

На правах рукописи

ДАНИЛОВА НОННА ВИКТОРОВНА

**МЕТАМОРФОЗЫ КОМИЧЕСКОГО В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В РАЗНОЖАНРОВЫХ КОНТЕКСТАХ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург

2020

Работа выполнена на секторе музыки Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств».

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Ковнацкая Людмила Гиршевна

Официальные оппоненты: **Власова Екатерина Сергеевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Московская государственная
консерватория имени П.И. Чайковского»,
профессор кафедры истории русской
музыки;

Абдуллина Галина Вадимовна
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Российский государственный
педагогический университет им. А.И.
Герцена», доцент кафедры музыкального
воспитания и образования

Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО «Петрозаводская
государственная консерватория
имени А.К. Глазунова»**

Защита состоится 15 апреля 2020 г. в 16.00 на заседании диссертационного совета Д 210.014.01 на базе Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Российский институт истории искусств» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института истории искусств и на официальном сайте <http://artcenter.ru/>

Автореферат разослан «_____» _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения



Булатова Д. А.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Стихия комического и ее восприятие в музыке рассматривается в диссертации на материале кардинально разных типов композиторского творчества – во внутренней природе и сути сценического произведения (опера «Краденое солнце» Б. Тищенко), имманентно-музыкального жанра (оркестровый концерт «Озорные частушки» Р. Щедрина), в контрапунктах прикладной музыки и видеоряда в кинематографическом произведении искусства (кинофильм С. Овчарова «Барабаниада»).

В задачу диссертанта входит выявление в каждом из выбранных произведений явных легко-читаемых и лежащих на поверхности смыслов, а также – смыслов скрытых, обнаруживающих себя в контрапунктах, которые расширяют содержательный ряд вглубь и ассоциативно связывают его с широчайшим спектром явлений реальности и искусства во временной перспективе и в жанровом многообразии. Заявленный в диссертационном исследовании тезис «метаморфозы комического» рассматривается под углом зрения комической модальности, семантической базой которой является оценка. Собственно говоря, комическая модальность и есть определенный угол зрения. Оценочный, критический подход отличается широким спектром значений и их вариантов.

Комическое, как эстетическая категория, родовая для разных проявлений смеховой стихии, на протяжении столетий постоянно находится под пристальным вниманием философии и искусства. Социокультурный феномен смехового начала, амбивалентность восприятия комического, находящегося в зоне общения объекта и субъекта, провоцирует возникновение многочисленных, находящихся на территории разных областей, теорий комического. Классификация комического Богдана Дземидока, наследующая идеи античности, эпох Просвещения и романтизма, является

основополагающей для данного диссертационного исследования. Ее стержнем становится парадокс, или феномен несоответствия идеалу, образцу, не подчиняющемуся логическому объяснению. Этот феномен присутствует в каждой концепции комического.

Парадоксальная природа комического – многоголосие смыслов, его двойственность, знаковая формула означающего и означаемого, игра значениями, череда загадок, которые нужно решать, – всё это говорит о том, что мы имеем дело с интеллектуальным процессом. Восприятие комического в его разнообразных проявлениях затрагивает, в первую очередь, его осмысление. Внезапность и неожиданность смеха, подчеркиваемая в большинстве концепций комического, является следствием эвристичности.

Парадокс дает мощный толчок творческому процессу, который характеризуется активной работой мышления, ищущего общее в разнородных явлениях и обретающего его. Таким образом, чувство юмора и восприятие комического являются безусловным показателем творческого и интеллектуального потенциала человека. Юмор рассматривается как положительная эмоция, в определенном социальном контексте обычно рождающая когнитивный процесс оценки, состоящий из нескольких этапов: восприятие шутливого, несерьезного несоответствия, его расшифровка и смеховая реакция, радость осознания и понимания.

Подход к восприятию юмора как к процессу понимания, осмысления, разгадки является ключевым для данного исследования. В диссертации речь идет об **интеллектуальном комическом**, поэтому выбор диссертанта остановился на произведениях, провоцирующих слушателя к особой активности восприятия, особой интенсивности переработки информации.

Актуальность работы обоснована недостаточной разработанностью музыкального комического в музыкознании, в отличие от многочисленных философско-эстетических теорий комического. Особенно это касается

инструментально-симфонической музыки и киномузыки. С другой стороны, интерес ученых-музыковедов к феномену музыкального комического не иссякает, что свидетельствует о несомненной перспективности этого направления. Претерпевая исторически обусловленные метаморфозы, музыкальное комическое и по сей день является эффективным средством углубления содержания, придания ему многомерного смысла.

Степень разработанности проблемы. Музыкознание обратилось к проблеме юмора лишь во второй половине двадцатого века, продолжив многовековую традицию осмысления феномена комического в философии. До этого момента возможность воплощения комического имманентно-музыкальными средствами ставилась под сомнение – сказывалась сложившаяся в эстетике традиция отрицания комического в «чистой» музыке. В исследованиях польского музыковеда Зофьи Лиссы, первых хронологически, комическое рассматривается как в «чистых жанрах», так и в киномузыке, причем «пальма первенства» закономерно отводится последней, так как исследователь считает, что эстетическая категория комического необычайно широко проявляется именно в ней.

