

**ОЛЬГА СОЛОМОНОВА**

**«И КОГДА СМЕЕТСЯ ЛИЦО —  
ВМЕСТЕ С НИМ  
НЕ ВЕСЕЛИТСЯ УМ»**

**СМЕХОВОЕ ЗАЗЕРКАЛЬЕ  
РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ**

**Ольга Соломонова**

**"И КОГДА СМЕЕТСЯ ЛИЦО –  
ВМЕСТЕ С НИМ  
НЕ ВЕСЕЛИТСЯ УМ"**

**СМЕХОВОЕ ЗАЗЕРКАЛЬЕ  
РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КЛАССИКИ**

УДК 78.01.+78.083(470):82-7  
ББК 85.31(2P)+85.34(2P)+85.315(2P):83  
С60

Рекомендовано к изданию Учёным советом  
Национальной музыкальной академии  
Украины им. П.И. Чайковского  
Протокол № 9 от 28 марта 2006 года

## Рецензенты

**Черкашина-Губаренко М. Р.** – доктор искусствоведения, профессор НМАУ им. П. И. Чайковского

**Пясковский И. Б.** – доктор искусствоведения, профессор НМАУ им. П. И. Чайковского

**Гуменюк Т. К.** – доктор философии, профессор НМАУ им. П. И. Чайковского

*Книга издана благодаря финансовой поддержке Регионального благотворительного общественного фонда «Русское исполнительское искусство» (г. Москва) при содействии Херсонского землячества (г. Киев)*

**Соломонова О.**

С60 «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики: Монография. – К.: ТОВ “Задруга”, 2006. – 380 с.

ISBN 966-432-005-6

В монографии исследованы история и теория смеха в русской музыкальной классике XIX–XX веков в его национально-ментальной, индивидуально-психокреативной и жанрово-стилистической проекциях. Жизнетворчество русских композиторов, прежде всего М. Мусоргского и Д. Шостаковича, рассматривается сквозь «призму смеха» – часто не веселого, сопряженного с эмоциональными состояниями грусти, тоски, отчаяния. В работе предложена оригинальная теория смехового музыкального текста и музыкальной пародии, что позволяет по-новому взглянуть на многие известные явления культуры. Книга окажется полезной музыкантам и культурологам, философам и психологам, студентам гуманитарных вузов, любителям музыки.

УДК 78.01.+78.083(470):8-27

ББК 85.31(2P)+85.34(2P)+85.315(2P):83

ISBN 966-432-005-6

© Соломонова О.Б. (текст), 2006  
© Шип С.В. (иллюстрации), 2006

*Светлой памяти  
моих родителей*

## ОТ АВТОРА

Портрет русской музыкальной классики (если бы её можно было персонифицировать) – в том виде, как она представлена в многочисленных описаниях, – оформился бы таким, каким и положено быть классическому персонажу: образцовым, строгим, иерархически-монокромным в своём тяготении к "высокому". Никаких прорех на "благородном теле" российской ментальности! Всё, связанное со смеховой координатой жизнетворчества и делающее культуру разной и "ненатужной", осталось бы, в большинстве случаев, за кадром такого портрета. В результате "то, чем особенно дорожат современники, индивидуальность данного лица, в <...> сознании потомков сводится к выражению некоего общечеловеческого свойства <...> почти как в басне" [327, с. 106]. Или как в Житиях, – добавлю я, подкрепив свое мнение соображением Ю. Лотмана, который шутя назвал известное советское издание ЖЗЛ "Жизнью замечательных святых".

Именно такими – с тенденцией к святоносности – являются фотографические и живописные изображения представителей русской музыкальной культуры, выполненные в духе монументальной скульптуры: крайне серьёзными (понятно, жизнь-то была не сахар!), очень похожими друг на друга в устремлённости к духовному абсолюту (не двое, как в пословице, а "Все из ларца с одного лица"), обязательно бородато-усатыми и измождёнными (в конце жизни или вовсе на пороге смерти, как, например, М. Мусоргский в интерпретации И. Репина, как будто взывающий с портрета: "В моей смерти прошу винить мою жизнь!") [176, с. 6]. Все приметы "невыносимой лёгкости бытия" – налицо. Где уж тут взяться весёлости?

Замечательно по этому поводу сказал В. Набоков: "в этом представлении все великие люди принимают вид дальних родственников, одетых во всё чёрное, словно они носили траур по былой радужной жизни" [194, с. 418].

