

УДК 78.03+78.072.2

*А. Езерская***СТИЛЬ Д. ШОСТАКОВИЧА
КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ XX СТОЛЕТИЯ**

В статье обосновывается широкое значения стиля Д. Шостаковича как обобщение наиболее показательных для культуры XX столетия тенденций осмысления человеческого существования. Определяются предпосылки создания в творчестве Шостаковича музыкально-стилевого полилога, смысловой полифонии.

Ключевые слова: *стиль Шостаковича, интенциональность, образ человека, музыкально-стилевой полилог, смысловая полифония.*

Творчество Д. Шостаковича явилось ярким и всесторонним выражением мировоззрения той сложной эпохи, к которой он принадлежал. Более того, можно утверждать, что в нем представлена такая стилевая модель культуры XX века, которая из авторской перерастает в типологическую историческую, то есть становится обобщенным выражением главных исторических интенций. Интенциональность — основное свойство музыкального мышления Шостаковича. Его творческими намерениями в музыке предстал тот трагический образ человека, который сегодня символизирует смысловой контекст XX столетия. Причем речь идет не только о «советском периоде», «советской культуре», образе «советского человека», хотя сегодня, как никогда ранее, данные феномены могут и должны быть обсуждены — благодаря той временной дистанции, которая уже возникла между сегодняшним состоянием культурного сознания и той формой его существования, которая запечатлелась в понятии «советское».

Д. Шостаковичу удалось представить проблему человеческой экзистенции в ее мировом масштабе в метанациональном, межэтническом измерении, собрать воедино самые показательные для XX столетия смысловые течения, ноосферные явления.

Главной внутренней темой культуры, как ее постоянной доминантой, создающей и постоянно возрастающее напряжение сознания, является тема «смерти человека», провозглашенная М. Фуко как «смерть» единого и общего гуманитарного представления о человеке.

По мысли Фуко, именно включение понятия «человек» в систему гуманитарных наук приводит к тому, что данные науки не могут достичь статуса точных. Как отмечает И. Белявский, «приходит-

ся проникать в действительность, проходя через дополнительный слой, через сознание человека, которое само стало предметом исследований, а между тем было доброе старое время, когда мир подвергался исследованиям без оглядки на субъект познания, без учета того, кто познает и «кто говорит» [2, с. 365]. Фуко указывает на необходимость создания гуманитарных «контрнаук», находя их пример в трудах К. Леви-Стросса и Ж. Лакана, полагая, что два названных автора с разных сторон — со стороны психоанализа и со стороны этнологии — приходят к одному и тому же, а именно: к необходимости проникновения в глубинные структуры деятельности, форм поведения, высказываний человека; такие глубинные структуры обуславливают эпистемы культуры и могут рассматриваться независимо от конкретного (конкретно-исторического) человека [2, с. 366]. Можно понять призыв Фуко и несколько иначе — как необходимость с большей достоверностью подходить к определению природы и возможностей человека. Так или иначе, человеческое знание, особенно когда это гуманитарное знание, то есть знание о человеке, не может быть свободно от человеческого присутствия. Поэтому и встает как решающий вопрос о *мере человека*, а также — о специфически-человеческих способах измерения действительности. Данный вопрос усложнен неизгладимой противоречивостью, дуальностью человеческой природы, определяющей антиномичность основных культурных универсалий, связанных с критериями оценки человека как природного-социального, материального-духовного, божественного — «людского», наконец, сакрального (святого) — профанного (греховного), возвышенного и униженного существа одновременно.

С. Аверинцев замечает, что человек, создавая нравственные правила, не всегда в состоянии выйти за пределы личностного самостояния и выверить их божественными решениями. Даже самым «правильным» людям «хотелось бы, чтобы Бог миловал не слишком великодушно, а в меру, «не перебарщивал»; это означает, что в тайнике своей души, может так быть, что и не совсем понимая, что делает, каждый из них навязывает человеку свою меру» [1, с.405–408]. Следовательно, вопрос о собственной человеческой мере перерастает в вопрос о действительной соразмерности личности высшему началу.

Как и М. Фуко, Аверинцев приходит к мысли о гибели «онтологического человека» — «человека говорящего», участвующего в жизни Слова и общающегося с его помощью с Богом, а после — с ближними; только такая последовательность предметных интересов

человека обеспечивает его необходимой мерой уважения к личности ближнего.