В российском музыкознании скепсис в отношении комического в «абсолютной музыке» смогли переломить важнейшие в этом отношении труды 1960–70-х гг.: книга В.Д. Конен «Театр и симфония»¹ и диссертационная работа М.Ш. Бонфельда «Комическое в симфониях Гайдна»². Исследования В. Конен содержат теоретическую базу для этого направления, а именно, генезис комического от оперы до инструментальных жанров³, работа

¹ Конен В.Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1975.

² Бонфельд М. Ш. Комическое в симфониях Гайдна: Автореф. дис. <...> канд. искусствоведения. Л., 1979.

³ Обратим также внимание на многочисленные исследования, посвященные комической опере: Брянцева В.Н. Французская комическая опера XVIII века: Пути становления и развития жанра. М.: Музыка, 1985. Данько Л.Г. Комическая опера в XX веке: Очерки. 2-е изд., доп. Л., 1986; Лоранси Л. Французская комическая опера XVIII века. М., 1937; Луцкер П.К. К вопросу об эволюции итальянской комической оперы XVIII века // Из истории западноевропейской оперы: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. М., 1988. Вып. 101. С. 75–94; Соллертинский И. И. Заметки о комической опере // Исторические этюды. — Л.: Гос. муз. изд., 1962. — С. 347—357 и т.д.

М. Бонфельда – анализ и интерпретацию комического на материале музыки периода венского классицизма. В 2001г. была опубликована статья Бонфельда «XX век: смех сквозь жанр», в которой автор развивает тему комического в музыке, обратившись к творчеству С. Прокофьева и Д. Шостаковича, в той или иной мере она была затронута и в фундаментальном труде ученого «Музыка: язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства».

Традицию целостного философского осмысления юмора в музыке продолжает исследование Т.А. Горячевой «Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры»⁴. Предмет этого актуальной работы – история музыкального комического в его временных трансформациях, отразивших философские интенции и мировоззренческий контекст различных культурных эпох – от венского классицизма до постмодернизма. Автор акцентирует внимание на изменениях в историческом понимании комического в музыке, формулирует его культурные смыслы, принадлежащие разным художественно-историческим эпохам. Следует также отметить исследования, касающиеся особой методики работы композиторов с традиционными музыкально выразительными средствами, типичной только для феноменов комического – Б. Бородин «Комическое в музыке», О. Соломоновой «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум (смеховое зазеркалье русской музыкальной классики)», И. Волонт «Образная сфера смеха в русской музыке XIX–XX веков».⁵

Цель диссертации – исследование эстетики и художественных принципов претворения комического в отечественной музыке недавнего

⁴ Горячева Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры: Дис. <...> канд. филос. наук. СПб., 2009.

⁵ Бородин Б.Б. Комическое в музыке. М., 2004; Соломонова О. Б. И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум (смеховое зазеркалье русской музыкальной классики). Киев, 2006; Волонт И. И. Образная сфера смеха в русской музыке XIX–XX веков: Дис. <...> канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008.

прошлого на примере ярких и актуальных произведений принципиально различных жанров.

Задачи исследования:

- рассмотреть структуры и механизмы работы комического в музыкальном контексте;

- выявить содержащиеся в показательных в данном ракурсе произведениях музыкального искусства смысловые подтексты, глубинные слои содержания;

- исследовать специфические свойства комического в широком диапазоне его проявлений в музыкальном искусстве советских композиторов.

Материалом исследования являются показательные в изучаемом ракурсе произведения – музыкально-сценическое, инструментально-концертное и прикладное (киномузыка).

Объектами исследования являются художественные произведения, в которых присутствует комическое начало, проявляющееся, в том числе, и в парадоксальном сочетании выразительных компонентов текста – опера-притча Бориса Тищенко «Краденое солнце» (по сказке К. Чуковского), Концерт для оркестра «Озорные частушки» Родиона Щедрина, саундтрек кинофильма Сергея Овчарова «Барабаниада».

Предмет исследования – специфика функционирования комического в разножанровых музыкальных сочинениях, имеющих общую имманентную природу – парадоксальный контекст, скрытые значения, необходимость слушательской (зрительской) интерпретации смыслового ряда произведения, но принципиально отличающихся в особенностях механизма возникновения комического.

Научная новизна исследования. Впервые стихия комического и ее восприятие в музыке изучается на материале разных типов композиторского творчества – в контексте сценического произведения, концертно-симфонического жанра и в контрапунктах прикладной музыки и видеоряда в

кинематографическом произведении искусства. Избранный в работе семантический метод фокусирует внимание на интеллектуальном комическом, рефлексии композитора и предполагаемой рефлексии слушателя, что также является новаторским подходом в рассмотрении феномена комического в музыкознании.

Методологическую основу исследования составляют методы исторического и теоретического музыковедения, музыкальной психологии, музыкальной социологии, музыкальной антропологии, анализ музыкальных произведений, а также методы смежных областей (истории, культурологии, философии, литературоведения), особенно необходимые в свете сущностных характеристик объекта диссертации – эстетической категории комического и ее проявлений в музыкальном искусстве. Теоретическая основа исследования – актуальные труды по эстетике, психологии восприятия, когнитивной психологии, литературоведению, языкознанию, культурологии, музыковедческие аналитические разработки, нотные тексты, аудио- и видеоконтент.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть применены в изучении актуальных направлений композиторского творчества в тех произведениях, где присутствует современный (модернистский) иронический дискурс, а также феномен комического в любых проявлениях, формах и видах. Особенно это касается области синтетических жанров и видов творчества: театрально-сценических произведений, кинофильмов, программной музыки – всего того, что связано с присутствием вербального или визуального рядов наряду с музыкой. Практическая значимость работы также заключается в возможности использования результатов данного исследования в развитии аналитического подхода (научной мысли и педагогики) в изучении произведений киноискусства – там, где юмор является инструментом анализа ситуации или

персонажа: кинокомедия, трагикомедия, эксцентрическая комедия, анимационное кино.

