

Музыкальное произведение как процесс преодоления типического (к вопросу об индивидуальных механизмах «смеховой работы»

С. Прокофьева в сфере инструментальной музыки)

В каждом музыкальном произведении, как и во всем культурном пространстве, присутствуют две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, это “стремление к стабильности, неподвижности (это стремление психологически переживается как оправданное традицией...)”, с другой – “ориентация на новизну, экстравагантность” [5, с. 74]. По отношению к смеховому музыкальному пространству данная проблема приобретает следующие очертания: в процессе развития смеховой музыкальной образности приблизительно к концу XIX века сформировался определенный стереотип “интонационного поведения” в сфере инструментальной музыки – своего рода смеховой шаблон¹, связанный со специфическими приемами кодирования информации – своеобразными общими местами, художественно-эстетическими стандартами, демонстративно противопоставленными жанрово-стилистическим нормам “серьезной” музыки. Наиболее устойчивым показателем смеховой парадигмы в инструментальной музыке этого времени стал танцевальный генотип мелодии, что породило соответствующий комплекс средств, витализирующих музыкальный текст: ладовые структуры преимущественно мажорного наклонения; стремительный темп, сочная колористическая инструментовка; яркий динамический режим с акцентом на громкой звучности; активная “мускулистая” мелодика и метроритм, вызывающий двигательные ощущения; особая манера произнесения текста, заявленная обилием штрихов, агогических оттенков и мелизмов смеховой семантики. В результате отмеченного процесса в сознании слушателя-композитора определился “блок стандартизированных элементов” – некая модель музыкального смеха, присутствующая в виртуальном пространстве сознания-предслышания в качестве инварианта. Смеховая модель в этом случае представлялась как набор возможностей, которые в ходе творческой реализации использовались либо в соответствии с заданной программой, либо со значительными отступлениями от нее – вплоть до отрицания многих параметров исходной модели в пародийных опусах.

Исходя из этого, процесс авторской обработки модели, при котором композитор становится интерпретатором заложенного в инварианте смысла,

демонстрирует индивидуальность “вышивания по канону” – с тенденцией к “преодолению типического” (М. Бонфельд) в той или иной мере.

В связи с Прокофьевым данная проблема решается, безусловно, в пользу новаторско-экспериментаторского показателя, но не столь однозначно, как это может показаться на первый взгляд. Известно, что в координатах профессионального музыкального искусства традиционной ориентации появление Прокофьева вызвало эстетический шок. Его доходящая до эпатажа неординарность, демонстративный нигилизм к авторитетам и иерархическим условностям, “брутальность” в сочетании с ярко выпяченной иронически-насмешливой интонацией музыкальных опусов сразу же поставили композитора в ряд ниспровергателей по типу “Фомы, не помнящего родства”. И все же: многие опусы Прокофьева (особенно в интересующий нас ранний период), воспринятые большинством современников как кощунственный бунт, были в достаточной мере традиционны – и не только с точки зрения взаимоотношений с наследием предшественников, но и – что особенно важно – по отношению к смеховой культуре¹ (насколько можно говорить о традиционности в этом вечно обновляющемся культурном пространстве).

Пожалуй, ни один другой композитор не заявлял о своем творческом выходе программой, столь активно нацеленной на апробацию смехового пространства в различных жанровых амплуа. Думается, что именно в смеховых координатах многие сочинения молодого Прокофьева (такие как “Юмористическое скерцо для четырех фаготов”, “Сарказмы”, “Сказка про шута, семерых шутов перешутившего”, симфоническая сюита “Шут”, некоторые из “Мимолетностей”, “Классическая симфония, во многом выросшая “из иронических тенденций” (Б. Асафьев), эксцентрическая оперная буффонада “Любовь к трем апельсинам”)¹ обретают естественную среду обитания и могут быть объяснены как закономерные с точки зрения смеховой поэтики.

