

terminated by the need to prove that V. Ivasyuk's creativity presents his own author's way of musical-poetic language-stylistic synthesis, a true pop-song author's lyric poetry.

Keywords: Volodymyr Ivasyuk, creative personality, orphan type of artistic personality, song creativity, national identity.

*Стаття надійшла до редакції 27.04.2016*



УДК 78.01/.071.1

*Т. Мищенко*

### **СТИЛЕВАЯ АНТИНОМИЯ «АКТУАЛЬНОЕ — НЕАКТУАЛЬНОЕ» В СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ПОЭТИКЕ**

*Целью данной статьи является обоснование стилеобразующего значения антиномии «актуальное — неактуальное» в творчестве современных композиторов, объяснение данной антиномии как отражения «темпорального мировоззрения» авторов музыкальных композиций, притом в разные периоды творческой деятельности. Методические принципы работы обусловлены тем, что в актуальном стиле — актуальном времени ведущим оказывается поиск новаторских средств выразительности, а при неактуальной стилевой тенденции — авторское Я отходит на второй план, превалирует дань традиции, обращение к забытым фонемам, «тихое» высказывание, которое пробуждает имманентную активность сознания.*

***Ключевые слова:** антиномия, стиль, актуальные стили, неактуальное в музыкальном искусстве, время, хронотоп, психосемантика.*

Одной из вечных тем в науке об искусстве является проблема стиля. История искусства разворачивается в постоянной смене стилевых эпох. Исчезновение одного стиля и появление другого подчеркивает потребности в кристаллизации стабильных и узнаваемых форм.

Двумя краеугольными камнями в концепции музыкального стиля оказываются асафьевская теория интонации и комплекс представлений о природе творческого музыкального мышления, сложившийся в работах М. Михайлова. Музыка понимается исследователями как художественное бытие интонаций, автономное художественно-интонационное становление личностного сознания, а история музыки — как последовательная трансмиссия интонационных стилей.

По определению Б. Асафьева, стиль — свойство (характер) или основные черты, по которым можно отличить сочинения одного

композитора от другого или произведения одного исторического периода (последования времени) от другого [1]. По мысли М. Михайлова, возникают два главных вопроса: об общих свойствах, чертах художественного явления; о критериях определения стилевого единства. Первый ведет к выяснению функции музыкального мышления в создании той целостности, которую удобно именовать стилем, а второй — к стилевому анализу, к атрибуции стилевых признаков.

Констатация в стиле очевидного, единства, закономерно вызывает вопросы: единства чего и благодаря чему? Именно эти вопросы лежат в основе споров вокруг проблемы стиля.

Стиль находится в неразрывных отношениях с формой и содержанием, но стиль — это свойство прежде всего целостной авторской поэтики, в контексте которой он оформляется и становится свойством содержания, потому несомненно, что системность стиля есть отражение системности музыкального мышления.

В связи с этим объектом внимания автора становятся специфические механизмы музыкального мышления. К ним он относит, в первую очередь, «интонационный запас», формирующийся в долговременной музыкально-слуховой памяти в виде бессознательно усваиваемых звуковых представлений. Интонационный запас постоянно вовлекается в работу музыкального мышления, участвуя в сознательных или бессознательных стадиях творческого процесса. Одним из важнейших условий продуктивной работы музыкального мышления М. Михайлов считает то, что он именуется заданностью. Это означает, что любой творческий процесс протекает в некоторых заранее заданных условиях (музыкальный язык, стиль, жанр и др.) и поэтому совершается как их трансформация в новый оригинальный текст [10, с. 26].

«Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, — пишет С. Скребков в работе «Художественные принципы музыкальных стилей», — это высший вид художественного единства. Вместе с тем стиль понятие многогранное. Можно говорить об интернациональном стиле исторической эпохи, о национальном стиле определенной школы, об индивидуальном стиле произведений отдельного художника» [11, с. 10]. С. Скребков указывает на теоретический характер своей монографии, т. к. в центре ее оказываются сами музыкальные произведения — художественно значительные, выдающиеся явления прошлого и настоящего. Музыковед рассматривает пять основных стилистических эпох в истории европейской музыки:

– от происхождения музыки до предренессансной эпохи, обобщая этот период в понятии остигатного принципа драматургии. Под принципом остигатности следует понимать «простейший закон устойчивого, стабильного полагания музыкальной мысли как непосредственной данности, чреватой однако возможными прорастаниями» [11, с. 23];

