

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені П.І. Чайковського**

**СОЛОМОНОВА ОЛЬГА БОРИСІВНА**

**УДК 78.01.+78.083(470):82-7**

**СМІХОВИЙ СВІТ  
РОСІЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КЛАСИКИ**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства**

**Київ – 2008**

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського Міністерства культури і туризму України.

**Науковий консультант** – доктор мистецтвознавства, професор

**Зінкевич Олена Сергіївна,**

завідувач кафедри історії музики етносів України  
і музичної критики;

Національна музична академія України

імені П. І. Чайковського Міністерства культури

і туризму України (м. Київ)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна,**

завідувач кафедри старовинної музики;

Національна музична академія України

імені П. І. Чайковського Міністерства культури

і туризму України (м. Київ)

доктор мистецтвознавства, професор

**Шип Сергій Васильович,**

кафедра історії, теорії музики та вокалу;

Південноукраїнський державний педагогічний  
університет імені К.Д. Ушинського

Міністерства освіти і науки України (м. Одеса)

доктор мистецтвознавства, доцент

**Роценко Олена Георгіївна,**

завідувач кафедри історії і теорії світової

та української культури;

Харківський державний університет мистецтв

імені І.П. Котляревського Міністерства

культури і туризму України (м. Харків)

Захист відбудеться ..... 2008 року о 16 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розісланий .....2008 р.

Учений секретар спеціалізованої вченої ради

кандидат мистецтвознавства, доцент .....Коханик І.М.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Проблему сміхового світу вже давно визнано однією з ключових у філософії, естетиці, мистецтвознавстві, літературознавстві, фольклористиці, культурології. Серед дослідників цього явища – найвидатніші мислителі: Аристотель, Еразмус, Платон, Г. Гегель, І. Кант, А. Бергсон, Жан Поль, С. Кьєркегор, А. Лосєв, Ф. Ніцше, З. Фройд, А. Шопенгауер та ін. Справжнє наукове зрушення пов'язане з книгою «Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу» (1965), присвяченою дослідженню європейської сміхової культури. З того часу цей феномен перетворився в одну з центральних проблем *філософії* та *естетики* (В. Борєв, А. Вуліс, Б. Дземідок, Я. Ельсберг, М. Каган, О. Лосєв), *літературознавства* (праці Д. Ліхачова, О. Панченка про сміховий світ Стародавньої Русі; С. Аверінцева, М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Л. Пумпянського, Б. Успенського, О. Фрейденберг про подвійну експозицію світу в культурі; О. Морозова, В. Новикова, Ю. Тинянова, О. Фрейденберг про пародію; А. Гуревича, О. Лосєва, Ю. Манна про іронію та гротеск), *культурології* (В. Даркевич, Л. Карасьов, А. Лук, М. Попович), *фольклористики* (Н. Велецька, А. Іваницький, Л. Івлєва, З. Кузеля, В. Пропп, О. Шевчук), *психології* (Л. Дорфман, А. Леонтєв, С. Меткамф, С. Рубінштейн, Г. Спенсер).

Сміховий світ музики, незважаючи на постійну увагу музикознавців, не може вважатися осмисленим як *цілісне системне* явище. Усталена модель дослідження ґрунтується на вивченні творів переважно серйозного змісту. Між тим, спадок більшості композиторів, як і вся музична культура, репрезентує подвійну експозицію світу: поряд із «серйозними» артефактами завжди існують не менш значні за проблематикою «сміхові». Класичні приклади – «Quodlibet», «Селянська» і «Кавова» кантати Й. Баха; «Весілля Фігаро», «Селянський секстет» і «Чарівна флейта» В. Моцарта; «Фальстаф» Дж. Верді. Чимало яскравих зразків є і в українській та російській класиці: опера-памфлет «Андріашіада» та опера-сатира «Енеїда» М. Лисенка, фарс «Богатирі» О. Бородіна; «Райок», «Одруження», «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського; «Казка про царя Салтана» і «Золотий півник» М. Римського-Корсакова, твори різних жанрів С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Щедріна та ін.

Сміхові реалії музичної культури, репрезентовані композиторською і виконавською практикою, або зовсім не отримали наукового осмислення, або й донині вивчаються побіжно. Серед об'єктивних причин такої ситуації – соціокультурні фактори (передусім закріплений християнством маргінальний статус сміху), а також норми традиційного наукового мислення. На заваді стає й відсутність спеціальної методики аналізу. Зазвичай для вивчення сміхових артефактів використовується інструментарій, спрямований на аналіз «серйозних» творів. Дається взнаки і складність самого феномену музичного сміху (насамперед творів без вербальної програми). Часто ця складність полягає у проблематичності диференціації сміхового тексту за суто інтонаційними ознаками, у необхідності його контекстного і комплексного вивчення з урахуванням усіх текстових і позатекстових чинників, починаючи від ментально-генетичних ознак, специфіки історичного та авторського стилю, аж до світосприйняття й психотипу композитора (включаючи «сміхову відкритість», яка є унікальною властивістю людини і враховується, коли йдеться про творчу реалізацію сміху).

Серед музикознавчих праць, автори яких здійснили прорив у вивченні сміхового світу музики, – робота «Комічне в музиці» Б. Бородіна, монографічні дослідження комічної опери (П. Берков, Г. Григор'єва, Л. Данько, Т. Ліванова, М. Черкашина-Губаренко), дисертаційні розвідки (М. Бонфельд, М. Сапонов, І. Сікорська, В. Сумарокова, ін.), праці, присвячені окремим сміховим феноменам (Н. Герасимової-Персидської про пародію, О. Зінькевич про сміхову парадигму української музики, Л. Корній про рекреативну практику школярів; А. Іваницького, О. Шевчук про сміхові прояви в українському фольклорі; Н. Бекетової, К. Берденнікової, В. Валькової, Т. Куришевої, С. Тишка, О. Цукера, І. Юдікіна про стильові ознаки сміхових артефактів). Свідчення уваги музикознавства до зазначеної проблеми – Міжнародна конференція «Мистецтво ХХ століття: Парадокси сміхової культури» (Нижній Новгород, 2001). Однак навіть ці важливі кроки не подолали відставання музикознавства як від суміжних гуманітарних наук, так і від композиторсько-виконавської практики.

Для остаточного розв'язання проблеми необхідна система відповідних наукових заходів. По-перше, вкрай потрібним є *комплексний* розгляд феномену сміхового музичного світу. Потребує вивчення ментально-історична специфіка національних сміхових культур. Не досліджені психокреативні засади сміхової творчості композитора. Не вироблено єдиної системи наукових уявлень про сміховий музичний текст: відсутнє теоретичне обґрунтування і систематизація його інтонаційно-семантичних і структурно-логічних ознак, не створено відповідного термінологічного апарату і методики аналізу творів сміхового модусу.

По-друге, при вивченні зазначеної проблеми увага науковців зосереджена, насамперед, на проявах *комічного*. Однак, сміхове і комічне не є тотожними дефініціями. *Сміхове* – універсальне поняття, яке уособлює весь спектр явищ, пов'язаних із сміхом. Крім *аксіологічно-комічного*, ініційованого насамперед цивілізованим світом (гумор, сатира, іронія, сарказм), сюди включено й відмінні за своєю природою *безоцінні* феномени – архаїчні (сакральні-сміхові) та вітальні.

Цікаво і різнобічно сміховий музичний світ представлений у *російській культурі*. При дослідженні життєтворчості М. Мусоргського, О. Бородіна, С. Танєєва, М. Римського-Корсакова, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін. виявилось, що багато хто з них відчував особливий потяг до сміху як у творчості, так і в особистісних проявах (дружні прізвиська М. Мусоргського і С. Танєєва – *Гумор* та *Ехідон Невиносимов-Ядовитов*). Типовим є здебільшого *паритетне* представництво творів сміхового модусу відносно «серйозних»: комічними є дві з чотирьох опер М. Мусоргського, одна з двох – О. Бородіна і Д. Шостаковича, три С. Прокоф'єва. Подібна тенденція спостерігається в інших жанрах.

Цікаво, що «сміхова відкритість» притаманна найтрагічнішим композиторам – М. Мусоргському і Д. Шостаковичу. Показова спровокованість їх сміхової діяльності скрутними життєвими обставинами, а також значна роль у драматургії трагедійних творів сміхових епізодів. Останні з'являються не тільки в адекватній ситуації (для визначення життєрадісного модусу подій), а й у найнапруженіші моменти, перебираючи на себе найважливіші концептуальні смисли і стаючи серйозно-онтологічними. *Сміхове* – як рудиментарний прояв архаїчного синкрезису і репрезентант *апофатичного* – часто входить у серйозну культуру, загострюючи її емоційне напруження і призводя-

чи до появи унікальних жанрів-мікстів: трагікомедії, трагіфарсу, трагедії-сатири. Сміх у певних ситуаціях стає синергійним, виявляючи свою трагічну протилежність. З'ясування причин цього феномену спонукало до вивчення *психокреативних* аспектів музичного сміху, виявлення специфіки авторських «сміхових стилів».

Характерною ознакою сміхового музичного світу російських композиторів є наявність, поруч із комічним, життєрадісно-вітального, позааксіологічного сміху. Усвідомлення цієї закономірності викликало необхідність диференціації сміхових текстів, виявлення їх типологічних ознак, створення теорії музичної пародії.

Таким чином, **актуальність теми дослідження** зумовлена:

- значущістю сміхових феноменів у життєтворчості багатьох російських композиторів поряд із незначною мірою їх вивчення;
- необхідністю розширення проблемного поля музикознавства завдяки науковому осмисленню історико-теоретичних аспектів сміхового музичного світу;
- потребою створення єдиної системи наукових уявлень про сміховий музичний текст, теоретичного обґрунтування та систематизації інтонаційно-семантичних і структурно-логічних принципів сміхових творів;
- необхідністю розробки спеціальної методики аналізу сміхових текстів;
- доцільністю упровадження феномену сміхової музичної культури як у наукову галузь, так і у царину виконавської інтерпретації.

**Об'єкт дослідження** – сміховий світ як феномен культури.

**Предмет дослідження** – сміховий світ російської музичної класики ХІХ–ХХ ст. у його національно-ментальній, соціокультурній, психокреативній та жанрово-стилістичній проекціях.

**Аналітична база дослідження** – твори російських композиторів-класиків із сміховою домінантою; деякі зразки фольклорної та усно-професійної, зокрема скоморошої, традицій.

**Наукова мета дослідження** полягає у тому, щоб вивчити історію і теорію сміхового світу російської музичної класики, розробити концепцію сміхового музичного тексту і музичної пародії, визначити специфіку «сміхового стилю» російських композиторів-класиків, передусім, М. Мусоргського і Д. Шостаковича.

**Основні завдання дисертації:**

- окреслити місце і специфіку сміху в російській культурній традиції, у тому числі, своєрідність художнього сміху ХІХ–ХХ ст.;
- з'ясувати психокреативну природу сміхової творчості композиторів у контексті російської культури;
- визначити механізми взаємодії сміхового музичного світу із світом «високої» культури;
- розробити теорію сміхового музичного тексту і музичної пародії, запропонувати їх жанрову типологію;
- створити понятійний апарат зазначеної теорії, сформулювати наукові дефініції сміхового музичного тексту і пародії, виробити методику її аналізу;
- визначити причини й характер актуалізації сміхових коннотацій у життєтворчості російських композиторів (насамперед М. Мусоргського і Д. Шостаковича).

Понятійна система дисертації включає декілька основних дефініцій. Перша з них – *смiх*, розглянутий не лише як емоційно-фізіологічна реакція, але й як форма культурної діяльності – феномен творчості. У першому випадку смiх інтерпретовано як вид *емоційної поведінки* (ігрова психологічна розрядка гедоністичної властивості, спровокована спонтанною реакцією на ситуацію радості чи безглуздості в житті); у другому – як *творчу діяльність* смiхового модусу.

Дефініція *життєтворчості* уособлює життя і творчість митця як взаємозумовлену єдність. Співвіднесення художнього світу з життєвими реаліями дозволяє гармонізувати уявлення про композиторів, осмислити специфіку їх творчості.

Ключове поняття дисертації – *смiховий музичний світ* – включає системний комплекс явищ: а) *музично-текстову* сферу – твори зі смiховою образністю; б) незафіксоване імпровізаційно-музичне виконавство; в) *позамузичну* художньо-смiхову діяльність (літературний спадок, епістолярій, образотворча і театральна практика); г) царину «*позатекстових*» проявів – світосприйняття, специфіка спілкування композитора, психокреативна домінанта, часто визначені установкою на комізм. Поняття *смiховий світ російської музичної класики* є таким, що уособлює названі аспекти стосовно життєтворчості російських композиторів.

