

Эда Добровецкая
Хайфский университет
Израиль

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ И ДИАЛОГИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ

Key words: carnival, dialogue, festive mood, game

Понимание музыкальных произведений, созданных во второй половине XX века, нередко связано с применением не только музыковедческого понятийного аппарата, но и обращением к культурологическим концепциям, среди которых концепция карнавала и диалогического понимания культуры, разработанная М. Бахтиным, стала поистине универсальным инструментом, используемым исследователями второй половины XX века для анализа различных явлений искусства и культуры.

Применение этих концепций к творчеству современного российского композитора Ефрема Подгайца позволяет раскрыть некоторые особенности его творческого метода, в основе которого – соединение различных жанров и стилей, предполагающее своеобразную коммуникацию со слушателем. Этот метод реализуется особенно плодотворно в инструментальных концертах Е. Подгайца, в которых ощущается тесная связь с музыкальным наследием восточно-европейского еврейства, в частности, с музыкой клезмеров.

Многовековая традиция музыки клезмеров – еврейских музыкантов, исполнителей инструментальной музыки, принадлежит к смеховой народной культуре. Традиционным „местом и временем” для выступлений клезмерских капелл была еврейская свадьба, в которую они приносили дух карнавальной праздничности. По Бахтину праздничность – это „форма второй жизни народа», вступившего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия”¹. Обрядово – зрелищные формы, организованные на началах смеха, давали „второй мир” и „вторую жизнь”. Такую (праздничную) форму человеческой культуры, отмечает Бахтин, невозможно вывести ни из биологических ритмов, ни из психологических потребностей, ни из практических

¹ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва 1965, с. 12.

условий, они должны „получить санкцию из мира высших целей человеческого существования, то есть из мира идеалов”². Тем самым праздник и привносит в жизнь духовное измерение, утверждает вечные ценности. Ритуально-символические обрядовые действия свадьбы (как и любого неофициального праздника) как бы восстанавливают реальное жизненное единство, возвращают человека к самому себе, приобщают его к родовому целому. Праздник разрушает устоявшийся порядок вещей, мир предстает как источник творческой энергии. Ученый смотрит на праздник как на игру, в которой сакрализуется профанное пространство – время; ставя проблему смеховой культуры, он подчеркивает возрождающую силу смеха, что соответствует глубинной сути свадебного действия.

Постоянным участником клезмерской капеллы на еврейской свадьбе был бадхан (значение слова – шутник), увеселитель, шут. В панно, выполненном М. Шагалом для *Еврейского театра* в 1920 году, в композиции *Драма* уникальный образ еврейской национальной культуры – бадхан занимает центральное место. Его карнавальная сущность подчеркнута внешними атрибутами шута (шапка с колокольчиками), а также его окружением – акробатами, символизирующими тот самый „перевернутый” мир карнавала, о котором писал Бахтин. Существенными деталями в оформлении фигур акробатов, подчеркивающими их еврейское происхождение, являются кипа и филактерии, атрибуты еврейской веры и религиозной принадлежности. В окружении бадхана – музыканты, в полном смысле слова клезмерская капелла: скрипачи, кларнетист, барабанщик. В образе бадхана „объединяются важнейшие черты персонажей Шагала – сочетание иронии и критицизма с легкомыслием, раскрепощенность и свобода с ярким и своеобразным национальным характером”³. Бадханы, история которых восходит к талмудическому периоду, выражали вольный дух народа, его стремление к шутке, юмору, веселью даже в самые тяжелые времена. Они пели, сочиняли куплеты, пародии, в которые вплетали библейские фразы и отрывки из Талмуда. Их сатира зачастую была направлена против религиозных деятелей и ортодоксальных установлений, что нередко не только вызывало гнев религиозного истеблишмента, но и приводило к запрету деятельности бадханов.

