

Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке

В украинской советской музыке, начиная примерно с 60-х годов, заметно усилился интерес композиторов к тематике, жанрам, стилям этнически отдаленных культур и давно прошедших исторических эпох. В связи с этим получили стимул к применению и развитию такие приемы компонирования и средства выразительности, как полистилистика, коллаж, стилизация, сонористика.

Новая тенденция определилась в произведениях очень разных, объединенных общим стремлением к обновлению содержания и формы за счет поиска нового в старом, близкого в далеком. Хронологически отправными для данной творческой тенденции произведениями явились «4 двухголосные инвенции» (1962), «6 японских хокку» (1964) Л. Грабовского; «Красная калина» — кантата на тексты старинных украинских песен XIV—XVI веков (1968—69), «Диптих» на слова японских поэтов Охара-То-Ко и Басе (1972) Л. Дычко; «Классическая увертюра» (1964), «Гимн» (1967), «Музыка в старинном стиле» (1973) В. Сильвестрова; «Партита № 1» (1966), «Речитативы и рондо» (1969) М. Скорика. Сравнительно недавние премьеры «Sinfonia concertanto» (1981) В. Зубицкого, «Трех постлюдий» (1982) В. Сильвестрова, Квартета для фортепиано, кларнета, скрипки и виолончели (1982) Ю. Ищенко, «Готических витражей» (1985) Я. Фрейдлина свидетельствуют об устойчивости данного творческого устремления.

В обстоятельном монографическом исследовании «Украинская советская музыка в системе социалистической культуры» И. Ляшенко определяет подобную творческую тенденцию как неоклассицизм и неоромантизм, наиболее ярко выявившиеся в 70-е годы¹. Эти стилевые явления рассматриваются в связи с глобальными изменениями художественной парадигмы в музыке последних десятилетий, ощутимым поворотом профессиональных композиторов на путь использования всего неисчерпаемого многообразия музыкальных традиций прошлого. Сегодня, как мы полагаем, уже можно говорить о существовании «ретроспективных стилевых манер», охватывающих разные и зачастую недифференциро-

¹ Ляшенко І. Українська радянська музика в системі соціалістичної культури. К., 1984, с. 107.

ванные ориентации композиторов на стили ренессанса, барокко, классицизма и др. Ретроспективная стилевая тенденция весьма заметна (даже с точки зрения сугубо слуховых впечатлений), широка по спектру различных своих выявлений и в целом довольно существенна для понимания концепционных, а также технических поисков, ведущихся сегодня на переднем рубеже композиторского творчества.

В обширном, изобилующем сложными проблемами художественном материале ретроспективной стилевой тенденции в современной украинской музыке мы выделим далее одно весьма характерное и важное для данной тенденции явление — стилизацию.

Стилизацию нельзя считать открытием современной музыки, хотя это сравнительно молодое явление, история которого начинается с эпохи романтизма. До этого периода, на протяжении многих веков развития профессиональной традиции композитор мог, выражаясь метафорически, говорить на разных музыкальных языках (или диалектах) лишь в строгом соответствии с этикетными условиями культурного бытия своего общества. Причем ни один из этих языков не был для художника собственным, адекватным его личности. Подобное отношение творца к этикетным музыкальным стилям сохранялось в Европе до XVIII века включительно, хотя в огромном наследии И. С. Баха можно уже обнаружить предвестия стилизации.

Начальным этапом в ее развитии стал период романтизма. Присущие художникам романтического направления «ностальгия» по прошедшим временам, жгучий интерес к фольклору, рефлексивность творчества и культивация духовного антагонизма мира личности и окружающей действительности вызвали к жизни множество явных и скрытых стилевых имитаций. Особенно широка в эту пору область подражания стилям народной музыки, например стилю «вербункош» в «Венгерских рапсодиях» Ф. Листа, стилю испанских песенно-танцевальных жанров в симфонических увертюрах М. И. Глинки и т. д.

К концу XIX — началу XX века интерес к стилизации усиливается. Это было связано, во-первых, с открытием в глубинных слоях европейского фольклора оригинальной эстетики и неизведанной интонационной стихии, которой постепенно учились подражать. Во-вторых, стилизация стала действенным средством обретающего свое русло течения неоклассицизма. Апогеем этого этапа в развитии стилизации считается творчество И. Стравинского. В его «Восьми легких пьесах для фортепиано в четыре руки», «Пульчинелле», «Позелуе феи» были обнаружены новые выразительные возмож-

ности стилизации, виртуозное развитие получила техника ее выполнения.

К середине нашего столетия, в период эпидемического увлечения европейских композиторов атональными средствами и серийной техникой письма, определился ощутимый спад интереса к стилизации. Однако в конце 60-х и в 70-е годы различного рода имитации стилей прошлого, составление коллажей из фрагментов произведений и прочие подобные явления снова широко употребляются. К стилизации обращаются даже радикальные авангардисты — К. Пендерецкий, Л. Берио, К. Штокгаузен, Х. В. Хенце.

В советской многонациональной музыкальной культуре эта тенденция продолжает традицию русской классики. Яркими образцами здесь могут служить песенные стилизации А. Давиденко, имитации бытовой музыки в балетах, операх, фортепианных концертах Д. Шостаковича, «осовремененное» воспроизведение стилистики русской, белорусской и украинской обрядовой песенности в произведениях Г. Свиридова, С. Слонимского, Р. Щедрина, В. Гаврилина. В творческой практике последних лет глубокие и яркие, художественно убедительные стилизации пронизывают многие произведения А. Шнитке («4 гимна», «Моц-арт а ля Гайдн», Концерто грассо и др.), А. Петрова («Петр Первый»).