**Методологія дослідження.** Проблематика дисертації зумовила необхідність узагальнення методологічних принципів різних наук. Основою роботи є інтердисциплінарний науковий дискурс із пріоритетом методології сучасного історичного і теоретичного музикознавства. Вивчення ментально-історичної та художньої специфіки російського смiху базується на методах дослідження національного характеру в *етнопсихології* (шляхом самоідентифікації за принципом автостереотипів, зовнішньої ідентифікації за принципом гетеростереотипів), історико-типологічному підході, розробленому в *літературознавстві* (С. Аверінцев, М. Бахтін, В. Пропп, Л. Пумпянський, Ю. Тинянов) та *етнології* (Н. Велецька, С. Грица, В. Пропп).

Дослідження *психокреативної* специфіки смiхової діяльності спирається на методику вивчення компенсаторних можливостей індивіда у *психологічних* науках (В. Голованевська, Л. Дорфман, О. Заширинська, А. Леонтьєв, С. Меткамф, С. Рубінштейн, Г. Спенсер), на концепцію *гумористичного пересування* З. Фрейда і теорії *катарсису* С. Аверінцева та Л. Виготського.

Методологічну базу дослідження *смiхового музичного світу*, зокрема, смiхового світу російської музичної класики складають: теорія комічного (А. Бергсон, Ю. Борєв, Б. Дземідок, М. Каган, В. Пропп), культурологічні концепції М. Бахтіна, Ю. Лотмана, М. Поповича, О. Самойленко, Б. Успенського, О. Фрейденберг (діалогічна концепція, теорії культурного дуалізму, подвійної експозиції світу), С. Аверінцева, Д. Ліхачова, В. Проппа (про специфіку російського смiху), методологія семіотичного дослідження смiхового «антисвіту» та «антикультури» (Д. Ліхачов, Ю. Лотман, О. Панченко, М. Попович). Розробка теорії *смiхового музичного тексту* і *пародії* базується на методологічних засадах сучасного музикознавства, які теоретично узагальнили М. Арановський (концепція музичного тексту), В. Грачов і В. Медушевський (теорія інтерпретуючого стилю), О. Зінкевич (теорія спадкоємності), С. Колобков (методика порівняльного аналізу як база наукового моделювання художнього об'єкту), В. Москаленко (концепція музичної інтерпретації), Є. Назайкінський («смiхові дублери», «ігрова логіка»), С. Тишко

(теорія національного стилю), О. Соколов, А. Сохор, В. Цуккерман, С. Шип (теорія жанру), І. Юдкін (концепція гротеску). Враховано й підхід літературознавства до вивчення пародії (В. Новиков, О. Морозов, Ю. Тинянов).

Дослідженню специфіки сміхових творів російських композиторів сприяло звернення до сучасних методик музикознавчого (структурно-функціональний, інтонаційно-драматургічний, цілісний аналіз), системного, герменевтичного та культурологічного аналізу. Задіяна й методика співвіднесеного вивчення артефакту й біографічного факту в культурології та сучасному музикознавстві (Ю. Лотман, В. Набоков, С. Тишко і С. Мамаєв).

**Наукова новизна.** Пропонована дисертація – перше в українському музикознавстві дослідження, присвячене системному вивченню сміхової музичної культури, перша спроба створення концепції сміхового музичного світу і сміхового музичного тексту. Наукова новизна дослідження зумовлена наступними чинниками: розкрито зміст поняття *сміховий музичний світ*, з'ясовано специфіку його функціонування у російській культурі; досліджено психокреативні механізми сміхової творчості композитора; визначено специфіку бінарної організації музичної культури та процеси взаємодії сміхового музичного тексту з текстами «престижної» культури; розроблено теорію сміхового музичного тексту і музичної пародії (введено наукові дефініції, опрацьовано типологію, запропоновано методика аналізу цих об'єктів); розкрито специфіку сміхового світу російської музичної класики як унікальної музично-семантичної царини.

**Практична цінність** дисертації полягає у можливості застосування її результатів у подальшій розробці проблеми. Запропонована концепція може стати основою для відкриття самостійних дослідницьких напрямків вивчення проблеми в конкретно-історичних та етнічних проявах. Принципово важливо, що обмеження матеріалу роботи творчістю російських митців не є наслідком вузько-етнічного підходу. Завдяки універсальному методологічному характеру теорії сміхового музичного світу результати дослідження можуть бути використаними при вивченні історії та теорії сміху в будь-якій етнічній проекції (у тому числі українській). Матеріали дисертації можуть бути застосованими у ряді дисциплін мистецьких закладів (історія музики, теорія та історія культури, музична психологія, естетика, історія і теорія художніх стилів, етнопсихологія, виконавська інтерпретація).

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського відповідно до теми № 8 «Історія зарубіжної музики», що входить до Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ ім. П.І. Чайковського на 2000–2006 рр.

**Структура дисертації.** Робота складається із вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаної літератури (495 позицій), додатків (нотні приклади, с. 404 – 436). Загальний обсяг дисертації – 436 сторінок, основного тексту – 378 с.

**Апробація дослідження.** Дисертація обговорювалася на кафедрі історії музики етносів України та музичної критики НМАУ ім. П.І. Чайковського. Основні її положення викладено у виступах на наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція

«А. Рубінштейн та М. Римський-Корсаков» (Київ, 1994); Міжнародний симпозіум «Скоморохи: проблеми і перспективи вивчення» (Санкт-Петербург, 1994); Міжнародна наукова конференція «Чотири століття опери» (Київ, 2000); Міжнародна наукова конференція «Мистецтво ХХ століття: Парадокси сміхової культури» (Нижній Новгород, 2000); Всеукраїнська науково-практична конференція «Текст музичного твору: практика і теорія» (Київ, 2000); Х Міжнародна наукова конференція «Мова і культура» (Київ, 2001); Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичний твір як творчий процес» (Київ, 2001); Міжнародний музикознавчий семінар «Схід – Захід: музичне мистецтво і культура» (Одеса, 2002); Міжнародна наукова конференція «Захід – Схід: культура і цивілізація» (Одеса, 2002); XI Міжнародна наукова конференція «Мова і культура» (Київ, 2002); Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти і сучасність» (Одеса, 2002); Міжнародна наукова конференція «Аура слова в музичному творі» (Київ, 2002); Наукова конференція «Музична освіта України в контексті світового досвіду» (Київ, 2002); Міжнародна наукова конференція «Захід – Схід: Музичне мистецтво і культура» (Одеса, 2003); Міжнародна наукова конференція «Культура і цивілізація. Схід та Захід» (Одеса, 2003); IV наукова конференція українського товариства аналізу музики «Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості» (Київ, 2003); Всеукраїнська наукова конференція «Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття» (Луганськ, 2003); Міжнародна наукова конференція «Музика у просторі культури» (Київ, 2003); Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність» (Одеса, 2003); Міжнародна науково-творча конференція «Музичні інформаційні технології. Досвід та проблема розвитку» (Одеса, 2004); V науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Феномен художньої цілісності в композиторській, виконавській та музично-теоретичній творчості» (Київ, 2004); Міжнародна наукова конференція «Історія музикознавства та сучасна наука» (Київ, 2004); Міжнародна наукова конференція «Людина і музика» (Львів, 2005); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2005); VI науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Динаміка музичного смислоутворення» (Київ, 2005); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2006); Міжнародна науково-практична конференція «Шостакович та ХХІ ст.» (Київ, 2006); Міжнародна конференція «Музичні інформаційні технології: досвід та проблеми розвитку» (Одеса, 2006); VII науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Музична творчість та наука: параметри взаємодії» (Київ, 2006); Міжнародна наукова конференція «Стравинський та Україна» (Луцьк, 2007); Міжнародний музикологічний семінар «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» (Одеса, 2007); 17-й та 18-й конгреси Міжнародного музикознавчого товариства (Льовен, 2002; Цюріх, 2007).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 40 наукових праць, які цілком відповідають її змісту: одну монографію (23,75 ум. д. а.), 32 статті (з них 28 у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ВАК України), 7 тез.



## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ

У **ВСТУПІ** визначено актуальність, методологію, наукову новизну і практичне значення дослідження, сформульовано його мету і завдання.

**Розділ 1 «СМІХОВА ПАРАДИГМА РОСІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ»** присвячено дослідженню історико-ментальної та художньої специфіки російського сміху.

У підрозділі 1.1. «**Історична та національно-ментальна своєрідність сміху**» здійснено екскурс в історію російської сміхової культури. Виявлено основні фактори становлення національних властивостей культурного сміху, а саме: ментальні засади; культурні архетипи, які формували сміхову культуру (насамперед, скомороство і юродство); історичний фактор; ставлення до сміху церкви і влади; зв'язок категорії сміху з національною філософією світосприйняття. Сміхові східнослов'янські феномени зазнали значної еволюції, що супроводжувалася кардинальною зміною смислових коннотацій. Враховуючи думку дослідників, диференційовано історичні види сміху: архаїчний – часто несмішний, з магічно-сакральною позааксіологічною функцією (доязичницькі, язичницькі часи); середньовічний, у якому координується система типових для цього часу бінарних опозицій; сміх Нового і Найновішого часу – зазвичай, комічно-аксіологічний.

У підрозділі 1.2. «**Специфіка російського художнього сміху**» розглянуто його головні коннотації в Росії XIX–XX ст. Виявлено, що поряд із життєрадісно-вітальним *сміхом тіла* та інтелектуальним *сміхом розуму* (типологія Л. Карасьова) у російській традиції XIX–XX ст. широко репрезентовано синергійний *сміх серця*, поєднаний з емоціями суму, страху, жаху. Синергія сміхового і трагічного, визначена представниками інтелігенції як типова риса російського художнього сміху, зумовлена двома головними рисами росіян – чуйністю та почуттям гумору, які займають, за даними етнопсихології, дві перші позиції соціологічної таблиці З. Сінкевича. Виявлено причини *кордоцентричної* специфіки російського художнього сміху, головні з яких – критичність, соборність та «філософія серця» (Г. Сковорода). Визначено багатофункціональну природу російського сміху, яка полягає у таких функціях: філософсько-світоглядна, гармонізуюча, аксіологічна, креативна, образно-естетична, комунікативна, онтологічна, критично-опозиційна, вітальна, етична, релігійна, парадоксуюча, культуротворча.

У **РОЗДІЛІ 2 «ПСИХОКРЕАТИВНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОГО СМІХУ»** досліджено компенсаторно-адаптаційні механізми сміхової діяльності композиторів. Виявлено її позитивні результати як у здійсненні емоційної корекції творця, так і у трансформації іманентно-інтонаційної сфери музичного мистецтва. Доведено, що сміхотворчість – як різновид естетичної діяльності з очищення емоцій і викорінювання негативних афектів – призводить до *сміхового катарсису*, дає свободу від внутрішніх та зовнішніх обмежень. Природжений «сміховий інтелект», який складає типову рису композитора – *homo ridens*, обумовлює його схильність до *гуморобіки* (здатність робити смішне) та *гумороптики* (здатність бачити смішне, за С. Меткамфом і Р. Феліблом).

На базі теорії гумористичного пересування З. Фрейда диференційовано способи подолання негативного афекту сміховою творчістю:

- *сміхове заміщення* – викорінення негативного афекту з його повною заміною сміховою емоцією («Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва);
- *сміхове сумішництво* (синергія) – базовий афект, сильний за модальними ознаками і впливом на творця, є нездоланим, що породжує синергійну цілісність зі сміховою емоцією («Борис Годунов» М. Мусоргського).

Доведено, що сміхова діяльність – як «енергетичний допінг» і психокреативний механізм самозбереження митця – є засобом, здатним забезпечити *аутотерапевтичну* функцію: врівноважити психологічний стан, відновити власну цілісність, підсвідомо сформувати ефект «переживання станів щастя» (В. Голованевська), забезпечити комфортне входження у соціокультурне середовище і, як результат – відновити креативність. Сміхотворчість кожного композитора має специфічний емоційний статус і різні функції. Вона може бути: відбитком природно-вітального стану особи (О. Бородін, С. Прокоф'єв, М. Римський-Корсаков); компенсатором трагізму буття (М. Мусоргський, Д. Шостакович, А. Шнітке); осердям свободи, що дозволяє оминати соціокультурні стереотипи (М. Глінка, С. Танєєв, М. Мусоргський, І. Сац); засобом мімікрії у складних умовах (М. Мусоргський, Д. Шостакович, А. Шнітке); показником сміхової «анестезії серця» (С. Танєєв, І. Стравинський, С. Прокоф'єв). Доведено, що найчастіше сміхова творчість демонструє комбіновані варіанти.

Серед головних *функцій* сміхотворчості виділено креативну, психотерапевтичну, корпоративно-комунікативну, ігрову, звільнюючу, агональну. Зроблено висновок, що сміхова творчість є *самоцінною*, оскільки сприяє трансформації музичної мови і, таким чином, стає імпульсом стилеутворення. Часто саме у сміхових опусах з'являються екстремальні новації, які згодом перетворюються на стильову норму. Важливо, що сміхова діяльність, виконавши функцію «розмагнічування серйозності» (Л. Пумпянський), відкриває «креативні шлюзи», дозволяє працювати і в серйозній сфері.

