

**Валерий СЫРОВ**

## КОМПОЗИТОРСКИЙ СТИЛЬ КАК ДИНАМИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

**The title of article:** A Composer Style as a Dynamic System

### **Abstract**

*The article considers a typological aspect of a composer style problem. This style represents a unity of three main parameters: ideal content, psychology and structure. Their interaction inside a multilevel style system leads to an endless variety of individual forms of style thinking and its organization.*

**Key words:** style, composer, assimilation, re-creation, style dialogue.

### **Аннотация**

*В статье развивается типологический подход к проблеме композиторского стиля, складывающегося как единство трех основных параметров: идейного, психологического, структурного. Взаимодействие их в рамках многоуровневой стилиевой системы порождает бесконечное разнообразие конкретных форм стилиевого мышления и его организации.*

**Ключевые слова:** стиль, композитор, ассимиляция, моделирование, стилиевой диалог.

**Syrov Valery** - Graduated Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory, Musicology Department in 1971 (honours diploma). Post-graduate course, 1978. Defence of the thesis for a candidate degree "Boris Tischenko's Symphonic Works", 1982. Defence of a doctoral dissertation "Style Metamorphoses of Rock or the Way to the "Third" Music", 1998. Nizhny Novgorod State Glinka Conservatory professor Doctor of Art Criticism, Professor of the Music Theory Chair. Nizhny Novgorod Conservatory Dissertation Council Chairman. Nizhny Novgorod Conservatory Academic Council Member. Member of the Union of Composers of Russia. Honoured Art Worker of Russia.

В 1971 году с отличием окончил Нижегородскую (Горьковскую) государственную консерваторию им. М.И.Глинки, а в 1978 году – аспирантуру при ней. В 1982 году защитил кандидатскую диссертацию «Симфоническое творчество Бориса Тищенко. Проблемы стиля и драматургии», в 1998 году – докторскую диссертацию «Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке». Профессор, заведующий кафедрой теории музыки ННГК им. М.И.Глинки, председатель Диссертационного Совета при Нижегородской консерватории. Заслуженный деятель искусств Российской Федерации. Член Союза композиторов России.

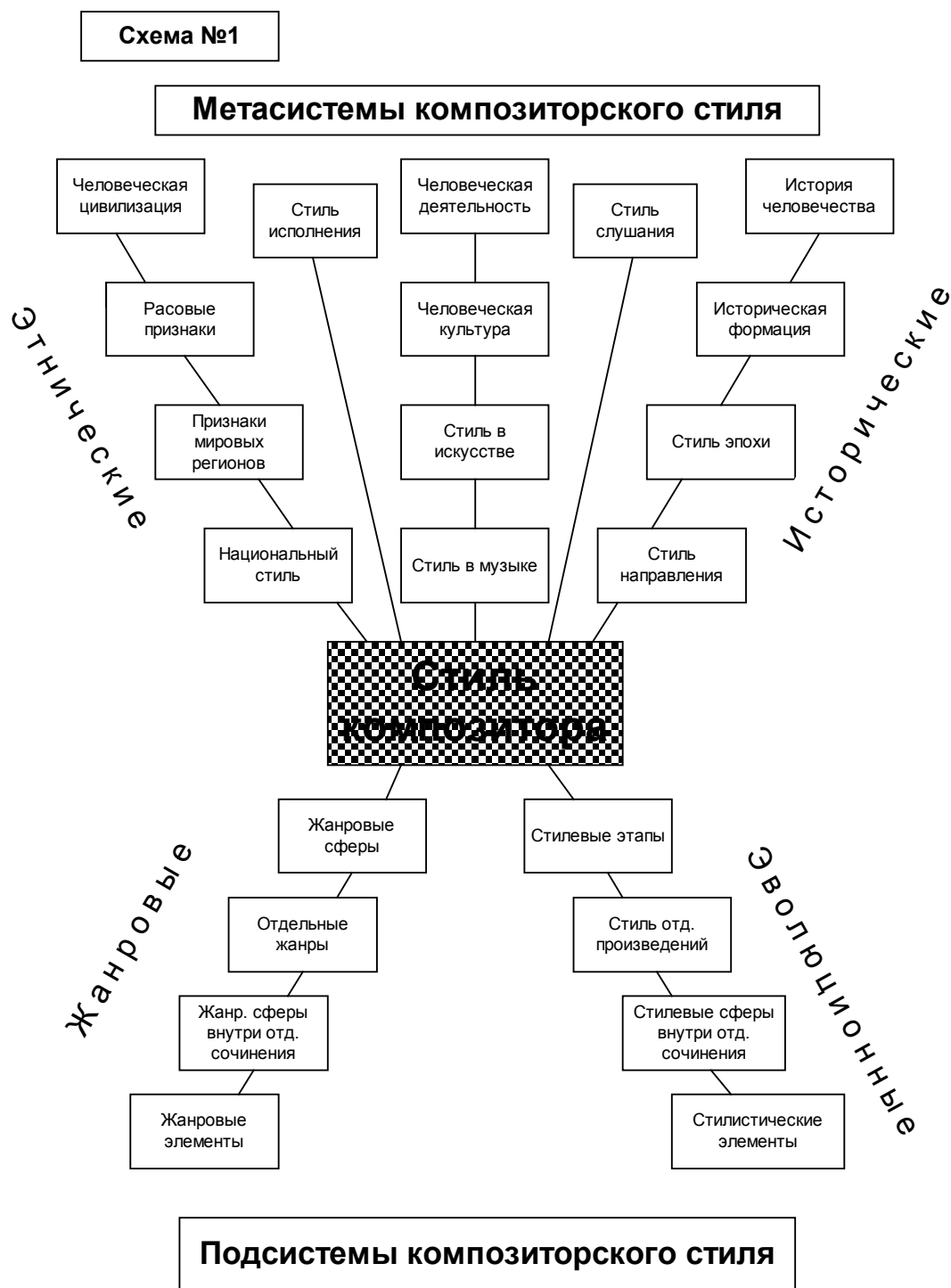
Проблема стиля за последнее время приобретает особую актуальность и остроту. Небывалое расширение исторического и географического ландшафта современной культуры, с одной стороны, актуализирует идею стилового диалога, а с другой, ведет к ее столь массовому тиражированию, что тотальная «полистилизация» грозит превратить музыку в единообразный пестрый стилистический фон. Существует и другая опасность - она таится в поисках стиловой умеренности, архаики, примитива, восходящих к доиндивидуалистическим эпохам и культурам. Обе крайности являются настоящим испытанием композиторского стиля на прочность, готовят современное сознание к капитальному пересмотру самой категории КС, как выражения *личностного* смысла в музыке. Не произойдет ли вытеснение этого смысла некими стилистыми и жанровыми архетипами? И не погрузится ли музыкальное искусство в магию «коллективного бессознательного», став по пророчеству Маршала Маклюэна общепланетарным фольклором «глобальной деревни» с ее электронными способами коммуникации?

