

ОЛЬГА СОЛОМОНОВА

АПОЛОГИЯ ПРИМИТИВА, ИЛИ ДА ЗДРАВСТВУЕТ «ПУСТОСМЕШЕСТВО»!

*Есть ли на свете ещё более сильное средство
противостоять всем издательствам мира
и судьбы, чем смех! Перед этой сатирической
маской испытывает ужас сильнейший враг,
и само несчастье отступает передо мною,
если я осмеливаюсь его осмеять!*

Бонавентура. «Ночные дозоры»

Предложенная статья инициирована монографией московского учёного Л. Акопяна «Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества». Признавая её неоспоримые достоинства, не могу согласиться с автором по ряду вопросов, – в первую очередь, по поводу его негативной оценки многих смеховых опусов Д. Шостаковича. И хотя тенденция отторжения смеха – «вечно Чужого» в культуре – весьма распространена в науке, выскажу на этот счёт свои соображения.

Начну с предыстории. В своё время А. Голенищев-Кутузов, поэт и друг М. Мусоргского, оказался глухим к «Райку». Цитирую: «<...> Нежный до женственности, деликатный до наивности, он изо всех сил старался, <...> иногда не без успеха, придать себе характер *грубости, резкости и угловатости*, будучи убежден (конечно, с чужих слов), что они суть признаки внутренней силы и гениальности. Результатом такого направления явились сочинения вроде “Савишны”, “Сиротки”, “Козла”, “Райка”, “Классика” и “Семинариста”, где *отсутствие музыки и красочности* искупалось <...> “правдой в звуках” <...> Помню впечатление моё, когда я впервые услышал знаменитый “Раёк”, – я решительно ничего не понял; присутствующие все хохотали до упаду, со

1. На векторе XXI века

всех сторон раздавались восклицания: “Чудесно! Тузово!”¹. Как явствует из описанного далее диалога, на вопрос композитора «Вы, кажется, изволите быть недовольны, господин поэт?» последний ответил: «О нет, нет <...> совсем не то! Мне только кажется, что *Раёк* – *шутка*; остроумная, злая, талантливая, но все-таки *только шутка, шалость*» (*курсив – О. С.*)².

Воистину, нет пророков в своём отечестве. Спустя какое-то время такая же судьба ожидает Дмитрия Шостаковича, который тоже будет «шалить» и «шутить» по весьма серьезным поводам.

Симптоматично, что подобные высказывания, демонстрирующие, несмотря на реабилитацию смеха в XX веке, непонимание специфики смеховых опусов, встречаем и в монографии Л. Акопяна. Позволю себе процитировать некоторые из них:

О «Райке»: «Этот посредственный образец остроумия в духе ещё не родившегося телевизионного КВН не добавляет сколько-нибудь интересных новых штрихов к портрету Шостаковича <...> Репутация Шостаковича как выдающегося музыкального юмориста выиграла бы, если бы в один прекрасный день выяснилось, что не только слова, но и музыку “Райка” сочинил бывший “композитор-комсомолец” Лебединский»³.

О «Сатирах»: «Музыка романсов иллюстративна, местами дадаистически проста <...> По качеству музыки «Сатиры» лишь незначительно превосходят “Раёк”. “Пробуждение весны” основано на мотивах из “Весенних вод” Рах-

¹ М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников: Сборник / Сост., текстол. ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. – М.: Музыка, 1989. – С. 135–136.

² Там же, с. 136.

³ Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 334–335

манинова, а “Крейцера соната” откривається прямою цитатою из Бетховена; это уже не метонимии, а элементарные тавтологии, уместные разве что в развлекательной музыке самого непритязательного толка <...> Тем не менее (а может быть именно благодаря своей эстетической непритязательности) “Сатиры” достигли своей цели: их премьера стала заметным общественным событием и, по свидетельству И. Гликмана, вызвала определённый шум: “Официальные лица были крайне недовольны романсом “Потомки”, а сухари-пуристы <...> упрекали Шостаковича в легкомыслии, непозволительном озорстве и дурном вкусе»¹. Учёный бескомпромиссно заявляет: «Я готов присоединить свой голос к хору этих “сухарей-пуристов”, ибо сожалею, что великий мастер “пустосмешества” – *этого метафизического и многозначного вида юмора* – в очередной раз не удержался от так называемой сатиры, которая в действительности есть не что иное, как “тенденциозное комикование банального материала”, как выразился М. С. Друскин по поводу полицейской сцены из “Леди Макбет”»².