"Аристократизированное музыковедение" (М. Сапонов), описывающее вымышленный аскетизм культуры, несмотря на редкие попытки пробить брешь в этом направлении, – феномен вполне устоявшийся в советской и постсоветской науке. Однако культура, как оказывается при ближайшем рассмотрении, всегда была расположена к смеянию. Задача данного исследования – оживить портрет русской му-

зыкальной классики, придать ему "человеческое подобие" и органику естественности. Ибо, как верно заметила А. Самойленко, человеческая деятельность "осмысления – означения реальности и себя в ней всегда проецировалась в две сферы – сакральную и профанную <...> В процессе эволюции культуры обе эти общие формы человеческого опыта необходимы" [244, с. 14].

Один из главных проводников в профанную сферу культуры – смех, который, по причине своей неблагонадёжности, надолго был отлучен из зоны культурной значимости. Однако русский смех – часто не весёлый, с высоким коэффициентом духовности, и уже поэтому заслуживает приобщения к славянской культурной традиции, тяготеющей к пассионарности. Неслучайно комическую фантазию Г. Горина "Самый правдивый (о жизни и смерти Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена)" венчает довольно грустная сентенция: "Я понял, в чём ваша беда. Вы слишком серьёзны. Серьёзное лицо – ещё не признак ума, господа. Все глупости на земле делаются именно с этим выражением. Улыбайтесь, господа, улыбайтесь!" [82, с. 330].

Думаю, говоря "вы", Горин имел в виду "мы". Мы слишком серьёзны, господа!. Слишком серьёзна и наша наука – и не столько её субъектный тонус (он и должен быть таковым), сколько её объектная направленность, о которой, перефразируя афоризм Ген. Малкина "Есть страны, в которых люди не приживаются" [176, с. 6], можно сказать: "Есть научные сферы, в которых не приживается смех".

Данный труд – скромная попытка укрупнить вектор музыковедения, посвящённый профанным проблемам, и поразмышлять о смехе. Пусть серьёзно, но о смехе.







## ВВЕДЕНИЕ

Смеховой мир – понятие, обретшее статус научного в трудах авторитетного исследователя смеховой культуры западноевропейского средневековья и Ренессанса М. Бахтина [30]. Дальнейшую теоретическую разработку это понятие получило в трудах Д. Лихачёва, А. Панченко, Н. Поньрко, Ю. Лотмана, Б. Успенского, В. Проппа, рассмотревших феномен смеха Древней Руси, прежде всего, в области слова. Подчёркивая важность изучения смехового мира в смежных сферах гуманитарного знания, Д. Лихачёв справедливо говорит о необходимости проведения "многочисленных монографических исследований "мировоззрений смеха" и о настоятельной потребности написания "Истории смеха" как одной из важных частей человеческой культуры" [157, с. 7].

Данная работа представляет собой попытку, откликнувшись на этот призыв, изучить историю и теорию музыкального смеха в русской музыкальной классике XIX–XX веков в его национально-ментальной, социокультурной, индивидуально-психокреативной и жанрово-стилистической проекциях. Этим и определяется научная цель работы.

О смехе написано многое. Претендуя на положение универсалии, смех – как социокультурный феномен, как экзистенциальная субстанция, порождающая бесконечное количество реализаций (философско-эстетических, поведенческих, творческих), "как саморазвивающийся принцип, живая, разворачивающаяся в пространстве души и культуры идея" [125, с. 7], наконец, как акт творчества и позиция мировидения – давно привлекает к себе внимание исследователей. Кто только не писал о смехе! Начиная с древних греков (Аристотель, Платон), идея смеха влекла к себе представителей различных областей знания: философии, эстетики, социологии, психологии, культурологии, медицины, педагогики, наконец, искусствоведения.

Однако диалог со смехом, непостижимым и ускользающим от близкого контакта объектом научного познания, несмотря на свой внешне весёлый характер, часто оказывается непредсказуемым и даже драматичным. Подзадориваясь неугасающим к нему интересом, смех "водит за нос" всякого, кто пытается обнаружить его сущность. Он смеётся над своими "партнерами", то исчезая в утерянном втором

томе "Поэтики" Аристотеля (где, как считает У. Эко, представлена окончательная дефиниция смеха), то обретая ложно-мистифицированные, вовсе не смешные формы и заводя в такие сферы, которые, как может показаться, со смехом ничего общего не имеют.

