

Предисловие к публикации С.С. Неретина

Уже год, как ушла из жизни Людмила Арчиловна Гоготишвили (4 сентября 1954 – 9 февраля 2018), проработавшая более тридцати лет в Институте философии РАН, куда она поступила через некоторое время после защиты диссертации на степень кандидата *филологических наук*. Правда, озаглавлена была диссертация весьма примечательно: «Опыт построения теории употребления языка (на основе философской концепции М.М. Бахтина)». С такими (неформальными) учителями, какими были для нее А.Ф. Лосев и М.М. Бахтин, с такой увлеченностью феноменологией Э. Гуссерля и феноменологическими вариациями В. Гумбольдта и Г.Г. Шпета, с таким мощным аналитическим умом, каким обладала сама Людмила Арчиловна, она была обречена стать философом. Ее книга «Непрямое говорение» ставит вопрос о возможности сведения разнообразных конкретных способов выражения смысла речи – таких как расщепление субъектов речевых актов, двуголосие, полифония, антиномические конструкции, тропы – в единое концептуальное пространство. По сути дела, этот амбициозный замысел был равносильным заявке на создание новой – и, кажется, весьма перспективной – научной дисциплины, которую она называла «феноменологией непрямого говорения».

Во время своей тяжелой болезни Людмила Арчиловна подготовила несколько статей о философии Лосева, Флоренского, Бахтина, Ларюэля. Ее интересовал «дискурс адекватности» Лосева, но главным образом изобразительная модальность языка, которую она, развивая идеи Бахтина, толковала как «внутреннюю обеззвученную слуховую образность», основанную на «феноменологическом слышании». Она упорно пыталась разъяснить идею полифонии, которую считала неверно понимаемой – как правило, в духе отождествления с двуголосием (в пределе – диалогизмом) или многоголосием. Статья (почти законченная Людмилой Арчиловной), предлагаемая ныне читателю, посвящена в том числе и этой проблеме. «Почти» означает незавершенность справочного аппарата и отсутствие некоторых внутренних, впрочем, легко реконструируемых связей и логических звеньев.

Но прежде чем перейти к разговору о подготовке текста, уместно упомянуть еще об одном немаловажном обстоятельстве: Людмила Арчиловна старалась познакомиться с русской философией зарубежную аудиторию, организуя – вместе со своим другом Мариз Денн – попеременно то во Франции, то в России конференции, семинары и симпозиумы, по материалам которых издавались сборники статей, посвященные специфике отечественной философии (в сопоставлении с европейской, главным образом французской, философской традицией). Для всех, кому дорога философия, уход Л.А. Гоготишвили, несомненно, тяжелая потеря.

Ниже мы публикуем оставшийся среди компьютерных «бумаг» Людмилы Арчиловны текст, любезно предоставленный нам ее мужем И.Н. Фридманом. Она озаглавила эту работу «Соотношение между полифоническим романом М. Бахтина и музыкальной полифонией (замечания к проблеме)», хотя, видимо, в ходе работы обдумывалось и другое название: «Смысл аналогии между полифоническим романом М. Бахтина и музыкальной полифонией». Первое, однако, представляется более соответствующим содержанию статьи. Редактирование данной работы не было закончено автором, о чем свидетельствуют многочисленные знаки вопроса к тем или иным фрагментам текста и отточия, вынесенные в сноски. Некоторые сноски подготовлены самой Людмилой Арчиловной, в других содержатся работы, из которых она предполагала взять необходимые цитаты – отобранные для этого тексты были вынесены ею в отдельный блок. В сносках мы оставляли вопросы автора к самой себе, выражавшие ее недоумение или желание найти недоступный на данный момент, но нужный для экспозиции смысла источник. Некоторые части текста носят тезисный характер, некоторые не получили должного логического завершения, и эти свидетельства работы мысли, застигнутой, так сказать, *in statu nascendi*, оставлены при подготовке текста неприкосновенными. Необходимые уточнения и коррективы, не принадлежащие автору и сделанные публикатором, взяты в квадратные скобки, а сокращения раскрыты в угловых. Были исправлены явные опечатки.

Соотношение между полифоническим романом М. Бахтина и музыкальной полифонией (замечания к проблеме)

Л.А. Гогтишвили

В статье речь идет о путях развития полифонии как в музыкальном, так и в литературном творчестве. По мнению автора данной статьи, в период разработки теории полифонии М.М. Бахтин ориентировался не только на литературный процесс, но и на ситуацию в современной музыке. Поиски Бахтина в области литературной полифонии во многом перекликаются с музыкальной теорией и практикой А. Шёнберга. Бахтин, как и Шёнберг, ищет выход из кризиса на путях преодоления исчерпавших себя монологических форм. В частности, теория Бахтина предусматривает отказ от доминирования всеведущего автора, чему соответствует принципиальный отказ Шёнберга от монотональности в пользу атональности (или пантональности). Если ограничение власти автора в теории Бахтина приводит к эмансипации героев с их автономными голосами, то отказ Шёнберга от монотональности приводит к эмансипации диссонанса. Предусмотренное в теории Бахтина «проведение темы по многим и разным голосам» соответствует используемому в додекафонии серийно-двенадцатитоновому методу.

Все эти – и многие другие – черты сходства между Шёнбергом и Бахтиным свидетельствуют о том, что, создавая теорию полифонического романа, Бахтин ориентировался в музыкальной сфере не столько на полифонию Баха, создавшую, скорее, предпосылки для воцарения монотональности, сколько на полифонию Шёнберга, нацеленную на преодоление музыкальной монотональности, аналогичное преодолению моногамизма в бахтинском полифоническом романе.

Статья подготовлена к публикации на основе архивных материалов С.С. Неретиной.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: М. Бахтин, А. Шёнберг, Ф.М. Достоевский, И.С. Бах, полифония, монологическое, творчество, fuga, контрапункт, хронотоп, роман.

ГОГТИШВИЛИ Людмила Арчиловна (1956–2018) – Институт философии РАН, Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.

кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИФ РАН.

iosiffridman@yandex.ru

НЕРЕТИНА Светлана Сергеевна – Институт философии РАН, Москва, 109240, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1.

доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник ИФ РАН.

abaelardus@mail.ru

Статья поступила в редакцию 9 апреля 2018 г.

Цитирование: *Гогтишвили Л.А.* Соотношение между полифоническим романом М. Бахтина и музыкальной полифонией (замечания к проблеме) // Вопросы философии. 2019. № 3. С. 142–156.

[1.] Аналогия с музыкой была прямо заявлена М.М. Бахтиным: исходно применение слова «полифония» – сказано в «Проблемах творчества Достоевского» (ПТД)¹ –

это музыкальная метафора, почти образ, но они, однако, дорастают в ПТД, как формулирует сам Бахтин, до состояния термина «полифонический роман», имеющего, как следует понимать, уже не метафорическое, а кодифицированное значение. Приблизительное (но в том-то и проблема, что не точное) смысловое наполнение этой аналогии усматривается по косвенным данным — по наличию многочисленных параллельных мест в бахтинских обоснованиях полифонического романа и в тезисах теории музыкальной полифонии (в силу очевидности этих параллелей нет смысла их развернуто приводить, напомним в сноске лишь некоторые из них²).