¹ Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 341. Слова И. Гликмана цитируются по изданию «Письма к другу» (Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – М.: DСH – СПб.: Композитор, 1993. – С. 167). Заметим, что этот комментарий касается письма Шостаковича от 14.05.1961, где композитор, расстроенный описанным приёмом «Сатир», пишет: «<...> Теряю столь свойственное мне чувство юмора» (там же, с. 166). Далее Л. Акопян задаёт риторический вопрос: «<...> Можно ли представить себе, чтобы, скажем, Яначек процитировал Бетховена в первом струнном квартете, навеянном впечатлениями от “Крейцеровой сонаты” Л. Толстого?» (Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 341). Замечу, что это, действительно, представить нельзя, да и нужно ли, если цели были другие, и сравнивать, следовательно, нечего.

² Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 342. Предложенная

О «Четырёх стихотворениях капитана Лебядкина»: «В сущности, это проходное, малозначительное сочинение примерно такого же качества, что и “Сатиры” <...> “Пустосмещение” первых трёх стихотворений дискредитировано *чрезмерно примитивным тематизмом* (мы прекрасно помним, насколько сложными и серьёзными средствами пользовался Шостакович, портретируя не менее примитивных, чем Лебядкин, персонажей «Носа») *и несколькими безвкусыными стилистическими аллюзиями и прямыми цитатами*» (курсив мой – О. С)¹.

Как видим, оценки негативны и безапелляционны. Не буду умножать их число, а выделю основные позиции, включённые в полемическую ситуацию.

Во-первых, я не разделяю мнения ученого по поводу, на мой взгляд, неадекватной смысловой нагрузки понятия **пустосмещение** – в том его виде, который типичен для славянской ментальности и фигурирует в первоисточнике – рассказе Н. Лескова «Колыванский муж» (а именно к этому сочинению отсылает нас учёный). Основываясь на позиции

цитата просится на аналогию с гневной тирадой Вас. Розанова о сатире: «<...> Я думаю вообще, что “сатира” от ада и преисподней, и пока мы не пошли в него и ещё живём на земле <...> сатира вообще недостойна нашего существования и нашего ума» (Розанов В. В. Мысли о литературе. – М.: Современник, 1989. – С. 437). Комментарии излишни.

¹ Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 402. Заметим, что «Пять романсов на слова из журнала Крокодил» и «Предисловие к полному собранию моих сочинений» удостоено всего лишь сноской, где, наконец, появляются два позитивных слова о «забавном и трогательном» *«Предисловии»*: «Среди <...> работ меньшего масштаба выделяются вокальные миниатюры для молодого баса Е. Нестеренко <...> и забавное и трогательное Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» (Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 363).

И. Лукаша, рассматривающего специфику *пустосмешества* у Н. Лескова, автор трактует этот феномен «не столько как смех впустую», «просто так», сколько как смех над пустотой, над потусторонним, над «нежитью»¹. Мы можем сколько угодно эксплуатировать терминологию, нам под силу надевать её новыми смысловыми обертонами, но желательно всё же воспользоваться советом Козьмы Прудкова «*Зри в корень!*» и задуматься над этимологией понятия. Слово *пустосмешество*, использованное Лесковым в названном рассказе, имеет четкие ориентиры. Это – смех ради смеха, связанный с поэтикой ерунды и «чюды» (вспомним слово *пустосмех*, смысл которого – в деянии, ничем, кроме самого смеха, не мотивируемом).

Примеров такого баловства, основанного на игре со словом, полно в смеховой славянской культуре. Это и беспонятийные скоморошины «Шялды булды начяло чяпало» и «Шарлатарла из партарлы», апология нездравомыслия которых мощно прорастает в креативных «играх в дурака» ХХ века; и вполне сюжетные нескладухи с типичным для смеховой культуры мотивом нарушения причинно-следственных связей. Здесь – и эпическое

*А на том сыром дубу кряковистом
А и сивая свинья на дубу гнездо свила.
Свинья вывела пару птенчиков,
Пару сивеньких и вострокрыленьких,*

и плясовое

*А глухой-то подслушивает,
А слепой-то подсматривает,
А безногий-то вприпрыжку побежал,
Безъязыкий караул закричал.*

С позиций текстологического анализа это – оксюморон, с точки зрения восприятия – перевёрнутая радостная картина мира, поданная сквозь призму раскрепощающей

¹ Лукаш И. Лесков // Человек. – 1992. – № 2. – С. 138.