Наш краткий и по необходимости схематичный исторический экскурс дает некоторое представление о явлениях, предшествовавших и сопутствовавших возникновению ретроспективной стилевой тенденции в украинской музыке и позволяет предположить наличие исторической преемственности, единой линии развития этого феномена. В дальнейшем мы попытаемся охарактеризовать черты стилизаций в произведениях современной украинской музыки. Но перед этим необходимо более точно оговорить теоретические позиции анализа и оценки интересующего нас явления.

* * *

О стилизации до сих пор говорилось как об интуитивно понятном явлении. Однако, при более пристальном рассмотрении, или непосредственном интонационно-слуховом анализе упомянутых выше музыкальных произведений обнаруживается значительное его разнообразие. Следствием этого выступает зыбкость границ самого понятия. Попытаемся его уточнить.

В самом общем смысле стилизация (как явление, наблюдаемое во всех видах искусства и в литературе) есть «целенаправленное воспроизведение чужого стиля как определен-

ной эстетической и идеологической позиции в новом художественном контексте»².

Достоинство этой лаконичной формулировки мы видим в том, что она охватывает главный содержательный момент — художественную функцию стилизации, связанную с воплощением идеологии, эстетики, поэтики имитируемого стиля. К сожалению, в специальных и, в частности, музыкально-теоретических определениях стилизации этот момент упускается, либо высказывается нечетко, а на первый план выступает формальная сторона феномена. Такова развернутая специальная формулировка, данная Т. С. Кюрегян в «Музыкальной энциклопедии», согласно которой стилизация есть «...преднамеренное воссоздание специфических (разрядка моя.— С. Ш.) особенностей музыки какого-либо народа, творческой эпохи, художественного направления, реже индивидуального композиторского стиля в произведениях, относящихся к иному национальному или временному пласту, принадлежащему творческой личности с иными художественными установками»³.

Преднамеренность имитации стиля, как мы полагаем, не является обязательным условием стилизации, хотя она имеет место в большинстве случаев. Нерационально также ограничивать стилизацию имитациями только специфических черт какого-либо стиля. Конечно, нельзя подражать стилю, избегая специфических свойств. Вместе с тем, музыкальная практика знает немало случаев «тотальной» имитации, охватывающей не только специфические, но также общие и особенные свойства стиля. Известные примеры такого рода: Пастораль «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» П. Чайковского, «Хор поселян» из «Князя Игоря» А. Бородина, Песня Марфы из «Хованщины» М. Мусоргского.

Учитывая многообразие творческой практики, нам представляется целесообразным не ограничивать это явление имитациями наиболее репрезентативных — специфических свойств некоторого стиля. Следует согласиться с мнением К. Долинина о возможности «полного или частичного воспроизведения»⁴ стиля при выполнении стилизации.

Рассматривая возможность определения стилизации через более общее, родовое эстетическое понятие, мы основываемся на том, что ее художественное назначение состоит в достижении эффекта воздействия на слушателя путем соответствующего подбора выразительных средств. На этом ос-

² БСЭ, изд. 3, т. 24, с. 512—513.

³ Музыкальная энциклопедия. М., 1981, т. 5, с. 277—280.

⁴ Краткая литературная энциклопедия. М., 1972, т. 7, с. 180.

новании можно определить стилизацию как художественный прием⁵. (Именно так мы трактовали данное явление, характеризуя его в исторической перспективе.)

Теперь появляется возможность разграничения стилизации и непосредственного наследования элементов какого-либо стиля в непрерывном процессе художественной традиции. Прежде всего, следует подчеркнуть разноразность этих явлений. Традиция — это универсальный закон художественной культуры и фундамент индивидуального творчества. На этом фундаменте базируются методы, техники, приемы, комплексы выразительных средств. Стилизация относится к традиции, как частное к общему. Вероятно, есть основания рассматривать стилизацию как особую форму проявления более общего закона традиции.

Очевидны также различия между стилизацией и подделкой, мистификацией стиля. Разделяющая их грань определяется различием задачи, лежащей в основе конкретной намеренной имитации стиля. Задача стилизации вытекает из общего художественного замысла, диктуется образной концепцией произведения. Во всех других случаях эта задача определяется функционально-прикладными либо вовсе внехудожественными факторами творчества. Впрочем, теоретически произведение искусства может быть одновременно и стилизацией и подделкой⁶.

Более сложную задачу составляет отмежевание стилизации от учебной (школьной) имитации стиля, а также от подражательства, эпигонства. Каждый становящийся музыкант, в том числе и композитор, сперва осваивает определенную художественно-образную систему, овладевает соответствующим музыкальным языком (либо даже несколькими языками параллельно). Тем самым он присваивает себе и некий стиль музыкального мышления. Этот стиль может быть на первых порах неустойчивым, агрегативным, аморфным. Но именно на этой основе, в процессе творческой художественной деятельности может сложиться индивидуальная стилевая манера, собственный язык высказывания. Следовательно, имитация стиля в процессе формирования

⁵ Заметим, что в литературоведении, как и в теории музыки, нет единого мнения по поводу отношения стилизации к прочим сторонам, уровням, аспектам творчества. Ясно только, что это не метод, не техника, не частное выразительное средство. По авторитетному мнению М. Бахтина, стилизация входит в «особую группу художественно-речевых явлений» (Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 247).

⁶ В музыке таких примеров мы не находим, но история литературы знает подобные казусы. Например, «сочинения Оссиана», сыгравшие значительную роль в эволюции романтической поэзии, оказались талантливой подделкой — стилизацией шотландского поэта Д. Макферсона.