Уже предвкушение появления капеллы клезмеров и бадхана создавало особую атмосферу: „Трудно представить себе то возбуждение, ту шумную радость, которая охватывает жителей местечка при появлении Стемпеню с его оркестром”, – так начинается одна из глав романа Шалом Алейхема *Стемпеню*. Следующее за ним описание музыкантов и бадхана является примером гротескного реализма, с характерными для него преувеличениями и амбивалентностью. „Тем временем музыканты один за другим начинают выходить из повозки. Впереди всех – Иокл-контрабас (что играет на контрабасе),

² М. Бахтин, *Литературно-критические статьи*, Москва 1986, с. 299.

³ Л. Базан, *Шагаловская шкатулка*, online <<http://www.chagall.vitebsk.by/publish/bazan.html>>, с. 3.

сердитый мужчина с приплюснутым носом и ключьями ваты в ушах. За ним – Лейбуш-кларнет, заспанный человечек с толстыми губами. Затем – небезызвестный бадхн Хайкл-горбун. Потом – черномазый взъерошенный детина с такими мохнатыми бровями, что страх берет, невероятно волосатый, похожий на дикого жителя пустыни, – это Шнеер-Меер, вторая скрипка. За ними из фургона выскакивают два-три молодца удивительно безобразного вида, с одутловатыми щеками, подбитыми глазами и огромными, как лопаты, зубами, – это ученики. И наконец напоследок выкатывается на своих кривых ножках рыжий Мехча с барабаном, который своими размерами значительно превосходит барабанщика. У Мехчи пробивается рыжая бородка, и только на одной стороне лица, на правой, другая же сторона его лица – левая – гола, как пустыня. Мехча-барабанщик, надо вам знать, женился на тридцатом году жизни, и жена его, как поговаривают, полуженщина-полумужчина”⁴.

Этот отрывок, полный иронии и гротеска, представляет характерный состав клезмерской капеллы, главными инструментами которой были две скрипки: первая скрипка – солист и „секунда” – вторая скрипка, часто исполнявшая ритмический аккомпанемент партии солиста; кларнет – еще один характерный солирующий инструмент, контрабас и барабан. В принципе, в составе капеллы могли участвовать и труба или тромбон, а также аккордеон и цимбалы. Эмоциональный диапазон клезмерской музыки простирался от задумчивых и печальных соло скрипки или кларнета в эпизодах усаживания невесты перед церемонией бракосочетания до самозабвенных танцев после венчания, когда веселье достигает кульминации, темп ускоряется, а в безудержном, опьяняющем веселье, в вихревом темпе музыки уже проступает нечто лихорадочное, когда по словам такого знатока еврейского фольклора, как М.Ф. Гнесин, „моменты веселья доводятся до экстатического автоматизма, а медленные темпы музыки сильно драматизируются”⁵. Репертуар клезмеров включал ритуальные еврейские мотивы, часто мелодии, заимствованные из синагогальных напевов, отличающиеся ритмической свободой и импровизационностью в сочетании с характерным эмоционально-взволнованным речитативом. Эта составляющая клезмерской музыки свидетельствует о связи вокальной литургической традиции с инструментальной музыкой, она, главным образом, характерна для „музыки для слушания”, скрипичных или кларнетовых соло, и отличается ламентозным характером. Танцевальный аспект клезмерской музыки отличался интернациональным, почти универсальным характером и включал, помимо еврейских танцев, таких, как фрейлехс и шер, еще „хосидл” – медленный танец, свидетельствующий о влиянии хасидской танцевальной музыки. Среди танцевального нееврейского репертуара выделяются заимствования румынских, болгарских, украинских и других народных танцевальных идиом,

⁴ Ш. Алейхем, *Степнено. Собрание сочинений в 6 томах*, т. 1, Москва 1959, с. 53.

⁵ Цит. по книге: J. Braun, *Jews and Jewish Elements in Soviet Music: A Study of a Socio-National problem in Music*, Tel-Aviv 1978, с. 54–56.

адаптированных еврейскими музыкантами. Кроме этого, благодаря тому, что клезмерские капеллы часто приглашались для музыкального сопровождения балов и вечеринок в христианских домах, в их репертуаре были широко представлены такие популярные центрально- и западноевропейские танцы, как кадрили, полька, вальс.

