

А. Л. ВИНОГРАДОВА-ЧЕРНЯЕВА
Самарская государственная академия
культуры и искусств

УДК 781.5.082.036: 787.41

СИМФОНИЯ-КОНЦЕРТ ДЛЯ КОНТРАБАСА И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА А. ЧАЙКОВСКОГО В РАКУРСЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Симфония-концерт для контрабаса и симфонического оркестра Александра Чайковского написана в 1995 году по просьбе Александра Шило, первого исполнителя, которому и посвящено сочинение. Сочинение представляет собой четырёхчастный цикл, части которого образуют анфиладу жанров с выписанными композитором названиями — Пассакалия, Скерцо, Каденция, Элегия. Это даёт основание говорить об актуализации в Симфонии-концерте того параметра художественного целого, который означает «память культуры». Наличие жанровых обозначений в каждой части естественным образом фиксирует внимание на присутствии в Симфонии-концерте принципов сюитной организации (в связи с этим уместно вспомнить о поздних симфонических опусах Д. Шостаковича). Однако пристальное изучение материала подтверждает несомненное преобладание логики симфонической драматургии и убеждает в том, что используемые жанровые модели (за исключением Элегии) реализуются парадоксальным способом — через нарушение их имманентных свойств. Таким образом, их вербальное обозначение в партитуре является своего рода «маркером», подчёркивающим смещение акцента внутри узнаваемой языковой идиомы с целью вскрытия новой смысловой потенции. Элегия — последняя фаза цикла, являясь зоной откровения, естественным образом сохраняет имманентные свойства жанра. Итак, предметом исследовательского внимания становится проблема смыслообразования в аспекте особенностей функционирования жанровой драматургии.

Подобная модель симфонического цикла, открыто формируя в себе присутствие интертекста, в то же время обнаруживает черты постмодернистского подхода в интерпретации обозначенных композитором жанров, которые находятся здесь вне традиционных корреляций с типовыми моделями, а также с системой сложившихся парадигматических связей этих жанров между собой. Иными словами, Симфония-концерт ориентирована на особый тип художественной целостности, подразумевающий принципиально новое пони-

мание организации художественного пространства. В связи с этим вектор исследовательской методологии обретает постмодернистскую ориентацию.

Долгое время постмодернизм рассматривался в парадигме «деконструкции» устойчивых значений через игру с ними. Однако для дешифровки имманентного слоя любого музыкального текста лакановского концепта «деконструкции» оказывается недостаточно. Современная наука использует множество категорий и понятий, чтобы на вербальном уровне структурировать постмодернистский хаос культуры. Впрочем, категориально-понятийный аппарат и методологические подходы обнаруживают достаточную пестроту, что оказывается невероятно созвучным пространству постмодернизма, как известно, характеризующегося децентрированностью, поливариантностью, мутацией жанров и многими другими признаками, упраздняющими наличие одного единственного смысла. Более поздние интенции постмодернистской науки, углубляя возможности сканирования плоскостей культуры, актуализируют в рамках музыкознания *номадологический подход*, используя его концепты, категории и метафоры¹.

Важнейшим качеством номадологического пространства является ацентризм, или принципиальное отсутствие того, что могло бы стать центром, обозначенным в терминологии Ж. Делёза и Ф. Гваттари словом «генерал». Доминирующим принципом функционирования такой пространственной среды становится рассеивание или распределение элементов, обладающих подвижностью и имманентной способностью самовоссоединения, но не в условиях жесткой фиксированности и заданности, а с принципиальным допущением случайности.

В ситуации ацентричного пространства конституируются временно актуальные отношения («плато») между составляющими элементами художественного целого, фиксируемые лишь в процедуре единомоментного анализа. Таким способом продуцируется бесконечное множество семантических значений, что образует ситуацию, именуемую в номадологии

«нонсенсом» или «парадоксальным элементом». Рассеивание, варьирование, обогащение смысла формируют проблемное поле, высвечивающее фактор случайности, или «парадоксальный элемент». Возникающая нестабильность семантической организации объекта обозначается понятиями «дестратификации» и «детерриториализации».