Розглянуто психокреативну специфіку сміхової творчості в умовах *тоталітаризму* і «гіперморалізму» (В. Єрофєєв) радянського мистецтва. Доведено, що підпільний «Антиформалістичний райок» Д. Шостаковича створено у корпоративно-ігрових традиціях спілкування з І. Глікманом (він здійснив подібне в піснях «Слава бобосіям та гороховодам», «Попутна-Кагановічевська», «Про залізного наркома М.І. Єжова»). Такі опуси, виконуючи роль удару у відповідь, надавали відчуття гідності та свободи, а тому відкривали можливість працювати в тяжких умовах. Аналіз «Передмови» Д. Шостаковича демонструє так звану сюжетну межу гумору (Л. Пумпянський) – важливий модус трагікомічної гри із собою, що стає засобом самокорекції особистості, необхідним викидом рефлексії. Це спостереження багато в чому пояснює факт тяжіння до сміхової діяльності композиторів із трагічним світоглядом. Зроблено висновок про здебільшого позитивну роль сміхотворчості як на рівні психологічної корекції, так і в іманентній сфері музичної мови. Доведено, що сміхова творча реакція, яка виникає на межі соціокультурних і психобіологічних координат, визначає «сміховий стиль» композитора, ін-

дивідуальну систему значень, унікальність інтонаційно-сміхового образу світу, який, попри типологічні ознаки, має виражену своєрідність.

У розділі 3 «СМІХОВИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕКСТ. СТРУКТУРА Й ОЗНАКИ» викладено теорію сміхового музичного тексту.

Підрозділ 3.1. «Сміховий світ як частина бінарної опозиції російської культури» присвячено дослідженню феномену «подвійної експозиції світу» (О. Фрейденберг). Дуальна модель світу, аж до сучасності, являє базову культурну диспозицію, яка включає сміхові паралелі як необхідну корекцію й доповнення до магістральної експозиції. Кожна епоха актуалізує культурну дихотомію у різних формах: сакральне – профанне, високе – низьке, духовне – тілесне, регламентоване – вільне, нормативне – анормативне, чисте – нечисте і т. ін. На основі аналізу різних сфер культури (література, живопис, театр, фольклор тощо) доведено, що подвійна експозиція світу складає сутність будь-якої епохи і не має територіальних обмежень. Виявлено, що найбільш активно, аж до агресії, йде на контакт сміхова культура: паразитуючи на текстах високої ієрархії, вона здебільшого орієнтується на так звану материнську культуру (Ю. Лотман).

Сміховий музичний світ – постійний партнер «нормативної» культури. Значною мірою він може розглядатися як дзеркально-інверсивна сфера, яка з позиції спостерігача є неорганізованою, але насправді постає сферою *іншої організації*. Маркування сміхового світу як *іншого, протилежного* – давня традиція. Свідчення тому – дефініції «антисвіт» (Д. Ліхачов, М. Попович) і «світ антикультури» (Ю. Лотман, Б. Успенський), у яких фіксується спосіб координації зі світом «нормативної» культури за принципом антитетичності. Спираючись на дослідження Ю. Лотмана, доходимо висновку про *системні показники сміхового музичного тексту*: криводзеркальний ізоморфізм, «несистемний», «неправильний» характер організації (порушення «культурних інстинктів» слухача), невичерпаність можливостей, внутрішня неповна упорядкованість.

У підрозділі 3.2. «Типологія сміхових музичних текстів» виділено два типи сміхового музичного тексту (СМТ): *вітальний і пародійно-деструктивний*.

Типологічне вивчення СМТ здійснено за такими критеріями: функціональна диференціація (тексти «сміяння» та «осміювання»); тип координації з високою культурою; зв'язок із різними модусами сміхової культури (вulgарним чи профанним); принцип знакової презентації; комплекс засобів музичної чи музично-вербальної виразності.

За функціональними ознаками вітальний і пародійний СМТ співвідносяться, відповідно, зі сміхом дистанціювання і сміхом-зближенням з об'єктом. Це забезпечує їх різну естетичну програму: позитивну у першому випадку, негативну у другому. Вітальний СМТ, автономний від «серйозного» стилістичного антоніму, не має аксіологічної спрямованості. Деструктивний СМТ, пов'язаний з різними типами *комічної* образності (гумористичної, сатиричної, гротескової, саркастичної, трагікомічної), профанує високий об'єкт, руйнує його жанрово-стилістичну цілісність.

Кожний тип СМТ зумовлений специфікою координації з високою культурою. Антитетичність, яка є основною ознакою такої координації, набуває різних

форм. У вітальних текстах, орієнтованих на моторику життєрадісного плясу чи скерцо, наявний стилістичний *контраст-зіставлення*. Естетична опозиційність відносно текстів «високої» культури є мінімальною. Засіб координації – мирне співіснування за принципом естетичної рівноваги, без безпосередніх контактів із високими об'єктами. У пародійних текстах спосіб координації – *опозиція*. Провокативне вторгнення у світ високої культури призводить до профанації її ціннісних констант. Підпорядковуючи престижні тексти законам сміхового світу завдяки так званим парадоксуючим елементам, пародійні СМТ здійснюють деформацію та «очуднення» (рос. *остранение*) високого прообразу.

Обидва типи СМТ належать до профанно-сміхової культури. Вітальний, пов'язаний насамперед з «вульгарним» народним плясом, вдається до низового музичного просторіччя і жанрово-стилістичних «прозаїзмів». Пародійний СМТ ініційовано саме профанним, криводзеркальним модусом сміху.

Суттєва різниця спостерігається й у засобах презентації матеріалу. Вітальні СМТ функціонують в адекватному семантичному режимі, відповідно до ситуації (життєрадісні події, *адекватний* спосіб презентації). У пародійних текстах переважає *хибний* спосіб функціонування, коли інтонаційний символ розташовано у невідповідному семантичному полі.

Різниця інтонаційної організації зазначених типів СМТ спостерігається і на рівні засобів музичної виразності. При всьому розмаїтті виділені СМТ мають своєрідні «загальні місця». Вітальні тексти, адаптуючи образно-кінетичну енергію життєрадісного танцю, виявляють подібність до нього на всіх рівнях інтонаційної організації. Пародійні тексти, які звернені, першої черги, до респектабельних констант культури, паразитують на їх інтонаційних властивостях. Звідси – безліч високих жанрово-стилістичних знаків, тяжіння до високої символіки (церковна псалмодія, культовий спів, Слава, голосіння, fuga, монограми, державні гімни). Подібні художньо-естетичні стандарти дозволяють дослідити «сміхові шаблони» (Д. Ліхачов) не лише у фольклорі й літературі Давньої Русі, а й у будь-якій сфері сміхового світу, включаючи музичне мистецтво.

Підрозділ 3.3. «**Вітально-сміхові музичні тексти**» присвячено дослідженню текстів, які є генетично спорідненими з веселими народними танцями. Систему доказів сміхових коннотацій вітальних текстів засновано на двох позиціях. Це їх синестезійний фонд і архаїчні витoki, які програмують сміховий модус психомоторних асоціацій. Для аргументації здійснено інтонаційно-сміслову реконструкцію текстів, які завдяки заявленому скомороському модусу є сміховими за призначенням (пісні й пляски скоморохів зі «Снігуроньки» і «Садка» М. Римського-Корсакова, «Чародійки» П. Чайковського, «Князя Ігоря» О. Бородіна, танцювальні фрагменти з «Байки» І. Стравинського).

Декларування сміхового статусу завдяки танцювальності – давня традиція, яка демонструє здатність музики акумулювати *ментально-генетичну пам'ять* культури. Оскільки головним засобом музичної матеріалізації сміху у Давній Русі була саме танцювальна музика, плясова скоморошина й споріднені з нею жанри виконували функцію художнього прийому – певного засобу виразності, який ініціює смисл. Підтвердження знаходимо у ранньохристиянських уявленнях про «вертимий пляс» як про *антихристиянський* тип поведінки, за яким «прочиту-

ються» скоморохи та сміх. Це припущення підкріплюється специфікою *архаїчного сміхового синкрезису*. Ймовірно, елементи первісної спільності (музика, танець, сміх, ритмізоване слово, міміка), поступово випадаючи із синкрезису, продовжували ілюмінувати, за законами пам'яті культури, колишню смислову ієрархію. Так формується унікальний тип тексту – так звана психоміметична подія (В. Подорога), де музика виконує роль хранителя синестезійно поєднаних психомоторних імпульсів. Цю властивість вітальних СМТ інтерпретовано як феномен звукового міметизму кінетичного і психоемоційного досвіду «діонісійського танцюючого тіла» (Ф. Ніцше). Гіпотеза підтверджується вербальними текстами. Крім сміхо-сюжетного імпульсу, їх специфіку складає *райошний вірш* – тип синкретичної музично-мовної версифікації, де слово виникає одночасно з музичним інтонуванням та пластичним оформленням.

Життєрадісність та «позитивний гіперболізм» (М. Бахтін) вітальних СМТ продукує їх стійкі ознаки у російській класиці: стрімкий темп; лади переважно мажорного нахилу; інтерактивна динаміка, заснована на гучному звучанні чи на ігровому переключенні форте/піано («матеріальна форма для відтворення ексцентричної поведінки, блазнірства»<sup>1</sup>); активні штрихи, агогічні відтінки, мелізми сміхової семантики (в'їдливі форшлагги, заливчасті трелі, стакато); соковита інструментовка з театралізованими тембрами; мелодика з перевагою «вертимого» руху; підкреслена жанрово-побутова асоціативність; просторовий ефект звучання, яким створюється ілюзія вуличного виконання; танцювальні ритмоформули з рухо-моторними імпульсами; часто «очуднені», відносно «благоліпної» музики, безглузді звучання, покликані відобразити тілесно-плясову деформацію (дисонанси, стрибки, ритмічні несподіванки); великий діапазон із непропорційним звучанням крайніх регістрів; розвиток за так званою ігровою логікою (Є. Назайкінський) із превалюванням мозаїчної структури, реплік «сміхових дублерів», ігрового синтаксису; остинатність, яка в умовах швидкого темпу і накопичення динаміки складає враження колосального звукового шквалу; повторність, яка забезпечує стан гіпнотичного розчинення у загальному русі (процесуальність особливого роду, де важливий сам процес перебування в емоції, а не результат).

У музиці ХІХ–ХХ ст. є дві моделі відтворення вітальних текстів. Перша, типова для ХІХ ст., пов'язана з *опоетизацією* матеріалу. Причину бачимо в художньо-естетичних поглядах Могучої кучки і беляєвців, які до народного ставилися з глибоким пієтетом. Звідси деяка «приглажденість» вітальних СМТ, які в реальному звучанні могли відзначатися природними «шорсткостями». Друга модель вітальних СМТ наближена до *реального звучання* – імпровізаційного, покликаного матеріалізувати кривляння, гримаси, жартівливо-ігрову специфіку дії. Цю тенденцію, загалом нетипову для кучкістів, одним із перших відтворив М. Мусоргський. Його вітальні тексти (наприклад, Пісня Мамки «Про Комара» з «Бориса Годунова») відзначаються гострою дисонантністю, різкими ладогармонічними й метроритмічними ознаками. Так у російській музиці склався тип *плясу-скерцо*, що, на думку М. Арановського, «через свою традиційну семантичну функцію вводить

<sup>1</sup> Е. Назайкинский. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – С. 227.

<...> комічний елемент»<sup>2</sup>. Такий текст займає проміжне місце між першим і другим типами СМТ. За моторною експресією і характером естетичного ставлення до об'єкту («сміх заради сміху») він виявляє ознаки першого типу СМТ. За специфікою сміхової роботи, яка спрямована на деформацію матеріалу, він наближається до пародійних текстів. М. Мусоргський вводить у російську музику й синергійну модель *гірконого плясу*, який несе в собі, з одного боку, ознаку радощів, з іншого – ірраціонально-метафізичний сенс руйнування («Гопак», «Тріпак»).

Тенденція до відтворення реальних властивостей вітальних СМТ стає головною у ХХ ст., насамперед, у І. Стравинського. У нього є те, що природно резонує зі сміховою культурою: парадоксальність і зведення несподіваного у норму музичного мислення (А. Шнітке). Це відкриває можливість «прикрим» помилкам у голосоведінні, «брудним» політональним звучанням, іронічному перебільшенню, пустотливим пасткам для слуху, метроритмічному розбалансуванню («Історія солдата», «Слоняча полька» та ін.). Криводзеркальна гра з матеріалом типова для ХХ ст. (скомороша тема «Олександра Невського», «Іван Грізний» С. Прокоф'єва, «пляс на крові» у «Степані Разіні» Д. Шостаковича, фреска «Всеблазнірський собор» з опери «Петро Перший» А. Петрова, кантата «Скоморохи» й «Передзвони» В. Гавриліна, «Грайливі частівки» Р. Щедріна, «Тіль Уленшпігель» М. Каретникова).