М. Бахтин не первый применил к романам Ф. Достоевского музыкально ориентированное понятие полифонии (напомним, что музыкально ориентированный метод контрапункта усматривал в романах Достоевского Вяч. Иванов и что сам Бахтин указывал в первой главе своей книги в обзоре литературе о Достоевском на работы, где также говорилось о полифонии, — см. ниже). К настоящему моменту данная аналогия стала общим местом, но — с необщим толкованием. Реальный смысл этой, казалось бы, уже набившей своей банальностью теоретическую оскомину аналогии на самом деле не так уж понятен и прозрачен. Непрозрачность и даже в некотором смысле запутанность этой аналогии в том, что — при всех очевидных чертах сходства смысловых ходов Бахтина с определениями полифонии в музыковедении — остается не очень ясно, с каким же, собственно, типом музыкальной полифонии проводится здесь Бахтиным аналогия? Этот вопрос был бы излишним крючкотворством, если бы типы полифонии различались «только» количественно, однако они различны именно в качественном отношении (разные типы полифонической музыки могут резко контрастировать друг с другом не меньше, чем с гомофонической). Типов полифонии, как известно, всегда выделяется несколько. Общепризнанные и устойчиво выделяемые виды полифонии это — подголосочная (или гетерофония), контрастная, имитационная, часто говорят также о полифонии строгого (ранняя полифония) и полифонии свободного стиля (полифония Баха); различаются также линейная (характерная для XX века) и вертикальная³ полифония... Ниже мы введем еще один — главный в нашем контексте — тип полифонии.

В тексте книги о Достоевском нет упоминания о тех или иных типах полифонии, но Бахтин, если и не в полной мере, но все же ориентировался в такого рода внутримызыкальных классификациях, и, по всей видимости, даже распорядился ими по-своему. Достаточно сказать, что одну из основных музыкальных форм полифонии — полифонию Баха — Бахтин, судя по всему, мыслил как полифонию, если так можно выразиться, монологическую — в смысле: несущую в себе заряд гомофонии и гармонии. Здесь нет интерпретационного насилия: истоки такого толкования полифонии Баха давно сформулированы, как увидим, в музыковедении, особенно — с начала XX века и позже (1).

Я попытаюсь, как понятно из сказанного, обосновать положение, что Бахтин сопоставлял романы Достоевского не с полифонией Баха, а с неким иным видом полифонии. Интрига в том, что, как известно, в большинстве случаев (и это происходит до сих пор!) при обсуждении бахтинского полифонического романа исследователи имеют в виду именно полифонию баховского типа (подразумевается, что Бахтин устанавливал сходство романов Достоевского именно с ней уже как бы по той причине, что она является общепризнанной вершиной полифонии). По сути, именно с баховской полифонией сопоставлял романы Достоевского и Вяч. Иванов (в пользу такого толкования свидетельствует использование понятия *контрапункт*). Многочисленные толкования такого рода имеются и в современной литературе — см., например, [высказывание С.Р. Федякина:] «Бах воплотил то же отношение к миру, что (согласно Бахтину) Достоевский в своих романах» (2). Известен и такой, связанный с именами В. [Л.] Комаровича, П.М. Бицилли⁴ и др., поворот темы, при котором романы Достоевского сопоставляются не с полифонией Баха, а непосредственно с фугой как музыкальной формой; так, в аннотации одной из содержащих отсылки к Баху работ читаем: «Статья представляет собой опыт сравнительного анализа полифонического романа Достоевского (концепция М.М. Бахтина) и феномена фуги» [Тончук web] (3). Между фугой и полифоническим романом выявляется ряд параллелей, обосновывающих универсальность понятия «фуга» (в этой статье также содержатся аргументы, связанные с

отнесением полифонического романа к имитационной или неимитационной (контрастной) полифонии (по заключению автора, в фуге есть элементы того и другого). Этот подход в какой-то мере предопределяет и отождествление композиционного построения романов Достоевского и фуг Баха под эгидой фуги.

Знаменательно, что и сторонники истолкования идей Бахтина как бесовских, разрушающих культуру, также говорили о параллели между бахтинской и баховской полифонией, причем именно на этом основании — несколько непоследовательно! — подчеркивали беспорядочную и бесценностную хаотичность не только у бахтинской теории карнавала, но и у его полифонии: «Культурное ядро — то, в чем содержатся наши ценности, нормы, табу, установки и т.д., — стало, как нам известно, целью уничтожения одного из мощных перестроечных идеологов А. Раикова (4)⁵. Это ядро, как я считаю, имеющее в основе своей симфонические принципы, мы унаследовали от отцов и дедов. Оно подвергалось мутациям в той “радиоактивной” культурной “среде Ч”, окружающей нас практически всю жизнь. Регресс социокультурной среды не мог не отразиться на нашем сознании, нарушив нашу культурную и идейную симфоничность. А симфоничность для них [это] и асоборность, а Б<ахтин> предлагал ее иное прочтение. <...> Как это выражается? Одно из проявлений — мы разучились мыслить и работать симфонически. И, самое главное, в наших головах пока еще “мирно” могут сосуществовать противоречивые и даже несовместимые идеи, суждения, ценности, идеалы. Кстати, возвращаясь к нашей теме, важный для нашей проблематики советский литературовед и признанный в мире советский культуролог и постмодернист-теоретик Михаил Бахтин помимо теории карнавализации разрабатывал в своих трудах еще и концепцию полифонического диалога (о теории карнавализации Бахтина читайте цикл Кургина “Кризис и другие”). Бахтин использовал музыкальную терминологию неспроста (! — Л.Г.). В полифонии нет разделения на мелодию и аккомпанемент, ее образуют многочисленные и вполне самостоятельные темы, которые получают развитие в фуге, где нет конфликта, движения и драматургии симфонии» [Сладковский 2013]⁶.

Сюжет малозначим — да, но конфликт есть⁷.

Интерпретация в музыке у самого М.М. Б<ахтина> ПОЛИФОНИЧНА... Некая Анна Маркова (представившаяся как музыковед) приписала Бахтину следующее высказывание об интерпретации в музыке⁸ «Вот как высказывался об интерпретации М. Бахтин: “При интерпретации одной партитуры разными постановщиками вспыхивают диалоги художников разных эпох, и рождается целая полифоническая ассоциативная система, причем то, что для автора партитуры было лишь прозрением, интерпретаторы материализуют, словно проводя нас, слушателей, по ступеням истории...”» [Маркова web]⁹.

Такой разворот темы (сближение бахтинской полифонии с баховской) закономерен и одновременно показателен: из-за различия в материале (звуки и язык) роман никаким образом не может в действительности повторить строение фуги. Можно найти параллели, аналоги и т.д., но полностью структуру фуги воплотить на словесном материале невозможно. Бахтин усматривал между полифонией Баха и фуги вообще, с одной стороны, и полифонической языковой структурой романов Достоевского, с другой, принципиальные различия.

Бахтин уклонился от прямого обсуждения типов музыкальной полифонии, но можно привести косвенные подтверждения тому, что у него было свое мнение по данному вопросу. Напр[имер], при обсуждении позиции Комаровича. Комарович, одним из первых применивший термины *полифония* и *фуга* к Достоевскому, понимал Достоевского при этом, по мнению Бахтина, монологически. Не учитывая и не допуская возможности монологического толкования Бахтиным баховского типа полифонии, трудно адекватно воспринять бахтинскую критику Комаровича: «Последнее внесюжетное единство романа Достоевского, — пишет Бахтин, — Комарович истолковывает монологически, даже сугубо монологически, хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги» (если речь идет о фуге, то, скорее всего, подразумевается баховский тип полифонии). Союз «хотя» здесь у Бахтина не уступительный и не противительный в прямом смысле слова. Эта противительность не выстроена, как можно было бы ожидать, по типу двух взаимоисключающих тезисов (все толкуемое полифонически — не монологическое, все толкуемое монологически —

не полифоническое), здесь действует принцип односторонней дуальности, предполагающий, что в концепции Бахтина «полифоническое» еще не значит «не монологическое». Это аналогично тому, как в музыковедении «многоголосие» еще не значит «полифония». В гомофонических музыкальных и словесных формах тоже много голосов, полифоническая структура определяется не простым наличием многих голосов, а их определенным композиционным построением. Многоголосие с монологической и/или гармонической структурой не исключение из правил, а естественная и распространенная композиционная форма. Ее-то, по Бахтину, Комарович и назвал ошибочно полифонией. Под союзом «хотя» здесь реально подразумевается «именно потому, что» — по следующей с виду парадоксальной формуле: именно потому, что Комарович имел в виду баховский тип полифонии, его толкование Достоевского в конечном итоге осталось монологичным (5)... ибо полифония Баха монологична в смысле однотональна, гомофонична... Бахтин здесь косвенно дает понять, что полифония Баха не то, с чем он хочет сравнить роман Достоевского, ибо полифония Баха гармонична и однотональна, а значит для Бахтина — монологична.