Перечисленные концепты интегрируются в одном из центральных объектов постмодернизма – понятие «Складки». Современная интерпретация этого понятия снимает такие традиционные бинарные оппозиции, как «Я — Другой», «Иное — Тожественное», «Свой — Чужой», заменяя их универсальной оппозицией «Внешнего — Внутреннего». С точки зрения диалектики Внутреннего и Внешнего, Складка трактуется как момент интериоризации, то есть удвоения Внешнего во Внутреннем. По мысли одного из крупнейших представителей постмодернистской эстетики М. Фуко, Внешнее понимается как перманентная подвижность реальности, Внутреннее — как результат складывания Внешнего, загибания его вовнутрь и образования таким путём копий, двойников, выводя к наиболее фундаментальному понятию постмодернизма — «симулякру»², введённому в философский оборот Ж. Батаем. Таким образом, понятие Складки интегрирует в себе следующие оппозиции: «территориализация — дестратификация», «смысл — нонсенс», «внешнее — внутреннее».

Масштабы статьи предоставляют ограниченную возможность для подробного рассмотрения жанровой драматургии сочинения и других параметров, тесно сопряжённых с обозначенной проблемой смыслообразования. Однако нельзя обойти вниманием роль солирующего тембра в данном сочинении. Несомненно, факт избрания контрабаса в качестве солиста не является общепринятым. В музыкальной литературе, написанной для этого инструмента, имеется множество сочинений инструктивного характера. В противовес многим из них партитура А. Чайковского предстаёт как произведение философское, отражающее процесс самопознания через «вопросание» трансцендентальных сущностей. Специфический тембр инструмента, его размеры, весьма капризные возможности в различных регистрах — всё противоречит той роли, которая отведена ему в партитуре А. Чайковского.

Представляется, что сама идея «Contrabasso-solista» может показаться очередной постмодернистской акцией «проигрывания» семантического амплуа контрабаса. Нельзя не учитывать, что исторически закреплённая за контрабасом функция баса, которому «приходится выполнять обязанности основы любого оркестрового произведения» [5, с. 194], никак не может быть изъята из нашего сознания. В контексте Симфонии-концерта А. Чайковского звук контрабаса

становится многомерным символом, знаком необратимости экзистенциальных событий и сопутствующих им душевных состояний. Именно в подобных случаях, говоря словами Е. Назайкинского, «звук в наибольшей мере отвечает требованиям семиотики, обрастает семантикой и хранит её» [3, с. 171].

Рассмотрим организацию Симфонии-концерта А. Чайковского в интертекстуальном, относящемся к «памяти культуры», аспекте, поскольку именно через него содержание музыки в наибольшей степени обнаруживает свою «слоистость» и многомерность. Отметим, что наименования частей, указывающие на тот или иной музыкальный жанр, создают определённого рода коннотативные связи с теми или иными Текстами культуры: обозначение Симфония-концерт — с Симфонией-концертом для виолончели С. Прокофьева; объединение признаков симфонии и концерта — с Симфонией для виолончели с оркестром Б. Бриттена; наличие Пассакалии в симфоническом цикле — с «Гармонией мира» П. Хиндемита, Второй и Четвёртой симфониями А. Онеггера; и наконец, весь конгломерат перечисленных жанров — с циклическими сочинениями Д. Шостаковича.

В круг коннотативных связей, конечно в большей степени косвенно, также попадают Пассакалия для оркестра А. Шнитке и Пассакалия ор. 1 для оркестра А. Веберна.

Но есть и существенные отличия от сложившейся традиции. Актуализируя «память жанра», А. Чайковский играет в своём сочинении с устойчивыми признаками жанров. Возникающие в результате сложного взаимодействия Внутреннего и Внешнего аллюзии (жанры-фантомы, жанры-призраки) становятся проявлением «складчатости» в организации целого. Этот принцип обнаруживает себя в двух формах: 1) через разрушение конвенциональных логических связей и значений, лежащих в основе цикла жанров (перекомбинированность, «перевернутость» следования частей цикла с точки зрения традиционных моделей); 2) через парадоксальность функционирования самих жанров.

