

ТЕМА 10. СТИЛЬ КАК МУЗЫКАЛЬНО- КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В СВЕТЕ ТЕОРИИ ДИАЛОГА М.М. БАХТИНА

Проблема стиля в музыке – одна из немногих, в равной мере касающихся теоретиков и практиков, эстетиков, музыковедов и композиторов, исполнителей, слушателей. Ее особенность в том, что она затрагивает самые важные стороны отношений человека и обустроенной им культуры – приобщенность и отъединенность, «нераздельность и неслиянность», ответственность за происходящее в мире как за смысл в себе и, напротив, ответственность за свою единственную судьбу как за выполнение общего задания «человечности», высшей сущностной реализации человека.

Ответственность – ключевое слово философии М.М. Бахтина – философии не только как теоретической системы, но, прежде всего, как жизненной «первой философии», как «философии поступка»; оно производно от «ответности» и уже в этом своем качестве обнаруживает диалогичность как исходную позицию личности в мире. Словами Бахтина: «Правильный, не самозванный смысл всех старых вопросов о взаимоотношении искусства и жизни, ... истинный пафос их только в том, что и искусство и жизнь взаимно хотят облегчить свою задачу, снять свою ответственность, ибо легче творить, не отвечая за жизнь, и легче жить, не считаясь с искусством. *Искусство и жизнь не одно, но должно стать во мне единым, в единстве моей ответственности (здесь и далее курсив наш – А.С.)*» [5, 8].

Начиная с ранних работ и заканчивая поздними, оставшимися конспективными, записями, Бахтин развивает главную свою идею диалогической природы смысла и «отвечающего за смысл» понимания, увязывая с этой идеей рассмотрение словесно-литературного творчества. Вводимые им понятия, из которых опорными становятся жанр, стиль, стилистика, форма, материал, композиция, текст, эстетическое, некоторые другие, в полной мере перенимают общие диалогические установки (и установки на диалог) исследователя, образуя единый сложный категориальный контекст научной поэтики Бахтина. Магистральной «парой» понятий мультидисциплинарного назначения являются жанр – стиль, обнаруживающие постоянно обновляемую Бахтиным «логику обратности». «Самое определение стиля вообще и индивидуального стиля в частности требует более глубокого изучения как природы высказывания, так и разнообразия речевых жанров. Органическая, неразрывная связь стиля с жанром ясно раскрывается и на проблеме языковых, или функциональных, стилей (жанровых стилей) [9, 254]; «Где стиль, там жанр. Переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучания стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр...» [9, 257].

Напомним, что стиль, по Бахтину, связан именно с особой «убедительностью», поскольку «определяется существенным и творческим

отношением слова к своему предмету, к самому говорящему и к чуждому слову; он стремится органично приобщить материал языку и язык материалу...» [11, с. 189]

Не обособляя проблему стиля в какой-то одной работе, не выделяя ее специально, Бахтин возвращается к ней во всех случаях обсуждения языка, речевых форм, отмечая особую природу стиля в искусстве – и как выражение творческой активности авторского сознания, и как область приемов, служащих такому выражению: «То, что делает язык конкретным и не переводимым до конца мировоззрением – стиль языка как целого (в общении с чужим языком освещается и объективируется именно «миросозерцательная сторона»)» [4, с. 427]; «...стиль или непосредственно и прямо проникает в предмет, как в поэзии, или преломляет свои интенции, как в художественной прозе (ведь и прозаик-романист не излагает чужую речь, а строит ее художественный образ)» [11, с. 189-190]; «Единство приемов *оформления и завершения* героя и его мира и обусловленных ими приемов обработки и приспособления (имманентного *преодоления*) материала мы называем стилем» [1, с. 195]; «В художественной литературе... индивидуальный стиль прямо входит в само задание высказывания, является одной из ведущих целей его...» [9, с. 254]

Определяя стиль как художественно-смысловой феномен – вслед за Бахтиным – можно найти в нем *выражение единства различных областей культуры, искусства и жизни путем приобщения к единству личностного сознания*. Объясняемая таким образом категория стиля может стать ключевой в изучении истории музыкального творчества, эстетической сущности музыки, она также помогает открыть тот факт, что смыслы не делятся на музыкальные и не-музыкальные, связаны с «жизненным миром культуры» и, входя в содержание музыки, присваиваясь ею, определяются широким контекстом культурного опыта. С другой стороны, музыка «возвращает» жизни заимствованный опыт смыслополагания, существенно изменяя, обновляя его.

