

И. А. ШАПОШНИКОВ

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 78.01

## ПОЭМНОСТЬ В РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ (СИНЕРГЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

На современном этапе музыковедческой рефлексии возрастает интерес к исследованию в междисциплинарном аспекте многих явлений музыкального искусства. Актуальными становятся поиски межжанровых, межвидовых пересечений в различные исторические эпохи, позволяющие выстроить более полную картину формирования отдельных жанров. В этом смысле заслуживает особого внимания взаимоотношение симфонической поэмы и поэмности в романтической музыке.

Изначально жанр поэмы возник в художественной литературе, и его точное определение неразрывно связано с литературными закономерностями. Несмотря на широту применения (от античности до настоящего времени), этот жанр, согласно литературному словарю, окончательно сложился в творчестве поэтов-романтиков – Байрона, Гёте; с этого периода сам термин поэма приобрел то значение, которое имеет и в настоящее время. Тот факт, что в музыке первые «поэмы» как определённый жанр появились лишь немногим позднее<sup>1</sup>, и даже практически в ту же художественную эпоху, говорит о высокой степени корреляции некоторых поэзных черт с романтической эстетикой в целом.

Общие «поэзные черты» ещё не рассматривались в музыковедении и, как следствие, хотя в музыковедческой литературе изучение симфонической поэмы нельзя назвать малоисследованной областью, в её понимании остаётся ряд существенных нераскрытых вопросов. При этом принимая как аксиому то, что Ф. Лист, обозначая создаваемые им произведения как «симфонические поэмы» (*Simphonische dichtung*), имел в виду некоторое идейно-образное сходство с литературной поэмой, нельзя однозначно согласиться, что закономерный вопрос о механизмах взаимодействия листовского жанра симфонической поэмы с художественной литературой однозначно сводится лишь к поиску конкретных совпадений образов в музыкальных и литературных произведениях. В этом случае рассуждения про оба жанра не учитывают специфику самой романтической эстетики, которая в такой трактовке накладывает свой отпечаток только на выбор образов и проблем, но не на способ их выражения. И хотя в этом развороте раскрывается немаловажная сторона искусства, но музыкальная поэма полностью сводится к программности как единственной возможности конкретного обозначения музыкальных образов. Такое акцентирование внемузыкальных моментов при изучении музыкального произведения не представляется правомерным, даже если принять во внимание значимость программности для романтической

идеи о синтезе искусств. Ведь данная проблема далеко не однозначна, поскольку, наряду с обращением к программности, для романтической эстетики было характерно акцентирование невербальной, имманентно-музыкальной выразительности, в её связи с «аурой невыразимого» (термин Е. Синцова [11]). При таком пересечении проблемных полей очевидно, что даже в исследованиях однозначно определённого жанра симфонической поэмы в творчестве Листа обнаруживаются некоторые пробелы.

Такая постановка проблемы не нова. Ещё Б. Асафьев писал о том, что свойства жанра поэмы не ограничиваются программностью<sup>2</sup>, и предлагал понимать жанр поэмы как результат воздействия более общего явления – поэмности. Он считал, что поэмность «...выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции» [3, с. 118]. Более того, он совершенно справедливо расширил понятие поэмности, акцентируя в нём не только композиционные, но и образно-художественные особенности: «Поэмность, как фактор психологического порядка, знаменует исхождение лирического начала в мир за пределы личных излияний. Это есть проекция личности в мир. Личность строит ей желанные и угодные образы из материала, почерпнутого ею в окружающем мире» [3, с. 118].

Избранное направление исследования, вскрывающее некоторые имманентно музыкальные особенности поэмы, способно углубить понимание связей данного жанра через поэмность с романтической эстетикой и, соответственно, со свойствами, присущими литературной поэме. Но сам Асафьев, занимаясь поэмностью в уже отдалённом от её зарождения творчестве П. И. Чайковского, по сути обходит стороной проблемы её возникновения и развития её существенных черт, изучая поэмность как данность.