Предполагается возможность использования материалов исследования в курсах музыкально-теоретических дисциплин, затрагивающих вопросы содержания музыки, музыкального мышления, музыкальной семантики, проблем музыки как формы интеллектуальной деятельности, а также в лекционных курсах по истории и теории музыки, современной музыкальной культуры, культурологии, социологии искусства. Материалы настоящей работы могут быть актуальны в научной и образовательной деятельности преподавателей творческих вузов, при написании методических пособий и формировании лекционных курсов, например таких, как «звуковое решение фильма», «теория киномузыки», «история музыки в кино». И особенно – в условиях профессионального образования, связанного с киноискусством.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Смеховое начало, взаимодействуя с зоной парадокса, противоречия, которое нужно разгадать или разрешить, дает толчок интеллектуальному процессу в восприятии музыки.

2. Композитор, помещая определенный материал в необычный контекст, «острая» его, тем самым обостряет внимание слушателя. Поэтому вполне логично изучать восприятие комического в категориях мышления, уподобляя его решению умственной задачи.

3. Рассматриваемый механизм действия комического базируется на смене/замещении эмоционального рациональным и выходом на новый уровень понимания.

4. Комическое в музыке расширяет смысловой ряд произведения, привносит новые содержательные акценты и помогает раскрытию смыслов, в том числе скрытых, требующих выявления и специальной интерпретации.

5. Комический знак в укрупнении выступает режиссером смыслового ряда произведений музыкального искусства – сценического (оперы Тищенко «Краденое солнце»), концертного («Озорные частушки» Щедрина) и кинематографического («Барабаниада» Овчарова).

6. Каждое из трех названных отечественных сочинений, легших в основу трех глав данной диссертации, представляет от актуальных тенденций композиторского творчества и очерчивает показательную картину исторической эволюции комического как эстетической категории и инструмента аналитического познания современной психологии творчества.

7. В результате многообразия модификаций комического в каждом музыкальном произведении происходит существенное обогащение «авторской речи» – она становится более выразительной, многомерной, разнообразной, приобретает новый смысловой объем.

Степень достоверности и апробация исследования. По теме исследования опубликовано девять статей, в том числе три публикации в изданиях, рекомендованных ВАК РФ. Основные положения диссертации прошли апробацию в качестве докладов на научных и творческих конференциях в СПбГИКиТ (2014 – 2019), РГПУ им. А. И. Герцена, на V Санкт-Петербургском международном культурном форуме (2015), на III Международном форуме «Культура как фактор роста», 2016. Часть результатов также была апробирована автором диссертации в лекционно-практических учебных курсах теории музыки, современной музыкальной культуры, теории киномузыки, истории музыки, анализа партитур в Санкт-Петербургском государственном институте кино и телевидения.

Структура диссертации. Структура диссертации продиктована целью и задачами исследования и состоит из введения, четырех глав, заключения, списка литературы по теме исследования, включающего 206 наименований, и двух приложений с нотными образцами.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** определяется актуальность работы, степень изученности темы и ее научная новизна; формулируются цели и задачи исследования, его объект, источниковедческая база и методология; указываются сведения по апробации исследования и предложения по возможностям практического использования.

В **первой главе диссертации («Комическое как интеллектуальный процесс: методологические аспекты»)** даны краткий исторический экскурс в аспекте темы диссертации и анализ преемственного развития теорий комического – в философско-эстетической традиции и в музыкознании. Далее в первой главе обосновываются важнейшие для исследования параметры – комическая модальность, интеллектуальное комическое, сосредоточенное на произведениях, которые провоцируют слушателя к особой активности восприятия, особой интенсивности переработки информации, выбор базовой для диссертации классификации комического и ее содержательные векторы. Диссертант обращает внимание на присутствие в пространстве комического знака музыкальных «типажей», правил и норм, сложившихся приемов, стилистических моделей и игры с ними в виде комической интерпретации или комической модальности. Для ее осознания необходима дифференциация смысловых пластов музыкального текста и их взаимодействие, что и является основной задачей нашего диссертационного исследования.

Во **второй главе диссертации («Градации комического в детской опере “Краденое солнце” Бориса Тищенко»)** в фокус исследования попадает многозначность, многоаспектность произведения, представляющего широкое поле для анализа в контексте темы диссертации. Задача диссертанта в этой главе – выявить *модусы комического*, а также показать его специфические свойства в музыкально-сценическом произведении, основанном на вербальном

тексте. Исследуя изменения в либретто, повлекшие за собой переключение смыслового фокуса с детского на взрослый, диссертант акцентирует внимание на содержательных доминантах образного мира Б. Тищенко, подчеркивая, что выявленная в опере специфика комического знака становится механизмом модуляции адресата произведения – от детской аудитории к взрослой. И в сатирическом отрицании, и в экстатическом утверждении идеала многообразие смыслов оперы намного превосходит возможности детского мировосприятия.