1. На векторе XXI века

дурости, описанной ещё в «Службе кабаку» XVII века («Глухие, потешно слушайте, нагие, веселитесь, ремнем секиетесь, Дурость к вам приближается!»).

Именно в таком понимании *пустосмещение* фигурирует у Лескова. Рассказывая о немке, баронессе *Генриетте* Васильевне, дядя героя сообщает, что у себя в Москве они её «звали *Венигретой*»¹. Окончательно ситуацию проясняет рассказ самого героя, Ивана Сипачева: «Смешного в баронессе не было ровно ничего: напротив, она всегда была препочтенная и всем внушала... уважение. Прозвать её «*Венигретой*» могло только наше русское *пустосмещение*»² (где же тут «пустота», потусторонность и «нежить»?). Именно такое *пустосмещение*, но «изрядно посвирепевшее», как сказал бы Мусоргский, представлено в «Антиформалистическом райке», где встречаются обыгранные в традициях народного снижения фамилии Ясрустовского, Срюмина и Опостылова (чем не *Винегреты*?). Видимо, кроме критико-профанирующей функции, в *пустосмеществе*, приправленном обценной лексикой, было нечто, что могло возродить и витализировать даже в столь драматические времена!

Другое дело, что формула *пустосмещения* – в её исходно-ментальном значении – недостаточно адекватна для всех смеховых опусов Шостаковича. Нередко его смех сопряжён с трагической иронией, жёсткой оппозицией и глубочайшей мистификацией, прикрытой либо «валянием дурака», либо псевдо-соответствием ритуальным нормам искусства для *homo soveticus*. Такой смех вполне вписывается в формулу Л. Акопяна, описывающего содержание советской эпохи вплоть до начала 80-х как «ощущение близкой эсхатологической бездны в сочетании с “пустосмещением”»³. Учёный точно определяет специфику «иронии и “подмигивания” (без которого жизнь в пространстве между безднами была

¹ Лесков Н. С. Левша. Рассказы. – Л.: Худ. лит., 1977. – С. 213.

² Там же, с. 219.

³ Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 14.

бы невыносима)». Это окрашивание «метафизического юмора» в «цвета ни с чем не сравнимой трагической серьезности»¹. Однако вышеназванным опусам в этом свойстве отказано, виной чему, по-видимому, – их *стилистический примитивизм и «дадаистическая простота»*. Это вторая позиция, на которой хотелось бы остановиться.

Как известно, явление следует оценивать в имманентных ему категориях. Упрекать Шостаковича в «смеховом примитивизме» – всё равно, что упрекать юродивого в немотствовании, косноязычии и несоответствии вербальным канонам сакрального слова (или, что то же, – в неряшливости в одежде или её полном отсутствии).

Здесь позволю себе артикулировать два момента. Во-первых, смеховой текст – *уникальная интонационная особь*, имеющая свой *modus vivendi* и специфические приёмы кодирования информации. Как показали предварительные исследования, в процессе смехового стилеобразования выделяются две основные тенденции: *прогрессирующая и регрессирующая*.

Прогрессирующие тексты, к каковым у Шостаковича относится, прежде всего, опера «Нос», осуществляют прорыв к музыкальной поэтике будущего. Их признаки – радикальная работа с материалом, дерзкие нестандартные решения, всплеск новаций. Видимо, именно такие тексты, в которых «богатые семантикой аномалии языка имеют все “шансы” выжить в процессе “естественного отбора”»², оцениваются Л. Акопяном как искусство *par excellence*.

Противоположная тенденция – *регрессивные* смеховые тексты, тяготеющие, образно говоря, к «олигофренным», «дегенеративным»³ принципам организации материала,

¹ Там же, с. 13.

² Шип С. Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 33. – К.: НМАУ, 2004. – С. 34.

