

К. Е. Яськов,
старший преподаватель кафедры
белорусского народно-песенного творчества,
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

Явление полистилистики известно науке уже более 40 лет. Открытие феномена как предмета исследований теории и истории музыки, а также внедрение термина в лексикон музыковедения связано с научной деятельностью композитора и ученого Альфреда Шнитке. Активно изучая в 1960-е гг. технические, стилевые и стилистические аспекты произведений композиторов XX в., А. Шнитке пришел к заключению, что в творчестве многих авторов, принадлежащих к различным школам и направлениям, прослеживаются четкие тенденции к «сознательному использованию элементов “чужого” стиля» («игра ассоциаций и намеренное смещение музыкальных времен и пространств» [6, с. 147], всякого рода введение в музыкальный текст «ароматов и теней иных времен» [2, с. 144]). 8 октября 1971 г. на VII конгрессе Международного музыкального совета А. Шнитке зачитал доклад «Полистилистические тенденции в современной музыке» – первая попытка теоретически осмыслить все разнообразие намеренных стилевых совмещений в композиторской практике. В своем сообщении А. Шнитке выявил круг научных проблем, решение которых определило подходы и направления в исследовании полистилистики в работах М. Арановского, В. Медушевского, Ю. Холопова, Е. Назайкинского, Г. Григорьевой, Л. Казанцевой, Е. Чигаревой и многих других ученых. Проблемное поле исследований связано с вопросами техники композиции, музыкального стиля, мышления, метода музыкальной композиции, а также музыкального полистилистического текста и его восприятия. Последняя проблема еще не обрела своего окончательного теоретического осмысления, однако очевидно, что ее решение лежит через осознание глубинной взаимосвязи полистилистики с явлением постмодернизма в целом и концептуализма в частности.

По мнению А. Соколова, «концептуализм – основа полистилистики» [6, с. 107]. Справедливость данного утверждения базируется на исследованиях ученого, согласно которым полистилистика запечатлевает основополагающие признаки концептуального искусства. Суть концептуализма концентрированно выражена в словах американского художника Д. Кошута: «Искусство – это сила идеи, а не материала». Таким образом, целью творческого акта автора становится передача некой идеи – концепции; утверждается примат идеи над средствами. Именно это и наблюдается в рамках полистилистики, поскольку, по замечанию А. Соколова, «в замысловатой игре с разностильными моделями всегда скрыт пафос иносказания» [6, с. 107]. Этот «пафос иносказания» и есть ведущий замысел музыкального опуса в том понимании, в котором он трактуется в рамках концептуализма. Речь идет о концепции, или, пользуясь утвердившимся в музыковедении термином, «индивидуальном концептуальном решении» [7, с. 24], того или иного композитора. Принадлежность полистилистики к концептуализму раскрывают ее сущностные аспекты, которые закрепляют такие определения А. Соколова, как «техники техник» и «техника, поднятая на уровень идеи», т. е. полистилистика – это в большей степени выработка концепции (идеи) использования других техник.

Соответственно данной логике в трактовке полистилистики становится также понятным и то, что неотъемлемым аспектом полистилистического опуса является наличие в его содержательной структуре уровня индивидуального концептуального решения, разработка которого лежит во главе угла процесса сочинения. Генерируя концепцию произведения, композитор формирует некое художественное высказывание, некое сообщение, транслируемое впоследствии исполнителем слушателю. Средства полистилистики сопряжены с созданием художественных высказываний, которые, при всей своей индивидуальной неповторимости, обладают двумя общими свойствами. Первое – это нацеленность высказываний на выражение надмузыкальных идей, экстрамузыкальных смыслов, выходящих за рамки языка музыки. В этом проявляется единство полистилистики с концептуализмом. Как замечает И. Ситникова, «концептуализм выражает сомнение в самодостаточности и самоценности языка “чистой музыки” <...> трансцендирует смысл за пределы музыки, вводя различные

метамузыкальные коды, ищет мотивацию творчества вовне, порождая музыку контекста, музыку подтекста, музыку посттекста» [7, с. 28–29]. Второе – каждое из высказываний объединяет одна общая тематика, своего рода стержень-инвариант содержания полистилистических произведений – сочетание разных музыкальных стилей.

Итак, проблема восприятия полистилистического текста связана главным образом со спецификой его содержательной структуры – наличием уровня индивидуального концептуального решения. И хотя вопрос о «законах стилистической полифонии и пределах ее восприятия слухом» [6, с. 148] поднимался еще в докладе А. Шнитке, он отходит на второй план, поскольку ведущей становится проблема не столько перцепции музыки, сколько осознания, разгадки смысла, идей, концепции произведения. В этой связи полистилистика выдвигает высокие требования к общей культуре слушателя, ведь, как замечает А. Шнитке, «игра стилей должна быть им осознана как намеренная» [6, с. 149]. Схожая позиция наблюдается в исследованиях А. Соколова, М. Арановского и Е. Назайкинского.

