

П.А. Чернобривец

О ПЕРСПЕКТИВНОСТИ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПОДХОДА К ИССЛЕДОВАНИЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ

Функциональный метод, функциональный подход... Они давно стали традиционными в теории музыки. В любой сфере, в любой области исследования вне осознания функциональных взаимосвязей немислимо полноценное научное представление. Закономерно выделение и рассмотрение функций ладовых, фактурных, тематических, функций разделов формы (разного уровня и разного порядка)¹. Но даже само перечисление показывает, что речь идет о явлениях, несходных с точки зрения принципа внутренней организации. И, соответственно, функциональные отношения будут выстраиваться в каждом случае своеобразно, индивидуально.

Как следствие, встает вполне логичный вопрос: допустима ли единая «точка зрения» на функциональные процессы в музыке?.. Идея их систематизации — это идея, актуальная для отечественного музыкознания второй половины XX века. Она получила воплощение и развитие в трудах, в устных высказываниях многих искусствоведов. В какой-то момент казалось, что общий принцип уже почти очевиден, надо сделать лишь шаг — и откроется всеобщий «функциональный закон»! Однако прошло некоторое время — и сейчас мы можем сделать неожиданные, быть может, пессимистические выводы. Функциональная теория столь же действенна, она активно развивается, даже ста-

¹ Количество исследований функциональных явлений в музыке впечатляет. Не претендуя на полный и основательный их обзор, выделим лишь наиболее значимые труды отечественных музыковедов, в которых разрабатывается теория функций, в том или ином аспекте. См.: *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л., 1963; *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. Л.; М., 1939; *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. Изд. 2-е, доп. М., 2011; *Ручьевская Е.А.* Функции музыкальной темы. Л., 1977; *Милка А.П.* Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982; *Лаул Р.Г.* Мотив и музыкальное формообразование. Л., 1987.

новится привычно необходимой, а значит — и более «стандартной». Трудно представить себе профессиональный теоретический анализ, в рамках которого не звучали бы слова «функция», «функциональный». Но «путь к объединению» не только не обнаружен; более того, редкими стали усилия, направленные на его поиск. Создается ощущение, что научное общество «смирилось» с мыслью об относительно «раздельном», «автономном» существовании различных функциональных систем в музыке и целиком приняло классические, утвердившиеся со временем их характеристики (которые также подчас нуждаются в некоторой корректировке).

Таким образом, теория функций еще ждет своего «раскрытия», постепенного обновления. В настоящее время сложно делать прогноз о реальности воплощения «универсальной идеи». Но одно можно сказать точно: если эта идея будет жить, то общепризнанной станет функциональная трактовка гораздо большего количества музыкальных явлений. В первую очередь — тех, которые уже не раз пытались оценить с позиции внутренних качественных отношений, но лишь в рамках отдельных исследований, на данной стадии представляющих скорее индивидуальную точку зрения. Как нам кажется, именно к таким явлениям относятся стиль и стилистика.

Существует немало определений художественного стиля, в целом, и музыкального, в частности. Можно проследить, как менялся взгляд на эти понятия соответственно развитию общеэстетических воззрений, а также базовых, основополагающих положений классической теории. Не ставя перед собой задачи их последовательного, иллюстративного обзора, особо выделим лишь некоторые научные «позиции», опора на которые представляется наиболее перспективной. Вполне естественно, что речь пойдет о фундаментальных отечественных исследованиях, относящихся к XX веку. И прежде всего хотелось бы обратиться к наследию Б.В. Асафьева. Известно, что он не является автором специального труда, посвященного интересующим нас проблемам. Но в такой, казалось бы, «скромной» по замыслу работе, как «Путеводитель по концертам», он трактует термин «стиль» в свете своего интонационного учения². Вряд ли можно считать представленные там формулировки строгими, идеальными. Но значение самой глобальной установки трудно переоценить: определение музыкального стиля в качестве *интонационной* системы наиболее корректно и наиболее современно (и сейчас, в XXI веке!).

² Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. 2-е изд. М., 1978. С. 137–145.

Опираясь на «тезисы» Б.В. Асафьева, М.К. Михайлов в своей монографии «Стиль в музыке» высказывает следующее отправное положение: «Музыкальный стиль — выражение особенностей музыкального мышления как специфической художественно-творческой формы мышления (в отличие от научно-творческой). Музыкальное мышление — мышление музыкально-образными представлениями, усвоенными посредством музыкально-интонационного слухового опыта — результата повторных музыкальных восприятий»³. Оно достаточно близко характеристике, данной ранее Л.А. Мазелем⁴: «Музыкальный стиль — это возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения»⁵. Именно такой взгляд позволяет не только вскрыть глубинную суть самых разнообразных стилевых процессов, но и осознать в полной мере их единство. Об этом М.К. Михайлов говорит на последующих страницах указанной работы: «...стиль в музыке есть единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленное единством системы музыкального мышления...»⁶. Показательно, что данное определение напрямую перекликается с тем, которое дано в ином, столь же значимом, труде С.С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей»: «Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, — это высший вид художественного единства»⁷.

Системность, единство — вот основополагающие свойства, на которые в первую очередь указывают исследователи. Но если выстраивается естественная система — то она неизбежно организуется (самоорганизуется) посредством установления более или менее стабильных взаимоотношений внутренних элементов, при условии их логической дифференциации. По сути, речь идет о специфических функциональных связях. В своей книге М.К. Михайлов практически напрямую об этом говорит: «Особый облик всякого стиля как относительно устойчивой целостной системы элементов (стилевых признаков) определяется их существом и функцией, степенью значимости, активностью в данной системе и характером взаимоотношений, взаимосвязей»⁸. Особо подчеркнем,

³ Михайлов М. Стиль в музыке: исслед. Л., 1981. С. 51.

⁴ М.К. Михайлов в большой степени опирается на теоретические положения Л.А. Мазеля.

⁵ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. М., 1986. С. 18.

⁶ Михайлов М. Стиль в музыке. С. 117.

⁷ Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 10.

⁸ Михайлов М. Стиль в музыке. С. 121.

что в качестве критерия предлагается оценка «степени значимости». По-видимому, это и есть центральная (хотя далеко не единственная!) функциональная характеристика.

Таким образом, данный путь (функциональной трактовки стиля и стилистики) явно намечен в классических трудах. Но при столь кратком представлении возможно лишь осознание самой идеи, пока еще без строгого теоретического обоснования и последовательного развития. При этом, разумеется, возникает немало вопросов. И главный касается разграничения составляющих необычайно сложного, многогранного и многоаспектного понятия: музыкальный стиль. Действительно, как представить себе взаимоотношения вполне конкретных элементов в контексте всего его цельного «образа»? Ведь стиль (если мы говорим именно об авторском стиле) — это: 1) личностный, психологический облик индивидуума-творца, «концентрат» его взглядов, воззрений, следствие особенностей его характера, жизненного уклада, поведения, образа мышления и т. д.; 2) прямой результат многократной серии отражений в рамках творческих актов; 3) как итог — воспринимаемая нами взаимосвязанность, естественная организованность музыкального материала в созданных им музыкальных произведениях. Проблема — даже в самом «сведении воедино» всех этих «сторон», «этапов» становления (а для нас совершенно очевидно, что стиль — явление процессуальное). Они и не «суммируются», так как относятся к принципиально разным уровням. К примеру, нельзя механически сложить личные качества человека с актами художественного творения, с одной стороны, а с другой — с совокупностью мелодико-ритмических, гармонических, фактурных и т. д. элементов внутри достаточно большого ряда музыкальных сочинений. Это во многом — проблема комплексного определения стиля (и, как уже указывалось, путь к ее решению — в интонационной трактовке искомого понятия). Но если все-таки принимать в расчет сам факт наличия этих составляющих, то становится очевидным: функциональный анализ наиболее актуален при обращении к третьей из них (если ориентироваться на предложенную выше систематизацию). Ведь конкретное взаимодействие элементов и ощущается при обращении собственно к художественным произведениям, к живому музыкальному материалу. Значит, имеет смысл специально выделить данный уровень. И это становится возможным при прояснении соотношения следующих категорий: *стиль и стилистика*.

