

Л. Половинкина. Внимательно вслушиваясь в ее мелодии и ритмы, она находит в ней дополнительные импульсы для своих сценических решений» [3, с. 40].

Музыка была и остается одним из основных компонентов и в этом спектакле, и во всех работах этой труппы, ибо театр, руководимый Сац, по изначальной своей природе и сути – музыкальный. И в то же время он синтетический... Такому театру нужны и пластика, и мультипликация, и средства изобразительного искусства. Эти постулаты были использованы постановщиками детских спектаклей в дальнейшем творческом поиске.

1. Сац, Н.И. Новеллы моей жизни / Н.И. Сац. – Т. 1. – М. : Искусство – 325 с.

2. Наталия Сац и Детский музыкальный театр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dramateshka.ru/index.php/soviet-theatre/5716-nataliya-sac-i-detskiyj-muzikaljniy-teatr?start=7#ixzz2sdFDYrIq>. – Дата доступа: 12.05.2014.

3. Иноземцева, Г.В. Пять ступеней познания балета / Г.В. Иноземцева // Советский балет. – 1991. – № 4. – С. 38-41.

О КОРРЕЛЯЦИИ ТЕРМИНА «ПОЛИСТИЛИСТИКА» С КАТЕГОРИЕЙ «МЫШЛЕНИЕ» В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ

Яськов К. Е.

старший преподаватель УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (Республика Беларусь, г. Минск)

В современном музыковедении четко прослеживаются два основных подхода в понимании полистилистики – в *тесном* и *широком* смысле. Тесное понимание сопряжено с категорией «техника композиции». Широкое понимание, в свою очередь, связано с двумя тенденциями в трактовке термина и понятия. В рамках первой тенденции термин охватывает весь круг феноменов, в основе которых лежит принцип обращения композитора к чужому стилю. В рамках второй – термин экстраполируется на такие категории как «стиль», «метод», «мышление».

В работах музыковедов Г. Григорьевой, Е. Чигарёвой, М. Лобановой, А. Кудряшова, В. Медушевского, А. Денисова, В. Сырова технико-композиционные средства полистилистики напрямую связываются с категорией «мышление». Причем можно выделить две тенденции в трактовке взаимосвязи терминов «полистилистика» и «мышление». В первом случае практически всеми учеными признается тот факт, что полистилистика как техника композиции является *отражением, воплощением* постмодернизма – *выражением* «мозаичного полицентризма мышления человека XX века» [3, с. 383]. В другом, например у Е. Чигарёвой, термин «полистилистика» выступает как непосредственное обозначение «определенного типа мышления» [8, с. 447]. «Естественный способ музыкального мышления», – так характеризует музыковед полистилистику в творчестве А. Шнитке [8, с. 443]. Показательно в этом плане весьма категоричное высказывание композитора Э. Денисова о полистилистике в музыке Б. Циммермана: «Это даже не стиль и

не техника, а особая манера композиторского мышления. Никакой техники на этом пути создать не возможно. Ее здесь нет» [9, с. 56].

Сведений о свойствах полистилистики как типе мышления в музыковедческой литературе крайне мало, а имеющиеся, относятся в большей степени к философско-эстетическим аспектам художественного мышления последних 50-ти лет, в частности, к постмодернизму. Так Е. Чигарёва пишет, что «полистилистика <...> в эстетике постмодернизма вписывается во всеобщность принципа цитирования как сущностное свойство современного искусства в рамках большого Текста культуры» [8, с. 447]. Таким образом, феномен является частным претворением «цитатного мышления» [1, с. 336], тесно связанным с понятиями «интертекстуальность» [1, с. 101] и «авторитет письма» [1, с. 5]. Также, по мнению музыковеда, полистилистика как тип мышления «привлекает композиторов самых различных эстетических позиций, мечтающих о создании единого, синтетического языка» [8, с. 447], становясь одной из возможных «универсалий» [8, с. 447]. Стоит подчеркнуть, что А. Шнитке увязывал появление полистилистики в 1960-е годы именно с преодолением кризиса системы выразительных средств «неоакадемизма 50-х годов» [4, с. 148]. Выход виделся в расширении музыкальной лексики путем «скрещивания стареющего с давно забытым» [4, с. 146], внедрения «узнаваемых объектов» [8, с. 434] из мира музыки прошлого, фольклора и современных неакадемических направлений (джаз, поп-музыка). Однако, согласно исследованиям В. Сырова, идентичные процессы происходили не только в русле академической музыки, но и в роке, что позволяет ученому сделать вывод: «Переплавление разнородных (и неразнородных) языковых потоков – универсальный закон европейского стилового мышления» [7, с. 145].

Полистилистика тесно связана с еще одной философско-эстетической универсалией художественного творчества второй половины XX века – *рефлексией*, под которой подразумевается «процесс самопознания, направленного на актуализацию исторической памяти, оперирование универсальными темами и системами перекрестных смысловых связей, на личностную интерпретацию духовно-эстетического опыта человечества» [8, с. 25]. Рефлексия тождественна явлению «*историчность мышления*» [2, с. 41], с которым А. Костромитина соотносит полистилистику в рамках неоромантизма.

Г. Григорьевой и В. Сыровым отмечается, что полистилистика напрямую коррелирует с явлением, определяемым С. Савенко термином «*мышление стилями*» [8, с. 25]. Данный термин, наиболее точно запечатлевающий специфику мыслительного процесса композитора в рамках полистилистики, намечает пути к трактовке феномена как воплощения определенного типа «языкового мышления» [5, с. 233], музыкального языка. Здесь, на наш взгляд, теоретическая проблема не получила своего логического завершения.