Фиксируя наличие наряду с принципиальными чертами сходства и окказиональных различий между фугой и полифоническим романом Достоевского, [П.О.] Тончук «особо» выделяет в фуге «значимость глубокой, масштабной идеи (воплощенной в теме фуги)», которая выполняет функцию «стержневого формообразующего фактора» [Тончук web]. В бахтинских терминах это не что иное, как монологизм. У баховской фуги как общепризнанной вершины полифонии, действительно, есть много свойств, которые в контексте идей Бахтина воплощают принципы построения монологической композиции¹⁰.

[Ясно, что] «...полифония выступает во всем многообразии проявлений — от приемов до форм, от классических средств до “союза” с гетерофонией, сонористикой, алеторикой» [Мухтарова 2008 web].

2. Одно из двух: либо Бахтин, применив термин «полифония», допустил неточность, если не прямо ошибся, либо имел в виду под полифонией не ее баховский вариант. Присмотримся к истории становления музыкальных форм. Гомофония следует здесь за вершиной полифонии у Баха, а Бахтин пишет, что полифонический роман возрастает из гомофонического и при этом как нечто более в формальном отношении высокое, чем роман гомофонический. Следует отметить, что и в словесном творчестве уже была полифония, и мы можем условно сопоставить музыкальную полифоническую вершину Баха со словесной полифонической вершиной Данте. По Бахтину, Данте дал словесную вертикаль, в то время как линейность голосов была развита Гёте. Это сопоставление помогает вскрыть то, что имеется в виду: Бахтин не применил слово «полифония» в другом значении — в том, которое появилось в музыке вместе с новой полифонической формой, последовавшей после гомофонической, которая, в свою очередь, «заместила» полифонию Баха. Во всяком случае, если бы Бахтину нужен был просто полифонический принцип и контрапункт, то истоки всего этого и, соответственно, полифонического романа Бахтин мог бы найти и в истории словесного творчества, у Данте и др., но предпочел музыкальную аллюзию. (Народно-смеховая культура, амбивалентность которой выглядит как значимый аналог музыкальному контрапункту, к моменту написания первого издания книги еще не попала в фокус внимания Бахтина.) Что же это могла быть за музыкальная аллюзия?

Я думаю, что это — теория Шёнберга. Я предлагаю понимать дело так, что А. Шёнберг, по Бахтину, развивал новый тип полифонии и что Бахтин ориентировался на его, а не на догомфонные формы музыкальной полифонии.

И в музыке, и в словесном творчестве в одно и то же время разразился кризис гомофонных (монологических) форм. Оба типа творчества нашли схожие способы выхода из кризиса, в литературе — сразу на практике, без теоретической рефлексии, в музыке, наоборот, теория преодоления кризиса, по сути, предшествовала практике его преодоления, причем эта теория складывалась на глазах у Бахтина в [1]900-е и в 10-е годы XX века. М.[В.] Юдина и [И.И.] Соллертинский, входившие в ближний круг

Бахтина, вполне могли быть для него в 10–20-е годы своего рода «музыкальными Вергилиями» (Юдина все 20-е годы играла Шёнберга и, естественно, говорила о нем, Соллертинский тоже не мог не поделиться своими экспертными соображениями на этот счет, поскольку в начале 30-х годов написал книгу о Шёнберге).

3. На каком основании можно называть теорию Шёнберга новым видом полифонии?

Уже в учебниках пишется, что «...аналогично тому, как гармония была осознана внутри музыки полифонической, так и новая – современная полифония – началась с придания полифонического смысла элементам гомофонной музыки», «...профессиональная музыка XX в. тяготеет к полифонии иначе, нежели творчество композиторов XVIII–XIX вв.» [Мухтарова 2008 web]. Бахтин тяготел к полифонии, следующей за монологизмом и, соответственно, иной, чем у Баха, не говоря уже о строгой добаховской полифонии... Многими авторами признается, что Шёнберг – представителем полифонии XX в. [Чернякова web]. Музыка XX в. отличается сложнейшим многоголосием, в котором полифония занимает одно из ведущих мест. Значение полифонии резко возрастает. Возрождается форма прелюдии и фуги в творчестве П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Шедрина. Происходит значительное обновление полифонических форм и средств полифонического языка (двухтемные и трехтемные фуги, использование политональности в разнотемной полифонии и т.д.). В некоторых случаях полифонические формы свободно совмещают в себе разные виды полифонии, например подголосочное изложение в соединении с басовым контрапунктом (контрастно-подголосочное трехголосие).

В современной музыке полифония активно взаимодействует с гомофонно-гармоническим изложением, это взаимодействие выражается в полифоническом обогащении гомофонных форм. Наиболее наглядно это проявляется, когда общий композиционный план определяется закономерностями гомофонной формы, а развитие внутри отдельных частей основано на приемах полифонии.

[Список композиторов, использовавших такие приемы¹¹.]

Западные композиторы XX в.: К. Дебюсси, М. Равель, А. Шёнберг, А. Веберн, Б. Барток, А. Онегер, П. Хиндемит, О. Мессиаи.

Русские композиторы: А. Скрябин, И. Стравинский, А. Глазунов, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Шнитке, Р. Шедрин.

Многие новейшие способы и приемы музыки некоторые авторы называют мнимополифонией, мнимополифонической фактурой, микрополифонией, квазиполифонией и пр.

О новом «идеале истинно полифонического исполнения», соответствующего полифоническому мышлению нововенской школы, Шёнберг подробно писал в письме Бергу от 6 декабря 1920 г. [Мухтарова 2008 web].

По всей видимости, Шёнберг акцентировал внимание на линейной полифонии, во всяком случае, у него есть работа [19]31 г. «Линейный контрапункт», которая дает некоторые основания для сопоставления изложенной в ней концепции развертывания полифонической линейной композиции с позицией Бахтина (6)... Смысл сходства Бахтина и Шёнберга здесь в том, что обязательным изначальным действием автора признается как можно более быстрое введение в действие всей темы и спрессованных в ней голосов. Для романа это может означать – как можно более быстрое введение всех значимых голосов р[ом]ана, которые в последующем композиционном развитии меняют взаимную дислокацию, и этот монтаж сцен (картин, скандалов) как раз и создает полифоническую форму. Достоевский действительно в каждом романе вводит основные голоса практически сразу же, используя для этого как можно более насыщенное многоголосое сюжетное событие. Эти голоса мы, если не по факту, то по смыслу, слышим практически одновременно – эффект полифонического феноменологического слышания. И любое изменение в соотношении двух-трех голосов производит изменения в этой общей «звуковой картине», которая известна сразу. Это значит, что Достоевский, по М.М. Б<ахтину> развивал линейную полифонию, а отнюдь не вертикальную... Он производил полифонический смысл, постоянно изменяя диспозицию голосов по горизонтали... Бахтин имел в виду линейный контрапункт¹².