В параграфе 2.1 («Игровой поэтический мир Чуковского») анализируются наиболее примечательные творческие опыты выдающегося мастера детской художественной литературы XX века. Поэт, литературный критик и переводчик, писатель-мемуарист, Чуковский связан с широкой культурной традицией русской литературной стихотворной сказки, берущей свое начало от поэтических баллад В. Жуковского и продолженной в сказках А. Пушкина. Фольклорная основа поэтики Чуковского определяет главенство в его наследии сказочного жанра. Победа добра над злом у Чуковского утверждается, как правило, методом пародии – высмеиваются отрицательные персонажи. Направление главного сатирического удара в сказках определено их основной ситуацией – борьбой маленького и слабого с большим и сильным. Юмор в сказках Чуковского связан и со свойственным поэту принципом разрушения метафоры. Возвращаясь к своему первоначальному, «вещному» значению, метафора не теряет переносного смысла, так как контекст, возвращая ее конкретное значение, сохраняет переносное.

Диссертант приходит к выводу, что психологическое усложнение интриги и существенные изменения в тексте оперы связаны с появлением новых героев сказки, а также с развитием и усложнением характеров и взаимоотношений персонажей – *участников внутренне разобщенного сообщества*, что весьма показательно для общественных дискуссий эпохи создания оперы. Юмор разных оттенков, вплоть до сарказма, привнесенный либреттистами, несколько

«обытовил» героев сказки и в то же время помог их индивидуализировать. В таком «раздвоенном» смысловом и музыкальном контексте оперы-притчи как оперы-сказки для детей и оперы-сатиры для взрослых – образный спектр комического расширяется, множится смысловыми гранями, и тогда возникают новые возможности смыслового прочтения оперы. На первый план выходят остросатирические, почти публицистические образы, столь свойственные почерку Тищенко. Серьезность композиторского замысла сказывается и в том, что автор здесь ни в малейшей степени не изменяет языку своих «взрослых» сочинений. Идеологический контекст, традиционно закрепившийся за прочтением сказок Чуковского в советское время, отзвуком проявляет себя в композиторском видении, а также в слушательском восприятии «Краденого солнца». Психологическое усложнение интриги создает новый содержательный пласт – социально-сатирический, с гротесковыми героями и комическими персонажами, оживляющими действие и усиливающими игровой элемент спектакля.

В параграфе 2.2 («Воплощение игрового принципа в музыкальном тексте») рассматриваются жанровые истоки оперы Тищенко – театр представления, имеющий в числе своих предшественников и итальянскую комедию масок, и условный театр XX века, а также традиции русской музыки, восходящие к оперному творчеству Римского-Корсакова, Стравинского, Прокофьева и, отчасти, к сатирической линии в творчестве Шостаковича. Перед нами – театр в театре. Образы зверей здесь не только аллегории, но и маски. Хор на сцене травестируется – это мальчики и девочки, которые надевают и снимают маски в обрамлении спектакля. Не все арии исполняются профессиональными певцами «от имени детей» – например, это не касается партий Крокодила или Медведя, но композитор последователен в выбранной стилистике и изображает в музыке (и вокальной, и инструментальной) манеру детского интонирования.

По мнению автора диссертации, одной из самых ярких и выразительных находок композитора, создающих яркий театральный эффект, выступает прием гиперболизации «детской речи» в музыкальном тексте. В «Краденое солнце» соединяются две очень характерные черты детского интонирования – как в пении, так и в речевом произнесении. С одной стороны, это четкость ритма: стихи в подавляющем большинстве как бы скандируются, каждый слог (а не только ударные) слышен, каждая фраза выпукла, превращена в ритмоформулу. Такая манера произнесения связана с движением, жестом, наряду со словом и пением, неизменными составляющими игры. С другой стороны, детское интонирование стиха в произнесении приближается к пению, оно интонационно выразительно. В пении происходит обратное – интонация, часто неточная, включает, наряду с высотой тона, говорок, приближаясь к речи нараспев.

Основным модусом комического в «Краденое солнце», выявленным диссертантом, является игровая логика, пронизывающая всю оперу и проявляющаяся в нескольких аспектах. Она рассматривается в **параграфе 2.3 («Лейтмотивы в контексте игры»)**. Это, в первую очередь, работа автора с гибкой системой вокальных лейтмотивов, в которой можно обнаружить два традиционных основных комплекса: лейтмотивы-идеи и темы-персонажи.

Диссертант выдвигает гипотезу о том, что основным принципом работы Тищенко с лейтмотивами является *игровой принцип комбинаторики*. Ее использование по горизонтали (в вокальных линиях) является своего рода отражением структурной коллизии – несоответствия протяженной стихотворной строки краткой мелодической формуле, а по вертикали – в оркестровых дублировках, эффекте «эха», мельканиях темы-формулы в партиях хора и разных действующих лиц оперы – **игровой стихии**. Метод перестановок использован композитором и на разных уровнях формообразования: как способ организации фактуры (в комбинировании

пластов) и как композиционный прием (в перестановке разделов). В «Краденое солнце» данный прием использован и «на расстоянии», притом – на предельно большом расстоянии, в начале и в конце оперы. Таким образом, использование комбинаторики позволяет композитору устроить безудержную азартную игру – мотивами, фонемами, смыслами.