Достаточно часто трактовка в музыкальной науке термина «стилистика» несет на себе влияние тех традиций, которые сложились в литературоведении. В таком случае

речь идет о сумме характерных приемов. И это фаталически приводит к пассивному восприятию самого рассматриваемого явления. Так, у М.К. Михайлова мы встречаем формулировку: «*Стилевой* — относящийся к *стилю*, как некоей целостности, *стили-стический* — к *стили-стике*, то есть к совокупности *отдельных* стилевых элементов — выразительных средств»⁹. Пожалуй, в ней можно обнаружить существенное противоречие. Ведь обращаясь к «совокупности элементов», мы невольно *будем* ощущать их взаимосвязанность, сопряженность — если они принадлежат единому стилю. Их простое перечисление, восприятие в условной «изоляции» друг от друга бессмысленно: оно приведет к «назывному» анализу, *вне стилевого контекста*. Системный подход в данном случае неизбежен. И тогда само соотношение стиль — стилистика будет трактоваться несколько иначе.

Попробуем предложить естественный метод и способ определения. В первую очередь, следует понимать, что стилистика — неразрывная составляющая стиля¹⁰. Но это не механически отделяемая «часть», а динамически формирующийся масштабный образ, *представляющий* стилевую систему. Стилистика есть результат многократного и многоступенчатого отражения. Отражения — сущности творца (опять же, если мы говорим о стиле индивидуальном), отражения — в творческих деяниях, отражения — воспринимаемого нами при соприкосновении с его созданиями. Если мы исследуем *стиль*, то анализ должен быть комплексным: историческим, психологическим, эстетическим, музыкально-теоретическим (многоаспектным) и т. д. Если мы исследуем *стили-стику*, то должны сосредоточить свое внимание собственно на музыкальном материале: на том, что мы слышим, ощущаем, обращаясь к конкретным сочинениям интересующего нас композитора. Но при этом мы будем рассматривать данный материал цельно: как единство, отражающее изначальное единство, абсолютное и непререкаемое. Итак, стилистика есть результативная *система*, образование которой необходимо для полноценной процессуальной реализации стиля (а не только его потенциальной предпосылки). И это — система функциональная.

⁹ Михайлов М. Стиль в музыке. С. 137.

¹⁰ Как целостной и конкретной системы! Как известно, этой точки зрения придерживаются не все исследователи. Так, согласно концепции Е.В. Назайкинского, «...под стилистикой имеют в виду не учение о стиле вообще, а теорию, относящуюся к внутреннему строению какого-либо стилевого объекта, которое оценивается с точки зрения его стилевой специфики...». См.: Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003. С. 139.

Как указывалось ранее, функцию приобретают вполне «осязаемые» элементы. Осознание и фиксация (хотя это является задачей фантастической, нереальной) их «суммы» в чем-то аналогичны осознанию и фиксации звукоряда при исследовании ладовой системы. И уже на данном этапе возникает естественное сомнение: все ли они (мелодико-ритмические, гармонические, фактурные и т. д., простые, сложные, составные, полные¹¹ обороты, встречающиеся внутри самых разнообразных произведений композитора) могут быть определены как *стилистические*? Ответ очевиден: все, если речь не идет о музыкальной эклектике. Элемент не выполняет «стилистическую роль» лишь тогда, когда он не вписывается в систему, выпадает из нее (обычно это хорошо слышно, хотя некоторая субъективность оценки подчас неизбежна). Малое — тоже значение, скромная роль — также роль, и весьма конкретная. Невозможно создать представление о стилистике и, соответственно, о стиле любого автора лишь на основе знания самых характерных, самых рельефных, самых повторяемых и самых запоминающихся оборотов, их последований. Вся палитра, включая мельчайшие нюансы (которые в ряде ситуаций становятся определяющими!), во всем потрясающем многообразии естественных взаимосвязей — вот основание стилистики.