³ Заметим, что понятия «дегенеративный» и «олигофренный» могут быть рассмотрены как метафорические и научно неадекватные лишь

1. На векторе XXI века

символизирующего своего рода «отставание в развитии» и обработанного в соответствии с принципами «дефектной коммуникации». В таких опусах, созданных в соответствии с эстетикой примитива, воспетой ещё в *Похвале глупости* Эразма Роттердамского, встречаемся с цитированием музыкального просторечья – вульгарного и банального материала «не первой свежести», того, который, по Акопяну, формирует сферу *безвкусовых стилистических аллюзий и прямых цитат*¹. Из этой же серии – явления стилистического анахронизма, «жанрового атавизма», намеренного китча, интонационной тавтологии и косноязычия, авторской «неряшливости» и «глухоты». Среди примеров – практически весь музыкальный материал шостаковичевского «Сатирикона», начиная от «Антиформалистического райка» и «Сатир» и заканчивая «Лебядкиным» (например, «исковерканное» цитирование плясовой темы из «Камаринской» М. Глинки, «Чижик» и «Ах вы, сени» как основные интонационные идеи «Сатир» и прочее².

в контексте ассоциативного восприятия, отягощённого специальным значением этих терминов в медицине и психологии (*дегенерат* и *олигофрен* – субъекты с психофизическими нарушениями). Если же основываясь на их исходном значении (гр. *oligo* – малый, уменьшённый; лат. *degeneracio* – вырождение, ухудшение свойств организма), кощунства в их употреблении нет.

¹ По этому поводу вспоминается любопытная мысль А. Ивашкина о «двойной переработке исходного материала, пережеванного и выплюнутого на улицу как истрёпанное клише, где оно подбирается и заново “перерабатывается”» (Ивашкин А. Двойная переработка отходов в советской музыке // *Элита и массы: Сборник статей*. – Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2005. – С. 14). Именно в таком амплуа Шостакович цитирует многие известные темы – как престижные, так и просторечные.

² Замечу, что композитор воспользовался тем, что было активным в народно-смеховой культуре профессиональном творчестве, обыгравшем ситуацию «короля-шута» – вспомним хотя бы лубочные картинки, скоморошьи небылицы или характеристики глуповцев в «Золотом петушке» Н. Римского-Корсакова, в первую очередь, – основанную на «Чижике» Серенаду Додона «Буду век тебя любить», демонстрирующую

Теперь – по поводу мнения Акопяна о некорректности использования *прямых цитат*. Считаю, что цитаты входят в структуру смехового текста Шостаковича не как «элементарные тавтологии», а как «особый стиль и миропонимание» (Л. Крылова). Композитор давит на «интонационные мозоли слушателя» (Т. Чередниченко), обращаясь к разветвлённой системе ассоциативного материала – как престижного, так и профанного. Среди высоких цитат – *Dies irae* (*Благоразумие*, «Крокодил»), «Весенние воды» Рахманинова (*Пробуждение весны*, «Сатиры»), вступление к «Что день грядущий мне готовит» Ленского (*Крейцера соната*, «Сатиры»), мелодия хора «Расходилась, разгулялась» Мусоргского («Четыре стихотворения...») и прочее. Главные принципы использования *престижного* чужого слова – эклектизм, китчевая обработка и мистифицированное следование высокому стандарту, пародийно обыгрывающие стандарты «злокачественного ассоциативного мезальянса»¹ современной музыки с классической традицией.

Появление «высокого текста» в условиях сниженного по всем параметрам материала, в предложенной «китчевой аранжировке», с акцентом на мистифицированном параллелизме идей воспринимается как акт непристойности. Все цитаты, включаясь в процесс образования «кривозеркальных параллелей» (Б. Путилов), формируют опошленное интонационное пространство.

В этом смысле несогласие вызывает мнение Акопяна о шостаковичевском «китче». Говоря о Втором виолончельном концерте, ученый замечает: «в подобном “мовизме” нет ничего особенно нового, однако перед этим Шостакович довольно долго воздерживался от прямого введения китча в свои крупные инструментальные партитуры»². Странно, но

процесс дегероизации на всех уровнях: от распада сознания царя до его жанрово-стилистической дениграции.

¹ Чередниченко Т. Силовики // Новый мир. – 2002. – №9. – С. 166.

² Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 366.

1. На векторе XXI века

порой очевидное требует доказательств. Использование всех средств опошления интонационной идеи, в том числе *намеренного китча* (в отличие от естественного, как воздух, непреднамеренного китча в произведениях дурного вкуса), – есть способ дискредитации не только материала, но и действительности. Происходит «высмеивание дурного» и, что особенно важно, «*высмеивание дурным*», когда, говоря словами А. Михайлова, «само дурное высмеивает дурное»¹.

