

Демченко Александр Иванович

### **ГОРИЗОНТЫ ПОЛИСТИЛИСТИКИ**

В статье анализируются сущность, генезис и эволюция полистилистики, которая стала важнейшей составляющей художественного процесса XX столетия и предполагает намеренное совмещение различных, нередко резко контрастных стилей в рамках одного произведения. К формированию принципов полистилистики раньше и активнее, чем другие виды художественного творчества, продвигалось музыкальное искусство. Именно здесь неуклонно набирал силу процесс обострения стиливых контрастов в рамках отдельно взятого произведения. Наряду с музыкой, в статье рассматриваются опыты освоения полистилистической техники в литературе и живописи.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/5-1/14.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/5-1/14.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 5 (55): в 2-х ч. Ч. I. С. 56-63. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/5-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/5-1/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

18. Приговор Хамовнического районного суда г. Москвы от 17.08.2012 № 1-170/12 [Электронный ресурс]. URL: [http://hamovnichesky.msk.sudrf.ru/modules.php?name=sud\\_delo&srv\\_num=1&name\\_op=doc&number=181502238&delo\\_id=1540006&new=&text\\_number=1](http://hamovnichesky.msk.sudrf.ru/modules.php?name=sud_delo&srv_num=1&name_op=doc&number=181502238&delo_id=1540006&new=&text_number=1) (дата обращения: 25.12.2014).
19. Решение Верховного Суда Республики Мордовия от 27.12.2010 № 3-11/2010 [Электронный ресурс]. URL: [http://vs.mor.sudrf.ru/modules.php?name=sud\\_delo&srv\\_num=1&name\\_op=doc&number=702096&delo\\_id=1540005&new=&text\\_number=1](http://vs.mor.sudrf.ru/modules.php?name=sud_delo&srv_num=1&name_op=doc&number=702096&delo_id=1540005&new=&text_number=1) (дата обращения: 25.12.2014).
20. Сатанисты были готовы убивать // Вечерний Саранск. 2009. 4 февраля.
21. Сексуальные оргии сатанистов // Вечерний Саранск. 2009. 4 марта.
22. Силантьев: Pussy Riot находится под влиянием сатаны [Электронный ресурс]. URL: <http://newsland.com/news/detail/id/923956/> (дата обращения: 22.12.2014).
23. Слуги дьявола пошли под суд // Столица С. 2010. 02 февраля.
24. Суд в Томске всполошил Индию [Электронный ресурс]. URL: <http://regions.ru/news/2386950/> (дата обращения: 22.12.2014).
25. Уголовный кодекс Российской Федерации от 13.06.2006 № 63-ФЗ [Электронный ресурс]. Доступ из СПС «КонсультантПлюс».
26. Федеральный список экстремистских материалов [Электронный ресурс]. URL: [http://minjust.ru/ru/extremist-materials?field\\_extremist\\_content\\_value=&page=](http://minjust.ru/ru/extremist-materials?field_extremist_content_value=&page=) (дата обращения: 15.10.2014).
27. Элбакян Е. С. Социальная значимость саентологии и активность саентологического сообщества в современной России. М.: Издательский дом «АТиСО», 2012. 48 с.
28. 6 важных пророчеств. Они исполняются на ваших глазах. Watch Tower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 2011. 31 с.

#### IMPACT OF NEW RELIGIOUS MOVEMENTS ON POLITICAL PROCESSES OF MODERN RUSSIA

Gladyshev Sergei Viktorovich  
Ogarev Mordovia State University  
shishkif@mail.ru

In the article the analysis of the impact of new religious movements on the political processes of modern Russia is presented. The author suggests a scientific definition of “political activity of religious movements” and grounds the topicality of the introduction into law-enforcement practice of the notion “religious movement performing the functions of the foreign agent”. On the basis of the given materials the conclusions about the destructive nature of the influence of certain religious movements on political processes and ethnic and confessional situation in Russia are drawn.

*Key words and phrases:* religious movement; political activity; extremist activity; foreign agent; public policy; “Jehovah’s Witnesses”; “Society for Krishna Consciousness”; the Satanists.

---

УДК 7

#### Искусствоведение

*В статье анализируются сущность, генезис и эволюция полистилистики, которая стала важнейшей составляющей художественного процесса XX столетия и предполагает намеренное совмещение различных, нередко резко контрастных стилей в рамках одного произведения. К формированию принципов полистилистики раньше и активнее, чем другие виды художественного творчества, продвигалось музыкальное искусство. Именно здесь неуклонно набирал силу процесс обострения стиливых контрастов в рамках отдельно взятого произведения. Наряду с музыкой, в статье рассматриваются опыты освоения полистилистической техники в литературе и живописи.*

*Ключевые слова и фразы:* сущность полистилистики; генезис полистилистики; эволюция полистилистики; специфика использования полистилистики; различные виды искусства.

