

Отзыв

официального оппонента доктора искусствоведения, доцента
Вербы Натальи Ивановны на диссертацию Дин Лулу
«Глубинная поэтичность как фактор музыкального мышления Ф. Шопена»,
представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения
по специальности 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

Спаянность музыки и поэзии – тема, которая будоражит воображение своей таинственностью и невыразимостью в однозначных понятийных определениях, порождая целый ряд бездонных для осмысления метафор вроде «поэтичности музыки» и «музыкальности поэзии», а также их многочисленных производных. И в эпиграфы к настоящему отзыву можно было вынести множество попыток рационально-афористичного осознания того трансцендентного модуса общения между творцом и реципиентом, который никак не сводится к прагматическому обмену информацией, а ставит смыслом такой коммуникации феномен духовного, определяющий не отдельные аспекты, но мировоззрение художника, а то и эпохи в целом. Об этом очень ёмко высказался Иван Александрович Ильин: «за “внешней” формой, материальным обликом художественных созданий таится то “Главное, Сказуемое” [курсив мой. – Н. В.] содержание, тот “прорекающий отрывок мирового смысла”, ради которого и творится все <...> произведение»¹.

Приведу в пример ощущение поэтичности Густавом Флобером, выводящим в качестве основных критериев «особую манеру воспринимать внешний мир, <...> просеивать материю и, не изменяя, преобразовать её»; или же понимание поэтичности как «поэзии сердца, песни души, которая редко философствует и стыдится рассуждать», сформулированное Максимом Горьким; или возведение поэтичности Михаилом Лермонтовым в «самую величественную форму, в какую может облечься человеческая мысль».

Всем музыкантам знакома ставшая хрестоматийно-глянцевой, но от частоты произнесения все равно не растерявшая пронзительность мысль Гектора Берлиоза о музыке как о «самом поэтическом, самом могущественном, самом живом из всех искусств». Рефлексии на тему поэтичности художественного, в том числе музыкального произведения можно продолжать сколь угодно долго, однако число высказываний только подчеркнет их единую, при всем разнообразии, суть: поэтичность – то неуловимое, что касается мышления и движений духа, метаморфозы которых гениально запечатлел Николай Заболоцкий в строках «Откройся, Мысль! Стань Музыкою, Слово!» и постулате «Мысль – Образ – Музыка – вот идеальная тройственность, к которой стремится поэт».

Но как измерить то, что априори безмерно, как раскрыть и обосновать в научном аппарате музыковедения и гуманитарного знания, в целом, сущ-

¹ Ильин И. А. Одинокий художник: Статьи, речи, лекции. – М.: Искусство, 1993. – С. 245–246.

ностную для подлинно художественного произведения категорию поэтичности, апеллирующую к духовному, трансцендентному, выходящему за пределы любых исчислений? Для этого необходим соответствующий наукоёмкий фундамент, создающий возможности для подобных штудий и обеспечивающий их достоверность. Диссертация Дин Лулу «Глубинная поэтичность как фактор музыкального мышления Ф. Шопена» встроена в проблематику уже состоявшихся, знаковых, заслуживших признание и последователей научных работ (Н. П. Коляденко, Л. П. Казанцевой, Н. В. Королевской, И. А. Шапошникова и др.), рассматривающих музыкальное наследие различных композиторов в контексте нерасторжимой триады творческого сознания, творческого мышления и творческого процесса, что при опоре на подразумеваемуюся данными сложнейшими вопросами методологию философских, эстетических, культурологических, музыкально-психологических и собственно музыковедческих исследований позволяет выйти за пределы видимой, слышимой, осязаемой формы и очертить те корпускулы невидимого, неслышимого, неосязаемого, составляющие истинное содержание произведения искусства. И *актуальность* диссертации Дин Лулу обусловлена, с одной стороны, научным поиском внутри этих глобальных для музыкознания, всегда находящихся на острие значимости проблем творческого мышления, музыкальной поэтики, интерпретации музыкального произведения, с другой, – смелостью обращения к наследию композитора, ставшего одним из символов эпохи романтизма и потому снискавшего внимание настоящих мэтров мировой музыкально-исследовательской мысли.