Осмысление проблем стиля протекает сегодня по разным направлениям. Наиболее плодотворной представляется их разработка не в лоне отдельно взятых дисциплин (истории, теории, эстетики), а на их стыке. Здесь существуют два пути: 1) от общих концепций творчества, психологии личности - к конкретным проявлениям КС и анализу наиболее ярких образцов, 2) от отдельных эмпирических наблюдений - к построению универсальных концепций стиля. В каждом заключены свои преимущества и издержки: ведь соблазн беспочвенного абстрагирования не менее силен, чем бескрылый эмпиризм. Сегодня мы стоим на пороге обобщения а *unity of three main* накопленного и создания новых концепций стиля, в которые органично бы вписались достижения философско-эстетической мысли и открытия в области психологии творчества, историзм в интерпретации стилистовых феноменов и глубина интонационного анализа. Главным условием остается целостный

подход к стилю во всем многообразии его связей, живое ощущение материала и раскрытие через это ощущение специфики музыкального мышления.

В данной работе предлагается типологическая модель КС, в которой идейные параметры и психология творчества рассматриваются как важнейшие его предпосылки. Внутри этого *метастилевого* контекста функционирует собственно стиль со своей структурой и материальными инвариантами или, по Асафьеву, комплексами «интонационных постоянств». Модель изначально объединяет стиль в широком и узком смысле, а триада «идея - функция - структура» аналогична творческому процессу вообще («замысел - реализация - результат»). Здесь материальные субстанты стиля (его лексическая структура) одухотворяются на уровне идейных содержаний через творческий метод. Последний, управляя процессом стилеобразования, становится стилевым методом.

Сложность и противоречивость предложенной модели многократно возрастает из-за многочисленных перекрестных связей в общей иерархии стилевых уровней, которые мы попытались отобразить на следующей схеме.



КС является здесь центром некой иерархической системы, имеющей разветвленную «сеть сообщений», по каналам которой циркулируют многочисленные потоки стилевой информации. Смешиваясь друг с другом, они формируют динамическую целостность - своеобразную «неустойчивую устойчивость». Правая половина схемы - это уровни эволюционного процесса, левая - уровни национально-этнические и жанровые, что

соответствует диахроническому и синхроническому аспектам. Интересна зависимость КС от метасистем стиля: с одной стороны, на него воздействуют стиль эпохи или крупного направления, с другой - стиль национальный (и не только «родной», что вносит в намечаемую иерархию элемент напряженного диалога). Поднимаясь по этническому вектору, можно различать стилевые признаки континентальных или региональных культур (например, ориентальное в творчестве европейского композитора), на векторе эволюции - приметы исторических формаций и даже эр.

Сам КС внутренне многосоставен. Его подсистемы также выстраиваются по двум векторам, с одной стороны, это стилевые этапы творческой эволюции, отдельные моменты этих этапов, с другой, - характерные жанровые области, группы жанров и отдельные жанры. Самый низший уровень - это жанровые и стилистические элементы. Они играют огромную роль в системе жизнеобеспечения стиля, осуществляя его информационно-энергетическую подпитку. Стилистический элемент - самое таинственное и трудноопределимое в КС. Легко улавливаемый на слух и помогающий мгновенному ориентированию в той или иной стилевой ситуации, он менее всего поддается аналитической аргументации. Стилистический элемент не всегда совпадает с элементом языка, часто заслоняется им, он ближе индивидуализированной речи или интонационному жесту. Существуют три основные группы стилистических элементов: «авторские», «чужие» и нейтральные. Они взаимодействуют и создают стилевые структуры различной направленности.

Выявление КС сверху и снизу, как реализация индивидуального феномена в конкретном звучании, происходит каждый раз избирательно и целенаправленно, согласно некой скрытой установке. В одном случае, на передний план выступает национальное своеобразие, в другом - стиль эпохи, а в третьем - общечеловеческое содержание с акцентом на универсальных «концептах» и риторических фигурах. При этом может усиливаться диалогическая или монологическая направленность стиля, языково-лексическое разнообразие или сдержанность, свобода в структурировании или строгая регламентация. Исходный импульс стилеобразования - это тяга к обособлению, индивидуализации, это самовыявление, идентификация стиля в окружающей среде, которая нередко ему противостоит, пытается поглотить и ассимилировать.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Стилeвая энтропия, например, ярче всего предстает в явлении эпигонства, которое можно определить как снижение стилeвого начала, рассеивание «стилeвой информации», в частности, сведение оригинального к тривиальному.

О противоборстве стилей чаще говорят в связи с исторической эволюцией, сменой эпох, школ и направлений. Но и на уровне индивидуального стиля картина далека от мирной идиллии - здесь, как и в природе, выживает и доминирует сильнейший.

### *Духовные предпосылки стиля. Стилль и идея*

Хорошо известно асафьевское определение стиля как своеобразие черт творчества, выраженное через совокупность «интонационных постоянств» (1, 139), как «комплекс средств выражения, выявление концепции, направляемой художественно-творческой волей» (цит. по 8, 235). Это позволяет интерпретировать КС как живое интонационное явление в контексте творческих и идейно-содержательных моментов. Подобная трактовка достаточно распространена в теории: «стиль - система музыкального мышления», «содержательная система средств» (Мазель, 5, 18), «стиль - художественный мир, пронизанный сознанием автора» (Медушевский, 6, 17). Аналогичное - в эстетике и литературоведении: «стиль диктуется определенным содержанием» (Каган, 3, 158), «стиль есть свойство речи, порождаемое особенностями ее содержания» (Поспелов, 10, 7), «стиль писателя представляет выражение его мировоззрения, воплощенное в образах языковыми средствами» (Жирмунский, 2, 50) – последнее определение наиболее объемно и исчерпывающе.

