

## ВОПЛОЩЕНИЕ САТИРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В МУЗЫКЕ

В данной статье рассматриваются несколько музыкальных произведений – «Раек» М.П. Мусоргского, «Антиформалистический раек» Д.Д. Шостаковича, Сатиры (Картинки из прошлого) Д.Д. Шостаковича на сл. С. Черного и «Курортная кантата» Р. Щедрина «Бюрократиада» с целью выявления «универсального механизма» воплощения сатирических образов в музыке. Выбор приведенных произведений не случаен. Их объединяет своеобразие жанровой природы, представляющей собой органичный сплав литературно-сатирического жанра *памфлета* и театрального жанра народно-смеховой культуры – *райка*.

Как известно, памфлет<sup>1</sup> – изначально литературный жанр и в качестве такового он направлен на *сатирическое* разоблачение, преподнесенное в публицистической форме. В памфлете главным средством художественного воспроизведения действительности, раскрывающего ее как нечто «превратное, несообразное, внутренне несостоятельное» является *сатира*, как один из аспектов комического. *Предметом* сатиры всегда выступают «отрицательное явление в жизни, людские пороки и недостатки, существующее в мире зло» [5, с. 17]. Отличительная черта сатиры – выраженная, негативная окрашенность эстетического объекта, как средство его осмеяния. В силу этого сатирический образ в искусстве весьма условен, что достигается целенаправленным искажением реальных контуров явления.

Ведущим художественным *принципом* сатиры считается обличение плохого с позиции высокого: по словам Ф. Шиллера, «в сатире действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу, как высшей реальности» [2, с. 370]. Но идеал сатирика выражен в художественном тексте через «антиидеал». Поэтому определяющим критерием классификации приемов сатиры становится индекс соотношения *антиидеал – идеал*, который в каждом отдельном случае реализуется по-разному.

В самом общем плане «техника» произведений комического содержания характеризуется такими приемами, как «преувеличение, пародирование, окарикатуривание, вообще различного рода деформации, само-разоблачение и взаиморазоблачение персонажей, а также такие языковые средства, как острота, каламбур, парадокс, иносказание, заостренный контраст, трюк» [8, с. 153-154]. Конкретное воплощение они получают в избранной автором стилистике. Соответственно, сатира, выражающая, прежде всего, карающую функцию смеха, оперирует приемами, которыми являются:

- гиперболы;
- минимализм;
- пародирование;
- антитеза;
- деформация;
- гротеск.

Все перечисленные приемы очень гибки и предрасположены к «ансамблевому» способу существования. Действие и взаимодействие этих приемов реализуется как на уровне отдельных выразительных средств, так и на обобщенно смысловом уровне сатирического образа.

Сатирический заряд памфлета обнаруживается и в другом жанровом плане рассматриваемых сочинений – «райке» (хотя в названии Сатир С. Черного и «Бюрократиады» этот жанровый план не обозначен). Сближает памфлет и раек их принадлежность к роду комического, высвечивающая разные грани смеха. Можно говорить о своеобразном «двуединстве» этих жанров, которое проявляется на языковом и содержательном уровнях художественного текста. Для обоих жанров характерна злободневная тематика, а язык памфлета и райка, как правило, метафоричен. Но главное, что объединяет памфлет и раек как жанры литературного и театрального происхождения, – это комплекс определенных художественных приемов сатиры.

Представим наиболее яркие примеры претворения последних в избранных музыкальных сочинениях.

**Гипербола** – стилистическая фигура преувеличения свойств изображаемого предмета или явления. Прием, позволяющий выделить в художественном образе самое существенное с целью его утрирования (вспомним хотя бы театральные длинные носы как знак чрезмерного любопытства героев, сующих куда не следует свой нос).

Во второй сцене «Райка» Мусоргского карикатура на колоратурный оперный стиль *a la Patti*, осуществляемая в чрезмерном повторении слогов «Па-па», «Ти-ти» – служит средством гиперболизации неумеренного восторженного чувства поклонников к западно-европейским знаменитостям. Из-за повтора слогов (напоминающего заикание) слова как бы разбухают и обесмысливаются. В репризном разделе формы восклицания превращаются в «застрявшую» октаву, «изображающую» «зацикленность» персонажа на своем мире:

\* © И.И. Волонт, Красноярская государственная академия музыки и театра, 2006.

<sup>1</sup> «Первооткрывателем» жанра музыкального памфлета в истории русской музыки явился М.П. Мусоргский.



Фанатизм поклонников виртуозного вокала итальянской певицы Аделины Патти, уподобленной здесь некой богине, доведен композитором до абсурда. Тем самым изобличается обожествление ложного кумира.