Демченко Александр Иванович, д. искусствоведения, профессор  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
alexdem43@mail.ru

#### ГОРИЗОНТЫ ПОЛИСТИЛИСТИКИ<sup>©</sup>

**Полистилистика** (лат. *много стилей*) предполагает намеренное совмещение различных, нередко резко контрастных стилей в рамках одного произведения. Своего рода «питательной почвой» для неё послужил коллаж, поэтому для начала имеет смысл напомнить, что *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 [4]. 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.

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.

\* \* \*

К формированию принципов *полистилистики* раньше и активнее, чем другие виды художественного творчества, продвигалось музыкальное искусство. Именно здесь неуклонно набирал силу процесс обострения стилевых контрастов в рамках отдельно взятого произведения [3].

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 г.) и ранних симфоний Н. Мяковского (прежде всего Пятая и Шестая – 1919 г. и 1923 г.) к балетам «Красный мак» Р. Глиэра (1927 г.) и «Пламя Парижа» Б. Асафьева (1932 г.).

Разумеется, с ещё большей остротой представало стилевое 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 на почве подчёркнутого «разностилья».

Первым ярким результатом в этом направлении стал его балет «Пульчинелла» (1920 г.). 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 ипостасях: 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 наметился разворот рассматриваемой ситуации стилевого 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 стилевой 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 г.) и «Зингшпиль» Н. Каретникова «Тиль Уленшпигель» (1985 г.), где по-разному (через сопоставление неоклассического и ярко современного у Петрова и как бы в рамках 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 острим своим было нацелено на фиксацию резко выраженной противоречивости и дисгармонии современного бытия.

С предельной компактностью и высокой концентрированностью данная проблема была воплощена в оркестровой пьесе эстонского композитора А. Пярта «**Коллаж на тему ВАСИ**» (1964 г.). Её семантика на редкость прозрачна и доступна даже непосвящённому. Мелодия, изложенная по контуру четырёхзвучной баховской монограммы (*si b – la – do – si ♯*), 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, представляя 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 [10], 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 [9].

Но прибежал он и к прямому коллажу, в том числе коллажу «тотальному». В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония** (1970 г.), сотканная из бесчисленного множества всевозможных извлечений. В своей вопиющей разнородности (от высокой классики, но почти 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 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 коллажной техники и вырастающей на её почве полистилистики.

Что касается Шнитке, то его непосредственно к полистилистике 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 стержневым оставалось то, что было отмечено по отношению к «Коллажу на тему ВАСИ» Пярта: посредством кардинальных метаморфоз звукового образа провести сравнение идеализируемого прошлого и критически оцениваемого настоящего.

Глубоко по смыслу, впечатляюще по форме и блистательно в техническом отношении реализовал Шнитке такое сравнение во II части **Третьей симфонии** (1981 г.). Её основные темы, безупречно стилизованные в духе Моцарта и Вагнера, воссоздают лик прежних времён, когда определяющими были идеалы красоты и возвышенности. Но затем следует почти шоковый удар оркестровой 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 сознания угол зрения: прекрасное прошлое и отталкивающее настоящее.

И ещё один штрих. Полистилистический эффект создаётся, как правило, «по горизонтали», то есть путём последовательного чередования сопоставляемых сущностей. Но музыка по своей природе допускает и возможность «вертикального» монтажа, когда контрасты совмещаются в одновременности (не случайно 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 г.), где прямым наложением двух инструментальных планов осуществляется оценочное 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, неспешно, величаво, олицетворяя прочные, непреходящие объективно-эпические начала жизни, восходящие к корням национального бытия. А звучания струнного квартета буквально мечутся вокруг этой твердыни «рваными» ритмическими рисунками, взвихренными зигзагообразными линиями, раскрывая через авангардную манеру насквозь субъективное, импульсивно-нервное, дисгармоничное мироощущение современного человека, лишённое опор и какой-либо цельности.

\* \* \*

Отталкиваясь от футуристических экспериментов начала века, постепенно закладывались основания стилевой «полифонии» в современной *словесности*. Первым ярким образцом полистилистики в отечественной литературе стал роман М. Булгакова «**Мастер и Маргарита**» (1929-1940 гг.). 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 Иешуа (Иисус Христос) 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 Иешуа:

*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* [2].

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» [Там же].

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 серебряной кастрюльке, стерлядь кусками, переложенная раковыми шейками и свежей икрой? А яйца-кокотт с шампиньоновым пюре в чашечках? А филейчики из дроздов вам не нравились? С трюфелями? Перепела по-генуэзски* [Там же]?

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 мбчи, – 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!* – твякнул кот и протянул пухлую лапу [Там же].

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 мгновение майский день, – и Поплавский полетел вниз по лестнице* [Там же].

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. Бывший фигляром Коровьев-Фагот предстаёт как «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» [Там же]. 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* [Там же].