А. Соколов подходит к проблеме восприятия полистилистики посредством выявления основных характерных признаков текста полистилистического произведения. Ученый видит его как структуру, насыщенную «“запрограммированными” автором ассоциативными связями с другими художественными произведениями, репрезентирующими определенную культурную традицию» [6, с. 107]. Таким образом, полистилистика предполагает режим восприятия, «в основе которого лежат аналитические мыслительные операции» [6, с. 108], что характерно, например, для сериализма. Однако А. Соколов подчеркивает, что «по сравнению с сериализмом сознание переключено здесь в иную плоскость: от улавливания абстрактных отношений между звуковыми конструкциями – к извлечению из ранее накопленного художественного опыта и к осмыслению в новом контексте конкретных музыкальных знаков» [6, с. 108]. В целом же, целью слушателя и основой художественной оценки произведения становится «разгадывание установленных композитором принципов отбора материала и мотивировки его комбинирования в данном тексте» [6, с. 108].

М. Арановский уделяет значительное внимание специфике композиторского мышления, обуславливающего феномен полистилистики, специфике полистилистического текста и, в ито-

ге, выявляет особый тип восприятия музыки. Ученый пишет следующее: «Оперирование [со стороны композитора] структурами с заданными значениями [музыкальными стилями] рассчитано на высокоразвитое восприятие, на знание многих исторических и современных стилей, на способность из самого сопоставления стилей делать логические выводы» [1, с. 155–156]. В этой связи справедливы по отношению к полистилистике замечания Е. Назайкинского, касающиеся близкого явления композиторской практики – стилизации. Она, по словам музыковеда, «осуществляется в расчете на то, что публика, знатоки, профессионалы оценят в авторском произведении и мастерство стилистической работы <...> и, что не менее важно, почувствуют и индивидуальность самого автора, и его особое отношение к стилизуемой им манере» [5, с. 209].

Полное понимание художественного содержания полистилистического музыкального текста, безусловно, пролегает через расшифровку индивидуального концептуального решения автора. Полистилистика создает коммуникативную ситуацию между композитором и слушателем, предполагающую «полигисторство» [7, с. 20] – «эрудицию как творца, так и реципиента» [7, с. 20]. Общение автора и аудитории в данном ключе ученые видят как «игру, нередко имеющую подчеркнуто интеллектуализированный характер» [3, с. 77], как «интеллектуальный “спорт”» [7, с. 20]. Однако сугубо музыкально-языковые средства, которые композитор использует для воплощения концептуального замысла, создают самостоятельный и вполне самодостаточный содержательный пласт. Причем очень часто, особенно в начале XXI в., в полистилистических произведениях наблюдается определенное противоречие между концептуальным и музыкально-языковым пластами – глубокие по философскому наполнению индивидуальные концептуальные решения воплощаются чрезвычайно простыми, а иногда даже подчеркнуто банальными музыкальными средствами. В этой связи восприятие многослойной семантики полистилистического произведения лежит в русле некоторых аспектов проблемы «двойного кода» [4, с. 47]. Данное явление предполагает двойную направленность текста произведения. С одной стороны, полистилистическим произведениям, имеющим в своей структуре общеизвестный тематический материал и приемы (исторической классики или поп-культуры), может быть свойственна «рекламная привлекательность предмета массового потребления для всех людей, в том

числе и не слишком художественно просвещенных» [4, с. 49]. С другой стороны, «за кажущейся доступностью языковых средств» [6, с. 108] скрывается замысловатая игра с разнообразными моделями, которая апеллирует к самой искушенной и хорошо подготовленной аудитории.

Подведем итоги. Полистилистика выдвигает ряд требований к слушателю: обширное знание музыкальной литературы, знакомство с элементами стилевой системы музыки (историческими, национальными, индивидуальными стилями), способность дифференцировать в потоке музыкальной ткани авторский и «чужой» материал, – все это необходимо для расшифровки концепции произведения. Нужно отметить, что очень часто композитор дает слушателю определенные подсказки в названии произведения (некоторые примеры из белорусской музыки: соната для трубы и фортепиано «Так говорил старина Бах» В. Войтика; пьеса для скрипки и контрабаса «Поклон сеньору Боттезини» Г. Гореловой; пьеса для ансамбля солистов «В ожидании Фредерика» В. Кузнецова, камерная симфония «Классик-Авангард» Д. Лыбина). Немалую роль в разгадывании скрытых смыслов играет и мастерство исполнителя. Однако восприятие исключительно музыкального пласта полистилистического произведения зачастую не требует от слушателя глубоких знаний истории и теории музыки, тем более что сегодня композиторы для воплощения своих индивидуальных концептуальных решений все чаще пользуются доступными музыкально-языковыми средствами исторической классики или поп-культуры.

1. Арановский, М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 288 с.

2. Беседы с Альфредом Шнитке / А. Шнитке ; сост., автор вступ. ст. А. В. Ивашкин. – М. : РИК «Культура», 1994. – 304 с.

3. Денисов, А. В. Музыкальные цитаты: справочник / Андрей Денисов. – СПб. : Композитор•Санкт-Петербург, 2013. – 224 с.

4. Ильин, И. Постмодернизм: словарь терминов / Илья Ильин. – М. : ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – 385 с.

5. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

6. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 231 с.

7. Теория современной композиции : учеб. пособие / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; редкол. : В. С. Ценова (отв. ред.) [и др.]. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.