

К ВОПРОСУ О “СМЕХОВОМ ШАБЛОНЕ” В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Понятие “смеховой шаблон”, имеющее, на первый взгляд, негативный оттенок, введено Д.С. Лихачевым для обозначения типологических процессов, существующих внутри довольно представительной по художественно-смысловым координатам зоны древнерусской смеховой традиции [1, с.75].

Подобное явление присутствует и в музыкальных произведениях смеховой ориентации, создатели которых выстраивают особую интонационную “картину мира”, имеющую свой смеховой алгоритм существования и специфические приемы кодирования информации – своеобразные “общие места”, законы, художественно-эстетические стандарты, демонстративно противопоставленные жанрово-стилистическим нормам “серьезной” культуры и формирующие таким образом смеховую музыкальную парадигму. Как говорят представители семиотического направления, “идея стимулирует создание претендующих на ее воспроизведение текстов” [2, с. 3].

Объем такого рода типовых моментов, выполняющих роль импульса к попаданию в “смеховое поле”, достаточно велик, что не исключает, а, напротив, предполагает зону индивидуальной обработки: в каждом новом смеховом опусе осуществляется процесс “преодоления типического ... при котором типическое “рождается” заново именно в данном материале, в данных уникальных обстоятельствах” [3, с. 111].

Солидаризуясь с общеизвестным положением о том, что каждое музыкальное произведение представляет собой неповторимый сплав традиционных и индивидуальных качеств, на данном этапе исследования “смеховых признаков” попытаемся произвести отбор и анализ тех **стандартных** ситуаций, которые сигнализируют слушателю о принадлежности музыкальных текстов к смеховому пространству и позволяют атрибутировать их как материал с комической заданностью.

Важнейшим инвариантным признаком смеховых музыкальных текстов является их особая **коммуникативная насыщенность**. Смех, “гений общения” (Л. Карасев), облакает музыкальный материал в наиболее доступные для восприятия формы, пользуясь для этой цели общеизвестными символами – “интонационными лексемами” (М. Арановский), ассоциативными жанрово-стилистическими знаками, которые и осуществляют намеченную в тексте коммуникативную программу¹.

¹ Коммуникативность в данном случае - не только демократичность творческих интенций как простота и доступность избираемых композитором средств. Речь идет о сознательном

В качестве основных принципов знаковой презентации в смеховых музыкальных текстах выделим “*прямой*” и “*ложный*” способы функционирования маркированной в жанрово-стилистическом отношении лексемы. Первый из них, осуществляющий свое действие в соответствии с семиотическим понятием “плотности знака как степени связанности обозначаемого и обозначающего” [4,210], предполагает размещение знака-символа в соответствующем семантическом поле. Именно так действуют разнообразные смеховые показатели в тех инструментальных произведениях, где смеховой интонационный генотип работает в консонантном соотношении с ситуацией (как, например, в “Плясках скоморохов” Римского-Корсакова, Чайковского, в музыкальной характеристике Скулы и Ерошки из “Князя Игоря” Бородина, во многих опусах Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, “Тиле Уленшпигеле” Каретникова). Второй, “ложный” способ знаковой трансляции, при котором происходит экспансия определенного кода-символа в несоответствующую жанрово-стилистическую систему, порождает напряженную, чаще всего пародийную семантическую игру, а потому встречается чаще в произведениях с вербальным рядом, который увеличивает число каналов пародийной диссонантности и таким образом способствует дополнительному обнаружению смысловых подтекстов (укрупняет пародийный экран). Инструментальные опусы пародийно-иронического плана, требующие от слушателя великолепной ориентации в огромном пространстве музыкальной символики и развитого ассоциативно-аллюзийного дешифрующего аппарата, помноженного на тончайшее восприятие комического, более элитарны и представляют собой высокоинтеллектуальный, наиболее сложный для распознавания уровень интонационно-смысловой игры.

