

## Музыка в контексте исторического времени

### "ПРОРЫВ К ПОЛИСТИЛИСТИКЕ"

Автор: И. В. КОНДАКОВ

#### Творчество Альфреда Шнитке и искусство XXI века

...Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал стать таковым... ведь "грязь" тоже необходимое условие жизни - это первое, то есть все должно быть материалом... Сама по себе жизнь, все, что нас окружает, настолько пестро, а ключа у нас догматического нет ни к чему, что мы будем более честны, если попытаемся все это отразить.

*Альфред Шнитке*

"Пусть все будет одновременно" - эта фраза принадлежит великому русскому композитору, нередко справедливо называемому "последним гением русской музыки XX в.", А. Шнитке [Беседы... 2003, с. 132], одному из создателей и теоретиков замечательного феномена художественной культуры минувшего столетия - "полистилистики". Именно полистилистика глубже и органичнее всего остального выразила сущность постмодернизма - самого важного поворота в развитии мировой художественной культуры рубежа XX-XXI вв., творческая эволюция которого еще далеко не завершена и тем более не изучена. Более того, полистилистика означала, что в результате всего предшествующего культурно-исторического развития контекст художественного творчества настолько умножился и уплотнился, что отныне художник вольно или невольно должен учитывать стилистическую многомерность искусства (а также культуры в целом) и откликаться на стилевой плюрализм окружающего мира, используя в своих произведениях одновременно несколько стилей, апеллируя к их сопоставлению, контрасту, соревнованию, разнообразной конфигурации и проекции. В этой установке на "одновременность" стилей, выражающих различное время и разные эстетические тенденции, проявился главный парадокс всего современного искусства.

Объясняя причины зарождения полистилистических тенденций в культурно-историческом плане, Шнитке подчеркивал, что "вся история состоит из последовательных раз-

---

*Кондаков Игорь Вадимович - доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета.*

ных этапов, где каждый следующий кажется развивающим по отношению к предыдущему, не осознавая тот перехлест, который он сам в себе содержит". В одних случаях "перехлест предыдущего времени", "вытеснив все", устанавливает "бутафорский, показательный, демонстративный уровень показухи"; в других - проявляется иная опасность: "отграничивание от других влияний, нежелание соприкасаться с ними" [Беседы... 2003, с. 132]. Практически в каждом значительном явлении культуры присутствует - тематически и даже чисто стилистически - недавнее или отдаленное культурное прошлое, но оно же и переосмысливается, оспаривается, в какой-то степени низвергается (идейно, эстетически, нравственно и т.п.), то есть не только утверждается или констатируется как таковое, но и диалектически отрицается и разрушается.

По существу, речь идет о *плюрализме культурной* (в том числе и художественно-эстетической) *памяти*. Память любого человека (особенно деятеля культуры, художника) не только избирательна, но и многомерна. В один и тот же момент реального времени какое-то событие, артефакт культуры, воспоминание могут вызвать цепь или веер ассоциаций. Но там, где субъект погружен в повседневность, эти ассоциации могут носить чисто бытовой или психологический характер, в то время как для творческого субъекта культуры диапазон ассоциаций оказывается гораздо более широким и включает дискурсы философские и научные, нравственные и эстетические, религиозные и мифологические (наряду, разумеется, с другими - социальными, психологическими, бытовыми и др.). Эти ассоциации - и в случае с обыденным сознанием, и в случае с сознанием творческим - принципиально гетерогенны: они относятся к различным временным, функциональным и смысловым пластам культуры и реальности. Мозаика, составленная из этих разнородных фрагментов социокультурных ассоциаций, особенно если они точно выдержаны стилистически, образует полистилистику.

Однако историческое значение полистилистики состоит не в одном только отображении плюрализма культурной памяти художника (а вместе с ним и всех нас, его слушателей и читателей, современников и потомков, профессионалов и любителей); оно не ограничивается признанием гетерогенности ассоциативно-образной и идейной ткани современного искусства. Значение полистилистики не исчерпывается также нагнетанием конфликтности и контрастности идейно-стилевых сопоставлений и взаимодействий, дающих неисчерпаемые возможности для художественно-эстетического развития отдельного произведения и всего творчества. Полистилистика представляет собой реальный выход из стилового "тупика", в который зашло искусство XX в., оказавшееся перед драматическим выбором между бескрылым эпигонством (по отношению к классике) и холодным, рационалистическим формализмом позднего авангарда - своего рода Сциллой и Харибдой художественно-эстетических исканий минувшего столетия.

Казалось бы, в авангардистской музыке XX в. все формальные возможности были уже исчерпаны: политональность и атональность, додекафония и сериализм, алеаторика и сонористика, микрохроматика и конкретика... Никакие новые изыски, включая нетрадиционные способы звукоизвлечения на общеизвестных инструментах и использование экзотических музыкальных инструментов, электронную музыку и имитацию естественных шумов, не открывали принципиально новых путей в искусстве, представляя собой лишь "перебор" ряда более или менее эксклюзивных художественных средств.

Но привычные (подчас даже избитые) средства выразительности, заимствованные из классической музыки, тем более не сулили художественных открытий современникам; они лишь воссоздавали (а вместе с тем исчерпывали, выхолащивали, иссушали или разжижали) готовые стили близких или отдаленных культурных эпох и открывали заведомо "старые", сугубо традиционалистские пути в творчестве и его более или менее искусной имитации. Сказанное можно проиллюстрировать и на примере изобразительного искусства, поэзии, театра и кино XX в., где противостояние классики/неоклассики и авангарда стало ключевой дилеммой каждого значительного художника, не желающего стоять на месте и в то же время стремящегося сохранить культурно-историческую преемственность по отношению к предшественникам.

