творческого мышления. Понятие *глубинной поэтичности* как романтическая категория может быть введено в научный обиход наравне с капитально разработанными в музыкознании категориями *поэмности* и *программности*, генеральное различие между которыми определяется их принадлежностью различным стратам музыкальной эстетики романтизма — сферам романтического самовыражения (глубинная поэтичность) и романтического синтеза искусств (поэмность и программность).

Появление программности, устанавливающей в противоположность глубинной поэтичности как сфере «необузданного субъективизма» (Г. Гейне)

принцип объективизации выражения на основе связей с образами мировой поэзии, также было predetermined исторически. Наступление новой революционной эпохи в середине XIX века требовало изменения отношений художника с действительностью — не ухода в духовную бесконечность, но активного взаимодействия с миром, в том числе средствами искусства, что привело к утверждению программности, оставив глубинную поэтичность, с её скрытыми формами экспликации, «индивидуальной» эпохе, как называл Лист время Шумана, Мендельсона, Шопена. А появление жанра симфонической поэмы, соединившего в одно целое принципы программности и поэмности, не только объективизировало музыкальное мышление посредством литературно оформленной программы, но и создало новый тип свободной одночастной композиции с сюжетно-временным вектором становления.

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-, стили- и жанрообразование, составляющих содержание музыкальной поэтики, названной И. Ф. Стравинским *«деланием в сфере музыки»* [128, с. 16], — изнутри их формирования, о чём Н. С. Гуляницкая писала как об «изучении и описании “поэтических приёмов”, подчинённых “художественному заданию”» [116, с. 4]. А то, что тем же учёным названо «поэтической функцией» музыкального языка [116, с. 4], беспредельно 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агафонов, А. Ю. Основы смысловой теории сознания / А. Ю. Агафонов. СПб.: Речь, 2003. 296 с.
2. Агафонов, А. Ю. Человек как смысловая модель мира. Прологомены к психологической теории смысла / А. Ю. Агафонов. Самара: Издательский дом «БАХРАХ — М», 2000. 336 с.
3. Адамян, А. А. Художественное мышление // Адамян А. А. Статьи об искусстве. / А. А. Адамян; Предисловие и общ. ред. В. Ф. Асмуса. М.: Музгиз, 1961. С. 133–202.
4. Аллахвердов, В. М. Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания / В. М. Аллахвердов. СПб.: Речь, 2003. 231 с.
5. Аллахвердов, В. М. Сознание как парадокс (Экспериментальная психология). Т. 1 / В. М. Аллахвердов. СПб.: «Издательство ДНК», 2000. 528 с.
6. Аппалонина, И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ирина Викторовна Аппалонина. Саратов, 2009. 29 с.
7. Арановский, М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. / М. Г. Арановский; Составление и ред. М. Г. Арановского. М.: Музыка, 1974. С. 89–127.
8. Арановский, М. Г. Структура музыкальных жанров и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып 6 / М. Г. Арановский. М.: Сов. композитор, 1987. С. 5–44.
9. Арутюнова, Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры / Н. Д. Арутюнова; Вступит. статья и составление Н. Д. Арутюновой. Переводы под редакцией Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 6–32.

10. Асафьев, Б. В. Мазурки Шопена / Б. В. Асафьев // Советская музыка. № 3 (108). 1947. С. 61–76.
11. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского: Избранное / Б. В. Асафьев; Вступит. статья Е. М. Орловой Л.: Музыка, 1972. 376 с.
12. Асафьев, Б. В. Сонатность у Грига // Асафьев Б. В. Избранные труды. Том IV. Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Б. В. Асафьев. М.: Изд-во Академии наук СССР. С. 302–306.
13. Асафьев, Б. В. Шопен: опыт характеристики // Шопен, каким мы его слышим: Сборник статей / Б. В. Асафьев; Сост., вступ. статья, общ. ред. и примеч. С. М. Хентовой. М., 1970. С. 46–68.
14. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Бахтин М. М. собрание сочинений в 7 томах Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 5–175.
15. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в 7 томах. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.) / М. М. Бахтин; Ред. С. Г. Бочаров, В. В. Кожин. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 340–512.
16. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин Сост. С. Г. Бочаров. Автор вступит. ст. В. В. Кожин. СПб: Азбука, 2000. 304 с.
17. Берковский, Н. Я. Вильгельм-Генрих Вакенродер. Комментарий // Немецкая романтическая повесть. В 2-х томах. Том I. Шлегель, Новалис, Вакенродер, Тик / Н. Я. Берковский; Пер. с нем. Вступит статья и комментарии Н. Я. Берковского. М. — Л.: ACADEMIA, 1935. С. 447–451.
18. Бескова, И. А. Как возможно творческое мышление? Научное издание / И. А. Бескова; Отв. ред. И. П. Меркулов. М.: Институт философии РАН, 1993. 198 с.
19. Бобровский, В. П. Шопен. Мазурки // Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Вып. 1 / В. П. Бобровский. М.: Музыка, 1989. С. 161–174.

20. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. М.: Музыка, 1978. 332 с.
21. Большая российская энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <https://old.bigenc.ru/literature/text/3164503> (Дата обращения: 22.04.2024).
22. Большой энциклопедический словарь, 2012 [Электронный ресурс]. URL: <https://slovar.cc/enc/bolshoy/2119294.html>. (Дата обращения: 03.07.2023).
23. Бондаренко, Н. Б. Онтология жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Нина Борисовна Бондаренко. Саратов, 2017. 28 с.
24. Бондаренко, Н. Б. Онтология мазурок Шопена в контексте жанровой системы композитора // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры. Часть I: Сборник статей по материалам Международной юбилейной научно-практической конференции к 100-летию Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова / Н. Б. Бондаренко. Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л. В. Собинова, 2013. С. 175–180.
25. Бонфельд, М. Ш. Музыка: язык или речь? [Электронный ресурс] // Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов. Серия «Проблемы музыкознания». Вып. 8 / М. Ш. Бонфельд. СПб, 1996. С. 15–39 // Сайт «Открытый текст». Электронное периодическое издание. URL: <http://www.opentextnn.ru> (Дата обращения: 13.07.2017).
26. Бонфельд, М. Ш. Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Монография / М. Ш. Бонфельд. СПб.: Композитор, 2006. 646 с.
27. Буслаева, Н. В. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения / Нонна Вениаминовна Буслаева. Нижний Новгород, 2006. 29 с.

28. Бэлза, И. Ф. История польской музыкальной культуры. В 3-х томах. Том 3 / И. Ф. Бэлза. М.: Музыка, 1972. 234 с.
29. Бэлза, И. Ф. Шопен / И. Ф. Бэлза; АН СССР. Науч. совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1968. 380 с.
30. Вайнкоп, Ю. Я. Фридерик Шопен: Краткий очерк жизни и творчества / Ю. Я. Вайнкоп. Л. — М.: Музгиз, 1950. 54 с.
31. Вагнер, Р. Избранные работы / Сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. Вступит, статья А. Ф. Лосева. Пер. с нем. / Рихард Вагнер. М.: Искусство, 1978. 695 с.
32. Вакенродер, В. Г. Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Иосифа Берглингера // Немецкая романтическая повесть. Два тома. Том I. Шлегель, Новалис, Вакенродер, Тик / Вильгельм Генрих Вакенродер; Вступит статья и коммент. Н. Берковского; пер. с нем. А. Алявдиной. М. — Л.: ACADEMIA, 1935. С. 147–166.
33. Варламов, Д. И. Жанрообразование в музыкальном искусстве / Д. И. Варламов // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2022. № 2 (16). С. 32–37.
34. Варламов, Д. И. Программная музыка как продукт эволюции художественного сознания: взаимодействие видов искусств // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции / Д. И. Варламов, Т. В. Грачёва. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 111–117.
35. Васильева, А. Л. Народно-историческая и культурная основа польского танца / А. Л. Васильева // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2009. №. 21. С. 113–131.
36. Вёльфлин, Г. Основные понятия истории искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. / Генрих Вёльфлин. М.: В. Шевчук, 2009. — 344 с.

37. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский; Вступ. ст. И. К. Горского, коммент. В. В. Мочаловой. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
38. Виноградов, В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов; Ответств. ред. А. П. Алексеев, А. П. Чудаков. М.: Наука, 1976. 511 с.
39. Виноградов, В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. М.: Гослитиздат, 1961. 613 с.
40. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. М.: Издательство Акад. наук СССР, 1963. 255 с.
41. Виноградов, В. В. Сюжет и стиль / В. В. Виноградов. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. 192 с.
42. Ворбс, Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Ганс Христоф Ворбс; Перевод с нем. В. Розанова; Предисловие и примечания к русскому изданию А. Кёнигсберг. М.: Музыка, 1966. 319 с.
43. Выготский, Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский; Изд-е 5-е, испр. М.: Издательство «Лабиринт», 1999. 352 с.
44. Выготский, Л. С. Орудие и знак в развитии ребенка // Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Научное наследство. Под ред. М. Г. Ярошевского / Л. С. Выготский. М.: Педагогика, 1984. С. 5–80.
45. Гайворонская, Л. В. Поэт как характерологический текст русской литературы XIX века (некоторые аспекты) [Электронный ресурс] // Известия ВГПУ. 2011. №10 С. 101–104 / Л. В. Гайворонская. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poet-kak-harakterologicheskiy-tekst-russkoy-literatury-xix-v-nekotorye-aspekty> (Дата обращения: 09.06.2024).
46. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира: Курс лекций / Г. Д. Гачев. М.: Издательский центр «Академия», 1998. 429 с.

47. Гейне, Г. Лютеция // Гейне Г. Собрание сочинений в шести томах. Т. 6. Проза 40–50-х годов. Письма / Генрих Гейне; Пер. с нем. Под общей ред. А. Дмитриева, А. Карельского, Е. Книпович. М.: Художественная литература, 1983. С. 5–262. с. 30
48. Гейне, Г. Немецкая литература Вольфганга Менцеля // Гейне Г. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 5. Новеллы. Статьи / Генрих Гейне; Пер. с нем. под редакцией Я. М. Металлова. Общая редакция: Н.Я. Берковский, М.А. Лифшиц, И.К. Луппол. Комментарии А.А. Морозова. М. — Л.: Издательство «Academia», 1937. С. 311–324.
49. Гейне, Г. Романтика // Гейне Г. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 5. Новеллы. Статьи / Пер. с нем. Под редакцией Я. М. Металлова. Общая редакция: Н.Я. Берковский, М.А. Лифшиц, И.К. Луппол. Комментарии А.А. Морозова. М. — Л.: Издательство «Academia», 1937. С. 167–169.
50. Гёте, И. В. Простое подражание природе, манера, стиль // Гёте И. В. Собрание сочинений в 10 томах. Том 10: Об искусстве и литературе / Иоганн Вольфганг Гете% Пер. с нем. М.: Художественная литература, 1980. С. 26–30.
51. Гофман, Э. Т. А. Фантазии в манере Калло // Гофман Э. Т. А. Собрание сочинений в шести томах. Том I / Эрнст Теодор Амадей Гофман; Пер. с нем. М.: Художественная литература, 1991. С. 29–334.
52. Гудимова, С. А. Особенности музыкальной жизни Польши XIX века / С. А. Гудимова // Вестник культурологии. 2020. №. 4 (95). С. 30–48.
53. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. М.: Издательство: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
54. Гумбольдт, В. фон. Идеи к опыту, определяющему границы деятельности государства [Электронный ресурс] / Вильгельм фон Гумбольдт; Пер. с нем. URL: <https://royallib.com/> (Дата обращения: 25.09.2023).