Аналогичный прием гиперболы применен Шостаковичем в вокальной партии гражданина Двойкина («Антиформалистический раек»), призывающего возлюбить «красивую и изящную» музыку: словесный ряд, состоящий из одиннадцати прилагательных разных семантических полей (*прекрасное, красивое, изящное, эстетическое, гармоничное, мелодичное, законное, полифонное, народное, благородное, классическое*), интонируется солистом на фоне тонического органного пункта (Es-dur); в то же время мелодия вокальной партии «застревает» на звуках этого же трезвучия. В данном контексте через стилистическую фигуру гиперболы раскрывается определенная грань образа Двойкина (по замыслу Шостаковича, его реальный прототип – Жданов), а именно внешняя широта познаний при неспособности к проникновению в глубину вещей:



Подобный прием находим в пьесе №3 «Потомки» из «Сатир»: шестая и седьмая строфы текста, разные по содержанию, строятся на почти одинаковом материале:

- |                             |                |   |
|-----------------------------|----------------|---|
| 6. Я, как филин на обломках | a              | } |
| Переломанных богов,         |                |   |
| В неродившихся потомках     | b              |   |
| Нет мне братьев и врагов.   |                |   |
| 7. Я хочу немножко света    | a <sub>1</sub> | } |
| Для себя, пока я жив;       |                |   |
| От портного до поэта        | b <sub>1</sub> |   |
| Всем понятен мой призыв.    |                |   |

Варьирование ограничивается перестановкой партий левой и правой рук в аккомпанементе. Здесь гипербола (многократное повторение одного и того же примитивного музыкального тезиса) служит акцентированию главной идеи стихотворения – *безысходности* исторического времени. Потомки – марионетки, которые отбывают, механистично «отплясывают в ритме вальса» свой земной срок.

В заключение третьего номера (Ария) «Бюрократиады» романсового плана кантилена «застопоривается» на одном и том же звуке, что придает вокальному интонированию сходство с церковной псалмодией:



Резкое переключение типов интонирования производит сатирический эффект, направленный на осмеяние порядка, царящего в курортных учреждениях СССР: согласно инструкции, отдыхающие обязаны вызубрить как «Отче наш» санаторный режим пансионата.

Использование композиторами приема гиперболы напоминает об испорченной «заикающейся пластинке»: во всех четырех примерах на первый план выступает *количественный* параметр – избыточное повторение слогов, интонаций, ритмоформул, гармонических и фактурных формул.

Приведем прием гиперболы, где на первый план выступает *качественный* параметр.

В пьесе «Пробуждение весны» из «Сатир» последние две строки каждой строфы поэтического текста образуют припев к музыкальному куплету. По логике формообразования – это зона каденции, где господствует функция торможения. В данном же случае происходит резкое, ничем не мотивированное «преодоление» кадансирования: в вокальной партии мелодия внезапно «взмывает», как бы буквально иллюстрируя слова текста, живописующего вакханалию котов, взбирающихся на чердак в поисках любовных приключений. Мелодическому размыканию сопутствует тонально-гармоническая неопределенность при однозначном тонально-гармоническом центре:



**Минимализм**, как сатирический прием, предельно концентрирует существенные стороны и свойства образа. Аналогично «карандашному» штриху карикатур в графике черты образа обозначаются тонким штрихом, выделяя лишь суть. В этом смысле данный прием сближается с литературным жанром *афоризмов*<sup>2</sup>. Основанный на целостном духовном опыте, истина которого может быть только пережита, но не доказана, афоризм тяготеет к парадоксальной многозначности, «вбирающей противоречивость жизненных явлений и раскрывающей относительность всех моральных и логических разграничений» [2; 43-44]. Именно это свойство афоризма становится атрибутом художественных текстов анализируемых произведений (особенно в сочинениях Д. Шостаковича). Приведем несколько примеров:

- «Смертным открывать идет  
Смысл таинственных вещей обыкновенных»;
- «Ты – народ, а я – интеллигент»;
- «Весна, весна, пою как бард, –  
Несите зимний хлам в ломбард»;
- «Наш человек очень сложный организм».

Диалектичность высказывания в афористике выражается обычно с помощью логической *антитезы* – непосредственного сопоставления контрастных и противоположных образов. Данный прием обнаруживается в противопоставлении высокой духовной позиции автора высмеиваемому им миру. В музыкальной ткани антитеза реализуется в образовании двух смысловых планов: внешнего и внутреннего. Внешний план, связанный с наглядностью, конкретикой художественных образов, оформляется посредством приемов полистилистики (коллаж, цитата, аллюзия), но сквозь этот план просвечивает другой – внутренний, глубинный интонационный слой, репрезентирующий авторскую позицию (о семантических функциях тематических заимствований будет сказано ниже, в связи с сатирическим приемом пародирования).

На уровне отдельных музыкально-выразительных средств прием *минимализма* в четырех рассматриваемых сочинениях реализуется по-разному. Пожалуй, ярче всего этот прием раскрывается в фактуре пьесы «Критику», которая характеризуется примитивизмом, «скудостью», «наготой». Аккордово-гармонический план фактуры образуют исключительно созвучия, утяжеленные октавной дублировкой в монотонном остигнатном ритме половинными длительностями. Таким образом изобличается пустота душевного мира Поэта и Дамы, претендующих на роль романтических влюбленных.

Приемом минимализации в «Антиформалистическом райке» репрезентируется, устами ведущего заседания, товарищ Единичин (прототип – Сталин). В вокальной партии, приближенной к речитативу, внезапно выделяется внутрислоговой распев «экзотической» увеличенной секунды, с ее восточным колоритом. В контексте диатонического до-мажора увеличенная секунда воспринимается как грязное пятно, относящееся к характеристике «главного консультанта и музыкального критика»:



**Пародирование** – прием, связанный с подражанием, «передразниванием». Подражая какому-либо стилевому, речевому объекту, автор обязательно привносит в него или обнаруживает в нем негативный потенци-

<sup>2</sup> обобщенная мысль, выраженная в лаконичной форме» [2, с. 43].