Теоретические аспекты полистилистики – техника, стиль, метод – напрямую свидетельствуют о том, что феномен самым непосредственным образом сопряжен со специфической системой музыкального языка. И хотя данная категория пока еще не совсем оформилась в музыкальной науке, уже

сейчас, с позиций имеющихся разработок в русле психологии и семиотики, можно утверждать, что «без языка, вне языка невозможно само мышление, невозможно его появление» [4, с. 679]. Справедливо и обратное утверждение. Поэтому, если ученые понимают полистилистику как тип мышления, значит в музыкальной теории она может трактоваться (а в композиторской практике использоваться) в качестве языка – знаковой системы.

Теоретические ракурсы полистилистики действительно способны отражать некоторые основные свойства знаковой системы.

Во-первых, как и любая знаковая система, полистилистика состоит «из конечного (хотя и не всегда постоянного) числа элементов (знаков), так что может быть составлено описание с указанием каждого из них (словарь)» [4, с. 144]. **«Словарь» полистилистики – это все музыкальные стили** самых разных рангов и уровней, образующих стилевую систему музыкальной культуры современности.

Во-вторых, в рамках системы связь знаков осуществляется посредством конкретных «правил синтаксиса» [4, с. 144]. **«Синтаксические правила» полистилистики – совокупность стилистических и композиционных приемов, обеспечивающих специфическое взаимодействие стилей на уровне стилистики, музыкальной формы и фактуры музыкального произведения.**

Благодаря обоим факторам полистилистика обретает функцию музыкально-языкового средства композиции, с помощью которого тот или иной автор способен воплощать (закреплять) результаты своего художественного мышления и «сообщать их другим людям» [4, с. 685] в виде музыкальных текстов. Это открывает пути к изучению полистилистики как метода использования и трактовки многоуровневого музыкального языка современной эпохи.

Полистилистика как тип художественного и одновременно музыкально-языкового мышления наиболее полно раскрывается в русле концептуализма. Концептуализм, по мнению музыковеда А. Соколова, является основой полистилистики [4, с. 107]. Справедливость данного утверждения базируется на исследованиях ученого, согласно которым полистилистика запечатлевает основополагающие признаки концептуального искусства. Его суть 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» [4, с. 107]. Этот «пафос иносказания» и есть ведущий замысел музыкального произведения в том понимании, в котором он трактуется в рамках концептуализма. Речь идет о концепции, или пользуясь утвердившимся в музыковедении термином, **«индивидуальном концептуальном решении»** [8, с. 24] композитора.

Принадлежность полистилистики к концептуализму раскрывают существенные аспекты мышления композитора. С одной стороны, автор

музыкального произведения стремится посредством сочетания разнотипных компонентов музыкального языка выразить некую экстрамузыкальную идею. Концепции полистилистических произведений, так или иначе, лежат в области философии или эстетики постмодернизма. Они могут быть сопряжены со следующими явлениями и категориями постмодернистского дискурса: «мир как хаос» [1, с. 207], «состояние радикальной плюральности» [1, с. 211], «познавательный релятивизм» [1, с. 211], а также «авторитет письма» [1, с. 5], «интертекстуальность» [1, с. 47], «код» [1, с. 107] и «двойной код» [1, с. 47], «децентрация» [1, с. 72], «деперсонализация» [1, с. 68], «игровой принцип» [1, с. 95], «ризома» [1, с. 255] и многое другое. С другой стороны, концепции полистилистических произведений «артикулируются» средствами музыки. Конечно, они выполняют в большей степени функцию обозначения идеи, нежели ее опосредованного, переосмысленного музыкально-интонационного выражения. Но, тем не менее, это не избавляет композитора от работы с музыкальными средствами выразительности: интонационными элементами, техниками, фактурами, приемами инструментовки, музыкальными формами и т.д. Полистилистика как никакое другое явление современной музыкальной культуры зиждется на синтезе философско-эстетического и музыкально-интонационного. Неслучайно А. Соколов определяет ее как «техника техник» [6, с. 107], подразумевая, вслед за композитором П. Булезом, «технику, поднятую на уровень идеи» [6, с. 107]. То есть, **полистилистика – это в большей степени выработка концепции (идеи) использования других техник, стилей, текстов, языков**, которые составляют лексикон современной культуры, вбирающей в себя весь опыт прошлого и настоящего, академического и неакадемического, национального и общемирового.

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

2. Костромитина, А.В. Музыка Эдисона Денисова в свете неоромантизма / А.В. Костромитина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия : Социально-гуманитарные науки. – Челябинск : ГОУВП ЮУрГУ. – 2009. – № 9 (142). – С. 40-48.

3. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв. / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : Планета музыки, 2010. – 432 с.

4. Махлина, С.Т. Словарь по семиотике культуры / С.Т. Махлина. – СПб : Искусство–СПБ, 2009. – 752 с.

5. Психология музыкальной деятельности : Теория и практика: учеб. пособие по специальности 030700 – Муз. образование / Э.Б. Абдуллин [и др.]; под ред. Г.М. Цыпина. – М. : Академия, 2003. – 368 с.

6. Соколов, А.С. Введение в музыкальную композицию XX века / А.С. Соколов. – М. : Гуманитар. изд. центр Владос, 2004. – 231 с.

7. Сыров, В. Рок и классическая музыка. О полистилистике в творчестве популярных роковых групп / В. Сыров // Музыкальная академия. – Москва, 1998. – № 2. – С. 141-147.

8. Теория современной композиции : учеб. пособ. / МГК ; редкол. : В.С. Ценова (отв. ред.) [и др.]. – М., 2005. – 624 с.

9. Шульгин, Д.И. Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед / Д.И. Шульгин. – М. : Композитор, 1998. – 456 с.