В параграфе 2.4 («Оркестр как сфера “взрослого”») диссертант рассматривает другой пласт игровой логики, содержащий сатирически заостренные гротесковые маски. Взаимодействие вокальной строки и оркестра в партитуре оперы отражает доминирующий драматургический прием: простое отдано вокальным партиям и стихии детского, сложное – оркестровым силам и стихии взрослого. Оркестр наделяет персонаж индивидуальным тембром, подчеркивает характерность манеры «речи», пластики, и этот тембр становится облигатным. Солирующие инструменты подхватывают интонации вокальной партии или же создают свой «комментарий» – в широком диапазоне – от мягко-юмористического до гротескного. Автор диссертации выдвигает гипотезу о том, что специфику оркестра в опере «Краденое солнце» можно определить как полифонию пластов, идущую от линейности – основного метода организации музыкального материала в этом произведении. Для музыкальной ткани такого рода характерны самостоятельность полифонических линий, многоплановость фактуры, а также многозвучность пластов, образующихся путем расщепления мелодической линии на параллельно движущиеся голоса. Оба эти момента связаны с диалектикой простого–сложного, с тем явлением, которое во многом определяет взаимодействие вокальной строки и оркестра в партитуре всей оперы.

Подводя **итоги второй главы**, диссертант приходит к заключению, что варианты и градации комического в «Краденое солнце» крупным планом вырисовываются в сложной концепции либретто и сказочно-сатирическом жанре оперы, обогащаются и конкретизируются в работе композитора с

текстом. Также они организуют лейтмотивную систему, прорастают в полифонической фактуре (вокальной и инструментальной линиях оперы), через драматические и музыкально-языковые средства создают внешнюю форму и перспективу множественных смыслов, складываясь в многозначный сатирический памфлет. Множественные смыслы, в свою очередь, дают постоянное балансирование на грани явно-читаемого (детской сказки с нравоучительным финалом) и иносказания, с выходом либо в политическую аллегорию, либо в область фольклора и мифотворчества. Отсюда рождается возможность разнообразных интерпретаций содержания оперы и ее адресованность широкому кругу зрителей.

Третья глава («Природа комического знака в концерте для оркестра «Озорные частушки» Родиона Щедрина. Уровни воплощения комического») посвящена рассмотрению механизма и структуры комического в Концерте для оркестра «Озорные частушки» Родиона Щедрина. Жанр оркестрового концерта продолжает барочную традицию *gripino*-концерта (полного концерта), или концерта без солиста, и переживает в XX веке второе рождение, став одной из ведущих форм в неоклассицизме⁶. Игровой тип мышления и идея концертности как таковой приходит на смену романтической симфонии и позиционирует подчеркнутую ясность музыкальной мысли, инструментальный диалог, в котором солисты или солирующие группы могут и взаимодействовать, и вступать в соперничество.

Отличительная черта Концерта для оркестра «Озорные частушки» Родиона Щедрина, рассматриваемого во второй главе, – синтетическое единство и активное взаимодействие трех стилистических составляющих: фольклорной, академической и джазовой. С их помощью Щедрин виртуозно выстраивает

⁶ Подробнее об этом см.: *Брагинская Н. А.* Неоклассические концерты Стравинского. СПб., 2005.

комическую «интригу» одночастного концерта, в которой узловые «события» разворачиваются следующим образом:

- частушка в современных урбанистических ритмах, музыка городской окраины (первый раздел);
- сельский праздник, имитация любительской игры сельских музыкантов, с переходом от мягкого гайдновского юмора к малеровской иронии; средоточие комических музыкальных приемов (средняя часть);
- общая пляска, заключительный суммирующий раздел, собирающий по вертикали основные тематические элементы произведения («вертикальный монтаж»). Автор, подводя слушателя к кульминационной коде, будто «жонглирует» тематизмом, демонстрируя приемы высокой «ремесленной» работы с материалом. Этот раздел подчеркивает театральные-сценические истоки партитуры – на празднике перед слушателем проносятся темы-персонажи предыдущих разделов.

В параграфе 3.1 («Частушка: полисемантическая жанра») диссертант ставит вопросы, значимые для базового фольклорного жанра, – его полисеманτικότητα, видовое и типологическое многообразие, генезис частушки, рассматриваемой не столько как коммуникативный, но преимущественно смеховой жанр, восходящий к средневековой скоморошине (их объединяет общая пародийная природа). Частушка напрямую связана с атмосферой живого внеакадемического музицирования, альтернативного классическому искусству, это – своего рода вызов академической традиции.

В сущности, в Концерте был найден фольклорный аналог принципу концертирования. Композитора манил смысловой мир и звуковая культура бесписьменной традиции, в которой есть место мгновенной реакции, спонтанной импровизации и хлесткому слову. По мнению диссертанта, замысел Щедрина – не просто инструментовать частушку, окунуть ее в оркестровую стихию, вывести «низовой» фольклорный жанр на академическую сцену, а

«перереформировать» жанр, превратив его в лидирующий тематический вектор всего инструментального концерта, несмотря на лапидарность, краткость интонационной ячейки.