Из сферы *низового музыкального просторечья* в Сатириконе задействованы «Ах вы, сени» («*Пробуждение весны*», «*Сатиры*»), «Во саду ли, в огороде» («*Иринка и пастух*», «крокодильские романсы») и «Чижик» – лейтмотив циклов «Четыре стихотворения» и «Сатиры». Имеется и аллюзия к «жалостливой» блатной песне «У кошки четыре ноги», формирующая ламентозную семантику романса «Трудно исполнимое желание» («*Пять романсов...*»). Не могу согласиться с дефиницией данных цитат как «элементарных тавтологий». Вся сфера музыкального просторечья трактована иронически. При этом профанная тенденция тщательно камуфлируется: в «Пробуждении весны», например, от «Чижика» остаётся лишь характерная ритмоформула и общая направленность мелодического движения. По сути же происходит парадоксальное, в традициях смеховой «смеси французского с нижегородским», сращение «Чижика» с монограммой, которая появляется в вопиюще несоответствующем контексте (при возглашении идеи весеннего кошачьего гона).

Присутствует чётко организованная пародийная концепция, направленная на нарушение «инстинкта должного» (В. Пропп). Основными принципами работы с материалом становятся: введение цитаты в несоответствующий контекст; эклектическое соотношение интонационных моделей по типу дизъюнктивного синтеза (отмеченная «смесь французского с нижегородским»); гиперболизация и утрирование

¹ Михайлов А. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 142.

банальных интонационных идей; создание гиперчувствительного музыкального текста, «неприличного» в профанном контексте; введение «парадоксирующих элементов» (С. Колобков); структурирование произведения по законам противоестественного формообразования, часто основанного на принципе *фасцинации* (по Лотману, – достижение некоего трансa, возникающего в результате множественного повторения элемента).

Главной идеей остранения ассоциативного материала становится инверсирование верхне-низовых культурных координат, которое осуществляется, с одной стороны, в направлении примитивизации китчевой обработки высокого тематизма, с другой – по принципу усложнения просторечья. Обе константы проходят весь круг возможных перемещений вокруг верхне-низовой оси. Во-первых, двигаясь к противоположному, по отношению к исходному, эстетическому полюсу, «высокий» и «низкий» тексты пересекаются и вступают в контакт, образуя несуразные гибридные новообразования (как, например, мутант «*Чижика*», приведенного к общности с монограммой в «Пробуждении весны», – или пошлый залихватский пляс, обнаруживающий родство со вторым элементом главной партии «Крейцеровой сонаты» Бетховена на словах «Блещут икры полной прачки Феклы» в *Сатирах*). Далее, нарушая законы культурной иерархии, «высокая» и «низкая» модели оказываются на противоположных эстетических полюсах: *высокие интонационные реалии профанируются*, подчиняясь законам китча, а репрезентанты музыкального просторечья «повышаются в ранге»¹. Примеры первого рода – травестия *Dies irae*, моно-

¹ Такая карнавализация текста, основанная на инверсии бинарных оппозиций верха и низа, заставляет вспомнить многие культурные феномены, в частности, французский королевский балет времен Людовика XIII, когда «<...> мужские роли исполнялись женщинами, женские – мужчинами, маски надевались на лицо, на затылок, и прелестные нимфы, вдруг повернувшись на 180 градусов, превращались в комических старух. В одном балете, который танцевали, стоя на руках, низ был замаскирован

1. На векторе XXI века

граммы DSCH, тематизм Крейцеровой сонаты Бетховена, «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы» Чайковского; второго – драматизированное проведение темы «Во саду ли, в огороде» в низком регистре, в октавном удвоении, в сопровождении синкопированных диссонирующих аккордов.

Высказанные соображения приводят к выводу о том, что «стилистический инфантилизм» Шостаковича есть чёткая авторская позиция, имеющая глубокий смысл. За ней – древнее, как мир, «валяние дурака», прикинувшись глупым, можно было, по Лихачеву, «быть свободным в смехе» или, по Пушкину, «упрятать свои уши под колпак юродивого».