55. Дебюсси, К. Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Дебюсси; Пер. с фр. и коммент. А. Бушен. Ред. И вступит. ст. Ю. Кремлёва. М. — Л.: Музыка, 1964. 278 с.
56. Демченко А. И. Эпоха Романтизма — магистрали художественного творчества. Очерк 1 / А. И. Демченко // Манускрипт. 2019. №12. С. 11–18.
57. Джабраилзаде, С. Г. Музыкально-художественная эстетика Ф. Шопена и современность / С. Г. Джабраилзаде // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. М., 2010. № 11. С. 316–319.
58. Дин, Лулу. Жанровый синтез в творчестве Фредерика Шопена / Дин Лулу // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». № 2. 2021. С.183–194.
59. Дин, Лулу. Особенности творческого метода Фредерика Шопена / Дин Лулу // Теория и история искусства. №3/4. 2022. С.254–270.
60. Дин, Лулу. Потенциальная программность в творчестве Фредерика Шопена / Дин Лулу // Миссия Конфессий. Том 12. Часть 3. № 68. 2023. С. 28–33.
61. Дин, Лулу. Поэмность как атрибут музыкального развития в произведениях Ф. Шопена / Дин Лулу // Искусство и образование. № 6 (134). 2021. С. 35–41.
62. Дин, Лулу. Роль танцевальных жанров в крупных сочинениях Ф. Шопена / Дин Лулу // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». № 3. 2021. С. 238–250.
63. Д'Удин Ж. Искусство и жест: Имитация естественных ритмов. Механизм подражательных знаков / Жан Д'Удин; Пер. с фр. Изд. 2М., 2012. 264 с.
64. Ежевская, З. Фридерик Шопен / Зофья Ежевская; Пер. с пол. Р. Куснеш. Варшава: Интерпресс, 1981. 100 с.

65. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский; Ответственные редакторы Ю. Д. Левин, Д. С. Лихачёв. Издание подготовлено Н. А. Жирмунской. Л.: Издательство «Наука», 1977. 407 с.
66. Житомирский, Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. Новое, перераб. изд. М.: Композитор, 2000. 373 с.
67. Жолковский А. К. Осторожно, треножник! [Электронный ресурс] / А. К. Жолковский. М.: Время, 2010. 496 с. [серия «Диалог»]. URL: https://modernlib.net/books/aleksandr_konstantinovich_zholkovskiy/os-torozhno_trenozhnik/read/ (Дата обращения: 18.05.2024).
68. Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приёмы — Текст. Сборник статей / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов; Предисловие М. Л. Гаспарова. М.: АО Издательская групп «Прогресс», 1996. 344 с.
69. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. / Ганс Зедльмайр; Пер. с нем. Ю. Н. Попова. Послесловие В. В. Бибихина. СПб.: Ахіѳта, 2000. 272 с.
70. Зенкин, К. В. Время в балладах Шопена как выражение романтической эстетики // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана: сборник статей / К. В. Зенкин. СПб., 2011. С. 58–68.
71. Зенкин, К. В. Миниатюра — романтическая картина мира / К. В. Зенкин // Советская музыка. 1988. № 2 (591). С. 114–118.
72. Зенкин, К. В. О смыслообразующей роли жанра в мире Шопена. Рефлексия времени как сущность шопеновских баллад / К. В. Зенкин // Научный вестник Московской консерватории. Том 1. Вып. 1. 2010. С. 71–83.
73. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. М.: Издание МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
74. Зенкин. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. 415 с.

75. Зинченко, В. П. Миры сознания и структура сознания / В. П. Зинченко // Вопросы психологии. 1991. №2. С. 15–33.
76. Зинченко, В. П. Посох Осипа Мандельштама и трубка Мамардашвили. К началам органической психологии / В. П. Зинченко. М.: Новая школа, 1997. 335 с.
77. Зинченко, В. П. Проблема внешнего и внутреннего и становление образа себя и мира как реализация сознания / В. П. Зинченко // Мир психологии. 1999. № 1. С. 97–104.
78. Зинченко, В. П. Сознание и творческий акт / В. П. Зинченко. М.: Языки славянских культур, 2010. 592 с.
79. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие / Л. П. Казанцева. Астрахань: Государственное предприятие Астраханской области «Издательско-полиграфический комплекс “Волга”», 2009. 360 с.
80. Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. Пособие / Л. П. Казанцева. Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. 368 с.
81. Кекова, С. В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского: дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Светлана Васильевна Кекова. Саратов, 2009. 460 с.
82. Коляденко, Н. П. Музыкальность живописи и синестетичность визуального мышления // Вопросы музыкальной синестетики: история, теория, практика: сб. науч. ст. Вып. 5 / Н. П. Коляденко. Новосибирск: Новосибирская консерватория имени М. И. Глинки, 2024. С. 15–41.
83. Коляденко, Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Нина Павловна Коляденко. Новосибирск, 2006. 491 с.
84. Конен, В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. / В. Д. Конен; Изд. 5-е. М.: Музыка, 1981. С. 452–467.

