

**Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова
Международный Центр
комплексных художественных исследований**

А.И.Демченко

**КОЛЛАЖ И ПОЛИСТИЛИСТИКА:
ОТ ЭКСПЕРИМЕНТОВ АВАНГАРДА
В ОБЩЕХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО**



Саратов 2025

ББК 85.31
Д 31

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории имени Л.В. Собинова

Демченко А.И.

Д 31 Коллаж и полистилика: от экспериментов авангарда в общехудожественное пространство. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025. – 56 с.

ISBN 978-5-94841-698-4

В исследовательском очерке доктора искусствоведения А.И.Демченко на многообразном материале различных видов искусства рассматриваются две взаимосвязанные «технологии» художественного творчества XX века – коллаж и выросшая на его почве полистилика. В практике современного искусствоведения это первый опыт комплексного исследования данных явлений.

ББК 85.31

ISBN 978-5-94841-698-4

© Демченко А.И., 2025
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В.Собинова, 2025

Коллаж (франц. *клеить, склеивать*, наклеивание) в изобразительном искусстве обычно определяют следующим образом: наклеивание на какую-либо основу материалов, отличающихся от неё по цвету и фактуре. Иногда, в чисто техническом отношении, коллаж обозначают так: *ножницы и клей* (ножницами вырезают, а клеем прикрепляют). Однако реальная художественная практика свидетельствует об активном расширении исходных представлений о коллаже. Тем более что практика эта уже давно вышла за пределы изобразительного искусства и интенсивно развивается в других видах художественного творчества.

Начнём с того, что в орбиту данного понятия естественно втягивается *аппликация* – своего рода *протоколлаж*, то есть техника предвосхищающая его и его подготавливающая. Ведь эта техника подразумевает в том числе и создание художественного изображения посредством наклеивания кусков какого-либо материала на какую-либо основу с соответствующим контрастом цвета или выделки. Если же взять литературу, то здесь аппликацией считается вмонтирование в текст произведения каких-либо общеизвестных выражений (допустим, пословиц и поговорок), а также прозаических или поэтических отрывков из других произведений. То есть в обоих случаях налицо несомненные признаки того, что обычно причисляется к области коллажа.

Что касается собственно коллажа, то его трактовка в других видах искусства приобретает свои, достаточно вариативные контуры и оттенки. Так, в театре он понимается как сочетание фрагментов разнообразных текстов (газетных, научных, из иных пьес), как соединение обрывков разговоров и фонем (созвучий) и в том числе как пародирование различных манер исполнения. В музыкальном искусстве коллаж обычно трактуется как соединение стилистически разнородных отрывков или как введение стилистически чуждых фрагментов (по преимуществу, из творчества композиторов прошлого и хорошо узнаваемых) в ткань собственного произведения. При этом нередко используются псевдоцитаты (стилизации), что переводит целое в плоскость псевдоколлажа.

И есть группа явлений, которые явно выросли из традиционно понимаемого коллажа либо соприкасались с ним в ходе поступательного развёртывания его внутреннего потенциала. Это своего рода *постколлаж*, представленный такими новшествами, как *ассамбляж*, *джанк-арт*, *энвайронмент*, *деколлаж* и *полистилистика*. Под эгиду ассамбляжа, как основополагающей новации более позднего времени, входят в качестве разновидностей *аккумуляция*, *инсталляция* и *рэди-мэйд* – все они, как известно, в отличие от аппликации и раннего коллажа, имеют дело с объёмными предметными формами. Имеет смысл вкратце напомнить сущность названных художественных техник.

Ассамбляж (ассамбляж, франц. *соединение, набор*) – некий разросшийся коллаж, комбинация на плоскости или в пространстве случайно собранных предметов различных пластических и живописных форм; получил распространение с 1960-х годов.

Аккумуляция (от лат. *собираание в кучу, накопление, нагромождение*): нарочито хаотические композиции состояются из однотипных предметов бытового обихода или утилитарного назначения и помещаются в закрытые со всех сторон ящики из органического стекла; сложилась к началу 1900-х годов.

Инсталляция (англ. *установка, размещение, монтаж*) – воспринимаемая зрителем изнутри пространственная композиция, смонтированная из различных материалов часто промышленного происхождения и основанная на неординарном сочетании тривиальных вещей; известна с начала XX века.

Рэди-Мэйд (реди-мейд, англ. *готовый + сделанный*): его суть состоит в перемещении обычных предметов из обиходной среды в художественное пространство, что изменяет ракурс зрительного восприятия; данный приём используется и в работе с литературными текстами; эта техника «готовых форм» также известна с начала XX века.

Джанк-арт (англ. *соединять + искусство*) – композиции с использованием металлического лома, старых вещей, городских отходов и других предметов, нередко извлекаемых из мусорных баков; возник на рубеже 1960-х годов.

Энвайромент (инвайронмент, англ. *окружение, среда*) – своеобразная аранжировка определённого пространства посредством сочетания созданных художником или публикой объектов с реалиями окружающей среды; зачастую предполагает соучастие зрителей; распространился в 1960–1970-е годы.

Деколлаж (франц. *отклейка + как бы противоположность коллажу*) – отрывание клочков бумаги от наклеенной печатной продукции; тем же термином по аналогичному эффекту деструкции иногда обозначают акции с нетрадиционным позиционированием телевизоров; известен с 1960-х годов.

В системе **полистилистики** (лат. *много стилей*), предполагающей намеренное совмещение различных, нередко резко контрастных стилей в рамках одного произведения, коллаж воспринимается как частный случай и как совершенно необходимая для неё «питательная почва».

И последнее из предварительных замечаний. Для художественной практики почти с самого начала неизмеримо более существенным оказался не сам коллаж как таковой, в его узком и прямом понимании, а *псевдоколлаж* или *квазиколлаж*, то есть всякого рода уподобления технике, приёмам и принципам коллажа, а также сопутствующим ему аналогичным способам художественного продуцирования. В этом отношении особенно показательно то, что так отличается музыкальное искусство – обилие *псевдоцитат*, то есть выполненных композитором стилизаций, воссоздающих если не «дух», то, по крайней мере, «букву» творческой манеры кого-либо из предшественников. Поэтому в дальнейшем изложении за исключением особых случаев не будет делаться разграничений между «настоящим» и «псевдо» – тем более что пафос предлагаемого

очерка состоит в выяснении одной из магистральных тенденций, характеризующих эволюцию общего художественного потока, вбирающего в себя всевозможные метаморфозы, варианты и частности.

Предваряя последующие обзоры, имеет смысл заметить, что возникновение коллажа и полистилистики было вполне закономерным. Это подтверждается появлением их *предформ* задолго до начала XX столетия. Допустим, в отношении живописи можно напомнить «монтажные» композиции Х.Босха, перенасыщенные трудносовместимыми сочетаниями всевозможных объектов (начало XVI века), причудливо-изопрѐнные «аппликации» в портретах и пейзажах Д.Арчимбальдо, построенные на растительных и животных мотивах, а порой и на предметах быта (вторая половина XVI века), или «полистилистическую» поляризацию контрастов в работах типа алтаря «Страшный суд» Х.Мемлинга (конец XV века). Известно также, что в середине XIX столетия великий датский сказочник Х.К.Андерсен выполнил для одного из театральных спектаклей занавес, сплошь заклеенный репродукциями картин великих художников.

Что касается музыки, то уже Р.Шуман в 30–40-х годах XIX века достаточно широко вводил в свои сочинения разного рода стилизации; в этом отношении наиболее известен его фортепианный цикл «Карнавал», пѐструю мозаику которого украшают два музыкальных портрета – «Шопен» и «Паганини». А к концу столетия П.Чайковский не только свободно цитировал в целях уточнения смысловой характеристики (как, скажем, «Марсельеза» и «Боже, царя храни» в увертюре «1812 год»), но и дал в опере «Пиковая дама» яркий образец выдержанного от начала до конца стилевого двоемирия (актуальная драма своего времени и объѐмный пласт стилизаций на весь XVIII век).

Тем не менее, по-настоящему широкий и целеустремлѐнный разворот коллаж как техника и художественный принцип получает только в первые десятилетия XX столетия. Его исходной вехой обычно считаются соответствующие композиции П.Пикассо и Ж.Брака. В 1912 году Пикассо создаѐт «Натюрморт с плетѐным стулом», в котором на живописную поверхность были наклеены натуральные жгуты. Эта работа считается первым в мире коллажем. Чуть позже Брак пишет натюрморт с использованием наклеек из рисованных под дерево обоев («Ваза с фруктами и рюмками»), после чего Пикассо также начал работать над серией с наклейками из обоев. Так был открыт «шлюз» новой технике изобразительного искусства.

Но хотелось бы обратить внимание на появившиеся за несколько лет до того отдельные опыты отечественного изобразительного искусства, порождённые остротой политической ситуации времѐн Первой русской революции. **«К сему листу свиты Его Величества генерал-майор Трепов руку приложил»** – сатирический плакат (автор неизвестен), беспощадно обнажающий обычное для «большой политики» несовпадение слова и дела. Слово – это документально воспроизведѐнный текст (*«Высочайший манифест – Божией милостью, Мы, Николай Второй, император и самодержец всероссийский, царь польский, великий князь финляндский и прочее...»*) с провозглашением *«неприкосновенности личности, свободы совести, слова, собраний и союзов»*. Дело –

наложенный на этот текст отпечаток кровавой пятерни, подразумевающий действия петербургского генерал-губернатора Д.Трепова, направленные на жестокое подавление каких бы то ни было изъятий демократического толка. Художественная идея реализована здесь с поистине гениальной простотой, резонируя распространившемуся тогда ядовитому куплету.

*Царь испугался,
Издад манифест:
Мёртвым – свободу,
Живых – под арест.*

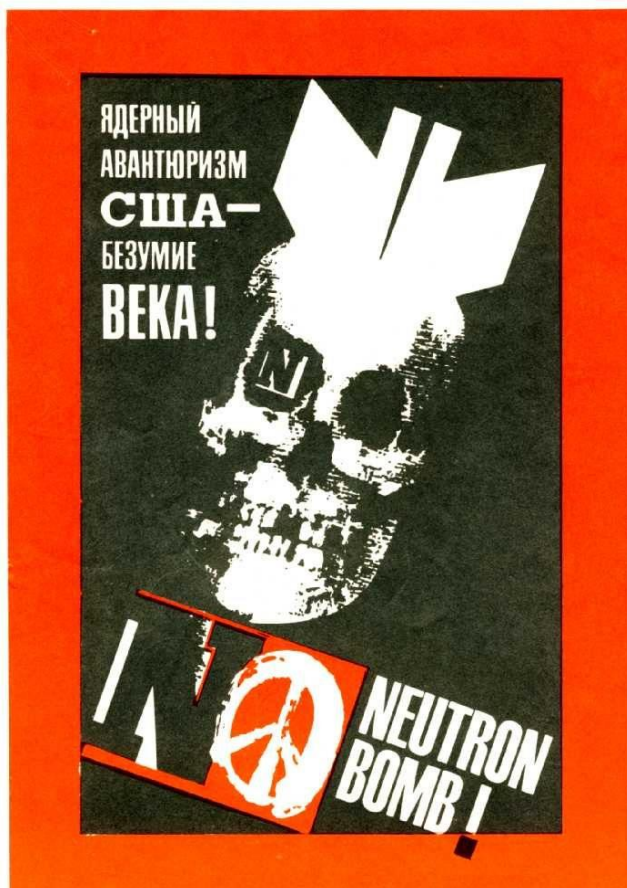


Другой опыт тех лет, который необходимо упомянуть, также принадле-
жит жанру политического плаката — «Москва. Умиротворение»
М.Добужинского. Перед нами типичный «монтаж» составляющих композицию
элементов: Кремль и «сорок сороков» белокаменной, плавающие в море крови,
над которым раскинулся безмятежный полукруг белой радуги и плывут бута-
форски кудрявые облачка. Коллажный принцип формирования целого «работа-
ет» в данном случае на создание остросатирического эффекта.

Сразу же следует заметить, что именно в жанре *плаката* приёмы коллажа получили исключительно широкое и совершенно органичное использование. Приведём несколько показательных и разноплановых работ, принадлежащих отечественным авторам более позднего времени.

«**Нам всего дороже сохранение мира**» (М.Гетман) – один из огромного числа плакатов, созданных на волне общественного движения за мир, особенно активного в 1950–1960-е годы. В подтверждение «*последовательного политического курса*» СССР, данный лист отсылает ко временам Октябрьской революции и выполнен как коллажный монтаж документа (газета «Известия» с *первым* декретом Советской власти – и это был декрет о мире), отретушированных фотографий Ленина и цитаты из его работ, ставшей надписью для плаката. Другой плакат на ту же тему – «**Единая воля народов – мир**» (М.Аввакумов, О.Волкова) смонтирован из различных публицистических фотодокументов и лозунгов движения за мир: «Нет Хиросимама!», «Нет нейтронной бомбе!» и т.п.

И, как уже говорилось, чаще всего приходится иметь дело не с коллажем как таковым (если можно так выразиться, коллажем настоящим, натуральным), а с его всевозможными имитациями. Примечательна с этой точки зрения ещё одна работа тех же авторов на ту же тему – «**Ядерный авантюризм США – безумие века!**». Лист испещрён шрифтовыми надписями, среди которых английская «Нет нейтронной бомбе!» На самой бомбе проступают очертания человеческого черепа. Дважды повторено слово «No»: букве «o» на черепе соответствует пустая глазница, а под бомбой в неё вписан знак пацифистского движения.



Другой жанр прикладного искусства, где техника коллажа используется чрезвычайно активно – книжная иллюстрация, поскольку она часто выполняется в технике гравюры. Начнём обзор с одной из работ ведущего мастера отечественной ксилографии первой половины XX века В.Фаворского: «1919–1920–1921» (1928). Событийная канва Гражданской войны передана здесь в динамике движения сюжета: мотив партизанской борьбы (поток людей, вынужденных уходить в леса) и от ситуации, помеченной подписью *Голод*, до победоносного натиска красной кавалерии, мчащейся к морю, чему отвечает лозунг *Даёшь Крым!* В центре размещена сцена Ленина с военачальниками и картой сражений. Всё это сопровождается единичными деталями, разбросанными по фону гравюры, и прокомментировано вздымающимися по вертикали цифрами (1919, 1920, 1921), отмечающими хронологические вехи описываемых событий.



И две показательные работы начала 1960-х годов. Гравюра К.Подольского «**Кровь и пепел**» (1964) состоит из трёх створок, а ключевая фраза одноимённой поэмы Ю.Марцинкявичюса («*Пусть никогда не заржавеет плуг*») разбрасывается под разным углом и по разным плоскостям пространства. Этому разъясняющему шрифтовому послылу отвечают фигуры тружеников, как бы наложенных на пейзажный фон, в который таким же способом вкраплены силуэты птиц и «рисованное» солнце.

Литовский график С.Красаускас выработал совершенно оригинальную технику гравирования тонкой белой линией по чёрному фону, что своё лучшее выражение получило в иллюстрациях к сборнику стихов Э.Межелайтиса «**Человек**» (1961). Отталкиваясь от приёмов коллажного наложения, он посредством «космических» гипербол выразительно акцентирует свойственный поэту тон гимнического воспевания. Среди воплощаемых мотивов: пытливо ищущая

человеческая натура, устремлённая к загадкам и величию вселенского бытия, и красота человеческая, всевозможными нитями связанная с красотой мироздания. Однако подчас вносится и нота опасения – допустим, в таком символическом сюжете: мать-земля, изнемогающая под бременем наступающей на неё «второй природы», представленной на одной из гравюр в виде нагромождения городской застройки.