Полистилистика обозначила "третий путь" художественно-эстетических исканий, основанный на контрасте и соревновании, на взаимодействии и сочетании "старых" и "новых" стилей искусства, уравненных в ценностно-смысловом отношении между собой, на их полифонии, наложении, конфликтном сопряжении, коллаже и, если возможно, синтезе. Например, тональное, политональное и атональное мышление начинают выступать как взаимодополнительные стиливые моменты современного "слышания" мира во всем его потенциальном многообразии и изначальной противоречивости. Художественным формам и стилям был придан новый динамизм, а завершенные в своем становлении стили, утратив автономность и самоценность, выступили в качестве условных "красок" и "строительного материала" формирующегося полистилистического целого, отнюдь не сводимого ни к исходным компонентам, ни к их механической сумме, но включающего авторскую концепцию стилиевой семантики и типологии, а также поэтику игры стилями.

Изменилось и столь занимавшее всегда эстетиков соотношение искусства и действительности. Уже не подражание жизни и не отражение ее в искусстве выходят на первый план теоретико-эстетической рефлексии, а соотношение стилей жизни и искусства, их диалог: взаимное согласие и конфронтация, соревнование и конфликт, борьба и подчинение одного другому. Полистилистика искусства и полистилистика реальности (в том числе, к примеру, политика и этика, повседневность и идеология) предстают не столько как стилистические подобию, но и как равнозначные стратегии культуры, как социокультурные модели, как ценностно-смысловой плюрализм самой действительности - от ее наиболее аккультурированных и эстетизированных форм до сугубо утилитарных, социально-практических и институциональных.

Шнитке дал замечательные образцы такого - полистилистического и интертекстуального - рассмотрения искусства и действительности, их взаимоотношений. В своем "Слове о Прокофьеве" он писал о формах художественного и житейского противостояния своему времени. "Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах. Он в буквальном смысле слова был Господином в галстук, поэтому, когда он явился в 1948 г. на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль истребления в ЦК партии - в бурках и лыжном костюме, - это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма" [Шнитке, 2004, с. 190, 191].

Так, по мысли композитора, складывалась полистилистика эпохи, в которую контрапунктом вплетались: творчество С. Прокофьева в ряду произведений других композиторов-"формалистов", пресловутое Постановление ЦК ВКП(б) "Об опере "Великая дружба"", доклад "надзирателя над идеологией" (сталинская ирония!) А. Жданова, покаянные выступления "провинившихся" композиторов, эпатажное поведение Прокофьева на политическом представлении, обличительные реплики ретивых конъюнктурщиков, атмосфера неистовых гонений и расправ над культурой и прочие составляющие культурно-исторического процесса в послевоенное время. Подобная полистилистика эпохи с участием Прокофьева продолжала развиваться даже после его смерти.

Описывая похороны Прокофьева, умершего в один день с И. Сталиным, Шнитке рисует символическую картину: "...по почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-истеричной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени... Так и остался в истории образ лишь этой маленькой, особой группы людей, двинувшихся в путь с иным намерением и к иной цели. Этот образ, - продолжал Шнитке, - кажется мне символическим. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным. И все-таки даже тогда существовала, как в любую из прежних эпох, возможность выбора между двумя решениями, из которых истинным оказалось лишь одно" [Шнитке, 2004, с. 194].

Казалось бы, сталинская эпоха победила гениального музыканта, сломала его морально, заставив сочинять "Повесть о настоящем человеке" и "Сказ о каменном цвет-

ке", "На страже мира" и "Зимний костер" и физически свел его в могилу - затравленного, растерянного, испуганного - в неполные 62 года. "И все-таки, - пишет Шнитке, - Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Правда, в его жизни нет примеров открытого сопротивления ритуальному театру истребления. Зато нет и уступок. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всемогущей повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление" [Шнитке, 2004, с. 189]. Стиль сталинской эпохи и стиль Прокофьева совпадали по времени, но не по смыслу, образуя в совокупности контрастную полистилистику русско-советской культуры, основанную на неразрешимом диссонансе тоталитарного и индивидуального начал.

Искусство и жизнь Прокофьева в контексте сталинской эпохи оказались глубже и дальновиднее, нежели репрессивная политика и художественные вкусы вождя, а смерть композитора, столь "неудачная" и "неуместная" на фоне смерти "отца народов", в конечном счете выглядит в сознании потомков и в истории культуры как *нравственное одоление* - и эстетической несправедливости, и преступного режима, и политического культа, и культурной политики, взятых вместе и по отдельности. Плюрализм культурной памяти заключал в себе и такую полистилистику искусства и жизни.

В небольшой программной статье Р. Барта "Смерть автора" (1968) мы находим идеи, перекликающиеся со столь же камерной и столь же концептуально значительной статьей Шнитке "Полистилистические тенденции современной музыки" (1971), написанной композитором, конечно, независимо от филолога<sup>1</sup>. "Ныне мы знаем, - заметил Барт, - что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл ("сообщение" Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников". Писатель отныне "может лишь подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них...". При этом любая попытка писателя "*выразить себя*", по Барту, в принципе не осуществима, поскольку "внутренняя "сущность"", которую он "намерен "передать", есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности" [Барт, 1989, с. 388, 389].

Как правило, художественная полистилистика апеллирует к разным культурным эпохам и различным историческим пластам памяти. Но так же полистилистически можно отнести и к единовременной культуре, скажем, современности, - если представить ее как многоязычие искусства, как сложный культурный интертекст. Здесь может быть интертекст, возникший в результате диалога различных этнических или конфессиональных культур и в границах одной, этнически целостной культуры. Однако подобная целостность может оказаться весьма противоречивой и внутренне неоднородной, а значит, полистилистической по своей природе. При этом разные стили репрезентируют различные субкультуры, социокультурные или художественные традиции, мировоззренческие установки и т.п.