Взаимодействие стиля и «жизни», культурного опыта происходит опосредованным путем, на котором особая роль отведена жанру. Так, взаимодействие семантики и символики в музыке можно рассматривать как взаимодействие жанровых и стилевых условий музыкального творчества.

Семантические функции музыки возникают как жанровые, то есть как обусловленные условиями вхождения музыкального феномена в реальный жизненный контекст, связанные с согласованием жизненного предназначения и художественного оформления музыкального звучания. Символические интенции музыки проявляются в силу её стилевой автономии – «самозаконности» – и свидетельствуют о возможности вхождения «жизненного мира культуры» в контекст музыкальной композиции (музыки как формы), о подчинении житейской логики художественному «слышанию» мира. Если для жанра жизнь – условие музыки, то для стиля музыкальное творчество – условие жизни, то есть жизненные обстоятельства,

внехудожественные представления приобретают такую степень условности, какая нужна для того, чтобы использовать их как «знаки» других, более весомых и долговечных отношений. В качестве подобных «знаков» жизненный опыт «напрашивается» на замену – использование более совершенных и точных знаковых форм, *другого языка другой реальности*. Следовательно, сопоставительная характеристика семантики и символики в музыке уже в первом приближении к данным феноменам позволяет отметить разное качество жанровой и стилевой условности в музыке, отсюда – различные возможности межжанрового и межстилевого диалогов – как различных направлений условного диалога в музыке.

Вместе с тем, возможность формирования «своей» музыкальной символики зависит от семантической определённости звучащего, «значащего» материала музыки – как возможности стилевой активности музыки зависят от её жанровой оформленности. Музыкальные «знаки» – предметно-структурные ингредиенты музыки – двойственны, «двулики»: одной стороной они обращены к жанровым определениям, другой – к стилевой интерпретации действительного и возможного жанрового содержания. Первая – первичная – знаковая сторона музыки указывает на метафорические свойства звучания как образа лежащей «по ту сторону» музыки действительности; вторая – вторичная – обнаруживает метонимические способности звукообраза как «номинанта» новой музыкальной действительности.

Проблема стилевой (в контексте семантической) типологии музыки упирается в проблему специфических, в то же время сквозных, универсальных показателей эволюции музыки как художественно-творческой формы. Особые задачи в этом отношении ставит XX век, так как в это время активность музыкально-стилевых процессов превышает какие бы то ни было нормирующие, в том числе, жанровые, условия музыкального творчества. Музыкальная поэтика приобретает высокую степень независимости не только от общестилевых установлений и национальных ограничений, но и от жанровых традиций. Стилевая активность проявляется и как технологическая, то есть как композиционно-структурная, опережающая формирование соответствующих композиционным открытиям семантических сфер. Такова судьба додекафонии и сонористики, электронной и «конкретной» музыки. Развитие музыки во второй половине двадцатого столетия опережает даже возможности её письменной записи, нотации (так появляется новая «устная» традиция – опыт музыки для магнитофонной плёнки, «живой» композиторской музыки), возвращая современную культуру к положению средневековой, только ищущей адекватное звучанию нотнографическое выражение музыки.

Особым проявлением стилевой активности современной музыки становится растущая до «полисистемности» (термин Е.Ручьевской) полистилистика – свобода стилевого самодialogа музыки, часто еще не знающая семантических прецедентов, что не означает

отсутствия семантики, не является симптомом ослабления смысловых возможностей музыки, но указывает на новые символические функции музыки как языка. Полисистемность как раз и указывает на то, что «избыточная» стилевая активность превращается в доминирование языковых качеств музыки, когда исторические стили становятся предметом языковой «игры», что ведёт к их сжатию, стилистической локализации, к афористическому «цитированию», остраняющему превращению в знаки – заместители традиции.

Следует отметить, что *проблема* музыкальной семантики – проблема *музыкального знания*, то есть знания о музыке, но не самой музыки. Семантическая типология музыки поэтому осуществима, прежде всего, как *типология семантического анализа музыки* – типология аналитических подходов к музыкальной семантике, обнаруживающая важность текстологического подхода (как одного из них). Данные подходы обусловлены типами диалогических отношений музыки и в музыке и могут быть определены следующим образом.

Во-первых, (со стороны жанра) внутрижанровый диалог, наиболее характерный для оперной поэтики как апеллирующей к художественному синтезу, например, Р. Вагнера, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Прокофьева, Б. Бриттена, некоторых других авторов, побуждает к пути семантического анализа от *текста к смыслу* и носит *эстетический* характер, выявляя устремлённость эстетических ценностных представлений избранного композитора.