* * *

Возвращаясь к исходным опытам авангарда начала XX века, находим, что усилиями его представителей сферу коллажа, как и всё остальное в искусстве, сотрясали «невиданные пожарища, неслыханные мятежи» тотального, безудержного эксперимента. Представители кубизма, которые как раз и ввели сам термин *коллаж*, бросая вызов любым «приличиям», взрывали академические постулаты тем, что вводили в свои полотна этикетки, карты, шрифтовые фрагменты, газетные полосы, обрывки обоев, наклеивали на холст куски дерева, линолеума и других материалов.

Лидер течения П.Пикассо конструирует живописные композиции как хаотичное напластование линий, плоскостей и объёмов или монтаж геометрических «лоскутов», зачастую превращая свои произведения в разного рода шарарды, кроссворды и головоломки, требующие пытливого вглядывания, чтобы различить более или менее реальные детали и попытаться сформировать какие-либо ассоциации, отчасти инициируемые авторскими заголовками («Игрок в карты», «Студент с трубкой», «Партитура и гитара», «Бутылка аперитива» и т.п.).

Обратимся для примера к двум его подобным вещам. В картине «**Арлекин**» (1915) главный, определяющий знак, данной художником – характерный для этого актёрского амплуа костюм-домино (ткань из разноцветных ромбов). По сторонам от костюма тёмнокоричневым цветом обозначены отдельные части фигуры: слева – как бы колено, справа – плечо, сверху – условная голова с глазом, ртом и длинным языком (намёк на то, что Арлекин по «роду деятельности» весьма говорлив). Этот псевдоколлаж составлен из отдельных геометрических фигур, словно наложенных одна на другую.



В «Студенте с трубкой» (1914) красивому овалу картины Пикассо противопоставляет его невообразимо пёструю и беспорядочную «начинку». Среди этого кубистического «что попало» с разной степенью отчётливости мелькают курительные трубки и обрывки слов (в том числе заголовки книги и вечерней парижской газеты). Можно предположить, что автор задался целью смоделировать сумбур, царящий в голове *студента*, переполненной хаосом всевозможной информации (вспоминается пушкинское «Мы все учились понемногу // Чему-нибудь и как-нибудь...»).

Ещё более анархический произвол отличал работы итальянских *футуристов*, которые сильнейшим образом тяготели к включению в свои коллажи вырезок из книг и газет (К.Карра, Э.Прамполини, А.Соффичи и др.), а если иметь в виду их самые ранние опыты («Смех» У.Боччони – 1911, «Метро Норд-Сюд» Д.Северини – 1912), то придётся признать, что хронологически они опередили Пикассо и Брака.

Но, пожалуй, верх раскрепощённости демонстрировали *дадаисты*. И хотя, как выразился Х.Балль, «то, что мы называем “Дада”, есть дурашливая игра в ничто», по части коллажа они стали первооткрывателями целого ряда новшеств. Для примера обратимся к абстрактной композиции французского скульптора и живописца Х.Арпа, в которой чрезвычайно рельефно и по-своему колоритно претворён принцип коллажа. На светлую плоскость в форме неправильного овала наложены два предмета, окрашенные в разный цвет (синий и чёрный), что может ассоциироваться с обувью, ступающей по земле и оставляющей на ней вмятину. Вероятно, именно это и имел в виду автор, давший своей работе название «Синий ботинок» (1925).



С точки зрения перспективы симптоматично, что начинания дадаистов были продолжены затем *сюрреалистами* (весьма характерно, что многие из них перешли в лоно этой «веры» из дадаизма, как это, к примеру, произошло и с Х.Арпом). Идея ассамбляжа, истоки которого восходят к отдельным пробам итальянского футуризма («Мисс Флик-Флик. Динамический ассамбляж» Ф.Маринетти и Ф.Канджулло, 1914) и к абстрактной скульптуре П.Пикассо, произрастала именно в данной художественной среде – ради вящей справедливости, стоит напомнить, что термин *ассамбляж* ввёл французский художник Ж.Дюбюффе, обозначавший этим словом свои коллажи и фигуры, выполненные из кусочков дерева, губки и бумаги, скреплённых клеем. Решающий вклад в расширение базы коллажа на путях «материального подбора» внёс М.Дюшан, подготовивший появление таких разновидностей, как инсталляция и рэди-мэйд (кстати, ему принадлежит и первый эпатажный эксперимент по цитированию классики с привнесением в неё разного рода искажений – «Джоконда с усами»).

К технике коллажа обращались представители любых ответвлений авангарда. И естественно, что на её почве могли возникать *сопряжения* различных экспериментальных течений. Один из примеров находим в работе К.Швиттерса «**Мараак. Вариант I**» (1930). Швиттерс считается крупным представителем дадаизма, и характерная для *dada* непредсказуемость поворотов творческой фантазии выразилась в частности в том, что, разрабатывая приёмы коллажа, он уже с конца 1910-х годов широко вводил в свои композиции натуральные объекты – в том числе испорченные, вышедшие из употребления (к примеру, автобусные билеты и старые пуговицы). С другой стороны, как это было свойственно многим *футуристам*, его метод отдельными своими сторонами смыкался с кубизмом (подразумевается оперирование плоскостями и объёмами). Наконец, свой отпечаток накладывала и его принадлежность немецкой художественной школе начала XX века, где безусловно доминировали *экспрессионистские* склонности.

Сказанное относится и к названной картине. Здесь на геометрические формы фона (что идёт от кубизма), выдержанного в мрачной, откровенно «грязной» цветовой гамме (воздействие экспрессионизма), накладываются сопоставленные в демонстративном контрасте красивая бабочка и повреждённая чёрная мембрана громкоговорителя тех времён. Эту практику монтировки коллажа из бытовых предметов, нередко отысканных на мусорных свалках, подхватит и будет активно развивать авангард второй половины столетия.



Упомянутый «национальный отпечаток» нашёл любопытную проекцию в рисунках Ю.Пименова к *немецкому* изданию романа Ф.Достоевского «**Братья Карамазовы**» (1932), где автор сумел талантливо «прорезонировать» стране издания приёмами экспрессионистской заострённости, столь свойственной художественной школе Германии начала века. В качестве примера можно сослаться на два образца, в которых «монтаж» изображения выполнен как бы путём наклеивания и наложения объектов. На обложке книги сверху вниз даны три портрета (три брата – три характера): Алёша, жаждущий праведной жизни,

тянущийся к Богу, к монахам (его голова повёрнута к церковным куполам); Дмитрий, охваченный страстью к Грушеньке (и рядом её фигура с отмеченным писателем обворожительным «изгибом»); Иван, склонный к безумию (не случайно ворот его одежды контуром своим напоминает фигуру чёртика). В тексте дана иллюстрация кошмаров Ивана – диалог с дьяволом: лицо Карамазова показано в виде фотонегатива, а игра его воспалённого воображения обрисована через обступившую тьму, населённую предметами как реальными, но резко деформированными, так и призрачными, порождёнными фантомом галлюцинаций.

Упомянув «немецкую» работу Ю.Пименова, естественно перейти к русскому авангарду начала XX века, пока что фиксируя внимание только на наиболее «левых» его проявлениях. В таком своём качестве он вполне определился к середине 1910-х годов и среди показательных работ можно назвать абстрактный **«Коллаж»** Д.Бурлюка, прозванного *«отцом русского футуризма»*, **«Уличный шум»** М.Ларионова (нагромождение обрывочных объектов-впечатлений, включая фрагменты уличных вывесок и «вывернутый наизнанку» нотный стан) и **«Портрет художника М.Матюшина»** К.Малевича (конструктивистский рамплиссаж геометрических форм и предметов с теряющимся среди них сегментом лба и косого пробора).

Опережая работавшего за рубежом А.Архипенко с его эволюцией к так называемой подвижной живописи (*«архипентура»* или скульптоживопись), В.Татлин уже в 1914 году создаёт свои первые контррельефы из различных предметов и материалов, разнородных по цвету, фактуре и текстуре. Несколько позднее, с 1918 года, А.Родченко работает над серией «белых скульптур» (абстрактно-конструктивные коллажи разного рода геометрических форм и фигур, нередко с выходом за пределы поверхности картины), определяя их как *«композиции движений окрашенных и проектируемых плоскостей»*. В том же году он вместе с В.Степановой оформляет издание пьесы А.Кручёных «Глы-глы» фрагментами фотографий и газет в соединении с цветной бумагой.

Сам Кручёных ещё раньше, вначале испытал свои силы в создании беспредметных коллажей, а затем приступив к созданию книги «Вселенская война» (1916), над которой он вместе с О.Рёзановой работал как поэт и художник, использовал коллажи, основанные на соединении клеек и типографского шрифта. Здесь же впервые в книжной графике введены геометрические абстракции, говорящее об овладении техникой только что народившегося супрематизма. Продолжая подобные опыты, этот радикальнейший авангардист, ведущий теоретик и практик заумного языка, работал в последующие годы над созданием альбомов из разного рода надписей, автографов, фотографий, документов, рисунков, наклеек, вырезок из газет, фрагментов писем и стихов, формируя таким образом своего рода коллажные циклы. Только что упомянутая О.Розанова, бывшая в числе самых активных деятелей русского авангарда, за год до работы над книгой «Вселенская война» широко экспериментировала с коллажем из прозрачной цветной бумаги, формируя пространство цветовыми плоскостями (натюрморты 1915 года).

После затянувшегося на несколько десятилетий спада экспериментальные тенденции в области коллажа с новой силой заявили о себе в практике второго авангарда (преимущественно и широким потоком в 1960–1970-е годы). С новой силой заявила о себе вообще свойственная авангарду идеология экстремального. Отсюда в частности чисто авангардный акцент в трактовке коллажа, расцениваемого как нечто самодовлеющее, причём эта самодостаточность часто апеллирует к эффекту демонстративной экстравагантности и эпатажа, а целью своей ставит провокативные формы воздействия на аудиторию. С новой силой заявила о себе и та важнейшая особенность авангарда, которая выявляет себя через эстетику крайностей.

С точки зрения развития возможностей коллажа находим, с одной стороны, устремление к полной изоляции от реальности (пафос чистой абстракции), а с другой – своего рода гиперреализм (не как обозначение художественного течения, а в прямом значении этого слова), то есть творческий метод, непосредственно опирающийся на реалии натуральной предметной среды, часто имеющий дело с вещественными объектами повседневного быта (в том числе и заведомого утиля). Вторая из этих сторон оказалась наиболее продуктивной. Отдельные нововведения, которые подчас были только намечены в начале века, получают теперь исключительно широкую разработку (ассамбляж как таковой, а также инсталляция и рэди-мэйд). Появляются и такие приобретения, как аккумуляция, джанк-арт, энвйронмент и деколлаж.

В качестве основных лидеров «лоббирования» коллажной техники выдвигаются на данном этапе художники поп-арта (прежде всего Р.Раушенберг с его живописными «комбинациями»). С этим движением в той или иной мере соприкасались и некоторые представители советского авангарда второй волны – из достаточно характерных работ можно назвать «Прибойе» [именно так, а не «Прибой»] А.Косолопова (1973), «Коммунальная кухня» И.Кабакова (1974), «Владимир Набоков» О.Кандаурова (1975), «Натюрморт» А.Зверева (с коробкой «Беломорканала», 1981), «Менестрель» В.Калинина и «Берегите вождей» Л.Сокова (обе 1989), «Пейзаж с хлебом и кислой капустой» О.Рабина (1991).

* * *

Теперь, проделав краткий обзор творчества «экстремалов», попытаемся выявить потенциал коллажа с позиций его *содержательного наполнения*, что обычно было связано с более смягчёнными или даже компромиссными способами использования данной техники.

Если в зарубежном художественном творчестве начала XX века в подобном ракурсе делалось относительно немного (допустим, коллажные работы, принадлежащие А.Матиссу и Ф.Леже), то в русском искусстве отмеченная направленность оказалась представленной весьма широко. Вполне показательными можно считать две картины М.Шагала, разделённые десятилетней дистанцией.

«**Ночная сцена**» (1910) с её натуралистическим акцентом (перебравшие спиртного люди освобождают свои утробы от излишков принятого) «коллажирована» целым набором примет местечкового быта: вывеска *Пивная*, две фигуры в дверях заведения, коза, чахлое деревце, смеющийся месяц со звёздами – всё это как бы вырезано и наклеено силуэтами.

«**Танец**» (1920) представляет собой совершенно вольную импровизацию на заданную заголовком тему, где раскованность фантазии витебского мастера ярко выражает себя через столь свойственную коллажным композициям нарочитую разномасштабность изображения. К огромной, во весь холст, фигуре до безобразия толстой выплясывающей женщины присоединены по краям полотна крошечные дополняющие элементы: по левому краю – корреспондирующая ей фигурка танцующей, помещённая в треугольник; по правому – музыкальные инструменты (дудка с физиономией человека, дующего в неё, скрипка, бубен) и стоящий на руках циркач.

И в западноевропейской, и в отечественной живописи излюбленным жанром для приложения рассматриваемой техники был натюрморт. Ранний П.Кончаловский, не раз обращавшийся к ней, строит псевдоколлаж знаменитой «Агавы» (1916) на совмещении того, что соответствует привычным представлениям о данном жанре (растение в горшке, подстаканник), и вещей «брутального» плана (набор коробок с надписями, сделанными ходовым шрифтом, и курительная трубка, которая кажется совершенно натуральной и прикреплённой к картине).

Самое многоплановое и по преимуществу «реальное» истолкование принципы коллажа получили в книжной графике, плакате и декорационном оформлении.

В иллюстрации почти обязательным признаком «хорошего тона» становится интенсивное использование *шрифто-текстовых форм*. Ю.Анненков, работая над первым изданием поэмы «**Двенадцать**» А.Блока (1918), раскрывает вздыбленность времени через квази-коллажные напластования с их гротескными изломами и смещениями – этому «треснувшему зеркалу» эпохи резонируют обрывки фраз на транспарантах. Десятилетием позже В.Фаворский в двух ксилографиях политической тематики («**Октябрь 1917**» и называвшаяся выше «**1919 – 1920 – 1921**») мастерски монтирует динамичные многолюдные сцены, разбрасывая по фону гравюр всевозможные сюжетные детали и разъясняющие надписи лозунгового содержания.

Текстовые вставки как само собой разумеющееся воспринимаются в искусстве плаката. Из коллажных композиций остановимся для примера на работах В.Маяковского и К.Малевича 1920-х годов.

Относительно первого из них не будем забывать, что своё единственное профессиональное образование он получил в стенах Московского художественного училища. На данном этапе, приняв решение всецело отдать свои способности «на службу социалистической промышленности», поэт с головой уходит в изготовление соответствующих рекламных плакатов. Один из них пред-

ставляет собой сконструированного из геометрических «лоскутов» малыша с девятью сосками во рту, что поясняется набором надписей, начинающихся провозглашением **«Лучших сосок не было и нет»**.