Именно поэтому, несмотря на огромный массив исследований, полученные к данному моменту знания не создают целостную научную картину смехового мира, представляя собой достаточно противоречивое явление. "Парадокс о смехе" (Л. Карасёв) состоит в том, что в каждой области знания этот феномен порождает бесконечное количество проблем, "открывая из своих секретов ровно столько, сколько мы в состоянии усвоить" [125, с. 33]. Подвижность смеховых импульсов и результатов приводит к тому, что, пытаясь развернуть "формулу смеха" и постичь сущность вопроса, учёные часто приходят к противоположным выводам, а тайна смеха, — как заметил Л. Карасёв, — "легко проскальзывает сквозь ячею самых безупречных классификаций и формул" [123, с. 48].

Смех в музыке — проблема, которая, несмотря на попытки её освещения, представляет собой недостаточно обработанное поле отечественного музыкознания. Из трёх выделенных Ю. Лотманом типов теоретического описания в музыковедении, вплоть до нашего времени, установился приоритет концепции, "выделяющей какое-либо одно направление и отбрасывающей все другие как "неверные", рождённые "варварским вкусом" или "непросвещённостью" [164, с. 161]<sup>1</sup>.

Так, в истории музыки приоритетной и наиболее прочной является исследовательская модель, инициирующая изучение музыкального искусства на основе, в первую очередь, "серьёзных" произведений, созданных в соответствии с высокими текстовыми традициями. Сложилась ситуация, когда смеховые проявления жизнетворчества композиторов оказались либо вовсе вытесненными за пределы научного осмысления, либо изучаемыми по остаточному принципу, оставаясь, между тем, востребованными в исполнительской практике. Иерархическое размежевание текстов культуры при их *восприятии и описании* привело к отсутствию универсализма в сфере исследования музыкального искусства и, как результат, — к некоторой медлительности в преодолении границ "основного" и "маргинального"

<sup>1</sup> Речь идёт о классификации, дифференцирующей три типа теорий. Кроме названной, Ю. Лотман выделяет: 1) "теории, стремящиеся вместить в себя максимальный круг концепций, выработанных европейской культурой и оправдывающие усвоение широкого круга текстов"; 2) "стремление к нулевой теории", когда "освобождение от догматизма существующих теорий воспринималось как отказ от любых теорий" [164, с. 160–161].

пространств науки. Об этом явлении, применительно к культуре западноевропейской, пишет Г. Гессе: "Причина этой медлительности была, несомненно, скорее нравственная, чем формальная и техническая: средства для преодоления границ уже нашлись бы, но со строгой моралью <...> была связана пуританская боязнь "ерунды", смешения дисциплин и категорий, глубокая и вполне правомерная боязнь впасть снова в грех баловства и фельетона" (курсив – О.С.) [74, с. 43–44].

Сосредоточение внимания на произведениях высокой иерархии мешает сбалансированному изучению культурных реалий и приводит к значительному отставанию музыковедения от процесса изучения смеховых феноменов в смежных науках, в первую очередь, в литературоведении. В результате такой "ярмарки тщеславия" в музыкальной науке – вместо объективной картины, отражающей динамику культурного процесса с характерным для него напряжением полюсов – оформился практически монохромный, весьма однобокий "ландшафтный вид", что противоречит реальности и принципу историзма. Данный подход, не обладая никакой разрешающей силой и представляя упрощённую картину культурного развития, инициирует необходимость расширения научной парадигмы.

Среди работ, специально посвящённых проблемам смеха в музыке, – монографии Л. Данько "Комическая опера XX века", Т. Ливановой "Русская опера XVIII века" (раздел "Русская комическая опера"), диссертационные исследования М. Бонфельда "Комическое в симфониях Гайдна", Б. Бородина "Генезис комического в творчестве Шостаковича", С. Мартыновой "Богатыри" – опера-фарс Бородина: проблемы текстологии", И. Сикорской "Украинская комическая опера: генезис, тенденции развития", О. Соломоновой "Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры" и В. Сумароковой "Комическое в системе эстетических категорий и специфика его проявлений в инструментальной музыке", которые в количественном отношении не могут соперничать с масштабным корпусом работ, посвящённых изучению "серьёзной" музыки<sup>1</sup>.

Одно из последних исследований о музыкальном смехе – книга русского учёного Б. Бородина "Комическое в музыке". Обладая несомненным пафосом обращения к малоизвестному, данная монография не ре-

<sup>1</sup> Среди изданий, обращённых к музыкальному смеху, – сборник баек, анекдотов, шуток и каламбуров, составленный украинским учёным А. Мухой "Музыканты смеются", который, не преследуя научных целей, всё же фиксирует смеховую сторону музыкантского бытия [192].