Характерны также заметки Шёнберга на полях «Музыкального лексикона Римана» (Берлин, 1922) к тому месту статьи «Контрапункт», где говорится, что в своем «учебнике простого, двойного и имитационного контрапункта» (1888) Риман «...прибегает к незаслуженно забытому большинством учителей старому методу последовательного сочинения голосов (особенно распространенному в XV столетии)». Т.е. понятие линейной полифонии было до Шёнберга, он к нему пристроился и развил по-своему. Бахтин, как и Шёнберг, добавил к линейности вертикаль... ХРОНОТОП!!! и там и там. Ибо изначально мы имеем вертикальное многоголосие!!! В Д<вуголосом> С<лове>, в самосознании, в стилизации и пр., и плюс к этому – в голосе или призме нарратора...

У Шёнберга, точнее в связи с ним и его соотношением со Стравинским, возникла проблема музыкального времени и пространства, которая также имеет много точек соприкосновения с Бахтиным – его теорией хронотопа. «Итак, возвращаясь к новым средствам временения, можно сказать, что, несмотря на сложнейшие полифонические изыскания, музыка нововенцев достигает предельной вертикальности, сжатия времени (особенно у Веберна), его экономии. Получается это за счет того, что из предложения изымаются все “рамплиссажные”, по выражению Р. Щедрина, элементы, которые раньше заполняли время периода вглубь и вширь. Как только мы подходим к концепту времени, начинаются взаимные оправдания и обвинения. Адорно настаивает на том, что у Стравинского, в отличие от школы Шёнберга, время метаморфирует в пространство. Э. Паунд – страстный апологет временных позиций Стравинского в музыке, в своем трактате о гармонии тоже упоминает пространство, однако, в ином контексте – это уже time-space – время-пространство, хронотоп, которое опять-таки противопоставляется в качестве горизонтальной гармонии “вертикальному месиву” школы Шёнберга. Итак, Адорно настаивает на исчезновении времени из музыки Стравинского вообще. Паунд, напротив, утверждает, что именно ритмика Стравинского позволяет ему адекватно “нарезать” временные куски и уместить в них расстояния от одного звука-удара к другому. Поэтому у него и заходит речь о времени-пространстве; промежуток между звуками – это еще и расстояние, как высотное (пространственное), так и временное. Но надо учесть, что разговор о времени идет здесь между Стравинским – Паундом и Адорно – Шёнбергом с разных позиций. Стравинский отказывается от времени “внутреннего состояния субъекта и событий, действующих на его сознание”. Его интересуют законы реального онтологического времени – отсюда и поиск дорефлексивного состояния за счет приобщения к природе, и праколлективности. Свой выбор он объясняет цитатой из Сувчинского: “Один тип музыки развивается параллельно онтологическому времени. Другой же (Шёнберг подходит под это определение другого типа времени. – К.Ч.) опережает и нарушает этот процесс. В первом случае важно единообразие, во втором – контраст”» [Чухров 2001, 13].

Бахтин говорил о том, что слово – универсальный «сопровожатый» всех видов знаковой и художественной деятельности сознания. Из этого следует, что словесная полифония предшествует становлению музыкальной полифонии или, как минимум, сопровождает его. Шёнберг думал схоже. Таким образом, в классических произведениях, наряду с единством тональных связей, столь же действенным и столь же тщательно проработанным мастерами является *единство структур (Gestalten), единство мысли*. Возврат мысли как идеи; это единство мысли-идеи восходит прямо к словесной полифонии. Это доказывает, что *отнюдь не одна лишь тональность обеспечивает единство сочинения*. Бахтин хотел это подчеркнуть, когда говорил о единстве более высокого уровня – но какого? Можно было бы тут же показать сочинение в тональном плане очень целостное, но в отношении мысли-идеи – запутанное, бессвязное, поверхностное, рассчитанное на внешний эффект, даже бессмысленное¹³. Очевидно, что совсем несложно, взяв гармоническую схему любой сонаты Бетховена, *без всякой связи и каких бы то ни было переходов наложить на нее темы из всех его прочих произведений*. Но, наверное, всякому ясно, что такая вещь была бы чистейшим вздором. Следует признать, что и обратная попытка – возвести на гармонически бессмысленном фундаменте искусное в мотивном (мотив = идее) плане сооружение – вероятно, также не принесла бы стоящего результата (7).

Параллель к самому Шёнбергу: он [выработал определенные правила, согласно которым] *применение более чем одного ряда исключалось, поскольку в каждом последующем ряду один звук или более возвращались бы слишком скоро. И вновь возникла бы опасность, что повторяющиеся звуки будут интерпретированы как тоника.* Как тоника — т.е. как монологизм. То же у Достоевского. Повышенная частота появления внутренней речи Мышкина воспринималась бы как монологизм... Нужны и внутренние речи других героев, и рассказ, и осведомление, и картина.

...к амбивалентности верха и низа Шёнберга: верность *подобного способа мышления также доказывает ранее изложенным законом единства музыкального пространства*, который лучше сформулировать так: единство музыкального пространства требует абсолютного и целостного восприятия. В этом пространстве, как в небесах Сведенборга (это описано в «Серафите» Бальзака), нет абсолютного низа, нет направлений вправо или влево, вперед или назад (8).

Антитеза: судя по Шёнбергу, либо негармоническая полифония, либо гармоническая полифония могли возникнуть!!! б) К нашему времени гармония в своем развитии достигла такого многообразия в использовании всех 12 звуков хроматической гаммы, что это не только *привело к возникновению новой (гармонической) полифонии, но и позволило теперь, лучше используя все музыкальное пространство, одновременно развивать эти структуры в нескольких голосах.*

А. Берг назвал тип полифонии Шёнберга полифонической музыкой контрапунктического имитационного стиля. Берг взял фрагмент статьи «Бах» из «Музыкального лексикона Римана» и, заменив некоторые фразы, получил соответствующую его представлениям характеристику исторического места Шёнберга: «Он в равной степени принадлежит предшествующему периоду полифонической музыки контрапунктического имитационного стиля, как и периоду гармонической музыки, впервые представившей в полном объеме систему (приходящих на смену церковным ладам) современных тональностей или (приходящих на смену мажорным и минорным тональностям) двенадцатитоновых рядов» [Berg 1981, 227]. М. Бэббит назвал «Вариации для оркестра» (ор. 31) Шёнберга «подлинным “Искусством фуги” ранней двенадцатитоновой техники» [Babbitt 1968, 53].

Тональность и монологизм¹⁴

Аналогично проблемам, намеченным Бахтиным в [«Авторе и герое в эстетической деятельности»] (АГ) для литературы, в музыке шли соответствующие процессы: «Рубеж первых двух десятилетий XX века оказался поворотным в истории музыки. Именно тогда в творчестве ряда композиторов резким скачком завершился процесс децентрализации ладотональной системы европейской музыки и началось ее перерождение в качественно иное образование. Раньше всего это проявилось в творчестве Шёнберга» [История зарубежной музыки web]. Началом этого процесса принято считать 1909 год. Вот смысловой итог этого кризиса, выраженный словами Шёнберга, которые — в их идее — вполне можно было бы принять за бахтинские: «Метод сочинения на основе двенадцати тонов возник по необходимости. За последние сто лет *из-за развития хроматики* понятие гармонии сильнейшим образом изменилось. *Идея того, что один основной тон (root) определяет строение аккордов и регулирует их последовательность* (концепция **тональности — это же монологическая концепция!!!** — [Л.Г.]), *должна была вначале привести к концепции расширенной тональности.* Очень скоро возникли сомнения, продолжает ли этот основной тон оставаться тем центром, с которым надо соотносить любую гармонию и гармоническую последовательность. **Кризис авторства и победа героя** (выделено Л.Г. — С.Н.)» [Schoenberg 1995, 398]. [Но вот] Шёнберг еще: «Таким путем тональность была уже фактически *развенчана* — на практике, хотя еще и не в теории. Одно это, возможно, не повлекло бы за собой радикальные изменения в *технике композиции.* Но все же такие изменения стали необходимыми, когда одновременно начался процесс, приведший к тому, что я назвал *эмансипацией диссонанса.* Ухо постепенно узнало большое число диссонансов и перестало бояться их» [Ibid.]. [Здесь] 2 процесса: потеря тонового центра и эмансипация диссонанса... воздействия, «смущающего чувства» (sense-interrupting)... Понятие «эмансипация диссонанса» отсылает к его постижимости, которая уравнивается с постижимостью консонанса. Постижимость пародии. Стиль, основывающийся на этой предпосылке, обходится с диссонансами как с консонансами и

отказывается от тонального центра. Тональный центр — это автор, это [есть] и у Б<ахтина>. Из-за того, что та или иная тональность не устанавливается, модуляция исключена, поскольку модуляция подразумевает уход из установившейся тональности и закрепление новой¹⁵.