Во-вторых, необходимый в эволюции композиторского творчества феномен жанрового новаторства, возникающего, прежде всего, в процессе межжанрового диалога и, в связи с последним, особенно заметного в так называемых «больших формах», обуславливает необходимость и особые «правила» собственно *культурологического* анализа музыки, разворачивающегося *от смысла к тексту* – от ценностно-смысловых определений к жанрово-стилевой композиционной модели их в музыке. Таков путь всех значительных хоровых жанров, например, в творчестве Г. Шютца, И. Баха, Г. Генделя, Д. Бортнянского, С. Танеева, С. Рахманинова, других мастеров классико-романтической музыкальной эпохи, связанный, помимо всего прочего, с развитием принципов «большого» симфонического письма. Данная форма диалога обнаруживает существенные предпосылки перехода во внутрителивую, обнаруживая тем самым, что «чистые», «абсолютные» типы диалога в музыке могут быть представлены именно как теоретические модели, поскольку в исторической жизни музыки каждая предшествующая форма музыкального диалога готовит следующую, но и каждая последующая сохраняет, трансформируя его, опыт прежней.

Так, например, если обратиться к опыту русской музыки на рубеже XIX – XX веков, то мы заметим, что поиск своего национального стиля объединил подходы к музыке Танеева и Лядова. Однако интересы первого более всего связаны с открытием новых общих жанрово-композиционных

предпосылок формирования стилового «облика» произведения (духовной кантаты, оперы на «античную тему» – этих жанровых новаций Танеева), с идеей композиции как «стилевой памяти». Обращение к творчеству Лядова, прежде всего, к его фортепианной музыке, позволяет говорить о доминировании внутрителивого диалога над «межжанровой идеей». Можно считать эту тенденцию типичной для камерно-инструментальной миниатюры (жанровой области камерной музыки) в целом, чему легко найти подтверждение, обращаясь к творчеству С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, К. Дебюсси, Э. Сати, О. Мессиана; впрочем, к данной тенденции причастно и творчество английских верджиналистов, французских клавесинистов, а истоки её, возможно, таит опыт итальянского и английского мадригалов...

В-третьих, (уже со стороны стиля) форма внутрителивого диалога требует специфизированного текстологического подхода, то есть движения *от текста к тексту*, поскольку таково движение самой композиторской «мысли». Именно на пути текстологического анализа становится заметной и особая соотнесённость уровней музыкального текста, каждый из которых, будучи в достаточной степени отвлечённым от реалий конкретных произведений, хранит начальную жанрово-стилевую композиционную «программу».

Мемориально-общинное назначение ораториальной жанровой сферы (наиболее буквального выражения памяти музыки и в музыке) противостоит непосредственно игровому назначению моторно-инструментальной сферы, но это противостояние опосредуется и «умиряется» в «сочувствующей», сопереживающей сфере мелодизированных авторских форм (сольной композиторской лирики в широком значении последнего слова) – как в сфере интенций эстетического феномена любви. (Последнему – именно в качестве эстетического – посвящены многие страницы работ М.Бахтина, например, [1, 7].)

Семантика жанра формируется как диалог Вечного и Временного в их взаимной устремлённости к «третьему» компоненту диалога – к явлению традиции (канона); семантика композиции возникает из взаимодействия установок на свободу (инаковость) и порядок (правильность) в их проекции на условность (избыточность и переакцентуацию, свойственные художественной форме – в сравнении с вне-художественной действительностью); стилевая семантика обусловлена особенностями сопереживания как со-болезнования, со-страдания, с одной стороны, со-радования, катартического подъёма, расширения сознания, «эстетического наслаждения», с другой, адресованными личности как «автору жизни», понимающему творческому началу усилиями «Я-концепции» (образа автора), входящей в художественный замысел.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С. Бочаров. Прим. С.Бочарова и С.Аверинцева. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.
2. Бахтин М. В большом времени // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 7 – 9.
3. Бахтин М. Из записей 1970-1971 годов / Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – С. 355-380.
4. Бахтин М. Из предыстории романного слова // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 408-446.
5. Бахтин М. Искусство и ответственность // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 7-8.
6. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 381-393.
7. Бахтин М. К философии поступка // М.М.Бахтин. Работы 1920-х годов. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 9-68.
8. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-тье. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
9. Бахтин М. Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986.. – С. 250-298.
- 10.Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 297-325.
- 11.Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72 –233.
- 12.Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407
- 13.Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447-483
- 14.Бахтин М. Эстетика словесного творчества. 2-ое изд. / Сост. С.Бочаров. Прим. С.Аверинцева и С.Бочарова. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
- 15.Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. – С.-П.: Алтейя, 1995. – 370 с.