При исследовании проблемы комического в инструментальной музыке автором статьи обнаружено, что в классических опусах (например, у композиторов “Могучей кучки”) происходит процесс отбора и кристаллизации смеховых интонационно-смысловых параметров, исходя из принципа исходной конфронтации по отношению к “серьезной” знаковой системе. Пользуясь интонационно-смеховым знаком как кодом, композитор рассчитывает на определенное “однолинейное” восприятие слушателя. А потому из двух отмеченных типов знаковой презентации приоритет здесь принадлежит первому, “прямому” способу интонационного кодирования, что подтверждает

коммуникативном акте, о провокации к диалогу, к активной смеховой реакции с акцентом на обязательном наличии второго, адекватно воспринимающего звена (в этом отличие смеховой музыки от элитарных опусов - “неопознанных объектов” для большинства слушателей).

положение об особой демократической открытости данных текстов. Более того, классические произведения XIX века, за редкими исключениями, обнаруживают тенденцию к опозитизации смеховых музыкальных образов, к подчеркиванию созидательно-витализирующей, радостной природы смеха.

Болеющий иронией XX век, не отказываясь от принципа прямой репрезентации интонационно-смысловых параметров, все чаще апеллирует к инверсивным способам кодирования музыкальной информации (благодаря чему смеховое пространство оказывается насыщенным знаками “высоких” систем), требующим и от создателя, и от слушателя способности к моделированию и опознанию игровой ситуации и большого интеллектуального потенциала. Изменяется и авторская интонация, все чаще приобретающая ироническое звучание и оценочный характер. Значительно расширяется аура комического, тяготеющего к сатирической и гротесковой образности. Думается, здесь не важен момент количественного соотношения – важна тенденция к укрупнению и артикуляции пародийно-ироничной и сатирической трактовки материала¹.

Отмеченные различия, наметившиеся в трактовке инструментальной музыки комической ориентации представителями разных эпох, имеют, на наш взгляд, свои причины. Дело в том, что композиторы-классики, ратовавшие за создание самобытного национального стиля, стремились воспроизвести наиболее характерный вариант смеховой инструментальной “модели”, которая (как это часто бывало при классической обработке материала), несмотря на значительную интонационно-смысловую объемность, приобрела несколько идеализированный и однозначный вид (по сравнению, например, с фольклорной инструментальной традицией и творчеством скоморохов). Работа по “собираанию” позитивной модели, будучи необходимой на определенном историческом этапе, привела к тому, что к началу XX века смеховой музыкальный образ в связи со своей интонационной “однозначностью” стал несколько стереотипным, тиражированным и в известном смысле банальным (в значительной мере этому способствовала нацеленность на демократичность музыкального языка – тенденция изначально прогрессивная, но породившая в данном случае элементы “заезженности”).

В XX веке в инструментальной музыке смеховой ориентации происходит активный процесс сближения и ассимиляции двух знаковых систем (“серьезной” и “смеховой”), связанный с их трансформацией, переосмыслением и активным взаимодействием на основе пародийного

¹ Данная тенденция свойственна и инонациональным культурам, что подчеркивает ее типологический характер.

контакта (начало этого процесса – в музыке русских композиторов XIX столетия, связанной со словом, которое помогало проставлять акценты и направлять восприятие в нужное русло). Более того, многие композиторы XX века, обладающие особым, рафинированным чувством юмора (такие как Стравинский, Прокофьев, Шостакович, Щедрин), не только создают самоценные смеховые образы или подвергают ироническому осмеянию негативное в окружающей действительности, но и производят ревизию застоявшейся и “подкисшей” от времени смеховой музыкальной образности.

Основным направлением смеховой трансляции в этот период становится работа по “искривлению модели” и нарушению программы, проявляющаяся в парадоксальной “ломке” тематизма, смещении устоявшихся образно-интонационных ассоциативных блоков (в первую очередь – жанровых), нарушении системы пропорций, норм формообразования и т.д. Такой “кривозеркальный” способ работы с материалом по своим художественно-эстетическим нормам оказывается гораздо более вписанным в систему координат смехового антимира – мира “опрокинутого”, характеризующегося “сбитостью и спутанностью знаковой системы обычного мира” [1, 116]. Смеховой ген, не терпящий никакой стабильности, разрушает любые застоявшиеся системы – вплоть до собственной, как только она начинает претендовать на универсальность и совершенство.