Кроме того, это явление имеет прямое отношение к так называемому «неактуальному стилю» композитора, соизмерять который нужно, во-первых, с традицией смеховой культуры, во-вторых, – с авторской мотивацией¹. Примити-

как верх фигуры, а верх – как низ» (Лотман Ю. О русской литературе: Статьи и исследования. – СПб.: Искусство – 2005. – С. 163).

¹ Любопытно, что «примитивизм» Шостаковича, как вербальный, так и музыкальный, неоднократно сбивал с толку самых тонких исследователей. Приведу в этой связи цитату из статьи крупного петербургского ученого Л. Гаккеля: «Перечитайте книгу И. Д. Гликмана “Письма к другу...”: это какой-то хоровод советских идиом – смысловых, эмоциональных, словесных, и Шостакович то даёт себя увлечь ими <...> то отвергает их» (Гаккель Л. Звучание нашей судьбы // Мариинский театр. – 2006. – № 1–2. – С. 10). В качестве доказательства неистовой увлечённости композитора советскими идиомами Л. Гаккель приводит известное письмо от 29 декабря 1957 года, где Шостакович дважды полностью выписывает состав президиума ЦК КПСС. Парадоксально, что такой чуткий автор, связанный с Шостаковичем «общностью петербургского рождения и петербургской судьбы» (там же), так основательно заблудился в семантике этого документа. Заметим, что уже в комментарии И. Гликмана имеется ясное указание на «острую иронию» и «сатирический план» этого письма (Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – М.: DSCH – СПб.: Композитор, 1993. – С. 135). Развёрнутые соображения по поводу этого документа см.: Соломонова О. Информационное поле музыкальной пародии (Соломонова О.

визм, ставший художественным лозунгом эпохи, активно эксплуатировался Шостаковичем, с одной стороны, как псевдодемонстрация своей «стилистической добропорядочности», мистифицированной в духе антиформалистических постановлений, с другой – как противостояние ритуальному занудству и запретам своего времени в форме *ad absurdum*¹.

Говоря об адаптации Шостаковичем поэтики абсурда, вновь хочу обратиться к лесковскому рассказу, где понятие «Верю, потому что абсурд» приведено как одно из оснований русской ментальности: «Он почитал знаменитого московского врача “объюродевшим”, но уверял, что “в Москве такие люди необходимы” и что она (*m. e. Москва – О. С.*) потому и крепка, что держится “*credo quia absurdum*”»².

В эпоху «социальной небывальщины» (Б. Пастернак), когда искусство, питаясь местным социальным опытом, было в значительной степени политизировано и социологизировано, оценивать его вне учёта этих факторов нельзя. Смех – этот «*motus perestalticus Духа*» (А. Михайлов) – часто был «путешествием в страну дураков», где смеховое, выполняющая роль минус-приёма, «сосуществовало с безобразным»³. Именно потому шостаковичевский текст – особенно периода 40–60-х гг. – принимает на себя свойства абсурдной и невнятной действительности, где отсутствовали здравый смысл и логические основания. Идиотизм социокультурного уст-

Информационное поле музыкальной пародии // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 6. – Кн. 1. – Одеса, 2005. – С. 45–57).

¹ Вспомним парадоксальный факт: именно сталинская эпоха выдвинула на арену огромное количество «смехачей» - homo ludens и homo ridens: А. Аверченко, М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров, Саша Чёрный, Н. Олейников, Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов, писатели ОБЭРИУ – Н. Заболоцкий, А. Введенский, Д. Хармс и другие. В этом, вероятно, проявилась «психологическая склонность» макаберного времени.

² Лесков Н. С. Левша. Рассказы. – Л.: Худ. лит., 1977. – С. 238.

³ Михайлов А. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 128.

1. На векторе XXI века

ройства находит своё адекватное отражение в столь же идиотическом тексте, в котором все лебядкины занимают ту стилистическую нишу, которой они заслуживают¹.

По крупному счёту, смеховые примитивы Шостаковича – это, кроме всего прочего, *трагедия творца, лишённого своего языка*. В этом случае «все комическое появляется <...> как отражённый, осмысленный и претворённый элемент самой реальности», а за смешной и нелепой формой «возникает символически-зашифрованный, проникнутый не разгадываемой до конца иронией, образ реальности <...>»².