---

<sup>1</sup> К полистилистике в своей практике композитора Шнитке впервые обратился при написании музыки к мультфильму А. Хржановского "Стеклопанная гармоника" (1968), где все основные приемы полистилистики были апробированы в процессе композиции музыки, то стилизованной под Баха, то воссоздающей звуковой мир современной додекафонии. Другой шаг в том же направлении Шнитке сделал, создавая "Сюиту в старинном стиле" (1972), где, по его словам, он "влез" "в маску Баха" [Шульгин, 1993, с. 99], хотя музыка воссоздавала основные черты и других композиторов барокко (Л. Боккерини, А. Вивальди). Киномузыка, на основе которой была написана "Сюита" (к фильмам Э. Климова "Похождение зубного врача" и "Спорт, спорт, спорт"), сочинялась, соответственно, в 1965 и 1970 гг., причем идея была: "поселить" современных героев в старинную стилизованную музыку (см. [Шульгин, 1993, с. 60, 61]).

Например, когда близкий друг и собеседник Шнитке А. Ивашкин спросил его: "*Универсальна ли русская культура? Надо ли "охранять" ее границы?*", - тот ответил: "Границы культуры нельзя, недопустимо охранять". В частности, речь шла о том, что в истории русской культуры на протяжении многих веков действуют полярные, противоположно направленные тенденции - *центростремительная* и *центробежная*. Первая связана с укреплением и концентрацией национально-культурной специфики, вплоть до крайних форм национализма и русификации; вторая - с адаптацией к западной культуре, с усвоением западных влияний и торжеством всемирных, космополитических тенденций в русской культуре.

Говоря о центростремительной (национально ориентированной) тенденции в русской культуре, Шнитке констатировал: "Конечно, в этом движении были величайшие фигуры. Но как принцип, как теория, всеобщая тенденция - этого не должно быть. Я не за то, чтобы этого не было вообще, но я против унификации всего - в этом, подчинении всего - этому. Пусть все будет одновременно - и что-то абсолютно русифицированное (но важно, чтобы это было подлинным, естественным, а не газетно демонстрируемым). .. Но не нужно превращать личную точку зрения в некую всеобщую. Тогда воцаряется неточность через распространение частного на все. Всякий человек ошибочен. Не прав будет и тот, кто сейчас будет в противовес национализму или национальной автономии утверждать отсутствие национальной специфики и некую всеобщность, - это тоже будет ошибкой. Но эта ошибка станет очень тяжелой, когда из высказываемого суждения превратится в некую утверждающую догму" [Беседы... 2003, с. 132,133].

Собственно, чтобы этого не происходило в современной культуре, в которой очень остро сталкиваются глобализм и локализм, и нужна полистилистика. Она становится не только средством *расширения, плюрализации* художественно-эстетических вкусов (а вместе с тем и идейно-эстетических видений мира, и культурно-исторических представлений, то есть целых мировоззрений), но и своего рода "противоядием" против всяческого - политического, этносоциального, морального, идейно-эстетического - *монизма* (тоталитарного, авторитарного или просто субъективно-личностного вкусового диктата). В этом смысле феномен полистилистики в истории отечественной культуры XX в. -от самых своих истоков до развитых, сознательно культивируемых стилевых форм -всегда символизировал протест против любой идейно-эстетической и художественно-стилевой унификации, "заорганизованности", стилевой "клишированности", против всякой художественно-эстетической (а в подтексте и идеологической) монополии.

Полистилистика - до сих пор способ противодействия любым культурно-политическим шаблонам и формам внешнего давления на искусство (будь то навязывание принципов классического или социалистического реализма, символизма или авангарда, "строгой партийности" или последовательной моноконфессиональности, даже, наконец, экономического диктата рынка с его тематическими, жанровыми и стилевыми запросами). Она символизирует борьбу с исключительным признанием только одних, определенных авторитетов и запрещением, даже изъятием из обращения иных, оппозиционных, альтернативных или идейно скомпрометированных образцов (имен и произведений, стилевых тенденций и идеологических, эстетических и т.п. принципов). Таким образом, обращение к полистилистике во многом означает творческое и политическое *инакомыслие*, даже подчас осознанное *диссидентство*, оно фиксирует принадлежность к культурному и художественному *андеграунду* (или духовной оппозиции), а значит, выражает *идейное противостояние* культурно-политическому официозу и идейно-стилевой нормативности ангажированного искусства.

Сравнивая моностилистические и полистилистические культуры, видный отечественный социолог и культуролог Л. Ионин выделяет такие категории моностилистической культуры, как иерархия способов культурных репрезентаций, канонизация их форм, упорядоченность, тотализация, исключение "чуждых" культурных элементов, упрощение сложных культурных феноменов, официальный консенсус, позитивность, телеология, сакральное ядро. Соответственно, для полистилистической культуры характерны: деиерархизация, деканонизация, неупорядоченность, детотализация, включение различ-

ных культурных компонентов, диверсификация, эзотеричность, негативность, ателеология [Ионин, 2000]. Уже из этого перечисления видно, что полистилистическая культура всегда позиционирует себя в смысловой оппозиции к культуре моностилистической, и эта оппозиционность носит многомерный, "полифонический" характер.

Помимо ""коллажной" волны современной музыкальной моды" (как самой общей стилевой тенденции художественной полистилистики), Шнитке называл два противоположных принципа в тонком "использовании элементов чужого стиля": "принцип цитирования и принцип аллюзии". Сказанное относится не только к музыке, о которой непосредственно пишет Шнитке, но характерно в целом для постмодернистских тенденций в культуре XX в. (в том числе и отечественной), включая литературу, театр, изобразительное искусство, кино, публицистику, даже философию и науку. Поэтому приведу теоретически важные мысли Шнитке по этому поводу более подробно.

*"Принцип цитирования* проявляется в целой шкале приемов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции... и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами... Сюда же, - продолжал свой анализ композитор, - можно отнести и технику *адаптации* - пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере... *Принцип аллюзии* проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее" [Шнитке, 2004, с. 97,98].