Но в отличие от М. Фуко С. Аверинцев доверяет человеческой субъективности, раскрывающейся в общении, путем «говорения». На его взгляд, главным предметом гуманитарного исследования должно являться Слово как смысловой феномен, носитель духа, а не буквы, свидетельствующее о Логосе. Речь идет о способности человека не замыкаться в «самости», так как истинное верное призвание его — общение и преодоление «неконтактности бытия». Данная способность рассматривается как умение открывать «окно» в мир (то есть создавать канал сопричастия миру), через которое можно видеть сущее — то, что действительно реально и объективно (и в нас, и вне нас), что не подвластно нашему произволу. Аверинцев пишет: «Ещё не все пропало, пока в стене отгородившей нашу «самость», есть окно, через которое можно видеть сущее... И во всем, и бесконечно отличный от всего — лик Бога. Его взгляд, который проходит через окно. Чем больше мы ограничим наше себялюбие, тем шире окно...» [1, с. 406].

Стремление поработить, «поглотить» ближнего, как существенный симптом онтологического человеческого разрушения, возникает на одном пути с разрушением Слова, с утратой словом подлинного смысла — бытийной полноты. «В уничтожении слова Аверинцев распознает, почти чувствует разрушительную волю небытия. Ведь первоопределение бытия — его «словесность», его исходная породненность с общением. Общение — не исключительная привилегия социума, оно онтологично... Сужение онтологии общения фиксируется уже заменой Слова (призывающего ответ) на Текст (ожидающий интерпретации). Сначала слово как деяние, затем текст — этот вектор герменевтики Аверинцева скрещивается с вектором герменевтики Поля Рикёра...» [7, с. 433]. В связи с этим и вводит Аверинцев понятие о постатеистическом сознании, находя в разрушении слова и подмене целостного слова грамматической «разъятостью» текста главный симптом «постатеистического сознания». Предпосылки формулировки «постатеистического» связаны с отношением к слову как к единственной возможности человека действительно «увидеть себя со стороны», выйти за свои пределы, найти свою внешнюю знаковую форму. В этом значении Слово может быть приравнено к любой культурно значимой знаковой фигуре (не-вербальной или синтетической), а в последней можно найти проявления Логоса (смысла, упорядоченного самим способом своего выражения).

Понятие о постатеистическом входит в круг других, уже ставших традиционными, культурологических определений с приставкой «пост», указывающих на такое направление культурной семантики, которое связано с ценностными самоопределениями человека. Так, Б. Марков пишет: «Сегодня философия перешла в новую постантропологическую эпоху, для которой характерен отказ от идеи человека как высшей, ориентирующей общественное развитие ценности...; главным мотивом такого отказа являются трудности прежде всего философского характера, которые заставляют сомневаться в абсолютных идеях и ценностях... Мы живем не только в постантропологическую, но и в постметафизическую эпоху, в которой традиционная философия имеет разве что антикварную ценность» [4, с. 43].

Марков сокрушается по поводу современного состояния одной из гуманитарных дисциплин; Аверинцев находит более глубокие причины для беспокойства. Он называет «постатеистическую ситуацию» «шедевром Ада», так как она лишает человека возможности ответить на вопрос «что такое верить», а не только, как раньше, в «атеистическое время», «во что я верю». «В настоящее время вере в откровение противостоит совсем новый вызов, пришедший на смену умершему атеизму: неверие в слово как таковое, вражда к Логосу...» [1, с. 390]. Увлеченность грамматическими процедурами, опытом, но не мудростью, извращает экзистенциальный смысл всякого вопроса и превращает его в противоположность — в запрет отвечать. Ответ заранее блокирован модальностью вопроса, предстает бессмысленным. В качестве примера Аверинцев называет «послеатеистическую мистику Кафки», в которой «...слово, вместо того, чтобы открывать ещё неслыханные возможности внятной читаемости, теряет самую обычную, даже будничную внятность» [2, с. 390].