Последовательно кубистический монтаж положен в основу киноплаката Малевича **«Доктор Мабузе»** (к фильму «Доктор Мабузе – игрок», 1922). Иллюзию коллажного наложения создаёт построение из двух крестообразных полос, на которые «наклеены» круг и название фильма (буквы переданы чисто геометрически). Очень жёсткая по выполнению (что идёт от эстетики супрематизма), эта конструкция абсолютно едина по стилю, монолитна по форме, вследствие чего, будучи прикладной по назначению, даёт впечатление самого высокого художественного порядка.

Переходя к театру, остановимся вначале на афише, выпущенной к спектаклю В.Мейерхольда по пьесе А.Файко **«Озеро Люль»** (1925). Её подчёркнуто монтажная композиция выполнена в отвечающей вкусам выдающегося режиссёра остроэксцентричной манере. Как бы вдоль спирали сверху вниз нанизаны пары условно театральных фигур (от верхней пары на стену падает гигантский силуэт тени), по среднему плану – вальяжно беседующие мужчина и женщина, на переднем плане – танцующая женщина с тросточкой. Шрифтовой ряд «закручен» в противоположном направлении: начинаясь от шаржированного изображения головы драматурга, он через название пьесы ведёт к одной из вывесок (Отель «Атлант»), которая появится в ходе спектакля.

Б.Кустодиев, к середине 1920-х годов числившийся уже среди «традиционалистов», подготовил для постановки лесковской **«Блохи»** эскизы декораций, которые производят впечатление чистейших коллажей (изображаемые предметы как бы вырезаны и наклеены на полотно). Этому впечатлению способствуют бутафорски-лубочный характер изображения (примитивистская гиперболизация подчёркивает атмосферу провинциального быта), всякого рода надписи, вывески и указатели, а также отмеченное выше у М.Шагала «невыверенное» масштабирование объектов (скажем, маленькая церквушка на переднем плане и огромные птицы или гигантский букет на заднем).

Остаётся упомянуть проходившее в 1920-е годы бурное развитие фотомонтажа. Его «верховным жрецом» становится А.Родченко (на Западе аналогичные усилия в этом направлении предпринимали Д.Хартфилд, Р.Хаусманн, М.Эрнст). Суть фотомонтажа Родченко определял как *«комбинацию фотографий вместо комбинации и композиции художественных элементов»*; при этом смысл замены заключался в том, что *«снимок – не отражение факта художником в рисунке»*, а собственно *«схваченный и зафиксированный факт»*. Однако это оказывалось только отправной точкой, а далее начиналось безусловно персональное, сугубо авторское творчество, состоящее в отборе документального материала, в его препарации и монтажке с использованием самой широкой шкалы динамических ракурсов, светотеневых контрастов и нередко с подключением ресурсов изобразительного искусства.

В период 1930–1950-х годов общее смягчение эстетических установок ощутимо затронуло даже ведущее авангардное течение тех лет, каким являлся *сюрреализм*. В коллажированные композиции его лидера С.Дали постоянно включаются тщательно выписанные реалии того или иного рода; к примеру, можно напомнить вольный, чрезвычайно изобретательный монтаж «фотоизображений» сервированного столового столика на паркете и тёмного силуэта мальчика в картине **«Солнечный стол»** (1936) или Галá, птиц, сидения и книг в **«Атомной Леде»** (1950). Более того, в сугубо сюрреалистическую фантазию мог вклиниваться «документальный факт»: фотография фюрера в **«Загадке Гитлера»** или портретики вождя в картине **«Частичная галлюцинация. Шесть явлений Ленина на фортепиано»**.

Переходя к отечественному искусству того времени, хотелось бы обратить внимание на один из оригинальных этюдов, выполненных в нашей стране чешским художником А.Гофмейстером – в композиции **«На Кавказе. Гагры»** (1959) облик города-курорта передан через вырезки грузинского текста в разных шрифтах, которыми расцвечиваются постройки и горные склоны.

Советские художники тех десятилетий даже в условиях жёсткого идеологического диктата, устанавливающего незыблемость догматически трактуемых «реалистических основ», находили возможности привлечения приёмов, восходящих к коллажной технике. Ограничимся тремя примерами из книжной иллюстрации. Переплёт **«Слова о полку Игореве»**, этого своего самого классического труда, В.Фаворский формирует следующим образом: на стилизованный старинный орнамент как бы наклеены одна на другую фигуры трёх витязей, над ними помещена надпись старославянской вязью, а сверху – «врезки» летящих птиц.

Оригинальное решение суперобложки издания шекспировской трагедии **«Ромео и Джульетта»** предложил Д.Шмаринов. Два её листа – это два щита (подразумевается их принадлежность враждующим семьям Монтекки и Капулетти). Каждый из щитов разделён на четыре части, и на эти части перекрёстным образом «наклеено» по паре стилизованных геральдических знаков: замок и лев, рука с мечом и лилия.

Для выражения основной идеи гайдаровской сказки **«Мальчиш-Кибальчиш»** И.Обросов применил технику «склеивания» изображения из отдельных лоскутов и кусочков геометрической формы. Эта кубистическая конструкция дополнена утрировкой очертаний, а также их чётким смысловым «прицелом» и цветовой бинарностью: чёрные тучи, закрывающие красное солнце; чёрные жерла орудий, направленные на голову маленького героя в огромной будёновке с красной звездой; чёрные цепи, сковывающие его фигурку в красной шинели. Все названные компоненты сведены в целое словно бы путём наложения.

В условиях авангардного бума 1960–1970-х годов позиция содержательно-смыслового наполнения коллажной техники не только сохранила свою значимость, но и ощутимо окрепла. Причина состояла не столько в противостоянии крайностям экспериментальных начинаний, сколько в поступательном развёртывании данной техники, получившей к тому же дополнительный импульс, определявшийся контекстом общего процесса кардинального обновления, происходившего в эти десятилетия. Кстати, тяготение к отказу от авангардного антуража отчётливее всего было заметно в творчестве тех, кто пришёл сюда из начала XX века (скажем, у М.Шагала с таким показательным его полотном, как **«Голубой ангел»**, 1969).

Примером естественного и активного обновления с привлечением приёмов коллажа может служить творчество Р.Гуттузо, которого всегда причисляли к стану реалистически мыслящих художников. Подходы к рассматриваемой технике обнаружили у него в картинах **«Толпа»** (1957) и **«Старый рабочий, читающий газету»** (1960). Во втором случае это выявлено через фон, сотканный из документальных элементов (газетные фотографии, обрывки текстов, заголовков, объявлений). А в первом случае метод коллажирования применён для того, чтобы констатировать следующий факт: каждый из оказавшихся на улице рядом с другими просто по стечению обстоятельств остаётся сам по себе. Понятно, что за этим встаёт жгучая для современности проблема разобщённости людей, живущих, казалось бы, под одной крышей большого земного дома. И автор подчёркивает остроту этой проблемы нарочито механическим сопряжением ничем не связанных лиц и фигур. В их калейдоскопе выделена девушка с глазами, полными слёз отчаяния. Но её никто не замечает, и она становится олицетворением библейской метафоры *«глас вопиющего в пустыне»*.

Картину **«Новости»** (1974) можно считать для живописной манеры Гуттузо законченным образцом коллажной композиции. Она выполнена в виде монтажа газетных текстов и фотографий. Их черед, идущая сверху вниз, построена как «модуляция» от хороших новостей к плохим. В самом верху – многократно тиражированный портрет космонавта в скафандре как свидетельство очередной победы науки и техники. Внизу – девушка перед расстрелом, с завязанными глазами стоящая у столба, и мужчина, брошенный в застенки. При этом его мученическая фигура размещена так, что он оказывается как бы жертвой низвергающегося сверху и подавляющего его потока информации.

Весьма объёмный спектр функционирования коллажа представлен в отечественном искусстве второй половины XX века. Вот некоторые примеры.

Д.Жилинский постоянно тяготел к коллажному принципу построения своих живописных композиций: как бы позирующие фигуры, свободно представленные в пространстве, в том числе и с наложением одна на другую (**«У моря»**, 1964; **«Гимнасты СССР»**, 1965; **«Под старой яблоней»**, 1969; **«Воскресный день»**, 1974). В рисунке С.Резникова **«Человек с собакой»** (тушь, перо, кисть, 1982) интерьер домашнего кабинета передан настолько чётким штрихом, что возникает впечатление фотосъёмки; но даже в этом сверхточно по-

данном предметном пространстве выделяются квази-вклейками «фотография» городского пейзажа, «репродукция» старинной картины и «портрет» в круглой рамке.

Уникальный вариант (выполнение не в графике или в живописи, а в камне) находим в одной из композиций мемориального комплекса «Мамаев курган» в Волгограде (сооружался под руководством Е.Вучетича, 1963–1967). «Руины» – это гигантская стена с разбросанными по ней горельефами и барельефами фигур воинов (стоит напомнить, что выпуклое изображение выступает над поверхностью в горельефе более, чем наполовину, в барельефе менее, чем наполовину); есть также изображения фигур, только прочерченные в камне, и отдельные сегменты человеческого тела, как бы вдавленные в поверхность. К тому же стена испещрена множеством надписей (призывы времён Великой Отечественной войны: «За нашу Советскую Родину!», «Не посрамям славы русского оружия!» и т.д.), что бесспорно позволяет относить её по характеру выполнения к рассматриваемой технике.



Весьма уместными могут быть приёмы коллажа в разработке исторической тематики. Впечатляющие подходы к ней наметил в своих работах И.Глазунов. В их ряду – «Князь Игорь» (1968). Персонаж, давший имя картине, составляет в ней самое главное – истовый, иконообразный лик русского витязя. По правую сторону от него – несколько изображений-символов: воздетые вверх копья и на одном из них стяг с Богородицей (знак русского воинства); условно прописанный диск солнца, закрытый чёрным (затмение-предвещание), река крови (трагический финал похода). Так посредством квази-коллажного подбора компонентов введены все основные составляющие «Слова о полку Игореве». И стоит напомнить, что кисти Глазунова принадлежат грандиозные

панно-коллажи исторического содержания: «Возвращение блудного сына», «Мистерия XX века» (оба – 1977), «Вечная Россия» (1988).



Эффективным может оказаться коллаж и в современном парадном портрете, особенно в случае его открыто декоративной трактовки. Один из образцов – «**Маршал Жуков**» К.Васильева (1975). Здесь откровенно *смонтирован* широкий фон: поверженная атрибутика фашистской Германии, железная колонна солдат, бушующее пламя пожарищ и вдалеке город, который нужно защитить (олицетворение страны). Но «смонтировано» и изображение самого полководца с картинным отворотом шинели и рядами бесчисленных воинских наград, размещённых по всему торсу.

Качественно иной облик приобрёл во второй половине XX столетия плакат, связанный с эстетикой коллажа и чаще всего приобретающий метафорические очертания. Примером может послужить работа атеистической направленности – «В плену ислама» П.Овчинникова (1984). Независимо от нашего отношения к названной религии, есть здесь и справедливое свидетельство возникающих время от времени в её лоне негативных проявлений (склонность к фанатичному утверждению догматов веры, даже если это посягает на устои гуманизма). Печальное лицо красивой молодой женщины словно сдавлено створками тяжёлой железной двери, на которую наброшена огромная цепь с пудовым замком. По дужке замка прочерчен полумесяц – знак мусульманской веры, трактуемый здесь в качестве символа скованности жёсткими установлениями. Целое воспринимается как трагическая безысходность запертого в темницу человеческого духа.

И в дополнение к сказанному – два разноплановых образца того же жанра, посвящённые теме борьбы за мир. Наша планета в форме яйца (знак хрупкости земного бытия), над которым в манере детского рисунка условно обозначена крыша с трубой, из которой вьётся дымок – «Другого дома нет!» Б.Рогачевского. Пламенеющий колокол, окружность которого составляет распластанный земной шар с идущим из него звоном слова «мир», а по поверхности колокола выполнен монтаж лиц людей разных рас и национальностей – «Мир» Ю.Юдина.

* * *

В сравнении с изобразительным искусством вызревание эстетики коллажа в лоне *музыкального авангарда* проходило медленнее и не без робости. Первые, притом единичные опыты подобного рода принадлежали американскому композитору Ч.Айвзу, который широко экспериментировал по всевозможным линиям (от атонального письма до алеаторики), и австрийскому композитору А.Бергу, из коллажных сочинений которого наиболее известны **Лирическая сюита** (1926) и **Скрипичный концерт** (1935) – в его I часть введена мелодия популярного лендлера, а во II-ю хорал «*Es ist genug*» из баховской Кантаты № 60. Показательно, что при всём радикализме исканий Новой венской школы во главе с А.Шёнбергом, Берг был единственным из её ведущих представителей, обратившимся к рассматриваемой технике.

О достаточной осторожности в данном направлении свидетельствует и **Первый фортепианный концерт** Шостаковича (1933). Молодой композитор позволял себе весьма дерзкие новации – тем не менее, в отношении коллажных вкраплений он явно «деликатничает», вписывая их в свою авторскую ткань почти незаметно. Такова аллюзия на бетховенскую «Лунную» в I части концерта и процитированная в его финале тема из фортепианной сонаты *D-dur* Гайдна, где она звучит в тембре трубы, подчинённая общей карнавалльно-опереточной атмосфере, что усилено включением расхожей песенки 1920-х годов «Цыплёнок жареный» и псевдоцитаты в духе канканов Ж.Оффенбаха.

Первый фортепианный концерт только частично соприкасался с авангардными исканиями начала века. Определённую аналогию, но только много раньше, можно отметить в партитуре балета И.Стравинского «**Петрушка**» (1911), сплошь сотканной из всевозможных цитат и псевдоцитат музыки быта, образующих невероятно пёструю мозаику ярмарочно-балаганной России. И уж вовсе за пределами авангарда находились такие частичные опыты, как оратория А.Кастальского «**Братское поминовение**» (1916), где в X части («Кончен жизни день. *Agnus Dei*») звучит похоронный марш из Сонаты *b-moll* Шопена в свободном развитии этой темы с вплетением в неё старинного мотива *Dies irae*, а также вокальный цикл А.Мосолова «**Три детских сцены**» (1926), куда введена мелодия «Колыбельной песни в бурю» из сборника «Шестнадцать песен для детей» П.Чайковского.

Следующая волна интереса к коллажу начинает пробуждаться в отечественной музыке только после внушительной паузы почти в два десятилетия. По причине активного содержательного наполнения он мог приобретать даже социально-политическую окрашенность – особенно в связи с оппозиционными настроениями, которые в советском музыкальном искусстве становились всё более заметными, начиная с 1950-х годов.

Так, С.Прокофьев словно бы в ответ на разгул ждановщины послевоенных лет вводит в структуру «высокого» академического жанра своей **Симфонии-концерта для виолончели с оркестром** (1952) сугубо прикладной, сниженный материал – песню «Будьте здоровы» на слова А.Русака, «поэтику» которых составляют пожелания типа *«Чтоб сало в кладовке // Всё время водилось... Чтоб двор от скотины // От разной ломился... Чтоб куры возами // Вам яйца носили»*. Анекдотический тон столь примитивного изделия сразу же вызвал к жизни пародийный текст фольклорного происхождения:

*Так будьте здоровы,
Живите богато,
Насколько позволит вам
Ваша зарплата.
А если зарплата вам
Жить не позволит,
Ну, что ж, не живите,
Никто не неволит.*

Вероятнее всего, Прокофьев знал этот текст, и, конечно же, его не мог не раздражать тот факт, что по исходной словесной канве написано целых две песни апологетов «социалистического благоденствия» – И.Любана и В.Захарова. Композитор остановился на более популярной мелодии Любана и подверг её настолько карикатурной деформации, что силу его сарказма не смогли бы почувствовать разве что только глухие.