Здесь имеются в виду прежде всего те примеры неоклассицизма 20-х гг. XX в. (И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Онеггер, К. Орф, Х. В. Хенце и др.), когда "почти весь цитатный текст неуловимо окрашен стилистикой прошлого", и творчество Стравинского в целом, "парадоксальность которого вся построена на игре ассоциаций и намеренном смещении музыкальных времен и пространств". Однако в той или иной мере сказанное может быть приложено и к музыке вообще, и к искусству вообще, и даже к культуре в целом. Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой... Элементы полистилистики существовали в европейской музыке издавна - не только открыто, в пародиях, в фантазиях и вариациях, но и в недрах моностилистических жанров... Но степень сознательности применения полистилистики не выходила за рамки "вариаций на тему такого-то" или "подражания такому-то". В XX в. произошел "прорыв к полистилистике". Причем по мере движения от начала XX в. к его концу эта тенденция в целом усилилась и укрепилась в искусстве.

"Прорыв к полистилистике обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденции к расширению музыкального пространства. Диалектически дополняющая ее тенденция к возрастанию органического единства формы выявляет законы освоения этого нового музыкального пространства" [Шнитке, 2004, с. 99]. Разумеется, сказанное Шнитке относится не только к области музыкального творчества, но и к другим сферам художественной культуры (шире - вообще к интертекстуальному взаимодействию различных текстов культуры, относящихся к ее историческому прошлому или настоящему и даже представляющих разные виды искусств, разные феномены культуры, вступающие в диалог друг с другом в едином смысловом пространстве).

Говоря о "*прорыве*" в область полистилистики, композитор имел в виду, во-первых, "скачок" в обретении принципиально новых возможностей творчества (в русле, как это мы сегодня понимаем и формулируем, постмодернизма, размывающего в искусстве грань между "старым" и "новым", "своим" и "чужим", "простым" и "сложным", "классическим" и "авангардистским", "единичным" и "множественным", "оригинальным" и "банальным" и т.д.). Во-вторых, речь идет о *преодолении* всего рутинного, нетворческого, тормозящего развитие искусства и творческой индивидуальности - как в русле классики (неоклассики), так и на путях авангарда. Однако далеко не все разделяли оптимистический пафос композитора, видевшего в полистилистике эпохальный резерв новых средств художественной выразительности, своего рода метастиль искусства.

Незадолго до Шнитке Барт в уже цитированной статье писал, что никакого смыслового "прорыва" полистилистика в себе не содержит принципиально. "... В многомерном письме, - замечал он, - все приходится *распутывать*, но *расшифровывать* нечего; структуру можно проследить, "протягивать" (как подтягивают спущенную петлю на чулке) во всех ее повторях и на всех ее уровнях, однако невозможно достичь дна; пространство письма дано нам для пробега, а не для прорыва; письмо постоянно порождает смысл, но он тут же и улечивается, происходит систематическое высвобождение смысла" [Барт, 1989, с. 389, 390]. Открывая перед творцом безграничные игровые возможности стилиевой комбинаторики, полистилистика, таким образом, являет собой, с точки зрения филолога, не какой-то новый стиль (или метастиль), а отказ от стилиевой определенности вообще, свободу от стилиевых зависимостей и тяготений.

Впрочем, столь контрастные интерпретации феномена полистилистики вовсе не исключают друг друга и являются взаимодополнительными и взаимопроникающими версиями одного и того же. Сюда же следует отнести и различные варианты *стилизации* культурных текстов (от предельно адаптивной к тому или иному конкретному стилю до предельно искажающей - насмешливой, иронической, гротескной, фантастической, устрашающей); культурно-исторического и идейно-художественного нарратива (с различной степенью и разными формами смыслового дистанцирования от оригинала или исходного материала), а также приемы *клише*, *клина*, *ремейка* и *ремикса*, понимаемые как различные формы свободного обращения (в том числе игры) с готовыми культурными текстами (или архетипами), фиксируемыми как далее не разложимые компоненты художественного языка или, напротив, как изначальные элементы искусства, подвергаемые вторичному варьированию и трансформации, реинтерпретации и переоценке в новом смысловом контексте. К ним же относятся всевозможные принципы и методы рефлексии и символизации культуры, свидетельствующие о повышении уровня ее *семиотичности* и многократной (вторичной, третичной и т.п.) смысловой опосредованности - по сравнению с исходными текстами или стилями.

Характерный пример сложнейшей полистилистики в творчестве Шнитке представляет Третья симфония, создававшаяся с 1976 по 1981 г. Сам композитор по этому поводу говорил: "Поскольку симфония была предназначена для Лейпцигского оркестра, я хотел придать ей приметы немецкой (австро-немецкой) музыки. В этом сочинении можно услышать некоторые напоминания о музыке Вагнера, Малера, Баха и многих других. Есть стилизация и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты. Сознательная попытка стилизации сделана на основе тематического единства и общей интонационной идеи" (цит. по [Холопова, Чигарева, 1990, с. 170, 171]). Исследователи насчитывают по меньшей мере 33 имени немецко-австрийских композиторов, стилизованных русским композитором с немецкими корнями. Шнитке к этому времени был знаком с опытом подобного коллажирования, ярко представленного, например, в третьей части Симфонии Л. Берио и в "Фантастической скачке" из оперы А. Пуссера "Ваш Фауст". Позднее к этим образцам европейской полистилистики добавились и другие (например, опера Б. Циммермана "Солдаты").

В Третьей симфонии через воспроизведение характерного тематизма немецкой музыки за едва ли не четыре столетия создается величественный образ немецкой культуры в целом. И. Бах и его три сына, Г. Гендель, Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен, К.-М. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, И. Брамс, А. Брукнер, И. Штраус, Р. Штраус, Г. Малер, М. Рeger, А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, К. Орф, П. Хиндемит, К. Вайль, К. Штокхаузен - далеко не полный список представленных индивидуальными и коллективными стилями, в той или иной мере узнаваемыми слушателем, если, конечно, он музыкально подготовлен к подобному опыту.