Обозначенные автором жанры воспринимаются вполне естественно в контексте традиций Д. Шостаковича и А. Шнитке. В соответствии с этим пассакалия, реализующая в симфоническом цикле глубокую этическую позицию, «философию поступка» (М. Бахтин) и являющаяся одним из наиболее значительных феноменов в памяти музыкальной культуры (в частности, баховским символом искупляющей жертвы, символом устремления к трансцендентной тишине), должна располагаться в третьей четверти сочинения после наиболее активного скерцо. В циклических произведениях Шостаковича пассакалия — предпоследняя часть, создающая «очень напряжённый

конфликт, вызванный контрастным противопоставлением наиболее сосредоточенного наиболее действенному» [1, с.174] и приводящая к финальной развязке³.

Симфония-концерт А. Чайковского начинается с Пассакалии, которая довольно скоро модулирует из формы остинатных вариаций в сонатную, оказываясь лишь неким «призраком» возникшего жанрового топоса, изначально наделённого парадоксальным элементом. Этим элементом, формирующим первую Складку организации целого, является парадоксальное восприятие самой темы Пассакалии: звучание темы *basso ostinato* и контрапункта к ней связано с приёмом деконструкции — перевёрнутостью громкостной динамики, где контрапункт к теме звучит громче самой темы, тем самым, претендуя на роль рельефа (пример № 1).

Пример № 1 А. Чайковский. Симфония-концерт для контрабаса и симфонического оркестра, I ч. Пассакалия

Появление второй Складки обнаруживается в момент вступления новой темы (она выполняет роль побочной партии), связанной с контрастом сонатного типа, то есть с внесением в континуальное и гомогенное пространство вариаций пассакалии чуждого им момента дискретности. Третья Складка читается в самом факте появления Скерцо после Пассакалии, усиливающим ситуацию Нонсенса. «Складчатость» здесь связана с акцией нарушения «памяти Шостаковича» и, в частности, Восьмой симфонии, в которой Пассакалия являлась логическим следствием роста динамического напряжения, нагнетаемого двумя Скерцо. Не углубляясь в перечисление «нарушений», допущенных по отношению к модели, отметим, что появление Скерцо, второй фазы цикла, поднимает его

в статусе над Пассакалией, но этот феномен превосходства имеет опять-таки игровую природу.

Согласно «памяти культуры», соотношение Пассакалии и Скерцо можно рассмотреть и в ином контексте, а именно в контексте малой двухчастной полифонической формы — Пассакалия–Фуга. Действительно, формообразование Скерцо, благодаря полифонической фактуре, во многом соответствует параметрам фуги. Однако, трансформация этой жанровой модели, связанная с нарушением её структуры, образует очередной «загиб», в котором обнаруживается новое, как бы случайно возникшее словообразование, порождаемое соотношением модели и её версификаций, куда, как минимум, входят, с одной стороны, злбно-циничная модальность Токкаты Восьмой симфонии Д. Шостаковича, с другой, — созидательная семантика фуги. Однако фугированность и в этой части не выдерживается, «детерриториализируется», ускользая в сонатную форму. Наконец, все возникающие версии смысла функционируют в контексте главного жанрового события — «перевёртыша» Пассакалии.

Таким образом, ситуации Складок начинают формировать свой особый смысл, исходящий из того, что деформированной фуге предшествует пассакалия — «вывертыш», лишённая своей генетической атрибутики. Обе жанровые модели на интонационном уровне оказываются связанными между собой ситуацией двойничества (пример № 2).

Пример № 2 Симфония-концерт для контрабаса и симфонического оркестра, II ч. Скерцо

Кроме того, объединённые принципом деконструкции, оба жанра воспринимаются как различные модусы символа «жертвы». Пассакалия, подвергшаяся трансформации, теряет свой пафос веры в надличностное, трансцендентное, а Скерцо-фуга утрачивает то, что связано с переживанием порядка в сфере имманентного.

Таким образом, внутри использованных А. Чайковским жанровых моделей происходит парадоксальное скрещивание противоположных смысловых векторов. В результате тотальной деконструкции имманентных признаков жанров и образующейся поливалентности Пассакалия и Скерцо начинают приобретать значение симулякра («копия копии») или,

по определению Ф. Джеймисона, выступают в качестве «точной копии, оригинал которой никогда не существовал» [4, с. 550].