Естественно было ожидать проекций «*политического коллажа*» в творчестве Д.Шостаковича, которого всегда отличал обострённый интерес к осмыслению происходящего в социуме. В этом отношении примечателен его **Восьмой квартет** (1960), уникальность которого состоит в том, что он почти сплошь представляет собой *автоколлаж*. Темы-автоцитаты следуют в такой последовательности, что складывается музыкальная автобиография (позже, в 1982 году, аналогичную музыкальную автобиографию посредством коллажа создал А.Шнитке в композиции «**Жизнеописание**» для четырёх метрономов, ударных и фортепиано). И когда в это повествование вводится мелодия революционной песни «Замучен тяжёлой неволей», становится совершенно ясно, что композитору требовалась не мелодия как таковая, а начальная строка текста, которая была на слуху у любого слушателя того времени, тут же всплывала в его созна-

нии и превращалась в опознавательный знак: нынешним режимом замучен сам автор этой партитуры.

Шостакович использовал коллажные вставки именно с целью добиться как можно более адекватного понимания аудиторией смысла его художественных концепций. Уходя в «ночь» жизни, композитор помечает это в своём последнем произведении (**Альтовая соната**, 1975) аллюзией фактуры I части «Лунной сонаты» Л. ван Бетховена. Незадолго до того в итоговой для себя **Пятнадцатой симфонии** (1971) он вводит в начальную часть галоп из увертюры к опере Д. Россини «Вильгельм Телль» (своей легковесностью этот тематизм подчёркивает мысль о зряшной суете и мишурной пустоте «оперетки» бытия), а в финале – «тему судьбы» из вагнеровской «Валькирии» (неумолимо нависающая над течением человеческой жизни тяжёлая длань неизбежного конца).

Исходя из сказанного выше, можно сделать вывод, что в сфере коллажа активность композиторов и смелость их дерзаний неуклонно нарастала. И на фазе выдвижения *второго авангарда* (в основном с 1960-х годов) данная тенденция привела к настоящему взрыву (из множества имён можно выделить Д. Дель Тредичи, Д. Крамба, Б. Циммермана и К. Штокхаузена с его «*Hymnes*» и «*Opus 1970*»). В этом отношении среди всевозможных опытов особенно показательны два сочинения, основанные на «тотальном» коллаже: **Симфония** итальянского композитора Л. Берио (1968, в её III части на фоне скерцо из Второй симфонии Г. Малера проходят отрывки из произведений композиторов всех эпох) и опера бельгийского композитора А. Пуссёра «**Ваш Фауст**» (1969, одна из её сцен – «Фантастическая скачка», представляющая собой эволюционирующую цепь цитат от Ш. Гуно, Ф. Листа и Р. Вагнера к А. Шёнбергу и к музыке самого Пуссёра).

«Последним пределом» музыкального суперколлажа пока что, очевидно, можно считать композицию представителя американского авангарда Д. Зорна «**Кот о девяти хвостах**», посвящённую похождениям маркиза де Сада (1988). На относительно небольшом протяжении (около 12 минут) средствами струнного квартета здесь моделируется невероятно пёстрый и причудливый калейдоскоп звуковых событий, непрерывно сменяющих друг друга по принципу абсолютной непредсказуемости. Целое выглядит столпотворением обрывков-намёков на извлечения из всевозможных источников, среди которых явственно угадываются только популярный американский танец 1920-х годов «Таити-трот» и один из скрипичных капризов Н. Паганини.

К этому времени в музыкальном искусстве определяется многообразие функций использования коллажа. Некоторые из них будут отмечены позже, при рассмотрении полистилистики. Из других функций можно выделить следующие. Иногда композиторы как бы непосредственно заимствуют технику коллажа из изобразительного искусства, выстраивая пространственные последовательности цитат из музыки прежних эпох, и тем самым словно наслаждаясь образами прошлого или утоляя свою ностальгию по красоте, покою, гармонии, так недостававших современности. Скажем, Б. Чайковский в коде I части **Второй симфонии** (1967) проведением ряда тем из высокой классики создаёт подлинный

оазис прекрасного (Квинтет с кларнетом *A-dur* Моцарта, Квартет *a-moll op.18* Бетховена, ария альты из «Страстей по Матфею» Баха и фортепианная пьеса Шумана «Вечером»). Характерно, что все темы здесь предстают в ином тембровом облачении – для подавляющего большинства композиторов это почти неукоснительно выполняемый «закон авторизации».

Через «вклейку» удаётся отчётливо обозначить время воссоздаваемого событийного ряда. Такой «хронологический» коллаж находим, к примеру, в балете Р.Щедрина «**Анна Каренина**» (1971), где многократно вводятся темы из произведений П.Чайковского 1880-х годов, когда Л.Толстой работал над своим романом. Стоит упомянуть, что Щедрин в совершенно ином ракурсе (обрисовка пестроты контрастов современного мира) даёт в финале **Второго фортепианного концерта** (1966) имитацию настройки рояля (в его Второй симфонии одна из частей начинается настройкой оркестра), квази-цитату упражнений Ганнона и великолепно воспроизводимые эпизоды джазовой импровизации. И, между прочим, только в условиях расцвета коллажной техники могла возникнуть идея создания его знаменитой «**Кармен-сюиты**» (1967). Тот же контекст обусловил и появление его «**Музыкального приношения**» как прямого аналога творению И.С.Баха того же названия (это «документируется» цитированием одной из органнх прелюдий великого предшественника).

* * *

Выше отмечалась «осторожность» раннего музыкального авангарда в использовании «клея и ножниц». Однако до поры до времени камуфлируя коллаж как таковой, именно музыка раньше и активнее, чем другие виды искусства, продвигалась к формированию принципов *полистилистики*. Именно здесь неуклонно набирал силу процесс обострения стиливых контрастов в рамках отдельно взятого произведения.

На выходе в XX век это подготавливалось в творчестве австрийского композитора Г.Малера – в некоторых своих симфониях он оперировал порой до несовместимости разнородным материалом. Тенденция к образно-стилевому расслоению, доводимому до поляризации, нарастала и в отечественной музыке, в том числе в её классической ветви, которая постепенно, если исходить из критериев XX века, трансформировалась в традиционную: от симфонической сказки А.Лядова «Кикимора» (1910) и ранних симфоний Н.Мясковского (прежде всего Пятая и Шестая – 1919 и 1923) к балетам «Красный мак» Р.Глиэра (1927) и «Пламя Парижа» Б.Асафьева (1932).

Разумеется, с ещё большей остротой представало стиливое размежевание в новаторских опусах. Допустим, в балете французского композитора Д.Мийо «**Сотворение мира**» один слой образности обращён к обозначенному в заголовке сюжету в его «библейски-европейском» прочтении, что передано через модернизированную звуковую архаику «седой старины» в её провансальских корнях, столь притягательных для этого композитора. Но поскольку фабула данного театрального представления восходит к африканским мифам, постольку автор посчитал должным преподнести соответствующий музыкальный

«адекват» через специфику раннего («дикого») джаза. Так складывается резко выраженная антитеза «белого» и «чёрного», усиленная эстетико-вкусовым сопоставлением поэтично-легендарного в первом случае и вульгаризованно-варваристского во втором.

Балет Мийо «Сотворение мира» был написан в 1923 году. Но уже раньше, по крайней мере за пятилетие до того, творческие задачи подобного рода стал ставить перед собой и блестяще разрешать их И.Стравинский, для которого одна из самых волнующих художественных интриг заключалась в игре творческими манерами, в искусном манипулировании ими или на почве подчёркнутого «разностилья». Первым ярким результатом в этом направлении стал балет **«Пульчинелла»** (1920). Опираясь на стилистически однородный материал (тематизм, принадлежащий Д.Перголези и некоторым другим итальянским авторам первой половины XVIII века), композитор путём соответствующей обработки подаёт его в двух противоположных ипостясах: как прямое подобие позднебарочным образцам (преимущественно в элегически-понижающих тонах с хрупкой истончённостью оркестровых красок) и в огрублённо-современной метаморфозе (нередко в характере экспансивной бравуры «уличной» эстрады времён «падения нравов» после Первой мировой войны).

Стравинский, как в жизни, так и в искусстве, стремился быть вне политики, продолжая стоять «над схваткой» и в последующие десятилетия (для его представленно-игровой позиции показателен балет середины 1930-х годов **«Игра в карты»** с характерными для него открытыми реминисценциями из «гедонистического» Д.Россини). Однако у ряда других композиторов этих десятилетий намечился разворот рассматриваемой ситуации стилистового расслоения в плоскость социума и общезначимой драматической проблематики. Достаточно сослаться на два шедевра С.Прокофьева тех же 1930-х – балет **«Ромео и Джульетта»** и кантата **«Александр Невский»**. В балете конфликтное размежевание образных сфер нацелено на раскрытие ключевой проблемы того времени – столкновение гуманизма с противостоящими ему силами. В кантате разработка аналогичной проблемы осуществляется на материале русской истории XIII столетия, причём благодаря концентрации на батальных сценах пророчески моделируется ход предстоявшей вскоре Великой Отечественной войны. И в обоих случаях всё это поддержано сильнейшей стилистовой конфронтацией сопоставляемых сущностей (русское и тевтонское).

В музыке второй половины XX века, отзываясь на остроту жизненных контрастов, резко выраженная образно-стилевая поляризация становится уже совершенно привычным явлением, затрагивая даже «лёгкие» жанры академического искусства. Для примера можно назвать балет-буфф А.Петрова **«Сотворение мира»** (1971) и «зингшпиль» Н.Каретникова **«Тиль Уленшпигель»** (1985), где по-разному (через сопоставление неоклассического и ярко современного у Петрова и как бы в рамках стилей Возрождения и Барокко у Каретникова) воплощается сходная антитеза возвышенно-идеального и бурлескно-характеристического, приземлённо-бытового, низменного или сатанинского.

Активно разрабатываемая в музыкальном искусстве технология образно-стилевой дифференциации явилась превосходным трамплином для прорыва в мир *полистилистики* – уже не скрытой, завуалированной, а явной, подчас демонстративной в своём бурном самоутверждении. Разумеется, происходило это при самом непосредственном участии коллажных принципов, поскольку коллаж, взятый уже сам по себе, изначально предстаёт как «мини-полистилистика». Разница состоит в том, что полистилистика, как таковая, начинается на уровне системного взаимодействия контрастирующих элементов, причём чаще всего в условиях «проблемной ситуации». В музыке второй половины XX века это сопоставление остриём своим было нацелено на фиксацию резко выраженной противоречивости и дисгармонии современного бытия.

С предельной компактностью и концентрированностью данная проблема была воплощена в оркестровой пьесе эстонского композитора А.Пярта «**Коллаж на тему ВАСН**» (1964). Её семантика на редкость прозрачна и доступна даже непосвящённому. Мелодия, изложенная по контуру четырёхзвучной баховской монограммы (*si^b – la – do – si⁴*), пропеваается вначале гобоем в сопровождении струнных – выдержанная в типично барочном духе, эта песнь возвышенной печали олицетворяет далёкое прекрасное прошлое. Затем та же мелодическая линия превращается в нечто прямо противоположное, представая буквально искорёженной ввиду того, что под неё подкладываются многослойные кластеры (диссонирующие аккорды шумового характера), трансформирующие звучание в откровенный скрежет. Возвращение темы в исходном облике (но теперь она интонируется у струнных и на *forte*, приобретая патетический оттенок) воспринимается как голос протеста против разрушительной вакханалии современности.

Болевую проблематику второй половины XX века самым деятельным образом разрабатывал на основе коллажа и полистилистики А.Шнитке, который был безусловным лидером данной техники не только в отечественной, но и во всей мировой музыке (термин *полистилистика* ввёл в обиход именно он). Будучи неподражаемым стилистом, Шнитке строил многие свои композиции на основе псевдоцитирования, то есть путём создания многообразных стилизаций музыки давнего и недавнего прошлого. Но прибегал он и к прямому коллажу, в том числе коллажу «тотальному». В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония** (1970), сотканная из бесчисленного множества всевозможных извлечений. В своей вопиющей разнородности (от высокой классики, но непременно деформируемой, «засоряемой» и «загрязняемой», до самого сомнительного репертуара) они складываются в картину, суть которой можно было бы обозначить названием американского фильма «Этот безумный, безумный, безумный, безумный мир».

Первая симфония, как пик авангардных исканий композитора, возникла в ходе его работы над музыкой к документальному фильму М.Ромма «**И всё таки я верю (Мир сегодня)**». Фильм этот является замечательным образцом использования принципов коллажа в кино, и следует заметить, что *документальный кинематограф* вообще – это ещё одно важнейшее поле приложения кол-

лажной техники. Что касается Шнитке, то его непосредственно к полистили- стике незадолго до того подтолкнул именно контакт со спецификой кино, (в ходе создания в 1968 году звукового оформления к мультипликационной ленте А.Хржановского «**Стеклянная гармоника**»), но затем он продвигался по этому пути в своей музыке уже независимо от импульсов извне, всемерно расширяя спектр смысловых граней данного творческого метода. Однако стержне- вым оставалось то, что было отмечено по отношению к «Коллажу на тему *ВАСН*» Пярта: посредством кардинальных метаморфоз звукового образа прове- сти сравнение идеализируемого прошлого и критически оцениваемого настоя- щего.

Глубоко по смыслу, впечатляюще по форме и блистательно в техниче- ском отношении реализовал Шнитке такое сравнение во II части **Третьей сим- фонии** (1981). Её основные темы, безупречно стилизованные темы в духе Мо- царта и Вагнера, воссоздают лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но затем следует почти шоковый удар ор- кестровой массы, и те же темы предстают в резком искажении. Их «коррозия» доведена до грани кошмара, напоминающего оргию фашиствующего толка. Выраженная этим художественная идея самоочевидна: вот каким когда-то был человек и вот каким он стал теперь.

Так на основе полистилистики в музыкальном искусстве организуется диалог эпох, часто высвечивающий столь характерный для современного со- знания угол зрения: прекрасное прошлое и отталкивающее настоящее.

И ещё один штрих. Полистилистический эффект создаётся, как правило, «по горизонтали», то есть путём последовательного чередования сопоставляе- мых сущностей. Но музыка по своей природе допускает и возможность «верти- кального» монтажа, когда контрасты совмещаются в одновременности (не слу- чайно именно в мире звука могли возникнуть такие явления, как полифония, полифункциональная гармония, политональность и т.п.).

Ярким примером «вертикальной» полистилистики может служить пьеса армянского композитора Т.Тахмизяна «**Прохладный ветер веет**» (1992), где прямым наложением двух инструментальных планов осуществляется оценоч- ное сопоставление явлений, принадлежащих разным эпохам и имеющих разный генезис. Дудук (армянский народный инструмент) в глубоком матовом тембре ведёт фольклорную мелодию, давшую пьесе название – ведёт её плавно, не- спешно, величаво, олицетворяя прочные, непреходящие объективно-эпические начала жизни, восходящие к корням национального бытия. А звучания струн- ного квартета буквально мечутся вокруг этой твердыни «рванными» ритмиче- скими рисунками, взвихренными зигзагообразными линиями, раскрывая через авангардную манеру насквозь субъективное, импульсивно-нервное, дистар- моничное мироощущение современного человека, лишённое опор и какой-либо цельности.