Уже первые произведения Прокофьева значительно расширили горизонты смеховой образности в инструментальной музыке: кроме радостно-витальных состояний, преимущественно обозначенных у классиков XIX века, в его музыке сразу заявили о себе иронизирование, сатирическое осмеяние (с разной степенью колкости), сарказм и гротеск. В данном случае композитор продолжает линию “смеховой работы” своих предшественников и учителей (более всего – Глинки, Даргомыжского, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова), перенося накопленный ими багаж смеховых ресурсов из области

музыкально-сценических и вокально-инструментальных жанров (опер, песен и романсов) в инструментальную плоскость.

Следует отметить, что задача акцентуации иронического начала в вокально-инструментальных опусах классиков решалась значительно проще: политекстовая объемность этих произведений, предполагавших наличие как минимум двух структурных компонентов (музыкального и вербального), пополненных визуально-сценическим ракурсом и текстовыми моментами “второго плана” (системой ремарок, манерой исполнения, интерпретацией и пр.), значительно облегчала восприятие смеховой ауры произведения. Для своего времени эта отработка музыкально-комедийной методики на базе произведений с вербальным рядом была необычайно прогрессивным явлением. Попытки прорыва *оценочного* смеха в сферу “чистой” музыки у русских классиков немногочисленны (среди них – “Марш Черномора” Глинки, отчасти “Кикимора” и “Баба Яга” Лядова, некоторые пародийные инструментальные фрагменты в гоголевских операх и “Золотом петушке” Римского-Корсакова, восприятие которых, однако, подготовлено прослеживанием сюжетной коллизии).

Задачу “иронизации” и “сатиризации” инструментальной музыки в полной мере предстояло выполнить композиторам XX столетия, в творчестве которых смеховое пространство со всем огромным представительством полутонов приобрело объемное звучание. Каждый из композиторов продемонстрировал свой тип контакта со смехом.

В опусах Прокофьева сохраняется главная константа классической “смеховой модели” – *танцевальный генокод*, представленный, как правило, жанром – репрезентантом того или иного типа танцевального движения. Отмеченная тенденция полностью соответствует классической смеховой парадигме, творческая реализация которой, как правило, предполагала интонационно-плясовую заявку,¹ осуществлявшую настройку слушательского восприятия на “смеховой канал”. Однако, в отличие от классической смеховой модели, предполагающей изначальную связь с моторными фольклорными жанрами исключительно *славянской* традиции, жанровая ориентация Прокофьева отличается большей интернациональной, временной и пластической объемностью, что приводит к расширению программы классической смеховой модели. Наряду с плясовыми импульсами “русского происхождения”, в опусах Прокофьева широко представлены инонациональные жанры, представляющие разные эпохи культурного пространства. Это, во-первых, наиболее откровенные в своей смеховой

экспрессии, высоко энергетичные, стремительные скерцо, галоп, жига, ригодон, тарантелла, бурре, паспье и, во-вторых, более сдержанные жанровые реалии “высокого” статуса (гавот, менуэт, аллеманда и пр.), свидетельствующие о “жанровом космополитизме” автора и приобретающие – благодаря контекстным условиям и характерно прокофьевской ироничной интонации – комический оттенок.² При всей разномастности жанровой антологии инструментальной музыки Прокофьева сохраняется главное – связь с пластикой танцевального движения – момент, изначально присущий смеховой инструментальной парадигме и (что особенно важно в данном случае) артикулированный личностно-художественным своеобразием композитора.³ Кроме жанров танцевальной ориентации, в орбиту смехового притяжения попадают скерцо (комментарии тут излишни), марш – любимый жанр композитора, связанный, как правило, с солнечным спектром активного движения, и токката – главным образом, не как отдельное произведение, а как принцип радостной моторики, столь свойственной музыке Прокофьева. Можно сказать, что именно у него моторность приобретает доминантный образно-эмоциональный статус, определяя во многом комплекс выразительных средств (тип фактуры, самодовлеющий принцип ритмической остинатности, сосредоточение на выразительных возможностях двигательных импульсов).