Однако это "узнавание" весьма относительно, и не только из-за возможного несовершенства музыкального образования и художественной эрудиции реципиентов-непрофессионалов в области музыки. Композитор сознательно моделирует двусмысленные стилиевые обороты и эпизоды, которые можно принять и за Моцарта, и за Гайдна, и за Шумана, и за Мендельсона, и за Шёнберга, и за Берга. В контексте полистилистики вы-

бренные стили "плывут", "колеблются". Это скорее *намек* на тот или иной стиль, нежели прямая ссылка на него. Полистилистика - это "вязь" свободных ассоциаций, многозначных символов, стилевых сопоставлений и противопоставлений, образующих в совокупности пеструю ткань сложного, многомерного музыкального текста.

Более того, внимательного слушателя симфонии (особенно известны записи Третьей симфонии Шнитке Г. Рождественским и Э. Класом) поразит незаметное перерождение интонационно одной и той же темы, звучащей то в "баховском" облике, то в "гайдно-моцартовском", то в "вагнерианско-малеровском", то наподобие вальса И. Штрауса... Кульминации эмоционального нарастания приводят к различным эффектам - то воссоздающим триумфальные литавры героического Бетховена, то нервно-отчаянные "взлеты" напряжения в брукнеро-малеровском духе, а то вдруг напоминают помпезно-милитаристские марши нацистской Германии...

Наконец, моделируемые Шнитке многоярусные полистилистические конструкции-коллажи сочетают монограммы композиторов, которые составлены из звучащих букв, условно обозначающих их имена и фамилии, и образы именных стилей, как их трактует композитор XX в. Формы взаимного преломления и опосредования наслаивающихся друг на друга стилизаций, созданных по разным принципам, приобретают при этом особенно парадоксальные, а подчас и фантазмагорические формы. Так, Дзюн Тиба отмечает, что "монограмма Гайдна напоминает больше *Tristan* -аккорд; бетховенские валторны звучат как вагнеро-брукнеровское "эхо"; "фортепиано" Мендельсона, "пересекаясь" с вальсами Штрауса и Шуберта, превращается в политональную пародию *a la* "Воцек"; Вагнер в "облике" Фортепианного концерта Шумана вслед за его монограммой. И далее Брамс в стиле Шёнберга; Циммерман в стиле... Шёнберга" [Тиба Дзюн, 2004, с. 76]. Рядом с подлинными стилизациями и аллюзиями возникают стилевые "обманы" - сознательные или бессознательные.

Немецкий дух предстает перед слушателем во всей своей многоликости, стилевой контрастности, драматической противоречивости и саморазорванности. Шнитке создает образ *немецкой музыки* в целом, *немецкой культуры* в ее многовековом историческом развитии, со взлетами и падениями, с прорывами во "всемирность" и возвращениями в национальную специфику.

Однако и подобное обобщение оказывается не последним в интерпретации шнитковской полистилистики. Немецкий музыкальный критик Х. Герлах заявил в 1985 г. после неоднократного исполнения Третьей симфонии Шнитке в ГДР: "На мой взгляд, несмотря на то, что там есть многочисленные цитаты и аллюзии немецкой музыки, эта симфония по общему характеру все-таки русская... Большое музыкальное пространство, постепенное неспешное развитие музыки во времени, яркие контрасты между глубокой эмоциональностью и крайним гротеском вплоть до парадокса, широкий звуковой мир, доходящий до русских традиций многозначности звонов, - в этом я чувствую линию, идущую от Шостаковича (может быть, через Малера), стилистической многослойности, слышу именно самого Шнитке, как он мне знаком уже по другим его сочинениям. Это не менее русская музыка, чем Первая симфония, и если перейти на литературные аналогии, - эта музыка больше следует Достоевскому, чем Томасу Манну" (цит. по [Холопова, Чигарева, 1990, с. 180, 181]).

Иными словами, образ немецкой культуры воссоздан Шнитке с позиций русской культуры, в контексте которой он развивался как художник и мыслитель, а немецкая музыка - это его культурная (и отчасти генетическая) память. Третья симфония предстает как процесс и результат русско-немецкого культурного диалога, разворачивающегося в сознании и душе, в творчестве музыканта, а вместе с тем - как художественное воплощение драматического диалога русской и немецкой культур, России и Германии на протяжении более чем трех столетий.

Обращение к полистилистике как к сознательному приему или даже методу творчества, широко распространившееся в XX в., вызвало к жизни целый ряд проблем, по преимуществу связанных с ее рецепцией в массовом непрофессиональном сознании. Шнитке последовательно перечислял возникшие новые проблемы восприятия и оценки поли-



стилистического творчества. "Неизвестно, сколько слоев стилистической полифонии может одновременно воспринять слушатель, неизвестны законы коллажного монтажа и постепенной стилистической модуляции - есть ли они вообще? Неизвестно, где граница между эклектикой и полистилистикой, наконец, между полистилистикой и плагиатом. Проблема авторства вообще усложняется не только юридически, но и по смыслу: сохраняется ли индивидуальное и национальное лицо автора". Композитор высказывал гипотезу, что в рамках полистилистики "авторская индивидуальность неизбежно проявится как в отборе цитируемого материала или в его монтаже, так и в общей концепции произведения... К тому же элементы чуждого стиля обычно служат лишь модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля" [Шнитке, 2004, с. 100].

Иначе говоря, с одной стороны, множество стилей сегодня является для художника *естественным контекстом творчества*, в котором он *объективно* пребывает, а полистистика выступает как *универсальное средство* взаимодействия (взаимообогащающего диалога) авторского текста с плюралистическим, многомерным контекстом культуры, в который - вольно или невольно - оказывается включен современный художник (более органично и необратимо, нежели когда-либо раньше, в предшествующие культурно-исторические эпохи). Однако наряду с полистилистикой современный художник сталкивается с целым арсеналом средств взаимодействия с плюралистическим контекстом культуры, среди которых заметное место занимают эстетически предосудительные - эклектика, подражание, плагиат... И границы между всеми этими средствами (включая полистистику) объективно размыты, стерты, почти неуловимы. Современный художник вынужден работать в пространстве *творческой неопределенности*, сталкиваясь с искусствами банальной простоты и нарочитой усложненности, эмоциональной непосредственности и отвлеченной умозрительности, широкой популярности и практической недоступности, стереотипами массового восприятия и неповторимо-индивидуальным поиском...