Не менее интересной задачей, поставленной диссертантом во второй главе, является выявление комической модальности в драматургии Концерта. С помощью частушки Щедрин виртуозно выстраивает комическую «интригу» одночастного концерта, в котором узловые «события» разворачиваются следующим образом: частушка и джаз, частушка и академический концертный стиль, частушка и оркестровые комические приемы, ставшие особым, «фирменным» знаком партитуры. Для достижения комического эффекта в развитии частушечного материала композитор использует комплекс изначально литературных художественных средств, адаптированных в современной музыке: гипербола, антитеза, деформация, гротеск. Эти приемы дополняют собственно музыкальные средства: необычные способы звукоизвлечения, оригинальные темброво-динамические эффекты, нетрадиционные сочетания инструментов в ансамбле. Отказываясь от, казалось бы, очевидного в данном случае привлечения инструментов народного или эстрадного оркестров, Щедрин использует другой подход – академические музыканты имитируют фольклорный и эстрадный ансамбли, играют несвойственный им репертуар, создавая веселую, раскованную атмосферу в духе джаз-оркестра. Иллюзия спонтанности высказывания, импровизационности придает звучанию концерта уникальную атмосферу – веселой и дерзкой игры.

Суть оркестрового решения «Частушек» выявляется диссертантом в параграфе 3.2 («Мимикрия инструментальных линий: частушка и джаз»). Следуя гипотезе автора, ее можно охарактеризовать как инструментовку в значении авторского комментария, так как содержательный смеховой подтекст частушки воплощается с помощью именно оркестровых приемов: «инструментальный театр», необычные способы звукоизвлечения,

оригинальные темброво-динамические эффекты, эксцентричные сочетания инструментов в ансамбле, имитация переключек солистов. С помощью большого симфонического оркестра Щедрин воссоздает прообразы джазового состава, биг-бэнда и оркестра русских народных инструментов, расширяя спектр комических метаморфоз исходного музыкального тематизма (ситуация уже упоминавшегося «двойного вызова» как символа «запретной свободы»). Таким образом, Щедрин дважды «эпатирует» классический филармонический концерт, впуская в него чуждый ему фольклорный мир частушки и стихию джаза, которая к моменту создания «Озорных частушек» утвердила себя в союзе с классической музыкой как «третье направление».

В качестве исследуемой – в **параграфе 3.3 («Инструментальный театр»)** – выступает специфика состава и использования оркестра. В тройном составе большого симфонического оркестра с дополненной группой ударных особое внимание привлекает несбалансированная четверная медь: 4 трубы – вариант первой трубы в высоком регистре – труба piccolo, 4 валторны (обычно 6–8), 4 тромбона. Труба в партитуре отсутствует, ее отсутствие компенсируется басовым тромбоном и отсылает слушателя к звучанию биг-бэнда или диксиленда. По той же причине расширена группа ударных – литавры, ложки, кроталии (вариант кастаньет), бич, малый барабан, тарелки, большой барабан, там-там. Некоторые ударные настроены на «код» фольклора (ложки, кроталии), некоторые – на «код» джаза (малый барабан с метелочкой, литавры). Остальные нейтральны, однако в игре используются многочисленные специфические приемы. Состав дополнен арфой и фортепиано.

По мнению диссертанта, традиционное равновесие между инструментальными группами не является здесь важным, так как состав большого оркестра не мыслится автором как целостный тембровый аппарат. Щедрин задумывает «историю» не для оркестра, а для концертирующего ансамбля солистов и их многочисленных тембровых комбинаций, с

поочередным выходом на авансцену разных музыкантов. Задача оркестра, по замыслу Щедрина, – воплотить атмосферу свободной игры, азартного исполнительства, веселого соперничества. Истоки состава и его возможностей прослеживаются от игрового модуса джаза – тембровых имитаций, свободы в выборе аранжировок и ансамблевых сочетаний.

В качестве выводов к третьей главе необходимо указать следующее: волею автора перед слушателем предстает весьма свободная интерпретация филармонического оркестрового концерта, в котором присутствующая джазовая и частушечная лексика считывается не иначе как озорной эпатаж. Свободолюбивый, бунтарский дух главной героини действия – частушки – публично выступающей против «всех и вся», азартно подхватывается композитором. К щедринскому концерту удивительно точно подходит меткая характеристика С. Адоньевой, данная частушке как «специально запущенному скандалу», в котором традиции средневекового карнавала трансформируются в современный фольклорный праздник, ведь в нем присутствует та совершенно особая игровая ситуация, в которой можно говорить на любые, в том числе на запретные темы.

В уникальной по замыслу игровой трагикомедии «Барабаниада» С. Овчарова, рассматриваемой в четвертой главе (**«Музыка как режиссер смыслового ряда в кино-трагикомедии (на материале фильма Сергея Овчарова “Барабаниада”»)**)), отсутствуют вербальный текст и специально написанная музыка, используется только компилятивный материал. В параграфе 4.1. **«Основные функции музыки в кинокомедии»** ставятся вопросы, принципиальные для понимания специфического свойства киномузыки, – взаимодействия средств выразительности видов искусства в синтезе целого, в частности, музыки и изображения, – а также рассматриваются основные функции музыки в комических эпизодах жанрового кино и музыкальных фильмов, музыка в кинокомедиях – *иллюстративная и*

контрапунктическая. Иллюстративная музыка подтверждает и подчеркивает происходящее на экране, она синхронизирована с кадром, «дублирует» его, эмоционально усиливая воздействие художественного образа, но не нарушает целостности содержательной палитры изображения. Градации комизма в этом случае разнообразны, но весьма предсказуемы: гротеск, карикатура, музыкальная ирония, пародия. В случае контрапункта музыка обогащает изображение новыми значениями, уточняющими деталями, нюансами; в такой ситуации музыкальный план способен существенно изменить восприятие кинематографического образа зрителем. Взаимодействие изображения и музыки координируется не прямолинейно, но обретает скрытую и сложную форму – оно существует на уровне смыслов. Частным случаем контрапункта является конфликтная подача музыкального и визуального материала в кино. Конфликт – катализатор мыслительного, творческого процесса в сознании зрителя, в котором парадоксальное целое распадается на составные части, а затем воссоединяется вновь, являя зрителю-слушателю нечто принципиально, качественно новое. В случае парадокса, загадки возрастает интеллектуальный уровень комического. Именно подобное взаимодействие изображения и звука используется в фильме С. Овчарова «Барабаниада».