– эпоху Возрождения: от XIII до XVI вв. включительно, в основе музыкальных явлений которой лежит принцип переменности. Переменная ладовая структура заключает в себе не единичный звуковысотный устой, как при остигатности, а целую систему устоев, т. е. она обладает не элементарной, а сложной дифференцированностью ладовых функций. Наиболее типичным проявлением принципа переменности можно считать так называемые «переменные» лады народной и старинной музыки. Принцип переменности — это акцент на множественности, на сосуществовании относительно равноценных компонентов;

– эпоху становления и зрелости классического стиля европейской музыки. Это период развития стиля барокко, начиная от рубежа XVI–XVII вв. (крупнейшие фигуры: Монтеверди, Шютц, Люлли), до собственно классического стиля (Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен). Стиль всей этой эпохи характеризуется принципом централизующего единства, синтезирующем в себе остигатность и переменность предыдущих стилей;

– эпоху XIX века — романтизм, в котором раскрывается богатая внутренняя дифференциация классического принципа централизованного единства, раскрытие его многогранности;

– эпоху современности, начиная с рубежа XIX века и XX вв. Современная музыкальная культура в целом, взятая в мировом масштабе, не имеет единства стиля, т. к. идет борьба антагонистических идеологий. Но передовой лагерь эстетически высокого музыкального искусства современности связан с общностью реалистических задач. С. Скребков замечает, что не решается давать четкую характеристику современному стилю и рассматривает лишь некоторые вопросы стиля композиторов начала XX века.

Актуальной для XX века становится проблема *индивидуального* композиторского стиля. Здесь возникают вопросы по поводу логики развития музыки, к которой подключаются композиторы, появляется представление об определенной ноосфере музыки, вопросы повторения «чужих слов» и превознесения новаторских экспериментов. Так возникает проблема качественной определенности стиля и

необходимость рассматривать индивидуально-авторскую жанрово-стилевую систему композитора.

А. Лосев формирует систематизирующий подход к теории художественной формы и стиля как *антиномику, то есть с точки зрения антиномичной природы названных явлений*. Последовательно рассматривая как одинаково правомерные противоположные высказывания об одном и том же предмете, Лосев выявляет сущность характеристик художественных реалий как осознание противоположностей в единстве, тем самым раскрывая антиномию как непрременную сторону обсуждения природы художественного творчества [7].

Таким образом, концепция Лосева позволяет поставить необычайно важную для музыковедов проблему стилевой антиномичности как проблему *смысловой антиномии* — как на границе художественной формы и её «инаковости», вне-художественной обусловленности, так и внутри художественной формы, в связи с её имманентной смысловой многомоментностью, делимостью, наконец самопротиворечивостью, заслужившей в теории М. Бахтина наименования «смысловой полифонии».

В музыковедческих работах понятие А. Лосева об «антиномиях смысла» может быть связано с взаимопереходностью явлений жанра и стиля и необходимостью определения их семантических функций, а также со смысловыми доминантами культуры, обусловившими устойчивые жанровые решения и стилевые приемы в музыке. Но в первую очередь с пониманием стиля как универсального начала, широкой традиции и, одновременно, индивидуально-авторского, выявляющего уникальность личностного опыта композитора, приобретающего особую значительность в музыкальном творчестве второй половины XX столетия.

Таким образом, мы приходим к необходимости изучения музыкального стиля в связи со *смысловой антиномичностью музыки* (семантикой антиномий) как в целом, так и в качестве «полифонической» множественности смыслов. Антиномика А. Лосева приобретает сегодня новую актуальность, так как происходит усложнение психологической реальности культуры и личности, а также усиливается интерес к предельным архетипическим основаниям человеческой деятельности, в том числе художественной поэтики. Теория художественного (музыкального) стиля сегодня оправдывает себя, получает необходимые полноту, целостность, структурированность, входя в область суждений о человеке — и как о герое определенной культуры, и как об универсальном историческом существе. Особенное за-

метно это при обсуждении так называемых «стилей эпохи» в музыке XX века, которое ведет к обсуждению понятий об экспрессионизме и неоклассицизме в их наиболее широком и общем смысле. Но именно в контексте антиномичных смысловых связей, полифонических стилистических возможностей неоромантизма новое качество приобретают такие явления (в совокупности своей типичные для музыки второй половины XX столетия), как сонорно-сонористическое письмо, минимализм, жанровая переакцентуация-синкретизм.