Не менее важными характеристиками инструментального исполнения клезмеров являются два его свойства, выделяющие это исполнение из обычного исполнения танцев и инструментальных пьес на свадьбах. Первая заключается в том, что весь репертуар народных нееврейских мелодико-ритмических танцевальных идиом, ассимилированный клезмерами, „приобретает здесь [у клезмеров – Э.Д.] оригинальный национальный колорит”⁶. Вторая характеристика, собственно, является объяснением первой. Манера исполнения клезмеров-солистов, скрипачей и кларнетистов, отличалась обильной и выразительной орнаментикой, нередко заимствованной из практики пения хазанов, а также особой манерой подражания таким голосовым явлениям исполнения хазанов, как вздох (крехц), смех (чок) и всхлип (кнеч). Интеракция клезмеров с публикой осуществлялась через бадхана – организатора свадебного веселья, шута, пронесшего эту роль через века. Еврейская свадьба объединяет в себе два полюса еврейской жизни, представленные в символическом виде. Первый связан с серьезностью события, неотрывного от еврейской традиции святости и непреложности закона. Второй, собственно смеховой, требует освободиться от серьезности и подчиниться веселью. Тут у бадхана особая роль: в нем самом присутствует дуализм, характеризующий свадьбу, он объединяет эти два полюса, выступая и как носитель этических принципов, и как веселящий и развлекающий шут⁷. И артист-бадхан, и его публика – две активные стороны в свадебном празднике. Несмотря на то, что публика приходит на семейное торжество не ради искусства бадхана, а для того, чтобы порадоваться вместе с семьей, бадхан был обычно в центре праздника, руководил им. При этом он не был единственным активным фактором, публика была активной не меньше бадхана. В этом прежде всего обнаруживается связь еврейской свадьбы с карнавалом, который, по утверждению М. Бахтина, „не знает разделения на исполнителей и зрителей [...]”⁸. В песнях бадхана сочетаются два языка: язык повседневной разговорной речи простых людей и „святой язык”, язык священных книг, которые он цитирует и в серьезно-поэтической, и в пародийной манере. Использование пародии усиливало диалогичность речей бадхана в полном, соответствии с утверждением Бахтина: „Здесь [в пародии – Э.Д.] автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой

⁶ Э. Береговская (сост.), *Арфы на вербах: призвание и судьба Моисея Береговского*, Москва 1994, с. 145–146.

⁷ А. Krasney, *The Badkhan*, Ramat-Gan, Bar-Ilan University Press 1998, с. 75.

⁸ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 10.

направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух голосов. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов; голоса здесь не только обособлены, разделены дистанцией, но и враждебно противопоставлены”⁹. Взаимоотношения бадхана с публикой – это взаимоотношения диалога, он чувствителен к каждому шороху в реакции публики и направляет свои действия в соответствии с этой реакцией. Он смешит публику, слагает рифмы, поет куплеты, танцует, пародирует, вовлекает всех присутствующих в веселье, делая их своими подлинными соучастниками. В моменты кризиса бадхан, не задумываясь, изливает свое сердце публике, и публика умеет отблагодарить его за это¹⁰.