Логика выстраивания работы определяется невероятной сложностью ее проблематики, необходимостью свободной ориентации автора в масштабном корпусе трудов из смежных искусств и осознанным оперированием соответствующими методами при здоровой их адаптации к музыкальному тексту. Между тем исследовательский фокус, то есть глубинную поэтичность, можно в какой-то степени рассматривать и как свойство самой Дин Лулу. Как мажурки польского гения в рамках миниатюры способны раскрыть большие смыслы, так и продуманно чёткая трёхчастная структура посвящённой ему диссертации свободна от многословия, пространных размышлений и рыхлости формы. Это обусловлено чеканно прописанной и показанной в действии методологией работы, базирующейся на знании трудов по философии, психологии сознания и творческого процесса, эстетике, теории литературы, лингвистике, семиотике, истории и теории музыки и объемлющей методы историко-стилевого, семиотического и структурного анализа.

Вместе с тем, сразу возникает недоумение от точного совпадения темы и объекта, что неправомерно сужает последний. На мой взгляд, объект, исходя из текста, может и должен быть «подан» гораздо объёмнее, ведь реально разработанный в диссертации широкий контекст даёт все основания формулировать его как «глубинную поэтичность музыкального мышления композиторов-романтиков» в целом, с разумеющимися градациями и нюансами, обусловленными конкретными персоналиями. *В связи с этим хочу сразу за-*

дать вопросы: насколько вводимая Вами дефиниция «глубинная поэтичность» применима к музыкальному наследию других авторов, например, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и др., коль скоро в рассмотрении теории вопроса Вы опираетесь в большей мере на свод немецкой философско-эстетической мысли? Насколько, по-Вашему, она действенна за пределами эпохи романтизма?

В первом проблемном блоке диссертации, посвящённом обоснованию специфики основного для диссертации термина, впечатляет реализовавшаяся интенция выделить генеральный импульс «приращения» сферы поэтического в эпоху романтизма. Дин Лулу справедливо связывает это с характерной для мировоззрения художников того времени устремлённостью в сторону бесконечного, за которым подразумевается само Божество. И, если и можно что-то добавить к красноречивой подборке цитатного материала и основательному критическому его осмыслению в первом разделе, так это смысловый пассаж Наума Яковлевича Берковского: «Бесконечность – особая любовь романтиков, быть может, главенствующая. Они преданы всем своим существом бесконечности, клянутся ею, дружны её именем, считают себя детьми её. Философы и поэты, для которых мир был развитием, не могли не завершать свой мир идеей бесконечности. Мировое развитие включает в себя бесконечность, оно тождественно с нею»².

Основываясь на внушительном корпусе текстов преимущественно немецких и английских апологетов раннего романтизма (В. Г. Ваккенродера, Новалиса, Л. Тика, А. В. Шлегеля, П. Б. Шелли), выдающихся немецких поэтов (И. В. Гёте, Г. Гейне) автор, не теряясь в гипнотическом кружеве их метафор и мыслей, упрямо движется к крайне важному для проблематики работы выводу о двух парадигмах творческого сознания/мышления, дифференцированных именно в романтическую эпоху: творчеству по образцу (имеющему в качестве одного разработанный Аристотелем греческий мимесис) и творчеству вне образца, не имеющего ничего общего с подражанием, но обусловленному только внутренним побуждением свободного художника (с. 32 дисс.). *Отдавая себе отчёт в весомости именно немецкого, то есть детального и всестороннего осмысления поэтичности, все же позволю себе посожалеть об отсутствии в аналитических разделах национального для Шопена контекста и задать вопрос о специфике понимания этой категории в мировоззрении или творчестве, например, Адама Мицкевича.*

Естественный внутренний резонанс возникает и от дальнейшего течения мысли в диссертации, где, по мнению Дин Лулу, обозначенные две парадигмы творческого сознания и мышления обуславливают в контексте ключевой для романтизма идеи синтеза искусств возникновение «программной» и «чистой» музыки, чьи принципиальные отличия определяются, соответственно, внешней заданностью (наличием литературного текста) и внутренним побуждением (качеством творческого сознания, фактором музыкального мышления).

² Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – С. 23.