**Розділ 4 «ТЕОРІЯ МУЗИЧНОЇ ПАРОДІЇ»** присвячено дослідженню жанрово-стилістичної природи пародійних текстів.

У підрозділі 4.1. «**Жанрова специфіка**» визначено унікальність пародії як вторинної жанрової системи, інтонаційна структура якої відзначена інтертекстуальністю, діалогізмом, інверсивним співвідношенням чи дистанційністю стилістичних планів. Виявлено константні ознаки жанру, головна серед яких – принцип сміхового роздвоєння – виявляється на всіх композиційно-сміслових рівнях:

– виникнення пародії – сміхового дублера «серйозних» жанрів – ініційовано ідеєю *сміхового двійництва*;

– художній простір пародії – амбівалентна структура *увінчання-розвінчання*, яка забезпечує двозначну «інтонаційну поведінку», незбіжність ситуативного попиту й жанрово-стилістичної пропозиції, «контрапункт стилів» (Д. Ліхачов), схрещення протилежних культурно-семантичних кодів (високе/низьке, серйозне/сміхове, *intellectuale/vulgare*, сакральне/профанне та ін.);

– головна ознака пародії – *принцип діалогізму*: це діалог свідомостей (традиційного, ретроспективного й нового), моделей культури, тексту й контексту, авторського й чужого слова, музичного й вербального текстів;

– у *композиційній організації* пародії репрезентовано два структурних рівні: прототекст – віртуальний прообраз, який надає слухачеві асоціативну адресу, й реальний текст – план трансформації, що діє за законами комічного зниження (порушення, деформація, відхилення від норми, поєднання антиномій тощо);

<sup>2</sup> Русская музыка и ХХ век. – М.: ГИИ МКРФ, 1997. – С. 236.

– подвійні тенденції наявні й на рівні *сприйняття* жанру: звертаючись водночас до двох констант пародії, прототексту й реального тексту, воно породжує характерне відчуття двозначності.

Стилістична «зшибка» (Ю. Тинянов), яка часто призводить до комічного ефекту, провокує інверсивну роботу з матеріалом. Карнавальну природу пародії забезпечено травестуванням тексту, фамільяризацією відносин із високим стилем і солідними фігурантами, пріоритетною функцією розвінчання, дифузною стилістичною організацією (об'єднання «учених» стилів із просторіччям). У музичній пародії російської класики присутні всі типові для сміхової культури інверсивні відношення бінарних опозицій, аж до взаємообміну *високого/низького* (зниження престижних інтонаційних ідей, монументалізація просторіччя), *молодого/старого* (пародійне славлення «молодят», Хрущова й Афім'ї, з «Бориса Годунова» М. Мусоргського), *чоловічого/жіночого* (хрипкий бас Кухарки у «Трьох апельсинах» С. Прокоф'єва, тенор-альтіно Квартального в опері «Ніс» Д. Шостаковича).

Запропонована схема музичної пародії дозволяє матеріалізувати уявлення про інтонаційно-змістовну організацію жанру. У схемі диференційовано три рівні: пародійний прообраз, реальний текст та пародійний об'єм, яким визначено естетичну дистанцію між крайніми елементами і забезпечено пародійну функцію.

У підрозділі 4.2. «**Стилістична природа**» визначено, що стиль пародії відноситься до феномену інтегруючого та інтерпретуючого стилю (В. Грачов, В. Медушевський). Його стійкими ознаками в музиці є:

- наявність *рівнів відтворення і трансформації* (перший забезпечує принципову асоціативність, другий – трансформаційну специфіку пародії);
- *диз'юнктивний синтез*, зумовлений дисбалансом жанрово-стилістичних показників і поєднанням логічно несумісних компонентів – *стилістичних контрагентів* – за принципом «суміші французького з нижегородським»;
- принцип «*очуднення*», який визначає криводзеркальну специфіку жанру.

Зазначені параметри програмують такі властивості пародійного тексту як стилістична «зшибка», змішування та інверсування верхньо-низових культурних показників, розкоординація засобів музичної чи музично-вербальної виразності, гіпертрофія ознак прообразу, неадекватність тексту й контексту, наявність парадоксуючих елементів, недодержання принципу історизму через дефектне спрощення матеріалу (феномен «слабкого стилю»), обман очікування, порушення «інстинкту належного» (В. Пропп), який базується на відчутті міри, пропорції, авторитету (С. Паркінсон).

Визначено і манентно-інтонаційні прийоми пародійної профанації:

- *невідповідність музичної ідеї засобам розвитку*: гостре дисонування і політональні ознаки фактурних пластів у контексті спрощеного тематизму; дисбаланс мелодії та ладогармонічних засобів; зміна пластичних ознак престижного матеріалу в моторно-кінетичному напрямку; безглузді агогічні, мелізматичні, темброво-динамічні, інструментальні ефекти; метроритмічні «безглуздості», поліметрія; «неправильне» голосоведіння у контексті класичного стилю (Класична симфонія С. Прокоф'єва, «Дитинство Чічікова» А. Шнітке); еліптичні зсуви, які порушують природний хід розвитку;

- *інверсування фігуро-фонових зв'язків* (часто на першому плані – інерційні форми руху, які складають специфіку супроводу);
- *лубочний (спрощений) характер* тематизму в пародійних примітивах: обробка матеріалу за принципом безглуздості, огріхи при цитуванні відомих тем (звучання «Камаринської» у «Райку» Д. Шостаковича);
- *деформація жанрових ознак*: зниження солідних жанрів, алогічні міксти, неадекватне вживання жанрової символіки («Слоняча полька» І. Стравинського, вальсовий Плач робітників у «Катерині Ізмайловій» Д. Шостаковича);
- *деніграція жанрів* міського фольклору кучкістами і Д. Шостаковичем («Светит місяць», «Чижик» у «Золотому півнику» М. Римського-Корсакова; «Чижик», «Среди долины ровныя» в «Богатирях» О. Бородіна; «Во саду ли», «Ах вы сени», «Вдоль по Питерской» у сатиричних вокальних циклах Д. Шостаковича);
- *фактурна специфіка* (неадекватність теми і фактури, непропорційна чи примітивна фактура як пародійна ознака «Золотого півника» М. Римського-Корсакова, сатиричних опусів Д. Шостаковича).

Встановлено функціональні параметри диференціації пародійного стилю: національно-ментальні та історичні ознаки, тип світосприйняття і цільова установка автора, його належність до певного стилю і школи, характер ставлення до об'єкту, естетичний модус твору, міра його комунікативної спрямованості (пародії-інтроверти та екстраверти).

Досліджено структурні ознаки пародійного стилю, які визначаються парадигмальними властивостями прообразу, специфікою його відтворення, елементним складом пародійної цілісності, мірою розбалансування жанрово-стилістичних планів, специфікою пародійної спадкоємності. Виявлено головні *стилістичні тенденції* пародії: прогресивну (радикальні тексти, спрямовані до поетики майбутнього) й редуковано-регресивну (примітиви, які символізують певне «відставання у розвитку» і засновані на прийомах стилістичного анахронізму, навмисного кітчу, інтонаційного атавізму, «недорікуватості»).

У підрозділі 4.3. «**Типологія пародії**» розроблено жанрову класифікацію пародійних творів. Найбільше потребам диференціації відповідають три ознаки:

- належність до верхньо-низових культурних координат (виділено пародії *par excellence*, орієнтовані на стиль високого прообразу, і твори, співвіднесені з профанною символікою);
- специфіка асоціативних текстів (цитата, квазіцитата, алюзія, стилізація);
- варіанти співвідношення рівнів відтворення і трансформації (відносно збалансовані пропорції, акцент на *відтворенні* високого прообразу чи артикуляція *трансформуючих* змін завдяки підкресленню низових параметрів).

За цими ознаками диференційовано чотири типи пародійних текстів: пародія-контрадикція, цитування інтонаційної ідеї з інверсією смислу, пародійні симулякр та примітив.

1. **Пародія-контрадикція**, що характеризується відносно паритетним співвідношенням високих і низьких стилістичних контрагентів, має три різновиди:

- а) *пародійно-дифузна контамінація* з органічним синтезом високого й низького стилів (взаємопроникнення DSCH і «Чижика» у «Сатирах» Д. Шостаковича);



б) *колажна пародія* з почерговим експонуванням моделей *високого й низького* стилів («Сатири» Д. Шостаковича, де поряд із престижними темами із «Крейцерової сонати» Л. ван Бетховена, «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, монограмою DSCн є просторічні «Чижик», «Ах вы сени», «Во саду ли»);

в) *пародія-контрафактура*, яку засновано на диз'юнктивному синтезі семантично дисонантних текстів, існує у таких варіантах:

– контрастна поліфонія музичних ідей (імпровізація М. Мусоргського з контрапунктом «Lieber Augustin» і Вальсу з «Фауста» Ш. Гуно);

– поєднання музичного й вербального текстів, які належать до різних верхньо-низових координат (Слава Додону-нареченому в «Золотому півнику» М. Римського-Корсакова, фуги С. Танєєва на слова Козьми Пруткова).

**2. Пародійне цитування високої інтонаційної ідеї з інверсією смислу** динамізує тенденцію стилістичної подібності до престижного об'єкту при декларованій семантичній невідповідності. Профанація солідних текстів, які мають високу інтонаційну символіку, визначена безглуздістю їх застосування до «низького» героя чи ситуації (Dies irae у «крокодилських романсах», тема «Весняних вод» С. Рахманінова та арії Ленського «Что день грядущий» з «Євгенія Онегіна» у «Сатирах»; «Військовий марш» Ф. Шуберта як прототекст Колискової Амелфи у «Золотому півнику» М. Римського-Корсакова і «Слонячій польці» І. Стравинського).

**3. Пародійна імітація (симулякр)** – кульмінація *зовнішньої подібності* до високого об'єкту не тільки в інтонаційній, а й у змістовній сфері. Ілюзію смислової адекватності старанно підкреслено, аж до ототожнення із солідним текстом на всіх «фігурних» рівнях. Симулякр паразитує на стилістиці прообразу поряд із відсутністю головного: органіки й системної упорядкованості елементів. З метою містифікації акцентовано рівень відтворення: трансформація досить слабка, зосереджена у малопомітних субтекстових і контекстних показниках.

Умова функціонування симулякра – *інтонаційна мімікрія*, гра у «справжній стиль». Головні принципи створення тексту – подвійне кодування, хибний хід, містифікація, увінчання-розвінчання, заперечення шляхом ствердження, удавана похвала. Будуючи хибну смислову ієрархію, автор затуляє слухача у герменевтичну пастку. Цим забезпечено драматургічно активний – задля виявлення пародійної функції – хід наприкінці твору (фінали хору «На кого ти нас залишаєш» і Слави з «Бориса Годунова» М. Мусоргського, завершення «Єврейського циклу» Д. Шостаковича). Естетичне поле пародійної імітації різноманітне. Тут є дружньо-іронічні стилізації на кшталт «Класичної симфонії» С. Прокоф'єва («комічне милування чужими стилями», за Б. Асаф'євим), гротескне травестування трагедійних подій (плач Катерини, весільний хор з «Катерини Ізмайлової»), тексти-«реверанси», де імітується позитивне ставлення до тоталітаризму («Здравиця» С. Прокоф'єва, «Гарне життя», «Щастя» з «Єврейського циклу» Д. Шостаковича).

Аналіз цих творів приводить до висновку: С. Прокоф'єв і Д. Шостакович симулюють ідеологічну покірність і «стилістичну доброчесність», організуючи циркуляцію смислу двома каналами. Перший – квазіпристойний смисл; другий фіксує істинне становище, але рухається більш тонкими, ніж іманентно-знакові, інформаційними каналами. Поглинання смислу завдяки його гіпертрофованому ствердженню призводить до відкриття контр-смислу (він усвідомлюється завдяки

неактуальному «слабкому стилю», жанровому оксюморону, розумінню світосприйняття композитора, його ставлення до політики Сталіна). Так виникає імплізія змісту, його вивертання.

4. Ідею максимального відсторонення від високого прообразу реалізовано у *пародійному примітиві*. Його ознака – нарочита профанація високого, яка супроводжується глобалізацією низових параметрів, аж до введення стилю-антиподу. «Зшибку» стилів визначено невідповідністю ситуації (високого попиту) та її інтонаційного оформлення (низької пропозиції) – безглузлого, банального тексту з ознаками кітчю. Його квазіпрестижний статус заявлено у змістовній сфері; низьке оформлення – у сфері стилістичній (Серенада Додона на мотив «Чижика» із «Золотого півника» М. Римського-Корсакова). Виникає інтонаційна реалізація ситуації *оголеного короля* (архетип царя-блязня), головна ознака якої – використання «непородистого» матеріалу («Шарлатарла», «Чижик», «Светит місяц»).