85. Конрад, Н. И. О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи // Проблемы современной филологии: Сборник статей к семидесятилетию академика В. В. Виноградова / Н. И. Конрад. М.: Наука, 1965. С. 400–412.
86. Корнелюк, Т. А. Музыкальное предсказание Ф. Шопена: размышление о загадках Второй баллады (на материале трудов учёных отечественной музыкальной науки) / Т. А. Корнелюк, И. С. Кулиговский // Культура и искусство. 2017. №. 4. С. 60–71.
87. Королевская, Н. В. Геометрия смысла [Электронный ресурс] / Н. В. Королевская // PHILHARMONICA. International Music Journal . – 2019. № 5. С. 31–42. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/geometriya-smysla> (Дата обращения: 01.03.2024).
88. Королевская, Н. В. «Зимний путь»: хронотоп «бездвременья» и «вненаходимости» / Н. В. Королевская // Музыкальная академия, 2018. № 2. С. 175–183.
89. Королевская, Н. В. Смыслообразование в сонате h moll Ф. Листа в свете посвящения Р. Шуману: «нефаустианский» сюжет / Н. В. Королевская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4. С. 125–130.
90. Королевская, Н. В. Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Наталья Владимировна Королевская. Саратов, 2022. 393 с.
91. Королевская, Н. В., Фортепианная миниатюра Шопена как автоматафора / Н. В. Королевская, Дин Лулу // Музыка в системе культуры. Научный вестник Уральской консерватории. Вып.42. 2025. С. 29–36.
92. Крауклис, Г. В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века / Г. В. Крауклис. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 312 с.

93. Кремлёв, Ю. А. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества / Ю. А. Кремлёв. Изд-е третье. М.: Музыка, 1971. 607 с.
94. Кривопалова, В.А. Диатонические лады в мазурках Ф. Шопена / В. А. Кривопалова // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. 2013. № 4(12). С.101–106.
95. Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие. / А. Ю. Кудряшов; Изд-е 2-е. СПб: Изд-во «Планета музыки»; Изд-во «Лань», 2010. 432 с.
96. Кюи, Ц. А. Концерт Рубинштейна. Первый концерт филармонического общества // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи; Составитель, автор вступительной статьи и примечаний И. Л. Гусин. Общая ред. Ю. А. Кремлёва. Л.: Музгиз, 1952. 691.
97. Кюи, Ц. А. Фридерик Шопен // Кюи Ц. А. Избранные статьи / Ц. А. Кюи; Составитель, автор вступительной статьи и примечаний И. Л. Гусин. Общая ред. Ю. А. Кремлёва. Л.: Музгиз, 1952. С. 505–509.
98. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность // Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: В 2-х томах / А. Н. Леонтьев; Под ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского Т. II. М.: Педагогика, 1983. 320 с.
99. Лист, Ф. Избранные статьи / Ференц Лист; Предисловие и общая ред. Я. Мильштейна, Пер. А. Бобровича и Н. Мамуна, ред. текста, вступит ст. и прим. С. Барского. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. 463 с.
100. Лист, Ф. Ф. Шопен / Ференц Лист; Пер. С.А. Семеновского; примеч. С. А. Семеновского и др. 2-е изд., перераб. Москва: Музгиз, 1956. 429 с.
101. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1980. 639 с.

102. Мазель, Л. А. Прелюдия A-dur Шопена // Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки / Л. А. Мазель; Изд-е 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1991. С. 281–291.
103. Мазель, Л. А. Исследования о Шопене / Л. А. Мазель. М.: Советский композитор, 1971. 248 с.
104. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений: Элементы анализа музыки и методика анализа малых форм: Учебное пособие / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. М.: Музыка, 1967. 752 с.
105. Махов, А. Е. Поэтологическая система Новалиса: опыт реконструкции из фрагментов [Электронный ресурс] / А. Е. Махов // Литературоведческий журнал. 2018. №44. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetologicheskaya-sistema-novalisa-opyt-rekonstruktsii-iz-fragmentov> (Дата обращения: 09.06.2024).
106. Медушевский, В. В. Духовный анализ музыки: в 2-х частях / В. В. Медушевский; 2-е изд. Москва: Композитор, 2016. 630 с.
107. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. М.: Композитор, 1993. 265 с.
108. Мильштейн, Я. И. Очерки о Шопене /Я. И. Мильштейн; Предисл. В. В. Задерацкого. М., Музыка, 1987. 174 с.
109. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. М.: Музыка, 1982. 319 с.
110. Назайкинский, Е. В. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности /Е. В. Назайкинский; Ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. С. 44–69.
111. Налимов, В. В. Вероятностная модель языка / В. В. Налимов. М.: Наука, 1974. 272 с.