Таким образом, на взгляд Аверинцева, одним из симптомов кризиса культуры является то, что утрачено знание о том, что такое вера и умение верить. Сегодняшнюю ситуацию в культуре Аверинцев предлагает называть постатеистической и потому, что одновременно пришли к своему завершению — к аннигиляции, самоуничтожению — как атеистический тип мировоззрения, так и так называемый фидеистический рационализм. Фидеистический рационализм — производный от традиционной теологии метод объяснения религиозных таинств, обрядов, догматов, который таким образом лишает их символической глубины, лишает того подтекста, на котором всегда зиждилась вера (то есть упрощает, профанирует — в исходном «луч-

шем» значении этого термина). Что же касается атеизма, то своей идеей неверия он на протяжении определенного периода в каком-то отношении укреплял и идею существования бога. Атеизм всегда ставил вопрос о том, есть ли бог (через поиски аргументов отрицания существования бога). Следовательно, были какие-то предпосылки, даже причины постановки данного вопроса. Девизом атеизма можно считать известную фразу Вольтера: «Бога оправдывает только то, что он не существует». В этой фразе уже заложен парадокс атеистического мировоззрения. Постатистическое сознание, на взгляд Аверинцева, намного страшнее, так как оно не задается даже таким вопросом, утратило свои смысловые ориентиры, смысловые ценности, стало полностью грамматическим, технологическим.

Судьба слова как логоса, в её освещении Аверинцевым, отражает судьбу сознания как «смыслового органа» человека (В. Франкл) [8]. Послеатеистическая ситуация наделена признаками семантического аутизма и символического интеракционизма, а это означает, что сами явления семантики — символики, значения и смысла теряются, распадаются, мельчаты и исчезают. К. Сигов, комментируя отдельные позиции Аверинцева, вводит термин «эпоха постатеизма», который должен указывать на главную проблему современной культуры как на антиномию; «всеединство мира — тотальная разделённость человеческого бытия»; данная антиномия является исключительно человеческим культурным приобретением. Постатеистическое сознание связано с тем, что, вместо старых (атеистических) претензий «изолировать» землю от неба, появилось недоверие к какой-бы то ни было связи между теми, кто остался на этой голой земле... Страх другого, страх обязывающего контакта с ним удваивает страх дать слово, которое свяжет меня и другого» [7, с. 433]. Постатеистическое сознание может быть названо «островным», то есть таким, которое позволяет человеку — вернее, принуждает человека — забывать о единых смысловых значениях слов, поступков, символов, ведет к некоему изоляционизму, а следовательно, лишает способности и возможности верить. Оно и является внутренней причиной трагедии современного человека, одновременно порождая феномен трагического искусства как единственно доступную человеку форму противостоять этой форме осознания бытия.

Не случайно Л. Выготский замечает, что трагическое является такой формой познания, которое, «чтобы быть хотя бы только выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства» [3, с. 349];

трагическое мыслимо только символически, всегда есть некая «тайнопись». Причиной тому является незавершённость человека в бытии в силу «навязанной» ему жизненной игры; недаром Выготский пишет: «Когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он не принадлежит более себе, что он делает не то, что он делать был бы должен, — тогда именно трагедия вступает в свою силу...» [3, с. 244]. Тайна трагедии, по мысли Выготского, обусловлена её «основопричиной» и связана с трагическим состоянием мира, что превращает трагедию в некую «мистическую симфонию»: «Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединённости, в самом «я», в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи. И как мы не назовём непосредственно, ближайшим образом причину трагического состояния: роком или характером героя, мы придём всё равно к истоку этого состояния: к бесконечной вечной отъединённости «я», к тому, что каждый из нас — бесконечно одинок» [3, с. 492–493]. Трудно представить себе более ясное, хотя и сформулированное на «инонаучном символическом» языке, и широкое онтологическое обоснование трагического гуманизма как единой стилевой основы творчества Шостаковича, одновременно определяющей феномен его музыкального сознания — и состояние сознания сопричастной ему культуры.

Трагический пафос, всегда присутствующий в музыке Шостаковича, определяющий его тяготение к трагедийным концепциям, обусловлен тем, что он, ранее философов и культурологов и с большей силой откровенности, воплощает идею смерти онтологического человека как гибели духа вследствие жесткого сужения возможностей общения с ним. Тем самым ключевая для культурного сознания антиномия возможного — действительного превращается в поэтике Шостаковича в антиномию действительного — невозможного, определяя и отношение композитора к музыкальному Логосу — музыкально означенному смыслу. В соответствии с названной темой, интровертированной до глубин трагедии личностного бытия, ведущим приемом в произведениях Шостаковича становится деформация — остраннение-разрушение музыкальных лексем — стилистических структур — как «знак» гибели человека говорящего, гибели самого «говорения» на языке музыки. Трагедия постатеистического сознания существует для Шостаковича как его личная трагедия, побуждая к формированию конкретной и жесткой семантической программы,

особенно ясно выражаемой в камерно-инструментальной музыке, в частности, квартетах — этой музыкальной автобиографии композитора, своего рода дневниковых записях.