шает, тем не менее, многих проблем музыкального смеха и не отвечает на некоторые важные вопросы, без решения которых невозможно постичь специфику "смехового мира" в музыке. Среди них – проблемы культурной оппозиционности и взаимодействия "серьёзных" и "смеховых" текстов, жанровой типологии смеховых опусов; исторического, социокультурного и национально-ментального своеобразия смеха, специфики смеховой деятельности с точки зрения её психокреативных механизмов. Решение этих проблем позволит открыть новые измерения жизнотворчества композитора, понять то "нечто", которое отличает индивидуально-неповторимый смеховой образ мира каждого автора, а значит, – провести исследование "мировоззрений смеха" в их глубоких отношениях к взглядам на мир в данном обществе или в данном творчестве" [157, с. 204].

О необходимости изучения смеховой музыкальной культуры свидетельствует ряд факторов:

– потребность в создании "деидеологизированной, научно объективной истории <...> музыки", отражающей "целостную динамику процесса" [109, с. 8];

– значительное место смеховой культуры в процессе развития музыкального искусства;

– масштабное представительство смеховых опусов в творческом наследии многих композиторов в сочетании с незначительной степенью их научного освоения;

– необходимость расширения проблемного поля музыковедения за счёт научного осмысления исторических и теоретических аспектов музыкального смеха: от категориальных – до экзистенциальных;

– потребность в осмыслении уникальных интонационно-семантических и структурно-логических принципов организации смеховых произведений, требующих создания специфической методики анализа;

– необходимость адаптации смеховой музыкальной культуры в учебном процессе – в исполнительско-интерпретационном и историко-теоретическом аспектах.

Не останавливаясь специально на анализе всех составляющих смеховой музыкальной культуры России XIX–XX веков, обозначим основную сферу наших научных интересов. Это – жизнотворчество русских композиторов-классиков (не в полном объеме, а лишь в том, который необходим для чистоты эксперимента). Феномены скоморошества и юродства рассматриваются как архаические структуры генеалогического "смехового древа", и лишь в этом смысле

представлены в качестве дополнительного материала исследования. Привлечение инонациональных образцов призвано обозначить типологический статус процессов "музыкального смехообразования" в русской культуре, их вписанность в общую картину мирового музыкального развития.

Объектом исследования является смеховая сфера жизнотворчества русских композиторов-классиков XIX–XX столетия – как на уровне их личностных проявлений, так и в области музыкального творчества.

Предмет исследования – психокреативные аспекты смеховой культурной деятельности русских композиторов XIX–XX веков, особенности функционирования и жанрово-стилистическое своеобразие смехового музыкального текста, типология музыкальной пародии.

*Смеховой мир* русской музыкальной классики – синтезирующее ключевое понятие исследования, включающее:

а) область "внетекстовых" проявлений<sup>1</sup> – мироощущение, психокреативная и поведенческая доминанта, специфика общения, во многом определяемые психологической установкой на комизм;

б) различные сферы *внемузыкальной* художественной деятельности композиторов (литературное наследие, эпистолярный, живописно-графическое, театральное творчество и пр.), а также незафиксированное импровизационно-музыкальное исполнительство;

в) область *музыкально-текстовых* проявлений – произведения русских композиторов, связанные со смеховой образностью.

Отметим, что, избирая в качестве объекта исследования жизнотворчество *русских* композиторов-классиков, автор преследовала исключительно прагматические цели (возможность применения полученных результатов при чтении курса истории музыки этносов Украины, доступность материалов) и основывалась на собственных эстетических приоритетах (любимые композиторы – Мусоргский, Шостакович). Думается, что результаты исследования – в связи с общеметодологическим характером предложенной теории музыкального смеха (в первую очередь – в плане изучения жанровой специфики смеховых музыкальных текстов), а также по причине значительной историко-ментальной общности восточнославянских этносов – могут быть

<sup>1</sup> Осознавая, что в современной семиотической науке все явления материального мира могут быть интерпретированы как текст, мы исходим из интерпретаций этого феномена Ю. Лотманом, А. Пятигорским [см.: 170, с. 434, 442] и М. Арановским [см.: 14, с. 35].

использованы при изучении "мировоззрения смеха", его истории и теории в любой славяно-этнической проекции.

Проблема изучения смеховой культуры включает *аксиологический аспект*. Как отмечает А. Панченко, чтобы правильно обозначить "культурный ореол" художественного явления, "надлежит соотносываться с эстетическим кодом той или иной системы, ввести в инструментарий культурологии ценностный подход" [208, с. 234].