Бахтинское разрушение монологизма — тоже децентрализация авторско-однотональной системы. Введя принцип атональности (пантональности), Шёнберг разрушил гармонию и целостную композицию тональной музыки. То же и в литературе. Как «музыкальный язык свободной атональности породил серьезные проблемы», так породило серьезные проблемы и утверждение полифонического романа — оно предполагало поиск новых оснований и сил оцельнения (так! — *Н.С.*) произведения. Поиск способов оцельнения произведения и выстраивания его композиции без ведущей тональности, по сути, есть то же, что поиск построения целостного романа без всеведущего монологического автора...

[Л.П.] Гроссман мыслил схоже (9). И тоже, наверное, имел в виду полифонию в ее признанной вершине — у И.С. Баха. Контрапункт, многоголосие и пр. хорошо ложатся на эту параллель...

Искусство фуги — в умении все это разнообразие свести к звуковому единству, к общему: «Осанна!»¹⁶.

Но, как представляется, бахтинское толкование полифонического романа никак не может быть типологически приравнено, даже метафорически, к полифонии Баха (10). Скорее всего, и сам Бахтин имел здесь в виду нечто другое.

В самом деле: что является главным специфицирующим свойством бахтинского полифонического романа? Его отказ от монологизма и противопоставленность гомофоническому роману. С авторским главенством в монологическом романе коррелирует главенство одной тональности в соответствующих формах классической музыки. Отказ от авторского доминирования схож с отказом в музыке от устойчивой тональности, а значит, параллель предполагалась не с баховской полифонией, которая одновременно считается и самым высоким достижением контрапункта, и истоком, зачином гармонии, приведшей к гомофонической музыке, а с атональной, а точнее, пантональной музыкой Шёнберга. Это существенно меняет смысл самого сопоставления... В этом свете все элементы романной структуры у Достоевского были восприняты Бахтиным как глубоко своеобразные; на его взгляд, все они определяются тем новым художественным заданием, которое только Достоевский сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном монологического (или гомофонического) романа, поскольку именно этот тип романа полностью соответствует поставленной задаче разрушить гомофонное произведение (11).

Более того, здесь возникает ассоциация не только с атональностью, но и с додекафонией. С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского должен представляться хаосом, а построение его романов — «чудовишным конгломератом чужероднейших материалов и несовместимейших принципов оформления» — так ругали додекафонию

Иначе, [чем Бах], понимал и применял принцип полифонии Шёнберг. «Он открывает в нем сущность самой эммансипированной гармонии. Изолированный аккорд, который в классико-романтической традиции выступал носителем субъективной выразительности и полюсом, противоположным полифонической объективности, включается в свою собственную полифонию. Он открывает в нем сущность самой эммансипированной гармонии» [Адорно web].

В годы третьего, американского периода Шёнберг пришел к синтезу додекафонии и тональности... И этот синтез — основа современной полифонии... Форму он так и не нашел...

Мною ранее был выдвинут тезис, что формальные ассоциативные связи, основывающиеся на кажущейся арифметической прозрачности отношений между этими категориями, оказываются обманчивыми; здесь царствует не арифметика, но характерная для Бахтина оксюморонная смысловая связь: *двуголосие и монологизм* — не антонимы,

а скорее синонимы (они однотональны!!!); *двуголосие* и *полифония* — не синонимы, а скорее символические антонимы, потому что полифония многотональна...

Примечания

1. «Если же говорить по существу вопроса, то, несомненно, мелодика Баха неизмеримо богаче мелодики старинных полифонистов, да и сама полифония, получающая опору в гармонической организации, становится неизмеримо более свободной, что и получило отражение в понятии “свободного стиля”. А освобожденная от некоторых конструктивных функций полифония, в свою очередь, работает на гармонию, мелодической линейностью придавая ей разнообразие, индивидуальность, а порою и диссонантную остроту. В этом легко убедиться, проиграв первую фугу из “Хорошо темперированного клавира”» [Бычков 2008 web].

2. «Контрапункт для Баха — это некое подобие существования живой речи. Михаил Бахтин не случайно свой знаменитый термин — полифонический роман — позаимствовал из теории музыки...» [Федякин web].

3. «Высказанная М.М. Бахтиным в работе “Проблемы творчества Достоевского” идея о полифоничности художественного текста оказалась настолько плодотворна, что и в литературоведении, и в искусствоведении она уже давно обрела прочные позиции. Подтверждением могут служить многочисленные работы, обнаруживающие и исследующие полифонию в литературе и других видах искусств. Фуга здесь понимается как возможный вариант жанра и формы самого полифонического романа Достоевского» [Тончук web].

4. См., например, [«Суть времени»] Кургиняна и фрагменты из [его] книги [«Кризис и другие»], где он называл Бахтина «интеллектуальным снарядом сверхкрупного калибра», который представлял собой «...средство ведения войны. В данном случае — беспощадной метафизической, культурной, интеллектуальной, политической и прочей войны. Средствами такой войны являлись разработанные Бахтиным теории карнавализации, смеховой культуры, использования Низа для слома смысловой вертикали. <...> Снарядом “Бахтин” должно было быть поражено Идеальное. Идеальное как таковое. Этому служит теория карнавала (выворачивания наизнанку все и вся для ломки смысловой вертикали в монологических системах). Этому служит теория смеховой культуры (смех как средство разрушения той же смысловой вертикали). Этому служит, наконец, специфическая апологетика Низа, которой Бахтин занимался, исследуя творчество Франсуа Рабле» [Кургинян web].

5. [1.] Бахтин объясняет этот неотрелективированный монологизм иначе, не через Баха, но суть дела остается той же. Комарович, говорит Бахтин, находится под влиянием монологической эстетики Бродера Христиансена и потому понимает внесюжетное, внепрагматическое единство романа как динамическое единство волевого акта: «Телеологическое соподчинение прагматически разъединенных элементов (сюжетов) является, таким образом, началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают “голосоведение” романа Достоевского. Такое уподобление — если оно верно — ведет к более обобщенному определению самого начала единства. Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом “я”, — закон целостнообразной активности. В романе же “Подросток” этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено: “любовь-ненависть” Версилова к Ахмаковой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта» [Бахтин web]. Полифония, таким образом, понимается Комаровичем как подвластная только силе индивидуального волевого акта творца, а для Бахтина это и есть монологизм или гомофония. По сути, Комаровичем подразумевается, что единство формы романа Достоевского в единстве воли — кого? Автора или героя (в случае ведения повествования от Я героя). Единство же воли это и есть единство авторской оценки и ее тотальное проявление.