Существуют два традиционных стереотипа, упрощающих, «примитивизирующих» наше стилистическое ощущение. Первый — утверждающий абсолютный приоритет повторности. Второй — утверждающий приоритет элементов характеристичных. Если мы говорим о выражении самой очевидной стилистической функции — функции значимости — то можем указать на несколько факторов, способствующих ее «реализации» в большей или меньшей степени. Элемент приобретает значимость благодаря выделению: 1) количественному, 2) качественному, 3) контекстуальному. Роль первого из указанных факторов и преувеличивается при оценке стилистических процессов любого уровня. Вместе с тем, существует немало примеров, когда ярчайший оборот, лишь единожды встретившийся в каком-либо этапном произведении композитора, но более нигде не фигурирующий *в данном виде, в данном индивидуальном выражении*, фактически символизирует, репрезентирует стилистику целого периода.

Не следует преуменьшать роль и «нехарактерных», на первый взгляд, «непоказательных» элементов. Стилистика практически всегда принципиально неоднородна. Без «нагнетания», постоянного усиления внутренних противодействий не способна сфор-

¹¹ На основе комплекса всех возможных музыкальных средств.

мироваться никакая естественная система. Тем более, не следует забывать, что предпосылка ее становления — в противоречивом единстве человеческой личности (в случае авторского стиля), в еще более противоречивой цельности общества на определенной стадии исторического развития (в случае эпохального стиля). Как результат — своеобразная (весьма весомая!) роль контрастирующих, конфликтных, внешне диссонирующих составляющих. Интересно, что подчас наиболее цельные и внутренне согласованные системы органично «включают» в себя подобные «стилистические зоны». Приведем лишь один пример. Зададимся вопросом... Являются ли стилистически естественными для Моцарта музыкальные фрагменты полифонического склада с предельной линейностью, с подчеркнутой резкостью вертикальных образований, наличием таких форм полипластовости, как полифункциональность и даже политональность? Как это ни парадоксально, мы дадим на этот вопрос положительный ответ. Они *характерны* (!) не по причине частой повторяемости. И они не ассоциируются с закрепившимся в сознании стереотипом, который привычно «утверждает» почерк «всем знакомого» Моцарта. Но для того, кто действительно «познал» моцартовский мир, проникся подлинным духом его музыки, очевидно: «исчезнет» эта сфера — значит, уйдет что-то очень существенное, какая-то важная часть художественного облика... Это уже будет обедненное, неполноценное представление о гениальной личности, явленной Миру в собственных творениях.

Анализ подобных образцов, их контекстуальной роли существенно необходим. И он возможен только при функциональном подходе к исследованию стилистики. Обращение именно к таким ситуациям, демонстрирующим всю сложность естественной организации, позволяет расширить наше представление и о самой природе системных связей. Ранее речь шла лишь о выражении функции значимости, большей или меньшей. И в результате — установление того *неповторимого* баланса, который определяет индивидуальность стилистики (многие конкретные элементы могут быть типичны и для одного, и для другого автора, но способ их взаимосочетания у каждого неповторим, уникален). Однако мы видим, что внутреннее сопряжение элементов, их комплексов, сфер подчас осуществляется на основе действия более сложных механизмов. Выявление любой взаимозависимости, даже в виде противостояния, противоречия, конфликта, есть способ реализации стилистических функциональных отношений.