Собственно, здесь, в конце первого раздела обоснован краеугольный для всей работы и очень важный для музыковедения вопрос о том, как глубинная поэтичность, не будучи связанной с литературно-поэтической программой, не получая выражения в слове, проявляется в музыке (с. 58 дисс.). И, осознавая до сих пор существующий в современном осмыслении музыкального романтизма крен в сторону программности, а потому однобокость понимания феномена синтеза искусств, я внутренне аплодирую и этому актуальному вопросу, и красоте процесса развёртывания мысли, позволившей к нему подвести.

Второй и третий проблемные блоки диссертации связаны с конкретизацией сформулированного вопроса в приложении к разножанровым произведениям Ф. Шопена. Вызывает уважение детальнейшая проработка вводной дефиниции «глубинная поэтичность» – не перенос из одной сферы в другую, но именно адаптация, предусматривающая учёт сложного контекста, что позволило Дин Лулу сформулировать очень важное определение: «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» (с. 66 дисс.). В такой конструкции виртуозно сопряжены драматические противоположности *желания измерить и невозможности* оно, ибо неизмеримо. *И я убеждена, что именно такое напряжение и создаёт ту необходимую силу тока исследовательской мысли, что отличает глубокую работу от поверхностной.*

Основательность эта обусловлена дифференциацией Дин Лулу экспликации глубинной поэтичности на эмотивно-синестезийном и идейно-концептуальном уровнях музыкально-художественных текстов Шопена, выходом на жанрово-стилевые грани рассматриваемого явления и выводами об эпизации полонеза и лиризации вальса, мазурки, обоснованием понятия «автометафора» и, далее, – не абстрактно-мудрствующей, но являющей профессиональную искренность интерпретацию траурного марша, цикла, наконец, баллады как личностного, глубинного *credo* художника.

Представляются очень созвучными выводам диссертанта мысли А. Ф. Лосева, который, рассматривая диалектический синтез «внутреннего» и «внешнего» в соотношении мифа и поэтического произведения, комментировал их нерасторжимость следующим образом: форма – это «сила, заставляющая “внутреннее” проявляться, а внешнее – тянуть в глубину “внутреннего”». Выражение – арена встречи двух энергий, из глубины и извне, и их взаимообращение в некоем цельном и неделимом образе, который сразу есть и то, и другое, так что уже нельзя решить, где тут “внутреннее” и где тут

“внешнее”»³. Думается, что подобный случай пусть косвенной, но все же апелляции основных выводов диссертации к творчеству Лосева не является случайным, но свидетельствует о ресурсе рассмотрения феномена глубинной поэтичности, в том числе, и как мифологической структуры.

Необходимо отдельно оговорить несколько важных моментов, свидетельствующих о своевременности появления исследования Дин Лулу и его очевидной *новизне*. При всем том, что данная диссертация, как подчёркивалось выше, интегрирована в уже изрядно разработанный научный контекст, все же предлагаемый и защищаемый ею ракурс и *результаты*, полученные благодаря этому «фокусу видения», представляются *и актуальными, и оригинальными*. Раз уж мы принимаем в качестве одного из постулатов диссертации глубинную поэтичность как универсальное качество, присущее художественному произведению вообще в трактовке его в эстетических координатах эпохи романтизма, то логично предположить, что интуитивное чувствование этого подспудного смысло-жанро-стилепорождающего пласта, «провоцирующего» естественные связи с другими искусствами, адекватно воспринималось не только музыкантами. И тому есть целый ряд примеров, подтверждающих творческую реакцию художников, поэтов, театральных и кинодеятелей на музыку Шопена.

Вспомним о знаменитом портрете Шопена кисти Эжена Делакруа, в буквальном смысле сумевшего схватить то незримое, неназываемое, что составляет духовную суть музыки Шопена. Да, этот незаконченный, но очень красноречивый портрет, точнее, часть двойного портрета с Жорж Санд, мог состояться только в живом общении, в перекрестье мировоззренческих установок двух художников, когда один без слов понимает другого. Но разве не объясняет исключительную одухотворенность этого шедевра Делакруа *его прозорливость* в отношении особой печали «*zal*», соединенной с надломленным мятежом и трагичностью самой личности Шопена? Думается, что именно она, эта глубинная поэтичность, точнее, естественное для романтика *Откровение* о ней послужили искренним интонационным импульсом для *такого* портрета.