Принято считать, что КС есть одна из трех основных форм стиля наряду с национальным и историческим, хотя рядом выстраивается иная триада: «композиторский - исполнительский - слушательский», что учтено в приведенной схеме. Здесь вступает в силу целый комплекс личностных характеристик, не имеющих особого значения в национальном и историческом стилях. При этом актуальность интонационного подхода (стиль как интонационная коммуникация!) возрастает многократно. Неповторимость творческой личности, отчетливое звучание авторского голоса в массе других голосов, высокое художественное воплощение идей - основные качества КС, которые оттеняются национальными, историческими, социальными и психологическими факторами. Можно сказать, что *КС - это единство творческих принципов художника, определяемое его духовными потребностями, историческими условиями эпохи и традициями национальной культуры*. В подобном определении на первый план выступает *характер*

проявления творческой личности, что заставляет нас впоследствии серьезнее взглянуть на психологию стиля.

Содержание искусства и мир идей общезначимы, стиль же композитора уникален. Это противоречие отражает диалектику «общего и единичного». Самое интересное в данном случае – их взаимодействие, переход общего в единичное, общечеловеческих универсалий – в неповторимый музыкальный образ через индивидуальное интонационно-стилевое «высказывание». Индивидуализация содержания и формы происходит через авторскую концепцию – субъективный взгляд творца на окружающий мир и его явления.

О том, как идейные предпосылки определяют характер стилевой системы, свидетельствует эволюция европейской музыки. Ее повороты, смены стилевых и языковых установок – это одновременно и смена различных «идеологий», художественных воззрений и эмоциональных восприятий, которые реализуются в этих установках. Пример тому – становление основных исторических стилей, когда потребности новой эпохи вызвали к жизни новые средства, их выражающие. Сходное – и на уровне национальном: существенные различия интонационных моделей в музыке главных европейских школ обусловлены особенностями национальной психологии и многовековыми традициями национальной культуры. В одном случае, это склонность духа к поэтической символической и философичности, в другом, наоборот, – к ясности и пластике («острый галльский смысл»), в третьем – к исповедальности и социально-этическому пафосу. Естественно, речь идет лишь о тенденциях, но тенденциях существенных, формирующих несхожие национальные культуры.

То же самое наблюдается и на уровне индивидуального стиля: конкретные стилистические средства порождаются комплексом более широких предпосылок. Именно они в конечном итоге побуждают мысль художника, обуславливая восприимчивость к одним влияниям и неприятие или «глухоту» к другим. Уже на уровне идейного содержания выявляются стилевые приоритеты, что незамедлительно сказывается в структуре стиля и самом стилевом методе. Безграничная широта в выборе тем, сюжетов, мотивов не реализуется стопроцентно даже у самого разностороннего гения. Мысль чаще всего концентрируется в узловых точках, авторских концепциях. Концепции эти становятся смыслом самовыражения, оттачиваются и совершенствуются на протяжении всей жизни.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> В таком виде их объединяющая роль особенно велика для музыки XX века, эпохи предельного расширения границ искусства и утраты языковых норм. Об этом в связи с творчеством Шостаковича писал в свое время Л.Мазель (5).

Интерес художника может быть направлен на постижение социально-этического смысла явлений, при этом музыка предельно сближается с жизнью человека и общества, передавая ее в конфликтах и драматических коллизиях, но может устремляться в бесконечность идеального, чуждаясь прозы жизни, злободневности, прямого выражения социального, остропсихологического, с одной стороны, идет по линии углубления духовно-этического содержания, с другой, - наслаждается игрой, погружается в некую изначальность стихийных сил природы, неся надличностный смысл.

Сама концепция Человека, центральная для европейского искусства Нового времени, получает различное отображение: на одном из полюсов человек предстает средоточием мировых проблем, на другом он - лишь один из многочисленных субъектов природы и космоса. Два ориентира в пространстве художественной «идеологии» формируют стили эпические и лирические, классические и аклассические, гармоничные и ироничные, монологичные и диалогичные, стили с акцентом на становлении или бытии, на драматургическом или архитектурном начале. Для музыкального искусства, где мыслят преимущественно интонационными категориями, гораздо более важен «драматургический» стиль с его «человеческим» содержанием, конфликтностью образных сопоставлений и процессуальностью формы.

На основе идейно-содержательных предпосылок складывается: а) определенный жанровый профиль (тяготение к крупным или камерным жанрам, музыке вокальной или инструментальной и т.д.), б) тип эволюции, более стабильный или мобильный, в) характер преломления жанровых и стилистических влияний, то есть, интерес к самому материалу жизни с ее шероховатостью, стилистикой «низких» пластов, интонациями уличной или бытовой музыки либо стремление к очищению стиля, избеганию банального материала. В последнем случае стиль обнаруживает тенденцию к разнородности или однородности структуры.

Итак, идеи творчества, формируясь под воздействием исторических, социальных и психологических предпосылок, детерминируют существенные стороны композиторского стиля. Не следует думать, что процесс этот идет только в одном направлении, «сверху - вниз». Несомненно, существует и встречное движение, когда музыкальные идеи «подцвечиваются» выразительными средствами стиля. Более того, существует тип творческой личности, мыслящий индуктивно, вдохновляющийся самим материалом, звучанием, зрительным образом, жестом. Поэтому в процессе взаимного резонирования стиля и идеи нельзя не учитывать роль индивидуальной лексики. Идея влияет на стиль, но и



стиль уточняет и окрашивает общезначимую идею, которая становится благодаря этому авторской концепцией.<sup>3</sup>

Перепрочтение вечной темы, сюжета или мифа, при котором они становятся как бы авторской собственностью, сходно с процессом ассимиляции. Она своими корнями уходит в психологию бессознательного, представляя особую форму художественного присвоения. Психологически ассимиляция близка лирической природе творчества, основанной на внутренней преобразующей энергии творца, в отличие от энергии воссоздающей. И тут мы касаемся второго аспекта нашей типологии.

### Психологические предпосылки. Стилевой метод

В предлагаемой модели композиторский стиль функционирует как динамическая система, через каналы которой циркулируют потоки стилистической информации. Воспринимая и усваивая эту информацию, она частично поглощает ее в ассимилированном виде, а частично воссоздает в своей структуре. Две стороны одного процесса могут выявляться с разной силой, в результате чего возникают тенденции к стабильности, стилевой однонаправленности или к мобильности и разнонаправленности. Первая связана с монологическим складом, углублением рефлексии, вторая - со складом диалогичным, с внеличной установкой, объективным тоном высказывания. Назовем ориентацию первого типа претворением, вторую моделированием.