Стилистические отношения есть отношения переменные. Теория переменных функций, столь перспективная в рамках анализа ладовой организации, формообразования, фактуры, в данном случае, пожалуй, еще более актуальна. Тотальная переменность — прямое следствие как процессуальности (определяющего стилевого фактора), так и особенностей отражения и восприятия резульативного комплекса. При этом «обнаруживается», интуитивно осознается она по-разному — в контексте целостной стилевой системы и в контексте системы стилистической.

Внутренний интонационный мир, интонационный облик каждого индивидуума «неустойчив»: непрерывно (даже помимо воли и подчас бессознательно) осуществляется естественное насыщение. Очевидно, что данный процесс особенно активен у профессионального музыканта и уж тем более — у субъекта творческого. Меняется само содержание — значит, меняются и приоритеты. Иным становится характер взаимосвязей, «высвечиваются» непривычные акценты, по-другому оценивается роль той или иной интонационной составляющей, новые образования занимают свое место, приобретают свое значение. Все это отражается и в музыкальных произведениях, если речь идет о композиторской деятельности¹². Переменность постоянна: здесь наиболее применима именно такая, внешне парадоксальная (!) характеристика. Лишь завершение процесса позволяет подвести итог: с этого момента картина функциональных отношений уже становится стабильной — при условии наличия обобщенного представления, а также при условии максимального охвата и объективной (насколько это в принципе возможно...) оценки всего авторского наследия. Заметим, что сама «точка стабилизации» в большой степени случайна: при иных обстоятельствах естественная трансформация системы могла бы осуществляться и далее, причем нередко — на протяжении весьма продолжительного времени.

Но пока мы имели в виду некое условное, почти «обезличенное» представление. По сути, основным «действующим лицом» для нас был сам автор, что закономерно в рамках *стилевого* подхода. Но, как ни странно, при обращении к *стилистике* «точка зрения» не только кардинально меняется, но и становится множественной, теряя свою

¹² Традиционно принято говорить о трех творческих музыкальных ипостасях: композитор — исполнитель — слушатель. По крайней мере, в двух случаях имеет место активная реализация. Соответственно, не менее уместно и перспективно исследование исполнительской стилистики, характеризующейся своими, весьма специфическими свойствами.

определенность¹³. Совокупность музыкальных произведений какого-либо композитора воспринимается неисчислимым сонмом субъектов (*лишь* в частности — самим творцом). И для каждого — своя стилистика, по-своему организованная: при всей очевидной и ясно мыслимой аналогичности (на уровне психологическом — уравнивании). Каждый имеет своего Моцарта, чувствует и ощущает своего — неповторимого — Моцарта... Стилистика есть система отраженная, и это отражение, в свою очередь, преломляется «сквозь призмы сознаний» бесконечного ряда индивидуальностей.

Но для любого человека существует и собственный путь к обобщенному образу мира творца. Во-первых, редко кто даже знаком (не говоря о глубинном проникновении) со всеми, без исключения, опусами достаточно плодотворного композитора. Есть случаи, когда отдельные сочинения недоступны, редко исполняемы, иногда — просто утрачены, уничтожены. Все они относятся к реалиям авторского стиля. Также следует принимать во внимание и фактор слушательского выбора, а подчас — и фактор случайности (не столь уж малосущественный). Значит, наше представление почти всегда неполноценно, ущербно. Во-вторых, сам процесс ознакомления с художественным наследием не столь уж «последовательно логичен». Вряд ли кто-нибудь может «похвастать» тем, что вначале он соприкоснулся с ранними, детскими сочинениями Моцарта, затем «вошел в мир» его зрелых произведений, а уже потом приобщился к шедеврам, относящимся к завершающему периоду творчества. На первый взгляд, имеет место «путь в обратном направлении». Нет, даже не так... Здесь все подобно оригинальному кинематографическому замыслу, когда события проходят перед зрителем «искаженно» с точки зрения «временной траектории». Возможно восприятие «от конца к началу», но также возможно в виде как будто бы случайной «цепочки»: фрагмент из середины — из финальной зоны — близкий к началу — участок кульминации — вновь окончательный этап — затем завязка — еще раз серединный участок и т. д. И таким образом складывается цельное представление о предлагаемом сюжете. Очевидно, что данный метод весьма специфичен, и «применяться» он будет не часто. Но для восприятия практически любого художественного стилевого феномена (разумеется, не только музыкального) — это традиционный, по сути, единственный «метод».