С другой стороны, рядовой реципиент современного искусства не только не обязан, но и *практически не может* быть включен в плюралистический контекст всей мировой культуры; в стилевом отношении он *избирателен* и, по определению, *не владеет* всей необходимой *полнотой идейно-художественных ассоциаций*, через призму которых он может, и по идее должен, воспринимать то или иное произведение современного искусства. Иначе говоря, массовый реципиент современного искусства вступает во взаимодействие с ним в ситуации *исходной смысловой неопределенности* (информационной неполноты, смутной ассоциативности, нечеткой узнаваемости - тем, образов, сюжетов, идей и т.д.). Смысловой "зазор" между авторским замыслом и восприятием реципиентов, обладающих различным уровнем культуры, эрудиции, способностью интерпретации, разрастается, нередко оборачиваясь "разночтением" (в разных и даже противоположных контекстах) и конфликтом восприятий.

Возьмем, к примеру, одно из самых характерных и известных полистилистических произведений Шнитке Concerto grosso N 1, в котором использовано стилизованное танго из музыки к кинофильму Э. Климова "Агония" (к моменту первого исполнения Concerto фильм еще не вышел на экраны страны). Многие согласны с тем, что это простое и узнаваемое танго, появляясь в "обрамлении" ультрасовременных средств музыкальной выразительности (додекафония, алеаторика, сонористика, микрохроматика, включая четвертьтоновые интонации и кластеры и т.п.), до сих пор производит "шоковый" эффект. Но природа этого эстетического "шока" может быть понята по-разному.

Е. Чигарева анализирует этот эпизод таким образом: "... В Рондо (VI часть Concerto) применен еще более действенный, чем принцип "кривого зеркала", прием разрушения целостной, гармоничной модели - противопоставления ей иной стилистической модели, антагонистически враждебной ей. Во втором эпизоде Рондо звучит обольстительное танго, создающее эффект стилистического шока. Так заявляет о себе в полный голос сфера банального, которая угрожает самому существованию высокого, духовного.

Контраст между сниженным образом, воплощенным в танго, сопровождаемым всеми приемами эстрадного жанра, и романтически полетной темой рефрена вопиющий, они несовместимы, между тем при внимательном рассмотрении обнаруживаешь, что в основе их - одна интонация: оказывается, что это две стороны одного образа! Возникает опасность поглощения рефрена темой танго, которая усиливается тем, что в следующем проведении интонации рефрена контрапунктируют эстрадной мелодии, "подпевают" ей" [Холопова, Чигарева, 1990, с. 127]. В подобной интерпретации тема танго приобретает черты не просто банальности, но и агрессивности, разрушительности, властности.

Соавтор Чигаревой В. Холопова, тоже тесно общавшаяся с композитором, в своей собственной книге о нем характеризует упомянутое танго еще более резко и негативно: "Еще один, совсем новый вид простоты вошел внутрь полистилистического произведения. При первом исполнении на публику, уже достаточно хорошо изучившую новый метод Шнитке (полистилистику. - *И. К.*), вдруг обрушилось что-то развязно-неприличное, заставившее чуть ли не заткнуть уши. Зазвучало типичное ресторанное танго, со всеми пошлыми оборотами в мелодии и типичными синкопами в аккомпанементе. Танго было заимствовано из кинофильма Э. Климова "Агония" - из того эпизода, где Распутин учиняет скандал в высшем обществе, пытаясь насильно увести чужую жену. Для академического концертного зала шнитковское танго тоже скандал, посягательство на хороший вкус. Однако когда шок первого впечатления прошел, чувственное танго начало уже нравиться, и в дальнейшем публика всегда ожидала этого момента. "Серьезная" музыка пусть неохотно, но впустила в свои пределы музыку "несерьезную" [Холопова, 2003, с. 130]. Впрочем, первый исполнитель Concerto - Г. Кремер, которому вместе с Т. Гринденко и посвящено это произведение, вспоминая, как он еще в 1977 г. "с воодушевлением сыграл свое первое танго в Concerto grosso N 1 Альфреда Шнитке", подчеркнул: "Вероятно, есть в самом танго нечто такое, из-за чего эта музыка всегда была популярна и в России. Сколько знаменитых танго обладают качествами, равными разве что народным песням (назову здесь "Очи черные")" [Кремер, 2001, с. 231].

Однако ассоциации с Г. Распутиным - персонажем фильма Климова, и произведенным им "скандалом" в высшем обществе или с "ресторанной пошлостью" Москвы 1970-х - не являются ни единственно возможными, ни строго обязательными в интерпретации данного произведения (как и любых подобных полистилистических опусов). Более того, пресловутое танго из Concerto grosso N 1 вовсе не обязательно однозначно трактовать как исключительно "пошрое", "низкое", "неприличное" и т.п. Сам композитор оставил и такую трогательную интерпретацию этого эпизода: "*Любимое танго моей бабушки, которое играет ее прабабушка на клавесине*" [Шнитке, 2004, с. 104].

Итак, танго, вкрапленное автором в Concerto grosso N 1, *любимо бабушкой композитора* (что вызывает цепочку теплых автобиографических воспоминаний, к которым в принципе не могут примешиваться какие-то ноты отвращения, отталкивания, негативизма любого плана). Это танго также любимо и прабабушкой (не то автора, не то его бабушки), игравшей его если и не буквально на клавесине, то на каком-то столь же старинном, уже вышедшем из употребления инструменте (этого исполнения автор, по определению, не мог слышать сам, но мог реконструировать разве что по рассказам бабушки). Иначе говоря, танго звучит как отдаленное воспоминание, точнее - как воспоминание о воспоминании, как *нарратив нарратива*, как тень давно умершего звука... К этому танго можно относиться чуть иронично, скептически, лично отстраненно; оно может сегодня казаться чуждым, но не чужим, дальним, но не далеким. Оно может "не нравиться" само по себе, но предстает как звуковой образ отдаленной эпохи, манящей, интригующей, зовущей через головы нескольких поколений. Впрочем, во времена прабабушки, бабушки автора (едва ли не эпоха Баха?), когда дамы музицировали на клавесине, не существовало никакого танго... Так что это "призрак танго", вряд ли когда существовавший в реальности.