Ценность "смехового мира" – понятие достаточно мобильное, зависящее от многих обстоятельств: социокультурных приоритетов эпохи, ментального отношения к смеху, доминантной психокреативной установки личности (в условиях авторского творчества) и пр. Определяющий фактор ценностного статуса смеха в русском социуме и культуре вплоть до начала XX века – исторически конкретная система религиозных воззрений и соответствующая ей структура воспринимающего сознания. Историческая адекватность смеха религиозной концепции мира позволяет оценить процессы, связанные с его сакрализацией и профанизацией в разные периоды российской истории – особенно в эпохи, отмеченные главенствующим положением религии во всех сферах социокультурной действительности.

Система иерархий, выработанная в языческом мире, где смех имел сакрально-магический статус, по всем показателям противостоит культурной иерархии православной Руси. С принятием христианства смех – как атрибут Нечистого и антитеза духовному восхождению – отлучается из зоны культурной значимости, получая статус антиценности и опускаясь в сферу профанного, противонаправленного "христианскому деланию" (ср.: поговорку "И смех, и грех"). Анализируя это явление, А. Яковлева замечает: "По-видимому, то, что являлось сакральным в одну эпоху (а скоморошество, как очевидно, есть превращённая форма священной обрядности древних славян-язычников), в культуре следующей как бы "опускается вниз", в сферу несерьёзного, игрового, профанного. Такое сохранение "пережитков" прежней культуры в культуре иной составляет как бы нулевой цикл в строительстве" [331, с. 13].

Ещё более активно, но с противонаправленной связью полюсов, происходила эволюция диалогических отношений между сакральной и профанической ветвями в западноевропейской культуре предренессансной и ренессансной эпохи. "Эта новая, значительно более динамическая структура, – пишет Ю. Лотман, – вторгаясь в сакральный мир извне, из мира игры, пьянства, вседозволенности <...> достигая

апогея, сама *сакрализовалась*. Так, Дионис <...> вторгся в упорядоченный мир греческих богов, вступив в состязание с Аполлоном. Перед нами – полный цикл: структура, антисакральная по своей природе и расположенная на периферии культуры, вступает в единоборство с её сакрализованным центром, с тем чтобы в дальнейшем вытеснить его и занять его место. Сопоставить с этим можно эпоху Ренессанса, когда в пределах католических государств произошла десакрализация культуры, вызвавшая затем драматический диалог между сакральными и несакральными формами культуры и искусства. Диалог этот, казалось бы, завершился глобальной победой профанических форм культуры в европейском XVIII в. Однако сакральное место оказалось заполненным профаническими формами культуры, принявшими на себя сакральные функции" [162, с. 660].

В русской культуре ситуация не обрела столь определённых и позитивных, по отношению к смеху, форм – особенно в сфере его официальной оценки, "принимавшей или отвергавшей музыку исходя из выполнения ею функции "божественного служения" [307, с. 75]. Христианское мировидение, базирующееся на идее греха как источнике "отпадения от божественного смысла" [43, с. 258], инициирует отношение к смеху как зловредному деянию. Основываясь на христианской концепции мира, русская культурная традиция интерпретирует смех как атрибут нечистого, дьявольского поведения (ср.: "Бог дал попа, чёрт – скомороха"), связанного с пережитками антихристианских языческих верований: "Горе вам, смеющиеся ныне, ибо восплачете и рыдаете" [Лк. 6: 25]; "Сокрушайтесь, плачьте и рыдайте: смех ваш да обратится в плач, и радость – в печаль" [Иак. 4:9]; "О горе лживым и смешливым!" [цит. по: 174, с. 154]).

Однако уход смеха из ядра культуры на периферию вовсе не означал его поражения. Реально в России золотого века скоморошества, вплоть до XVI столетия, установилась ситуация культурного компромисса, инициированная, по мнению А. Панченко, русским двоеверием. Будучи официально табуированными, "причетники смеха", тем не менее, были адаптированы русской культурой: "самый факт их обличений вовсе не означает, что скоморошество находится вне православной культуры (хотя оно явно вне православных идеалов)" [209, с. 78]. Учёный считает, что "культурная терпимость была для христианизированной Руси не исключением, но правилом. Терпимость <...> позволяла синтезировать элементы ахристианские и христианские <...> Русь создала свой ва-

риант Православия, терпимый и открытый, создала сложную и "равновесную" культуру" (курсив – О.С.) [209, с. 388].