При изучении поэмы в указанном аспекте особое место занимают труды Б. Яворского, в которых поэма является не жанром, созданным Листом, но одним из инструментов изучения взаимосвязи творчества как Листа, так и, к примеру, никогда не обозначившего свои произведения поэмами Шопена, и многих других композиторов, с эстетикой и культурой мышления XIX века.

Стоит подчеркнуть, что поэмность в такой трактовке (понятие, гораздо превышающее объём понятия «симфоническая поэма» и характеризующее не только стремления Листа, а стремления его эпохи в целом) совпадает и с точкой зрения самого Листа на проблемы творчества, что можно видеть при изучении его литературно-публицистического наследия.

Но при всей освещённости и симфонических поэм, и творчества композиторов-романтиков, именно само явление поэмности в исследованиях музыкальных произведений пока имеет лишь приблизительные контуры. Асафьев только намечает пути дальнейшего исследования поэмности, характеризует её как свойство музыкальной драматургии (на примере творчества Чайковского), и определил поэмность не только как «проекцию личности в мир», но и как «совмещение лирического и эпического элементов». Однако когда речь заходит об особенностях музыкальной драматургии, эти определения теряют свою чёткость, и поэтому нередко приводят исследователей к поиску более конкретных аргументов, которые могла бы дать именно программа. В трудах Яворского, поскольку они довольно концептивны, ясно представлена необходимость изучения поэмности как ключевого качества целой музыкальной эпохи XIX века. Но и здесь не получили освещения некоторые более частные вопросы, касающиеся поэмности и придающие этому понятию чёткость.

В первую очередь за рамками обсуждения остаётся сама этимология термина. Решение данного вопроса задаёт ход всему дальнейшему исследованию. На наш взгляд, можно выделить два основных направления исследования: первое, достаточно разработанное в трудах по симфонической поэме, исходит из аксиомы, что важнейшим качеством поэмности является первоначальное сходство драматургии музыкального произведения и конкретного внемузыкального сюжета (либо сюжетов). В этом случае поэмность полностью сводима к программности и, соответственно, является понятием, по сути, излишним либо маловажным. Поскольку не кто иной, как сами композиторы в программе открывают пути уподобления музыки и сюжета, такая позиция может быть достаточно обоснованной научной базой. Но, как уже говорилось выше, не менее значим и интересен и другой разворот проблемы, который исходит из предположения, что появление музыкальных поэм есть уже частное следствие более широкого музыкального явления – поэмности. Поэмность же в музыке, как можно предположить, в свою очередь имеет в основе ещё более общее явление – поэтичность, вытекающую из самой эстетики романтизма.

Размышления о поэзии как о роде литературы, так и в более широком смысле этого слова пронизывают манифесты западноевропейских романтиков – здесь можно назвать не только писателей и философов, но и самого Ф. Листа. Поэтичность можно с полным правом назвать одним из значительных межвидовых эстетических признаков романтизма – ведь «необходимо огромное поэтическое богатство, чтобы отличиться в романтизме» (Л. Уланд [10, с. 159]). Часто поэтичность становится своего рода критерием художественной значимости произведения, и здесь можно в первую очередь отметить письма и статьи Листа. Это обусловлено тем, что такие важнейшие качества образного мира романтизма, как тесная связь с интуитивным, эмоциональным, идеальновозвышенным и др., находят своё законченное выражение в поэзии, отсюда и поэтическое становится одним из

обозначений эстетических идеалов или истинно художественного.

Такая высокая значимость поэтичности говорит о её некотором сходстве с музыкальностью – также признававшейся романтиками высшей ступенью художественного и, очевидно, по тем же причинам – из-за связи с интуитивностью, эмоциональностью. Но существенное отличие музыкальности от поэтичности в том, что музыкальность изначально свободна от информационной конкретности и рациональности, присущей вербальному языку, поэтичность же, напротив, преодолевает её. По этой причине в музыкальном произведении происходит стремление к восполнению изначально недостающей конкретности посредством фокусировки смысла в структуре, форме (стремление оформить). В поэтическом произведении, напротив, автор стремится к расфокусировке смыслов – к многозначности образов, метафор, к преодолению рациональной составляющей, заложенной в дискурсивном символизме<sup>3</sup> (термин С. Лангер) вербального языка. Результат же оказывается сходным – обращение в структурно оформленном произведении к обладающим стихийностью интуитивным художественным образам.