ал. Пародийный план рассматриваемых произведений представлен одной из основных единиц художественного языка пародии – цитатой. Введение в авторский текст заимствованного тематического материала связано с поэтикой интертекстуальности, где в качестве интертекста выступает фрагмент другого текста в виде цитаты, коллажа или аллюзии.

Затруднительно установить, буквально ли цитируется в «Райке» Мусоргского чужой материал или же композитор стилизует его. Таковы хор юношей из оратории Генделя «Иуда Маккавей» (№1), одна из пьес Фаминцына (№3), фрагмент из «славной» оперы «Рогнеда» Серова (№4), причем, как указывают музыковеды, в этом номере есть цитата из не менее «славной» серовской «Юдифи», – Мусоргский, по-видимому, преднамеренно не указал «точный адрес» заимствованной цитаты: для него «Рогнеда» и «Юдифь» – суть одна и та же «серятина». Однако в подборе музыкальных цитат легко угадываются «мишени», в которые целился композитор-пародист. Мусоргскому равно ненавистны были и слащавые, «а ля рус» стилизации архаики, и «германское глубокомыслие и рутинна», и «лживое искусство» итальянцев, – точнее «итальянщина», прочно утвердившаяся на русской оперной сцене.

«Подражая» Генделю (№1), Мусоргский высмеял в лице профессора Зарембы свойственный некоторым ученым мужам замшелый академизм. Включив пошленький салонный вальс и виртуозные колоратуры в музыкальную характеристику критика Феофила Толстого, композитор метил в бездарность «львов», мнящих себя избранниками муз. Столь же безлик и романс Фаминцына, цитируемый в среднем разделе третьей сценки райка – типичный образчик салонного бытового музицирования.

В «десятку» попали сатирические стрелы Мусоргского, включившего серовскую «Песню Дурака» для портретирования композитора Серова – титана композиции и критики. От этой «парсуны» идет прямая линия к заключительному гимну, своего рода коллективному портрету всех участников действия. Гимн строится на все той же песне Дурака, которая и объединила всех героев «Райка» в одну упряжку. Завершая «потешное представление» таким гимном, Мусоргский выносит приговор «потешникам» – в этом цель его музыкального памфлета.

В музыке «Антиформалистического райка» цитатам принадлежит исключительно важная роль. Это цитаты самого различного происхождения – из фольклора и из профессионального композиторского творчества:

1. Туш (ц.ц. 5, 12-13, 15, 16);
2. Свободно цитируемая мелодия грузинской народной песни «Сулико» (крайние разделы «выступительного» слова Единицына);
3. Монограмма DSCN<sup>3</sup> (в транспозиции ц. 20, т.т. 7 – 9);
4. «Лезгинка» (ц.ц. 23-25);
5. Фрагменты темы из музыкальной комедии Шостаковича «Москва, Черемушки», а именно 8 тактов перед ц.ц. 18,17, 21);
6. «Камаринская» (9 тактов перед ц. 20);
7. Фраза из песни Т. Хренникова к кинофильму «Верные друзья» (сл. М. Матусовского) (ц. 19);
8. Тема куплетов Серполетты из комической оперы Р. Планкта «Корневильские колокола» (заключительный эпизод).

Такое обилие заимствований «своего – чужого» материала в ущерб индивидуализированным музыкальным характеристикам «райка» обнаруживает в героях их неподлинность, выморочность, марионеточную сущность. В этом смысле они подобны двум стрелцам из «Хованщины» Мусоргского – лишённые индивидуальности, «обезличенные», ничего особенного из себя не представляющие, они, тем не менее, распоряжаются судьбами людей, а «трое из ларца» (Единицын, Двойкин, Тройкин) – указывают профессионалам, как надо писать «правильную» музыку.

Заимствованные темы функционируют как с открытым (явным) значением, так и со значением скрытым, неявным. К открытым цитатам, воспринимаемым непосредственно через их форму, относятся традиционный туш, обычно сопровождавший торжественные собрания, заседания и тому подобные массовые мероприятия; тема популярного бытового танца «Лезгинка» – в заключительном эпизоде партии Двойкина; она буквально соответствует тексту: «В кавказских операх лезгинка простой должна быть и известной». Цитаты со скрытым значением «расшифровывают» истинный смысл, вкладываемый композитором, раскрывают авторский подтекст. Так, обрамление «выступления» Единицына основано на свободно трансформированной мелодии грузинской народной песни «Сулико». Тем самым Шостакович «снимает маску» с фамилии товарища Единицына. В то же время, композитор ограничивается только этой музыкальной цитатой, намеренно указывая на национальную принадлежность диктатора, которого было принято считать великим вождем всех народов.

Особое место в цикле занимают автоцитата и монограмма (DSCN). Включение в художественное пространство «Райка» темы из музыкальной комедии «Москва, Черемушки» не разрушает «монологизм» сочинения, но указывает на опосредованное обнаружение автора, который выступает в роли Деда «шутовского»

<sup>3</sup> Латинские буквы соответствуют четырем звукам: D-ре, S-ми бемоль, C-до, H-си. В них зашифрованы инициальные буквы имени и фамилии композитора – Дмитрия Шостаковича.