композиторской индивидуальности есть необходимое явление. Но как узнать — где заканчивается учебная, вынужденная имитация стиля, а где начинается собственно творчество, опирающееся на языковые нормы присвоенного стиля?

Стилизация принципиально отлична от эпигонства прежде всего тем, что имеет совершенно иной смысл. Если учебное подражание и эпигонство является постоянным присвоением стиля, то стилизация (вспомним первое из приведенных нами определений) связана с отчуждением какого-либо стиля как определенной эстетической и идейно-художественной позиции. Не случайно понятие «чужой стиль» содержится почти во всех определениях стилизации. Ю. Кон удачно применил термин Б. Брехта «отчуждение», образно характеризуя это явление в творчестве И. Стравинского⁷.

Если посмотреть на этот момент как бы «изнутри», став на точку зрения художника, то психологическая подоплека стилизации состоит в чувственном, или чувственно-логическом представлении известных композитору музыкально-стилевых явлений как внешних по отношению к его собственному художественному мировосприятию и мышлению. Назовем условно этот психологический феномен «чувством художественной дистанции». Следует оговориться, эта внутренняя дистанция лишь как минимум ограничивается сферой художественного, но она может быть и значительно более фундаментальной, глубокой, а именно: эстетической, мироощущенческой, мировоззренческой, а в целом — духовной.

Чувство художественной дистанции может иметь различную силу, окраску, степень осознанности для самого композитора. Слабое или сильное, пассивное или побуждающее к деятельности, оно может быть окрашено в тона симпатии, приятности, либо напротив — антипатии и агрессивного отрицания, очень часто — иронии, насмешки по отношению к воспроизводимому явлению. Художественная дистанция обычно осознается и тонко анализируется композитором. Вместе с тем, не исключена, хотя и маловероятна, стилизация, возникающая как бы непреднамеренно, без осознанной установки и рациональной работы, на основе интуитивно реализуемого чувства дистанции.

Охарактеризованный психологический «феномен дистанции» можно рассмотреть в типологическом аспекте. Для этого мы воспользуемся общими и традиционными параметрами сравнительной оценки и классификации художественных стилизованных явлений: историческим, этническим и индиви-

⁷ Кон Ю. О двух фугах И. Стравинского. — В кн.: О полифонии. М., 1975.

дуально-типологическим. В результате мы получаем возможность выделить три типа стилизации.

Первый тип составляют стилизации, определяемые исторической отдаленностью автора, его эпохи и, главное, его художественного стиля от имитируемого музыкального явления. Историческая дистанция не зависит от величины собственно временного интервала между двумя стилевыми феноменами. Она определяется отношением исторической очередности стилей. Чаще всего, поэтому, стилизация воспроизводит какой-либо устойчивый, завершивший свое развитие стиль. Поясним это примером. В конце XIX — начале XX века музыкальный стиль русского церковного пения представлял застывшую, неразвивающуюся традицию. Поэтому для композиторов того времени культовая музыка могла восприниматься как исторически отдаленная. На основе этой художественной дистанции стали возможны подобного рода стилизации во «Всенощной» П. Чайковского, «Литургии Иоанна Златоуста» С. Рахманинова, «Иоанне Дамаскине» С. Танеева.

Историческая дистанция определила субъективные основания в стилизациях украинских композиторов — М. Лысенко (фрагменты опер, «Украинская сюита g-moll в форме старинных танцев»), В. Косенко («Этюды в форме старинных танцев»), Б. Лятошинского (Цикл хоровых пьес «Из прошлого»). Этот же тип стилизации стал преобладающим в работах современных украинских авторов: Е. Станковича, И. Карабица, В. Зубицкого, Ю. Ищенко и др.

Второй из выделенных нами типов стилизации основан на дистанции между этнической природой имитируемого явления и собственным языком композитора. В этом случае отчуждение имитируемого стиля не следует понимать как акт неприятия духовной культуры другого этнического происхождения. Наоборот, здесь выявляется естественный интерес народов друг к другу и, еще в большей степени, стремление познать и утвердить достоинства родной культуры, сопоставив ее с культурой иного облика, иного содержания.

На определенном этапе развития национальной культуры естественны и даже закономерны стилизации, выявляющие дистанцию между собственным музыкальным языком автора и стилем этнически родного ему фольклора. Примеров этому множество. В развитии русской и украинской музыкальной культуры такого рода стилизации, наряду с приемами аранжировки, обработки, «фантазирования», симфонической разработки фольклорных тем составили целый творческий пласт, оказавший решающее явление на процессы формирования национальных композиторских школ и

ярких индивидуальных стилевых сплавов народной и профессиональной традиций. В горниле стилизаторской творческой активности рождались украинский лирический кант и русская песня-романс, первые зрелые образцы восточно-славянской камерной и симфонической музыки: соната для фортепиано *фа* мажор Д. Бортнянского, «Камаринская» М. Глинки, «Симфония на украинские темы» неизвестного автора XVIII в., индивидуальные стилевые манеры Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Лысенко.

Третий тип стилизации обнаруживает дистанцию между собственной и чужой стилевыми манерами композиторов, творчество которых может принадлежать одному историческому периоду и даже одному стилевому направлению. Хрестоматийный пример — пьесы «Шопен» и «Паганини» из «Карнавала» Р. Шумана.

Различие индивидуальных стилевых манер очень редко служит стимулом для стилизации. Несколько прецедентов есть в советской музыке. Это цикл С. Слонимского, фортепианная пьеса Р. Щедрина «В подражание Альбенису». В украинской музыке подобных примеров мы не встретили.