Данная жанровая сфера творчества Шостаковича особенно убедительно демонстрирует его независимость от всякого рода -измов, в то же время свободное владение и неоклассическим синтезом, и неоклассицистской игрой, и постромантической экспрессией, и постмодернистским скепсисом — но как средствами, в их подчинении сквозной идее поиска меры человеческого в человеке. Так Шостакович создает универсальную модель кризиса гуманитарного сознания и онтологического (бытийного) страха — как модель постатеистической ситуации, в которой оказалась культура. Не преодоление неконтактности бытия — а, напротив, показ ее непреодолимости, всеобщего отчуждения, не катарсис — но вопрос о его возможности и целесообразности являются симптомами постатеистического сознания в его музыкальной интерпретации Шостаковичем и определяют его авторскую модель трагедии. Ее стержнем становится «смирение — дерзновение» — оценочная этическая оппозиция, тождественная антиномии сакрального — профанного, парадоксальную глубину нравственного значения которой открывают слова С. Авринцева: «Смирение, которому учит христианство, — по существу величайшее дерзание; с точки зрения мудрости века сего — непростибельная дерзость, верх оптимистического безумия. Всерьез принять себя малым и ничтожным перед Богом — значит всерьез поверить, что стоишь в некоем реальном отношении к Богу. Так ли уж это смиренно в тривиальном смысле слова «смирение»?» [1, с. 389]. «Всерьез поверить, что стоишь в некоем реальном отношении к Богу» — это то, что Шостаковичу, судя по его музыке, так и не удалось, что осталось его внутренним мучительством и неразрешимой психологической проблемой. Однако смелость высказывания данной проблемы, совершенство музыкальной логики высказывания стало *оправданием переживания страха несовершенства человечности* как знаков неравновесия человека с миром. В этом отношении — и по ряду других — фигура Шостаковича сопоставима с баховской. О последнем, как известно, А. Швейцер писал (относительно использования художественно слабых поэтических текстов и банальных, сниженных стиливых фигур), что Бах, восприняв все ошибки своего времени, силой своего гения их оправдал. От Баха ничего не исходит, утверждает Швейцер, но все ведет к нему. Так же как к Баху вела вся история

средневековой и барочной музыки, так и к Шостаковичу ведет вся история музыки XX века, многое из которой он доводит до последнего смыслового и логического предела, так что далее исходить уже ничего не может; «сказанное» Шостаковичем может быть только повторено.

До такого предела доводит Шостакович взаимодействие вокально-речевой, одухотворенной дыханием человека, как писал В. Бобровский, и моторно-инструментальной, объективно-бездушной, механистической сфер музыкального интонирования, основанное на взаимопроникновении различных конкретных жанрово-стилистических фигур — логико-семантических прототипов музыкальных образов, среди которых основным и главным проводником идеи катарсиса (в том его проблемном значении, о котором говорилось ранее) становится стилистика хоральности (еще одна аналогия — становящаяся антианalogией — с Бахом). Можно сказать, что в творчестве Шостаковича, в частности и очевидней всего в струнных квартетах, исчерпываются структурно-смысловые ресурсы хоральности как музыкально-знаковой сферы, достигая полюса «невозможности» — и буквально звукового, и образно-ценностного.

Таким образом, стиль Шостаковича является отражением главных тенденций стилевого самоопределения музыки XX века, подтверждая «переходность» как существенную парадигму его музыкального мышления. Универсальный стилевой срез современного композиторского опыта позволяет Шостаковичу воспроизводить антиномичные основания духовной культуры XX века. Последнее и обуславливает тот авторский полилог, который в музыке возникает и как особое претворение принципов полистилистики, и как смысловая полифоничность в двух ее значениях: в значении единовременного сопряжения нескольких и более контрастных смыслов и как полифония смысла, т. е. многоаспектность и переменность одного смыслового начала, по сути указывающие на его символическую неисчерпаемость.

Явление стилевого полилога в творчестве Шостаковича становится частью сложного механизма жанровых преобразований: полифоничность стиля взаимообусловлена с диалогичностью жанра. Не случайно в теории Бахтина понятия «полифонии» и «диалога» граничат друг с другом и взаимопереходны. Исследование данной взаимопереходности и лежит в основе бахтинской концепции полилога как архитектурного, т. е. ценностно-смыслового феномена.