2) Главный тезис состоит в том, что особенность романов Достоевского у Бахтина не в многоголосии, а в отсутствии всезнающего автора, монологически и тотально объемлющего и замыкающего роман и всех его героев. Полифония — термин второго порядка, следующий за критикой гомофонии и монологизма. В пределе в полифоническом романе может быть и один герой, лишь бы он распался хотя бы на два голоса самосознания, подключал бы ходячее мнение и любую инстанцию, которая играла бы в данном случае роль нарратора¹⁷.

6. Свое понимание сути полифонической композиции Шёнберг развивает в восьмистраничной рукописи «Линейный контрапункт» (1931). Что [такое] линейная полифония? «1. Мысль контрапунктического сочинения спрессована в тему, в которой составные элементы мысли, звучащие одновременно, принимают, так сказать, “исходное положение”. 2. В этом исходном положении, в этой теме содержатся все возможности будущего расположения элементов... из заявленных голосов, которые двуголосы, строятся затем все возможные контрапункты (моя круговая

предикация¹⁸ [— Л.Г.]. 3. По ходу пьесы разворачиваются возникающие посредством изменений во (взаимном) расположении новые формы (модификации темы, новое звучание ее элементов), как если бы демонстрировался фильм. Последовательность картин (наподобие “монтажа” в фильме) образует форму... последовательность скандалов (так у Л.Г. — С.Н.) с новыми расстановками голосов дает форму...» [Schoenberg 1995, 400]¹⁹.

7. Именно это — исходные условия полифонии: возвести на гармонически бессмысленном фундаменте искусное в мотивном (мотив = идее) плане сооружение, сопроводив вопросом: [Этим условиям] надо заранее обеспечить гармонический фундамент?

8. Трудно с горизонталью.

9. Основную особенность поэтики Достоевского Гроссман *усматривает в нарушении органического единства материала*, требуемого обычным каноном, в соединении разнороднейших и несовместимейших элементов в единстве романной конструкции, в нарушении единой и цельной ткани повествования. «Таков, — говорит он, — основной принцип его романтической композиции: подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии — вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой, предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача — преодолеть величайшую для художника трудность — создать из **разнородных**, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. *Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова — все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом* (выделено Л.Г. — С.Н.). Он смело бросает в свой тигель все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые ключья будничной действительности, сенсация бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона» [Гроссман web].

Это великолепная описательная характеристика романной композиции Достоевского, но выводы из нее не сделаны, а те, какие сделаны, — неправильны. «В самом деле, едва ли вихревое движение событий, как бы оно ни было мощно, и единство философского замысла, как бы он ни был глубок, достаточны для разрешения **той сложнейшей и противоречивейшей композиционной задачи**, которую так остро и наглядно сформулировал Гроссман. Что касается *вихревого движения*, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кинороман (выделено Л.Г. — С.Н.). Единство же философского замысла само по себе, как таковое, не может служить последней основой художественного единства» [Бахтин web]. Скорее, это будет монологический роман. «Совершенно неправильно утверждение Гроссмана, что весь этот разнороднейший материал Достоевского *принимает “глубокий отпечаток его личного стиля и тона”*. Если бы это было так, то чем бы отличался роман Достоевского от обычного типа романа, от той же “эпопеи флюберовской манеры, **словно высеченной из одного куска**, обточенной и монолитной”? Такой роман, как “Бювар и Пекюшэ”, например, объединяет содержательно разнороднейший материал, но эта разнородность в самом построении романа не выступает и не может выступать резко, ибо подчинена проникающему ее насквозь **единству личного стиля и тона**, единству одного мира и одного сознания. *Единство же романа Достоевского над личным стилем и над личным тоном, как их понимает роман до Достоевского*. С точки зрения монологического понимания единства стиля (а пока существует только такое понимание) *роман Достоевского многостилен или бесстилен, (пантонален или атонален. — [Л.Г.]), с точки зрения монологического понимания тона роман Достоевского многоакцентен* (выделено Л.Г. — С.Н.) и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений. Если бы разнороднейший материал Достоевского был бы развернут в едином мире, коррелятивном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником; такой монологический мир “фатально распадется на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинута неподвижно, нелепо и беспомощно страница из Библии рядом с заметкой из дневника происшествий или лакейская чашушка рядом с шиллеровским дифирамбом радости”» [Там же].

10. Но — здесь изюминка — Бахтин скорее всего не имел в виду полифонию Баха, поскольку именно ее он понимал как монологическую полифонию. И понимал не под влиянием собственного интеллектуального каприза, а в соответствии с распространенной уже и в то время логикой. О монологичности фуги см. — где???

11. Здесь прямая отсылка к Шёнбергу.

Речь идет о книге М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» [Бахтин web] (далее ПТД), вышедшей в 1929 г. Ее переработанный вариант был опубликован в 1963 г. под названием «Проблемы поэтики Достоевского».

¹ Л.А. Гогтишвили не привела этих обоснований, поставив после своего тезиса знаки вопроса и, очевидно, решив оставить эту работу на конец исследования. Можно, однако, привести цитату из ПТД, которая непосредственно привязана к тексту Людмилы Арчиловны: «Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше. Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин “полифонический роман”, так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина» [Бахтин web].

² Рядом с этим термином у Л.А. Гогтишвили стоит знак вопроса: она явно была намерена его объяснить, о чем свидетельствуют огромные выписки из его интернет-обсуждений. Однако теоретики музыки (см., например, выписки Л.А., сделанные из: http://www.lafamire.ru/index.php?id=1835&Itemid=1012&option=com_content&view=article) признают в многоголосии вертикальную организацию. Считается, что сущность полифонического склада состоит в соотносительности одновременно звучащих мелодических линий, развитие которых (независимое от возникающих по вертикали созвучий) составляет логику музыкальной формы. Это связано, прежде всего, с музыкой XX в. — с преобладанием в ней полифонии, где для каждого нового произведения создаются индивидуальная форма и гармония, где имеют место рисунки импровизационного типа, как, например, в «Горизонтали и вертикали» из «Полифонической тетради» Шедрина.

⁴ [Бицилли 1996, 483–549]. К этому замечанию Людмилы Арчиловны можно добавить, что П.М. Бицилли едва ли не первым откликнулся на «Проблемы творчества Достоевского» Бахтина. Книга произвела на него большое впечатление [Там же, 636–638]. В статье «К вопросу о внутренней форме романа Достоевского» Бицилли, ссылаясь на упомянутую книгу Бахтина, пишет, что в полифоничности тот видел осуществленный Достоевским «художественный переворот», приведший к созданию «...нового вида романа, чего-то вроде “романа-фуги”, — “полифонического романа”» [Там же, 489]. О позиции Комаровича см. ниже.

⁵ История понимается А.И. Ракиным как система, в которой функцию «генетического» аппарата выполняет ядро культуры. Если ядро культуры малодинамично, то соответствующее этой культуре сообщество становится неадаптивным и обречено на деградацию и распад. Трансформация такого ядра возможна на основе исторических мутаций.