Підрозділ 4.4. «Семантичний діалог слова і музики в пародії» присвячено вивченню механізмів розкоординації цих текстових рівнів. На відміну від збалансованого тексту, створеного за законами так званої природної мови культури (М. Бахтін), пародія містить елемент розкоординації. Її пусковий механізм – інверсивна інтерпретація семантичної універсалиї *верх/низ*.

Відкритий тип пародійного діалогу спостерігається у *пародії-контрафактурі*. Вербальний і музичний тексти – принципово протилежні, дистанційовані фігуранти – поєднуються за принципом диз'юнктивного синтезу. Виділено два типи пародії-контрафактури: той, у якому індикатором смислу є слово (Хори С. Танєєва на слова Козьми Пруткова, «Бюрократіада» Р. Щедріна), і той, де ця роль належить музиці («Гімн Евтерпі» в «Райку» М. Мусоргського).

Другий спосіб – *консонування* слова і музики. «Дует згоди» функціонує у рамках однієї системи: високої – у пародійному симулякрі чи низької – у пародії-примітиві. Найбільш складні вербально-музичні відносини спостерігаються у симулякрі. Парадоксуючих елементів небагато, пародійний маневр – витончений. Виявленню пародійної функції такого твору сприяють:

- контекстні параметри (історична ситуація «Бориса Годунова» М. Мусоргського, обставини створення Єврейського циклу Д. Шостаковича);
- усвідомлення мотивації композитора щодо залучення пародійного маневру, естетичний модус твору, у якому відтворюється двозначність ситуації (Сцена голосіння Катерини з опери «Катерина Ізмайлова»);
- субтекстові фактори (епізоди непорозуміння «Мітюх, а Мітюх» у хорі-плачі з «Бориса Годунова»);
- гіперболізація і перевантаженість жанрово-стилістичних ознак («Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, арії-портрети у «Мертвих душах» Р. Щедріна).

Ознака *пародії-контрадикції* – коливання високих і низьких показників стилю, що призводить до самовикриття текстів. Діалог слова й музики може бути одно- чи різноспрямованим відносно низової або високої тенденції. Це відкритий для сприйняття тип пародійного тексту, оскільки експонування солідного матеріалу одразу ж заперечується введенням низових ознак. Аналіз «Гімну Евтерпі» з

«Райка» М. Мусоргського доводить, що поряд із зазначеними тенденціями співвідношення слова і музики може спостерігатися їх взаємодія.

Підрозділ 4.5. «**Специфіка пародійного формоутворення**» присвячено дослідженню форми музичної пародії, яка часто виявляє автономну «логіку алогізму». «Сміх – ознака однієї з можливих антиструктур» (М. Попович) – ініціює такі тенденції пародійного формоутворення:

1. **Адекватний зв'язок** композиційних та інтонаційно-змістовних параметрів за принципом примітивізму. Ідея форми – інерційна *повторність* – реалізує так званий статизований тип викладу (Л. Фрейверт), що призводить до деформації перспективи і враженню зупиненого часу. Форма, завдяки інерції тотожності, набуває рис кругового руху, що, разом із примітивізацією виразових засобів, призводить до наївної стилізації у дусі жанрового спрощення («Нащадки» з «Сатир» Д. Шостаковича).

2. **Опозиційний зв'язок** інтонаційно-змістовних показників виявляється у двох варіантах:

а) квазівисокий статус тексту розвінчується примітивною формою, заснованою на стереотипах;

б) форма, яка імітує композиційні ознаки престижного твору, слугує викладенню примітивного змісту (фуги «Бюрократіади» Р. Щедріна).

3. **Імітація процесуальних властивостей** форми. Пародійна аргументація прийому – примітивізм інтонаційного матеріалу, який не дає стимулу для такого типу розвитку.

4. **Відсутність розвитку** там, де він передбачений за логікою процитованого твору («Пробудження весни» із «Сатир» Д. Шостаковича, засноване на механізованому повторенні теми «Весняних вод» С. Рахманінова).

5. Форма, поряд з іншими засобами, створює *ілюзію високого* твору (пародійні симулякри).

Таким чином, структурування пародії, активно включаючись у сферу пародійної семантики, часто виявляє ознаки «форми-антисинтаксису» (М. Попович). Головні ідеї формоутворення – відмова від розвитку, імітація розвитку поза його відтворенням, невідповідність типу розвитку характеру інтонаційного матеріалу, мімікрія пародійності завдяки «справжній формі». Так на композиційному рівні реалізується сміховий принцип хибного ходу: натяк на високість виявляється містифікованим, драматургія – карнавалізованою, очікування – обманутим.

У підрозділі 4.6. «**Художня цілісність і динаміка смислоутворення в пародії**» розглянуто специфіку латентної інформації у творах, націлених на пародіювання дійсності. Визначено їх головні прийоми: езопова мова, подвійне кодування, маскування, хибний хід. Доведено, що, попри думку М. Арановського про відкриття принципу подвійного кодування Д. Шостаковичем, цей метод є головним фактором організації багатьох фрагментів «Бориса Годунова» М. Мусоргського (завершення «Плачу» і «Слави» у Пролозі). На основі аналітичних спостережень зроблено висновок: хор «Слава», який провокує до його трактування у протилежних естетичних вимірах, – геніальна герменевтична пастка,

драматургічний смисл якої – артикуляції престижних ознак тексту, попри яких, за умови дослідження латентних параметрів, виявляються істинні наміри автора.

Визначено фактори *сислової інверсії* хору «Слава»:

- використання жанру підблюдної пісні (за С. Фроловим, вона символізує «дурне пророцтво»);
- існування за часів декабристів антимонархічного тексту цієї «Слави» («А молитву сотворя, третій нож на царя!»);
- інверсивна славильна концепція всієї опери (крім хору калік, усі «Слави» хибні);
- наявність у хорі другого «епізоду непорозуміння» («Слыхал, что божьи люди говорили?», який апелює до першого);
- іманентно-інтонаційні параметри зниження: риторична фігура *catabasis* (фраза «Живи и здравствуй, царь наш батюшка!»), яка з'явиться наприкінці опери у макаберному варіанті («Смерть Борису!» у «Сцені під Кромами»), перекодування теми неволення у дзвоновий супровід хору;
- несамовите скандування фінальних вигуків «Слава!», які перекреслюють позитивний статус хору.

Визначено, що наприкінці Слави, як і у Плачі, наявний драматургічний прийом *самознищення жанру*, заснований на русі від органічного викладення інтонаційної ідеї до її профанації завдяки гіпертрофії жанрових ознак, механістичному повторенню, несамовито-різкій динаміці.

Дослідження унікальної художньої цілісності пародії приводить до висновку: пародійний текст – нон-фінальна смислова структура, відкрита до діалогу і набуття нових семантичних перспектив при виконанні та осмисленні. У цьому сенсі пародія завжди апелює до факторів, які доповнюють її смисл: соціокультурної практики, прообразу, свідомості, підтексту, контексту, субтексту, ігровому настрою, почуттю гумору і т. і.

**Розділ 5 «ПОРТРЕТИ КОМПОЗИТОРІВ У ДЗЕРКАЛІ СМІХУ»** присвячено дослідженню сміхових аспектів життєтворчості М. Мусоргського, О. Бородіна, С. Танєєва, Д. Шостаковича, виявленню глибинної художньої структури і соціокультурних смислів їх сміхової творчості.

У підрозділі 5.1. «**М.П. Мусоргський**» визначено, що сміхове амплуа композитора є домінантною ознакою його поведінки, виконавства і творчості (серйозні і сміхові опуси знаходяться у паритетному співвідношенні: поряд із комедійними «Одруженням» і «Сорочинським ярмарком» – трагедійні «Борис Годунов» і «Хованщина», із «Класиком», «Райком», «Пустуном», «Козлом», «Блохою» і «Дитячою» – «Светік Савішна», «Без сонця», «Пісні та пляски смерті»).

У пункті 5.1.1. «Сміховий світ М.П. Мусоргського (за листами і спогадами сучасників)» виявлено, що композитор, який часто перебував у «скерцозному настрої», був генератором ритуально-сміхової діяльності Могучої кучки – людиною ігрової суті, схильною до жартів, карикатур, продукування комічних ситуацій. Нерідко сміховий модус визначав специфіку його театралізованої *поведінки* (пародіювання, юродство, ексцентрика, «клеєння дурня») і навіть *виконавства* (комедійний актор-імітатор, пародист).

Виявлено причини тяжіння М. Мусоргського до сміхової діяльності: унікальне відчуття культурних архетипів (першої черги, скомороства та юродства); іронічний склад мислення; використання «гумористичного гриму» як компенсаторно-захисної маски, яка дозволяла зняти напруження й отримати «енергетичний допінг»; потреба у спілкуванні з партнерами по сміховій комунікації (О. Бородін, М. Нікольський, В. Стасов, Л. Шестакова, сестри Г. і Н. Пургольд, О. Петров).

Визначено головні *моделі стилістичного маскараду* М. Мусоргського: церковнослов'янська риторика, жанри ділової писемності (доношення, чолобитні XVII–XVIII ст.), лексика завсідника «Малого Ярославця», динамічний скомороський стиль, юродська личина (маска дитячої нерозумності, топос «плачу-сміху»).

Унікальне свідчення «сміхової відкритості» – *Доношення* А. Голеніщеву-Кутузову, засноване на ефекті навмисного порушення закону трьох едностей. Містифікація – головний прийом організації документа – визначає його *хронотоп* (лист датовано 7 березням 1775 р.), двійництво героїв (ігрове роздвоєння друзів, кожний з яких водночас перебуває в різних місцях і виконує різні дії, аж до спроби композитора зловити самого себе).

Екстраординарна маска епістолярної гри М. Мусоргського – райошний стиль (автохарактеристика – «скоморошенька опасливый») з типовими метатезою, оксюмороном, каламбурною організацією тексту. Тут – й іскрометні сатиричні напади на Б. Сметану та Р. Вагнера, й саркастичні памфлети щодо «Юдіфі» О. Серова та «Аїди» Дж. Верді, й комічна профанація прізвищ друзів та недругів (Рубінштейн – Дубінштейн, Тупінштейн; Серов, за співзвуччям з оперою «Громобой» – Геморой; Ф. Толстой – Фіф, Фіфіла; РМТ – музичні хащі, симфонічний трибунал; Шуберт – пом'ятий Карл). Установлено, що, характеризуючи творчий процес, М. Мусоргський часто вдається до типово-карнавальних метафор: образів «матеріально-тілесного низу», «їжі та пиття» (М. Бахтін).

У підпункті 5.1.2. «Про особливості виконавської манери М.П. Мусоргського» досліджено специфіку виконавсько-імпровізаційної та акторської практики композитора (вокально-декламаційної, театральної-сценічної, фортепіанної). Доведено, що комедіографічний талант творця «Райка», «Семинариста», «Класика» та опер за М. Гоголем запліднювався сміховою діяльністю М. Мусоргського – імпровізатора-пародиста і комедійного актора (ролі Лепорелло з «Кам'яного гостя» О. Даргомижського, Подколесіна з «Одруження» М. Мусоргського, мандарина Кау-Цинга з «Сина мандарина» Ц. Кюї). Зазначено, що сміхове виконавство композитора відбивало не тільки індивідуальні потреби, а й ціннісні константи Могучої кучки.

Аналіз документально зафіксованого *імпровізованого концерту* доводить висновку, що веселе виконавство М. Мусоргського є унікальним за втіленням принципів сміхової культури. Типовими є колажне, під знаком комічного, нанизування контрастних епізодів (відома арія, «Lieber Augustin», вальс із «Фауста», різножанрове попури з мотивами «Камаринської», пародіювання «дідуса Петрова», італійських співачок); *жанр* концерту, що нагадує скомороські вистави «зі співом та музикою»; *деформація й очуднення* як головні принципи обробки матеріалу (криводзеркальна імітація, незвичний темп, порушення послідовності явищ, темброва деформація, пародіювання «Великого Моцарта», «Демона»

А. Рубінштейна); диз'юнктивний синтез (контрапункт «Lieber Augustin», вальсу з «Фауста»); представництво вітально-плясових і пародійних текстів; улюблений травестійний прийом жіночої маски (серед фемінізованих амплуа – італійська співачка А. Бозіо, молода дячиха, Корчмарка з «Бориса Годунова», псевдоніми Савішна, Мусінька); імпровізаційно-ігрова виконавська манера, яка нагадує скомороську (спів «на різні голоси» наполовину «з говорком», інтонації-жести, пластичне інтонування, яке супроводжується тілесною деформацією і мімічним інсценуванням).