Каденция — третья фаза цикла — в контексте пост-модернизма (игра с жанровыми парадигмами) обнаруживает очередное проявление складчатости. Несомненно, в Каденции возникают определённого рода параллели с сочинениями двух мастеров XX столетия — Д. Шостаковича и А. Шнитке. Именно в их творчестве каденция впервые становится самостоятельной частью сонатно-симфонического цикла, обнаруживая тем самым свой новый смысловой потенциал, реализуемый как выражение экзистенциального кризиса: в нём нет места ни иронии, ни смеху, а через монологизм авторского слова воплощается трагедийный пафос самой утраты.

Несмотря на уже сложившуюся культурную мотивацию жанра у предшественников⁴, А. Чайковский находит для него индивидуальное, очень скупое, но одновременно и предельно выразительное композиционное решение. Структурирование материала проявляет признаки свободной строфической формы. Обращает на себя внимание отсутствие атрибутивных свойств жанра: здесь нет традиционной виртуозности, подвижности и столь типичного для каденции позиционирования солистом себя самого. Таким образом, генеалогическая линия жанра размывается. Формирование подобной ситуации инициируется «парадоксальным элементом» (пример № 3).

Пример № 3 Симфония-концерт
для контрабаса и симфонического оркестра,
III ч. Каденция

В этимологическом поле слова каденция (от лат. *sado*) обозначаются весьма важные для контекста Симфонии-концерта смыслы: оканчиваюсь, падаю.

Окончание и падение в цепи событий симфонического цикла проявляются как многослойные символические знаки. Именно здесь мы переживаем очередной нонсенс. Он проявляется в парадоксальности отказа главного персонажа солирующей каденции от функции солиста. Контрабас как бы капитулирует перед другими инструментами, идя у них «на поводу». Этот приём становится очередной Складкой, в которой вибрирует контур ситуации самопожертвования, столь типичной для зоны драматургической развязки. Однако в силу своей интериоризованности, аллюзийности, ситуация превращена в «знак знака», «копию копии», лишая столь традиционное выражение трагической кульминации идиоматических признаков и растворяя растражированное значение приёма в смысловой зыбкости многозначной тишины (пример № 4).

Пример № 4 Симфония-концерт
для контрабаса и симфонического оркестра,
III ч. Каденция

Чем же является Элегия, завершающая Симфонию-концерт? Отметим, что в последней части композитор впервые отказывается от приёма деконструкции жанровой модели. Элегия звучит в абсолютном соответствии с традиционными представлениями об этом жанре, столь любимом русскими композиторами XIX и XX веков⁵. Более того, Элегия Симфонии-концерта А. Чайковского (пример № 5) преломляет присущий данному жанру печально-задумчивый характер в каком-то особенном трагически-просветлённом тоне, заставляя вспомнить её генезис как античной траурной песни, исполняемой в сопровождении авлоса.

Пример № 5 Симфония-концерт
для контрабаса и симфонического оркестра,
IV ч. Элегия

Элегия подобна новому состоянию, обрётённому вследствие принесения себя прежнего в жертву (Каденция), вследствие отказа от своих природных качеств ради приобщения к подлинной духовности. Идея равномерной хоральной пульсации наполняет эти страницы партитуры смирением и благостью. К моменту звучания Элегии всё временное, сомнительное, ненужное изжито, и главный герой (Contrabasso) имеет право быть полноценным солистом: его партия располагается в высоком и предельно высоком регистрах, в то время как аккомпанирующая пульсация у деревянных духовых использует низкий регистр Flauto, средний — Clarinetto.

Элегия как послесловие и даже, более того, как эпитафия заставляет пережить то состояние, когда экзистенциальная драма пройдена, когда становится не страшно, подобно тому, как у М. М. Пришвина: «Когда я потерял тебя, я обрёл целый мир». Однако, столь мощно проявленные генеалогичность, структурность вновь подвергаются дестратификации: жанровая модель Элегии в последнем её разделе оказывается интериоризованной через внезапную смену стилистической тоники — аллюзию прокофьевской лирики. Неожиданность и парадоксальность появления прокофьевской аллюзии на месте ожидаемого авторского высказывания, его заключительного слова становится очередным и последним способом загибания в Складку, моделирующую тотальное ощущение нон-финальности, вопросительности, многоточия. Авторская позиция, не обладая качеством ораторской речи, снабжённой устойчивыми, незабываемыми постулатами, обретает здесь особую проникновенность, интимность и глубину (пример № 6).