Отмеченные векторы жанровой антологии композитора (“красноречивый” и “парадоксальный”: стремительные жизнерадостные танцы, генетически связанные со смеховым миром, – и жанровые репрезентанты галантного стиля) поразительно вписываются в методику “смеховой работы”, в соответствии с которой трансляция ассоциативных жанрово-стилистических знаков происходит двумя способами: путем “прямого” и “ложно-мистифицированного” контакта.¹ Первый, “прямой” способ смеховой экспозиции материала, связанный с радостно-витальным типом образности, предполагает размещение жанрового символа в консонантном семантическом поле. Примеров такой жизнерадостной, озорной музыки в творчестве С.Прокофьева, обладавшего особой потребностью в смеховом самовыражении, – огромное множество (юмористические скерцо для разных составов, основная тема “Меркуцио” и “Народный танец” из “Ромео и Джульетты”, искрящаяся тема скерцо пятой симфонии, финалы многих фортепианных сонат и т. д.). Это поразительные по полноте солнечного мировосприятия “оды к радости”, наполненные грандиозной витальной энергией.

Второй, “ложно-мистифицированный” способ смеховой работы, предполагающий кривозеркальную экспозицию высоких жанров с последующей их семантической модуляцией, – не менее характерен для стиля Прокофьева. Показательно, что как только в произведении с радостной образной программой появляется высокая жанровая символика и медленный темп, – жди подвоха! – как правило, происходит процесс жанрового переинтонирования с “переключением функций” ассоциативного репрезентанта.

Введение высоких жанрово-стилистических знаков в смеховые координаты – явление необычайно распространенное в смеховой культуре, которое – в зависимости от степени “снижения” жанрового объекта и способа его интонирования – приобретало различный смеховой колорит. В творчестве Прокофьева процесс смехового “увенчания-развенчания” также имеет огромный разброс показателей: от нежно-ироничной, сохраняющей трепетное отношение к объекту стилизации “Классической симфонии” – через эпатажные, различные по силе “уязвления” пародийные фрагменты “Любви к трем апельсинам” – до ядовитых “Сарказмов” и гротеска “Шута”.

Активная ассоциативная программа смеховых опусов Прокофьева, обеспеченная его обращением к *жанровым* знакам – исторически обработанным слухом и наиболее информативным с точки зрения музыкальной символики – один из наиболее открытых каналов, осуществляющих **коммуникативную** настройку. Высокий коммуникативный уровень, будучи отличительной чертой смеховой музыкальной парадигмы, обеспечивается у Прокофьева и специфическими особенностями *тематизма*.

Тематизм Прокофьева максимально соответствует критериям смехового музыкального текста. Впитав в себя все импульсы, исходящие от музыкально-сценических жанров, он приобрел свойства необычайной материальной осязаемости, лицейской театрализованности, а нередко – и масочно-игровой мистифицированности. Такой карнавализованный тематизм обогащает музыкальное интонирование чертами синкретической объемности: в отличие от тематизма инструментальных произведений XIX века, заряженного энергетикой плясовых двигательных импульсов, его тематизм, наряду с кинетической программой, впитывает в себя физиономические, жестово-пластические и речевые компоненты (вспомним: “у нас создавалось впечатление, что мы слушаем разговор, а не музыку” [1, с. 217]). Музыка как бы вбирает все элементы древней синкретической общности и, завладев ими, сама превращается в них же¹. В связи с отмеченной особенностью

увеличивается количество коммуникативно-диалогических каналов музыкального текста, расширяется его ассоциативная сфера, что приводит к возрастанию “объема общительности” прокофьевской музыки (чрезвычайно важный момент для текстов смеховой ориентации).