В словесности черты коллажа отмечают в поэзии А.Блока и В.Маяковского, в прозе Д.Дос-Пассоса, в драматургии Б.Брехта и П.Вайса. Во всей отчётливости его суть предстала в опытах дадаистов, многие из которых затем перешли в русло сюрреализма (например, Т.Тцарá, А.Бретон и ранний Л.Арагон с его стихотворением «Суицид»). Супружеская пара А.Кручёных – О.Рóзанова солидаризовалась в том, что оба шли к текстовому коллажу от живописи. Параллельно им литературные опыты подобного рода осуществляли такие «левые», как И.Зданевич, В.Камёнский, Б.Поплавский (очень характерно его стихотворение «Земба»).

Отталкиваясь от футуристических экспериментов начала века, постепенно закладывались основания стилевой «полифонии». Первым ярким образцом полистилистики в отечественной литературе стал роман М.Булгакова **«Мастер и Маргарита»** (1929–1940). Основная идея произведения неутешительна: в этом жалком, богомерзком мире нет места истинным чувствам, подлинной свободе, нестеснённому творчеству. Названная идея развивается в нескольких параллельных сюжетно-смысловых плоскостях, каждая из которых выдержана в своём стилевом наклонении.

Историко-легендарная линия из времён Древней Иудеи и последних дней жизни Иешуá (Иисуса Христа) подаётся в подчёркнуто апокрифической разработке. Допустим, Иуда Искариот здесь молод и *«очень красив»*, и он вовсе не повесился от мук совести, а его убивают по тайному приказу Пилата. О классической строгости языка представление может дать одна из утопических идей, излагаемых Иешуá.

Всякая власть является насилием над людьми и настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти. Человек перейдёт в царство истины и справедливости, где вообще не будет надобна никакая власть.

Дух поэтической возвышенности витает над отношениями Мастера и Маргариты. Об их любви писатель повествует как о той, которая бывает единственной в жизни. В первые же дни знакомства они уверовали в то, что их соединила *«сама судьба и что созданы они друг для друга навек»*.

Обрисовка бытового пласта (Москва 1930-х годов) близка по стилистике «ёрническим» романам И.Ильфа и Е.Петрова и сюда (в частности через «гастрономические» пассажи) проникает большая литературная традиция в спектре от Ф.Рабле до Н.Гоголя.

– Что отварные порционные судачки! Дешёвка это, милый Амвросий! А стерлядь, стерлядь в серебристой кастрюльке, стерлядь кусками, переложенная раковыми шейками и свежей икрой? А яйца-кокошт с шампиньоновым пюре в чашечках? А филейчики из дроздов вам не нравились? С трюфелями? Перепела по-генуэзски?

Демонология романа (Воланд и его окружение) – ещё один мир, поддержанный своей языковой сферой. На пересечении этой «дьяволиады» с бытовым пластом как раз и происходят основные события, порождая главенствующую «тональность», в которой ведётся буффонно-фантастическое повествование.

– Я извиняюсь, вы мне дали телеграмму? – спросил Максимилиан Андреевич, мучительно думая о том, кто бы мог быть этот удивительный плакса.

– Он! – ответил Коровьев и указал пальцем на кота.

Поплавский вытаращил глаза, полагая, что ослышался.

– Нет, не в силах, нет мóчи, – шмыгая носом, продолжал Коровьев, – Пойду лягу в постель, забудусь сном, – и тут он исчез из передней.

Кот же шевельнулся, прыгнул со стула, стал на задние лапы, подбоченился, раскрыл пасть и сказал:

– Ну, я дал телеграмму. Дальше что?

У Максимилиана Андреевича сразу закружилась голова, руки и ноги отнялись, он уронил чемодан и сел на стул напротив кота.

– Я, кажется, русским языком спрашиваю, – сурово сказал кот, – дальше что?

Но Поплавский не дал никакого ответа.

– Паспорт! – тьякнул кот и протянул пухлую лапу.

Завершение этой сцены преподносит нам и образец коллажа-аппликации, обыгрывающей общеизвестный пассаж классика русской литературы.

Затем рыжий разбойник ухватил курицу и всей этой курицей плашмя, так крепко и страшно ударил по шее Поплавского, что туловище курицы отскочило, а нога осталась в руках Азazelло.

Всё смешалось в доме Облонских, как справедливо выразился знаменитый писатель Лев Толстой. Именно так и сказал бы он в данном случае. Да! Всё смешалось в глазах у Поплавского. Длинная искра пронеслась у него перед глазами, затем сменилась какой-то траурной змеей, погасившей на мгновенье майский день, – и Поплавский полетел вниз по лестнице.

Последние страницы романа дают ещё одну стилевую плоскость. Вдоволь понатешившись над землянами, Воланд со свитой и с присоединившимися к ним Мастером и Маргаритой мчатся на волшебных конях в крошечную мглу инобытия. И те, кто в предшествующем повествовании были магами, комедиантами и разбойниками, преобразуются до неузнаваемости, а изложение обретает максимально высокую «ноту». Бывший фигляром Коровьев–Фагот теперь «тёмно-фиолетовый рыцарь с мрачнейшим и никогда не улыбающимся лицом», кот–Бегемот «теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом», Азazelло «летел в своём настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца».

Вместе с ними за черту земного мира уходят и Мастер с Маргаритой, и вот её слова, обращённые к нему.

– Слушай беззвучие, слушай и наслаждайся тем, чего тебе не давали в жизни – тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду... Вечером к тебе придут те, кого ты любишь и кто тебя не встревожит. Ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи... Ты будешь засыпать с улыбкой на губах... Беречь твой сон буду я.

Таким образом, корреспондируя к линии Иешуа, изложение обретает максимально высокую «ноту».

* * *

Лучшие образцы полистилистического построения романного повествования в отечественной литературе второй половины XX века принадлежат Ч.Айтматову. Его поиск в этом направлении (одна из важных вех – «Пегий пёс, бегущий краем моря», 1977) увенчался созданием романа **«И дольше века длится день»** (1980), который содержит в себе целый ряд стиливых пластов.

Основной пласт – переданная через цепь воспоминаний жизнь Едигея, простого железнодорожного рабочего. Он из числа тех, на ком, по выражению самого писателя, жизнь держится. Эта цепь воспоминаний вращается вокруг сюжета похорон его друга Казангапа. Рассказ здесь ведётся характерной для Айтматова неспешной повествовательной прозой в обычной современной лексике.

Ещё один пласт связан с жизнью природы, как всегда у Айтматова, наделённой особой одухотворённостью, где мысль о взаимосвязи существования человека и животных усилена мистической идеей переселения душ. Вот характерный штрих – речь идёт о верблюдицах, чувствующих зарождение в их лоне новой жизни.

Снились им малые верблюжата, те, что были, и те, которые собирались народиться. И снилось им лето, пахучая полынь, нежное прикосновение сосунков к вымени, и вымена их побаливали, покалывали из смутной глубины, предощущая будущее молоко...

Есть здесь и пласт далёкого прошлого, овеянный поэтикой старины, и господствует здесь язык легенды. Таков, к примеру, сказ о знаменитом народном певце.

Когда он появлялся на пиру, то с первыми звуками его домбры все затихали, заворожённо смотрели на его руки, глаза и лицо. На руки смотрели потому, что не было таких чувств в человеческом сердце, созвучия которым не нашли бы эти руки в струнах; на глаза смотрели потому, что вся сила мысли и духа горела в его глазах, беспрестанно преображавшихся; на лицо смотрели

потому, что красив он был и одухотворён. Стоило ему ударить по струнам, как вслед за музыкой лилась песня, рождаясь в присутствии слушателей. И на следующий день эта песня ходила уже из уст в уста.

И есть пласт, характерный для научно-фантастической литературы – о попытке контакта с внеземной цивилизацией. Соответственно вводится «язык будущего» – подчёркнуто строгий, деловой, напоминающий лексику официальных документов.

Писатель со всей остротой поднимает грозящую перспективу зомбирования (зомби – человек, который слепо подчиняется воле других) и, показывая возможность этого на примерах из прошлого и настоящего, опирается на контрастные языково-стилевые модусы – «мифологический», приподнятый и огрублённо-сниженный. Вот рассказанная им легенда из времён завоевания этих земель жестоким племенем жуаньжуаней, которые изобрели особый способ зомбирования порабощённых ими людей (обращает на себя внимание соответствующий слог – приподнятый, «мифологический»).

Они уничтожали память раба страшной пыткой – надеванием на голову шири́. Обычно эта участь постигала молодых парней, захваченных в боях. Сначала им начисто обривали головы, тщательно выскабливали каждую волосинку под корень. К тому времени, когда заканчивалось бритьё головы, опытные убийщики забивали поблизости матёрого верблюда. Освежёвывая верблюжью шкуру, первым делом отделяли её наиболее тяжёлую, плотную выйную часть. Поделив выю на куски, её тут же в парном виде напяливали на обритые головы. Это и означало надеть шири́. Неумолимо сокращаясь под лучами палящего солнца, шири́ сжимало бритую голову раба подобно железному обручу. Уже на вторые сутки начинали прорастать обритые волосы мучеников. Не находя выхода, волосы загибались и снова уходили концами в кожу головы. Тот, кто подвергался этому, либо умирал, либо лишался на всю жизнь памяти, превращаясь в манкурта-раба, не помнящего своего прошлого.

Манкурт не знал, кто он, откуда родом-племенем, не ведал своего имени, не помнил детства, отца и матери. Он был равнозначен бессловесной твари и потому абсолютно покорен. Манкурт, как собака, признавал только своих хозяев. Все его помыслы сводились к утолению чрева. Других забот он не знал. Зато порученное дело исполнял слепо, усердно, неуклонно. Он один заменял множество работников. Повеление хозяина для манкурта превыше всего. Для себя же, кроме еды и обносков, чтобы только не замёрзнуть в степи, он ничего не требовал...

А вот современный ракурс – сын умершего Казангапа, «образованный» пустомеля Сабитжан мечтательно предвещает грядущее с управляемыми людьми.

Наступит время, когда с помощью радио будут управлять людьми. Человек будет всё делать по программе из центра. Всё будет предусмотрено в поведении человека – все поступки, все мысли, все желания. Вот, скажем, в мире сейчас демографический взрыв, то есть людей очень много расплодилось, кормить нечем. Что надо делать? Сокращать рождаемость. С женой будешь иметь дело только тогда, когда сигнал на то дадут. Покажи тебе самую что ни на есть раскрасавицу – ты даже глазом не поведёшь. Потому что биотоки отрицательные подключат.

Главное противостояние в романе идёт по линии столкновения Едигея, носителя высоких моральных норм, с этим мелким чиновником, который кичится своим положением и ни в грош не ставит какую-то там нравственность. В конце романа Едигей просит его помочь в деле, где нарушена справедливость, а это означает, что нужно идти к высокому начальству. Характерно воспроизведение огрубленно-сниженной лексики нынешнего толка.

Сабитжан метнул на Едигея раздражённый взгляд.

– На меня не рассчитывай. Мне это совсем ни к чему. Зачем мне против ветра мочу пускать? Чтоб отсюда один звонок – и мне пинком под задницу?

– Пинком под задницу! Выходит, только для задницы и живёшь!

– А как же ты думал? Вот именно! Это тебе просто – кто ты? Никто. А мы для задницы живём, чтобы в рот послаще попало.

Едигей мучительно переживает эту ссору.

Ничем не мог подавить он в себе душевного ожога – гнетущую, тревожную опустошённость после разговора с Сабитжаном. Понадеялся – грамотный, мол, образованный, ему проще найти язык с такими, как он сам. А что из того, что обучался он на разных курсах да в разных институтах. Может быть, его и обучали для того, чтобы он сделался таким. Может быть, где-то есть кто-то проницательный, как дьявол, который много трудов вложил в Сабитжана, чтобы Сабитжан стал Сабитжаном. Ведь сам он, Сабитжан, рассказывал о радиоуправляемых людях. Грядут, мол, те времена! А что, если им самим уже управляет по радио тот невидимый и всемогущий...

– Манкурт ты! Самый настоящий манкурт! – прошептал Едигей в сердцах, ненавидя и жалея Сабитжана.

* * *

Дав мощный импульс всем другим видам художественного творчества в области коллажа, изобразительное искусство не смогло предложить им столь же эффективных «рецептов» в сфере полистилистики. Не случайно и искусствоведение обходит молчанием соответствующие явления, и если В.Власов в словаре «Стили в искусстве» (т.1, СПб, 1998) с большой осторожностью вводит понятие *полистилизм*, то подразумевает под этим нечто весьма туманное,

из чего в качестве рационального зерна можно извлечь только упоминание о «*стилевом контрапункте*». Тем не менее, «следы» данного феномена в изобразительном искусстве несомненно обнаруживались, и по мере эволюции XX века нарастали их количественный размах и степень отчётливости.

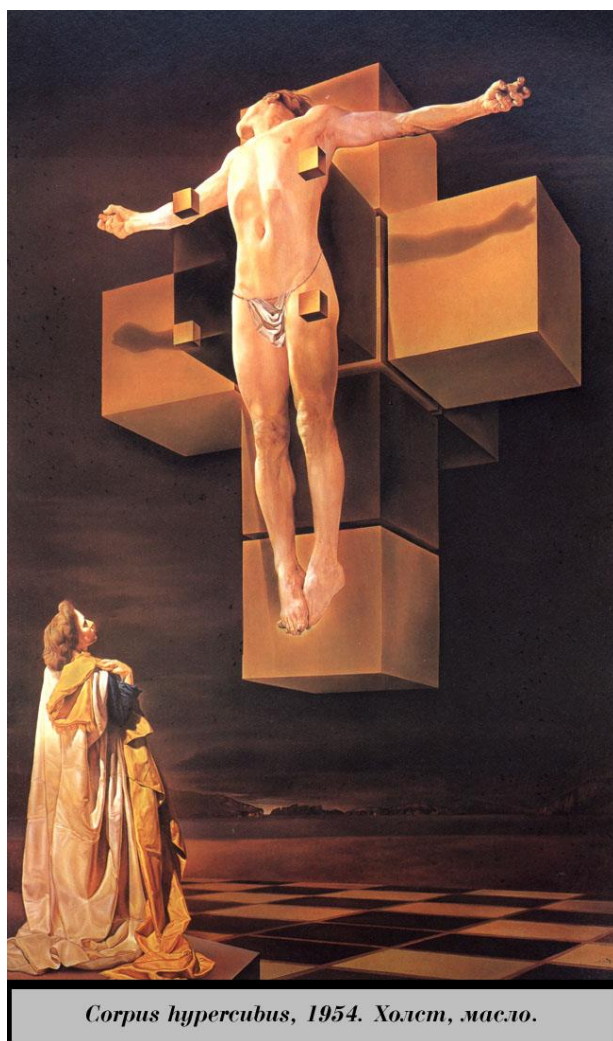
Едва ли не впервые эти «следы» можно усмотреть в панно П.Пикассо «Гёрника» (1937). Откликнувшись на факт варварской бомбардировки испанского города, давшему название этому панно, и опираясь на метод коллажного монтажа, художник создаёт преднамеренно хаотичное нагромождение форм (в том числе вычлняя отдельные сегменты тел человека и животных). В характере изображений здесь явственно прослеживаются две противоположные ориентации.