Рассматривая сочинения Шостаковича с точки зрения осуществляемого в них полилога, т. е. «как и музыку о музыке, обращённую к музыке», возможно объяснить ряд специфических признаков неоромантизма и, шире, неостилевые тенденции современной музыки. Даже кажущиеся беспрецедентными новаторства современных авторов в свете полилога оказываются включёнными в общее русло неостилевых поисков; среди них — возвращение к звукокрасочным комплексам строгой культовой полифонии, т. е. неоренессансная тенденция; и развитие барочного принципа остинатных форм, своеобразное небарокко.

Таким образом, подъём авторского стиля до уровня «стиля эпохи» непосредственно связан с его обобщающими и интегративными возможностями, т. е. с его способностью к полисемантическим образованиям. Только в таком случае возникает необходимый резонанс автора и эпохи. В то же время благодаря индивидуальным стилевым решениям музыка XX века открыла наиболее важные и полифонические свои смыслы. В причастности названным процессам можно увидеть назначение композиторской поэтики Шостаковича в целом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Софія — Логос. Словник / С. С. Аверинцев. — К. : Дух і Літера, 1999.
2. Белявский И. Исповедь сына века и немного исторической психологии / И. Белявский, А. Кишинская. — Одесса : ОКФА, 1997. — 472 с.
3. Выготский Л. Психология искусства / Л. С. Выготский. — М.: Искусство, 1968. — 576 с.
4. Марков Б. Философская антропология: очерки истории и теории / Б. Марков. — СПб : Лань, 1997. — 384 с.
5. Новая жизнь традиций в советской музыке. Статьи. Интервью / [Сост. и ред. Н. Шахназарова, Г. Головинский]. — М. : Советский композитор, 1989. — 392с.
6. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. И. Самойленко. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.
7. Сігов К. Архіпелаг Аверінцева / К. Сігов // С. С. Аверінцев. Софія — Логос. Словник. — К. : Дух і Літера, 1999. — С. 431–436.
8. Франкл В. Человек в поисках смысла / [Пер. с англ. и нем. Вступ. статья А. А. Леонтьева] / В. Франкл. — М. : Прогресс, 1990. — 367 с.
9. Холопова В. Губайдулина. Монографическое исследование. Интервью с Губайдулиной / В. Холопова, Э. Рестаньо. — М. : Композитор, 1996. — 360 с.

Єзерська А. Стиль Д. Шостаковича як феномен культури ХХ століття.

У статті обґрунтовується широке значення стилю Шостаковича як узагальнення найбільш показових для ХХ століття тенденцій осмислення людського існування. Визначаються передумови виникнення у творчості Шостаковича музично-стильового полілогу, смислової поліфонії.

Ключові слова: стиль Шостаковича, інтенціональність, образ людини, музично-стильовий полілог, смислова поліфонія.

Yezerpskaya A. D. Shostakovich's style as phenomenon of culture of XX century.

This article substantiates the wide meaning of D. Shostakovich's style as generalizing of more exponential tendencies realizing of human being for culture of XX century. The preconditions of creating in Shostakovich's creativity music-style polylogue, semantic polyphony are defined.

Key words: Shostakovich's style, intentionality, image of man, music-style polylogue, semantic polyphony.



УДК 78.083.52

*Л. Касьяненко***БАЛЛАДЫ Ф. ШОПЕНА: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ
СОДЕРЖАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЗНАКИ**

Статья посвящена рассмотрению художественного содержания и музыкально-символических знаков в балладах Ф. Шопена, выявлены характерные музыкально-риторические фигуры. Определены соотношения между поэтическим текстом баллад А. Мицкевича и Ф. Шопена.

Ключевые слова: баллада, Ф. Шопен, музыкально-риторические фигуры, музыкальные символы.

Тема, которой посвящена данная статья, является одной из важнейших для пианистов. Она относится к исследованию вопроса о содержании музыки Фридерика Шопена. Следует заметить, что автор многократно обращался к этой интересной теме в своих статьях и книгах. Этой теме также посвящена значительная часть диссертации автора под названием «Исполнительская интерпретация фактуры Прелюдий Шопена»¹. Музыкальные знаки-символы часто дополняют поэтическое содержание произведений Шопена, усиливая эмоциональное воздействие на слушателя. Но нередко именно они

¹ Список публикаций Людмилы Касьяненко на сайте: www.ludmilakasjanenko.com