Вспомним известные всем строки Пастернака, соткавшего «живое чудо» поэтического отклика на столь же очевидную для него поэтичность музыки, которую он слушал в «сверхчеловечески смелом, божественном, безбрежно властном, нежно-лепетном до улетучивания, нематериальном» исполнении Генриха Нейгауза⁴. Вспомним – в целом – весомость следа Шопена в русской поэзии и русской культуре, того следа, который вызвал к жизни целую монографию⁵.

³ Лосев А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. – Москва: Издательство «Мысль», 2001. – С. 51.

⁴ Из письма Б.Л. Пастернака З.Н. Нейгаузу от 9 июня 1931 года.

⁵ Отзвуки Шопена в русской культуре / К. В. Зенкин, Н. М. Филатова, В. А. Хорев. – М.: Индрик, 2012. – 192 с.

Далее, пример из другого искусства – балет «Шопениана» (и ее редакций, в том числе «Сильфиды») Михаила Фокина на музыку Шопена в оркестровке А. Глазунова. Считаю необходимым привести выдержку из воспоминаний выдающегося балетмейстера, свидетельствующую, на мой взгляд, о диалоге музыки и хореографии в вальсе *cis-moll*, поставленном специально для Анны Павловой и Михаила Обухова – том диалоге, который мог исходить только из недр глубинной поэтичности: «это был танец в стиле Тальони, в стиле того давно забытого времени, когда в балетном искусстве господствовала поэзия, когда танцовщица поднималась на пуанты не для того, чтобы продемонстрировать свой стальной носок, а для того, чтобы, едва касаясь земли, создать своим танцем впечатление лёгкости, чего-то неземного, фантастического. В этом танце не было ни одного пируэта, ни одного трюка. Но как поэтичен, как прелестен и увлекателен был этот дуэт в воздухе!»⁶.

Вспомним также балет Джона Ноймайера «Дама с камелиями», балет Джерома Роббинса «В ночи» на музыку Шопена, вспомним, наконец, «молчаливый», совсем лишённый диалогов, но звучащий музыкой фильм «Ноктюрн Шопена» Эфраима Севелы... При всей разности сюжетики и стилистики названных произведений, их, вне всякого сомнения, объединяет то, что очень точно обобщено и названо в обсуждаемой диссертации *глубинной поэтичностью*.

К чему столько пространное отступление? К двум соображениям. Во-первых, к тому, чтобы хотя бы штрихово, контурно обозначить парадокс: при чувствовании, прозрении в музыке Шопена этого сущностного ядра, при обращении к нему и плодотворном общении с ним, при рефлексиях различных художников об очевидной для них поэтичности музыки Шопена, при накопленном в артериях пианистического искусства опыте исполнения его сочинений все же до сих пор не появилось труда, в котором бы на научных основаниях осмыслялся этот феномен.

Потому, что это очень, очень, очень трудно – трудно соответствовать требуемой наукой чёткости определений, трудно анализировать то, что анализу поддаётся плохо, трудно делать выводы при зыбкости всех оснований. Что может быть расплывчатее, призрачнее, неизмеримее, чем термин «глубинная поэтичность» для музыкальной науки? Но что, в конце концов, может быть *реальнее, действеннее, концептуальнее* его, если мы обсуждаем творчество Шопена (и многих иных композиторов-романтиков)? И чтобы вслух говорить об этом, требуется мужество исследователя, взявшего на себя ответственность противопоставить устоявшимся выверенным и очень удобным клише (например, о градациях неперменной вербальной программности) «крамолу» плодоносящей мысли о возможности отсутствия оной программности, причём противопоставлять профессионально, *в координатах жанра и стиля*, то есть в исключительно научных для музыковедения понятийных сферах (здесь шах и мат). И в этом выходе обсуждаемого исследования за

⁶ Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Интервью и письма: изд. 2-е. – Л.: Искусство, 1981. – С. 340–341.