Кроме отмеченной тенденции к “дескридации” смеховой образности, 20 век демонстрирует не менее выразительное направление смеховой работы – “банализацию банального”, доведение его до критической точки абсурдности с демонстративно выпяченной эпатажностью (как, например, в “Любви к трем апельсинам” С. Прокофьева). Подобное направление работы с “натурой” – характерная черта литературы и искусства нэпмановских времен, породивших сатирические опусы М. Зощенко, Саши Черного, с “черным упоением” смеющихся над пошлостью и мещанством современного мира.

Ярким примером подобного рода может служить шестая прелюдия ор. 34 Д. Шостаковича, в музыкальном материале которой осуществляется процесс концентрации шаблонности с последующим ее “разоблачением” на всех уровнях формообразования. Здесь и жанровое несоответствие фактурных пластов, каждый из которых “врезает” свою линию (заезженный маршевый тематизм в партии правой руки явно не согласовывается с “полечным” сопровождением левой); и тенденция к жанрово-интонационному раздвоению каждой партии (когда, например, маршевая формула, “не выдерживая” напора полечного аккомпанемента, раздражается

активным бегом шестнадцатых, вызывающих аллюзии к начальной интонационной формуле “Джюльетты-девочки” С.Прокофьева). Принцип комического несоответствия становится главным фактором логики (вернее, антилогики) интонационного развития: в жанровых стереотипах марша проглядывают то канканные, то галопные “новообразования”, сводящие на нет все демонстрируемые устремления к “высокому” жанровому статусу. Ситуация несоответствия жанровым стандартам укрупняется хроматизированным басовым проведением темы марша, освобожденной от острых пунктиров и паузирования, в сопровождении “истошно вопящей” (рассредоточенный кластер d-cis-e) ритмоинтонации правой руки (такты 36-40). Тематическая линия по ладотональным и гармоническим признакам никак не может “вписаться” в ситуацию аккомпанемента: обе линии, мелодическая и сопровождения, изначально не соответствуя друг другу по ладотональным параметрам (политональное мышление охватывает и горизонтальный, и вертикальный срезы фактуры), демонстрируют неудачную попытку прийти к единству. Как только партия правой руки с натугой достигает тональности аккомпанемента, партия левой, “наконец”, вписывается в уже покинутую тональность правой, образуя новое несоответствие по принципу бесконечного канона. Этот же принцип запоздалой реакции действует на всех других уровнях формообразования (тематического “приспособления”; так и не обретенного фактурного единства; чередования строгих метрических периодов со свободными несимметричными построениями; интонационного “наркоза” в предкадансовой формуле 28-30 тактов; обретения длительно ожидаемого h-moll, подготавливаемого доминантсептаккордом *B-dur* и т.д.)

При всех “временных” отличиях, в инструментальных текстах, демонстрирующих “прямой” тип контакта со смеховой образностью, присутствует ряд типологических признаков, сигнализирующих об их принадлежности к смеховому пространству. Так, основной сферой *жанрового* притяжения музыкальных произведений этого рода являются танцевальные жанры народного происхождения (из области так называемых “первичных”, по В. Цуккерману), причем, не все, а лишь те, которые отличаются высокой энергетической активностью и “витализируют” музыкальный текст, порождая соответствующий комплекс выразительных средств как “совокупное действие регистра, темпа, ритма, звуковедения, громкости” [5, с. 92]

Данный тезис не представляет собой открытия – это аксиома. И все же, попытаемся выявить причины такой зависимости. На наш взгляд, причина подобной “прямой связи” состоит в способности культуры аккумулировать

генетическую память истории. Речь в данном случае идет о том, что одним из главных каналов музыкального озвучания древнерусского смеха в условиях жесткой жанровой регламентации канонизированного искусства Древней Руси была именно танцевальная музыка, которая воспринималась в этот период как запретная, порицаемая религиозно-государственными структурами противоположность церковно-певческой традиции и – шире – как оппозиция скоморошьяго (мирского, низкого) религиозному (божественному, высокому). Все показатели отмеченных членов оппозиции (от мирозерцательных, философско-эстетических – до формообразующих) находятся в соотношении крайнего дистанционного удаления: бесовское (смеховое) – божественное (серьезное); движение телесное – предстояние молитвенное; инструментальное – вокальное; жизнерадостное – печальное; дискретное – континуумное и пр. Сам термин “вертимое плясание”, широко используемый в антискоморошьяих документах, стал синонимом сначала языческого, а позже – бесовского начала, в связи с чем в древнерусском искусстве установилась прямая связь, объединяющая танец, смех и скоморохов как “архиереев смеха” (А. Панченко) в качестве звеньев одной логической цепи.