⁶ В записях Л.А. Гогтишвили огромные выдержки из статьи Сладковского (для себя она отметила: «Много процитировала, надо снимать»). Одна из них непосредственно относится к обсуждаемой теме: «Великие музыканты Модерна были, безусловно, идеологами тончайших музыкальных миров людей своего времени, становясь авторами музыки, которая не только отражала, но и помогала творить Историю. А выдающиеся философы, теоретики и практики постискусства XX века, которые очень основательно работали над идейным демонтажем проекта Модерн (я бы отнес к ним и Шёнберга, и Адорно, и Бахтина, и Тарковского), понимали значение музыки для этого проекта. Приоткрыть завесу тайны над их реальным отношением к Модерну (как классическому буржуазному, так и Красному — коммунистическому) и его идеалам можно, проследивая их оценки Девятой симфонии — символа великих идеальных устремлений нового человека. Вот почему мы, соратники по новому проекту Сверхмодерн, должны и понимать, и любить Девятую симфонию, и защищать ее! Пытаясь разыскать какие-то материалы по данной теме, я случайно наткнулся на интересную цитату из “конспирологической” книги Джона Колемана “Комитет 300” о Теодоре Адорно: “Никто не обратил бы внимания на шутовскую группу из Ливерпуля и на их двенадцати-атональную систему ‘музыки’ (или додекафонии! — С.Н.), если бы пресса не подняла вокруг них настоящий ажиотаж. Двенадцати-атональная система состояла из тяжелых повторяющихся звуков, взятых из музыки жрецов култов Диониса и Ваала и подвергнутых ‘современной’ обработке Адорно”. Оставим на совести автора строки о культе Диониса и Ваала, хотя они крайне любопытны. Но, как мы писали выше, создателями додекафонической системы атональной музыки и были представители Новой венской школы музыки, друзья и музыкальные наставники Теодора Адорно, композиторы Шёнберг и Берг. Многие эксперты называют их первыми музыкальными постмодернистами и разрушителями канонов классической музыки» [Сладковский 2013].

⁷ Л.А. Гогтишвили далее пишет: «...продолжение текста цитаты, где есть и Шёнберг (для меня здесь еще рано о нем упоминать), см. в сноске». Сноска отсутствует, но из текста Сладковского видно, что конфликт действительно есть. «Интересно, что додекафония Шёнберга, о которой мы писали выше, была развитием полифонической музыки, но, что важно, при этом лишенная тональности, то есть, по сути, музыкальных системных консенсусных оснований. Но когда

полифония действует в рамках одного сознания, это ведь – шизофрения. Это и есть большой таракан, пожирающий мозг!» [Там же].

⁸ Помета Л.А. Гоготишвили относительно приведенной у Марковой бахтинской цитаты: «Не нашла, откуда». Мы в этом тоже не преуспели.

⁹ Л.А. Гоготишвили сделала отсылку к работе Ю. Векслер «Научная рецепция Альбана Берга на Западе» [Векслер web], где, как она указывает, «есть прямо [относящееся] к М.М. Б<ахтину>». Вот фрагмент, который имела в виду Л.А.: «Бахтин отмечает, что помимо данной художнику действительности он имеет дело также с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в постоянном диалоге, понимаемом как борьба писателя с существующими литературными формами». Да и понимание музыкального сочинения в постмодернистской парадигме строится на том, что, «...на первый план выходит фигура реципиента. Если старая герменевтика отождествляла содержание сочинения с историей его создания, теперь его история начинается лишь после смерти творца» [Там же]. См. об этом [Гоготишвили 2009, 181–241].

¹⁰ В этом месте работы стоит указание на необходимость цитирования. Среди цитат из работы П.А. Тончук у Л.А. Гоготишвили имеется следующая: «Бахтин не просто пользуется музыкальными терминами, он проводит аналогии с искусством звуков. Так, в работе “Автор и герой” ученый утверждает, что “архитектоника прозаического дискурсивного целого ближе всего к музыкальной архитектонике”... “лирическая самообъективация – это одержимость духом музыки” [Тончук web].

¹¹ Список композиторов Л.Г. Гоготишвили приводит по О.В. Черняковой («Основные периоды истории полифонии»; см. [Чернякова web]).

¹² Именно сюда Л.А. Гоготишвили предполагала (но не сделала этого, только пометила) вставить нечто из предыдущей сноски: «Это часть из того, что я снесла в пред<ыдушую> сноску».

¹³ Интересное замечание: можно создать монологически цельное произведение, но по мысли разорванное, абсурдное и, как пишет «на полях» Л.А. Гоготишвили, «...запутанное, бессвязное, поверхностное, рассчитанное на внешний эффект, даже бессмысленное, ибо... мысли не связаны как мысли!!! Это в пользу БАХТИНА!!! А в монологическом произведении могут быть самые разные мысли, но они будут объединены единой ценностной системой».

¹⁴ Этот параграф Л.А. Гоготишвили обозначила как «Старое Я».

¹⁵ К этому месту Л.А. Гоготишвили предполагала вернуться, о чем свидетельствуют ее примечания.

¹⁶ В этом месте также предполагалось ввести какое-то пояснение, оно отмечено несколькими вопросительными знаками.

¹⁷ Это незаконченный комментарий. Далее идут слова Л.А. Гоготишвили: «НАДО ОБЪЯСНЯТЬСЯ».

¹⁸ Л.А. Гоготишвили имеет в виду развиваемую ею идею возвратно-круговой дискурсивной стратегии, в которую включены понятия обращенного времени, обратного мира, обратного художества (см. [Гоготишвили 2016 web]).

¹⁹ Эту сноску Л.А. Гоготишвили предполагала вставить в основной текст статьи. Имеется запись: «Внимание, отсюда, может, поднять вверх?».

Источники и переводы – Primary Sources in Russian and Russian Translations

Адорно web – Адорно Т. Философия новой музыки / Пер. с нем. Б. Скуратова. Вступит. статья К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001 (<http://litlife.club/br/?b=212210&p=13>) [Adorno, Theodor. *Philosophy of New Music*, Russian Translation 2001].

Бахтин 1929 web – Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929 (<https://knigogid.ru/books/40307-problemy-tvorchestva-dostoevskogo/toread/page-5.>) [Bakhtin, Michail M. *Problems of Dostoevsky's Creativity*, in Russian].

Бахтин web – Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского (<http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/bahtin-problemy-poetiki/glava-pervaya-polifonicheskij-roman.htm/>) [Bakhtin, Michail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, in Russian].

Бицилли 1996 – Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М.: Наследие, 1996 [Bicilli, Petr M. *Selected Works on Philology*, in Russian].

Гроссман web – Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. Искусство романа у Достоевского (<http://dostoevskiy-lit.ru/dostoevskiy/kritika/grossman-poetika-dostoevskogo/grossman-poetika-dostoevskogo-iskusstvo.htm>) [Grossman, Leonid P. *Dostoevsky's poetics*, in Russian].

Schoenberg, Arnold (1995) *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, Columbia University Press, New York.