пределы «безопасности» мне видится совершенно естественная для жизни, развития науки, искусства, но очень сложная, извечная и поистине нравственная в части личностного выбора исследователя дилемма рациональной отточенности традиционного *метода* и живучести *веры* в открытие нового знания, оплодотворяющего метод и традицию и не позволяющего им превратиться в бесполезную, мертвую догму.

В конце концов, пределы науки вообще способом «от противного» очертил Пушкин, вкладывая в уста Сальери предохранительное: «музыку я разъял как труп, поверил алгеброй гармонию...». Я рассматриваю данный завет как призыв сохранить в качестве алтарного места в науке о музыке то, что человеческой интерпретации неподвластно, то, что должно остаться не названным, то, что можно обозначить единственно, как «тайна сия велика есть». И в то же время, свидетельствую, что в данной священной области, при соблюдении всех уважительных мер, диссертация Дин Лулу вносит свой, безусловно, *новаторский* и очень осязаемый *информационный и теоретический вклад в науку о музыке, расширяя и дополняя методологию* в области синергетического подхода к интерпретации музыкального произведения, в сфере истории и теории жанра, стиля, обогащая устоявшиеся представления о музыке Шопена, в частности, и о культуре романтизма, в целом.

И, во-вторых, возвращаясь к вопросу «к чему столь пространное отступление?». Чтобы пригласить автора рецензируемой работы к продолжению работы, причем, пригласить очень настойчиво, в духе «если сказано “А”, то придётся говорить и “Б”», так как *разработанный материал содержит огромный потенциал для развития.*

Не могу не оговорить специально исключительную *практическую значимость диссертации* Дин Лулу для фортепианного исполнительства. Ни для кого не секрет, что сегодня даже шопеновские опусы нередко становятся поводом для соревнований в духе «быстрее, громче, эффектнее». И эта деформация зачастую обусловлена незнанием исполнителем контекста мировоззренческих, духовных установок автора, породивших ту или иную мазурку, вальс, полонез, балладу ... Однако от наличия объяснения явление не становится менее страшным, ибо подтачивает сакральное понимание музыки как «искусства *интонируемого* смысла» в ёмкой асафьевской формулировке, но предлагает взамен суррогат, некий «перформанс *игнорируемых* значений». И я неизменно верю, что экстракт обсуждаемой диссертации в числе других глубоких, имеющих перспективу работ, может стать тем редут, за которым для способного мыслить исполнителя-исследователя (я подчеркну необходимую дуальность и даже симбиоз этих ипостасей) одни темповые, штриховые, интонационные, динамические и, в целом, пространственные, смысловые решения станут бессмысленными, а другие – осознанными и определяющимися пониманием.

Кажется, что все главное сказано. Осталось соблюсти не менее важные требования. Естественные для любой большой работы *замечания* касаются частных моментов: тех, что были уже обозначены, мелких стилистических

погрешностей, опечаток, а также явно технического сбоя, вызвавшего повтор большого фрагмента текста (с. 8–9 дисс.). Но замечания и вопросы несколько не снижают высокой оценки проделанной соискателем работы. Автореферат и статьи, в том числе, опубликованные в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК РФ, в должной мере отражают основные положения диссертационного исследования.

Представленная диссертация Дин Лулу «Глубинная поэтичность как фактор музыкального мышления Ф. Шопена» является завершенной самостоятельной научно-квалификационной работой, решающей перспективную для развития музыкальной науки задачу уточнения методологии анализа синтетического (синергетического) мышления композиторов-романтиков, обогащающую представления о творческом процессе, а потому соответствует всем требованиям ВАК, предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени кандидата наук (пп. 9–11, 13, 14 Положения о присуждении ученых степеней, утв. Постановлением Правительства № 842 от 24.09.2013 г. в действующей редакции). Автор диссертации Дин Лулу заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Официальный оппонент

доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыкального искусства
Федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения высшего образования
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»,
Верба Наталья Ивановна

13 мая 2026 г.



Контактные данные:

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Академия Русского балета имени А.Я. Вагановой»
191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, д. 2,
тел. +7 (812) 456-07-65,
e-mail: info@vaganovaacademy.ru,
сайт <https://vaganovaacademy.ru/>

Подпись Вербы Натальи Ивановны заверяю

НАЧАЛЬНИК ОТДЕЛА КАДРОВ