В целом по отношению к тематизму Прокофьева комической ориентации можно сказать, что он обладает свойствами классического материала и по степени информативности, и по своим семантическим признакам, и по характеру оформления (как правило, в таких темах отсутствует тенденция к “снижению значения рельефности, переводу ее в фоновость...” [7, с. 129]). А потому критерий смещения фигуру-фоновых отношений, положенный в основу теории инструментального комизма В. Сумароковой¹, следует признать не достаточно корректным: будучи весьма действенным по отношению ко многим произведениям, осуществляющим “прямой” тип контакта со смехом, этот критерий, как правило, не работает в зоне пародийной семантики, где взаимосвязь с развенчиваемым прообразом осуществляется чаще всего именно за счет декларируемой, тематически заявленной ассоциации. Что же касается конкретно тематизма Прокофьева, то к нему можно отнести приведенную в сноске цитату В.Сумароковой, заменив все “нет” на “да”: в зоне оптимальной отчетливости находится индивидуализированный, рельефный тематизм экспозиционного типа, членораздельный, активный в ритмическом отношении и т.д. Думается, акцент здесь должен быть сделан не только на “физиономических” свойствах тематизма, но и на контекстных условиях его существования (в данном случае – в игровой зоне) и характере его произнесения (со свойственной Прокофьеву интонацией “иронизирующего комедиантства”, по Б. Асафьеву).

Об уникальной способности композитора к такого рода музыкальному “комедиантству” свидетельствует современник Прокофьева Ю.Анненков: “Изобретательный остряк и шутник, Прокофьев ... забрасывал нас анекдотами и каламбурами, вызывавшими гомерический смех. Порой, когда Прокофьев садился у рояля, эти остроты превращались в музыкальное балагурство: способность Прокофьева *придавать звукам комический характер* была исключительной и, может быть, единственной в своем роде. Его пальцы виртуоза извлекали из клавиатуры акценты настолько *красноречивые* и *парадоксальные*, что у нас создавалось впечатление, что мы слушаем разговор, а не музыку” [1, с.217]².

В этом высказывании зафиксировано очень важное свойство смеховой работы Прокофьева с “высокими” жанровыми репрезентантами. Основу

понимания специфики этой работы составляет *идея интонации*, приобретающая у композитора качество первоуродной сущности текста. Часто именно интонация помогает слушателю адекватно расшифровать высокий музыкальный символ и превратить “семантический антоним” в “семантический синоним” (Ю.Лотман). Прокофьевская интонация во многих случаях заявлена как *игровая*. Как правило, автор не пародирует высокий стиль, а, забавляясь с ним, демонстрирует свое снисходительное отношение, создавая “стилизованный-игровой объект” (с преобладанием соревновательно-игровой установки “Я тоже так могу!”). Экспериментируя с избранной жанрово-стилистической моделью, он предлагает свой, поначалу демонстративно гладкий вариант, с несомненной художественностью воспроизводящий все внешние атрибуты прообраза (вспомним хотя бы “Классическую симфонию”). В определенный момент, когда восприятие, убаюканное необходимой дозой “стилистических реверансов”, расслабляется, происходит неожиданный (но характерный для смеховой методики) срыв программы. Для этого Прокофьеву не нужно изобретать что-либо: необходимо просто “выпустить на волю” находившиеся до этого под строгим контролем чисто прокофьевские стилистические ресурсы (смелые тональные соотношения, колористически яркое, занозистое диссонирование, угловатые, широко разбросанные в регистровом пространстве мелодические ходы и пр.). Именно в этот момент раскрывается игровой замысел композитора, состоящий в столкновении “высокой” культовой ситуации с элементами, выпадающими из ее знаковой системы.