К характерным тенденциям стилового выбора в музыке XX века следует отнести прогностическую направленность ряда композиторских концепций, своеобразную футуристичность, перекликающуюся с научно-фантастическими идеями прозаиков. Подобный футуризм может приобретать трагедийную окрашенность, пробуждать интерес к апокалиптическим и эсхатологическим темам, что свойственно культурам, переживающим кризис и понимающим причины своего переживания. Как реакция на данную тенденцию возникает мемориальное направление (музыка *in memoriam*), связанное, в том числе, с возрождением канонических структур культово-ритуальных жанров; оно не только создает музыку о прошедшем и ушедших, но, становясь символом музыки как Памяти и Истории, образует особую аллюзивно-идиллическую область музыкальных смыслов — как знаков вечной гармонии, красоты, но доступных только воспоминанию, воображению. Так возникают различные музыкально-жанровые модели Времени, влияющие и на развитие пространственных координат музыкальных композиций, на отношение к идее и образу Пространства в целом. По сути своей переходное, явление и понятие *хронотопа* приобретает особое значение в музыкальной семантике последних десятилетий XX века.

Хронотоп — процесс воссоздания в искусстве реального исторического времени и пространства, также реального исторического человека, раскрывающегося в них, протекал осложненно и прерывисто. Осваивались отдельные стороны времени и пространства, доступные на данной исторической стадии развития человечества, вырабатывались и соответствующие жанровые методы отражения и художественной обработки освоенных сторон реальности.

Существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе, Бахтин называет *хронотопом* (что значит в дословном переводе — «времяпространство»). Термин этот употребляется в математическом естествознании и был введен и обоснован на почве теории относительности (Эйнштейна).

Бахтин переносит данный термин в литературоведение — почти как метафору, ему важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства). Хронотоп он понимает как формально-содержательную категорию культуры.

В художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп.

По мысли М. Бахтина, хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека искусстве; этот образ всегда существенно хронотопичен [3, с. 234–407].

Хронотопические свойства музыкальных образов, понятие в масштабах всей культуры, в обращённости к предельным основаниям, антиномиям последней, определяют ее семантические функции. Среди понятий, адресованных общим законам времени, важнейшим, конечно, является *«память»*. С этим понятием М. Бахтин связывает смысловой механизм культуры, полагая, что память — ценностно определяемое прошлое, область первоисточников — «священных текстов», авторитетов, к которым можно только приобщаться, ничего в них не меняя. Такая память становится мемориальным началом культуры, ориентированным на утверждение — упрочение, увековечивание — и восхваление [2, с. 447–483]. Однако память — это и мнемоническое начало, воспоминание о прошлом в настоящем, перенесение прошлого опыта в новые условия, его актуализация, необходимые для продления — передачи ценностного опыта культуры. Такая необходимость порождает живое, сегодняшнее прикосновение к ценностям, отношение к ним без дистанции.

Любая культура, любое культурное явление в своих собственных пределах равно устремлены к канонизации и к перестройке, что объясняет универсальный характер такой культурной парадигмы-антиномии, как *«традиция — модерн»*. Стиль возникает между уже сложившимися семантическими знаками музыки и индивидуальным замыслом произведения, совершая целенаправленный выбор музыкальных значений с тем, чтобы дать им новые толкования, ввести их в новое концептуальное русло, в авторскую модель жанра. Одновременно создавая

новую смысловую целостность. Жанр в музыке представляется носителем этических норм, он закрепляет мемориальные аспекты культуры, позволяет определять их как преимущественно этически-упорядочивающие. Поэтому Бахтин и писал, что жанр «долговечнее» стиля.

Общим историческим фундаментом музыкального творчества и художественной памяти музыки являются первичные жанры (термин Г. Бесселера, А. Сохора), которые являются исторической и логической основой, предпосылкой композиторского творчества. К первичным жанрам обычно относят фольклорные, прикладные, бытовые, церковные, т.е. те, которые обладают синкретическим характером, не являются автономными художественными, остаются анонимными и т.д. Однако первичная жанровая система музыки, как область первичной семантической памяти музыки, развивается и пополняется не только за счет новых прикладных жанров, но и за счет превращения в устойчивые художественные модели жанровых и стилевых образцов «вторичного» композиторского творчества. Иными словами, *вторичная жанровая стилевая система композиторского творчества создает собственный запасник, фонд структурно-смысловых фигур, способов композиции, которые могут быть использованы как первичные прообразы наряду с семантикой первичных жанров.* Так возникает особый феномен *стилевой памяти* наряду с феноменом первичной жанровой памяти, который состоит в том, что собираются как устойчивые обязательные ценностные образования «общие стилевые места», связанные с ними языковые средства присоединяются к жанровым канонам.

Исходя из вышесказанного, время музыкальное можно подразделить на:

– **актуальное время** — вбирающее в себя темповые аспекты, ритмическую динамику, внутренние метро-ритмические отношения — «чистую» музыку. Оно выражается в непосредственном композиционном, фактурно-пространственном движении — гармоническом, тембровом развитии.