Остановимся теперь кратко на вопросе, который обходят стороной исследователи стилизации, а именно, следует ли принципиально отличать имитации стиля от имитации жанра? Судя по самой формулировке, на этот вопрос следует ответить утвердительно. Однако, на практике встречается множество случаев, объяснение которых требует иного, неальтернативного подхода. Возьмем в качестве примера уже упомянутый нами цикл Б. Лятошинского «Из прошлого» (1967 г.). Последняя часть цикла — «Менуэт» (на слова неизвестного автора XIX века) содержит очевидную имитацию музыкального явления, объективированного по отношению к собственному стилю, языку автора.

Но все-таки что же является объектом имитации — жанр менуэта или стиль классицизма? Исследователь украинской хоровой музыки Л. Пархоменко сначала характеризует пьесу так: «Финальный «Менуэт» имеет типическую жанрово-танцевальную обобщенность — стилизация танца», а в следующем абзаце говорится уже иное: «...Лятошинский не стилизует высказывания, а оперирует способами и приемами, присущими ему самому, и подбирает необходимое из разных художественно-выразительных систем методом полистилистики»⁸. Мы привели этот фрагмент анализа произведения не для упрека в адрес музыковеда (то, что представляется противоречивым, может найти оправдание в кон-

⁸ Пархоменко Л. О. Українська хорова п'еса. К., 1979, с. 137.

тексте исследования Л. Пархоменко), а чтобы продемонстрировать недостаточную разработанность аспекта теории стилизации.

Музыкальный жанр, так же как и стиль,— это таксономическая категория, определяющая некое множество музыкальных явлений. В актуальном восприятии жанр есть качество произведения, выявляющее его типологические свойства. В отвлечении от конкретного произведения жанр предстает, прежде всего, как тип духовно-культурной акции, тип ситуации музицирования, тип художественной идеи, а также (что наиболее важно в плане нашего рассуждения) как типичный комплекс средств выразительности (звукового материала, интонационного языка, фактуры, композиции). Иначе говоря, жанр выявляет себя вовне как формальный тип. Это дает возможность композитору создавать не только произведение в жанре, но и воссоздавать жанр в произведении, то есть — воспроизводить формальные черты какого-либо жанра в контексте произведения, не относящегося к данному жанру. Этот прием можно назвать жанровой имитацией. По существу, он совершенно аналогичен стилизации. На практике, чаще всего, оба приема нерасторжимы, слиты воедино. Происходит это потому, что между стилем и жанром невозможно провести однозначную, пригодную для всех случаев жизни формальную демаркацию. Сошлемся на специальное исследование М. Михайлова, где обосновывается такой тезис: «Стиль не существует вне тех или иных жанров, через посредство которых он находит свое выражение. Аналогично жанры немислимы вне их конкретной стилиевой реализации»⁹.

Принимая это положение, мы можем сделать теперь немаловажный вывод — любая музыкальная стилизация является по необходимости имитацией некоторого жанра (воспроизведением присущих ему формальных свойств). Существуют жанры более или менее репрезентативные для каждого данного стиля (то же самое можно сказать и о стилях по отношению к конкретному жанру). Это учитывается композиторами при выполнении приема стилизации. Так, скажем, «представителем» стиля Шопена (в «Карнаваль-ной» трактовке Шумана) стал жанр фортепианного ноктюрна, а стиля Паганини — виртуозный этюд, каприс. В хоре Б. Лятошинского признаки менуэта умножают действие формальных средств классического стиля, поскольку данный танец — один из самых представительных жанров для музыкального классицизма.

⁹ Михайлов М. Стиль в музыке. Л., 1981, с. 80.

Итак, имитация жанра позволяет ярко выявить дистанцию между стилем субъекта и стилизуемым явлением. Но может быть достигнут и эффект смягчения стилизового различия. Как бы то ни было, учет дополнительности жанра и стиля должен стать неперенным методологическим условием анализа явлений стилизации.

Теперь, когда прояснилась в общих чертах музыкально-психологическая природа стилизации, уделите внимание технике выполнения этого приема. Механизм стилизации основан на том, что стиль (так же как и жанр) объективно выявляется через определенный тип звукового материала, нормы интонационного языка, фактуры и композиционного строения, то есть через систему нормативных выразительных средств. Субъективное, зачастую неосознаваемое автором и представляющее для других своего рода «черный ящик», чувство художественной дистанции объективируется, обретает формальную музыкальную основу в различиях между системой выразительных средств каких-либо стилей и собственным «языком» композитора. Иначе говоря, «внешние» художественные позиции являют себя прежде всего как чужеродные языки. Следовательно, выразить различие художественных позиций композитор может не иначе, как владея соответствующими языками, отличными от собственного арсенала выразительных средств. Вот почему выполнение стилизации требует основательной профессиональной подготовки, накопления опыта общения с музыкой разных стилей, солидной интеллектуальной работы: анализа, сравнения, отбора типичных и характерных свойств «чужого» языка. Стилизация — дело мастера, прием, относящийся к разряду интеллектуальных. Резонность такой характеристики состоит еще и в том, что он требует наличия «художественных знаний» также и у слушателя, предполагает умение интеллектуально прочитывать текст. В противном случае стилизация будет восприниматься как подлинный стиль автора, как речь «от первого лица». Тогда художественная дистанция остается субъективной реалией композитора, сам прием не состоится, а имитация стиля получит смысл подделки, мистификации.