Интересно, что смех – доминантная константа не только народной культуры. Заметим, что, несмотря на весьма осторожное отношение к смеху на Руси, некоторые профессиональные жанры музыкального искусства были репрезентированы именно в комическом амплуа. Примечателен, например, факт освоения оперного жанра в России с позиций приоритета комической его разновидности. В отличие от паритетного развития оперы-серии и комической оперы в европейских странах XVII–XVIII столетия, здесь наблюдается явная диспропорция в пользу второй разновидности жанра. В этом отношении показательны:

а) факт появления первых русских опер преимущественно в комическом амплуа ("Мельник, колдун, обманщик и сват" Аблесимова-Соколовского, "Несчастье от кареты" и "Скупой" Пашкевича-Княжнина, "Санкт-Петербургский гостиный двор" Пашкевича-Матинского, "Ямщики на подставе" Фомина-Львова и др.);

б) презентация западноевропейской оперы-серии в России её смеховым дублёром: в 1733–1735 годах в Санкт-Петербурге было поставлено восемь интермедий, "включая "Импресарио с Канарских островов", пародирующую ещё неизвестный здесь жанр оперы-серии" [185, с. 131]; заметим, что лишь год спустя, в 1736 году, оперной труппой Ф. Арайи была осуществлена первая постановка на русской сцене его серьёзной оперы "Сила любви и ненависти" (воистину, как отметил Г. Гачев, "русский ум начинается с отрицания") [300, с. 14];

в) приоритет комической оперы – как русской, так и западноевропейской – в репертуарных списках театров России XVIII – начала XIX веков (о чём свидетельствуют афиши придворных, частных, любительских, публичных и крепостных российских театров).

Симптоматично, что первый опыт создания музыкально-театрального произведения на сюжет о подвиге Ивана Сусанина, представленный К.А. Кавосом, был осуществлен в жанре оперы-водевиля. Так на подступах к классической народной опере-драме вновь, как всегда неожиданно, "выглянул" смех.

Вопрос о негативных коннотациях русского смеха позволяет поднять проблему маргинализации смеха и смеховой деятельности в русской культурной традиции. Как отмечалось, смех как греховное деяние – самый глубокий, генетически закреплённый фактор его маргинализации. Средневековая православная культура Руси "организу-



ется противопоставлением святости и сатанинства". Поскольку православная святость исключает смех (ср.: Христос никогда не смеялся) [174, с. 154], любая деятельность, связанная со смехом, есть зло, причём, зло наказуемое. Серьёзным грехом считалось и побуждение к смеху – "смехотворение", продуцируемое, в первую очередь, "сильной игрой" скоморохов, и даже смех в играх с детьми – не говоря уже о смехе до слёз.

Свидетельств "тёмного лика" смеха достаточно в православной традиции. Средневековая иконография "страстей Христовых" презентует целое сонмище "бесчинствующих и надругающихся" представителей "всесмежливого ада": "кривляющихся шутов, облеченных в собачьи маски актеров, поющих и танцующих потешников, кувыркающихся перед страдальцем акробатов и превративших свою музыку в орудие пытки музыкантов" [111, с. 126].

Неслучайно прот. Аввакум пишет в своём "Житии" о дурном человеке: "Скачет, яко козёл <...> ржёт зря на чужую красоту, яко жеребя, лукавует, яко бес"; "а ходящий во тьме <...> суетными делами занимается, поглядывая где пиры и шутики, и неприличные крики" [99, с. 63, 157]. Потому и в *Домострое*, домашнем уставе-наставлении россиян, записано: человек благочестивый должен быть "кроток, тих, молчалив", должен избегать "обжорства и пьянства, и пустых бесед, непристойного смеха <...>. Если грубые и бесстыдные речи звучат, непристойное срамословие, смех, забавы разные или игра на гусях и всякая музыка, пляски <...> и песни бесовские, – тогда налетают бесы" [90, с. 117]. "Дние наши – не радости, а плача суть!" – взывал к мирянам прот. Аввакум [106, с. 140]. Эта жёсткость противопоставления "богоугодного" и "греховного" составляет глубинное обоснование негативного резонанса смеха в русской традиции вплоть до XIX века.

О маргинальном статусе русской смеховой культуры свидетельствуют высказывания учёных: "скоморох – "иерей" маргинального культурного пространства" [208, с. 120]; "связь таких категорий средневековых маргиналов, как шуты, мимы, скоморохи, со смехом – очевидна" [242, с. 46]. Данные цитаты, относящиеся к устно-профессиональной средневековой традиции, вполне можно отнести и к более поздним смеховым проявлениям, включая многие опусы профессионального композиторского творчества.