Вторая мировая война разрушила мир еврейского местечка. Еврейская свадьба в ее традиционном виде – в составе клезмеров и бадханов – исчезла вместе с Холокостом. В СССР ассимиляционные процессы среди евреев, начавшиеся еще в 1930-х годах, привели к тому, что носителей языка и культуры можно было встретить лишь в провинции и среди представителей старших, постепенно уходящих в небытие поколений. Еврейские песни и танцевальные мелодии еще сохранялись и исполнялись на еврейских свадьбах, но этот музыкальный репертуар был весьма ограничен, да и сам характер еврейской свадьбы был утрачен. Московский композитор Ефрем Подгайц (род. в 1949 г.) относится к поколению евреев, которые выросли в отрыве от традиций и языка. С еврейской музыкой его связывали только поездки в Винницу к родным, общаясь с которыми он слышал популярные еврейские напевы. Эти напевы проникли в его произведения, хотя среди написанного композитором (более 150 произведений в различных жанрах), произведения, в которых он задействует еврейские музыкальные идиомы – немногочисленны. Знаменательно другое: особое место в творчестве композитора принадлежит произведениям в жанре инструментального концерта, именно в концертах Е. Подгайца связь с еврейскими музыкальными идиомами проступает особенно явственно. Жанр концерта, родившийся в эпоху Ренессанса, изначально определялся как „неортодоксальный”, подходящий под бахтинское определение „серьезно-смеховых” жанров, хотя в применении к музыке вернее определить его как „серьезно-игровой”. Это игровое начало прослеживается и в барочном концерто гроссо Корелли, и в типе концерта для солиста-инструменталиста с оркестром, созданном Вивальди, и в концертах Гайдна и Моцарта. Жанр концерта претерпел глубокие изменения, начиная с Бетховенских концертов и до настоящего времени. Несмотря на это, во многих произведениях этого жанра и в XIX, и в XX веке сохраняется „игровая”, диалогическая сущность, заложенная уже в самом слове

⁹ М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 2002, с. 216.

¹⁰ А. Krasney, цит. изд., с. 124–127.

концерт, происхождение которого связано с латинским словом *concertare* – ‘соревноваться, спорить’, и итальянским *concertare* – ‘объединяться вместе’¹¹.

Особое понимание игровой, диалогической сущности в концертах Е. Подгайца заключается не только в игре-диалоге между солистом/солистами и оркестром, но и в непрерывной игре со слушателем. На самом деле, инструментальные произведения Подгайца, в том числе – его концерты, противостоят эстетике модернизма с ее требованием гомогенности и строгой детерминированности, исключающей смешение стилей, которые „привели музыку концертного зала к наибольшему удалению от поп-музыки”¹². Смешение стилей у Подгайца воплощает сформулированную Бахтиным карнавальную идею отмены иерархических отношений, норм и запретов, в данном случае в отношении дихотомии: композитор – слушатель. „Я просто пишу музыку, чтобы ее слушали и чувствовали”, – говорит композитор. И далее: „[В авангардной музыке – Э.Д.] кто слушает музыку, что будет чувствовать слушатель – абсолютно не интересует художника: у него нет желания ответной реакции”¹³. Подгайц как бы возвращает право слушателя на понимание музыки и, следовательно, на диалог с произведением и композитором. Содержание концертов представляет конгломерат различных компонентов: поп-музыки, джаза, народной, академической музыки. Пересечения и сочетания этих компонентов часто непредсказуемы и держат слушателя в постоянном напряжении и ожидании, которые и создают атмосферу диалога: каждый новый „поворот” музыкального сюжета рождает новые ожидания, это каскад загадок, ребусов, на который слушатель ищет ответы. Говоря словами Бахтина, в концертах Подгайца выражается особое мироощущение: „Мироощущение это, враждебное всему готовому и завершённому, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых... играющих и зыбких форм для своего выражения”¹⁴.

В инструментальных произведениях композитора это мироощущение выявляется в неожиданных, часто стремительных переходах от одного типа музыкального материала к другому, из одной эмоциональной сферы – в противоположную ей, неожиданно обостряющую уже, казалось бы, установившиеся взаимоотношения между различными типами музыкального материала. Как справедливо замечено Бахтиным, „Карнавальное мироощущение

¹¹ Показательным образцом такого типа концерта является *Концерт №1*, до минор, ор. 35, для фортепьяно, трубы и струнного оркестра Д. Шостаковича. В процессе восприятия этого концерта слушатель становится одновременно и свидетелем авторской „дискуссии” со стереотипами жанра и стилей прошлого, и участником этого диалога, которому необходимо понять все „коды” и аллюзии и лишь тогда получить подлинное эстетическое удовольствие от этого состязания.