Одна из них оказывается гибридом черт примитивизма, экспрессионизма и сюрреализма и служит выражению физиологически поданных мотивов распада, кошмара, апокалиптического отчаяния. Другая вырастает из неоклассической тенденции, предстающей у Пикассо в варианте своеобразной неоантики, и олицетворяет собой мужественно-стоическое восприятие происходящего, веру в неистребимость жизни. С наибольшей отчётливостью этот контраст выявлен в правой части полотна, в сопоставлении кричащего человека с запрокинутой головой и воздетыми к небу руками и женщины, несущей светильник. Позднее художник ещё не раз прибегал к выразительным ресурсам подобного рода; один из сходных по решению опытов – панно «Мир» (1952).



Любопытные примеры образно-стилевой двуплановости даёт творчество С.Дали́. В картине «Распятие» (1954) основную часть полотна занимают напи-

санные в духе высокого неоклассицизма возносящийся над землёй гигантский кубовидный крест и уже отрывающееся от него тело Иисуса Христа. Это мистическое видение из времён евангельской мифологии созерцает современная женщина, помещённая в скромном угловом пространстве полотна. И хотя художник набрасывает на неё тяжёлые старинные одежды (это призвано подчеркнуть возвышенно-экстатическое состояние её духа), всем обликом она принадлежит иной эпохе, тем более, что для знающих творчество Дали ясно, что здесь он в очередной раз изобразил свою возлюбленную и жену Галá.



Corpus hypercubus, 1954. Холст, масло.

Аналогичный ракурс встречаем несколько позже в картине **«Открытие Колумбом Америки»** (1959): над символически преображённым легендарным действием выхода первооткрывателей на сушу нового континента возносится длинное полотно с освящающей происходящее Галá (её сакральную функцию подчёркивает трепещущий вокруг головы нимб).

Из примечательных образцов более позднего времени можно указать на картину Р.Гуттузо **«Посещения»** (1971), сюжет которой состоит в следующем: в интерьер современной кухни с её материальной «вещностью» и конструктивными очертаниями вписан диалог двух фигур – великий немецкий живописец начала XVI века Альбрехт Дюрер (воспроизведена точная копия одного из его

автопортретов) и нынешний итальянец, предлагающий торт гостю из далёких времён.

Нечто созвучное по сюжету находим, переходя на почву отечественного искусства. В картине **«Гомер (Рабочая студия)»** (1960) Г.Коржев в присущей ему подчёркнуто суровой манере стремится раскрыть одну из социально-исторических реалий начала 1920-х годов. Боец, только что вернувшийся с полей Гражданской войны, с грубым лицом и бритой головой, в заношенном галфе и потёртой кожанке, полон желания овладеть высотами искусства и пытается повторить в гипсе античную скульптуру.

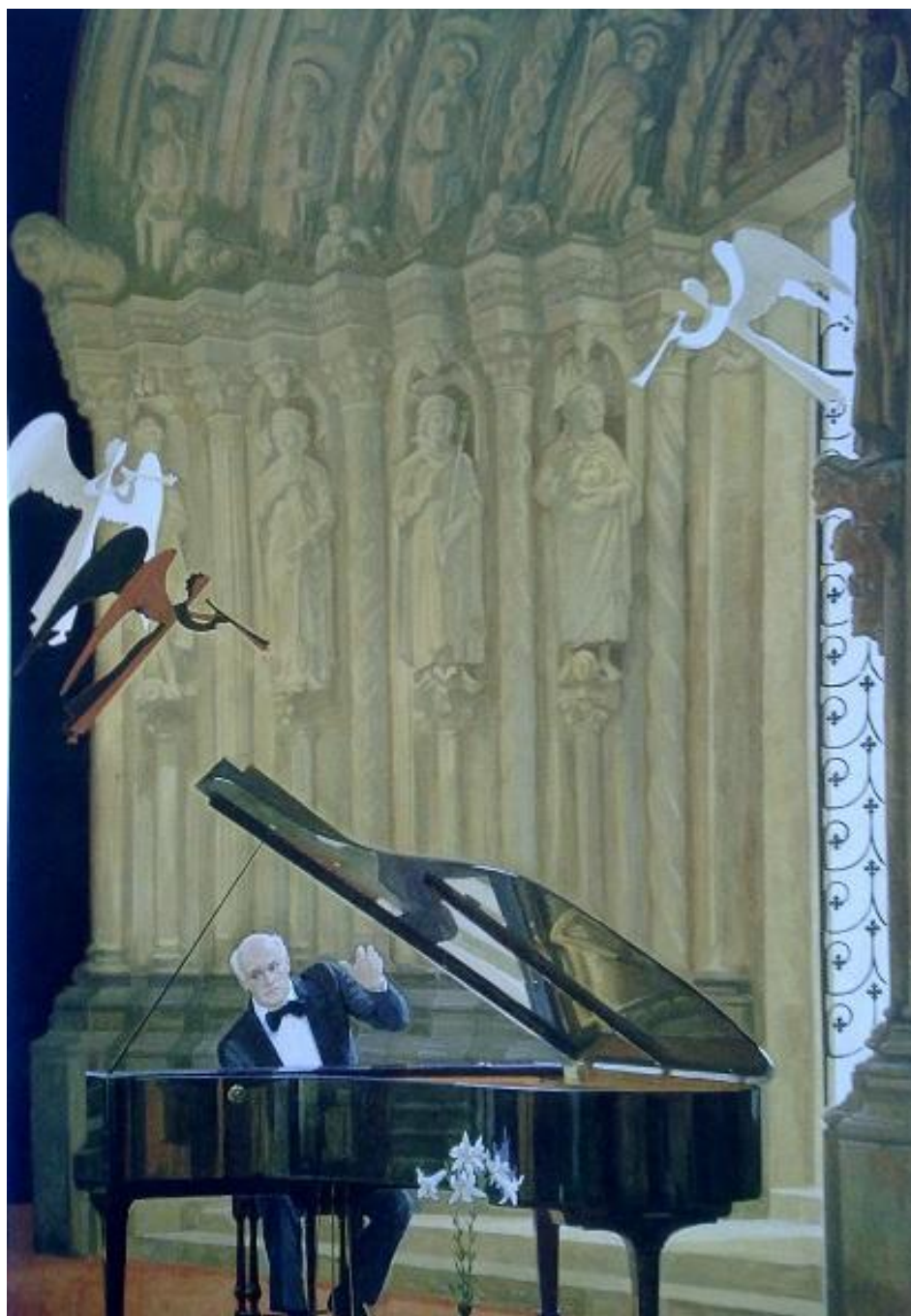


Публицистический мотив иного рода раскрыт в картине Л.Лабенка «Па-па» (1965) через сопоставление двух планов. На переднем – фигура девочки, прописанная с такой степенью жизнеподобия, что возникает впечатление вклеенной фотографии. Задний план: набросанный в сугубо условной, детской манере воображаемый портрет отца, когда-то ушедшего на войну – доброго, весёлого, молодого, с боевой медалью на гимнастёрке (зрителю понятно, что таким его нарисовала мелом по кирпичной стене сама девочка).



Две работы Д.Жилинского могут дать представление о возможных ракурсах полистилистики в «академической» живописи. «Адам и Ева» (1979) – «удвоенный» портрет художника с женой, держащих в руках созданную им по достопамятному сюжету картину, на которой в обнажённом виде изображены они сами (библейский Адам в раздумье держит запретный плод, Ева уже вкусила его и, стыдливо закрывая наготу, уходит прочь). В картине «Играет Святослав Рихтер» (1983) великий пианист портретирован в современном концерт-

ном костюме за блестящим «Стейнвеем» в интерьере готического собора с удлинёнными скульптурами святых и летящими ангелами, трубящими в доисторические трубы – этим воссоздается диалог эпох, объединяемых идеей боговдохновенного искусства.



В завершение обзора полистилистических процессов приведём примеры из плакатного искусства второй половины 1980-х годов, дающие представление об амплитуде контрастов в применении рассматриваемых приёмов.

В плакате В.Манина **«Олимпии древней мудрость гласила: “Спорт – это здоровье, мужество, сила”»** утверждение позитивной жизненной установки осуществляется через гармоничное взаимодействие легендарной старины и нашего времени: на фоне бегущих атлетов, словно сошедших с древнегрече-

ской чёрнофигурной вазы, очерчена высветленная статья современного стайера. Внешнее различие столь удалённых друг от друга хронологических пластов призвано свидетельствовать о неизбежном движении времени, хотя восприятие целого подтверждает, что внутренняя суть человеческих устремлений во многом остаётся неизменной.

Контрастная этому работа в жанре плаката – *«Homo sapiens...!?»* А.Цыганка. Идея с её философски-ироничным посылом заложена в самом названии: после обозначения *«Человек разумный»* следует многоточие (указание на бесконечность эволюции), восклицательный знак (подтверждение неуклонного прогресса, определяемого развитием человеческой мысли), а затем знак вопроса (сомнение в разумности того, что делает человек). Этот «рефлексирующий» замысел вызвал оригинальное художественное решение в виде изображения разомкнутого колеса. Начинаясь обычной деревянной частью (как одно из первых изобретений человечества), оно постепенно оснащается всё большей массой всяческих технических усовершенствований и на завершающем витке растворяется в космическом пространстве. Так моделируется эволюционная кривая (от простейшего к запредельному), которой корреспондирует соответствующая стилевая «модуляция», передающая поступательное накопление непрерывных изменений.

Итак, казалось бы, всё в человеческом существовании обстоит самым замечательным образом, чему отвечает ярко красочная палитра плаката. Но в том-то и дело, что символическое колесо прогресса катится по земле, подминая под себя живую природу. И здесь заложен основной полистилистический эффект – через буколический пейзаж с крохотными домиками, лугами и перелесками, который выполнен в характере нарядно-игрушечной живописи (в духе детского творчества) и вызывает щемящее чувство незащитности человеческого естества. Так узко экологическая тема оказывается развёрнутой в плоскость общезначимых раздумий о тревожных перспективах земной цивилизации.

* * *

Подытоживая наблюдения над эволюцией коллажа и полистилистики, следует констатировать, что к концу XX века их технические и выразительные ресурсы стали общеупотребительными, составляя органичную и необходимую часть арсенала современного художественного творчества. Если обратиться, допустим, к музыкальному искусству, то в качестве убедительного свидетельства данного факта обнаружим их присутствие даже в сферах, весьма удалённых от академических интересов.

К примеру, средства полистилистики активно используют представители так называемого третьего направления, возникшего на пересечении интонационно-жанровой базы поп-культуры и развитых форм классической музыки. В качестве ярких образцов можно назвать рок-оперу А.Рыбникова *«Звезда и смерть Хоакино Мурьеты»* (1976) и *«Реквием»* английского композитора Э.Ллойд-Уэббера (1984). В названной рок-опере образная система строится на поляризованном сопоставлении воинствующего зла, соблазнов порочной жизни

и высоких чувств, возвышенно-идеального начала. Первое во многом опирается на специфику джаза, второе тяготеет к неоклассической стилистике – разумеется, то и другое скорректировано с позиций рок-музыки.

О широком распространении коллажа говорят и случаи его использования в музыке быта. Так, меланхоличную джазовую пьесу *«Black and Tan Fantasy»* в исполнении оркестра Д.Эллингтона венчают заключительные такты похоронного марша Ф.Шопена. Известны образцы разнопланового по целям и смыслу вмонтирования вставок-цитат в песни российских «бардов». К примеру, в одну из своих лирических вещей Ю.Визбор вводит в качестве припева григговскую мелодию Сольвейг, которая воспринимается как тихая грёза о чистом, нежном и бесконечно преданном чувстве. Совсем иной, чисто комедийный эффект преследовали Вадим и Валерий Мишуки в *«Портвейн-блюзе»*, где оповещается о поистине «трагической» ситуации.

*Бутылка портвейна
Разбилась о камень,
И сладкую влагу
Впитал чернозём.
Скажи мне, что делать
С твоими руками,
Скажи, где другую
Бутылку возьмём?*

И, выйдя на ключевое слово *сердце* (*«Ведь ты же не просто разбила бутылку, // С бутылкой ты сердце разбила моё»*), авторы с полным основанием обращаются к широко известной кантилене из песни И.Дунаевского *«Как много девушек хороших»*.

*Сердце, как хорошо,
Что ты такое.
Спасибо, сердце,
Что ты умеешь так любить!*

Если же говорить серьёзно, то следует отметить поистине *всеохватывающее воздействие* коллажной эстетики. Помимо того, что было выше рассмотрено в изобразительном искусстве, музыке и литературе, её проекции находим в театральной режиссуре (Е.Вахтангов, В.Мейерхольд, Э.Пискатор и др.), в игровом кино (к примеру, в фильмах К.Маркера и С.Юткевича) и особенно в документальном кинематографе, не говоря уже о её прикладном функционировании (книжная графика, книги, плакат, фотомонтаж, сценография, оформление интерьера, дизайн и т.д.).

Расширяется и внутреннее пространство коллажа, понимаемого ныне как способ мышления, ориентированный на контрастное взаимодействие разнородных элементов или материалов, а в частном случае на сочетание традиционных

форм искусства с фрагментами какой угодно реальности. Один из горизонтов этого расширения – полистилистика, являющаяся концептуальным порождением коллажа, развитием глубинных свойств его содержательного потенциала (к слову, только в условиях её широкого распространения могло появиться противоположное ей понятие *моностилистика*).

Кроме всего прочего, обнаруживаются явные связи коллажа и полистилистики с таким неотъемлемым принципом современного художественного творчества, как монтаж. В визуальном искусстве это особенно очевидно в тех разновидностях коллажа, которые базируются на комбинировании разного рода объёмных объектов (ассамбляж, инсталляция, аккумуляция, рэди-мэйд, джанк-арт). В известной мере коллаж выступает в качестве одного из средств усиления, обострения и обогащения эстетической выразительности в общей системе монтажа как важнейшего способа созидания художественной реальности.

Исключительно мощный импульс всему отмеченному был задан на заре XX столетия ранним авангардом. Взламывая сложившиеся стереотипы творческого мышления, его завоевания послужили стартовой площадкой для дальнейшего развёртывания экспериментальной базы искусства и для выхода в неизмеримо более широкое пространство, в котором коллаж и полистилистика становятся инструментом решения безусловно значимых художественных целей и задач.

Дополнение

Сказанное в основной части данного очерка дополним более подробным рассмотрением поставленных вопросов на примере творчества Альфреда Шнитке, который стал ведущим представителем полистилистики в мировом музыкальном искусстве.

Как известно, понятие *полистилика* ввел в лексикон музыкального искусства именно он, программно обосновавший соответствующую эстетику и технологию в своём докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 года. И именно этому композитору довелось стать наиболее значительным представителем данного направления в искусстве второй половины XX века как по части интенсивности использования многообразных ресурсов этой техники, так и в отношении её содержательного наполнения.

Реальная художественная практика последнего времени почти неизбежно требует от автора, обращающегося к различным жанрам, способности переключения едва ли не в любое стилевое измерение. Особенно это необходимо для музыканта, работающего в области кино. И примечательно, что Шнитке, ставший автором музыки к шести десяткам фильмов, как раз от кинематографа и получил исходный импульс для формирования подспудно вызревавшей в его творчестве полистилистической тенденции.