Инструментально-танцевальные формулы, приобретая вследствие отмеченных процессов свойства устойчивых интонационных лексем смеховой ориентации, донесли до нашего времени генетическую память жанра, вобрав в себя философско-эстетическую концепцию, согласно которой танцевальное (в его наиболее демократическом варианте) и смеховое – элементы синонимического ряда. В данном случае танцевальная жанровость приобретает значение художественного конденсата смеховой энергии, становится тем символом-кодом, при помощи которого происходит программирование слушательского восприятия на “смеховой канал”.

Думается, подобный способ настройки восприятия является наиболее архаическим и устойчивым по отношению к исторической перспективе, ведь именно в момент формирования интонационно-осмысленных блоков “серьезной” и “смеховой” музыки происходил отбор наиболее представительных в семантическом отношении знаковых параметров, среди которых танцевальность – как смеховой интонационный генокод – оказалась наиболее стабильным и востребованным историей признаком музыкального текста в смеховом пространстве (о чем свидетельствуют и генетические предки танцевальных жанров, и произведения наших современников). Другое дело, что в XX веке, с выдвиганием на историческую арену более молодых

танцевальных жанров, включая представителей инациональных культур (галоп, рег-тайм, канкан и пр.), происходит их активное вторжение в смеховое музыкальное пространство (вспомним, сколь широкое распространение имеют эти жанры у Шостаковича, Прокофьева, Стравинского, Шнитке). При пародийно-ироничной трактовке материала в зону “жанрового зазеркалья” попадают и жанры “высокого происхождения”: менуэт, гавот, вальс, марш и др.

Танцевальный генотип, сложившийся как звуковая материализация состояния “мышечной радости” (как и радости бытия вообще) и оперирующий “пластическими знаками”, “которые опираются на двигательный, кинетический опыт человека” (5, 92), порождает соответствующий комплекс средств, находящихся в зоне смехового притяжения и витализирующих музыкальный текст. Это ладовые структуры преимущественно мажорного наклонения; стремительный темп; звенящая рьяная оркестровка¹ яркий динамический режим с акцентом на громкой звучности (в данном случае генетическая “память истории” (М. Бахтин) напоминает о специфике исполнения народных танцев на просторе); упругая, активная мелодика – своего рода материальная фиксация размашистых танцевальных “па”; метроритм, вызывающий “мышечно-моторные ощущения” (Б. Асафьев) и заражающий внутренней потребностью в движении;² квадратность и симметричность построений, способствующие объединению слушателей в едином эмоциональном порыве; особые, насыщенные двигательными импульсами, комичные штрихи, мелизмы и агогика; игровой тип формообразования и развития материала.

Поскольку многие из названных параметров смехового музыкального текста являются аксиоматическими, остановим внимание на двух последних.

Вопрос о штрихах, мелизмах и агогических принципах организации, думается, соотносится с проблемой интонирования текста: В музыке – “искусстве интонируемого смысла” – огромное значение приобретает *качество* интонации: именно способ произнесения любого текста окончательно отшлифовывает (а иногда и кардинально меняет) его жанровые признаки (вспомним скоморошины, “оперирующие” музыкальными и вербальными текстами былин, которые благодаря особой

¹ Не случайно Н.А. Римский-Корсаков в конспекте “Предисловия” к своей “Оркестровке” оперирует такими понятиями как “Трагическое и комическое”, “Смех. Насмешка”, “Веселье - несчастье” по отношению к оркестровым средствам выразительности.

² Думается, характеристичность многих метроритмических структур в смеховой музыке связана, в первую очередь, с мужской танцевальной традицией, предполагающей динамичные прыжки, “втаптывания”, приседания, выбрасывание ног (отсюда, вероятно, происходят так называемые ритмы “в две ноги” и “в три ноги”).