У підпункті 5.1.3. «Роль сміхових епізодів Бориса Годунова у розкритті концептуальної багатомірності опери» досліджено драматургічні концепти сміхового світу опери. М. Мусоргський вдається до сміхових ефектів у двох випадках. По-перше, сміхові прояви розцінюються як одна з *ментально-типових* рис (жанрово-побутові сцени у корчмі й царському теремі, де, завдяки вітально-сміховим фрагментам, репрезентовано сміх життєрадісного світосприйняття – пісня Мамки «Як комар дрова рубав», Казочка Федора «Як курочка бичка народила»). По-друге, вони з'являються у *найтрагічніших* ситуаціях: сміхове стає засобом, який, завдяки синергійній експресії, виявляє свою протилежність і демонструє напруження полюсів «роздвоєного світу» (сцена реготу у «Плачі» Прологу, пародійне славлення Хрущова у Сцені під Кромами). Експансія сміху в неадекватну ситуацію породжує синергійний жанровий феномен, який дефіновано відносно Прологу як *трагічний балаган*.

Визначено драматургічні засоби, які сприяють вияву концептуальних таємниць Прологу. Це: сміхові епізоди «народного непорозуміння» («Митюх, а Митюх, чево орём?», «Слышал, что божьи люди говорили?»); система профануючих ремарок («народ ліниво стає на коліна», «народ, завиваючи»); театральні-ігровий статус і механістичність оформлення ритуалу вінчання на царство; ефект відсторонення; наявність у культурному тезаурусі епохи агресивно-пародійної трансформації «Слави» на текст К. Рилєєва і О. Бестужева; суто *інтонаційні засоби профанації*: гіпертрофія жанрових ознак, інтонаційна програма самознищення жанру, обставини його виконання (за Г. Головинським, головна ознака голосіння – «атмосфера щирого, а не “розіграного” горя»<sup>3</sup>).

У підпункті 5.1.4. «Архаїчні та сучасні коннотації сміху в “Борисі Годунові”»: зустрічний рух смислів» виявлено, що, всупереч думці про музичну реалізацію архетипу давнього сміху лише С. Прокоф'євим і Д. Шостаковичем, такий сміх – нерадісний, неадекватний, часто «замішаний» на крові й інстинкті – репрезентовано в деяких фрагментах опери (насамперед, у Сцені під Кромами з архаїчною моделлю *карнавального розтерзання*). Для доказу проаналізовано хор «На кого ты нас покидаєшь» й пародійне славлення Хрущова.

<sup>3</sup> Г. Головинский. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX века. – М.: Музыка, – 1981. – С. 33.

Досліджено паралелі Плачу М. Мусоргського із «плачем-сміхом» (О. Фрейденберг), який, на думку вчених, виконувався під час поховального обряду і включав сміхове збудження. Це:

- драматургічна специфіка (рух від трагедійного модусу до сміхового й навпаки);
- тип сміху – відстороненого, очудненого, який не збігається з його сучасними, переважно комічними коннотаціями (анестезія свідомості, ситуативна неадекватність сміху);
- розрядка емоційної напруженості у сценах сміху (в архаїчному плачі – народні «забави» біля померлого, у хорі – сміхові епізоди непорозуміння, див. ремарки «крізь сміх», сцену загального реготу);
- режисура Плачу М. Мусоргського, що виявляє аналогії щодо автентичного «плачу-сміху»: голосять жінки, регочуть чоловіки;
- в обох випадках стверджується самовладність сміху – він з'являється не як свідомо реакція, а сам по собі, у неприродній ситуації.

Досліджено резонанси архаїчного сміху в епізоді *пародійного славлення* Хрущова. Ця сцена дещо подібна до пародійно-сміхового дублю автентичного весільного обряду. Зазвичай «підміна» молодят реалізується в одному з двох варіантів: а) Молода замінюється бородатим чоловіком чи старою «хохою» (аналогії із Афім'єю безсумнівні), Молодий – «німим» чоловіком (у Хрущова, насправді, заткнутий рот); б) дублери молодят – стара пара (ряжені Дід і Баба), яка є і у пародійно-весільному славленні опери.

Дослідження «Бориса Годунова» дозволяє дійти висновку: сміховий світ опери може бути осмисленим коректно тільки за умови врахування сміхових архетипів *плачу-сміху* і *увінчання-розвінчання*. Незважаючи на соціокультурні модифікації, прасмисли давнього сміху у редукованому вигляді стали міцним смисловим стрижнем твору. Адаптований до нової культурної символіки, стародавній сміх резонує з «цивілізованим сміхом», надає йому глибинно-ментальних підстав, ускладнює семантичне поле опери. Сміслові полюси «різних сміхів» зійшлися в одній площині. Це відторгнення Чужого (Годунов, Самозванець, Хрущов), який завжди виштовхується сміхом за межі спільноти.

У підрозділі 5.2. «Сміхові антиномії Могучої кучки: гумористичний дует М. Мусоргський – О. Бородін» здійснено порівняльний аналіз вербально-сміхових стилів двох *homo ridens*. «Сміховий дует» композиторів, попри спільність соціокультурної проблематики, складався із контрастних голосів, унікальність яких зумовлено специфікою світогляду і психотипу особистості. Гумор О. Бородіна, життєрадісної людини, має винятково світлі резонанси. Як представник природно-наукової галузі, він схильний до класифікацій і чітких логічних конструкцій навіть у гумористичних опусах.

Визначено, що специфіка сміхової словотворчості О. Бородіна і М. Мусоргського, по-перше, залежить від їхнього світосприйняття, по-друге, виявляє спільність з їх музичним сміхом. Сміх О. Бородіна є близьким до інтелектуально-радісного *сміху розуму*; М. Мусоргського – до синергійного *сміху серця*, що є найбільш поширеним серед представників художньої інтелігенції ХІХ ст. («ви-

димий світу сміх крізь незримі йому сльози» М. Гоголя, Ф. Достоевського, М. Салтикова-Щедріна, А. Чехова).

У підрозділі 5.3. «**Оперно-сміховий світ Могучої кучки**» зроблено висновки про адаптацію кучкістами засобів професійно-академічної і народної сміхової культури (увінчання-розвінчання, сміхове подвоєння, маскування, дегероїзація, мотив дурної жінки, фарсово-детективна семантика). Виявлено, що в оперній комедіографії кучкістів мають місце і вітальні, і пародійні тексти. Представлено всі типи пародії: *контрадикція* (Слава Додону-нареченому), *цитування з інверсією смислу* («Богатирі» О. Бородіна – хор анабаптистів із «Пророка» Д. Мейєрбера), *пародійна імітація* (стилізація знаменного співу – «Аки горлиця» Дяка, «Ніч перед Різдом» М. Римського-Корсакова), *пародія-примітив* (Серенада Додона). Пародію як цілісне явище, де пародійність охоплює всі інтонаційно-драматургічні рівні, репрезентовано фарсом «Богатирі» О. Бородіна.

У підрозділі 5.4. «**Музично-поетичні жарти Ехідона Невиносимова-Ядовитова**» досліджується «сміховий портрет» С. Танєєва, гумористичну діяльність якого було спровоковано ритуальними традиціями Селища. Доведено, що С. Танєєв, всупереч думці про його «майже прозаїчний інтелектуалізм» (С. Савенко), виявляв рідку сміхову готовність. Його гумор – як у творчості (Фуґи на слова Козьми Пруткова, хор «Лягти би у ліжко», балет-пародія «День народження композитора»), так і у сфері позамузичній (афоризми, версифікації, «Музичний календар», де є «Купюра голови Іонна Хрестителя», «Транспозиція мощей», «Фуґа євреїв з Єгипту», «Модуляція євреїв через море») – унікальний феномен, що віддзеркалює наукове мислення композитора разом із «здоровим, оптимістичним відношенням до життя» (П. Чайковський). Виявлено, що танєєвський гумор відповідає класичному сміху «анестезії серця», для продукування якого потрібна естетична дистанція (за виразом самого композитора, певна «байдужість»). Отже, ортодоксальний, з прагматичним розумом Танєєв постійно виявляв тяжіння до сміху. Обидві константи існували реально, визначаючи його «дещо гротескне ціле» (Л. Сабанєєв).

У підрозділі 5.5. «**Д. Шостакович**» розглянуто сміхову парадигму його життєтворчості.

У підпункті 5.5.1. «И когда смеётся лицо, вместе с ним не поселится ум» досліджено ті прояви поетики Д. Шостаковича, які свідчать про його схильність до юродства. Це:

- життя в іншій, відносно до загальноприйнятої, духовній ієрархії, збереження внутрішньої автономії;
- ідея пасіонарного служіння, що обумовлює життєвий сценарій;
- наявність у життєтворчості двох моделей юродської поведінки: пасивної (духовна аскеза і самобичування) та активної (пристрасне «ляння світу»);
- синергійний тип сміху, який, попри комічні ефекти, має глибинно-трагічний смисл;
- модель подвійної поведінки із типовим розпадом свідомості на *Я* і *Анти-Я*: у музиці це твори «для них» і «для себе», образно-інтонаційне перевтілення монограми, у поведінці – модель *ignotus*'а, яка чергується з приступами самопрофанації і пароксизмом покаяння;



- особливе значення принципів гри, маски, символу в художній поетиці;
- семіотична спрямованість художнього мислення (сатирично-гротескова сфера образності, пов'язана з символікою танцювальних жанрів і маршу);
- деформація і парадокс як головні прийоми художнього очуднення.

Дослідження жанрової моделі *гіркого плясу* («Пісня про нужду», «Єврейський цикл»), в якому парадоксально поєднані веселість і трагізм, приводить до висновку: *гіркий пляс* є унікальною інтонаційною матеріалізацією того синтезу «блазнірства, страждання і приниженості» (В. Валькова), що визначає специфіку «емоційної партитури» юродивого. Типові ознаки гіркого плясу Д. Шостаковича – гротескно-зламана мелодична лінія, моторно-кінетична пластика, ладогармонічна загостреність, інтенсивність інтонування, темброва та метроритмічна імпульсивність, зв'язок із єврейською інтонаційною сферою і, головне, *семантична двоїстість*. Лексеми – символи певного емоційного стану – не працюють у типовому режимі, відкриваючи перспективу їх багатоканального сприйняття (перш за все, як трагікомічних, гротескових). Танцювальність і скерцозність (генокоди радощів і сміху), застосовані як мінус-прийоми, стають парадоксальними аргументами трагедійної концепції. Такий «перевернутий образ», заснований на синтезі антонімічних показників, руйнує інтонаційні стереотипи та динамізує трагічний сюжет.

У підпункті 5.5.2. «Діалог із собою: Шостакович у дзеркалі сміхових модифікацій DSCN» досліджено принципи профанно-сміхової роботи з монограмою у аспекті рефлексії. Персоніфікований комплекс стає інтонаційно-матеріалізованою моделлю самокатування, що дозволяє виявити змикання феномену юродства з музикою Д. Шостаковича. Загальні принципи цього процесу такі: механізм профанації *високого*; типово-юродський феномен самозниження, який супроводжується приховуванням сакралізованого Лику і виставлянням напоказ профанної маски (гра між *Я* та *Анти-Я*); балансування між смішним і серйозним; апеляція до профанної поведінки як засобу мімікрії святості; культурна символіка маски, яка дає *homo ludens* можливість виходу у фантазмагоричний світ двійників; сміхова модифікація й «перевертання» престижних сфер (у юродивого – релігійної свідомості, у Д. Шостаковича – високої символіки монограми).

Серед продуктивних прийомів профанації DSCN – диз'юнктивний синтез із семантично протилежним матеріалом (зрощення з «Чижиком» у «Пробудженні весни», вальсовим примітивом у «Потомках», моторно-танцювальними формулами у «Передмові»); зміна пластики DSCN (переключення із психологізовано-риторичного модусу в моторно-кінетичний завдяки ритмоформулам польки, галопу, регтайму); абсурдистська манера виконання з неадекватними стакато, синкопами, швидким темпом, несподіваними регістровими і ладовими зрушеннями; використання прийому навмисного кітчю; розміщення DSCN у невідповідному контексті (сюжет про весняний «кошачий транс» у «Пробудженні весни»).

Карнавалізована гра масок DSCN, кожна з яких заперечує ідею монограми, складає враження провокативного самозаперечення у традиціях сміхового увінчання-розвінчання. Проводячи персоніфікований лейткомплекс по колах інтонаційного чистилища-гротеску, композитор юродствує, визначаючи своє не завжди сильне й високе *Я*. Чого тут більше – самобичування у грі чи гри у самобичуван-

ня – визначити так само тяжко, як і в реальному юродстві. Такий модус інтонаційної рефлексії – унікальне явище, що не має прецедентів у музиці.