Данная тенденция со всей очевидностью демонстрирует своеобразие поэтики смехового мира, состоящее в особой артикулированности таких моментов как *интонационность и контекст*. “Уникальная способность придавать звукам комический характер” (Ю. Анненков) проявлялась у Прокофьева на двух уровнях материализованной *идеи интонации*: исполнительском, полностью зависящем от способа авторского произнесения текста в момент его реализации, и интонационном – в знаково-зафиксированном аспекте. Не углубляясь в проблему пианизма Прокофьева, вспомним лишь о необычайной яркости его исполнительской манеры и о “единственной в своем роде” (Ю. Анненков) способности композитора “смеяться звуками”, связанной с его особым вниманием к штрихам, нюансировке, пластике интонирования. Отмеченные свойства прокофьевской манеры исполнения – продолжение авторского замысла на уровне текстовой фиксации, предполагающей концентрацию отличительных смеховых свойств

именно в сфере “произношения”: штрихах, мелизмах, темпово-динамических параметрах. Не вызывает сомнений насыщенность инструментальной музыки Прокофьева мелизматикой и штрихами (своеобразное “ряжение”, маскирование звука), ставшими плотью прокофьевского текста. Большинство из них непосредственно связано с игровыми, мимическими и кинетически-пластическими свойствами звуковедения (стаккато – подпрыгивание, возможное лишь в жизнерадостном расположении духа; маркато – носит у Прокофьева либо гипнотически постоянный характер, либо, при акцентировании слабого времени, воспринимается как звуковое “прихрамывание” или “передразнивание”; тирата – активный разбег; форшлаг и трель – игра со звуком по методу “смехового развоения” и т.д.). Гармоничный компонент высокого стиля – “серьезные” мелизмы (мордент, группетто), как правило, вводятся в смеховой контекст в качестве репрезентантов галантного стиля с пародийно-иронической целью.

Контекстные условия существования материала, наряду со способом его произнесения, являются основной семантической единицей смехового текста, его специфической “зоной трансформации” (М. Арановский). Не останавливаясь детально на этой проблеме, определим основные контекстуальные векторы прокофьевского инструментализма. Это, в первую очередь, образно-стилистические ориентиры музыки самого Прокофьева – неординарной, всем своим строем противоположенной какой бы то ни было прилаженности, церемониальности, этикетным установкам¹.

Само появление “галантных” жанров в столь дерзком контексте новаторских, эпатажных произведений, воспринятых обществом как самость композитора, было явным симптомом алогизма. Проявившись на уровне соположения различных художественных организмов, алогизм вторгался и в естество высоких жанрово-стилистических систем, завершая их коррекцию изнутри – либо посредством разновременного, но достаточно близкого сопоставления двух контрастных систем, либо путем органических изменений галантной стилистики, “деморализованной” характерно прокофьевскими ладо-гармоническими комплексами и “ехидным” интонированием текста.

Попытаемся концентрированно изложить выводы по поводу того, насколько прокофьевская смеховая модель вписана, во-первых, в координаты классической инструментальной смеховой парадигмы XIX века и, во-вторых, в сферу смеховой культуры в целом.

По отношению к классической парадигме смеховая модель Прокофьева более объемна и максимально соответствует методике обработки материала в

смеховой культуре (по принципу, обозначенному автором статьи как “прямой”, адекватный, и “мистифицированный” типы контакта).

Демонстративно-смеховые музыкальные опусы Прокофьева, связанные с “прямой” трансляцией образности, в целом сохраняют константные параметры смеховой классической модели. Небольшие ее коррективы касаются, в первую очередь, расширения каналов экспонирования танцевальной моторики за счет привлечения жанров инациональных культур (в этом случае можно сказать, что композитор “трансформировал энергию народного коллективного творчества, переводил ее в иное напряжение” [3, с.230-231]). Увеличивается характеристичность радостной моторики, ритмической остинатности (как концентрированного образа движения, приобретающего – в связи с многократной повторностью – механистический характер, что, по А. Бергсону, является отличительным признаком смеховых текстов) и скерцозности (имеющей у Прокофьева, в отличие, например, от Шостаковича, преимущественно жизнерадостный спектр излучения). Новые по отношению к музыке XIX столетия стилистические параметры (имеется в виду, в первую очередь, яркость и терпкость ладогармонического мышления Прокофьева), воспринимавшиеся большинством современников как нарушение, деформация, отклонение от нормы (вспомним, что в соответствии с теорией Б.Дземидока именно эти принципы составляют основу комического), на наш взгляд, более соответствовали специфике смеховой культуры с ее экстравагантностью и неприглаженностью звучаний, спонтанным характером возникновения, импровизационностью и неординарностью. В данном случае счастливые особенности творческой индивидуальности композитора консонировали с особенностями смеховой культуры, преодолевая некоторую прямолинейность и условность классической смеховой модели.