действия. Переломный момент в драматургическом плане обозначен монограммой DSCH в транспозиции (ц. 20, т.т. 5 – 6). Этот момент есть выражение смеховой реакции «музыкальных деятелей и деятельниц» на высказывание Двойкина: «Музыка неизящная это, это... бормашина! Или, или музыкальная душегубка». Как полагает исследователь М.Якубов, «подпись» Шостаковича появляется лишь в конце последнего, третьего «взрыва хохота» – хорошо смеется тот, кто смеется последним» [9, с. 154]. Это смеховая разрядка человека, который сам попал в «музыкальную душегубку» под сверло пропагандистской «бормашины». Именно смех в своем имманентном качестве становится позитивной реакцией на зло, его породившее.

В цикле «Сатиры» С. Черного Д.Шостаковича встречаются такие разновидности тематического заимствования, как коллаж и аллюзия. Так, в пьесе «Пробуждение весны» музыкальный материал фортепианного сопровождения ассоциирует с рахманиновским романсом «Весенние воды». Шостакович резко спрямляет, упрощает мелодический контур фортепианной партии. Такого рода аллюзия указывает на противопоставление грязной, городской весны рахманиновскому поэтичному образу весны.

В этой же пьесе цитируется мотив незамысловатой популярной песенки «Чижик-пыжик», символизирующий в данном случае урбанистический ритм жизни. Саркастический смысл этой цитаты обнаруживается в сочетании со словами: «весна, весна, *пою как бард!*». Здесь же находим аллюзию с открытым значением – интонационный оборот «Песни индийского гостя» из оперы «Садко» Римского-Корсакова, приходящийся на слова «уже ко мне забрел сегодня *князь*».

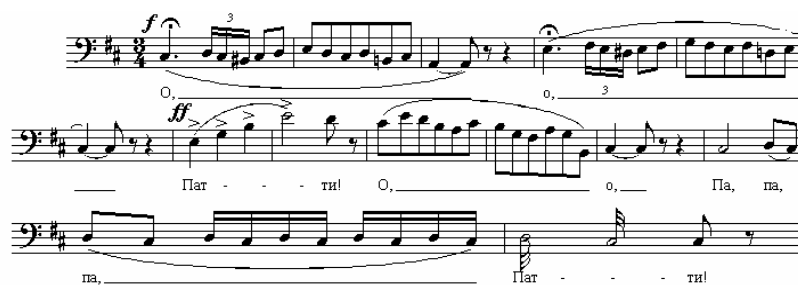
В последней пьесе цикла – «Крейцера соната» посредством коллажа из Сонаты для скрипки и фортепиано № 9 Л.Бетховена, посвященной Р. Крейцеру, реализуется прием антитезы-противопоставления образа высокой истинной любви образу пошлой и примитивной любви. Именно исполнение «Крейцеровой сонаты» привело героя одноименной повести Л.Н. Толстого к страшному преступлению – убийству собственной жены, ставшей ему ненавистной. Осознание несоответствия чувств, связывающих Позднышева с его женой, идеалу истинной, платонической любви привело героя к совершению преступления: «Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает...». (Л. Толстой).

В стилистике кантаты Р.Щедрина «Бюрократида» выделяется аллюзия, пробуждающая ассоциации с музыкой Баха и Генделя. Неobarочная стилизация вступает в противоречие с содержанием вербального текста (№ 3, № 5): жанры высокой музыки (хорала, арии Lamento, антифона, монодии) представлены в не свойственном им контексте. Эта же разновидность тематического заимствования применяется в «Монодии» (№ 6), репрезентирующей образную сферу распоясавшихся чинуш. Слово «чемоданы» скандируется в ритмоформуле бетховенского «мотива судьбы»:



Соответственно, данный мотив приобретает смысл, противоположный его изначальной семантике, и интонируется с откровенной издевкой: «разрешается хранить чемоданы только в камере хранения». Аллюзия темы указывает на «вершителей судеб бедных курортников: в бетховенской цитате читается приговор – «Такова ваша участь!»

В рассмотренных примерах представлено одно из направлений в использовании приема пародирования. Другое направление связано с имитацией жанровой модели или манеры исполнения. В «Райке» Мусоргского чрезмерно преувеличен пафос в каденции второй сценки («Толстой»), целиком построенной на пародировании итальянской виртуозной манеры пения. Каденция начинается с учебной распевки: первая «рулада» от звука *cis<sup>n</sup>*, вторая еще выше – от *e<sup>n</sup>*. Затем следует «надрывная» кульминация – восходящий ход по ступеням ми-минорного трезвучия с акцентированием каждого звука, крещендо от фортиссимо (!), после чего витиеватая юбилея «низвергается» от вершины к тонике с прогрессирующим дроблением единицы пульсации, что создает иллюзию темпового ускорения и растворяется в тремоло:



Следует учитывать, что исполнять колоратурную каденцию Мусоргский поручает басу, звучание которого в верхней тесситуре  $h'' - e'$  крайне напряженно, «натужно». Тем самым комизм ситуации усугубляется.