– **время как выражение жанровой и общей стилевой логики (историческое время)** — это соотношение принципов формообразования данного произведения с жанровыми и стилевыми канонами, диалог произведения с жанром и «общими стилевыми местами» музыки с позиции данного текста, интересов автора, который инициирует сам текст. В этом случае необходимо рассмотрение траектории движения от данного произведения к классическим основам жанра и жанровой логики в историческом плане.

Таким образом, историческое время — это жанровое и общее стилевое время музыки, а актуальное время — это композиционное и индивидуально-стилевое время.

Следовательно, третий аспект музыкальной темпоральности — **авторское личное время** — как личное стилевое композиционное выражение автора. Любая индивидуально-стилевая идея — это темпоральная идея еще и потому, что композитору важен как прошлый, традиционный исторический материал музыки, так и ее будущие новаторские возможности. Для композитора важен способ сопряжения разных времен музыки. С помощью композиционных средств, в процессе композиционного становления музыкального текста автор словно вживается во время. «Время и переживания — главные герои музыкального искусства» (А. И. Самойленко). Стремление к осознанию музыкального времени как целостности, как некоторой исторической универсалии приводит к отождествлению традиции духовного и временного в музыкальной традиции. Ведь, по мысли Августина, время — это протяженность духа. Время и дух символизируют две стороны процесса изменения жизни и человеческого сознания.

Таким образом, в **актуальном стиле** ведущее значение приобретает сам акт композиторского высказывания, авторская художественно-временная стилизация, свободная и независимая от прошлого. Для композиторского творчества это выражается в преобладании новаций, различных изменений в музыкальном языке, борьбе за новые смыслы, за новые ассоциативные связи, за трудное восприятие, усиленное, пристальное внимание. Актуальный стиль не опирается на опыт прошлого, а стремится вперед, к тому, чтобы создать и запомнить новые музыкальные смыслы. Актуальный стиль создает новый материал для памяти, он приращивает новые средства выражения, новые способы отражения музыкального развития.

Исходя из вышесказанного, выразителем исторического времени, времени как экспликации имманентной стилевой и жанровой логики музыки, становится феномен неактуального стиля.

Понятие о «слабом», **«неактуальном стиле»** было сформулировано В. Сильвестровым и в его трактовке указывает на два полюса композиторской поэтики — *выражение личностного начала и обращение к надисторическому «анонимному материлу» — метатексту музыки.*

Явление «неактуального стиля» было рассмотрено в некоторых работах Нины Александровны Герасимовой-Персидской, а также



спеціально досліджено в дисертації Єлени Кужелевої. Опіраючись на роботи названих авторів, можна прийти до висновку, що *неактуальний стиль в музиці — це типичне явище культури перехідного часу, яке в контексті композиторської поезики виявляє тенденцію вторинних засобів і форм музичального творчості до універсалізації, доведеної до деіндивідуалізації слагаємих музичального тексту.*

***Неактуальний стиль представляється інтегруючим, перехідним стилем («ностальгією по стилю», іноді виявляючим і «бесстильність»), методом якого можуть служити реінтерпретація, мінімалізм і деконструкція, направляюча в сторону фоновості, маргінальності і парадоксальної програмності.***

В відповідності з вищесказаним неактуальний стиль представляється мнемонічним — вштовпує, родинним — іграючим і вмещаючим в себе різні часові і просторові відстані (зниження до банального, гротескного) і анонімним — без свого обличчя, звідси манера виговаруватися через чужий текст.

Таким чином, неактуальний стиль не тільки подолює авторський егоцентризм, знижує пафос «свого» висловлювання, але і відкриває можливість користуватися як «своєю» дуже далекою «чужою», наближаючи, «спускаючи» до себе високий етос цього чужого. Антиномічність «свого — чужого», відповідно, стає одним з важливих ознак неактуального стилю.

Неактуальний стиль можна розглядати в зв'язі з поняттям об «інтерпретируєму» стилі (по В. Медушевському), оскільки в ньому, як в дзеркалі, можуть відображатися інші стилеві сутності — але саме відображатися, використовуватися як матеріал, перетворений в некую «бестілесну» субстанцію шляхом нейтралізації, своєрідної дистилляції стилістичного матеріалу, наприклад, уніфікації знаків гучності динаміки в сторону *decrescendo*, стає «знаком» послеслов'я, «послезвучія» епохи. Так інтерпретируючий стиль розкривається і як «закінчуючий» [8].