манере исполнения “транспонировались” в противоположное семантическое измерение). Вот почему смеховой инструментальный текст, “заявляясь”, демонстрирует своеобразную манеру интонирования, что вызывает концентрацию отличительных свойств именно в сфере “произношения” (штрихах, мелизмах, темповых и динамических показателях, манере исполнения).

Интересно, что штрихи и мелизмы, используемые композиторами в инструментальной музыке смеховой ориентации, в значительной степени связаны с кинетическим опытом человека, почерпнутым либо в состоянии двигательной радости (например, во время зажигательного танца), либо в комических ситуациях. С некоторой долей условности, присущей любому переводу музыкальной символики на вербальный уровень, попробуем провести материально-ассоциативные аналогии по поводу наиболее представительных “смеховых штрихов”:

стаккато – прыжок, подпрыгивание (как известно, такой способ передвижения связан лишь с радостным состоянием духа); нередко именно стаккато служит звукоизобразительным признаком смеха;

маркато – акцент, либо совпадающий с метрическим (тогда он, чаще всего, носит гипнотически-постоянный характер, как в простонародных быстрых танцах, сопровождаемых оглушительными барабанными ударами), либо не соответствующий ему (в этом случае срабатывает основной закон комического несоответствия, отклонения от нормы, воспринимаемый как интонационное “прихрамывание” или шуточно-игровой прием ходьбы “не в ногу”);

пиццикато – способ игры на струнных инструментах, характеризующийся отрывистым задорным звучанием (налицо – те же способы “радостного движения”, что и в стаккато) и вызывающий ассоциации с игрой на народных струнных и струнно-смычковых инструментах.

Столь же явные кинетические аналогии обнаруживают используемые в смеховом музыкальном пространстве мелизмы:

тирата – интонационная фигура, ассоциативно связанная с активным разбегом, целеустремленным движением;

форшлаг – украшение, приобретающее в смеховом тексте безусловный комический эффект благодаря появляющемуся слуховому ощущению звуковой игры по законам “смехового раздвоения” (фальшивой звучности, по М. Бонфельду).

трель – звеняще-зудящий мелизм, связанный с энергетикой быстрого движения, эмоциональным состоянием радости и звончатым сонорным эффектом.

Кроме вышеназванных мелизматических фигур, в смеховой инструментальной музыке довольно часто встречаются “серьезные” мелизмы, такие как мордент и группетто, вводимые в смеховой контекст в качестве репрезентантов галантного стиля с пародийно-иронической целью (данная тенденция, широко используемая в музыке отечественных композиторов, берет свое начало в юмористических Менуэтах Гайдна, а еще ранее – в музыке французских клавесинистов). Значительно реже данные украшения, будучи вписанными в темпово-динамический режим смехового музыкального пространства, становятся прямыми репрезентантами комической образности (в качестве классического примера подобного восприятия приведем занозистое звучание мордентов в главной партии из первой части D-dur’ной сонаты Гайдна).

. Особо следует сказать о тембровой игре, демонстрирующей все параметры комического (по Б. Дземидоку): контраст, противоречие, несоответствие, несообразность, отклонение от нормы. Интереснейший пример в этой области – “Юмористическое скерцо для четырех фаготов” ор. 12 bis С. Прокофьева с эпиграфом из “Горя от ума” Грибоедова: “А тот – хрипун, удавленник, фагот...”, акцентирующим установку автора на тембровый комизм. Отмеченная тенденция широко представлена в музыке современных композиторов, активно использующих весь потенциал симфонического оркестра в парадоксальных темброво-регистровых ситуациях – вплоть до введения в качестве музыкальных инструментов архинеординарных “орудий” (например, кастрюль с крышками в “Драке богомольцев” из “Тиля Уленшпигеля” Н. Каретникова).

Способы работы с материалом в смеховой инструментальной музыке находятся, как правило, в игровой зоне. Основным принципом развития здесь становится варьированная повторность,¹ которая так же, как и сама игра, может быть определена как “ситуация как бы”, то есть “то, да не то”. Именно так обстоит дело при вариантном обновлении: интонационный прообраз всегда угадывается слухом, однако, в каждый данный момент он предстает в новом виде по отношению к заявленному, демонстрируя свободу преобразующей игры.