К аналогичному приему пародирования прибегает Д. Шостакович в «Антиформалистическом райке». Начало выступления товарища Двойкина, «имеющего... голос и возможность вокализовать», представляет собой гаммообразную распевку от разных звуков, поддержанных автентическим гармоническим оборотом:



Примитивизм вокализов товарища Двойкина воспринимается как прямая иллюстрация словесного текста: «Своим выступлением я не имею в виду вносить диссонансы, или атональность».

Пародия на церковное пение (псалмодия) в пьесе «Пробуждение весны» представляет собой монотонную речитацию слов «Как новый Лазарь взял да и воскрес». Квазипсалмодия звучит на фоне механистичной, моторной темы, символизирующей урбанистический ритм жизни, абсолютно несовместимой по смыслу с церковным жанром псалма.

Мастерски пародируется дуэт в № 5 «Бюрократиады»: мелодическая линия в вокальных партиях рассредоточена между басом и тенором. Дуэт «полнейшего согласия» выглядит карикатурно из-за словоразрывов в тексте, разрушающих смысл:

	<b>Тенор:</b> и отъ-езд	дит-ся	тран-спор-том
<b>Бас:</b> При-езд	про-из-во-	го-род-ским	

В этом и подобных случаях прием пародирования предполагает сочетание внедренных в авторский текст элементов другого текста (цитаты) с моделированием отдельных жанров, манеры исполнения, тех или иных музыкально-выразительных средств, исполнительских приемов.

**Антитеза** – прием, работающий на смысловом уровне, о чем уже говорилось выше. Добавим, что противопоставление позиции автора миру высмеиваемому может раскрываться как опосредованно, так и непосредственно – в форме комментария, лирического отступления. В «райках» Мусоргского и Шостаковича в таком ключе преподносится противопоставление «искусства и власти», в «Сатирах» – любовь и карикатура на нее, в «Бюрократиаде» – чиновников и отдыхающих («вариация» на тему «народ и власть»).

**Деформация** – искажение, прием, действующий как на уровне отдельных выразительных средств, так и на уровне художественной системы в целом. Деформация всегда есть нарушение идеальных пропорций оригинала. Она может быть представлена в виде легкого изменения, а может деформировать свой объект до неузнаваемости. Чтобы определить степень деформации, требуется известная стабильность предмета искажения.

Эпилог «Райка» Мусоргского, величественный апофеоз – гимн Евтерпе. Пародийный эффект здесь достигается благодаря смешению высокого и низкого стиля, знаками которого выступают гимн и русская плясовая «Барыня». Черты гимна утрированы, поданы как бы через увеличительное стекло: аккордовые последования расплываются в арфообразных арпеджио («бряцанье» струн); плясовые фигуры вторгаются в аскетичную хоральную фактуру. Славят же «богиню», под которой подразумевается великая княгиня Елена Павловна, на мотив «песни Дурака» из серовской «Рогнеды», основанной, в свою очередь, на народной пля-

совой «Барыня» в размере  $\frac{4}{4}$ . Композитор как бы растягивает ритмическую стопу, придавая ритму плясовой не свойственную ему размеренность, степенность, каковая, зато, требуется для гимна. Но и такой минимальной деформации, путем «скрещивания» жанровых моделей, оказывается достаточно для достижения сильного сатирического эффекта.

В «Антиформалистическом райке» интонационной деформации подвергается мелодия грузинской народной песни «Сулико». Искажение возникает в результате несовпадения метроритмических акцентов песни-оригинала с акцентами в словесном тексте, придуманном Шостаковичем, а также из-за переменного размера ( $\frac{3}{4}$  на  $\frac{4}{4}$  и  $\frac{4}{4}$  на  $\frac{5}{4}$ ), нарушения синтаксической логики вследствие «стирания» пауз. Это обусловлено определенным замыслом: благодаря такой деформации воссоздается особенность чиновничьей манеры чтения «по бумажке» (что подчеркнуто ремаркой композитора). Соответственно, наиболее выразительной деталью в вокальной партии Единичина становится фигура «застрывшего» тона:



В «Сатирах» (пьеса «Недоразумение») встречается прием жанровой деформации. Четвертый эпизод пьесы – страстный любовный романс в исполнении поэтессы «бальзаковских лет» – в жанровом аспекте представляет собой кантатенную арию в стиле *bel canto*. Экспрессивная мелодия широкого дыхания незаметно превращается в аллюзию народной песни «Когда б имел золотые горы». Фортепианное сопровождение абсолютно не соответствует манере «прекрасного» пения – оstinатно повторяемые трехтакты как бы «тормозят» развитие мелодии:



Таким образом разоблачается неподлинность, неискренность чувства, воспеваемого поэтессой.

Ярким примером жанровой деформации может служить Речитатив (№ 2) из кантаты Щедрина. Черты речитатива нивелируются: трехдольный размер, распевы, неестественные скачки в мелодии, формульность попевок указывают на танцевальную основу:



Речевое начало, обычно характеризующее субъективный личный мир, трансформируется, становясь репрезентантом сферы безлично-массовой. Так «снимается маска» бюрократов, выдающих себя за блюстителей порядка и здоровья отдыхающих.

**Гротеск** как прием «проявляется в разнонаправленности логики на уровне отдельных выразительных средств, а также на уровне целого как искривление пространственных и временных характеристик образа» [6, с. 9], вследствие чего возникает оппозиция *гротескный мир – реальный мир*. Гротеск позволяет совмещать несовместимое. Гротеск – форма парадоксального. По верному замечанию В.Проппа, гротеск невозможен в жизни, это прием, полностью принадлежащий искусству (ярким примером гротеска может служить Нос майора Ковалева, гуляющий сам по себе).