У підрозділі 5.5.3. «Сатирикон Шостаковича» досліджено специфіку пародійної драматургії вокальних циклів «Сатири», «П'ять романсів на слова з журналу “Крокодил”», «Чотири вірші капітана Лебядкіна». Виявлено головні прийоми роботи з матеріалом, які багато в чому збігаються із класично-пародійними: введення цитати у неадекватний контекст, деформація і очуднення асоціативного матеріалу завдяки інверсуванню культурних координат (примітивізація і кітчова обробка високого тематизму, монументалізація просторіччя), еkleктичне поєднання інтонаційних моделей за принципом «суміші французького з нижегородським» як при зіставленні (різкі стилістичні модуляції, колаж), так і в синтезуючому аспекті (абсурдні жанрові гібриди); гіперболізація і баналізація інтонаційних прийомів; створення гіперчутливого тексту, неможливого у профанному контексті; продукування матеріалу за принципом *навмисного кітчу* (примітивізм, використання тривіальних штампів, «недорозвиненість» відомих інтонаційних ідей); нелогічне, часто кумулятивне структурування; ладогармонічний і фактурний примітивізм («порожнє» голосоведіння, модель «бас+два акорди»). Унікальна ознака пародійної драматургії названих циклів – звернення до високої інтонаційної ідеї у ситуації *містифікованої відповідності* («Я вас люблю» Єлецького у «Любові капітана Лебядкіна», «Весняних вод» С. Рахманінова – у «Пробудженні весни», вступ до арії Ленського «Что день грядущий» – у «Крейцерівій сонаті»).

У підпункті 5.5.4. «“Свято дурнів” у скривленому просторі» досліджено інтонаційно-драматургічну специфіку «Антиформалістичного райка» у соціокультурному контексті. Визначено, що це ігрове пожертвування сталінізму відповідає класично-сміховій моделі, для якої характерна нечутливість до об'єкту. Специфічний принцип пародійної драматургії твору – *інтонаційна спільність* тематизму, який, виявляючи ознаки *вторинності* та *інерційності*, має генезис у «просторічних» жанрах (дитячі пісні, фанфарні заклики, вокальний екзерсіз, жанри міського і навіть блатного фольклору – «Чижик», «Соловей, пташечка», «У кошки чотири ноги», ін.). Актуальну для сталінізму ідею одностайності середньостатистичного *homo soveticus* підкреслено тематизмом, подібним до *Тушу* чи наближеним до нього. Серед прийомів профанації *Тушу* – абсурдне завершення заключним зворотом пісні «Соловей, пташечка», синтезування з вокальною розспівкою. Характерна ознака «Райка» – створення квазіоптимістичного інтонаційного простору, уособленого гіпертрофованою мажорністю, численністю каденційних зворотів, маршово-танцювальною організацією.

Невідповідність «Райка» музичній мові Д. Шостаковича виявляється у феномені «слабкого стилю» з ознаками жанрового «атавізму», інтонаційної тавтології і маніпуляції стереотипами, бутафорського тематизму, квазірозвитку, у застосуванні лубково-райошних засобів виразності із домінуванням кітчових принципів роботи з матеріалом. Так в ігровій формі постає філософсько-онтологічний смисл: здійснюється інтонаційне моделювання одностайності «дресированих прихильників гасел» (В. Зак) із типовими для сталінізму ознаками соціального квазіоптимізму, стандартизованого мислення і хворої ідеології, яка «поєднує мі-

льйони маленьких я в одне величезне Ми» (Т. Чередниченко). Глибинна структура музичного тексту відображує абсурдність «трагічного балагану» радянської дійсності 30–50-х років.

У **ВИСНОВКАХ** узагальнено результати дослідження. Пройдений у роботі шлях – від усвідомлення специфіки феномену сміхового музичного світу і розробки його теорії до практичного застосування віднайдених результатів – спрямований на досягнення наукової мети дослідження, яка полягала у вивченні історії і теорії сміхового світу російської музичної класики, у розробці концепції сміхового музичного тексту і пародії. Значення дисертації – у методологічному і музикознавчому обґрунтуванні концепції сміхового музичного світу, у вивченні іманентно-інтонаційних і семантичних властивостей сміхового музичного тексту, доведенні його унікальної поетики і глибинної художньої структури.

Теоретичне узагальнення і вирішення наукових завдань дисертації сприяло введенню нових наукових дефініцій, що мають відношення саме до сміхових артефактів. Серед них – визначення сміхового музичного тексту і музичної пародії.

Сміховий музичний текст – унікальне джерело музично-звукової інформації, яке інтерпретується суб'єктом як таке, що належить до сміхового модусу музики; є структурою, побудованою за нормою профанної культури і здатною до відтворення у системі художньої творчості; несе інтуїтивно чи раціонально віднайдений смисл.

Музична пародія – жанрова система імітаційної властивості, стилістичну природу якої визначають дисбаланс іманентно-музичних і змістовних параметрів, стилістична двоплановість інтонаційної сфери, змішування верхньо-низових культурних координат, диз'юнктивний синтез елементів, переважно комічна установка.

Проведене дослідження приводить до висновку про репрезентативність і багаторівневість сміхового світу російської музичної класики. Часто саме під впливом сміхової образності з'являлися радикальні стильові новації, відбувалися зрушення в інтонаційно-семантичному архетипі жанрів (опера, сонатно-симфонічний цикл, балет, вокальний цикл та ін.), перебудовувалися закономірності авторського стилю. Більш того, сміхова творчість, активно включаючись у процес «пізнання-самопізнання» (О. Самойленко), ставала творчою матеріалізацією соціокультурного досвіду.

Виявлено, що «сміхова відкритість» притаманна композиторам, які а) мають радісну бадьорість духу і вміють «анестезувати серце» (О. Бородін, С. Танєєв, І. Стравинський), б) відзначені трагічно-діалектичним світосприйняттям (М. Мусоргський, Д. Шостакович). У перших сміх – природний стан, проекція життєрадісності, у других – компенсаторний механізм, за допомогою якого здійснюється «моральне самостояння особистості» (С. Аверінцев).

Вивчення специфіки «сміхового стилю» М. Мусоргського і Д. Шостаковича довело, що сміхотворчість кожного з них, не зважаючи на певні сходження, має індивідуальні виміри. Загальними для композиторів є тяжіння до поетики юродства і примітивізму, трагікомічний і сатирико-пародійний модуси, активне включення сміхової поетики у найбільш проблемні зони: творче протистояння, народ і

влада – у М. Мусоргського; людина і зло, творець і тоталітаризм, рефлексія і самопізнання – у Д. Шостаковича.

Багато які з сміхових опусів **М. Мусоргського** – як знак ідеологічної боротьби Могучої кучки – адаптують пародійно-сатиричний сміх («Райок», «Класик»). Націлений на художньо-естетичні проблеми, він є відносно безпечним, а тому не має «подвійного дна». Сміх творів, пов'язаних з осмисленням цензурно небезпечної проблеми «влада-народ», є полісемантичним, часто не смішним, навіть жорстким («Борис Годунов», «Хованщина»).

Унікальне явище, репрезентоване «Борисом Годуновим», – художня адаптація семантики стародавнього сміху (моделі «плачу-сміху», увінчання-розвінчання, карнавального розтерзання). «Подвійна оптика» дослідження опери – з точки зору сучасних і архаїчних інтенцій сміху – сприяє виявленню її ментально-художньої специфіки. Важливо, що, пристосовуючись до сучасної культурної символіки, стародавній сміх парадоксальним чином приходиться у відповідність з «цивілізованим сміхом». З позицій Нового часу зіткнення двох протилежних модусів, трагічного й комічного, дозволяє оцінити ситуацію як дисгармонічну, з іронічним підтекстом. У контексті архаїчної символіки сміхові епізоди «Бориса Годунова» не втрачають сучасних, пародійно-сатиричних резонансів, надаючи опері ментально-історичної адекватності.

Сміх як різноспрямована акція, націлена на викриття і самовикриття, складає специфіку художньої концепції **Д. Шостаковича**. Пріоритетні моделі його «сміхового стилю» – *юродство* (трагікомічний модус) та сміх *ab absurdo*. Поряд із веселими, пародійно-гротескними опусами, в зрілий період переважають ті, що розраховані на подвійну інтерпретацію: справжні наміри відкривалися лише посвяченим; офіційний статус тексту дозволяв сприймати його в «добродесному» ключі. Поширені типи тексту Шостаковича епохи сталінізму – пародійні примітив (феномен «*слабкого стилю*») і симулякр (містифікуючи тенденцію *увінчання*, він був доречним у сталінські часи). Доведено, що примітивізм, пов'язаний із навминою кітчовою програмою, є чіткою позицією композитора, яка потребує співвідношення, по-перше, із традицією сміхової культури, по-друге, з авторською мотивацією. Примітивізм активно експлуатувався Шостаковичем, з одного боку, як містифікація своєї відповідності до «антиформалістичних» постанов, з іншого – як протистояння ритуальним заборонам у формі *ab absurdo*. Так соціокультурне безглуздя знаходило віддзеркалення в абсурдних текстах, де «лебядкіни» займали ту стилістичну нішу, якої вони заслуговували. Сміхове поставало онтологічним, залишаючи поза собою «розчищене поле істини» (О. Михайлов).

Дане дослідження є принципово відкритим. Запропонована концепція – перше наближення до системного вивчення сміхового музичного світу. Серед його потенційних напрямків – визначення специфіки сміхового музичного світу в різнонаціональних контекстах, розширення сфери персоналій, проблема взаємозв'язку української та російської музично-сміхових культур, питання про інтонаційно-драматургічну специфіку музичного «образу сміху» тощо. Перспективна й така постановка проблеми, як наявність у композиторській творчості двох типів художньої логіки: прагматично-серйозної і алогічно-сміхової – ізольованих (М. Глінка, О. Бородін, С. Танєєв) чи синтезованих (М. Мусоргський,

І. Стравинський, Д. Шостакович, А. Шнітке). Видається цікавим розглянути проблему у виконавському аспекті, з урахуванням «сміхової відкритості» виконавця. Це допоможе усвідомити специфіку творів «серйозного» і «сміхового» модусу, оволодіти культурою виконання тих й інших.

### Список опублікованих праць за темою дисертації

1. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. – К.: Задруга, 2006. – 380 с.
2. Соломонова О. «Борис Годунов» М. Мусоргського: сміхові епізоди в контексті концептуальної багатомірності // Наукові записки: Мистецтвознавство. – Вип. 1 (4). – Тернопіль, 2000. – С. 57–63.
3. Соломонова О. «Гармонический диссонанс» (о стилистической природе музыкальной пародии) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 38. Музичний стиль: Теорія. Історія. Сучасність. – К.: НМАУ, 2004. – С. 88–95.
4. Соломонова О. Генотип юродства в житнетворчестве Д. Шостаковича // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 42. Нові факти та інтерпретації. – К., 2004. – С. 171–186.
5. Соломонова О. Гоголь, Гоголь і знов таки Гоголь! (комедійні сцени женихівського залицяння в операх П. Чайковського та М. Римського-Корсакова за повістю М. Гоголя «Ніч перед різдвом») // Українське музикознавство. – Вип. 30. – К., 2001. – С. 187–201.
6. Соломонова О. Диалог с собой: Д. Шостакович в зеркале смеховых модификаций монограммы DSCN // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 33. Музыка у просторі культури. – К., 2004. – С. 208–219.
7. Соломонова О. Информационное поле музыкальной пародии // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. – Вип. 6. – Книга 1. – Одеса, 2005. – С. 45–58.
8. Соломонова О. Іронічні варіації на хвилюючу тему (до проблеми жанрової своєрідності музичної пародії) // Українське музикознавство. – Вип. 31. – К., 2003. – С. 245–254.
9. Соломонова О. К вопросу о «смеховом шаблоне» в инструментальной музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 20. Музичний твір: проблема розуміння. – К., 2002. – С. 61–71.
10. Соломонова О. Музична освіта: теоретичні та історичні дисципліни крізь призму «сміхового аспекту» // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 29. Музична освіта в Україні: теорія і практика. – К., 2003. – С. 172–180.
11. Соломонова О. Музично-поетичні жарти Ехідона Івановича Невиносимова-Ядовитова (до питання про сміхові прояви С.І. Танєєва) // Наукові записки: Мистецтвознавство. – Вип. 2 (7). – Тернопіль, 2001. – С. 8–14.
12. Соломонова О. Музыкальная форма как процесс? (о некоторых свойствах формообразования в пародийных музыкальных произведениях) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. – Вип. 16. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра, 2004. – С. 41–50.

13. Соломонова О. Музыкальное произведение как процесс преодоления типического (к вопросу об индивидуальных механизмах «смеховой работы» С. Прокофьева в сфере инструментальной музыки) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. – Київ, 2002. – С. 185–195.

14. Соломонова О. Музыкальный текст «эпохи двоемыслия»: информация, дезинформация, надинформация // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. – Вип. 7. – Книга 2. – Од., 2006. – С. 80–91.