- Бычков 2008 web – *Бычков Ю.Н.* По стопам Томаса Манна: вопросы музыкальной эстетики в романе «Доктор Фаустус» // Вопросы музыковедения. Теория. История. Методика / МГИМ им. А.Г. Шнитке. Кафедра теории музыки. М., 2008 (http://www.docme.ru/doc/1695774/bychkov-yu.n.-po-stopam-tomasa-manna---voprosy-muzykal._noj-).
- Векслер web – *Векслер Ю.* Научная рецепция Альбана Берга на Западе: парадигмы, тенденции, методы (<http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/Vexler.pdf>).
- Гоготшвили 2009 – *Гоготшвили Л.А.* Автор и его ролевые инверсии (к сопоставлению подходов В.С. Библера и М.М. Бахтина) // Владимир Соломонович Библер / Под ред. А.В. Ахутина и И.Е. Берлянд. М.: РОССПЭН, 2009. С. 181–241.
- Гоготшвили 2016 web – *Гоготшвили Л.А.* Номинативность и процессуальность в философии языка Павла Флоренского (именование и дискурс в обратной перспективе) // Vox. Философский журнал. 2016. Вып. 21 (<http://vox-journal.org>. DOI: 10.24411/2077-6608-2016-00023).
- История зарубежной музыки web – История зарубежной музыки. Начало XX в. – середина XX в. Учебник для музыкальных вузов / Сост. и общ. ред. В.В. Смирнова. Вып. 6. СПб.: Композитор, 2001 (<http://www.classic-music.ru/zm6.html>).
- Кургинян web – *Кургинян С.Е.* Кризис и другие (https://royallib.com/book/kurginyan_serгей/krizis_i_drugie.html).
- Маркова web – *Маркова А.* Партитуры не горят, или Вариации в интерпретациях (<http://www.muzcentrum.ru/notelib/14586-partitury-ne-goryat-ili-varianty-v-interpretatsiyakh>).
- Мухтарова 2008 web – *Мухтарова Ф.Ш.* Полифония XX века. Тексты лекций. Ташкент, 2008 (<http://www.uz.denometr.com/docs/768/index-286821-1.html>).
- Начальная теория музыки web – Начальная теория музыки. Ч. 2 (<http://vocal.in.ua/nachalnaya-teoriya-muzyka-chast-2/>).
- Сладковский 2013 – *Сладковский С.* Постмодерн против Симфонии, или Почему мы должны понимать и защищать Девятую симфонию // Время, вперед! 2013. 29 мая. № 18 (63).
- Тончук web – *Тончук П.О.* Полифонический роман Достоевского (в концепции М.М. Бахтина) и fuga: опыт сравнительного анализа (<http://www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/47.html>).
- Федякин web – *Федякин С.Р.* И.С. Бах и закат Европы (<http://artbuhta.ru/indexsergej-fedyakin.-i.s.-bah-i-zakat-evropy.html>).
- Чернякова web – *Чернякова О.В.* Основные периоды истории полифонии (http://colledg70.ru/oldSite/prepod/pr_chernyakova/Istoria_polifonii.pdf).
- Чухров 2001 – *Чухров Кети.* Интродукция // Т. Адорно. Философия новой музыки. М.: Логос. 2001. С. 6–40.

Voprosy Filosofii. 2019. Vol. 3. P. 142–156

The Relation between Bakhtin's Polyphonic Novel and Musical Polyphony (Notes to the problem)

Ludmila A. Gogotishvili

The article traces the paths of polyphony in musical and literary creation. The author holds that when developing his concept of polyphonic novel M.M. Bakhtin had to take into account not only the literary process but also the situation in the current music. Bakhtin's ideas in the area of literary polyphony have something in common with Schoenberg's musical theory and practice. Bakhtin, like Schoenberg, is looking for a way out of crisis on the paths of overcoming the obsolete monological forms. In particular, Bakhtin's theory provides for a refusal of all-powerful omniscient author which correlates to Schoenberg's principal refusal of solid-tone in favour of atone (or pan-tone). If the limitation of author's power in Bakhtin's theory leads to emancipation of characters with their autonomous voices, Schoenberg's refusal of solid-tone leads to dissonance emancipation. Bakhtin's theory contains a request for "tracing the theme across many and differing voices" which resembles requests of the serial twelve-tone technique used in dodecaphony.

All these – and many other – common traits of Schoenberg and Bakhtin show that when creating his theory of a polyphonic novel Bakhtin oriented himself in the musical sphere not so much by looking at Bach's polyphony that had created prerequisites for solid-tone domination, but rather at Schoenberg's polyphony aimed at overcoming musical solid-tone, similar to overcoming monologism in Bakhtin's polyphonic novel.

Article is prepared for the publication on the basis of archive materials of S.S. Neretina.

KEY WORDS: M. Bakhtin, A. Schoenberg, F.M. Dostoevsky, J.S. Bach, polyphony, monologue, creativity, fugue, counterpoint, chronotope, novel.

GOGOTISHVILI Ludmila A. – CSc in Philology, Senior Researcher, IPh RAS.
iosiffidman@yandex.ru

NERETINA Svetlana S. – DSc in Philosophy, Professor, Chief Researcher of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (Moscow).

abaelardus@mail.ru

Received at April 9, 2018.

Citation: Gogotishvili, Ludmila A. (2019) “The Relation between Bakhtin's Polyphonic Novel and Musical Polyphony (Notes to the problem)”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 3 (2019), pp. 142–156.

DOI: 10.31857/S004287440004418-4

References

- Babbit, Milton (1968) “Three Essays on Schoenberg”, *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, ed. by B. Boretz and K.T. Cone, Princeton University Press, New Jersey.
- Berg, Alban (1981) *Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik*, Reclam, Leipzig.
- Bychkov, Yury N. (2008) “In the Footsteps of Thomas Mann: Questions of Musical Aesthetics in the Novel ‘Doctor Faustus’” *Voprosy muzykoznanii. Teoriia. Istoriia. Metodika*, Moscow, http://www.docme.ru/doc/1695774/bychkov-yu.n.-po-stopam-tomasa-manna---voprosy-muzykal._noj- (in Russian).
- Cherniakova, Olga V. (web), *The main Periods of Polyphony History*, http://colledg70.ru/old-Site/prepod/pr_chernyakova/Istoria_polifonii.pdf (in Russian).
- Chukhrov, Ketii (2001) Introduction, Adorno T. *Philosophy of New Music*, Logos Moscow, pp. 6–40 (in Russian).
- Fedyakin, Sergey R. (web), *I.S. Bach and the Decline of Europe*, <http://artbuhta.ru/indexsergej-fedyakin.-i.s.-bah-i-zakat-evropy.html> (in Russian).
- Gogotishvili, Ludmila A. (2009) “The Author and his Role Inversions (to the Comparison of the Approaches of V.S. Bibler and M.M. Bakhtin)”, *Vladimir Solomonovich Bibler*, ed. by A.V. Akhutin and I.E. Berlyand, ROSSPEN, Moscow, pp. 181–241 (in Russian).
- Gogotishvili, Ludmila A. (2016) “Nominativeness and Procedurality in the Philosophy of the Language of Pavel Florensky (Naming and Discourse in the reverse Perspective)”, *Vox (Philosophical journal)*, Vol. 21 (2016), <http://vox-journal.org> DOI: 10.24411 / 2077-6608-2016-00023 (in Russian).
- History of foreign Music (web), *The History of Foreign Music. Early 20th Century – the middle of the 20th Century. Textbook for Music Universities*, ed. V.V. Smirnov. Iss. 6., Compositor, Saint Petersburg, <http://www.classic-music.ru/zm6.html> (in Russian).
- Kurginyan, Sergey E. (2009) *Crisis and others*, (https://royallib.com/book/kurginyan_serгей/krizis_i_drugie.html) (in Russian).
- Markova, Anna (web), *Scores do not burn, or Variations in Interpretations*, <http://www.muzcentrum.ru/notelib/14586-partitury-ne-goryat-ili-varianty-v-interpretatsiyakh> (in Russian).
- Mukhtarova, F. Sh. (2008) *Polyphony of the Twentieth Century. Texts of lectures*, Tashkent, <http://www.uz.denemetr.com/docs/768/index-286821-1.html> (in Russian).
- Sladkovsky, Stanislav (2013) “Postmodern against the Symphony, or Why should we understand and protect the Ninth Symphony”, *Vremia, vperiod!* № 18 (63), May 29 (in Russian).
- The initial theory of music (web) Part 2, <http://vocal.in.ua/nachalnaya-teoriya-muzyka-chast-2/> (in Russian).
- Tonchuk, Polina O. (web), *Dostoevsky's polyphonic Novel (in the Concept of M.M. Bakhtin) and Fugue: the Experience of comparative Analysis*, <http://www.gramota.net/materials/3/2014/5-3/47.html> (in Russian).
- Vexler, Yulia (web), *Scientific reception of Alban Berg in the West: paradigms, trends, methods*, <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/Vexler.pdf> (in Russian).

Подготовка текста, публикация и комментарии С.С. Неретиной