Представляется, что такой подход к поэмности через поэтичность более гибко отражает взаимосвязи обоих понятий с историко-культурным контекстом, чем изучение поэмности через программность, поскольку информационная конкретность программных образов во многом не совпадает с эстетическими идеалами романтизма.

Интересным и важным моментом при дальнейшем осмыслении поэмности в намеченном ключе является парадокс – интерес музыканта Листа к поэтическому, сквозь призму которого он расценивал и так обладающую в его эпоху высшей ценностью музыку. Этот интерес во многом совпадает с теми переосмыслениями музыкального языка и структуры музыкальных произведений, необходимость которых остро ставил в своих статьях Лист, говоря, к примеру, что музыку его современников нельзя измерять «кубическими футами» [9, с. 68]. То есть поэтическое в музыке романтиков можно уподобить попытке преодолеть некоторую дискурсивность, характерную для структурных инвариантов эпохи классицизма.

Конечно, сложно говорить о дискурсивной логике в музыке. Но в процессе смены исторических эпох наблюдается большее или меньшее приближение принципов построения музыкальных произведений к дискурсивному процессу мышления. Осмыслению этого аспекта огромное значение придавал в своих трудах Яворский. Говоря о риторичности и «типичности» [12, с. 66] произведений классической эпохи, учёный показывает, что стихийность интуитивности, изначально характерная для музыкальных образов, может быть в значительной степени упорядочена в соответствии с установками эпохи. Для эпохи классицизма это были установки Просвещения на приоритет разума.

Романтики переосмысливают эти установки в соответствии с интересом к яркой эмоциональности, к интуитивной сфере, в соответствии с чем меняются и принципы

построения произведения, и в особенности принципы организации драматургии и музыкальной формы, которые уже и включает в себя музыкальная поэдность. Очевидна сложность изучения обозначенных процессов, поскольку поэдность и входящие в неё принципы организации материала, по наблюдениям Яворского, отражают «конструкцию самого психологического процесса творческого мышления» [12, с. 72]. Но при этом поэдность в музыке явно сочетается с музыкаловедческими понятиями (к примеру, смешанной и свободной формы) и помещается в достаточно широкий круг явлений. Сами понятия свободной и смешанной формы типизируют процессы, сложно сопоставимые с конструкцией психологического процесса. По этой причине при изучении поэдности в намеченном развороте закономерно привлечение методов, сравнительно новых для музыкаловедения и обладающих достаточно высокой степенью обобщения, поскольку их результаты должны быть сопоставимы одновременно и с закономерностями психических процессов.

Обозначенный поворот в изучении этой проблемы может быть связан с подключением к её осмыслению актуализирующегося в последнее время в гуманитарных науках синергетического аспекта. Данный аспект позволяет переосмыслить концепции процессуальности в музыке Асафьева («Музыкальная форма как процесс» [2]) и особенно Э. Курта («Романтическая гармония и её кризис в “Тристане” Вагнера» [7]).

Основной чертой синергетической парадигмы, в интересующем нас аспекте, является усложнение понимания развития. Оно трактуется не как поступательное движение, жёстко связанное причинно-следственными связями, то есть *линейное* развитие, но как «блуждание по полю возможных путей развития» [5, с. 17] и выбор альтернативных путей, а именно, – вероятностное, скачкообразное, с различными побочными процессами *нелинейное* развитие. Таким образом, кардинально переосмысливается и соотношение упорядоченности и так называемого «динамического», «созидательного», «креативного» хаоса, как соотношение возможной цели и полной нераскрытых возможностей продуктивной среды – открытой для возможных путей развития и внешних воздействий системы.

На возможность использования связанных с указанным переосмыслением синергетических принципов в изучении искусства уже указывали ряд исследователей. В музыкаловедении нельзя не отметить вклад Н. П. Коляденко, включающей некоторые синергетические понятия в синестетический анализ художественных и музыкальных текстов [6]. Что же касается синергетического аспекта в изучении драматургических признаков и структуры музыкальных текстов, то этот аспект практически не исследован в настоящее время.