В связи с замечанием о маргинальности смеха следует внести некоторую ясность. В этом плане необходимо различать два момента:

– собственно маргинальность смеховых форм освоения мира;

– искусственное вынесение смеховых жанров "на поля" культурного пространства, предпринимаемое интерпретаторами культуры при её описании.

Любопытно, что несмотря на обретение смехом всё более устойчивого положения в исторической перспективе, тенденция его отторжения – то ли по ментальной привычке (из-за боязни греха), то ли в связи с имманентно-деструктивной коннотацией современного смеха – в той или иной мере реализуется в культуре Нового времени. Такая расстановка сил присутствует и в профессиональном музыкальном искусстве XIX–XX столетий. Не секрет, например, что опорную, высокую культурную позицию занимает творчество, связанное с престижной образной сферой (трагическое, драматическое, лирическое, эпическое и пр.). Произведения же, репрезентирующие смеховую образность, находятся на положении "творческого баловства", недостойного исследовательского внимания. Налицо – безусловное количественное преобладание произведений академического тона (исключения редки – например, Мусоргский, Прокофьев, отчасти Бородин, Римский-Корсаков, Танеев, Шостакович, Шнитке и Щедрин). Вспомним, например, что в наследии С. Танеева, несмотря на личностную предрасположенность Эхидона Невыносимова-Ядовитова (прозвище композитора в кругу друзей) к смеху, комические опусы занимают исключительно маргинальное положение, сосредоточиваясь главным образом в сфере устной развлекательности: капустников, шуточных поздравлений, версификаций. Исключение представляют два малоизвестных хора на слова Козьмы Пруткова, а также хор "Лежа в кровати" на авторские слова. А жаль – уж очень весёлым и задорным, по воспоминаниям, был Сергей Иванович!

Табуированное отношение к смеху породило ответную реакцию: нередко композиторы "стыдливо" обходят эту неблагодарную сферу. Более того, некоторые из них считают смех недостойным музыки. Любопытно, что композиторский "пуризм" встречается даже в XX веке, свидетельство чему – высказывание Э. Денисова о гротеске: "Я считаю, что в конечном итоге не нужно надевать никакие маски. Это кривляние всем надоело <...> Я думаю, что гротеск музыке сам по себе противопоказан <...> это для меня явление антимзыкальное и абсолютно несовместимое с моей концепцией музыки. Я считаю, что в музыке никогда не надо и нельзя ни над кем иронизировать, издеваться, кривляться <...> И для меня эта вот тенденция к гротеску в XX в. у ряда

композиторов, в частности, у Шостаковича, у Прокофьева, она мне непонятна <...> Вот возьмите того же "русского" Стравинского – в нём нет ни капли гротеска (?! – О.С.). Там иногда есть юмор, например, в "Байках про Лису"<sup>1</sup> – это очень хорошо и очень русский юмор <...> Но гротеска там нет никакого" [320, с. 89, 128].

Оппонентами Э. Денисову могли бы стать многие композиторы XX–XXI вв. – начиная с И. Стравинского, которому, как это ни парадоксально, было отказано в гротеске, и заканчивая столь крупными фигурами как Д. Шостакович и С. Прокофьев. В частности, у Прокофьева смех преодолевает маргинальное положение, приобретая паритетные права не только в сфере личностных проявлений, но и в творчестве, о чём свидетельствует и обилие произведений, связанных со смеховой образностью, и смелые находки композитора в области смехового музыкального текста и карнавализованной драматургии.

И всё же, несмотря на вариативность соотношения "серьёзной" и "смеховой" составляющих культуры, следует отметить, что в структуре рельефо-фоновых отношений музыкального искусства ценностную функцию фигуры чаще выполняли произведения высокого иерархического статуса (во всяком случае, "серьёзная" культура мыслилась во все времена как "правильная", соответствующая эстетическим требованиям элиты).

Маргинальный статус смеха – явление, определяемое комплексом социокультурных причин. Цепкие узы традиции способствуют осуществлению такого "естественного отбора", результатом которого становится незаслуженное умолчание смеховых артефактов музыкальной культуры. Они, по удачному замечанию А. Яковлевой, занимают позицию "нулевых", ибо, существуя в искусстве, "отторгаются господствующей культурой" [331, с. 13].

Среди объективных причин такой культурной компрессии отметим следующие:

1. *Социокультурный фактор* – закреплённое ментальностью православной Руси официально-маргинальное положение смеха и всех форм деятельности, связанных с ним.

2. *Рудименты жёсткого вульгарно-социологизированного подхода*, основанного на отрицании или умолчании тех фактов, которые "порочат" или снижают образ великого человека (в значительной мере эта тенденция определяет тонус советской истории музыки).