Создавая в 1968 году звуковое оформление к мультипликационной ленте «**Стеклянная гармоника**» (режиссер А.Хржановский), он столкнулся с поразившим его воображение невероятно пёстрым конгломератом всевозможного художественного материала.

«В этом фильме оживает огромное количество персонажей мирового изобразительного искусства: от Леонардо до современных художников – таких, как Эрнст, Магрит, Пророков и многие другие. И когда я увидел весь этот материал ещё не снятым – тут Пинтуриккьо, тут Арчимбальдо, тут Сальвадор Дали – всё это рядом производило очень странное впечатление и казалось несоединимым.

Я не представлял себе, как из этого всего можно создать нечто цельное. Однако режиссеру это удалось. И это навело меня на мысль, что, вероятно, и в музыке подобное калейдоскопическое соединение разностилевых элементов возможно и может дать очень сильный эффект».

И поскольку это было для Шнитке настоящим открытием, проследим за дальнейшим ходом его мыслей.

«К соединению элементов разного стиля я уже был где-то внутренне готов и даже знал о том, что такое существует не только в кинематографе, хотя это, конечно же, кинематографическая идея... весь Феллини такой...»

И в музыке было много подобного, но сам для себя я об этом как-то не думал. И вдруг я это увидел, почувствовал, и сама по себе возникла необходимость, чтобы музыка была настолько же разнообразной, контрастной по стилю. Я понял, что вот эту идею универсальности культуры можно передать в многообразии художественных стилей.

И вот тут как-то всё совпало: и моя готовность к этому, и моё разочарование в несколько стерильном развитии авангардной музыки, которое приводило к искусственному усекновению целых музыкальных жанров, к их уничтожению как “недостойных” – существовала такая пуристская полоса в развитии музыки, и я её со многими пережил.

Так вот, “Стеклянная гармоника”, помимо того что оказалась для меня интересной по своей кинематографической сути, явилась для меня ещё важным средством найти выход из той кризисной ситуации, в которой я тогда находился. Вот эту концепцию – столкновение в лоб разных стилей и разных музыкальных времён – я потом многократно варьировал в своих сочинениях».

И случайно ли, что в том же 1968 году появляется **Вторая скрипичная соната** – произведение, в котором композитор впервые вполне осознанно выстроил художественную концепцию, базирующуюся на противостоянии стилей.

Действительно, многое основано здесь на сопоставлении «ультрасовременной» звуковой техники с резко контрастирующей ей неоклассической стилистикой (фрагменты хоральной фактуры, эпизоды патетического звучания, «золотой ход», уменьшённый вводный доминантсептаккорд).

Но сразу же следует заметить, что впоследствии Шнитке продвигался по этому пути в своей музыке уже независимо от воздействий извне, всемерно расширяя спектр смысловых граней данного творческого метода. Стоит привести подтверждение того, что то был сознательно сделанный выбор.

«В 1968 году я решил, что можно сопоставлять стили в шокирующем контрасте – в первый раз я это сделал во Второй скрипичной сонате. И почувствовал какое-то освобождение. И в это же время я стал думать о Первой симфонии, которой занимался четыре года, где эти стилевые сопоставления проведены, быть может, в максимальной степени».

Уточним одну немаловажную деталь, касающуюся несомненной, едва ли не изначальной предрасположенности Шнитке к полистилистике (*«К соединению элементов разного стиля я уже был где-то внутренне готов...»*). Как он припомнил много лет спустя, первое соприкосновение с ней произошло ещё в опере «Одиннадцатая заповедь», начатой в 1961 году.

«Там я делал многое из того, чего потом не делал, а теперь опять стал делать: стилистические сопоставления, многослойные коллажные постройки. Позднее я с удивлением обнаружил всё это как уже существующее в реальном музыкальном обиходе».

Озарение художественной интуиции повело затем к осмыслению полистилистики как творческого метода, в чём Альфред Шнитке заложил краеугольное основание. Вот почему, думается, позволительна пространная выдержка из его рассуждений на этот счёт.

«Явление полистилистики в музыке существовало задолго до того, как я стал употреблять слово “полистилистика” и думать о взаимодействии разностильного музыкального материала.

Первыми из композиторов XX века здесь были Айвз и Малер. Среди сериалистов одним из первых этим стал заниматься Бернд Алоиз Циммерман.

Затем очень активно этим был увлечён Анри Пюссёр – у него целая система взаимодействий стилей разных времён в общем контексте серийной организации. Тональные цитаты были как бы осколками ушедшего тонального мира в этой как бы нетональной музыке.

Затем появилась Симфония Лучано Берио и множество других сочинений, написанных с использованием цитат.

Говоря о полистилистике, я подразумеваю не только коллажную “волну” современной музыкальной моды, но и более тонкие приёмы использования элементов чужого стиля. Здесь сразу же необходимо разграничить два противоположных принципа: принцип цитирования и принцип аллюзии.

Принцип цитирования *проявляется в целой шкале приёмов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции (характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы) и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами.*

Сюда же можно отнести и технику адаптации – пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере.

Сюда же относится цитирование не фрагментов, но техники чужого стиля – например, воспроизведение формы, ритма, фактуры музыки XVII–XVIII веков и более ранних периодов у неоклассиков или приёмов хоровой полифонии XIV–XVI веков.

Принцип аллюзии *проявляется в тончайших намёках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая эту грань. Аллюзия характерна для неоклассицизма как 1920-х годов, так и современного – вспомним хотя бы Стравинского или Хенце, у которых почти весь цитатный текст неуловимо окрашен стилистикой прошлого».*

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры – от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого. Но только изредка его занимала задача стилизации как таковой.

Один из первых и наиболее известных примеров такого рода – **«Сюита в старинном стиле»** (1971). Составленная на основе отдельных эпизодов музыки к фильмам «Похождения зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт», она отсылает к трудноразличимому набору моделей итальянской, французской и немецкой инструментальной музыки первой половины XVIII века, преимущественно в варианте рококо, которому соответствуют те или иные «галантные» детали.

Здесь главенствует дух пасторальности, который определяется с первой пьесы и с отвечающим тому обозначением «Пастораль». Ощутимее всего переключки с Бахом Итальянского концерта и Бранденбургских концертов (в № 2 «Балет» и в № 4 «Фуга»; кстати, типично барочная тема из № 2 перешла затем во II часть Первой симфонии). Есть отдалённый намёк на Моцарта (лирическая меланхолия № 3 «Менуэт») и, казалось бы, это верхняя граница исторических истоков сюиты Шнитке.

Однако на самом деле в её развивающих разделах ощутимы наслоения более позднего времени, идущие от романтиков и даже Чайковского (в приёмах секвентного движения). Более того, из юмористических соображений в изящную серенаду последней пьесы (№ 5 «Пантомима») «подмешиваются» еле приметные элементы русской частушки, «дребезжание» малой секунды и прерыв звучания в конце не на тонике.

То есть и здесь, в «чистейшей» стилизации, мы имеем дело с вообще свойственной Альфреду Шнитке свободой творческого продуцирования.

И, тем не менее, взятая в целом, «Сюита в старинном стиле» – всего-навсего искусно сделанная, грациозная, милая безделушка, лишённая малейших претензий на существенную художественную значимость. Любопытно, что сам автор старался дистанцироваться от этого своего детища. *«Произведение представляет собой откровенную стилизацию, под которой мне и расписываться неудобно. Во время исполнения этого произведения, когда меня вызывали, я даже не выходил».*

Против желания композитора, выпущенная на волю музыка получила широчайшее распространение, выходя далеко за пределы тех педагогических целей, которые он предусматривал при её создании. Наряду с исходным исполнительским составом (скрипка и фортепиано) право на жизнь приобрели различные другие версии: скрипка и камерный ансамбль; виола д'амур, клавесин и ударные; камерный ансамбль с клавесином и вибратоном (кстати, введение вибратона автоматически «осовременивает» звучание) и т.п.

Так что, поистине неисповедимы пути Господни. И только можно догадываться, что музыкантов-исполнителей притягивает к этой сюите интригующая стилевая занимательность (вроде бы барокко, но не совсем) и желание об-

рести некую репертуарную отдушину (играем «композитора-авангардиста», который может быть и вот таким).

Сам Шнитке стремился найти объяснение своей потребности в обращении к старинному искусству фактом позднего выхода к профессии музыканта.

«Я не прошёл естественного детского пути постепенной учёбы, и поэтому поступление и обучение в музыкальном училище было для меня большим скачком. А скачок всегда требует последующего заполнения.

Поэтому я считаю, что вся эта игра стилями, все эти стилизации, на которые меня так тянет – это какая-то попытка восполнить недополученную в детстве по части музыкального образования эрудицию, вернуться в детское восприятие классики».

Процитированные слова можно принять только как частичное объяснение, но в них чрезвычайно примечательна последняя фраза: *«детское восприятие классики»*. Через «наив» подобных страниц творчества Шнитке отчётливо высвечивалась ностальгия человека второй половины XX века по утраченному естеству и поправленной гуманности.

И, конечно же, не случайно этому композитору природой был отпущен дар исключительной чуткости к стилям прошлого. Вот почему пристрастие к стилизациям разного рода «преследовало» его практически до конца жизни.

В числе последних работ такого рода – **«Менуэт»** для струнного трио (1994), который воспринимается двояко:

- с одной стороны, как изысканное по краскам «воспоминание» о старинном жанре, очень грустное по настроению (отсюда чрезвычайно замедленное движение);
- с другой – в определённом роде, субъективно это и прощание, в том числе прощание с незабываемой Веной, когда-то танцевавшей в этих ритмах (незабываемой, поскольку два года, проведённые в отрочестве в этом городе, оставили неизгладимое впечатление).

Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозные исторические пласта: Средневековье, Барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора. К этому сакральному массиву, как фундаменту музыкально-духовной сокровищницы человечества, примыкал «снизу» древний слой синагогальной монодии, а «сверху» – круг протестантских песнопений.

И что очень характерно для Шнитке как «гражданина мира» и человека экуменических воззрений, он попытался однажды интегрировать все эти четыре традиции в определённую художественную целостность, что произошло в **Четвёртой симфонии** (1983), где, по замыслу автора, *«стилизован лютеран-*

ский хорал, знаменный распев, юбилеи католического церковного обихода и некая воображаемая еврейская литургическая музыка».

Соприкасался композитор и с одним из светских источников музыки Средних веков, а именно – с мелодикой немецких миннезингеров (хоровой цикл «**Миннезанг**», 1980). Но, как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало Барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *Concerto grosso*, возрожденная им по образцам Корелли и Генделя.

Первый из шести опусов данного жанра особенно показателен, что начинается с обозначения частей: *Preludio (Andante)*, *Toccata (Allegro)*, *Recitativo (Lento)*, *Cadenza*, *Rondo (Agitato)*, *Postludio (Andante)*.

О приметах представленного здесь барочного стиля М.Тараканов в своё время писал: «От старинного *Concerto grosso* идёт “террасообразная” динамика с резкими сменами плотности изложения, к нему восходит и принцип сочетания концертирующих инструментов (две скрипки *solo*) и *tutti* струнного оркестра. В духе традиций и введение партии чембало, трактованной в роли дополняющей общее звучание тембровой краски».

Чуткий слух Шнитке не мог пройти мимо изысканно-аристократической мадригальной культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу Позднего Возрождения и Раннего Барокко.

Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в трёх сочинениях: вокально-инструментальный цикл «**Три мадригала**», написанный на стихи Ф.Танцера (1980), **Мадригал памяти О.Кагана** для скрипки или виолончели *solo* (1991) и опера «**Джезуальдо**» (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры. Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе Барокко – скажем, **Трио-соната**, 1987, или части Пастораль и Балет из «**Сюиты в старинном стиле**».

Можно говорить о той важной роли в его творчестве, которую приобрёл клавесин – тембровые краски и артикуляционные особенности этого инструмента Шнитке использовал весьма широко и разнообразно, в том числе и в сольном качестве («**Три фрагмента**», 1990). Можно упомянуть также целый ряд композиторских имён того времени, в той или иной степени возбудивших творческое воображение Шнитке – здесь в первую очередь должен быть отмечен Вивальди. Но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах.

По воспоминаниям М.Лубоцкого, который был другом композитора, первым исполнителем всех трёх его скрипичных сонат и двух первых скрипичных концертов, Шнитке говорил: «Я думаю, что Бах – это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха – путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе – центр. Даже его имя **ВАСН**: расхождение линий в противоречии **В–Н** в этом полутонном полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего».

Позже он вновь и вновь возвращался к этой мысли: *«И как далёкий, недо-стижимый идеал – Бах. Бах стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны»*. И достаточно напомнить: монограмма *ВАСН*, начиная с Первой скрипичной сонаты (1963), становится у Шнитке своего рода лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения в сочинение.

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт – в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил своё призвание.

Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием можно говорить о его моцартианстве. Оно простиралось от чистейшей стилизации (**«Поздравительное рондо»** для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно конгениального сотворчества (II часть **Третьей симфонии**, о которой речь пойдёт впереди). При этом неизменным модусом сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, элегантность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощрённости.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком **«Moz-Art»** (1975) – изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежности к искусству и на то, что он стал символом, олицетворением музыкального искусства – **Art** (позднее эту конструкцию позаимствовали у композитора музыканты из Саратова, давшие подобное название струнному квартету филармонии).

«Опыт реконструкции одного произведения Моцарта» – так с максимальной скромностью обозначил Шнитке свой опус. Дело в том, что в своё время была найдена партия скрипки из какой-то моцартовской партитуры (очевидно, сделанной к спектаклю комедии масок), и на основе нескольких мелодий, содержащихся в этой партии, композитор создал инструментальную фантазию. Вначале она была написана для двух скрипок, затем появились другие версии, в том числе с участием клавесина. Сделано это в жанре «музыкальной шутки», что опять-таки находится в согласии с предпочтениями далёкого предшественника (одна из самых знаменитых моцартовских вещей в этом роде – **«Секстет деревенских музыкантов»**).

Справедливости ради заметим, что имя Моцарта в сознании Шнитке незримо сосуществовало в близком творческом родстве с Гайдном, о чём красноречиво и многозначительно говорит название написанной двумя годами позже камерно-инструментальной композиции **«Moz-Art à la Haydn»** (для двух скрипок и камерного оркестра), в которой стиль венского классицизма реконструируется как нечто внеиндивидуальное.

Такое соединение двух имён Шнитке как бы унаследовал от Прокофьева, которую допускал «путаницу» в определении стилевых ориентиров своей Пер-

вой симфонии, известной под названием «Классическая». Поначалу он утверждал, что сочинял её *«подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня»*. Позднее Прокофьев вспоминал: *«Мне казалось, что, если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить»*. Наконец, появилось и объединяющее высказывание: *«Я представлял себе, сочиняя Классическую симфонию, что чувствовали бы и как держались бы Гайдн и Моцарт, попав в обстановку сегодняшнего мира»*.

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно. Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе. Прямым свидетельством тому служит **Вторая симфония** с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря того же названия, где жил, работал и был похоронен Брукнер.