При этом следует подчеркнуть значимость подобных трудов, поскольку в них происходит адаптация синергетических понятий к анализу художественных процессов. Можно предположить, что актуальным для изучения поэдности является уточнение с точки зрения синергетики понятий, музыкаловедению либо не чуждых, либо гармо-

нично дополняющих понятия широко известные: соотношение стадий устойчивости – неустойчивости, нелинейность процессов развития, «ветвление решений» и т. п.

Отправной точкой в переосмыслении с позиций синергетики некоторых наблюдений музыковедов о романтизме может стать тот факт, что романтики в противовес венским классикам, акцентируя особенное, фантазийное, интуитивное, по сути обращались к интуитивно-эмоциональной сфере, характерной для поэтичности, и количество её исследований многократно возросло к концу XIX в. и далее. С точки зрения синергетики, её правомерно обозначить как сферу значимого для художественного процесса творчески-хаотичного – динамического хаоса. Не случайно Ф. Шлегель характеризовал романтизм как «тайное тяготение к хаосу». Подчёркнём, что понятие динамического хаоса не предполагает наличие в определённой сфере негативного деструктивного элемента, а является обозначением продуктивной среды, полной художественных возможностей и, что самое главное – открытой среды, готовой к изменениям, к отклику на внешние воздействия. Как подчёркивает В. Аршинов, такая среда «имеет ростки всего многообразия структур, распознаваемых в хаосе» как «внутреннем свойстве нелинейной динамической системы» [1, с. 88].

Связь с созидательным «динамическим хаосом», как состоянием интуитивно-эмоциональной сферы, характерна для музыки как способа невербального мышления в целом. Но на первый план в таком случае выходит само отношение к хаосу – либо попытка его максимально упорядочить иными силами, идущими от рациональной сферы, как в классическом формообразовании, либо акцентирование его творческих потенций и интерес к саморазвитию этой среды.

Сфера динамического хаоса (конечно, вне собственно синергетического понятия) уже частично изучалась музыкаловедением и за рамками, и внутри романтизма. Так, ещё Асафьев развил теорию процессуальности в музыкальном произведении, по сути, говоря о закономерной смене стадий устойчивости и неустойчивости развития. А с синергетической точки зрения любая неустойчивость системы связана с элементом хаотизации. Э. Курт описал романтическую гармонию как стадию «кризиса», акцентируя состояние неустойчивости, в котором функционировала тонально-гармоническая система, то есть, если применить синергетическую терминологию, её тяготение в период романтизма к неравновесным состояниям. Благодаря синергетике, изучающей подобные состояния систем, возможно уточнение места и характера неустойчивости в процессе формирования и развития образов в романтических музыкальных произведениях.

Стадии устойчивости и неустойчивости характеризуют этапы развития любых музыкальных образов, но всё же нельзя отрицать, что при этом классические формы в своём большинстве гораздо более линейны, то есть дискурсивны, чем романтические. В этом смысле значима концепция недискурсивного символизма С. Лангер. С одной стороны, она справедливо отрицает возмож-

ность дискурсивности в формировании музыкального смысла [8], тем самым выводя музыку за рамки дискурсивного мышления в целом. С другой стороны, дискурсивное мышление явственно задействовано в построении классической музыкальной формы, которая исторически сложилась практически как чистый результат «логической аналогии» [8, с. 73] музыкальных произведений и норм ораторской речи. Эту позицию, как уже отмечалось, развивал Яворский в своих трудах.

Форма-кристалл в классических произведениях приобретает достаточно высокую степень стройности и отчётливости благодаря тому, что тот этап, который, как полагаем, можно уподобить синергетическому понятию «структура-аттрактор»<sup>4</sup> – это финал произведения<sup>5</sup>, конечные отношения основных характеров, состояний, тем и т. д. Структура-аттрактор, являясь целью саморазвития, в данном случае, как генетический код, запрограммирована в изначальных характеристиках музыкальной среды (темах, гармонических, фактурных и других контрастах, заложенных в экспозиционных разделах). Поэтому произведение уже с первых тактов словно попадает под притяжение «аттрактора», который, ещё не выстроившись в полной мере, уже «временит настоящее» [5, с. 7] – управляет развитием в музыкальном произведении.