¹² J.D. Kramer, *Beyond Unity: Toward an Understanding of Musical Postmodernism*, in: E.W. Marvin, R. Hermann (eds.), *Concert Music, Rock and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, Rochester, NY, University of Rochester Press 2002, с. 11–33.

¹³ Е. Подгайц, Интервью, Музыкальная жизнь 1998, № 6, с. 20.

¹⁴ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 14.

обладает могучей животворной преобразующей силой и неистребимой живучестью. Поэтому даже в наше время те жанры, которые имеют хотя бы самую отдаленную связь с традициями серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску..., резко выделяющую их из среды других жанров. На этих жанрах всегда лежит особая печать, по которой мы можем их узнать. Чуткое ухо всегда угадывает хотя бы и самые далекие отзвуки карнавального мироощущения”¹⁵. Примером такого карнавального мироощущения, в котором вдобавок обнаруживается разноуровневая связь с традициями клезмерской музыки, может быть *Концерт для двух скрипок и струнного оркестра* (1986).

Концерт состоит из трех частей в их прямо ортодоксальной последовательности: быстро-медленно-быстро. В сущности, такое строение уже – „маска”, скрывающая неортодоксальность музыкального материала, своеобразного представленного и своеобразно развивающегося. Клезмерские черты этого материала обнаруживаются прежде всего в наличии двух солистов-скрипачей (первая скрипка и „секунда” в составе клезмерской группы). Уже во вступлении к первой части выявляется амбивалентность темы, открывающей произведение. В ней сосуществуют два элемента: танцевальный и ламентозный. В последующем развитии всего концерта эти два элемента распадаются на две составляющие. Танцевальные черты заостряются, превращаясь в гротескно-скерцозную танцевальность, с характерным для еврейским танцев стремительным ускорением, доходящим до автоматизма, до опьянения танцевальным ритмом и неожиданного прекращения танца в кульминационный момент. Ламентозный же компонент темы нередко превращается в свою противоположность. И в танцевальном, и в ламентозном элементах обнаруживаются подражания смеху, всхлипу, вздоху – характерные приемы клезмерского исполнения. Игра – диалог между двумя солистами и между солистами и оркестром неожиданно приводит к появлению нового материала – мелодии, заимствованной из популярного хита *Карнавал*, которая постоянно, до последней части *Концерта*, меняет свой облик. Специфические музыкальные идиомы еврейской/клемерской музыки проникают в оригинальный музыкальный язык Подгайца и интегрируются с ним также естественно, как они интегрируются с мелодией песни *Карнавал*. Как и в клезмерской музыке, в произведении Подгайца фольклорные песенные интонации становятся источником танцевальных эпизодов, черта, которую многие исследователи еврейской музыки определяют как национально-характерную. Еще одна характерная особенность клезмерского исполнения – переинтонирование основных мелодических отрывков – в контексте *Концерта* напоминает характерные карнавальные „перевертыши”, когда ламентозный мотив, изначально – пародия на ламенто, появляется в „замаскированном” виде, сочетаясь с имитацией смеха, а мотив хита *Карнавал* неожиданно звучит с элементами

¹⁵ М. Бахтин, *Проблемы поэтики...*, Москва 2002, с. 121–122.