Объективное и субъективное в искусстве имеют множество аналогов: классическое и романтическое, эпическое и лирическое, воссоздающее и пересоздающее и т.д.<sup>4</sup> В связи с избранным психологическим аспектом обратимся к понятиям экстраверсии и интроверсии. Как отмечает исследователь, экстраверсия - «направленность личности вовне, «полезависимость», преобладание внешнего фактора, тесная связь со средой на всех уровнях взаимодействия». Интроверсия же, напротив, «направленность на внутренний мир, «полнезависимость», преобладание внутреннего фактора» (9, III). По мнению К. Юнга, «экстравертные натуры ориентированы на данные конкретные факты, интровертный человек вырабатывает собственное мнение, которое он как бы *вдвигает* (курсив мой. - В.С.)

---

<sup>3</sup> Существует целый ряд вечных тем и образов искусства, которые, тем не менее, преломляются по-разному. Так, например, одна из самых распространенных тем - «испытание человеческой личности» - имеет в музыке давнюю историю: от Монтеверди, Баха, Бетховена, Чайковского, Малера до наших дней - Шостаковича, Тищенко, Шнитке и др.

<sup>4</sup> В этом плане эстетика и философия, главным образом немецкая, накопила большой материал (типологические идеи Гегеля, Шиллера, Ницше, Юнга, Вельфлина, Томаса Манна, Гессе и др.).

между самим собой и объективной данностью» (цит. по: 4, 20). Экстраверт приемлет объективную действительность такой, как она есть, интроверт же внутренне перерабатывает ее и воспринимает все объективное под субъективным знаком.

Понятия экстраверсии и интроверсии могут оказаться полезными при анализе творческого процесса и стиля композитора, прямо выводя на моделирование и претворение. Их наличие прослеживается на уровне исторических эпох (античность - средневековье, ренессанс - барокко, классицизм - романтизм), отдельных стилевых направлений (импрессионизм - экспрессионизм). Присутствуют они и на уровне национального стиля. Например, французская и австро-немецкая музыкальные традиции восходят к различным психологическим генотипам, экстравертному и интровертному. Стилиевые проявления французской музыки разнообразнее, композиторские фигуры менее схожи, нежели в музыке немецкой, где на протяжении веков формировалось единство поэтически-философского сознания, некая духовная общность художников. Несомненно, эволюционный ряд Шютц - Бах - Бетховен - Вагнер - Брукнер - Малер - Берг - Штокгаузен предстает гораздо более единым, нежели Куперен - Берлиоз - Бизе - Дебюсси - Онеггер - Мессиан - Булез.

В рамках композиторского стиля экстраверсия провоцирует обновление стилевых форм (в музыке XX века прямо связана с творческим «протеизмом»), интроверсия - углубление основного идейного и стилевого комплекса (ярче всего она предстает в романтическую эпоху). Примеры этих противоположных типов дает русская музыка: Глинка - Даргомыжский, Балакирев - Чайковский, Стравинский - Рахманинов, Прокофьев - Мясковский, Щедрин - Тищенко. Моделирующее и претворяющее предстает в каждой паре с разной силой, но основная тенденция несомненно просматривается.

Существенный перевес экстравертного или интровертного начала, как предрасположенность либо к диалоговому, либо к монологическому самовыражению формирует «акцентированные личности» (термин К.Леонгарда, см. 4). примером могут послужить такие композиторы, как Малер и Стравинский. Так не вызывает сомнений единство идейных концепций, глубокая внутренняя органичность творческой эволюции, возвышенный романтический тон высказывания у Малера, и множественность творческих импульсов, стилевые модуляции, антиромантизм, ирония у Стравинского. С одной стороны, укорененность в одной жанровой сфере, ассимиляция «чужого слова» в контексте авторской речи, яркие интонационные инварианты, с другой - жанровый плюрализм, изменчивость ритмоинтонационного рельефа, связанная со сменой воссоздаваемых

моделей, отстранение авторского «я», которое скрывается под маской моделируемого стиля и т.д.<sup>5</sup>

Но акцентуированные личности в чистом виде в природе - редкость, хотя они очень интересны как выражение того или иного типа. В большинстве же случаев противоположные тенденции резонируют в рамках одного стиля. При этом они либо оспаривают друг друга, откровенно диалогизируют, либо мирно сосуществуют и настолько гармонично дополняют друг друга, что их трудно вычлениить и обособить. В таких случаях принято говорить о равновесии объективного и субъективного, эпического и лирического, отображения и выражения. Именно таким сбалансированным представляется стиль большинства композиторов-классиков (или, возможно, таково их восприятие нами сегодня?).

Намечается связь эволюции стиля с психологической установкой, что делает возможным выработать систему «диагностики» творческой личности. Диагностика эта опирается на материальные субстанты стиля: жанры, формы, музыкальный язык, в которых раскрываются сферы тех или иных предпочтений.

1. Жанры (музыка сценическая или инструментальная, со словом или чистая) как склонность творца погружаться либо отстраняться от объекта. Это также особенности слухового воображения (абстрактное - конкретное, слуховое - зрительное, поэтическое - пластическое и т.д.).
2. Форма: ценности бытия или становления, архитектурность или процессуальность, составная или «прорастающая» форма.
3. Звуковая атмосфера и колорит: прозрачные или плотные звучания, светлые или сумрачные тона, высокие или низкие регистры, живописность или графичность, мажорное или минорное наклонение и др.
4. Интонационный комплекс: мобильность интонационного почерка или ярко выявленные «интонационные постоянства», легкая фразировка или бесконечная мелодия. Здесь также и темповый спектр (смещение его в сторону либо подвижных, либо медленных темпов). Артикуляция, как способ произнесения музыкальных «корпускул» (отчетливость или размытость, раздельность или слитность, стаккато или легато). Словом, за всем этим стоят, с одной стороны, эмоциональная отстраненность, с другой, - эмоциональная заразительность музыки.

---

<sup>5</sup> Как известно, сам Стравинский сопоставлял себя с интровертом Шенбергом («Лисица - Еж») - еще одна типологическая оппозиция, которыми изобилует музыка XX столетия.

Уже говорилось, что экстраверсия и интроверсия определяют режим функционирования стиля: воссоздание-моделирование или ассимиляцию-претворение. Рассмотрим каждый из них. Начнем со второго.

