

С. П. Поляковская

**О ГРОТЕСКНОЙ ОБРАЗНОСТИ В МУЗЫКЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ.
(НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ К СПЕКТАКЛЮ "РЕВИЗСКАЯ СКАЗКА")**

*Красота имеет лишь один облик,
безобразное же – тысячи образов,
и только гротеск позволяет уловить
все многообразие форм бытия.*
Виктор Гюго

Проблема гротескной образности существует в музыковедении, в основном, применительно к музыкальному искусству XX века.

В искусствоведении гротеск определяется как "тип художественной образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры" (3); как "высшая форма комедийного заострения и преувеличения" (2), как художественный прием, "призванный сломать штампы привычного восприятия, представить действительность во всем многообразии ее проявлений" (4). "Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родственен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности" (1, с. 40). В теории гротеска, изложенной М. М. Бахтиным в книге "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса", определяющими чертами гротеска названы его амбивалентность, снижение (перевод всего идеально - отвлеченного в материально - телесный план), отношение к времени, к становлению как необходимая конститутивная черта, несоответствие требованиям эстетики прекрасного и возвышенного, противоречивость. И хотя исследователь утверждает, что проблема гротескной образности может быть правильно поставлена и решена только на материале народной культуры средне-вековья и литературы Ренессанса, вышеперечисленные черты гротеска присутствуют и в искусстве последующих веков.

Один из основополагающих приемов, используемых для создания образов гротеска, – это нарушение привычных и естественных форм для выявления типического и характерного. Исследователь особенностей музыкального гротеска В. Цукер определяет его сущность как логический алогизм. То есть речь идет о нарочитом несоответствии стиля – средствам, формы – содержанию, то есть как раз о противоречиях, неожиданное обнаружение которых, как отмечал еще Кант, вызывает смех. Но в гротескных произведениях это может быть и положительный, "светлый", "высокий" смех и "смех сквозь слезы".

"Ревизская сказка" А. Шнитке – это программное произведение, написанное к одноименному спектаклю театра на Таганке, названия частей которого указывают на связь с соответствующими произведениями Гоголя. Говоря о Шнитке и Гоголе, следует отметить черты несомненной общности поэтики этих авторов. Ситуация в музыкальном искусстве, в которой формировался язык композитора, была сходна с ситуацией со словесным языком в России первых десятилетий XIX века. Существовали официальные, нормированные пласты – язык беллетристики, канцелярии, богословской литературы – и нелитературная жизнь народа. Подобно тому как Гоголь создает "свой" русский язык, играя составными стилистическими слоями, Шнитке находит выход в методе полистилистики. В произведениях Гоголя совершается непрерывное выпадение из литературных норм эпохи, соотнесение с иными реальностями, отрицающее поверхностное смысловые образования. Музыкальный язык Шнитке предполагает свободное взаимодействие со стилевыми пластами прошлых эпох, цитирование, пересказ

чужого нотного текста собственным музыкальным языком, использование техники чужого стиля. Причем взаимодействие между авторским текстом и моделируемыми стилевыми пластами определяет качество стилевого диалога. В сфере гротескной образности происходит, как правило, смещение ценностной иерархии моделируемых стилей – своеобразная эстетизация банального и “банализация” возвышенного.

Так, в музыкальную ткань “Ревизской сказки” вплетаются цитаты вступления из I ч. пятой симфонии Бетховена, главной партии увертюры к опере “Волшебная флейта” Моцарта, “темы маленьких лебедей” из балета Чайковского “Лебединое озеро”.

Благодаря изменениям, внесенным автором в цитируемый материал, смысл его меняется вплоть до противоположного. К примеру, героический пафос бетховенской темы судьбы нивелируется гармонизацией с неожиданной диссонантностью и проведением мотива в восходящем движении, имеющим семантику повисающего вопроса.

Пятый номер, названный “Чиновники”, представляет собой фугу на тему трансформированной цитаты из увертюры к “Волшебной флейте” Моцарта. Характерно само обращение к серьезному жанру фуги как прием романтической иронии (подобно берлиозовской фуге на тему песенки о крысе из “Осуждения Фауста”). Цитируемая тема изложена в миноре вместо мажора и перенесена в нижний регистр. Развитие мотива напоминает “топтанье” с поступенным подъемом, которое в образном отношении может ассоциироваться с подъемом по бюрократической лестнице.

Как гротескный прием нарушения законов жанра после экспозиции фуги неожиданно вклинивается тема “маленьких лебедей” также в измененном виде. В ней во втором такте паузируется первая доля, что на слух воспринимается как заикание или как звучание при соскальзывании иглы патефона на затертой пластинке. Очевидно, что смысловая наполненность этой цитаты не связана с ее звучанием в контексте балета. Благодаря своей чрезмерной популярности “Танец маленьких лебедей” воспринимается скорее как символ низкопробного музыкального вкуса, выражения эстетического идеала определенной социальной сферы, к которой могли относиться гоголевские чиновники.

Встречается в этом произведении и прием цитирования техники чужого стиля – II ч. “Детство Чичикова”. Здесь налицо моделирование стиля венского классицизма. Интересно, что выбор таких средств для данного номера переключается с принципом соотношения прошлого и настоящего в произведении Гоголя. “Характерно, что ничего существенного из того, что хочет передать Гоголь не дается им в зоне воспоминаний. Прошлое Чичикова, например, дано в далекой зоне и в ином речевом плане, чем его поиски “мертвых душ”, – здесь нет смеха” (1, с. 535).

Еще один типичный прием, характерный для музыкального гротеска, – это опора на бытовой жанр в целом. В данной сюите третий номер “Портрет” написан в жанре вальса, а номер шестой “Бал” – это парад танцевальных бытовизмов (вальс, мазурка, полька). Причем, характер подачи этих жанров сводится к предельному упрощению, к выдвиганию на первый план существенных жанровых признаков и абстрагированию от всего побочного. Так, в третьем номере сюиты стремление к показу самоценности ритма вальса приводит к тому, что он постепенно освобождается от гармонической красочности и мелодической выразительности. Остается только сама ритмоформула в кластерном звучании.

Для творчества Шнитке характерно использование жанров популярной музыки для гротескного изображения негативной образной сферы (например, танго из “Истории Доктора Фаустуса”). Однако в музыке “Ревизской сказки” образы зла оказываются развенчаны вызываемым ими же смехом. Как и у Гоголя, в произведении Шнитке достигается своего рода “катарсис пошлости” (1, с. 536).

В звуковом пространстве культуры XX века сосуществуют в непосредственной близости высокие образцы классического искусства и популярные жанры, фольклорные пласты и рок-культура, киномузыка и джаз. И так как А. Шнитке – композитор,

стремящийся говорить на языке своей эпохи, в его музыке органично сплетены “высокое” и “низкое”, “банальное” и “изысканное”. И, следовательно, его художественному мышлению присущ гротеск как особый взгляд на мир, позволяющий охватить всю многоликость форм бытия и отразить противоречия и парадоксы окружающей реальности.

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
2. Боров Ю. Эстетика. – М., 1975.
3. БСЭ/ гл. ред. А. М. Прохоров. – М., 1976.
4. Эстетика. Словарь. – М., 1989.