По мнению А.Цукера, гротеск в музыке может быть реализован в двух видах [7, с. 45]:

- в виде горизонтального сопоставления материала;
- в виде вертикально-полифонического синтеза.

Гротеск доминирует в эпилоге «Райка» Мусоргского, стилизованном под оперный апофеоз. Здесь «контрапунктируют» жанры «высокого» и «низкого» стилей – гимн и русская плясовая «Барыня» (более подробно этот пример описан выше).

Аналогичный прием «жанрового контрапункта» встречается в пьесе «Пробуждение весны» (из «Сатир» Д. Шостаковича), где церковная монодия звучит на фоне музыки урбанистического характера:

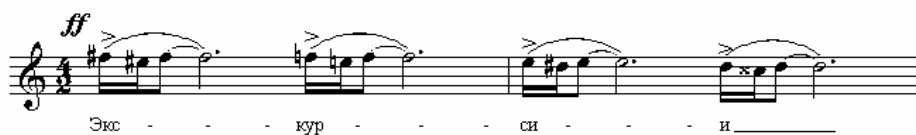


Данные примеры демонстрируют такую разновидность воплощения гротескной парадоксальности, как «вертикально-полифонический синтез».

Примером «горизонтального сопоставления материала» («совмещение на расстоянии») может служить начало пьесы «Крейцера соната», где высокий строй бетховенской темы растворяется в атмосфере пародийного меланхолического вальса, гармоническое развитие которого сводится к двум аккордам, как бы иллюстрирующим скучный интерьер унылой комнаты квартиранта.

В «Антиформалистическом райке» прием «совмещения на расстоянии» реализуется в противопоставлении бессмысленных вокализмов в вокальной партии Двойкина и следующей за ними автоцитаты из музыкальной комедии Д. Шостаковича «Москва. Черемушки». Гротесковая парадоксальность направлена на раскрытие основной идеи выступления Двойкина – противопоставления музыки формалистической и реалистической.

В «Бюрократиаде» впервые непосредственное столкновение блюстителей инструкции и отдыхающих происходит в седьмой части цикла – «Lamento». Как и в предыдущем примере, прием гротеска построен на чередовании мощных, героических, «бородинских» унисонов (репрезентирующих образную сферу «канцелярских крыс») и ламентаций представителей противоположной образной сферы:



И так же, как в «Антиформалистическом райке», обнажается главная идея музыкального памфлета – обличение властьпредержащих в их противоборстве с народом.

Все вышперечисленные приемы, как правило, используются не изолированно, а в тех или иных сочетаниях: гротеск и антитеза в пьесе «Крейцера соната», деформация и гротеск в «Райке» Мусоргского и т.д. Их взаимодействие усиливает обличительную силу авторской позиции.

Исходя из авторского жанрового определения данных сочинений рассмотрим специфические признаки *райка*. Хотя в «Сатирах» и «Бюрократиаде» соответствующее жанровое наименование отсутствует, все же некоторые черты эстетики раешного театра заявляют о себе весьма отчетливо, о чем речь пойдет далее. Кроме того, следует учесть намек на принадлежность «Сатир» к раешному обозрению в подзаголовке «Картинки из прошлого». Напомним, что раек – «небольшой, аршинный во все стороны ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другой длинная полоса с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий. Зрители «по копейке с рыла» глядят в стекла, – раешник передвигает картинки» [4, с. 95] и комментирует их остроумными присказками, часто очень замысловатыми.

Номерная структура данных произведений согласуется с номерной структурой картинок райка<sup>4</sup> (табл. 1).

Само собой разумеется, что ни одно раешное представление не обходилось без участия «раешного деда». Мусоргский в своем райке намеренно стилизует раешные стихи, которые и вкладывает в уста Деда. У Шостаковича в «Антиформалистическом райке» функцией раешного деда наделяется Ведущий, комментирующий каждое выступление. И хотя его речевая манера ориентирована не на стилистику народно-смеховой культуры, а на стилистику текстов партийных документов, в его комментариях заключен глубокий подтекст, выражающий авторскую позицию, в данном случае – позицию композитора.

<sup>4</sup> В «Антиформалистическом райке» Шостакович не разъединяет пьесы на отдельные номера, но сам принцип «номерной структуры» сохраняется: чередуются «картинки-портреты» участников действия.



Таблица 1

«Рак» Мусоргского	«Антиформалистический рак» Шостаковича	«Сатиры» Шостаковича	«Бюрократиада» Щедрина
Вступление – «Я сам»	Ведущий	№1 Критику	№1 Прелюдия
№13 аремба. Подражание Генделю	Единицын	№2 Пробуждение весны	№2 Речитатив
№2 Ростислаф – Ф.М. Толстой	Ведущий	№3 Потомки	№3 Ария
№ 3 Одна из пьес	Двойкин	№4 Недоразумение	№4 Фуга первая
№4 Из славной оперы «Рогнеда»	Ведущий	№5 Крейцера соната	№5 Дуэт и хорал
Гимн музе (вместо № 5)	Тройкин		№6 Монодия
	Танец		№7 Двойной канон
			№8 Lamento
			№9 Фуга вторая
			№10 Постлюдия

В «Сатирах» и «Бюрократиаде» роль Деда не персонифицирована, но обозначена через прием объявления каждого номера (в «Сатирах») и прием оглашения пунктов инструкции (в «Бюрократиаде»). На концертной эстраде такого рода объявления дает конферансье.