Выясняя, как совершается ассимиляция стилевых влияний и вращение «чужого слова» в структуру композиторского стиля, мы приходим к выводу, что происходит это на трех уровнях. Это идейно-образный контекст творчества, драматургия и интонационная сфера. Триада «идея - драматургия - интонация» становится основой многостороннего и разнопланового преобразования истоков, влияний и воздействий, благодаря чему и возникает интонационно-стилевой синтез: те «перифразы», перепевы, адаптации, аллюзии, которыми богата настоящая музыка. Нагляднее всего это проявляется в сфере драматургии, процессуальные силы которой в огромной степени связывают стилистическую разнородность и способствуют стилевому интегрированию.

Драматургическое претворение, как и само драматургическое мышление в противоречиях, зародилось в опере. Но для нас опера не только катализатор тематизма и всей «понятийной» системы инструментальной музыки, о чем пишет в своей книге «Театр и симфония» В.Конен, но и область, где «разноречие» впервые получило мощное драматургическое и художественное обоснование. История оперы, таким образом, предстает как важнейший этап становления стилевого мышления. Именно из оперы принцип «разноречия» проникал в другие жанры. В музыке инструментальной процесс этот не был безболезненным, ибо наталкивался на инерцию слушательского восприятия. Вспомним, как озадачивали современников полижанровые дерзания позднего Бетховена, Берлиоза, стилистические «неровности» Шумана и Чайковского, «банальности» Малера, полистилистика Шнитке. Каким негодованием была встречена в свое время Первая симфония Малера с ее знаменитым Маршем, какие ожесточенные споры вызвала в наше время Первая симфония Шнитке - и там, и здесь речь идет о непонимании, а точнее, неприятии идейно-драматургического замысла сочинения.

Проблема стиля становится таким образом проблемой *драматургического обоснования стилистических противоречий*, которые отражаются в зеркале слушательского восприятия. «Чужое слово» теряет свою дистанцированность, становится собственностью композиторского стиля, вместе с тем не утрачивая изначальной стилевой семантики. Скрытое разноречие порой проявляется ассоциативно и произвольно, как врывающийся извне «гул жизни» (финалы симфонических циклов), как страстное признание («шумановское» у Чайковского, «бетховенское» у Малера, «шостаковичское» у Тищенко), как реминисценции-воспоминания. Они придают композиторскому стилю

неправильность пропорций живого организма, вносят в звучание терпкость стилистических диссонансов. Подобными созвучиями полна музыка великих композиторов прошлого, несмотря на историческую дистанцию и то, что «диссонансы» в нашем современном восприятии давно стали «консонансами».

С этой позиции особенно интересен поздний Бетховен с его классико-романтической двойственностью стиля, влияниями старых мастеров и стилевой многоплановостью (см., например, «Вариации на тему Диабелли»), Бах с разнообразием риторических фигур и жанровых формул, инациональными влияниями, которые обогащают основной жанрово-стилевой пласт творчества, уходящий в глубины великой полифонической традиции и протестантской культуры. Интересен и Монтеверди с его «многостильностью», получившей особенно яркое художественное воплощение в «Коронации Поппеи». Общее в данных примерах - это драматургическое преломление разноречия, превращение его в контрапункт скрытого стилевого диалога. Самое важное (но и самое трудное) - расслышать этот диалог, ведь голоса с течением времени звучат все тише, стираются в сознании поколений, утрачивая свой первоначальный смысл. Здесь важна не только «горизонталь», но и «вертикаль». Проводя свои аналитические «раскопки», идя от поверхностного к глубинному, исследователь уподобляется археологу, перед восхищенным взором которого череда столетий замирает в молчаливом вопросе.

Несколько проще анализировать претворение, когда оно предстает как работа со стилевыми цитатами. Попадая в орбиту драматургического притяжения, знакомый образец меняет свою окраску, способствуя усилению драматургических сцеплений. Иногда он прямо поясняет смысл происходящего («Со святыми упокой» в Шестой симфонии Чайковского, шубертовская «Гретхен за прялкой» в кульминационном эпизоде Третьей симфонии Тищенко), служит воплощению идеала вечной красоты (цитаты в первой части Второй симфонии Бориса Чайковского, шопеновские мотивы в «Макрокосмосе» Джона Крама). Иногда вся концепция базируется на цитатах, квазичитатах и аллюзиях (Пятнадцатая симфония Шостаковича, Пятая симфония Тищенко, Первая Шнитке и др.)<sup>6</sup>.

Драматургическое интегрирование лексики самого разного происхождения - особенность стиля Шостаковича. И здесь он прямой наследник мощной «драматургической» традиции, идущей от Бетховена, Чайковского, Мусоргского, Малера. Интровертное начало в психологически углубленных сочинениях окрашивает возникающие

---

<sup>6</sup> Удивительна венскоклассическая окраска «темы возлюбленной» в первой части «Фантастической симфонии» Берлиоза, которую она в ходе тематических трансформаций утрачивает, что усиливает и без того трагический подтекст основной драматургической идеи.

стилистические противоречия в тона авторского стиля, чему способствуют яркие ладоинтонационные и ритмические инварианты. Возникает тип ассимилятивного разноречия, конкретные формы которого очень разнообразны. Чаще всего это удивительное балансирование на грани «просторечия» и «высокого штиля», как в некоторых фортепианных Прелюдиях ор.34, откровенные заимствования и многочисленные отсылки к музыке прошлого, колебания едва различимых стилистических полутонов («малеровское» в теме финала Четвертой симфонии, баховская окраска полифонических тем, «испанские» мотивы в сочинениях самых разных лет<sup>7</sup> и многое другое). Пока что эта сторона стиля Шостаковича не получила своего всестороннего освещения, хотя ее влияние на раскрепощение стилового мышления композиторов второй половины XX столетия огромно.

Претворение может проявляться и в условиях однородного («рафинированного») стиля. Правда, роль драматургии здесь не столь велика. Кристаллизация авторских лексем очень активна, и это вытесняет все посторонние жанровые и интонационные субъекты, в первую очередь, музыку быта («музыкальный сор»). Бытовые жанры, если и встречаются, то приобретают облагороженный облик (вальс у Шопена, мазурка у Скрябина). Происходит погружение в стихию изысканной лирики, возвышенного чувства или религиозного экстаза. Этот тип нашел свое выражение у Веберна, Мессиана, Сильвестрова, Губайдулиной. Он требует от композитора высокой степени индивидуализации стиля, поэтому в современной музыке, которая больше связана с разноречием, встречается реже.