Именно благодаря этим процессам выстраивания классического произведения при тяготении к конечной структуре-аттрактору с первых тактов происходит ярко выраженное подчинение формы-процесса форме-кристаллу. В стадиях неустойчивости, по сути, не происходит «ветвления решений», и развитие тяготеет к линейности (или удерживается в рамках тезисности, по мысли Яворского [12, с. 168]). В этом случае, исходя из начальных посылок, можно с уверенностью говорить о конечных результатах. Речь идёт не только о первых частях сонат, но и об отдельных произведениях – рондо, вариациях – венских классиков. Они почти всегда имели свою достаточно чётко обозначенную специфику.

Такое преобладание линейности характерно для рационально-логической сферы мышления. В музыковедческих исследованиях классическая музыка нередко сопоставляется с позициями представителей немецкого и французского классицизма, потому что в некотором смысле отражает линейный, дискурсивный характер рационального мышления.

Единственным жанром, который в указанном смысле устойчиво не вписывался в этот общий контекст эпохи, была фантазия. И именно многократное расширение сферы фантазийности стало основой, в опоре на которую совершился «историко-культурный переворот» [4, с. 8], утвердивший романтизм. Представитель венского классицизма Бетховен был первым, чья тяга к фантазийному переосмыслению классических норм стала одной из основных тенденций творчества. Видимо, это – одна из причин, по которой романтики считали Бетховена предтечей их идей (для примера можно привести статьи Листа [9]). Всё фантазийное, причудливое возводится романтиками в идеал художественного выражения.

Романтики в своих произведениях на первый план ставят именно стадии неустойчивости, в которых можно обнаружить момент синергетического «ветвления решений» и выбора одного из возможных путей развития, и именно это является основным принципом преодоления классических норм и движения к поэмности, как признаку, выходящему за пределы отдельного жанра. Стадии неустойчивости могут быть выражены по-разному: гармонической неустойчивостью, резким фактурным переходом, одноголосной речитацией (что часто встречается у Листа), прерыванием движения (особенно *lunga pausa*). Благодаря им развитие в произведении становится нелинейным, форма-процесс как бы «размывает» форму-кристалл, при каждом новом сдвиге формы меняется архитектура целого, изменяется и возможный результат развития, ход развития начинает более гибко отражать интуитивно-эмоциональные координаты, соответственные поэтичности и поэмности.

«Структуры-аттракторы» в романтическом произведении – это лишь цели отдельных этапов, они достигаются в процессе развития (как правило, это кульминационная часть раздела), но приводят как раз к переходу в новое состояние, то есть к слому, после чего начинается движение к новой структуре.

Нелинейность развития изучается прежде всего синергетикой, и представители данного научного дискурса распространяют выводимые ими закономерности и на работу головного мозга, и далее на психическую деятельность человека. Очевидно, что нелинейность характерна для интуитивно-эмоциональной сферы человеческой психики. Романтическая музыка отражает закономерности именно этой сферы и, соответственно, построена согласно «конструкции психологического процесса», что важно для проявления поэмности. По той же причине произведения романтиков обладают столь значительной силой воздействия на чувства человека. Эта сила через романтическую эстетику проникла в сами принципы построения высказывания.

Во многих произведениях Листа и Шопена, к примеру, можно явственно наблюдать указанные тенденции. Однако в их произведениях также ощутима и опора на классические принципы формообразования – поэтому баллады и скерцо Шопена часто анализируются с точки зрения, к примеру, сонатной формы, а для многих инструментальных произведений Листа (симфонические поэмы, Соната *h moll* и др.) было характерно совмещение сонатной формы и признаков сонатно-симфонического цикла. Таким образом, в их творчестве происходит преодоление изначальной линейности и переструктурирование её в нелинейность развития. То есть в романтическую эпоху стремление композиторов к искусному и точному претворению сложившихся норм окончательно изменяется на индивидуализированное, личностное их наполнение и переосмысление. Личность «проецируется в мир», что становится основой переосмысления принятых ранее упорядоченных композиционных правил.