Раешное представление предполагает сочетание трех основных «видов воздействия на посетителей гулянья: изображение, слово и игру». [4, с. 95].

*Изобразительный* пласт представлен «в лицах» – портретных характеристиках героев. Их «портретами» служат «солные» номера, где моделируются некоторые черты характера, манеры поведения соответствующих персонажей, а также – принадлежащие их перу «произведения». В «Райке» Мусоргского и «Райке» Шостаковича герои имеют имена собственные, в «Сатирах» – это сатирические типажи. Типажность персонажей «Бюрократиады» разведена на две противоборствующие образные сферы – сферу бесчинствующих, спесивых бюрократов и сферу безропотных отдыхающих.

В интонационном строе произведений изобразительный план реализуется преимущественно в фортепианной партии посредством «интонации предметно-изобразительного типа».

Например, неровная походка Фаминцына – «плетется шаг за шагом» – «изображается» остиной фигурой в пунктирном ритме:



Суетность Фифа (Феофила Толстого) – «всю жизнь он вертелся, ну и завертелся» – передается фигурой триольного кружения вокруг одной и той же опоры:



«Заключение» Двойкина – «музыка неизящная – это бормашина!» – гармонизовано тремолирующим фортиссимо *Ces-dur*'ным трезвучием, воссоздающим жуткое жужжание агрегата дантиста:



В пьесе «Пробуждение весны» с помощью секвенционно восходящего мотива передан «немислимый» рост кактуса – прием, напоминающий о музыке фантастического эпизода «роста елки» из «Щелкунчика» Чайковского (см. пример на с.12).

«Бюрократическая» образная сфера кантаты постоянно сопровождается различными инструментами ударной группы – бич, гребешок, деревянные коробочки, барабаны, а также шумовыми эффектами (разрывание бумаги, игра на крышке рояля). Весь этот шумовой фон призван «создать ореол, который живо ассоциируется со стуком работающих пишущих машинок канцелярии» [1, с. 36].

Развертывание изобразительного плана «музыкальных райков» можно соотносить с последованием лубочных картинок в раешном представлении. Нас интересует прежде всего театральный аспект лубка, но не только: у лубка своя стилистика, она отражена и в музыкальных произведениях. «Раешник, поместив яркую лубочную картинку в свой чудо-ящик, вдохнул в нее новую жизнь. Увеличенная и озвученная она превратилась в театр, в занимательное действие» [4, с. 102].

Пространство лубочной картинки было организовано по законам театральным, а не живописно-графическим. Ю. Лотман выделяет, прежде всего, «мотив рамы и театральные занавесей» – наличие драпировок, которые составляли рамку многих гравировочных листов. В райке Мусоргского этот мотив реализуется в «фигуре открытия занавеса» – кадансовом обороте, которым открывается произведение.

Изображение сцены в картинках усиливает условность, столь присущую игровому театру вообще. «Изображение, делаясь знаком знака, переносит зрителей в особую игровую действительность» [3, с. 385], то есть, зритель (слушатель) соотносит картинку не с реальной действительностью, а с условной.

В интонационной драматургии «Антиформалистического райка» условное изображение сцены репрезентировано торжественной музыкой туша, звучащей в разных тональностях и предвещающей выступления участников собрания.

В «Сатирах» созданию «рамки» служат объявления «конферансье – Деда», предвещающие каждую сцену:



Функцию «театральных занавесей» в кантате Р. Щедрина выполняет обрамление абсолютно идентичными по музыкальному материалу «Прелюдией» и «Постлюдией».

В связи с предметом нашего анализа заслуживает особого внимания такая разновидность лубка, как лубок песенный<sup>5</sup>, для которого характерно буквальное иллюстрирование текста.

Отголосок песенного лубка находим в первой сцене «Райка» Мусоргского – «портрете» теоретика Зарембы: композитор, особенно «напирая» на такую черту характера портретируемого, как педантизм, склонность к схоластическому теоретизированию, прибегает к прямолинейному иллюстрированию в музыке значения отдельных слов. Так, фразы «учит, что минорный тон – грех прародительский» и «что мажорный тон – греха искупление» построены на сопоставлении минора и мажора.

Аналогичный прием применил Д. Шостакович в «Антиформалистическом райке»: за диатонической «виртуозной» распевкой следует оstinatное «скандирование» малыми секундами в фортепианной партии, иллюстрирующими фразу «вносить диссонансы».

Такой буквализм сходен с одним из приемов гиперболизации – обособления и утрирования какой-либо детали исходного текста. В лубочной панораме тоже заострялась и «неприлично» выделялась на общем фоне одна какая-либо деталь.

*Речевой* (словесный) пласт райков реализуется в комментариях к «портретам» (в основном это касается «Райков» и «Сатир»), в которых явно слышится авторская интонация, выражающая отношение автора к происходящему. Именно в комментариях Деда (Ведущего, конферансье) выражается основная идея представления, всегда имеющая обличительно – сатирическую направленность.