В силу указанного основания, стилизация предполагает обращение к выразительным средствам, как минимум, двух стилей, представляющих «внешнюю» и «внутреннюю» художественные позиции. Вопрос о том, как именно взаимодействуют в форме произведения разностилевые средства, изучен пока еще очень мало. Опираясь на результаты собственных наблюдений, а также небольших, но блестяще выполненных А. Шнитке и Ю. Коном анализов произведений

И. Стравинского¹⁰, охарактеризуем несколько способов достижения стилизационного музыкально-языкового взаимодействия.

Первый способ заключается в последовательном сопряжении разных стилей музыкальной речи. Здесь возможны как непосредственные сопоставления, переключения стилей, так и плавные переходы, трансформации, модуляции из одного стиля в другой. Последовательные стилизационные сопряжения следует отличать от эклектики. Даже если не нагружать последнее понятие негативным эстетическим смыслом, эклектика отличается от стилизации несистемностью, произвольностью выбора разностилевых выразительных средств, используемых для высказывания «от первого лица».

Этот способ стилизации проявляется обычно в музыке взаимодействующих жанров (по классификации А. Соколова) — в опере, балете, хоровой пьесе, либо в программной музыке. Он носит ярко выраженный театральный характер (вспомним калейдоскоп оригинальных стилизаций в первом акте «Петрушки» И. Стравинского).

Обратим внимание на то, что в рассмотренном хоре Лятошинского стилизованный раздел вводится почти незаметно, в результате плавной модуляции от позднеромантического типа высказывания к языку классицизма. Можно привести и другие примеры использования стилизации как динамического средства композиции. В хоровом произведении А. Штогаренко «Наш отаман Гамалія» из цикла «Шевченкіана» стилизация в духе походной казацкой песни сменяется современными интонациями, то есть высказыванием «от автора». Гибкость перехода и наличие общих интонационных знаменателей разностилевых фрагментов создают интересный эффект двойственного времени этой историко-жанровой зарисовки, где на первый план выступает то событие далекого прошлого, то его современный отголосок.

Второй способ определяется одновременным сопряжением выразительных средств, принадлежащих разным стилям. Для уяснения этого следует представить организацию музыкальной формы в виде системы, имеющей ряд уровней (в восходящем порядке: звуковой, интонационно-речевой и фактурно-композиционный), каждый из которых, в свою очередь, имеет подуровни (например, для ин-

¹⁰ Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского.— В кн.: И. Ф. Стравинский. М., 1973.

Кон Ю. О двух фугах Стравинского.— В кн.: О полифонии. М., 1975.

тонационно-речевого уровня это подуровни ритма, высотной линии, артикуляции, ладового ритма и т. д.). На указанных уровнях и подуровнях строения возможно одновременное появление признаков разных стилей. Классическими примерами могут служить многочисленные романсовые, хоровые, инструментальные обработки народных (или квазинародных) мелодий.

В украинской профессиональной музыке мощно выражена подобная традиция. Она берет начало в популярных вариациях XVIII — начала XIX века, предназначенных для бытового музицирования (например, И. Витвицкого) и остается жизнеспособной по настоящий день, обнаруживая себя с новой силой в неофольклористических произведениях М. Скорика, Л. Дычко, И. Шамо, А. Яковчука и др. Правда, далеко не все произведения названных композиторов, опирающиеся на интонации народной музыки, имеют отношение к стилизации. В них есть и полистилистика — индивидуальная манера композитора, где сплавлены, синкретично слиты средства разного стилевого происхождения. В них есть также особо интересные случаи стилизации, когда функции авторского языка принимает на себя интонационная сфера фольклора, а стилизуемым, объективированным явлением выступает современный европейский стиль, представленный сонористической звучностью, атональными средствами. Такого рода «инверсии» могут периодически возникать на фоне более традиционного отношения к народной песне как к объективному началу.

Третий способ выполнения стилизации состоит во взаимодействии моностилевых музыкальных средств и каких-либо внемузыкально-формальных компонентов произведения — заглавия, программы, ориентирующих на другие стилевые явления. В этих случаях взаимодействие разностилевых языков, которое мы считаем и здесь также необходимым условием стилизации, переносится в идеальный план, совершается в сознании слушателей. Последние должны быть осведомлены в том, что собственная художественная позиция автора отлична от предъявляемой. Примеры такого рода крайне редки и требуют от композитора особо тонкого чутья аудитории, умения «играть» восприятием.

Разумеется, способы выполнения приема стилизации могут сочетаться, дополнять друг друга, все они непосредственно связаны с конкретным образно-содержательным назначением, с задачей достижения определенного выразительного эффекта.

Главной смысловой задачей приема стилизации выступает обнаружение определенного отношения художника к

музыкальному явлению, его художественной интерпретации. Мы обращаемся к понятию интерпретации не впервые. Оно встречается на страницах исследований современной полистилистики, музыки неоклассицизма. Однако, известные употребления этого понятия недостаточно, на наш взгляд, раскрывают суть явлений, трактуя их в значении саморефлексии искусства, ретроспективности творчества, где объектом отражения становится само искусство. В некоторых случаях (скажем, в ряде произведений Стравинского) действительно наблюдается подобная рефлексия. Но возможности стилевых имитаций значительно шире. Осмысля творческие тенденции украинской советской музыки 70-х годов, интересную мысль высказал И. Юдкин: «Именно интерпретация традиций становится главным звеном взаимодействия между ними... Иначе говоря, есть основания рассматривать взаимодействие традиций как их взаимоинтерпретацию»¹¹.

Значит, не отражение только стиля, а отражение традиции, даже, как мы полагаем, еще шире — отражение определенной идеологии и культуры в целом, представленных художественной традицией, составляет смысл приемов стилевой имитации. И, как верно отметил И. Юдкин, в этом отражении в свою очередь отражается культура, художественная традиция, стиль автора.