Пример № 6 Симфония-концерт
для контрабаса и симфонического оркестра,
IV ч. Элегия

Предпринятый нами анализ Симфонии-концерта А. Чайковского в контексте постмодернистской методологии позволил обнаружить в организации целого доминирование принципов ацентричности, внеструктурности. Подобные процессы, происходящие в современном искусстве уже не одно десятилетие, позволяют говорить о том, что фундаментальная для классической европейской культуры метафора «дерева», предполагающая генетическую структуру, центрированность и трансцендентность, претерпевает серьёзные изменения, мутацию, а может быть, в некотором смысле и замену. Выдвинутая Ж. Делёзом и Ф. Гваттари метафора «ризомы» (или «корешка»), как «скрытого стебля», способного прорасти в любом направлении, противостоит метафоре «дерева» и фундирует, по мнению её авторов, всю постмодернистскую культуру. Ризома, обладая имманентной процессуальностью и отсутствием центра среды, трактуется как самоорганизующаяся система с огромным креативным потенциалом, где трансформация обусловлена не внешними причинами, а внутренним свойством вариативной множественности и нон-финальности.

Но именно поэтому сочинение А. Чайковского оказывается естественным продолжением той модели симфонизма, которую А. Ивашкин типологизировал в позднем творчестве Д. Шостаковича и симфонизме А. Шнитке, обозначив её понятием «морфологического симфонизма». Задачи последнего он видел «в поисках новых резервов самого материала, а не в сопоставлении клишированных идиом языка в уже известных сочетаниях» [2, с. 5]. В этом контексте образуется целая система «рассеивания», «разбегания» смыслов, переключающая слушательское внимание с языковых идиом на глубинные пласты музыкального содержания. В Симфонии-концерте А. Чайковского возникает множество знаков подлинно трагического смысла.

Однако каждый из них дестратифицируется, порождая расходящееся поле интерпретации. Это даёт основание говорить о том, что композитор не «играет» смыслами,

но структурирует трагическую многосмысленность современного ему Бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Номадология, один из философских концептов постмодернизма, предложен и разработан французскими философами Ж. Делёзом и Ф. Гваттари.

² Понятие «симулякр» (копия копии) основано на реконструкции не прямых, а сугубо коннотативных смыслов высказывания.

³ Жанр пассакалии использован Д. Шостаковичем в следующих сочинениях: Восьмая симфония — IV часть, Скрипичный концерт — III часть, Третий квартет — III часть, Шестой квартет — III часть, фортепианное трио — III часть.

⁴ Вспомним здесь Первый виолончельный концерт Д. Шостаковича, а также целый ряд произведений А. Шнитке:

Concerto grosso №1, Первый струнный квартет, Четвёртый концерт для скрипки с оркестром, где дважды — во II и в IV частях — возникает «немая каденция» — *Cadenza visuale*.

⁵ Приведём наиболее известные примеры использования этой жанровой модели: Элегия из 3-й оркестровой сюиты, Серенады для струнного оркестра П. Чайковского; Элегия для фортепиано, Элегическое трио С. Рахманинова; Элегия для баритона и трёх кларнетов на сл. У. Одена, Элегия для альты и скрипки И. Стравинского и т.д.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Претворение жанра пассакалии в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича // Статьи. Исследования. — М.: Сов. композитор, 1990. — С. 149–182.

2. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. — 1995. — № 1. — С. 1–8.

3. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988.

4. Постмодернизм // Новейший философский словарь. — Минск: Современный литератор, 2007.

5. Рогаль-Левицкий Дм. Современный оркестр. Т. 1. — М.: Музгиз, 1953.

Виноградова-Черняева Алла Леонидовна

композитор, старший преподаватель
кафедры теории и истории музыки
Самарской государственной академии культуры и искусств