„всхлипа”. Задумчивая вторая часть концерта не „выпадает” из общего клезмерского содержания произведения. Она ассоциируется с эпизодом „усаживания невесты” перед церемонией бракосочетания, когда все присутствующие отвлекаются от непринужденного веселья и, побуждаемые обращением бадхана, напоминающего об этической стороне брака и о нелегких обязанностях жены в браке, об уходящих навсегда беззаботных годах девичества, задумываются, грустят, нередко плачут. В целом, весь характер этой части более однородный, здесь нет места шуткам и внезапным вторжениям элементов, создающих „смеховые” эффекты. В связи с этим первые же звуки танцевальной мелодии третьей части воспринимаются как призыв к веселью без границ. „Карнавал без границ”, по выражению Бахтина, переворачивает здесь весь материал первой части: тема хита *Карнавал* становится главной составляющей, ламентозные мотивы звучат, как буффонные, все захвачено вихрем танца, еще более опьяняющим, чем в первой части. Шалом Алейхем писал: „веселье все еще в полном разгаре, каждый из гостей заказывает оркестру танец. Резник Ионтл танцует «казачка», а навстречу ему важно выступает мать невесты, с огромным животом. Публика хлопает в ладоши, а благочестивый резник не замечает даже, что танцует с женщиной. Залихватски откалывая коленца, он идет вприсядку. Веселье разгорается. Мужчины танцуют уже, не в обиду им будь сказано, чуть не в одних исподних. Вот и Айзик-Нафтоля скинул сюртук, выставив напоказ широкие рукава белой сорочки. Не так-то легко было уломать его, чтоб он согласился снять сюртук. Кто-то напялил ему на голову чужую шляпу, нахлобучил ее на глаза. Все гогочут, глядя на него веселыми пьяными глазами. Музыканты ...вошли в раж... А молодежь старается изо всех сил. Больше всех усердствует Мехча-барабанщик, он как зверь колотит барабан. Его рыжей головы и не видать; видно только, как он подергивает плечами и притопывает кривыми ножками”¹⁶. В этом описании – все характерные признаки карнавала: забвение всех условностей, равенство и свобода.

Ощущение свободы от догмы, не только догмы модернизма, но и догматических требований советской идеологии в вопросах искусства, возникает и при восприятии *Концерта № 1* (1983) для скрипки с оркестром, в котором общий напряженный тон высказывания, связанный с использованием еврейских идиом, выражающих страдание, напоминающих плач еврейских молитв, неожиданно „взрывается” звуками популярного шлягера *Миллион алых роз*. Здесь нет и намека на еврейскую свадьбу, но чем явственнее обнаруживается несоответствие двух основных пластов музыкального материала *Концерта*, тем интенсивнее становится диалог со слушателем. „Гримасничанье” труб, исполняющих мелодию шлягера, гротеск, проступающий в переплетениях различных элементов, сближают мир *Первого концерта для скрипки* с миром картин Шагала. Специфическое же клезмерское начало проступает в каденции

¹⁶ Ш. Алейхем, цит. изд., с. 62–63.

солиста, когда мотив шлягера вдруг начинает звучать очень по-еврейски. Перевернутый мир карнавала здесь заявляет о себе, но способ выражения этого карнавального „перевернутого” мира – способ, характерный для еврейской музыки. Свидетельства такой „иудаизации” нееврейской музыки найдены в архиве Моисея Береговского: он вспоминал, как в 1928 году, „в дискуссии, последовавшей за его речью в Фольклорной комиссии Украинской академии наук, он спел еврейскую молитву *Мегахель хаим* на мелодию известной русской *Камаринской*, но в умеренном темпе и в канторском стиле пения, не меняя ни одной ноты в оригинальной мелодии. Высококвалифицированные киевские музыковеды были единодушны в определении спетого Береговским, как типичной еврейской мелодии, и были очень смущены, когда обнаружили, что это было на самом деле”¹⁷.

Многочасочный карнавальский мир представлен в *Тройном концерте* Подгайца. Это произведение композитор определяет как автобиографическое, согласно этому определению *Тройной концерт* можно рассматривать как своеобразное композиторское кредо. По аналогии с бахтинским определением „карнавализированной литературы”, *Тройной концерт* представляется воплощением „карнавализированной музыки”. По определению Бахтина, одним из признаков такого рода литературы является „нарочитая многостильность и разноголосость этих жанров. Они отказываются от стилистического единства... для них характерна многотонность рассказа, смешение высокого и низкого, серьезного и смешного, они широко пользуются... пародиями на высокие жанры, пародийно переосмысленными цитатами... в некоторых из них наблюдается смешение прозаической и стихотворной речи, вводятся живые диалекты и жаргоны..., появляются различные авторские личины”¹⁸. *Тройной концерт* Подгайца, написанный в 1986, по словам самого композитора, которому исполнилось только 37 лет, „является подведением итогов определенного жизненного периода”¹⁹. Произведение полно аллюзий и цитат, в этом проявляется его диалогическая сущность, в первую очередь. Для слушателя – прочесть эти аллюзии и цитаты означает понять содержание концерта. Аллюзии и цитаты дают огромный диапазон стилей. Стилистические и эмоциональные цитаты простираются от Бетховена, Рахманинова и Дворжака до Мусоргского и Малера, стилей рэг-тайма, траурного марша, вальса. Помимо них здесь множество конкретных цитат, таких, как популярные хиты *Мопеу* и *Скованные одной цепью*, в центре – две народные мелодии: русский народный напев *Ой там, на горе* и еврейская народная свадебная мелодия *Ломир але ин эйнем*. Эти две народные мелодии образуют центральную смысловую ось концерта. В соединениях этих