Кратко коснемся и метода стилового моделирования, который порождается экстраверсией, умноженной на объективный склад творческой личности. В музыке он занимает меньшее место. В отличие от претворения с его поглощением, связыванием разнородных элементов на основе драматургически-интонационной интеграции, моделирование - это выявление чужого стиля, взгляд на него со стороны, прямой диалог с моделью, игра, мистификация, иногда, - стилового протезизма. Вместо эмоционального растворения, слияния с чужим стилем - отстранение, воссоздание его характерных особенностей, порой, воссоздание ироническое. Вместо *чувствования* - *мышление* стилями.

Истоки моделирования - подражание и изобразительность в самом широком смысле. Стиловое воссоздание возникло на сравнительно поздней стадии вместе с расширением стилистического «тезауруса» и всей понятийной системы музыки, потребностью отражать мир в большем разнообразии. Произошло это ближе к середине XIX века, и первые

---

<sup>7</sup> См. об этом: В.Сыров «Испанский» интертекст в русской музыке XX века // «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия». Москва, 2014, С. 536-548.

образцы мы находим у Глинки, а позже у Листа, Бородина, Римского-Корсакова, Бизе, отчасти у Чайковского, а в XX веке - у Стравинского, Айвза, Кейджа, Щедрина, Слонимского - то есть, у наиболее экстравертно ориентированной части «полистилистов».

Как и претворение, моделирование может соединяться со стилистической разнородностью (сфера пародии, конфликтных сопоставлений) либо однородностью (чаще на уровне отдельного произведения). Например, в «Иване Сусанине» основной конфликт воплощается на фоне сопоставления жанров (пение - танец) и стилей (русское – польское), а в «Арагонской хоте» и «Камаринской» стилевая модель однородна. У Стравинского разнородность преобладает в таких произведениях, как «Петрушка», «Мавра», отчасти «История солдата». Иное - в «Свадебке», «Аполлоне», «Царе Эдипе», где господствует одна модель и где стилевая экстраверсия предстает как бы в «сублимированном» виде.

Моделирование как стилевой метод формирует специфические приемы (имитация, стилизация, пародия), жанры («В манере...», «Подражание...») и более естественно чувствует себя в жанрах синтетических, связанных со словом, сценой, видеорядом. В чистом виде, как акцентуированный тип, оно встречается редко, соединяясь с претворением. В последнем видится неистребимая интровертная природа музыки, как искусства, отражающего внутренний мир человека.

Сочетание моделирования и претворения (смешанный тип) проявляется в эволюции, переходах от объективной «точки зрения» к субъективной и наоборот. Так, один из самых ярких интровертов XX века – Шостакович – в раннем творчестве был склонен к экстравертной линии поведения с моделирующим методом; экстраверт Щедрин создал в 70-е годы «Романтическую музыку» и другие неоромантические опусы; Тищенко же, наоборот, начиная с 80-х гг., тяготел к объективному высказыванию, где немалую роль играет и моделирование («прокофьевский» пласт в фортепианных сонатах, в частности, в финале Седьмой). Соединение двух стилевых методов, как равновесие субъективно-интровертного и объективно-экстравертного - черта мышления Шнитке, хотя в последние годы в его творчестве происходит углубление первого. Этим, отчасти, можно объяснить отход от прежних форм стилевого моделирования и полистилистической техники.<sup>8</sup>

Итак, наблюдается интересная связь психологической установки и стилевого метода. Как же это отражается на структуре стиля?

---

<sup>8</sup> Стравинский соединяет оба подхода в «Поцелуе феи»: моделирование стиля Чайковского идет через сильнейшее преобразование цитатного материала. Моделирование - через претворение!

### Структура композиторского стиля

Динамика стиля здесь раскрывается в словарно-лексическом и функциональном аспектах. Первый отражает количественный состав элементов, входящих в стилевую систему, второй - их соотношение по родству (разнородность или однородность) и тип организации (стиль строгий или свободный).

Словарный состав композиторского стиля аналогичен литературному. Конечно, в музыке иные «словари», в большей степени основанные на интонационных архетипах и лишь отдаленно напоминающие словари языка. Тем не менее, и здесь есть свои риторические фигуры и символы, просторечный говор и «высокий» слог, фольклорные обороты и ученая лексика, славянизмы, и европеизмы, архаизмы и неологизмы. Все это дополняется и усложняется многообразными жанровыми элементами и образует системы различного объема. В одних перевешивают центробежные тенденции, лексическое и стилистическое разнообразие, в других - тенденции центростремительные, ведущие к концентрации вокруг избранных лексических сфер. Обозначим это понятиями *полилексика* и *монолексика*. Через многовековую историю музыкального искусства прослеживаются разные лексические типы: Монтеверди и Джезуальдо, Бах и Куперен, Шуман и Шопен, Малер и Скрябин, Барток и Веберн, Онеггер и Мессиан и т.д.<sup>9</sup>

Пара лексических категорий обнаруживает эстетический и философский подтекст. Так, полилексика в широком значении - это стремление разомкнуть пределы стиля, приблизиться к многообразию окружающего мира, отразить его в незастывших и текучих формах. Монолексика с этих позиций - тенденция к кристаллизации, очищению стиля, отражению мира в ценностях *бытия*. В этом смысле полилексика близка понятию «аклассическое», а монолексика - понятию «классическое».

Как уже говорилось, характер идейных концепций прямо влияет на круг лексических предпочтений, например, очевидна связь полилексической структуры стиля и социально-этической проблематики творчества. Лексический аспект обусловлен и жанровыми особенностями, и ходом эволюции. Крупные жанры связаны с полилексикой, камерные - с монолексикой, один и тот же автор может выражать себя в них по-разному. Эволюция же сказывается часто в изменении лексического параметра. Чаше происходит очищение и

---

<sup>9</sup> Если говорить о полилексичности, то для каждой эпохи она имеет свой «показатель». Относя к одному типу Монтеверди, Баха, Малера, Шнитке, следует корректировать этот ряд в контексте каждой эпохи, учитывая общее нарастание полилексичности. Оно происходит волнами, через подъемы и спады, однако кульминация - XX век - видится отчетливо.



кристаллизация стиля к концу жизни композитора (Бах, Скрябин, Шостакович), реже - его усложнение (Монтеверди, Бетховен, Рахманинов).