Эта сложность взаимоотражения предостерегает нас от скоропалительных оценок, от «очевидных» типологических обобщений содержания разных стилизаций. И все же, в порядке обсуждения, попытаемся охарактеризовать некоторые подходы современных, в том числе украинских композиторов к содержательным ресурсам стилизации.

* * *

Первая тенденция имеет глубочайшие корни в художественных традициях древних культур, в фольклоре, где формировались музыкальные средства выражения комического. Комическая или, как сказал бы Д. С. Лихачев, смеховая интерпретация стилевых подражаний (именно как прием) очень естественна. Нелогичность, парадоксальность, сочетание несовместимого, утрирование специфических черт — все эти основополагающие принципы смехового мира — находят естественное музыкальное воплощение в стилизации. При этом возможны самые богатые оттенки смеховой интерпретации приема — от пародии до легкого, дружес-

¹¹ Юдкин І. Традиції і питання художнього синтезу.— В сб.: Музична критика і сучасність. К., 1984, вип. 2, с. 80.

кого шаржа, от пугающего гротеска до едва уловимой иронии. Пародии античной комедии, средневековые карнаваль-ные «мистерии наыворот», музыкально-поэтическое шаржи-рование псалмов и гимнов в традиции странствующих шко-ляров и низшего духовного сословия, уникальный памятник отечественной певческой культуры пародийный партесный концерт «Сначала днесь» — все это предыстория данной тен-денции. Далее можно проследить линии непосредственной преемственности в «смеховых» музыкальных стилизациях: от «Карнавала животных» К. Сен-Санса к «Бюрократичес-кой сонатине» Э. Сати и «Карнавалу в Эксе» Д. Мийо; от буффонады «Рондо Фарлафа» М. Глинки, «Райка» М. Му-соргского, «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова к «Байке» и «Мавре» И. Стравинского, балетам, фортепиан-ным прелюдиям и концертам Д. Шостаковича, «Моц-арт» А. Шнитке.

В классическом наследии украинской музыки выделяют-ся образцы смеховой стилизации, принадлежащие М. Лы-сенко. Это партии некоторых комических персонажей его опер, например, дьяка в «Ночи перед Рождеством», писаря в «Утопленнице», с эффектно использованными элементами стилей лирического канта, псалма, бытового романса. От-дельного упоминания заслуживают опера-шарж «Андриа-шиада», где удачно выполнен прием пародийной имитации (с утрированием специфических черт) оперной колоратуры, а также сатирические сцены из оперы «Энеида» по извест-ной поэме Котляревского. В одной из таких сцен мы нахо-дим, вероятно, первое подражание стилю украинского танца, имеющее несерьезное, «инаковое» значение. Речь идет о Гопаке Зевса в сцене олимпийской пирушки. Уже то обстоя-тельство, что верховное божество классического античного пантеона отплясывает простонародный танец, создает тра-вестийную интерпретацию имитируемого жанрового стиля. Но кроме этого, авторская позиция утверждается и чисто музыкальными средствами, а именно: гопак в сцене предель-но, утрированно возвеличен, омонументален с помощью фак-турных и темброво-оркестровых приемов «больших» жанров симфонической музыки. Это усиливает художественную ди-станцию между контекстовым (интерпретаторским) и при-родным, культурным, значением гопака.

Сходный оттенок интерпретации полуцитатного воспро-изведения гопака возникает в «Украинской рапсодии» для органа О. Чишко. Может быть здесь даже нет намеренной смеховой стилизации. Но объективные интонационные усло-вия фрагмента таковы, что эффект стилизации возникает в слушательском восприятии. Это связано с тем, что в музы-

кальном тексте сопряжены несколько стилевых языков: позднеромантический язык «от автора», специфические, легко узнаваемые мелодические компоненты народного танца и «высокий» стиль органного звучания¹². Такое пестрое сопряжение разнородных выразительных средств не подготавливается ни названием, ни музыкально-драматургическим контекстом (программой), ни каким-либо иным средством, создавшим установку восприятия произведения. Несоответствие ожиданию, формальная противоречивость, травестия начального уровня высказывания вызывают смеховой эффект¹³. Наш пример может служить иллюстрацией к тезису о зыбкости грани между приемами «фантазирования» на материале фольклорных тем, создающими «картины народного быта» в духе жанровой живописи и стиливыми имитациями, представляющими концепцию (смеховую или серьезную) народной музыкальной культуры.

В украинской советской музыке смеховая стилизация как прием используется весьма скромно, главным образом в произведениях камерных жанров. Показательным примером такого рода может послужить вокальный цикл Я. Фрейдлина «Мелочи жизни» на слова миниатюрных прозаических притч Ф. Кривина. Несколько пьес этого цикла представляют собой пародийные стилизации. Так, скажем, пьеса «Подсвечник» — это уподобление стилистике гавота периода классицизма.

Музыка, на первый взгляд, может показаться точным воспроизведением стиля, однако при более внимательном слуховом анализе нетрудно обнаружить утрировки и «излишества», выражающие авторскую музыкальную иронию: неестественная механистичность ритма, слишком резкие цезуры между фразами, подчеркнута орнаментальный характер мелодии, нарочитая кадансовость гармонического плана и т. д.