¹⁷ I. Zemtsovsky, Foreword to *Jewish Instrumental Folk Music: the Collections and Writings of Moshe Beregovski*, Trans. and eds. M. Slobin, R.A. Rothstein, M. Alpert, Syracuse, NY, Syracuse University Press 2001, с. xii.

¹⁸ М. Бахтин, *Проблемы поэтики...*, с. 123.

¹⁹ Е. Подгайц, Интервью с автором статьи (12.01.2002).

мелодий с другими цитатами и аллюзиями возникают не просто полифонические сочетания (в данном случае мы имеем в виду именно музыкальный термин полифония), а диалог сознаний и времен, в котором „низкие” жанры пересекаются с академическими, академические жанры пародируются, в траурный марш вторгается плумление, а популярной песне *Скованные одной цепью* неожиданно придается концептуальное значение.

Осмысление трех проанализированных выше произведений требует не только собственно музыковедческой терминологии, но нуждается в некоем междисциплинарном понятии, каковым является „хронотоп” Бахтина. В типологии хронотопов сам Бахтин особо выделяет „такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как п о р о г ...наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома. Само слово «порог» уже в речевой жизни... сочеталось с моментом перелома в жизни, кризиса, меняющего жизнь решения... В литературе хронотоп порога всегда метафоричен и символичен, иногда в открытой, но чаще в имплицитной форме”²⁰. Применяя это понятие к произведениям Подгайца, созданным в реальном времени и пространстве СССР 1980-х годов, можно ощутить, насколько это реальное время, вначале предчувствия перемен, а затем и самих этих, непонятно (на тот момент) куда ведущих общество перемен, получает оригинальное „подгайцевское” воплощение. Многозвучный, многоплановый, диалогический мир его концертов – свидетельство диалектичности мировосприятия композитора: это и „схваченное” мгновение, временной сгусток, подобный тому, который определяет Бахтин относительно произведений Ф. Достоевского: „Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени”²¹, и нечто более универсальное, продолжающееся, свойственное любому человеку, живущему, по-видимому, в своем собственном месте и времени, или, перефразируя Бахтина, в своем собственном хронотопе.

Инструментальные концерты Е. Подгайца, благодаря цитированию хорошо знакомого слушателям песенного материала, разнообразным стилистическим аллюзиям, пародиям и т.п., образуют как бы новый тип нарративности, требующий активного слушательского участия и своеобразного диалога с автором и произведением. Обращение композитора к популярным мелодиям и „переинтонирование” этих мелодий превращается в своеобразную игру со слушателем, в процессе которой слушатель открывает новое в знакомом и необычное – в привычном, что также воплощает принцип карнавала, когда, по выражению Бахтина, „сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью”²².

²⁰ М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе*, в: М. Бахтин, *Эпос и роман*, Санкт-Петербург 2000, с. 182.

²¹ Там же, с. 183.

²² М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 11.

Summary

Carnivalization and Dialogization in Contemporary Music

Several ideas of M. Bakhtin's literary theories can provide better understanding of musical works. Using Bakhtin's concepts of carnival, dialogism and chronotope, this paper tries to analyze contemporary musical works in the genre of the concerto.