В этом танго выражена щемящая ностальгия о трагической невозвратимости времени, о невозможности адекватно его пережить и прочувствовать сегодня (как это могли бы услышать в свое время любимая бабушка героя и тем более известная ему лишь по

рассказам прабабушка, современница не то эпохи модерна, не то XVIII в.). Это танго - "смутно-свое" и в то же время - "неопределенно-чужое", унаследованное от предков, но принятое как дар; это культурная память о давно прошедшей эпохе, одновременно притягательной и во многом уже непонятной, а потому - в такой же степени память, как и абберация памяти. Полистилистика в реальном восприятии оборачивается полисемантикой, смысловой многозначностью и потому смысловой неопределенностью.

Звучащая в самом начале и конце Concerto (Прелюдия и Постлюдия) - еще одна ностальгическая тема, неоднократно "фатальным рефреном" повторяющаяся на протяжении всего произведения, исполняется на "подготовленном фортепиано", создающем ощущение "расстроенного", "разбитого" рояля, как бы только что извлеченного из тьмы и пыли веков. Музыка эта, называвшаяся автором "темой часов", также заимствована из киномузыки (к фильму А. Митты "Сказ про то, как царь Петр арапа женил"). В первоначальном замысле музыки к фильму (сравнительно недавно, к 70-летию юбилею композитора, собранная в сюиту Г. Рождественским и впервые им же исполненная в Большом зале консерватории в Москве 10 ноября 2004 г.) эта тема представляет собой колядовую песню в звучании детских голосов, распеваящих типично барочный текст: "О человек, / Недолог твой век, / Печален и смертною скорбью жален. / Будь милосерден, / К добру усерден, / За муки телесные / В кущи небесные / Примет тебя Господь" (цит. по [Холопова, 2003, с. 130]). Впрочем, и эта тема интерпретировалась негативно, снижено - как нечто банальное, неживое, механическое: "охрипшая музыкальная шкатулка" [Савенко, 1981, с. 38]. Однако сам композитор называл этот эпизод "*бойким детским хоралом*" [Шнитке, 2004, с. 104].

Эпатирующее сочетание *высокого* и *низкого*, *оригинального* и *банального* в контексте одного произведения, одного творчества - традиция, протянувшаяся через весь XX в., восходящая к симфониям Малера и полистилистическим опытам Ч. Айвза, а позднее - к многочисленным примерам в творчестве Стравинского и Шостаковича, по-своему развитая и доведенная до логического конца полистилистикой Шнитке. Именно у Шнитке стиливой "разброс" (особенно контрастно в Симфонии N 1) достигает крайнего выражения - от венской классики до нововенского сериализма и от джазовой импровизации до рока. В этом отношении ему несомненно уступают многие его коллеги-современники, при всем своем подчас увлечении полистилистикой далекие от крайнего стиливого плюрализма и исключительной мозаичности стилей (Э. Денисов, С. Губайдуллина, Р. Щедрин, С. Слонимский, Г. Канчели, А. Пярт и др.).

"Одна из целей моей жизни, - весьма торжественно заявлял Шнитке (в связи с Concerto grosso N 1), - преодолеть разрыв между "Е" (от *Ernstmusik* - нем., серьезная музыка. -И. К.) и "U" (от *Unterhaltung musik* - нем., легкая, развлекательная музыка. - И. К.), даже если я при этом сломаю себе шею..." [Шнитке, 2004, с. 101]. Разрыв, существующий между "Е" и "U", Шнитке, разумеется, преодолеть (даже в своем творчестве, не говоря уже о культуре в целом) все же не удалось, но совместить два разных, контрастных и даже остроконфликтных дискурса в рамках одного текста (художественного проекта, построенного на противопоставлении "смысловых полюсов" - творческого и банально-пошлого, возвышенного и сниженного и т.п.) - получилось (в форме полистилистических конструкций - "мозаики", коллажа, вернисажа). И рождение подобных полистилистических конфигураций, безусловно, стало настоящим "прорывом" в эстетике и искусстве. Случайной эклектике смешанных стилей отныне противостояла продуманная система стиливой интертекстуальности (см. [Тиба Дзюн, 2004]).

К принципиальным сложностям полистилистических произведений - прежде всего в плане художественного восприятия - Шнитке относил, в частности, то, что "полистилистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины. Повышаются и требования к общей культуре слушателя - ведь игра стилей должна быть им осознана как намеренная" [Тиба Дзюн, 2004, с. 100]. При всей осторожности формулировок, применяемых Шнитке в оценке негативных сторон полистилистики, отличаемые им здесь ключевые особенности полистилистики, возможно, являются необратимыми и едва ли не фатальными тенденциями со-

временной культуры. Речь идет о том, что современный художник в процессе своего творчества в принципе не может "избавиться" от того *ассоциативного фонда* художественно-эстетических впечатлений, вместе с которым он приходит в искусство. Можно сказать еще жестче: выводы Шнитке имеют более общую и объективно обусловленную природу, нежели это может показаться на первый взгляд, а потому выявляют важнейшие закономерности развития искусства в конце XX - начале XXI в.