Вторая линия, которую мы прослеживаем в современной украинской музыке, в известном смысле противоположна линии смеховых стилизаций. Это сфера серьезных интерпретаций имитируемых стилей. Она отличается как высокой

¹² Здесь мы не имеем возможности доказывать правомерность понятия «органный стиль», но заметим, что аргументами в его пользу выступают: устойчивость образной семантики органной музыки всех времен (сфера величественного, мощного, нравственно-высокого, серьезного), специфичность звукового материала, наличие стабильного комплекса особых фактурных и артикуляционных выразительных средств.

¹³ Эти предпосылки комического эффекта известны теории. О них, в частности, писала Зофья Лисса (*Lissa Z. O komizmie muzycznym.* — Kwart. Filozoficzny, 1938).

интеллектуальной сложностью образных решений, так и широтой содержательного спектра. Главная сложность серьезных стилизаций — в многозначности их смысла. С одной стороны, они выражают ретроспективную оценку и отношение автора к определенным художественным концепциям мира, запечатленным в музыкальных стилях. С другой — каждая серьезная стилизация есть сама по себе музыкально-историческая или музыкально-эстетическая концепция определенной эпохи, культурной традиции, или даже человеческая цивилизация в целом. В подобных творческих подходах имитируемые стили приобретают значение художественных символов, то есть стилизованный материал получает способность отсылать восприятие к определенным идеям, понятиям, отвлеченным смыслам.

Что же касается конкретного содержания интерпретаций, то при их большом разнообразии мы можем сейчас наметить очертания лишь одной, наиболее отчетливо проявляющейся художественной позиции, которую условно назовем драматургической. «Персонами» музыкально-драматургических коллизий выступают исторические эпохальные типы мировоззрения и мироощущения, обозначенные соответствующими стилевыми комплексами музыкально-выразительных средств. Использование стилевых имитаций в значении художественных символов позволяет композиторам обходиться без помощи экстра-музыкальных средств: слов, сюжета, пластики и др. Стилизационная техника дает возможность создавать непрограммные по формальным признакам, но программные по существу инструментальные музыкально-исторические драмы.

В украинской советской музыке, как отмечается в упомянутой ранее монографии И. Ляшенко, «обращение к эволюции музыкального мира как к источнику концентрирования драматургии произведения впервые прослеживается уже в «Речитативе и рондо» для фортепианного трио М. Скорика»¹⁴. Отдавая дань новаторским свойствам этого произведения, отметим, что стилизация не является в нем ведущим приемом. Автор создает свою модель «эволюции музыкального мира» с помощью полистилистического языка.

Более полно и многоцветно прием стилизации служит воплощению музыкально-драматургического замысла в симфонических произведениях В. Зубицкого. Коллажи и разнообразный стилизованный тематический материал обильно

¹⁴ Ляшенко І. Українська радянська музика в системі соціалістичної культури, с. 107.

насыщают его «Sinfonia concertanto», несколько даже перегружая образно-драматургическую канву произведения. В отличие от произведений Шнитке, концерт Зубицкого выдержан в более светлых тонах и его музыкальная концепция исторического времени представляется более оптимистичной. Характеризуя технику приема, заметим, что стилизованный материал дается в последовательном сопряжении, с участками высказываний «от первого лица».

Тема «эволюции музыкального мира» разработана в концерте для шести солистов «Готические витражи» Я. Фрейдлина. Замысел этого оригинального произведения внешне сходен с идеей камерного цикла Б. Кутавичюса «От мадригала до алеаторики» — воссоздать этапы эволюции профессиональной музыки, выразить их в сюитной последовательности разных по стилю и жанру произведений. В цикле Фрейдлина этот общий содержательный ход имеет задачу более сложного порядка: выразить индивидуальное ощущение идейности готики (очевидно, как квинтэссенции духовного пуризма, возвышенности, стремительности движения от чувственно-конкретного, житейского к отвлеченному и космическому) через жанры широкого исторического периода: от романского средневековья до эпохи зрелого ренессанса. Раскрытие идейно-художественной позиции готики через адекватные выразительные средства хорала, секвенции, антифона закономерно привели автора к стилизациям-воспроизведениям («1-й витраж»). Менее близки к точному воспроизведению стилизации светских жанров: баллады, пастурели, рондо («2-й витраж», посвященный полярно-контрастному инварианту готической эстетики). Наконец, обращение к жанрам иной стилевой эпохи — мадригалу, ричеркару и канону, раскрытым как бы в исторической перспективе с готическим центром, выразилось в наименьшей степени стилизации — в колорировании, стихийно переходящем в полистилистическую музыкальную речь «от автора».

Особой значительностью и оригинальностью отличаются интерпретации исторических стилей и стоящих за ними духовных реалий в произведениях В. Сильвестрова. Безусловно, что неповторимое своеобразие музыкального мышления Сильвестрова определяет собой и яркую индивидуальность его стилизаций. Последние почти всегда носят лирико-философский, созерцательный характер. Драматический конфликт идеологических позиций, объективно содержащийся в любой стилизации, как бы вынесен за рамки текста, спрятан глубоко «внутри» авторской речи. Впрочем, о нем следует догадываться, ориентируясь на тонкие нюансы в форме.

В. Сильвестров, так же как и А. Шнитке, свободно и мастерски владеет разработанной И. Стравинским техникой «балансирования» на грани стилей, создающей захватывающее впечатление интеллектуальной игры, выделяющей то сходства, то различия сочетаемых языковых средств (в чем-то аналогичной «игре в бисер» по Г. Гессе). В этой игре, притом, почти нет смеховых значений. Разве что изредка появляется грустная ирония. И всегда музыка вызывает неоднозначное впечатление. Она захватывает слух целиком, завораживает, находит прямые пути к сокровенному и, в то же время, стилизованная речь спорадически порождает щемящее чувство нереальности, галлюцинаторности образов.