¹³ Казалось бы, странно, потому что стилистика есть органичная составляющая общей стилевой системы.

При таком «способе познания» переменность отношений в рамках непрерывно организуемой стилистической системы будет выявляться индивидуально и неповторяемо для каждого субъекта при обращении к одному и тому же авторскому стилю.

Стилевые и, соответственно, стилистические системы реализуются *на самых разных уровнях*. Естественно, что будут несходны и их определяющие характеристики. До сих пор мы принципиально не делали никакого разграничения, наиболее часто приводя в пример стиль авторский как чрезвычайно показательный. Но речь может идти и о стиле эпохальном, национальном, а также о подсистемах, например, о стиле отдельного периода творчества композитора (в том случае, когда это закономерно и обусловлено объективными тенденциями, особенностями творческого становления).

Наиболее понятны и традиционны в качестве материала исследования индивидуальный и эпохальный стиль и соответствующие им стилистические системы. Уже сам характер, «способ» их формирования не вполне сходны. И причина — не только в несопоставимом «объеме». Ведь предпосылка — в единстве человеческой личности, в первом случае, и в единстве человеческой общности (на конкретном этапе исторического становления), во втором. Даже само выражение «предпосылка» здесь не совсем точно: речь идет о двух принципиально разных предпосылках. И психологические механизмы, определяющие многоступенчатый процесс отражения («путь» образования стилистики) будут очень сильно отличаться друг от друга.

Основание внутренней цельности — прежде всего, в наличии организующей идеи, либо ряда таковых. В условиях *эпохальной* стилистики эти идеи должны быть реализованы в полной мере. Именно тогда, когда они теряют свою актуальность, и наступает перелом, знаменующий смену системы как таковой. В этом — причина откровенно выраженной фазовости развития и, как следствие, чередования «контрастных» друг другу этапов, со своими, взаимно противоположными, установками. В условиях *индивидуальной* стилистики абсолютная реализация идеи далеко не всегда возможна. «Временные рамки» определяются уже гораздо более четко: момент (и внешняя причина!) завершения — смерть творца¹⁴. В такой ситуации многие «линии» просто обрываются, важнейшие тенденции не успевают даже сложиться, полноценно о себе заявить. В итоге...

¹⁴ За редчайшими исключениями: в случаях явного угасания творческой энергии и, соответственно, творческой деятельности как таковой в последний период жизни.

картина результативных функциональных отношений подчас приобретает весьма специфические черты.

Однако, как мы уже отметили, этими двумя типами стилевых образований дело не ограничивается. Само строгое «перечисление» всех иных видов представит непростую задачу. Во-первых, выделяются как уровни, так и «подуровни». Во-вторых, наличествуют разные аспекты классификации (возникают сопоставления по несходным между собой признакам: 1) стиль авторский — стиль эпохальный; 2) стиль эпохальный — стиль национальный). И все-таки главным принципом соотнесения следует считать «масштабный»¹⁵. Тогда особую актуальность приобретает вопрос о границах и *пределах* искомого явления. И перед нами встают два достаточно сложных вопроса. Можно ли говорить о стилевой и стилистической системе в рамках анализа феномена, меньшего «по объему», чем период творчества композитора, то есть отдельного произведения? Можно ли говорить о стилевой и стилистической системе в рамках анализа феномена, большего «по временному охвату», чем естественно обособленный и завершенный крупный этап развития музыкального искусства? Конечно же, ни на один из них нельзя дать однозначный ответ. В научных трудах высказываются разные, подчас противоречивые мнения. Но отношение к этим двум «возможностям» все же в корне различно.