Полилексические и монолексические тенденции обнаруживаются на разных уровнях стиля. Так, словарный фонд музыки XX века шире и разнороднее лексического состава всех предшествующих эпох, но внутри его существуют свои монолексические «оазисы» (неоклассицизм, творчество таких мастеров, как Орф, Мессиан, Свиридов и др.). Тенденции различаются и на уровне индивидуального стиля. Например, стиль Рахманинова в целом монолексичнее стиля Стравинского, но значительно полилексичнее Скрябина и тем более Веберна. А лексикон Айвза, пожалуй, превосходит всех вместе взятых. В музыке последней трети XX века сформировались свои лексические антиподы, это, с одной стороны, Щедрин, Шнитке, Слонимский, с другой - Пярт, Сильвестров, Тертерян, хотя если рассматривать каждую фигуру в отдельности, то она включает свои «поли» и «моно» тенденции, еще раз подтверждая мысль об их относительности.

Несколько иной оттенок у понятий «разноречие» и «разнородность», отражающих динамический аспект стилевой структуры. Выстраивая «спектральный» ряд «полилексика - разноречие - разнородность», мы как бы переходим от чисто количественных, статистических параметров стиля к качественным, функциональным, от лексических - к стилистическим. В этом случае элементы вступают в отношения по родству и близости, обнаруживаются непосредственно в процессе восприятия, воздействуют своей неповторимой стилистической окраской. Не всякая полилексика становится стилистически разнородной. Для этого требуются особые драматургические условия: атмосфера напряжений и конфликтов, драматизм состояний или парадоксальность стилистических сдвигов. У Шуберта, например, разные лексические и жанровые элементы не обнаруживают стилистической разнородности, поскольку мышление в драматургических противоречиях ему не было свойственно. Иное - у Бетховена, где оба параметра единонаправлены и полилексика часто взрывается стилистической разнородностью.

И, наконец, самая главная особенность стилевой структуры - тип организации, строгий или свободный. Здесь важно определить, что перевешивает - тенденция к регламентации стилевых средств, с четким центрированием вокруг «интонационных постоянств», или тенденция к раскрепощенности, импровизационной свободе и даже стихийности? Первое естественно возникает в условиях монолексики и стилистической однородности, второе - в условиях полилексики и разнородности. Хотя следует сделать оговорку, что и полилексика, и разнородность не отрицают организованности, а,

следовательно, и централизации, а монолексика - некоторой свободы. И все же это вторичные признаки, оттеняющие главные.

Различные историко-стилевые эпохи обнаруживают и различные типы структур. Венский классицизм, например, обладает четко централизованной структурой (монолексика + однородность), а соседствующие с ним по времени барокко и романтизм более свободны, что не исключает стилиевых инвариантов. Многие эпохи имеют своих антиподов (Бетховен на фоне классицизма, Брамс - романтизма), в одно время существовали противоположные композиторские типы. Обратимся к трем композиторам рубежа XIX-XX веков, стиль которых складывался в русле позднего романтизма. Это Скрябин, Малер и Дебюсси.

Стиль зрелого Скрябина можно классифицировать как строгий. В процессе эволюции происходит преодоление ранних влияний (Шопен, Лист, Чайковский) и кристаллизация «авторских» лексем. Самая знаменитая из них - «прометеево» созвучие. Для Скрябина не характерны полилексика и разноречие, он избегает всего, что нарушило бы идею «высшей утонченности и высшей грандиозности», и складывает свой собственный языковой мир. Соединение монолексики, централизованной структуры и монологизма на уровне мировоззрения порождает стилевую сверхустойчивость, подобный стиль существует по им же созданным законам и не порождает традиции (хотя часто имеет продолжателей-эпигонов).

Прямая противоположность Скрябину - Малер, который, следуя за Бетховеном, Шубертом и Чайковским, насыщает свои творения полилексикой. Столкновение романтических мечтаний и грубой действительности, высокого и низкого, оригинального и банального придает этой полилексике черты стилистической разнородности, причем «показатель» ее у Малера один из самых высоких. Свободный тип структуры, наряду с централизующими элементами «авторской» речи и стабилизирующим стилевым методом претворения формирует сложный стилевой организм, который И. Барсова определяет как аклассический.

Полилексика с тенденцией к разнородности и децентрализации структуры свойственна и стилю Дебюсси. Правда, в отличие от Малера, наследующего романтический метод претворения, опирается она в большей степени на соединение его с воссозданием-моделированием. Несмотря на определенную стилистическую разнородность, где видное место занимают элементы внеевропейской традиции, музыки быта и легкожанровой эстрады, ощутимо стремление не обострить, а смягчить контраст, преломив его в особых поэтических звучаниях и символах. Разноречие при этом интегрировано в контекст

авторской лексики, являющейся во многом лексикой импрессионизма («истаивающие» формы, колокольность, пространственная глубина, оригинальное ладовое мышление и многое другое).