Метафоричность, наряду с остротой, страстностью, яркой образностью – характернейшее свойство языка, как в райке, так и в памфлете. Плакатная яркость словесных характеристик достигается композиторами и авторами словесных текстов посредством точно найденной ключевой «словесной формулы» для каждого персонажа (табл. 2).

<sup>5</sup> Как разновидность русской печатной графики песенный лубок бытовал долгое время (1830-40 – 1910).

Таблица 2.

Заремба – «туманов вечных житель» Фиф – «вечно юный, неугомонный» Фаминцын – «тяжко раненый младенец» Серов – «Титан, цукунфтист»	Единицын – «наш главный консультант» Двойкин – «имеющий голос и возможность вокализировать»	№1 – «поэт – мужчина с бородою» №3 – «лежи в печали и мычи как идиот» №4 – «поэтесса бальзаковских лет», «вот чинная Мавра»
--	--	---

Важнейшая особенность речевой манеры Деда – балагурство. Балагурить – значит говорить весело, с шуткой-прибауткой, благодаря чему в значении вещей самых обыкновенных проступает нечто необычное, и наоборот, в необыкновенном – самое банальное. В разрушении смыслов и заключена «соль» балагурства.

За основу текста кантаты «Бюрократиада» Щедрин взял реальную памятку отдыхающим в пансионате «Курпаты», в которой что ни пункт, то сатирический перл.

*Игровой* аспект представлен игровой логикой развертывания музыкальной композиции, а также имитацией, уподоблением форме музыкально-театрального действия.

О «театральности» свидетельствует наличие «либретто» («Антиформалистический раек») и «сценария». Так, сценарий «Сатир» складывается из ряда любовных сцен, скрепленных единой идеей – идеей пародирования высокого, романтического чувства. Сценарий «Райка» Мусоргского пунктирно обозначен в смене «явлений» действующих лиц – «Я сам» – и (в скобках) – все прочие персонажи; «Райку» Шостаковича предпослан текст «От издательства». Пункты инструкции для отдыхающих отражают последовательность в их выполнении несчастливыми туристами.

Элементы театральности заключены и в авторских ремарках, уточняющих «поведение на сцене персонажей»: «чуть медленнее», «вяло», «с усердием, во все горло», «аплодисменты», «читает по бумажке», «острит», «продолжает острить» и т.д.

Еще одна существенная театральная деталь – прямая речь, «монологи героев», индивидуальность которых во многом определена или стилизацией, или пародированием, или прямым цитированием заимствованного материала.

Развертывание музыкальной формы следует законам игровой логики, которая проявляется, прежде всего:

1) в принципе смены интонационного модуса, фиксирующей появление нового персонажа, – который сопоставим со сменой картинок в райке;

2) в резкой смене аффектов: мощным фактором активизации действия является чрезмерный, нарочитый контраст. Отсюда – тяготение к особому рода «стереофоническим эффектам» (прием гротеска), калейдоскопическому принципу построения музыкального материала.

Игровая логика анализируемых произведений проявляется и в таких игровых фигурах, как «смеховой дублер», «прием эхо», «застывшая фигура», «фигура приостановки действия», «фигура объявления персонажа».

Раек – поистине театр одного актера, но этот актер, однако, предстает во множестве персонажей, отождествляясь с ними на некоторое время, и одновременно ведет действие, то есть в этом особом рода театральном искусстве удивительным образом сочетаются две различные эстетики – театра представления и театр переживания. В райке Дед (он же – Автор) то уподобляется своим персонажам, то дистанцируется от них, представляя их со стороны.

Усилению условности разыгрываемого «действия» в музыке служит моделирование театального пространства по законам игровой логики. Вероятно, отнюдь не случайно композиторы избрали для своих музыкальных памфлетов раешную форму представления/обличения. Именно в этой особой форме театра сконцентрированы приемы, усиливающие действие сатирического «яда».

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Добрынина Е. В стране Курпатии/ Е. Добрынина//Советская музыка 1965 №3. – С.31 – 36.
2. Литературный энциклопедический словарь/ под общ. ред.В. Кожевникова и П. Николаева. – М., 1987.
3. Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок/ Ю. Лотман// Мир народной картинки: материалы научной конференции « Випперовские чтения – 1997». Вып. 30/ под общ. ред. И. Даниловой. – М., 1999. - С.384 – 396.
4. Некрылова А. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища/ А. Некрылова. – Л., 1988.
5. Николаев Д. Сатира Гоголя/Д. Николаев. – М., 1984.
6. Сеченова Т. «Мертвые души» Н.Гоголя, М.Шагала, С.Черного, Д.Шостаковича. К проблеме воплощения сатирического образа в искусстве. Дипломная работа/Т. Сеченова; КрасГУ. - Красноярск, 2001.
7. Цукер А.Особенности музыкального гротеска/ А. Цукер//Советская музыка. – 1969. - № 10.–С.42– 45.
8. Эстетика: словарь / под общей редакцией А. Беляева. – М., 1989.
9. Якубов М. «Раек» Мусоргского и «Антиформалистический раек» Шостаковича: традиция русской музыкальной сатиры от Александра до Сталина/ М. Якубов//Музыкальная академия.1997. - №4.- С.149 – 154.