112. Налимов, В. В. Спонтанность сознания. Вероятностная теория смыслов и смысловая архитектура личности / В. В. Налимов. М.: Прометей, 1989. 287 с.
113. Нестерова, М. М. К вопросу об антропоцентризме в музыке Ф. Шопена (на примере Четвёртой баллады) / М. М. Нестерова // Вестник Томского государственного университета Культурология и искусствоведение. 2017. № 25. С. 97–103.
114. Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры // Теория метафоры / Хосе Ортега-и-Гассет; Вступит. статья и составление Н. Д. Арутюновой. Переводы под редакцией Н. Д. Арутюновой и М. А. Журинской. М.: Прогресс, 1990. С. 68–81.
115. Пасхалов, В. В. Шопен и польская народная музыка / В. В. Пасхалов. М. — Л.: Музгиз, 1949. 115 с.
116. Поэтика музыкальной композиции. Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. Выпуск 113 / Ответственный ред. и сост. Н. С. Гуляницкая. М.: 1990. 152 с.
117. Раппопорт, С. Х. Искусство и эмоции. / С. Х. Раппопорт; Изд-е 2-е, доп. М.: Музыка, 1972. 167 с.
118. Раппопорт, С. Х. О природе художественного мышления // Эстетические очерки. Вып. 2 / С. Х. Раппопорт; Сост. и общая ред. С. Х. Раппопорта. М.: Музыка, 1967. С. 312–355.
119. Савенко, С. И. Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79 / С. И. Савенко. М., 1985. С. 5–16.
120. Самвелян, Т. Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Тереза Эдуардовна Самвелян. М., 2000. 25 с.

121. Семиотика [сборник статей, переводы] / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова; коммент. Ю. С. Степанова, Т. В. Булыгиной. Москва: Радуга, 1983. 635 с.
122. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры / О. В. Соколов. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского государственного университета имени им. Н.И. Лобачевского, 1994. 218 с.
123. Соллертинский, И. И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. И. Исторические этюды / И. И. Соллертинский; Ред.-сост. М. Друскин, вступит. ст. Д. Шостаковича. Изд-е 2-е. Л.: Музгиз, 1963. С. 90–113.
124. Соловцов, А. А. Фридерик Шопен: Жизнь и творчество / А. А. Соловцов. М.: Музгиз, 1960. 467 с.
125. Сохор, А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. / А. Н. Сохор; Сост. и ред. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 58–73.
126. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / А. Н. Сохор; Сост. Л. Раппопорт; Общая ред. А. Сохора, Ю. Холопова. М.: Музыка, 1971. С. 292–309.
127. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. М.: Музыка, 1968. 102 с.
128. Стравинский, И. Ф. Музыкальная поэтика. В шести лекциях / И. Ф. Стравинский; Пер. с английского И. Красовской. М.: Издательство АСТ, 2023. 160 с.
129. Тазетдинова, Р. Р. К вопросу о хромотопичности художественного пространства-времени [Электронный ресурс] / Р. Р. Тазетдинова // Вестник ВятГУ, 2010. №. 3. С. 33–39. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-hronotopichnosti-hudozhestvennogo-prostranstva-vremeni/viewer>.

130. Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. 512 с.
131. Томашевский, М. Шопен. Человек, творчество, резонанс / Мечислав Томашевский; Пер с пол. Л. Акопяна и Е. Янус. М.: Музыка, 2011. – С. 840.
132. Тульчинский, Г. Л. Глубокая семиотика [Электронный ресурс] // Проективный философский словарь: новые термины и понятия / Г. Л. Тульчинский; Под ред. Г. Л. Тульчинского, Эпштейна М. Н. СПб.: Алетейя, 2003 // Сайт HPSY.RU. Экзистенциальная и гуманистическая психология. URL: <http://hpsy.ru/public/x3015.htm> (Дата обращения: 13.11.2025).
133. Тюлин, Ю. Н. О программности в произведениях Шопена. Москва: Музыка, 1968. 66 с.
134. Франтова, Т. В. «Полифонизация сознания» в свете некоторых представлений о высшей нервной деятельности / Т. В. Франтова // Гуманитарные и социальные науки. 2012. № 3. С 281–292.
135. Фридерик Шопен – Жорж Санд / Сост. Ж. В. Панова. М.: Классика-XXI, 2005. 126 с.
136. Фещенко, В. В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства / В. В. Фещенко, О. В. Коваль. М.: Языки славянской культуры, 2014. 638 с.
137. Филатова, Н. М. Светская жизнь как форма национального сопротивления (из истории протестного поведения поляков в конституционном царстве польском) [Электронный ресурс] / Н. М. Филатова // ЦЕИ. 2022. №5 (14). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svetskaya-zhizn-kak-forma-natsionalnogo-soprotivleniya-iz-istorii-protestnogo-povedeniya-polyakov-v-konstitutsionnom-tsarstve> (дата обращения: 06.03.2025).
138. Хайдеггер, М. Бытие и время = Sein und Zeit / М. Хайдеггер Пер. с нем. и примеч. В. В. Бибихина. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Наука, 2002. 450 с.

139. Хехлинская, З. Национальная идея в музыке и ее воздействие на польскую культуру XIX в. // О Просвещении и Романтизме / Зофья Хехлинская. М.: Наука, 1989. С. 155–165.
140. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен: Учебное пособие для музыковедов консерваторий / В. Н. Холопова. М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1990. 260 с.
141. Холопова, В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34–41.
142. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, Планета музыки, 2013. 496 с.
143. Холопова, В. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. М.: Советский композитор, 1984. 319 с.
144. Холопов, Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / Ю. Н. Холопов; Ред.-сост. Т. С. Кюрегян. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 564 с.
145. Цуккерман, В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы / В. А. Цуккерман. М.: Музыка, 1983. 215 с.
146. Цуккерман, В. А. Заметки о музыкальном языке Шопена // Музыкально-теоретические очерки и этюды / В. А. Цуккерман. М., 1970. С. 138–141.
147. Шаймухаметова, Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 / Людмила Николаевна Шаймухаметова. М., 2000. 56 с.
148. Шапошников, И. А. Поэмность в романтической музыке: фортепианное творчество Ф. Листа и Ф. Шопена: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Иван Альбертович Шапошников. Новосибирск, 2016. 25 с.
149. Шапошников, И. А. Взаимосвязь музыкальной поэмности и литературной поэмы / И. А. Шапошников // Вестник Томского государственного университета, Культурология и искусствоведение. 2016. №1 (21). С. 118–123.

150. Шапошников, И. А. Поэдность в романтической музыке (синергетический аспект) / И. А. Шапошников // Проблемы музыкальной науки. 2013. № I (12). С. 225–229.
151. Шеллинг, Ф. В. Философия искусства / Фридрих Вильгельм Шеллинг; Под общей ред. М. Ф. Овсянникова / Пер. П.С. Попова. М.: Мысль, 1966. 496 с.
152. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 томах / Фридрих Шлегель. Т. 1. М.: Искусство, 1983. 479 с.
153. Шопен, каким мы его слышим: Сборник статей / Сост., вступ. статья, общ. ред. и примеч. С. М. Хентовой. М.: Музыка, 1970. 310 с.
154. Шопен, Ф. Письма: в 2-х т. Т. 1 / Пер. с пол. Г. С. Кухарский, С. А. Семеновский; Сост., вступит статья, коммент., хронограф Г. С. Кухарского. Изд-е 4-е. М.: Музыка, 1989. 487 с.
155. Шопен, Ф. Письма: в 2-х т. Т. 2 / Пер. с пол. Г. С. Кухарский, С. А. Семеновский; Сост., авт. коммент., сост. указателей Г.С. Кухарский. Изд-е 2-е, доп. М.: Музыка, 1980. 468 с.
156. Шуман, Р. Избранные статьи о музыке / Пер. с нем. Редакция и вступит. статья и примечания Д. В. Житомирского. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
157. Шуман, Р. Письма (1817–1840). Том первый / Пер. с нем. А. А. Штейнберг. Сост. ... коммент. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1970. 719 с.
158. Шумская, И. М. Роль творческого наследия М. Огинского и С. Моношко в культурном пространстве Польши и Беларуси / И. М. Шумская // Весн. Брэсц. ун-та. Сер. 2, Гісторыя. Эканоміка. Права. 2010. № 1. С. 33–38.
159. Шутёмова, Н. В. «Поэтичность» и «литературный жанр»: к вопросу о соотношении понятий [Электронный ресурс] / Н. В. Шутёмова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. №3 (23). С. 107–113. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetichnost-i-literaturnyy-zhanr-k-voprosu-o-sootnoshenii-ponyatiy> (Дата обращения: 01.01.2025).