¹ Заметим, что указанный принцип развития относится к наиболее демократичным и коммуникативным способам формообразования, что связано с некоторой автоматизирующе-прогнозирующей ролью повтора в процессе восприятия.

При всем разнообразии музыкальных *форм*, встречающихся в смеховых музыкальных опусах, в связи с их тенденцией к коммуникативной открытости, преобладают все же “формы, базирующиеся на принципе тождества” (Б. Асафьев) и связанные с мотивом опознания (в данном случае смехового): вариационная, рондо (вспомним хотя бы бетховенское “Ярость по поводу утерянного гроша” и “Рондо Фарлафа” Глинки, формообразующие принципы которых как нельзя лучше отражают идею “навязчивых состояний”, поданную в комическом ключе). Попадает в смеховое пространство и fuga – преимущественно в пародийном амплуа, как, например, в мини-цикле С.Танеева на слова Козьмы Пруткова (1 – “Если у тебя есть фонтан”, 2 – “Специалист подобен флюсу”).

В крупных опусах в качестве сверхформы, объединяющей отдельные части в единую композицию, может присутствовать монтажный тип драматургии, отражающий специфику произведения (как, например, в “Байке” Стравинского, номерная структура которой связана со своеобразием скоморошьего представления).

Игровая ситуация пронизывает все элементы формы, начиная от попевки (думается, подобная дефиниция вполне уместна, поскольку материал, положенный в основу данных опусов, – народно-песенный) и заканчивая всей формой в целом и принципом соотношения различных смеховых текстов, трактуемых как варианты исходного “смехового инварианта”.

В этом смысле (если понимать существующую в сознании смеховую модель как “тему”) можно сказать, что вариантность и вариационность – как “две разновидности варьированной повторности” (В. Задерацкий) – становятся не только основными формообразующими принципами смеховых опусов, но и поднимаются до уровня философско-эстетических параметров смехового музыкального текста, приобретая значение смыслопорождающего фактора.

Речь идет о такой трактовке вариантности и вариационности, которая отражает не только процессы внутритекстуального уровня, но и объясняет координацию музыкальных текстов в смеховом интертекстуальном пространстве (в аспекте работы со “смеховой моделью”). В этом случае *вариантность* как “такой уровень изменений, при котором не меняется начальная смысловая суть” произведения, а изменяется лишь его “подсветка” [6, с. 37], может стать категориальным фактором в отношении целого корпуса музыкальных текстов с “прямой трансляцией” смеховой образности. Соответственно, широко понимаемая *вариационность*, которая “обычно затрагивает один из компонентов

интонации” и “предполагает более глубокий уровень смысловых изменений (вплоть до **превращений**)”, ведущих к “производности – переходу в иное **смысловое** значение” [6, с. 37], – может объяснить семантическую мобильность пародийно-инверсивных смеховых музыкальных текстов.

Проведенные наблюдения над спецификой функционально-стилистических параметров смехового музыкального текста не исчерпывают всего спектра вопросов, связанных с обозначенной проблемой. Более того, они служат лишь следующим шагом к постижению сути того сложнейшего художественного феномена, которым представляется музыкальный смех, ибо, как верно заметил Ю. Лотман, “художественная модель всегда шире и жизненнее, чем ее истолкование, а истолкование возможно лишь как приближение”.

Литература

1. Лихачев Д.С., Панченко А.Н. “Смеховой мир” Древней Руси. Л.:”Наука”, 1976.
2. Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А. Постижение versus понимание. // Текст – культура – семиотика нарратива. Ученые записки Тартусского университета, вып. 855. Тарту, 1989. С. 3-17.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. М., 1991.
4. Чернов И.А. К характеристике художественного стиля (Плотность знака и насыщенность знаковой системы). // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту:”Тартуский гос. унив.”,1974. С. 210-219.
5. Медушевский В.В. Как устроены художественные средства музыки. // Эстетические очерки. Вып. 4. М.:”Музыка”,1977. С. 79-113.
6. Задерацкий В. Музыкальная форма. М.: “Музыка”, 1995.