По поводу первой вполне естественно выработать собственную точку зрения. На наш взгляд, конкретное музыкальное сочинение как художественная данность «лишено» внутренних предпосылок, позволяющих сформироваться полноценному стилю. Из этого напрямую следует, что и о стилистической системе здесь говорить вряд ли уместно. Достаточно близкая позиция высказана в монографии М.К. Михайлова, к которой мы уже не раз обращались: «...очевидна неправомерность понимания стиля отдельного произведения как особого стилевого уровня, более низкого, чем индивидуальный»¹⁶. При этом исследователь также подчеркивает сложность окончательного и однозначного «ответа» на данный вопрос: «В итоге понятие стиля произведения все же остается дискуссионным, наталкиваясь на целый ряд трудно разрешимых проблем»¹⁷.

Следует подчеркнуть, что, анализируя смысловые, качественные отношения конкретных элементов внутри музыкального сочинения, мы в первую очередь обращаемся к

¹⁵ Особенно в том случае, когда мы обращаемся отдельно к достаточно сложной проблеме характеристики национального стиля.

¹⁶ Михайлов М. Стиль в музыке. С. 108–109.

¹⁷ Там же. С. 109.

такой категории, как *тематизм*¹⁸. Функциональный подход в процессе его изучения гораздо более традиционен. О его актуальности говорят многие ученые¹⁹. Таким образом, вполне естественным представляется выявление *аналогий* при сопоставлении двух типов функциональных систем, действие которых «распространяется» на различные временные уровни: тематический (на уровне отдельного произведения) и стилистический (на уровне всего творчества композитора, либо целой эпохи). Конечно же, речь не может идти об абсолютном отождествлении (ведь отличия обусловлены не только «масштабом!»), но схожесть самих принципов функциональной организации не вызывает сомнения.

По поводу второй «возможности» гораздо более сложно составить устойчивое мнение. Этот вопрос пока остается открытым. Но периодически возникает, в самых серьезных исследованиях. Перспективен ли анализ *макростилевых* тенденций, образующихся на чрезвычайно продолжительных исторических участках, превышающих хорошо знакомые «стилевые зоны»? Корректно ли говорить о формирующемся системном единстве, в том числе, и на стилистическом уровне, скажем, на протяжении нескольких веков? Показательно, что С.С. Скребков, выделяя в своей монографии «пять основных стилистических эпох в истории европейской музыки», рассматривает, под знаком действия основных «организующих принципов», весьма значительные (с точки зрения времени) этапы развития искусства. В частности, «эпоха становления и зрелости классического стиля», по его мнению, охватывает период начиная с рубежа XVI–XVII веков до XIX века. И в этом есть своя логика.

Но окончательная оценка затруднительна — и, в первую очередь, потому что наш исторический опыт еще очень и очень мал. Слишком многое скрыто в древности, не видимо (и, главное, не слышимо!) отчетливо и явно... Быть может тогда, когда, наконец, мы станем свидетелями формирования столь ожидаемого стиля XXI века, для нас откроются новые горизонты. И мы сможем по-иному представить глобальные отношения — в длительной перспективе — и познать законы макростилия и макростилистики как целостной системы *функциональных взаимосвязей* уже иного, более высокого уровня.

¹⁸ Тематизм здесь мыслится как универсальная категория. «Наличие тематизма <...> является не критерием художественности. А критерием присутствия специфического для музыки как искусства принципа организации формы». См.: Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. Л., 1977. С. 55.

¹⁹ Приведем высказывание Е.А. Ручьевской: «Функциональное понимание тематизма, как и функциональное понимание интонации, позволяет чрезвычайно расширительно трактовать тему и интонацию с точки зрения композиционной, структурной». См.: Там же. С. 12.