160. Эйхенбаум, Б. М. Сквозь литературу: сборник статей / Б. М. Эйхенбаум. Л.: ACADEMIA, 1924. 280 с.
161. Юнг, К. Психология и поэтическое творчество [Электронный ресурс] / Карл Юнг. URL: <https://carljung.ru/Library/Poezia.htm> (Дата обращения: 14.09.2025).
162. Якобсон, Р. О. Что такое поэзия? // Якобсон Р. Язык и бессознательное / Р. О. Якобсон. М.: «ГНОЗИС», 1996. С. 106–118.

Источники на иностранном языке

163. Chomiński J. M. Chopin. – Polskie Wydawn. Muzyczne. – 1978. — 259 с.
164. Chopin and His World Edited by Jonathan D. Bellman and Halina Goldberg. 2017. 372 p.
165. Goethe J. W. Johann Wolfgang Goethe: Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären. Ettingersche Buchhandlung, Gotha 1790. — 95 p.
166. Todd R. L. Nineteenth-century piano music. – Routledge. – 2013. — 488 p.
167. Walker, A. Frédéric Chopin: The Man and His Music. – New York: Da Capo Press. – 1994. — 1260 p.

Нотные источники:

1. Шопен, Ф. Баллады для фортепиано [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Том III / Фридерик Шопен; Редакция И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. 14-е издание. Краков: Польское музыкальное издательство, 1971. 69 с.

2. Шопен, Ф. Вальсы для фортепиано [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Том IX / Фридерик Шопен; Редакция И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. 18-е издание. Краков: Польское музыкальное издательство, 1978. 125 с.

3. Шопен, Ф. Мазурки для фортепиано [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Том X / Фридерик Шопен; Редакция И. Падеревский, Л. Бондарский, Ю. Турчиньский. 20-е издание. Краков: Польское музыкальное издательство, 1979. 220 с.

4. Шопен, Ф. Ноктюрны для фортепиано [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Том VII / Фридерик Шопен; Редакция И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. 14-е издание. Краков: Польское музыкальное издательство, 1981. 125 с.

5. Шопен, Ф. Полонезы для фортепиано [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Том VIII / Фридерик Шопен; Редакция И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. 14-е издание. Краков: Польское музыкальное издательство, 1978. 145 с.

6. Шопен, Ф. Прелюдии и экспромты [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений под общей редакцией Г. Г. Нейгауза и Л. Н. Оборина. Том шестой / Фридерик Шопен; Редакция Л. Н. Оборина и Я. И. Мильштейна. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1962. 108 с.

7. Шопен, Ф. Сонаты [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями. Том VI / Фридерик Шопен; Редакция И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. 14-е издание. Краков: Польское музыкальное издательство, 1971. 138 с.

8. Шопен, Ф. Этюды для фортепиано [Ноты] // Шопен Ф. Полное собрание сочинений по автографам и первым изданиям с критическими комментариями Том II // Фридерик Шопен; Редакция И. Падеревский, Л. Бронарский, Ю. Турчиньский. 12-е издание. Краков: Польское музыкальное издательство, 1970. 162 с.