Смеховой мир Овчарова, его предпочтения в выборе типажей и сюжетов исследуются в **параграфе 4.2 («Смеховая вселенная режиссера Овчарова»)**. Индивидуальному творческому почерку режиссера присуща близость к фольклору: к сказке, прибаутке, частушке, обрядовости, народной фантастике, – и обязательное присутствие доброго юмора. От картины к картине зритель может наблюдать развитие авторского режиссерского стиля. В некоторых фильмах на первый план выходит эстетика лубка («Левша», 1986), в других – остросоциальная сатира («Оно», 1989), а в «Барабаниаде» – мрачноватая фантасмагория. В авантюрном сюжете «Барабаниады» парадокс задает и тон нарратива, и эмоциональную тональность комического: герой – музыкант-

романтик, неожиданно в мистической ситуации становится хозяином чудо-барабана и проходит через множество испытаний. Координаты места и времени вполне узнаваемы – это постсоветское пространство, что делает фильм злободневно критичным.

В качестве исследуемого объекта в **параграфе 4.3 («Грустный клоун: комедия или трагикомедия?»)** выступают многозначный образ главного героя, перипетии сюжета и особенности жанра фильма. Овчаров, с одной стороны, показывает привычный мир, мир сегодняшней повседневности, время, реалии которого вполне узнаваемы и понятны поколениям его зрителей. С другой же стороны, режиссер хочет рассказать о параллельном, скрытом мире, «интраистории» (д'Унамуно), в которой складированы ранние метасмыслы и первичные символы человеческой цивилизации. Присущая комизму амбивалентность воплощается в бурлеске через принцип комической маски и принцип смехового перевертыша, комедийной изнанки реальности. Однако основной типаж фильма – все-таки грустный клоун, а сюжет весьма драматичен, поэтому есть все основания полагать, что это трагикомедия.

В **параграфе 4.4 («Цитаты – контрапункт смыслов»)** рассматриваются аспекты соотношения видео- и звукового рядов, являющего зрителю широкий диапазон градаций комического в жанре трагикомедии, когда в повествовании постоянно возникают нелепые, странные ситуации. По замыслу режиссера, в данном случае они рождаются из «алогичного», парадоксального вертикального соотношения изображения и музыки. Звуковое решение полнометражного фильма, вышедшего на экраны почти на двадцать лет позже своей первой версии, выполнено в эстетике немого фильма, с использованием, по словам С. Гуревич, механистического, аттракционного, по своему эффекту, подключения звука к пластике немого кино.

В саундтреке – классическая музыка, широко известная и даже популярная, звучащая в оригинальном варианте, без каких-либо изменений.

Автором компиляции стал сам Овчаров, осуществив адекватное, художественно точное звуковое решение фильма, следуя «чаплинской традиции». Аудиоряд принимает на себя функции семантического комментария, компенсируя отсутствующий текст. Сталкивая «музыкальные смыслы» с изобразительными, Овчаров использует музыку, в которой, несмотря на невозможность прямого перевода на вербальный язык, уже сложилась своя семантика, и в восприятии широкого слушателя за ней закрепились определенные общекультурные смыслы. Соотношение видео- и звукового рядов являет зрителю широкий диапазон градаций комического.

В параграфе 4.5 («Контраст – ведущий принцип сочетания изображения и звука: от иронии до гротеска») диссертант приходит к выводу, что катализатором мыслительного, творческого процесса в сознании зрителя, в котором парадоксальное целое распадается на составные части, а затем воссоединяется вновь, являя зрителю-слушателю нечто принципиально, качественно новое, становится конфликтная подача музыкального и визуального материала. И если в случае иллюстративного решения эпизода, когда музыка и изображение одноплановы, возможен дефицит информации и в комическом эпизоде возникает так называемый «плоский юмор», то в случае парадокса, загадки (случай Овчарова) возрастает интеллектуальный уровень комического. Именно подобное взаимодействие изображения и звука является преобладающим в «Барабаниаде», оно дает ход избирательной интерпретации смыслового ряда, возникающей в ходе активного восприятия звукозрительного контрапункта.

Монтажная драматургия как принцип работы с музыкальным материалом, который заключается в остроконфликтном противопоставлении образной сферы каждого материала, дающегося в стыке, попадает в фокус зрения в параграфе 4.6 («Монтажная драматургия – деконструкция с помощью гротеска»). Этот прием, в отличие от рассмотренного ранее сочетания

материала по вертикали, является горизонтальным, работающим во времени. Фактор резкого переключения, конфликта становится решающим, так как из-за диссонанса, противопоставления меняется глубина восприятия и рождается новый смысл. К концу просмотра в восприятии зрителя формируется устойчивый алгоритм смыслов повторяющихся музыкальных отрывков. Но характер сочетания, связь изображения и музыки, а также сочетание звуковых эпизодов по горизонтали не пассивно, не иллюстративно – оно весьма действенно и информативно. Это обстоятельство – активный характер монтажного сочетания музыкальных эпизодов – имеет большое значение для понимания особенностей музыкальной драматургии фильма.