1. Вряд ли сегодня возможно, причем даже не только практически, но и теоретически, воспринимать "абсолютную" ценность художественного произведения внеконтекстуально и внеассоциативно. Даже если в творчестве художника отсутствует сознательная установка на интертекстуальность, связанную с цитированием или нарративом предшествующих текстов культуры, мы легко "вчитываем" в него интертекстуальные смыслы и аллюзии, во многом бессознательные, интуитивные, без особого труда восстанавливающие исторический контекст культуры, в который - вольно или невольно - эти произведения оказываются вписанными. Иначе говоря, художественно-эстетическая и идейная "вторичность" современного искусства фактически непредотвратима, неизбежна, культурно-исторически запрограммирована. Об этом можно философски медитировать: сожалеть, мечтать, надеяться, но избежать этого практически невозможно.

2. Культура восприятия искусства (любой исторической эпохи) современными реципиентами неоднородна, многослойна и сама полистилистична: разные типы слушателей (а также читателей или зрителей) воспринимают произведения искусства (в том числе и современного) заведомо в разном стилевом контексте (социально-бытовом или культурном, банальном или эксклюзивном, "масскультовом" или элитарном, узком или широком, точном или приблизительном, совпадающем с авторскими интенциями или контрастирующем с ними и т.д.). Одно и то же произведение современного искусства может восприниматься различными реципиентами по-разному, с большой амплитудой смысловых колебаний, включая как крайний случай его полное неприятие в качестве явлений искусства (в эстетическом и иных отношениях) и даже - феномена культуры вообще. И такая резкая и конфликтная дифференциация аудитории искусства в современных условиях также понятна и культурно неотвратима.

3. Для художественного творчества это должно означать одновременную устремленность автора к нескольким гипотетическим, во многом взаимодополняющим или взаимоисключающим смысловым контекстам, а значит, предполагать одновременную возможность нескольких, принципиально различных интерпретаций одного и того же художественного текста разными реципиентами как равноправных в познавательном, эстетическом и идейном отношениях. То есть автор, создавая свое произведение, должен иметь в виду нескольких своих потенциальных реципиентов, различно понимающих его творение, потенциально многозначное и вариативное - по форме и по содержанию, а в идеале - такого универсального реципиента, который, подобно самому художнику, окажется способен одновременно представлять несколько возможных прочтений художественного текста, являющихся взаимодополняющими. Само творчество становится (уже на стадии предварительного замысла) многомерным и плюралистичным, рассчитанным одновременно на несколько разных типов художественного восприятия, если не на все потенциально мыслимые.

"Но при всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас, - подчеркивал Шнитке еще в 1971 г., - очевидны ее достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции "низкого" и "высокого" стиля, "банального" и "изысканного" - то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музыкальной реальности... новые возможности для музыкально-драматургического воплощения "вечных" проблем - войны и мира, жизни и смерти" (цит. по [Тиба Дзюн, 2004, с. 100]). Сюда же следует отнести и такую особенность творческого метода композитора, давно замеченную исследователями, как "расколотость индивидуального, личностного сознания на множество голосов" [Савенко, 1981, с. 42]. Подобная "расколотость" индивидуально-личностного сознания позволяла Шнитке добиваться внутренней множественности "оптики" картины мира, особой

стереоскопичности мировосприятия, той чрезвычайной многозначности символики, которая получила у И. Бродского (отметившего близость музыки Шнитке своему творчеству) наименование "референтивности". Эти особенности творческого метода Шнитке открыли возможность одновременно соединять - средствами полистилистики - противоречивые тенденции смыслообразования - центробежные и центростремительные, интегрирующие и дезинтегрирующие; однозначные, принципиально многозначные и амбивалентные по своей сути, и тем самым устремляться к предельному универсализму.

Однако "всемирная отзывчивость" уникальной творческой индивидуальности оказывается трагически надломленной. "Платой за расширение пространства личности, поля "укорененности" творчества становится *потеря чувства дома*. Усиливается, независимо от реальных условий бытия, ощущение скитальчества, чему не помогает и, по словам самого композитора, "успокоение: вот найден дом". Но затем неизбежно я был возвращен к реальности". Подобно существу, парящему словно "над" человечеством и в то же время равноудаленному от окружающих, Шнитке чувствует себя "*родственным понемногу всем* - но не окончательно" [Петрушанская, 2002, с. 159].

Сегодня становится очевидным, что не все достоинства полистилистики в равной мере подтверждаются развитием современного искусства и культуры в целом. Точно так же сегодня можно констатировать, что не все опасения, высказанные в связи с феноменом полистилистики, оказались одинаково серьезными и значительными, связанными с ближайшими или далекоидущими последствиями для художественной и социокультурной жизни страны и мира. Тем не менее эстетико-культурологические прогнозы одного из самых чутких и глубоких художников прошедшего века оказываются для нас и актуальными, и важными даже независимо от степени их репрезентативности и достоверности. Без этих аналитических разборов и прогнозов Шнитке подлинное понимание своеобразия полистилистики, современной "мозаичной культуры" и заложенного в них плюрализма культурной памяти будет и неполным, и искаженным.

Впрочем, сказанное Шнитке относительно полистилистики в сфере современной музыки (как я это уже неоднократно в этой статье подчеркивал) мы можем без каких-либо натяжек экстраполировать на область иных форм культуры XX в., и прежде всего на художественную литературу. Во всяком случае, феномен литературной полистилистики до сих пор специально не рассматривался. Хотя именно он, по-видимому, является ключом к пониманию истоков постмодернизма в художественной культуре XX в. Однако рассмотрение этого феномена может и должно стать задачей отдельной статьи.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

*Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.

Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003.

*Ионин Л. Г.* Социология культуры. Путь в новое тысячелетие. М., 2000.

*Кремер Г.* Обертонны. М., 2001.

*Петрушанская Е. М.* Кто вы, доктор Шнитке? // Культурологические записки. Вып. 7. Национальное в художественной культуре. М., 2002.

*Савенко С.* Портрет художника в зрелости // Советская музыка. 1981. N 9.

*Тиб а Дзюн.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М., 2004.

*Холопова В.* Композитор Альфред Шнитке. Челябинск, 2003.

*Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М., 1990.

*Шнитке А.* Статьи о музыке. М., 2004.

*Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М., 1993.