15. Соломонова О. О виртуальной реальности музыкальной пародии (к проблеме художественной целостности текста) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 51. Питання організації художньої цілісності музичного твору. – К., 2005. – С. 73–80.

16. Соломонова О. Особенности претворения скоморошества в операх Н. Римского-Корсакова // Київське музикознавство. – Вип. 1. – К.: КДВМУ ім. Р. Глієра, 1998. – С. 195–202.

17. Соломонова О. Особенности функционирования музыкального текста в смеховом пространстве // Київське музикознавство. – Вип. 7. Текст музичного твору: практика і теорія. – К., 2001. – С. 161–170.

18. Соломонова О. «Праздник дураков» в искривлённом пространстве (о специфике пародийной драматургии «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. – Вип. 11. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра, 2003. – С. 123–132.

19. Соломонова О. Про особливості виконавської манери М.П. Мусоргського (до проблеми сміхового аспекту творчості) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 8. – Кн. 5. Музичне виконавство. – К., 2000. – С. 94–103.

20. Соломонова О. Психокреативные аспекты музыкального смеха (о компенсаторно-адаптационных механизмах смеховой деятельности) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 45. Історія музики: концепції, інтерпретації, документи. – К., 2005. – С. 140–159.

21. Соломонова О. «Сатирикон» Д. Шостаковича (аспекты пародийной драматургии в вокальных циклах «Сатиры», «Пять романсов на слова из журнала “Крокодил”», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина») // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової. – Вип. 5. – Од., 2004. – С. 214 – 225.

22. Соломонова О. Семантический диалог слова и музыки в музыкальной пародии // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 27. Слово, інтонація, музичний твір. – К., 2003. – С. 75–84.

23. Соломонова О. Синестезийно-синергетические процессы в смеховом музыкальном тексте // Київське музикознавство. – Вип. 21. – К.: НМАУ, КДВМУ, 2007. – С. 54–72.

24. Соломонова О. Смеховое начало в отечественной культуре и национальном менталитете // Київське музикознавство. – Вип. 6. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра, 2001. – С. 253–271.

25. Соломонова О. «Сміховий світ» М.П. Мусоргського (за листами та спогадами сучасників) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. – К., 2000. – С. 144–155.

26. Соломонова О. «Смеховой мир» русской оперы // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 13. Чотири століття опери: Оперні школи XIX – XX ст. – К., 2000. – С. 57–69.

27. Соломонова О. Стиль як стильовий дисбаланс (до проблеми жанрової класифікації музичної пародії) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Вип. 2. – К., 2002. – С. 75–82.

28. Соломонова О. Феномен юродства в русской культуре и его отношение к смеху (музыкально-культурологический аспект) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Вип. 3. – Одеса: Астропринт, 2002. – С. 125–133.

29. Соломонова О. Эстетическое поле музыкальной пародии (к вопросу о смеховой специфике жанра) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. – Вип. 20. – К., 2002. – С. 174–180.

30. Соломонова О. Карнавальний аспект мира в «Тиле Уленшпигеле» Н. Каретникова // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. – Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2001. – С. 247–257.

31. Соломонова О. Своеобразие смехового словотворчества М. Мусоргского и А. Бородина (на примере сравнительного анализа эпистолярного стиля) // Мова і культура: наукове видання. – К., 2002. – С. 62–71.

32. Соломонова О. Специфика смеховых текстов в бинарной структуре музыкального искусства // Мистецтвознавчі аспекти славістики: Зб. наук. праць. – Вип. 2. – К., 2002. – С. 98–108.

33. Solomonova O. Transformationen des Skomorochentums en den Opern Rimsky-Korsakovs // A. Rubinstein and N. Rimsky-Korsakov: Selected Operas. – Heilbronn, 1997. – P. 71–78.

34. Соломонова О. Еволюція слов'янського сміхового світовідчуття у творах сучасних українських композиторів // Трансформація музичної освіти: культура і сучасність: Матеріали міжнародного музикологічного семінару, присвяченого К.Ф. Данькевичу. – Од.: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2003. – С. 33–34.

35. Соломонова О. Логіка інтонаційно-сміслові інверсії в музичній пародії // Восток-Запад: культура и цивилизация: Материалы международной научно-практической конференции 2003 г. – Одеса: Астропринт, 2004. – С. 396.

36. Соломонова О. Музыкальный смех Стравинского: диалог культур // Тези доповідей Міжнародної науково-теоретичної конференції «Стравинський та Україна». – Луцьк: Вежа, 2007. – С. 17–19.

37. Соломонова О. Про деякі принципи «очуднення» в сміхових музичних текстах // Запад-Восток: музыкальное искусство и культура: Материалы международного музыковедческого семинара. – Одесса: Астропринт, 2004. – С. 240–241.

38. Соломонова О. Психологія творчості та стиль з точки зору «сміхового аспекту» // Мистецька освіта: Матеріали всеукраїнської наукової конференції «Педагогічні пошуки в галузі мистецької освіти в Україні на межі третього тисячоліття: традиції, сучасність, перспективи». – Луганськ, 2003. – С. 217–219.

39. Solomonova O. Archaic and Modern Connotations of Laughter in the opera by Musorgsky «Boris Godunov»: reciprocal movement of connotations // IMS: XVIII International Congress. – Zurich, 2007. – P. 111–112.

40. Solomonova O. The Evolution of the «Comic Trend» in Russian Classical Opera // IMS: XVII International Congress. – Leuven-Peer, 2002. – P. 275–276.

**Соломонова О.Б. Сміховий світ російської музичної класики.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ, 2008.

Дисертацію присвячено дослідженню історії та теорії сміхового музичного світу російської класики XIX–XX ст. у його ментально-історичній, психокреативній і жанрово-стилістичній проекціях. Обґрунтовано виокремлення сміхового музичного світу як феномену культури, визначено процеси взаємодії сміхового тексту із «престижною» культурою. Вперше у вітчизняному музикознавстві розроблено теорію сміхового музичного тексту і пародії, опрацьовано їх жанрову типологію, досліджено структурно-інтонаційні ознаки вітальних та пародійних музичних текстів, що дає методологічну базу для аналізу будь-яких творів сміхової семантики. У дисертації розроблено спеціальний понятійний апарат, доречний при вивченні інтонаційно-семантичних процесів сміхового музичного світу, введено наукові дефініції сміхового музичного світу, сміхового музичного тексту і пародії, запропоновано методику її аналізу. Досліджено унікальні «сміхові стилі» М. Мусоргського, О. Бородіна, С. Танєєва, Д. Шостаковича, виявлено динаміку жанрово-стилістичних перетворень у творчості М. Мусоргського та Д. Шостаковича у зв'язку з їх індивідуальними психокреативними властивостями і соціокультурним контекстом.

Ключові слова: сміховий музичний світ, сміхове, комічне, життєтворчість, сміховий музичний текст, музична пародія, диз'юнктивний синтез, стильова «зшибка», інверсія, верхньо-низові культурні координати.

**Соломонова О.Б. Смеховой мир русской музыкальной классики.** – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского, Киев, 2008.

Диссертация посвящена изучению истории и теории смехового музыкального мира русской классики XIX–XX веков в его национально-ментальной, социокультурной, психокреативной и жанрово-стилистической проекциях. Пафос работы – в выведении смехового музыкального мира из сферы научного маргинала, в доказательстве высокого художественного и психокреативного потенциала смеховых музыкальных артефактов. В диссертации предпринято системное исследование смехового музыкального мира в контексте русской классической традиции: обоснованы причины его выделения как феномена культуры, исследованы историко-ментальная и образно-эстетическая специфика русского художествен-



ного смеха, выяснены психокреативные механизмы смехового композиторского творчества, изучены процессы взаимодействия смехового музыкального текста с текстами «престижной» культуры.

Впервые в отечественном музыкознании разработана теория смехового музыкального текста и музыкальной пародии, предложены научные дефиниции этих феноменов, произведена их жанровая типологизация, изучены структурно-интонационные и семантические свойства витального и пародийно-деструктивного типов смехового текста, рассмотрена специфика смехового творчества русских композиторов как уникальной области музыкальной поэтики и семантики.

На основе обобщения опыта современного музыковедения и смежных гуманитарных наук в диссертации разработан специальный понятийно-терминологический аппарат, приемлемый для описания интонационно-семантических процессов смехового музыкального мира. Дефинированы и научно обоснованы такие понятия, как смеховой музыкальный мир, смеховой музыкальный текст, музыкальная пародия. Определена терминологическая и имманентно-интонационная сущность главных стилеобразующих факторов пародии – таких как дизъюнктивный синтез, стилевая «сшибка», стилистические контрагенты, инверсирование и смешение верхне-низовых культурных координат, взаимодействие уровней воспроизведения и трансформации, пр.

В работе предпринята попытка системно обобщить структурно-интонационные процессы, происходящие в смеховом музыкальном мире, осознать все разнообразие смеховых музыкальных текстов не как набор «экзотических нелепостей» (Ю. Лотман), а как уникальную, особым образом организованную систему со своей жанрово-стилистической и образно-эстетической иерархией (тексты «смеяния» и тексты «осмеяния»), комплексом выразительных средств и законами хранения культурной информации. Научная разработка обозначенных проблем дает методологическую базу для анализа музыкальных произведений смехового модуля.

На основе исследования психомоторных свойств, синестезийной специфики и музыкально-выразительных средств *витальных* текстов выдвинута гипотеза об их способности аккумулировать память культуры. Предположение подтверждено исследованием архаического смехового синкрезиса, что позволяет сделать вывод о воспроизведении в жизнерадостно-витальной музыке русских классиков уникального типа текста – психомиметического события (В. Подорога), где музыка играет роль хранителя прежних психомоторных импульсов. Данная способность витально-смехового текста интерпретирована как феномен звукового миметизма моторно-кинетического и психоэмоционального опыта *homo ridens*.

При исследовании интонационной специфики музыкальной пародии определены её константные признаки на уровне жанра и стиля: карнавальная травестия, присутствие уровней воспроизведения и трансформации, дизъюнктивный синтез, принцип «остранения». Типологическое описание музыкальной пародии позволило дифференцировать четыре её типа: пародию-контрадикцию с паритетным соотношением *высоких* и *низких* стилистических контрагентов (представлена тремя разновидностями – контрафактура, диффузная контаминация, коллажная пародия); пародийное цитирование с инверсией смысла; пародийный симулякр; пародийный примитив с целенаправленным удалением от высокой жанрово-

стилистической координаты. Изучены имманентная логика пародийного формообразования («логика алогизма») и специфика художественной целостности музыкальной пародии – нон-финальной структуры, приобретающей новые смысловые очертания в процессе осмысления и исполнительской интерпретации.

Исследованы «смеховые портреты» М. Мусоргского, О. Бородина, С. Танеева, Д. Шостаковича, прослежена динамика жанрово-стилистических преобразований в смеховом творчестве М. Мусоргского и Д. Шостаковича в связи с их личностными свойствами и социокультурным контекстом эпохи. На примере анализа произведений доказана роль смеховых артефактов как уникальной области музыкальной поэтики и семантики, как «документов эпохи», призванных отразить социокультурные смыслы своего времени.

Ключевые слова: смеховой музыкальный мир, смеховое, комическое, жизнетворчество, смеховой музыкальный текст, музыкальная пародия, дизъюнктивный синтез, стилевая «сшибка», инверсия, верхне-низовые культурные координаты.

**Solomonova O.B. The laughter world of Russian classical music.** – Manuscript.

A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of doctor of arts in speciality 17.00.03. – Music Art. – P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kiev, 2008.

The dissertation is dedicated to the research of the history and the theory of the laughter world in Russian classical music of the XIX and XX centuries. The work represents a systematic research in the field of laughter in music: an analysis is carried out of the causes of the laughter is being distinguished as a separate phenomenon of culture; a theory of musical texts and musical parodies is created; their genre typology is worked out as well as a close study is carried out of structural and tone characteristics of these phenomenon and their definitions are introduced.

An analysis is being carried out of psychological grounds for creative activities of composers in the field of laughter, a research is made of the mental and image-bearing and esthetic specifics of the Russian creative laughter. A study is made of the process of interaction between laughter musical texts and texts of “serious” culture; a stylistic specifics of vital and parody musical texts are defined and methodology of their analysis is proposed. The dissertation contains a research in the style of laughter of M. Musorgsky, A. Borodin, S. Taneev and D. Shostakovich as well as a dynamics of genre-bearing and stylistic transformations in the laughter containing works of M. Musorgsky and D. Shostakovich in connection with their individual features and socio-cultural contents of the time.

Key words: laughter world of music, laugh-bearing, comic, life creativity, laugh-bearing musical text, musical parody, disjunctive synthesis, battle of styles, inversion, upper-lower cultural coordinates.