Не претендуя на раскрытие всех профессиональных секретов автора, заметим важность такого технического приема: вначале композитор экспонирует некий стилевой комплекс, заставляя слушателя поверить в то, что речь собственно авторская, а затем эта стилевая доминанта начинает деформироваться, перерождаться под действием инородных стилевых вмешательств. Так стилизационный прием получает значение динамического рычага, даже принципа формобразования, имеющего идейно-художественное значение.

Подобная техника использована Сильвестровым в цикле «Музыка в старинном стиле для фортепиано». Первая пьеса раздела «Утренняя музыка» написана в стиле моцартианского менуэта. Начинается она классическим периодом варьированно-повторного строения с расширенным вторым предложением.

В этом периоде есть несколько «странностей». Секвентный ход во втором предложении неестественно растянут, вследствие чего нарушается тактовая симметрия периода, а сама секвенция выходит утрированно механистичной. Довольно неуклюже, вопреки изяществу начального предложения совершается модуляция в *соль-бемоль* мажор.

Второй композиционный раздел имеет как бы «неродное» завершение. На гармонии кадансового квартсекстаккорда возникает неожиданный арпеджиоподобный и одновременно имитационный ход, создающий эффект отголоска, далекого резонанса и истаявания звучности. Это неожиданное регистрово-пространственное расширение, переносящее все внимание на темброво-сонорную сторону музыкальной речи, создает момент возмущения стилевой константы и вносит странность, конфликтность в образную ткань пьесы.

Подобные тонкие стилевые отклонения рождают достаточно сильный эффект восприятия, что позволяет композитору при минимальном интонационном контрасте создавать

глубоко конфликтную драматургию произведения. За неброскими стилистическими отличиями изящного и угловатого, пластичного и механистичного, нормативного и оригинального в интонационном, фактурном и композиционном развитии формы у Сильвестрова стоят более фундаментальные антитезы гармонии и хаоса, логики и абсурда, рассудка и эмоциональной стихии. В динамике стилистических метаморфоз время от времени улавливается скрытый в лирической интонации трагизм авторской художественной концепции мира.

Итак, подведем итог всему изложенному:

1. Музыкальная стилизация есть художественный прием, состоящий в сознательной или несознательной имитации некоторого стиля путем воспроизведения присущих ему выразительных средств (как минимум, специфических, самых репрезентативных) и, в большинстве случаев, сопряжения их с «собственными» музыкальными средствами стилиевой манеры композитора. Содержательной задачей стилизации является выражение внешней, по отношению к установке автора, идейно-художественной позиции, интерпретация идейности, мировоззрения, мироощущения, эстетики, которые ассоциированы с имитируемым стилем.

2. Прием стилизации имеет свою историю в эволюции музыкальной культуры, свою традицию. В то же время, он сам может быть рассмотрен как средство продолжения и обновления традиции.

3. Участвовавшее в украинской музыке 60—80-х годов обращение к приему стилизации неотрывно от общей ретроспективной стилиевой направленности в зарубежной и советской музыке, которая вначале возникла как непосредственная (во многом неосознанно экспериментальная) реакция на авангардизм в его крайних, эксцентричных проявлениях, а затем переросла в самостоятельное направление, вобравшее в себя опыт неоклассицизма и неофольклоризма начала XX века, сформировавшее свой арсенал технических приемов, выразительных средств и утверждающееся на прогрессивных идейно-художественных позициях.

В связи с этим в творчестве современных украинских композиторов отмечается: а) рост технического профессионального мастерства выполнения стилизаций; б) широкое проникновение этого приема в произведения чисто инструментальной музыки, что позволяет без обращения к вербальным и прочим средствам создавать сложные по содержанию, многозначно ассоциативные музыкально-драматургические концепции; в) превращение стилизации в средство динамики традиционных композиций, в важное формообразую-

щее средство; г) смещение центра тяжести в содержательном спектре стилизации: от смеховых и экзотичных (жанровые картины народного быта) к серьезным — трагедийным, лирико-философским музыкальным концепциям.

4. Прием стилизации, равно как и другие приемы и средства ретроспективного стиливого направления (полистилистика, коллаж), открывают новые перспективы расширения интонационного фонда украинской музыки, активизации культурной памяти нации, обретения разнообразных путей взаимодействия с культурами других стран и народов.

Раздел III

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ТВОРЧЕСТВО, ВОСПРИЯТИЕ, ВОСПИТАНИЕ

В. Самохвалов

Музыкальная красочность как фактор ценностно-ориентационных отношений: к постановке проблемы

«Оценка красочности, второго измерения звука, находится... в невозделанном, беспорядочном состоянии... Возможно, мы сможем различать (красочность — *В. С.*) более точно, если попытки исчисления этого второго измерения дадут ощутимые результаты»¹ — эти слова принадлежат А. Шёнбергу. Данная работа является попыткой такого «более точного исчисления» красочности, представленной в системе разных понятий как сложное системное явление.

Такое специфическое образование, как красочность требует и специфического метода его изучения. Этот метод должен дать возможность осознать механизм действия явления, понимание его природы и типов внутренних и внешних связей, установление его структуры и т. д. Наконец, необходимо точно определить сам предмет названного понятия, установить суть его общеродового признака, поскольку, во-первых, красочность постоянно отождествляется с другими феноменами, во-вторых, сама красочность, может иметь различные виды, формы. В предлагаемой работе осуществляет-

¹ Цит. по: *Коп Ю.* Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. — В сб.: *Музыка и современность.* М., 1971, вып. 7, с. 302.