Данное положение позволяет подойти к последней позиции диалога. Это – отказ вышеназванным опусам Шостаковича в *онтологических основаниях*. Здесь оппонентом Л. Акопяну выступит сам Платон. «Без смешного нельзя познать серьёзного», – заметил философ и оказался прав. Как известно, композитор испытывал одинаково сильное влечение к трагическому и комическому модусам творчества. В их бесконечном взаимопротяжении и взаимообмене обнаруживаются две перспективы. С одной стороны, трагическое «готово раскрывать себя в изобилии комических, иронических, сатирических пресуществлений»; с другой – гротескный и смешной мир «создаёт – хотя бы на горизонте – образ подлинно трагической <...> действительности»³. Смех Шостаковича нередко как будто выделял из себя трагическое, становясь его «высшим свечением <...> вспыхивающим в момент его высшего напряжения»⁴. А потому примитивизм некоторых смеховых опусов Шостаковича есть, по выражению Михайлова, «плёнка над отчаянием времени», «сливки-наслаждение, которое снимает со своих страхов эпоха, вынужденная наслаждаться от своей переполненности страхом и всякой «проблемностью»⁵. В этом случае «<...>смешное

¹ Там же, с. 121.

² Там же, с. 128.

³ Там же, с. 123.

⁴ Там же, с. 124.

⁵ Там же, с. 132.

оставляет позади себя расчищенное, хотя и неопределённое и не обработанное, *поле истины* <...> Структура смыслов <...> поворачивается на 90 градусов»¹.

И тогда сказанное Л. Акопяном в начале монографии удивительным образом начинает резонировать с семантикой смеховых сочинений Шостаковича: «всё, что в исчерпавшем себя земном существовании выглядело разрозненным и парадоксальным, связывается в безусловное, психологически понятое единство, уникальным образом вписанное в соответствующий исторический, культурный, духовный контекст»². Эта «чудесная метаморфоза» касается всех сочинений – даже тех, которые «компрометируют» композитора, представляя слушателю нечто примитивно-несообразное и «дефектное» по своим жанрово-стилистическим характеристикам.

Говоря о музыке Шостаковича, Л. Гаккель определил её как «ответ гения-петербуржца на ликования Хама». По его мнению, «агрессии этого мира <...> Шостакович отвечает трубами и барабанами своих симфоний»³. Это верно. Однако противостояние художника своему времени осуществлялось не только «трубами и барабанами» – даже при учёте «инструментальных монологов, «одиноких голосов», выражающих <...> безысходную поминальную боль»⁴. Парадоксальным ответом Хаму, в контексте эпохи «советского двоемыслия», явился уникальный музыкально-смеховой мир Шостаковича, помогший избежать «апокалипсиса души». Видимо так, смеясь, Шостакович пытался играть с бытием и, одновременно, – противостоять бытию, играющему с ним в дурные игры. Видимо так, от лица Шостаковича, говорили эпоха – по ироническому свойству истории – «время смеялось над собою» (А. Михайлов).

¹ Там же, с. 118–119, 132.

² Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – С. 10.

³ Гаккель Л. Звучание нашей судьбы // Мариинский театр. – 2006. – № 1–2. – С. 10.

⁴ Там само.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – 474 с.
2. Гаккель Л. Звучание нашей судьбы // Мариинский театр. – 2006. – № 1–2. – С. 10–11.
3. Ивашкин А. Двойная переработка отходов в советской музыке // Элита и массы: Сборник статей. – Нижний Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2005. – С. 12–16.
4. Лесков Н. С. Левша. Рассказы. – Л.: Худ. лит., 1977. – 384 с.
5. Лотман Ю. О русской литературе: Статьи и исследования. – СПб.: Искусство – 2005. – 848 с.
6. Лукаш И. Лесков // Человек. – 1992. – № 2. – С. 129–141.
7. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников: Сборник / Сост., текстол. ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. – М.: Музыка, 1989. – 319 с.
8. Михайлов А. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 852 с.
9. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – М.: DSCN – СПб.: Композитор, 1993. – 336 с.
10. Розанов В. В. Мысли о литературе. – М.: Современник, 1989. – 608 с.
11. Соломонова О. Информационное поле музыкальной пародии // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 6. – Кн. 1. – Одеса, 2005. – С. 45–57.
12. Чередниченко Т. Силовики // Новый мир. – 2002. – №9. – С. 160–170.
13. Шип С. Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 33. – К.: НМАУ, 2004. – С. 25–37.