Тем не менее, и по отношению к XIX столетию можно указать достаточно представительный спектр дополняющих стилистических «обертонов» – допустим, флюиды, исходящие от Шуберта, Мендельсона и ещё в большей мере от Малера. Иногда, пусть и эпизодически, Шнитке собирал с наследия того или иного романтика довольно обильную «жатву». Скажем, в развёрнутой пьесе *«А Paganini»* для скрипки solo (1982) находим целые гроздья избранных фрагментов из каприсов легендарного виртуоза, составляющие высокотехнический коллаж-концертштюк.

С точки зрения слушательского восприятия (имеется в виду лёгкость обнаружения и идентификации полистилистического эффекта) сложнее обстоит дело с истолкованием реминисценций, восходящих к индивидуальным композиторским стилям XX века.

Своих ближайших предшественников композитор отметил **«Посвящением Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу»** (1979), введя в эту шестиручную фортепианную пьесу по одной цитате из каждого: Китайский марш из оперы Стравинского «Соловей», Юмористическое скерцо для четырёх фаготов Прокофьева, Полька из балета Шостаковича «Золотой век» – отобранный материал предопределил несколько эксцентричное наклонение этого музыкального «реверанса» в адрес высокочтимых мэтров.

Кстати, имеет смысл напомнить о закономерности появления ряда музыковедческих работ А.Шнитке, обращенных к творчеству этих авторов: «Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского», «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского», «Особенности оркестрового голосоведения С.Прокофьева», «Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Шостаковича», «Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д.Д.Шостаковича».

Среди названных корифеев мирового искусства XX столетия Шнитке дополнительно выделил Стравинского и Шостаковича, сделав это посредством

создания в год их смерти небольших музыкальных мемориалов: «Канон памяти Игоря Стравинского» (1971) и «Прелюдия памяти Д.Шостаковича» (1975). И это понятно, поскольку от каждого из них он унаследовал, пожалуй, самое характерное:

- от первого – склонность к ничем не стесняемому эксперименту, артистизму и игровой стихии, а также до предела доведенный принцип виртуозного воссоздания всевозможных стилевых моделей;
- от второго – тяготение к углублённой медитативности, к художественному анализу острой жизненной проблематики, к развитию линии концептуального симфонизма и многое другое (к примеру, опера «Жизнь с идиотом» обнаруживает явные переключки с сатирическим гротеском оперы «Нос»).

Так что это – элементы полистилистической системы или только преемственность и традиция? Думается, что данный вопрос нужно решать каждый раз конкретно, исходя из контекста и характера взаимодействия всех стилевых составляющих.

Ещё один дискуссионный момент связан с глубоко укоренившейся в творчестве Шнитке практикой включения в ткань академических сочинений всякого рода натурализаций, то есть прямого проецирования «низких» жанров. Сам композитор относил это к сфере полистилистики и считал, что, помимо обогащения круга выразительных средств, подобная «интеграция “низкого” и “высокого” стилей, “банального” и “изысканного”» обеспечивает выход в более «широкий музыкальный мир».

В подобном качестве чаще всего выступали бытовые музыкальные жанры, современные по своему генезису и вместе с тем более или менее дистанцированные по времени. Таковы, например, «жестокий романс» II части *Concerto grosso № 2* или «сентиментальный вальс» II части Фортепианного квинтета (кстати, вальс этот одухотворён интонационным контуром *BACH*).

Такова и «слободская лирика», в которой запечатлелись воспоминания детства и отрочества, проведённого композитором в небольшом приволжском городке Энгельсе Саратовской области (бывший Покровск), и в которой слышатся отзвуки то «душещипательного» провинциального романса («охрипший» голос подготовленного рояля в *Concerto grosso № 1*), то волжских «страданий» (дуэт флейт в финале Третьего скрипичного концерта).

Как можно было убедиться, диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным. Столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал этим чрезвычайно многообразным материалом.

Показательным примером может служить его работа над каденцией к Скрипичному концерту Бетховена, которую он написал по просьбе одного из исполнителей. После первого раздела каденции, основанного на бетховенском тематизме (такты 1–49), следует разнородный цитатный материал из целого ряда скрипичных концертов (в его перечислении воспользуемся описанием Д.Шульгина и для наглядности выделим курсивом материал, заимствованный собственно из бетховенского Концерта):

- такты 50–51 – баховский хорал из Концерта Берга;
- 52–57 – *связующая партия из Концерта Бетховена*;
- 58–59 – из I части Первого концерта Бартока;
- 60–63 – ещё раз *связующая партия из Концерта Бетховена*;
- 64–65 – серия из Концерта Берга;
- 66–69 – из I части Второго концерта Бартока;
- 70–71 – из II части Первого концерта Шостаковича;
- 72–73 – из Концерта Берга;
- 74–77 – *из Концерта Бетховена*;
- 78–81 – из каденции Первого концерта Шостаковича;
- 82–86 – из коды I части Второго концерта Бартока;
- 87 – баховский хорал из Концерта Берга;
- 88 – из I части Второго концерта Бартока;
- 89–96 – из Концерта Берга;
- 97 – *из репризы Концерта Бетховена*, а на его фоне – материал из Концерта Берга.

По воспоминаниям Шнитке, *«работа была очень сложной. Я соединял эти “лоскуты” без транспорта: чтобы они сцепились и срослись тематически, тонально и фактурно, потребовалось адское напряжение»*. Однако следует признать, что создание коллажей было для него чрезвычайно увлекательным занятием и он испытывал подчас просто ненасытную страсть к подобной комбинаторике.

В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония**, один из образцов «тотального коллажа». Её ткань соткана из бесчисленного множества всевозможных извлечений.

Только по памяти самого автора, далеко не охватывающей всего перечня цитат, находим здесь следующее.

«В I части – переход к финалу из Пятой симфонии Бетховена и начало финала; в финале – похоронный марш (автор его мне неизвестен), затем марш Шопена и “Смерть Озе” Грига, вальс Штрауса “Сказки Венского леса”, концерт Чайковского и ритм “Летки-Енки”, затем 14 григорианских мелодий “Sanctus”, центральный эпизод с “Dies irae” и в конце “Прощальная симфония” Гайдна. Все остальные коллажи – это моя театральная музыка (марши, польки, танцы и прочее)».

Ещё одним образцом «тотального коллажа» и настоящим «Эверестом» стала **Третья симфония** (1981). Она создавалась к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге для знаменитого симфонического оркестра того же названия, который исчисляет свою историю с 1743 года и который в разное время возглавляли не менее знаменитые Ф.Мендельсон, А.Никиш, В.Фуртвенглер, Б.Вальтер, Ф.Конвичны, К.Мазур.

Заказ, инициированный столь прославленным, поистине «историческим» исполнительским коллективом, побудил Альфреда Шнитке к столь же «историческому» художественному замыслу. Композитор обозначил его более чем скромно – всего-навсего как желание «*придать Третьей симфонии приметы немецкой (австро-немецкой) музыки*». Однако на самом деле он воздвиг этой культуре грандиозный монумент в звуках.

Если слушатель располагает специальными познаниями, то в ходе восприятия данного произведения он может реконструировать эволюцию австро-немецкой музыки по крайней мере от Баха и Генделя до Хиндемита и Кагеля.

Оговорка «*по крайней мере*» необходима хотя бы потому, что, к примеру, III часть автор истолковывал как «*конспект музыкальной истории от органума до современности*», и будем иметь в виду, что органум – один из видов европейского многоголосия времён Позднего Средневековья.

Осуществляя своего рода обзор австро-немецкой музыки (эту симфонию иногда именуют «*антологией германской музыки*»), Шнитке вводит ряд соответствующих цитат. И опять-таки требуется оговорка, поскольку, как утверждает сам автор, здесь «*есть стилизации и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты*».

Допустим, в той же III части присутствуют темы Чаканы *d-moll* Баха, Фортепианного концерта *d-moll* Моцарта, сарабанда из увертюры «Эгмонт» Бетховена и напоминание о траурном марше из оперы «Закат богов» Вагнера. Ко всему прочему, часть эта, как целое, построена по драматургической модели симфонической поэмы Онеггера «Пасифик 231».

Однако ещё бóльшую роль в конструировании Третьей симфонии играют два других принципа. Первый из них состоит в претворении типичных средств и особенностей различных стилей австро-немецкой музыки, и это начинается с того, что I часть своим прообразом имела Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна» (волнообразные звучания, постепенно вздымающиеся ввысь из глухоты предельно низкого регистра). Второй принцип заключается в том, что в звуковую ткань произведения вплетаются 33 темы, которые представляют собой зашифрованные в звуки имена представителей этой музыкальной культуры.

И если финал открывается и закрывается монограммой *BACH*, то этим как бы подчёркивается тот факт, что наши представления о великом композиторе неразрывно связаны с Лейпцигом, где как раз с баховских времён и повёл свою историю Гевандхауз-оркестр.

Рассмотрев общую схему тематического остова архитектоники Третьей симфонии, приходится сделать ещё одну оговорку: таков её замысел «по форме», что же касается «содержания», то конечный результат вышел далеко за пределы «музыкально-исторической фантазии», о чём речь пойдёт позже.

Своеобразным отголоском Третьей симфонии, как «исторической реконструкции», стал *Concerto grosso № 3* (1985), в котором каждая из пяти частей посвящена юбилею того или иного выдающегося музыканта. Первые три из них

обращены к композиторам-ровесникам, родившимся в одном и том же 1685 году: Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель и Доменико Скарлатти.

Первая и Третья симфонии, внешне сходные по изобилию коллажного материала (два «Эвереста») совершенно различны по своей художественной идее и драматургии и, кроме того, позволяют говорить о том, что полистилистика у Шнитке могла быть «мононациональной» (Третья симфония) и «полинациональной» (Первая симфония). Приведём дополняющие иллюстрации на этот счёт.

«*Stille Nacht*» («Тихая ночь», 1978) – обработка немецкой песни, выполненная для скрипки и фортепиано в стилевом диапазоне австрийской классики от Моцарта до Малера.

В «*Посвящении Паганини*» для скрипки *solo* (1982), помимо музыки самого Паганини, фигурируют фрагменты из произведений Корелли, Баха (это эпоха Барокко) и Берга (это XX век).

Ещё больший разброс находим в Третьем квартете – своего рода «карнавале музыкальных цитат» (С.Волков): Орландо Лассо, Бетховен, Вагнер, Шостакович. То есть происходит совмещение материала, разнопланового не только по национальной принадлежности, но и по времени.

Преследуя различные художественные цели, Шнитке вообще очень свободно трактовал исходные прообразы, формируя самые неожиданные микстаструктуры и создавая порой парадоксальные гибриды. К числу таковых можно отнести, например, барочный тематизм из V части *Concerto grosso № 1* и классико-романтическую «серенаду» II части Альтового концерта, к которым неожиданным образом подмешан «фермент», идущий от цыганской музыки.

Таким образом, работа Альфреда Шнитке со стилями отличалась исключительной свободой. Он активно развивал принципы неоклассицизма И.Стравинского, в том числе и в той части, которую С.Прокофьев когда-то иронично определил фразой «бахизмы с фальшивизмами», причём у Шнитке насыщение цитируемого или стилизуемого тематизма диссонантностью может доводиться до полной 12-тоновой вертикали.

Но это только частный случай многообразных методов преобразования того или иного исторического прототипа, включая его коренную трансформацию и деформацию, когда он превращается в нечто неузнаваемое или в полную свою противоположность.

Основная цель подобных препараций видится в следующем: обычно Шнитке активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя живой диалог эпох, а диалог этот служил прежде всего задачам максимально рельефного воплощения жизненно важных проблем XX века.

Отмеченная диалогичность явственно ощутима даже в тех случаях, когда произведение по его внешним очертаниям является всего-навсего стилизацией, выдержанной в более или менее едином ключе. Возьмём, к примеру, называвшиеся недавно **Три мадригала** (1980). Здесь Шнитке предстаёт в достаточно привычном для себя амплуа «гражданина планеты», на сей раз интерпретируя

одно из самых драгоценных приобретений западноевропейской цивилизации – мадригальный стиль.

Как и следовало ожидать, стиль этот преподносится в соответствующих качествах: не просто тонкость, изящество, но и аристократическая изысканность выражения, прихотливые изгибы утончённой лирической эмоции и, конечно же, индивидуально-субъективная настроенность.

Однако композитор отнюдь не довольствуется достигнутым и возводит мадригальность как бы «в квадрат». Это начинается с «многоязычия», так как использованы тексты Ф.Танцера, написанные на разных наречиях – французском (№ 1 «На звезде»), немецком (№ 2 «Отдаление») и английском (№ 3 «Воспоминание»). В них об истории любви рассказывается примерно одинаковыми словами, но в различных оттенках уже по самой «фонетике». Взаимодействие этих оттенков передаёт те грани загадочного, сокровенно-потайного, которое невозможно выразить штампами обыденного сознания.

Чувство потерянности и глубокой опечаленности (*«Два человека встретились на звезде, но... прошло время, и они вернулись на Землю»*) потребовало истончённо-прозрачной, до бестелесности хрупкой инструментальной палитры и особой манеры вокального письма, в том числе и «запредельных» средств выразительности (допустим, голос должен интонировать в диапазоне от контральтовых низов до колоратурных верхов). В результате подобного истолкования принципов мадригальности происходит явная «транспозиция» в плоскость усложнённо-современного строя интимных чувствований.

Полистилистика Шнитке выросла на почве обострённой контрастности, столь свойственной его творчеству (особенно в 1960–1970-е годы). Отсюда и острота стиливых сопоставлений, которые, в свою очередь, до предела усиливают общую конфронтацию образов.

В упоминавшейся **Первой скрипичной сонате**, где композитор впервые использовал мотив *ВАСН*, содержится и зерно будущих стиливых конфликтов: возвышенной красоте неоклассических звучаний и чаконе в её интонационно усложнённом, серийном истолковании противопоставлена огротескованная материя танцевальных жанров (утрированное выплясывание «Барыни» и ироничная парафраза латиноамериканского шлягера «Кукарача»).

Пятью годами позже, во **Второй скрипичной сонате**, полистилистика уже открыто выступает как эффективнейшее средство обострения внутреннего конфликта: противоборство в сознании и душевной организации индивида двух начал – демонстративно жёсткого, своевольного, «вздорного» (атональность, хроматика, «колючая» диссонантность, ритмическая анархия) и возвышенного, позитивно-идеального, самоуглублённого (неоклассический тональный тематизм с цитатой *ВАСН*, ясность гармонических кадансов, метрическая уравнированность).

Такова одна из множества функций, которые обрела в творчестве Шнитке полистилистика. И, подводя итоги, можно утверждать: практически всё основное в наследии этого композитора принципиально и насквозь полистилистично.

Для него, более чем для какого-либо другого современного автора, свойственно «много стилей» и их непрерывное взаимодействие. Исключительно широк диапазон его стилистических ассимиляций: от древнейших песнопений до звуковых технологий авангарда первой и второй волн, от высокой классики до музыкального просторечия плюс собственный «авангард» и собственная классичность.

Этот стилевой плюрализм служил, в конечном счёте, целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”». Разработанная им всеобъемлющая шкала стилевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

Научное издание

Александр Иванович Демченко

**Коллаж и полистилистика:
от экспериментов авангарда
в общехудожественное пространство**

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 20.08.2025 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 3,5. Уч.-изд. л. 3. Тираж 50. Заказ 49.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1