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 г.) увенчался созданием романа «**И дольше века длится день**» (1980 г.), который содержит в себе целый ряд стилистических 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 [1]...*

Вводится и пласт далёкого прошлого, овеванный 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 [Там же].*

И есть пласт, характерный для научно-фантастической литературы – о попытке контакта с вневременной цивилизацией. Соответственно, вводится «язык будущего» – подчеркнуто 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 жуань-жуаней, которые изобрели особый способ зомбирования поработанных ими людей (обращает на себя внимание соответствующий слог – приподнятый, «мифологический»):

*Они уничтожали память раба страшной пыткой – надеванием на голову ширй. 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 убийцы забивали поблизости матёрого верблюда. Освежёвывая верблюжьей шкуру, первым делом отделяли её наиболее тяжёлую, плотную войную часть. Поделив выю на куски, её тут же в парном виде напяливали на обритые головы. Это и означало надеть ширй. Неумолимо сокращаясь под лучами палящего солнца, ширй 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, превращался 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 [Там же]...*

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 [Там же].*

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 огрублённо-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* [Там же].

Едигей мучительно переживает эту ссору:

*Ничем не мог подавить он в себе душевного ожога – знетущую, 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 пронизательный, 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* [Там же].

\* \* \*

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» (СПб., 1998, т. 1) 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 [4].

Едва ли не впервые эти «следы» можно усмотреть в панно П. Пикассо «**Герника**» (1937 г.). 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 вычленив 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 г.).

Любопытные примеры образно-стилевой двуплановости даёт творчество С. Дали. В картине «**Распятие**» (1954 г.) основную часть полотна занимают написанные 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 Гала.

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

Из примечательных образцов более позднего времени можно указать на картину Р. Гуттузо «**Посещение**» (1971 г.), 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.) 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 галифе и потёртой кожанке, полон желаний овладеть высотами искусства и пытается повторить в гипсе античную скульптуру.

Публицистический мотив иного рода раскрыт в картине Л. Лабенка «**Папа**» (1965 г.) 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 г.) – «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 г.) великий пианист портретирован в современном концертном костюме за блестящим «Стейнвеем» в интерьере готического собора с удлинёнными скульптурами святых и летящими ангелами, трубящими в доисторические трубы – этим воссоздаётся 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 древнегреческой 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 полистилистики, следует констатировать, что к концу XX века её технические и выразительные ресурсы стали всеупотребительными, 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 Хоакина Мурьеты» (1976 г.) и «Реквием» английского композитора Э. Ллойд-Уэббера (1984 г.). В названной 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 скорректированы 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 [8]?*



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 [Там же]!*

Если же говорить серьёзно, то следует отметить поистине *всеохватывающее воздействие* полистилистики. 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.) и 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, плакат, фотомонтаж, сценография, оформление интерьерера, дизайн и т.д.).

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

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

#### *Список литературы*

1. **Айтматов Ч. Т.** И дольше века длится день [Электронный ресурс]. URL: [http://lib.ru/PROZA/AJTMATOW/aitm\\_white.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/PROZA/AJTMATOW/aitm_white.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 20.01.2015).
2. **Булгаков М. А.** Мастер и Маргарита [Электронный ресурс]. URL: <http://www.m-a-bulgakov.ru/proiz.html> (дата обращения: 26.01.2015).
3. **Вартанова Е.** Психологические модусы полистилистики // АКМЕ. 2000. Вып. 1. С. 65-69.
4. **Демченко А.** О взаимодействии искусств на примере коллажа и полистилистики // Музыка XX века в ряду искусств. Астрахань, 2008. С. 24-38.
5. **Ильичёва Н.** Полистилистика как феномен художественного творчества XX века // Знание. Понимание. Умение. 2011. № 3. С. 182-186.
6. **Кондаков И.** Полистилистика как феномен современной культуры // Теория художественной культуры. М.: ГИИ, 2005. Вып. 9. С. 322-348.
7. **Лапин В.** Фольклорное двуязычие и проблема музыкальной полистилистики // Музыкальная академия. 1998. № 3-4. С. 76-81.
8. **Мишуки Вадим и Валерий.** Текст песни «Портвейн-блюз» [Электронный ресурс]. URL: [http://www.jooov.net/text/985804/vadim\\_i\\_valeriy\\_mischuki-portveyn\\_blyuz.htmls](http://www.jooov.net/text/985804/vadim_i_valeriy_mischuki-portveyn_blyuz.htmls) (дата обращения: 29.01.2015).
9. **Холопова В.** Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2008. 228 с.
10. **Шнитке А.** Коллаж и полистилистика // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973. С. 117-125.

#### **HORIZONS OF POLYSTYLISTICS**

**Demchenko Aleksandr Ivanovich**, Doctor in Art Criticism, Professor  
*Saratov State Conservatoire*  
*alexdem43@mail.ru*

In the article the author analyzes the essence, genesis and evolution of polystylistics, which became an important component of the artistic process of the XX century and supposes a deliberate combination of different, often sharply contrasting, styles within the limits of one work. The art of music advanced earlier and more actively than other types of artistic art to the formation of the principles of polystylistics. Just in music the process of the exacerbation of stylistic contrasts within a single work was steadily gaining strength. Along with music the article deals with the experiments of mastering polystylistic techniques in literature and painting.

*Key words and phrases:* essence of polystylistics; genesis of polystylistics; evolution of polystylistics; specificity of polystylistics use; different types of art.