Обращаючись до «послезвучіям», до «збиранню відзвуків» (В. Сильвестров), до форм постлюдії, яка отримує значення жанрової, неактуальний стиль відкидає можливість контрастируючої новизни. Слабке, неактуальне — щось залишене в тіні вчорашнього або завтрашнього дня, віддалене або вказує на «отрабованість явища» і в цьому сенсі зливаючись з категорією банального в мистецтві.

В эпитете «неактуальный» подчеркивается свобода от временной зависимости (атемпоральность), следовательно, от подчиненности текущему моменту, сиюминутным событиям, что рождает чувство принадлежности ко Времени без его деления на прошлое, настоящее и будущее. Отсутствие временной акцентуации предполагает и ослабление (видоизменение) контрастной формы, целенаправленной драматургии произведения — его устремленности к концу: в «актуализированных» драматических концепциях время стремительно «летит», его линейность, необратимость очевидна.

В связи с неактуально-стилевыми концепциями можно говорить и о чертах медитативности: «обращение» временной горизонтали в пространственную композиционно-фактурную музыкальную вертикаль приводит к остановке линейного хода времени.

В целом семантика неактуального в музыке обращена не к тому, что происходит или может происходить в действительности, а к скрытым процессам психологического порядка, к невидимым силам сознания, становясь особым личностным психосемантическим феноменом. В этой связи — символика тишины, медитативных уходов выражает ослабление внешней активности музыкального воздействия при углублении в новый психологически оправданный ассоциативный ряд. Сказанное может быть адресовано и минимализму, поскольку повторность, малоконтрастность репетитивной композиции компенсируются интенсивностью осмысления услышанного: музыкальный язык сам по себе становится макро-знаком медитативного погружения. В целом актуальная и неактуальная стилевые тенденции находятся в неразрывной взаимозависимости, в своеобразном диалоге друг с другом, что делает возможной уникальную природу художественных музыкальных хронотопов.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 : Интонация. — Л.: Музыка, 1977. — 279 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / прим. С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. — М. : Искусство, 1986. — 2-е издание. — 445 с.
3. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
4. Герасимова Н. О некоторых закономерностях влияния тематизма на фактуру // Укр. музыковедение. — К., 1968. — Вып. 3. — С. 168–179.

5. Герасимова-Персидська Н. Специфіка національного варіанту барокко в українській музиці // Українське барокко та європейський контекст. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 211–215.

6. Кужелева Е. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики XX века / Е. Кужелева : дис. канд. искусств., спец. 17.00.03. — Одесса, 2003. — 231 с.

7. Лосев А. Форма. Стиль. Выражение. — М.: Мысль, 1995. — 949 с.

8. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. — М., 1984. — Вып. 5. — С. 5–17.

9. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. муз. — 1979. — № 3. — С. 30–39.

10. Михайлов М. Стиль в музыке. — М.: Музыка, 1981. — 264 с.

11. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973. — 448 с.

**Міщенко Т. Стильова антиномія «актуальне — неактуальне» в сучасній композиторській поезії.** Метою даної статті є обґрунтування стильотворчого значення антиномії «актуальне — неактуальне» в творчості сучасних композиторів, пояснення даної антиномії як відображення «темпорального світогляду» авторів музичних композицій, до того ж в різні періоди творчої діяльності. Методичні принципи роботи обумовлені тим, що в актуальному стилі — актуальному часі провідним виявляється пошук новаторських засобів виразовості, а при неактуальній стильовій тенденції — авторське Я відходить на другий план, превалює данина традиції, звернення до забутих фонем, «тихе» висловлювання, яке пробуджує іманентну активність свідомості.

Ключові слова: антиномія, стиль, актуальні стилі, неактуальне в музичному мистецтві, час, хронотоп, психосемантика.

**Mishchenko T. Style antinomy «relevant — irrelevant» in modern composite poetics.** The purpose of this article is to justify the style-forming importance of antinomy «relevant — irrelevant» in the creativity of contemporary composers, an explanation of this antinomy as a reflection of the «temporal ideology» by the authors of musical compositions, and at different periods of creative activity. The methodological principles of work are conditioned by the fact that in the relevant style — the actual time the leader finds the search for innovative means of expressiveness, and in the case of an irrelevant stylistic tendency — the author's «I» departs to the background, prevailing tribute to the tradition, appeal to forgotten phonemes, «silent» statement, which awakens the immanent activity of consciousness.

Keywords: antinomy, style, contemporary style, irrelevant in musical art, time, chronotope, psychosemantics.

*Стаття надійшла до редакції 13.04.2016*