Столь далекое от программности понимание поэмности в качестве важнейшего для романтиков метода



композиции открывает новые перспективы её исследования. Поэтому как более конкретные признаки поэмности, помимо тех, которые уже были кратко обозначены в связи с синергетическим ракурсом (нелинейность развития в целом; перемена хода развития при переходе от раздела к разделу; переструктурирование сложившихся инвариантов; ход развития образов, уподобляющийся конструкции психологического процесса), могут быть осмыслены и обобщены многие особенности драматургии композиторов-романтиков, и в особенности Листа и Шопена. Это и отмеченное ещё Яворским «шопеновско-листовское развитие главного образа» [12, с. 75], когда всё разнообразное развитие в произведении подчинено раскрытию различных граней образа-первоосновы, легко ассоциируемого с личностью композитора. Это и переосмысление значения границ разделов не как идеального разграничения, но в качестве интенсивного перехода от состояния к состоянию в результате непрерывного психологического развития. Это и многие более

частные приёмы – смена состояния «драматизм–лирика» и смена пульсации при переходе между разделами в экспозиции, что характерно для листовских произведений (Соната *h moll*, фантазия «После прочтения Данте», «Долина Обермана» и пр.), развитие при чередовании более инертного образа и образа с интенсивным развитием, характерное для Шопена (Баллады № 1 и № 2, Скерцо № 2). Всё это может быть обобщено в новом ключе в качестве ярких примеров поэзных процессов за пределами программности.

Резюмируя сказанное выше, стоит вслед за Яворским подчеркнуть значимость поэмности как одного из существенных качеств творчества композиторов-романтиков. Это качество заложено в самой романтической эстетике, которая проявляет себя в поэтическом преодолении дискурсивности языка, а в синергетическом аспекте – в тяготении к интуитивно-эмоциональному началу как сфере динамического креативного хаоса и нелинейного вероятностного структурирования музыкальной формы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В творчестве Ф. Листа, автора 13 симфонических поэм.

<sup>2</sup> «Дело совсем не в программе, – пишет учёный, – то есть в изображении чего-то посредством музыки или в звукозаписи. Такая программная музыка давно была, и не к ней стремился Лист» [3, с. 118].

<sup>3</sup> Дискурсивность – характеристика процесса мышления, которое от одного определённого представления переходит логическим путём к другому определённому представлению. В более широком смысле слова дискурсивным называется

понятное, абстрактное, вербальное мышление в противоположность интуитивному невербальному.

<sup>4</sup> Речь идёт о свойствах структур-аттракторов (возникающих на определённых этапах изменяющейся среды оформленных структурах), связывающих их с направленностью и целью развития, описанных в работе Е. Князевой и С. Курдюмова [5, с. 7].

<sup>5</sup> А согласно точке зрения Б. Яворского, сюда можно отнести отчасти также этапы экспонирования и разработки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аршинов В. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма в науке и искусстве. – М., 2002. – С. 69–96.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. – Л.: Музгиз, 1963.
3. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, 1981.
4. Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избранные статьи. – Ростов н/Д: Книга, 2001. – Вып. 1.
5. Князева Е., Курдюмов С. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. – 1992. – № 12. – С. 3–20.
6. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века).

- Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.
7. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975.
  8. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства. – М.: Республика, 2000.
  9. Лист Ф. Избранные статьи. – М.: Музгиз, 1959.
  10. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1980.
  11. Синцов Е. Невыразимое в искусстве как предмет научной и художественной рефлексии // Перспективы развития современного общества. Искусство и эстетика: матер. Всерос. науч. конф. – Казань, 2003. – Ч. 4. – С. 11–20.
  12. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2, ч. 1. – М.: Сов. композитор, 1987.

### Шапошников Иван Альбертович

аспирант кафедры истории,  
философии и искусствознания  
Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