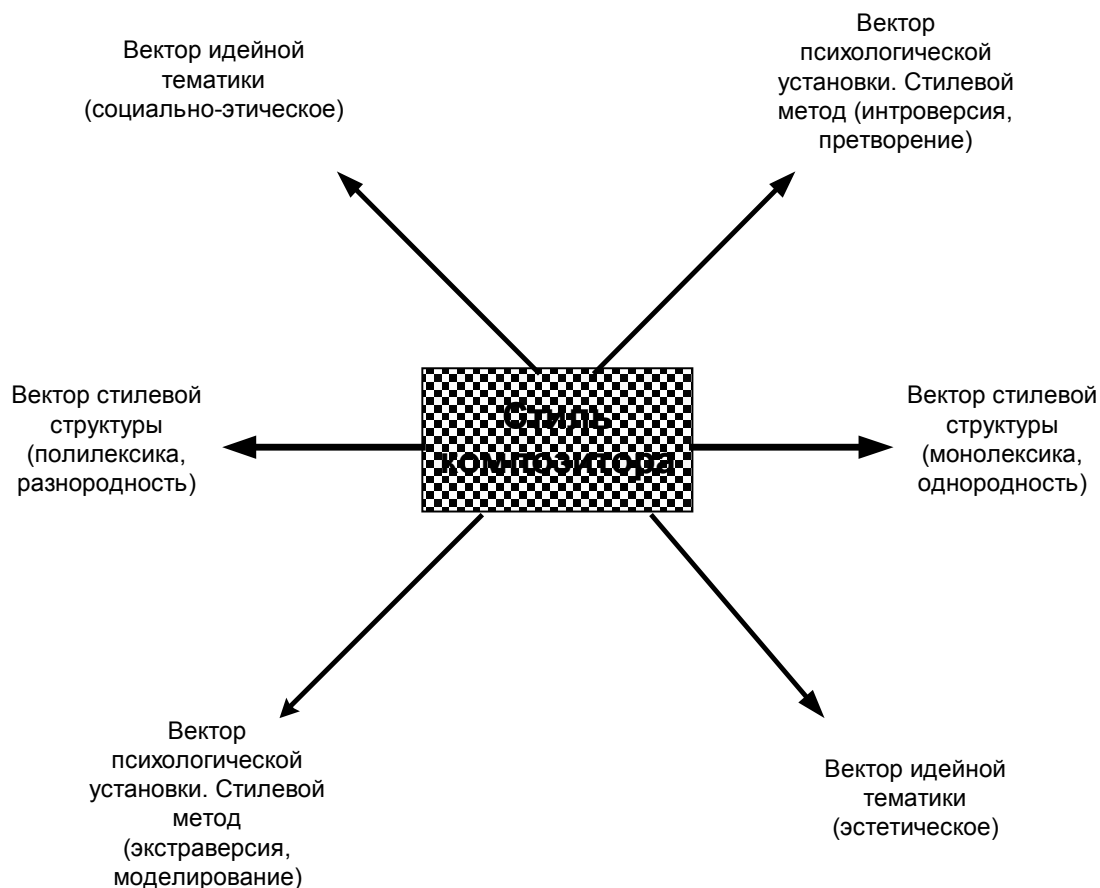
Три стилевые структуры во многом различны: у Скрябина она монологическая, однородная и строго централизованная, у Малера - полилексичная, остроразнородная и свободная, у Дебюсси - полилексичная, мягкоразнородная и свободно-централизованная. При этом Скрябин и Малер опираются на претворение, Дебюсси сочетает моделирование с претворением.

В разных структурах в роли организующих выступают различные группы выразительных средств. Воспользуемся типологией В.Медушевского, который выделяет две группы средств: аналитико-грамматические и интонационно-драматургические (7). Первая группа удачно подходит к стилям скрябинского типа, вторая - малеровского. Последний тип стиля (полилексически-разнородный + слабо-централизованный) весьма сложен для анализа. Музыкальная наука охотнее анализирует стили централизованные (строгие) с их очевидными инвариантами, но методология и критерии, сложившиеся здесь, к свободному типу не только не подходят, но и приводят к ложным выводам. Исходная идея необходимого в данном случае анализа заключается в том, что свободная, лексически разнородная система в режиме претворения в большей степени опирается на метастилевые факторы: идейно-тематический комплекс, монологизм авторских концепций и метод драматургического претворения. Стабилизирует систему не столько состав стилевых элементов, сколько принципы их связи. Не менее труден для истолкования и свободный, моделирующий тип стиля, где в роли структурирующих факторов может выступать сама потребность в обновлении стилевых форм, желание говорить разными голосами, логика стилевых парадоксов. В этом случае «авторское» скрыто и требует значительных усилий по его выявлению.

Итак, мы попытались раскрыть стиль как многоуровневую систему и представить ее в трех основных измерениях, наметив различные стилевые типы. На схеме №2, которая читается как бы «сверху», представлены три вектора: идея - метод – структура. Они пересекаются в некоем воображаемом стилевом пространстве, где и находит свою реализацию конкретный композиторский стиль. Благодаря противоположным тенденциям в каждом из векторов (социальное - эстетическое, претворение - моделирование, разнородное - однородное) стиль раскрывается в динамике становления. Композиторский стиль свободно перемещается в обозначенном пространстве и демонстрирует, таким образом, зонную природу.

## Схема №2

## Динамика композиторского стиля



К сожалению, за пределами рассмотрения остается анализ стиливых типов, их взаимодействие в рамках индивидуального композиторского стиля. Это - задача отдельного исследования.

## Список литературы

1. Асафьев Б. Путеводитель по концертам // Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. М., 1978. 200 с. [Asaf'ev B. Putevoditel' po koncertam // Slovar' naibolee neobhodimyh terminov i ponjatij. M., 1978. 200 s.]
2. Жирмунский В. Стихотворение Гете и Байрона «Ты знаешь край?» Опыт сравнительно-стилистического исследования // Проблемы международных литературных связей. Д., 1962. [Zhirmunskij V. Stihotvorenije Gete i Bajrona «Ty znaesh' kraj?» Opyt sravnitel'no-stilisticheskogo issledovanija // Problemy mezhdunarodnyh literaturnyh svjazej. D., 1962.]
3. Каган М. Лекции по эстетике. Л., 1971. 768 с. [Kagan M. Lekcii po jestetike. L., 1971. 768 s.]
4. Леонгард К. Акцентуированные личности. Киев, 1981. 289 с. [Leongard K. Akcentuirovannye lichnosti. Kiev, 1981. 289 s.]
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1986. 536 с. [Mazel' L. Stroenie muzykal'nyh proizvedenij. M., 1986. 536 s.]
6. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., Советский композитор. 1984. Вып. 5. С. 5-17. [Medushevskij V. K probleme sushhnosti, jevoljucii i tipologii muzykal'nyh stilej // Muzykal'nyj sovremennik. M., Sovetskij kompozitor. 1984. Vyp. 5. S. 5-17.]
7. Медушевский В. Стиль как семиотический объект // Советская музыка, 1979, №3. С. 30-39. [Medushevskij V. Stil' kak semioticheskij ob#ekt // Sovetskaja muzyka, 1979, №3. S. 30-39.]
8. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., 1984. 302 с. [Orlova E. Intonacionnaja teorija Asaf'eva kak uchenie o specifike muzykal'nogo myshlenija. M., 1984. 302 s.]
9. Петрайтите А. Связь интеллектуальных творческих способностей с экстраверсией - интроверсией // Вопросы психологии. 1981, №6. СС. 111-116. [Petrajtite A. Svjaz' intelektual'nyh tvorcheskih sposobnostej s jekstraversiej - introversiej // Voprosy psihologii. 1981, №6. SS. 111-116.]
10. Пospelов Г. Проблемы литературного стиля. М., 1970. 330 с. [Pospelov G. Problemy literaturnogo stilja. M., 1970. 330 s.]