Подводя итоги главы, диссертант заключает, что разрушение стереотипов восприятия, деконструкция целого с помощью гротеска, является ведущим приемом в авторской музыкальной интерпретации персонажей и ситуационных коллизий фильма. Типы обнаруживающей себя деконструкции: контрапункт, контраст по горизонтали, монтажная драматургия. В результате, в киноповествовании происходит внезапное смещение серьезной ситуации в плоскость комического, нарушаются естественные, бытоподобные соответствия героев и ситуаций. Они порождают многообразие модификаций комического. В результате происходит существенное обогащение «авторской речи» – она становится более выразительной, разнообразной, живой, открытой многообразию интерпретаций.

В заключении резюмируются основные выводы. В исследовании предпринята попытка теоретического осмысления структуры и механизма работы феномена комического в разножанровом аспекте. Показательным материалом в диссертации избраны три произведения искусства, которые, находясь в зоне комического, представляют от мира «чистой» музыки (оркестровый концерт Щедрина «Озорные частушки»), мира театра (опера

Тищенко «Краденое солнце») и визуального пространства кино («Барабаниада» Овчарова).

В диссертации идет речь о произведениях, провоцирующих слушателя к особой активности восприятия, особой интенсивности переработки информации, поскольку волею авторов музыкальный материал содержит особую оптику комического. Благодаря ей смысловой ряд произведения расширяется и порождает новые содержательные акценты, вплоть до самых актуальных в идеологической сфере. Избранный в работе семантический подход фокусирует внимание на интеллектуальном комическом, рефлексии композитора и предполагаемой рефлексии слушателя. Особенно актуальным представляется раскрытие механизма действия комического, когда происходит смена/замещение эмоционального рациональным, с выходом на новый уровень понимания. Это дает возможность обозначить процесс, в котором комический знак выступает режиссером смыслового ряда. Спектр модусов комического при этом существенно увеличивается, возникает метаязыковая игра, «высказывание в квадрате». В них диссертант усматривает проявление той ситуации, когда «...музыкальная семантика начинается на интрамузыкальном уровне и продолжается на экстрамузыкальном, делая мир музыки объемным, безграничным, незримыми нитями связанным со всей окружающей жизнью»⁷.

Проведенные диссертантом исследования показывают, что в процессе восприятия и осмысления метаморфоз комического возникают принципиально различные смысловые векторы – эстетические, общекультурные, идеологические, социокультурные. Тем самым расширяется и углубляется содержание художественного текста. Это, безусловно, касается и его интерпретации в раскрытии явных и скрытых смыслов, дешифровки значений авторского высказывания.

⁷ Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2007. С. 31.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. Данилова, Н.В. «Краденое солнце» К. Чуковского и Б. Тищенко: Опыт перевода сказки на музыкальный язык // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: Вопросы теории и практики. 2015. № 12. С. 81–87 [0,8 а. л.].
2. Данилова, Н.В. Метаморфозы комического в «Озорных частушках» Родиона Щедрина // Научно-творческий и прикладной журнал «Манускрипт». 2018. № 9 (95). С. 118–123 [0,6 а. л.].
3. Данилова, Н.В. Интеллектуальное комическое – от эстетики к музыковедению // Научно-теоретический журнал «Музыка и время». 2019. № 4. С. 55–59 [0,7 а. л.].

Статьи, опубликованные в других изданиях:

1. Данилова, Н.В. Музыка в кино как режиссер смыслового ряда («Барабаниада» С. Овчарова) // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2014. № 4. Т. 2: Философия. Раздел: Искусствоведение. С. 213–224 [0,5 а. л.].
2. Данилова, Н.В. Режиссер и композитор: Интерактивная технология диалога // Интерактивные технологии и дистанционное обучение как инструмент повышения качества образования: Сб. трудов V Международной научно-методологической конференции (Санкт-Петербург, 20 ноября 2011 г.) / Санкт-Петербургский государственный университет кино и телевидения. СПб., 2014. С. 42–44 [0,2 а. л.].

3. Данилова, Н.В. Инновационные методы музыкального оформления медиатекста // Актуальные проблемы развития медиаиндустрии на современном этапе: Материалы III международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 28–29 ноября 2014 г.) / Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения. СПб., 2014. С. 180–183 [0,2 а. л.].
4. Данилова, Н.В. «Озорные частушки» Р. Щедрина: стилевой синтез и инструментальный театр // Концепт: Научно-методический электронный журнал. 2016. Вып. 5. Т. 15. С. 2646–2650. URL: <http://e-koncept.ru/2016/96450.htm>. [0,3 а. л.].
5. Данилова, Н.В. «Звуки шума» или все-таки музыка? // Неделя науки и творчества – 2013: Материалы научных и творческих конференций / СПбГУКиТ. СПб., 2013. С. 64–66 [0,2 а. л.].
6. Данилова, Н.В. «Семейная идиллия» Л. Резетдинова, или Поиск совершенной формы // Неделя науки и творчества – 2011: Материалы научных и творческих конференций подразделений СПбГУКиТ. СПб., 2011. С. 72–74 [0,3 а. л.].