Многие составляющие смехового канона (такие как мажорность¹, отчетливость и преимущественная симметричность формы, равномерность метроритмической пульсации, простой рисунок фактуры, тембровая звончатость), будучи характерными свойствами творческого облика Прокофьева, естественно вписывались, с одной стороны, в классицистскую устремленность композитора, а, с другой, – в коммуникативную программу смеховой культуры, предполагающую установление смехового диалога со слушателем путем актуализации “уже существующих в памяти пластов музыкального смысла” (М. Арановский).

Пародийно-иронический тип образности, будучи сконцентрированным у классиков в области сценических и вокально-инструментальных жанров,

завоевывает у Прокофьева сферу инструментальной музыки, которая, беря на себя функции выражать и изображать что-либо без помощи литературного текста, обретает свойства “материально-ощутимого объекта”. Тем самым укрупняется, становится более рельефным процесс *девербализации* музыкального смеха, сопровождающийся увеличением информационной емкости собственно музыкального текста.

Расширение объема “смеховой модели” за счет привлечения жанров галантного стиля, находящихся изначально в противоположных координатах иерархической жанровой системы, влечет за собой ломку многих параметров классической модели. Вместо однозначных в своей смеховой потенции интенсивных показателей появляется противоположный темпово-динамический режим и специфические типы музыкальной пластики, подчеркивающие присутствие “семантического зазора” между жанровой символикой прообраза и его реальным прочтением. Заметим, что основным тоном общения раннего Прокофьева с галантным материалом является, как правило, не пародирование, а мягкое ироническое любование без тени агрессии и неприятия (незначительные отклонения от этой программы с акцентом на игровом характере “оппозиции” имеются в “Любви к трем апельсинам”). Укрупнение позиций “перевернутых образов” (Ю. Лотман) завершают наиболее важные параметры пародийной работы – интонационный, связанный с проблемой интерпретации, и контекстный.

В целом относительно смеховой парадигмы Прокофьева можно сделать вывод о ее положительной устремленности к реальным координатам “смехового мира”, насыщенного, в отличие от опозитизированной смеховой инструментальной парадигмы классиков, двумя смеховыми проекциями: жинерадостно-витальной (отражающей, по В.Проппу, “анималистическую радость бытия”) и критически-оценочной, связанной с музыкальным комизмом. Расширив объемность заданной XIX веком “смеховой модели”, Прокофьев оказался ближе к тому, что лежало в основе этой модели – к смеховому музыкальному искусству (в частности, к творчеству скоморохов). Все это свидетельствует об истинном ренессансе смехового мира в творчестве Прокофьева, о глубокой органичности его творческого постижения этого уникального феномена.

-
1. Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. – М.: “Сов. композитор”, 1998.
 2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: “Композитор”, 1998.

3. Гусев В.Е. Психология коллективного творчества. // Содружество наук и тайны творчества. М.-Л.: "Наука", 1968.
4. Кремлев Ю. Эстетические взгляды С.С.Прокофьева. – М.-Л.: "Музыка", 1966.
5. Лотман Ю. Семиосфера. – Спб.: "Искусство-СПБ", 2000.
6. С.С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. – М.,1961.
7. Сумарокова В. Комическое в системе эстетических категорий и специфика его проявлений в инструментальной музыке. Диссертация на соискание уч. степени канд. искусствовед. – К., 1988.