<sup>1</sup> Имеется в виду "Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана" И. Стравинского – "веселое представление с пением и музыкой".

3. "Аристократизация" музыковедения, отсутствие в нём универсального взгляда на культуру – фактор, рассматриваемый М. Сапоновым как "один из симптомов кризисного состояния историографии вообще". Как замечает учёный, "ранее историки не считали нужным обосновывать свою избирательность в материале: самоограничение только информацией из жизни социальной и интеллектуальной элиты (в нашем случае – элитарным материалом – О.С.) подразумевалось при всяком научном описании истории само собой" [248, с. 4].

Аналогичного мнения, применительно к "внесистемным системам" культуры, занимающим позицию "антикультурных", апокрифических (а именно таковым принято считать смеховой мир), придерживается Ю. Лотман: "Отказ от описания внесистемного, вытеснение его за пределы предметов науки отсекает динамический резерв и представляет нам данную систему в облике, принципиально исключающем игру между эволюцией и гомеостазисом. <...> В сфере культуры мы постоянно сталкиваемся с тенденцией считать чужой язык не-языком или – в менее полярных случаях – воспринимать свой язык как правильный, а чужой как неправильный и разницу между ними объяснять степенью правильности, то есть мерой упорядоченности" [159, с. 546, 548].

4. Как правило, *отпозиционный характер произведений, связанных со смеховым модусом*. Смеховая культура, играя роль котраверзы по отношению к культуре официальной, всегда была порицаемой, неудобной для кого-либо. В Древней Руси против неё как "дьявольского поведения", не соответствующего православной этике, – восставали представители высшей духовной иерархии. Позже, во времена жёстких тоталитарных режимов, эта сфера – как не соответствующая псевдопатриотическим идеям – вызывающе не вписывалась в официальную идеологию, будучи порицаема властями как потенциальная разрушительная сила<sup>1</sup>. Смеховые опусы – как нарушающие каноны и эстетически приемлемое звучание – раздражали рафинированный слух эстетов. Даже дружественно настроенный к Мусоргскому Римский-Корсаков считал лучшим его произведением романс "Ночь", не говоря об остальных "критиках", с недоумением воспринявших многие фрагменты "Женитьбы", "Сорочинской", "Бориса Годунова", сатирические романсы и песни (по-

<sup>1</sup> Отметим, что иногда смех все же прорывался в государственные структуры. Это, во-первых, "смеховой беспредел" опричнины Ивана Грозного и гомерический "Всешутейший и всепьянейший собор" Петра Великого, во-вторых, государственно узаконенный смех на службе пролетарского искусства новой России.

казательно в этом смысле мнение А. Голенищева-Кутузова о "Райке", рецензия Ц. Кюи на оперу "Борис Годунов" и пр.).

5. *Сила привычки*, нежелание посмотреть на явление другими глазами, с позиций объективизирующей социокультурной реальности.

6. *Практически полное отсутствие в Украине новых исследований музыкального смеха*, в которых были бы откорректированы сведения, идеологически обработанные советским музыкознанием<sup>1</sup>.

7. *Ограниченность научной парадигмы*, которая, вследствие вышеотмеченной тенденции, "действует подобно сити, отбирая объекты исследования в соответствии с присущими ей методами и оставляя без внимания всё остальное" [235, с. 213]. Такой отбор, производивший деление музыки на идеологически благопристойное и не соответствующее идеалам, оставался критерием оценивания художественных явлений как "хороших" или "плохих". Как отмечает Арановский, "из музыки исключалось всё, что не соответствовало официальной идеологии. <...> Безжалостно отсекались целые пласты культуры <...> кроме *псевдопатриотических мотивов*, действовала целая система *квазиэстетических табу*. <...> Естественно, общая картина отечественной музыки <...> как она представала в учебных пособиях, исследованиях, концертной жизни, оказывалась обеднённой, ущербной, содержащей множество пробелов. <...> Расчленение единого русла русского музыкального искусства на два, отчуждённых друг от друга, носило <...> всецело искусственный характер и не отменяло их внутреннего родства. Всё это говорит о необходимости разработки новой концепции развития русской музыки <...>, которая смогла бы восстановить расколотую целостность" [235, с. 8, 10]<sup>2</sup>.

Тенденция вытеснения смеха – "вечно Чужого" в культуре, имея под собой достаточно веские и объективные причины, способствует тому, что без пристального научного внимания остаётся колоссальная область смеховых музыкальных проявлений, которая во многом объясняет уникальность мироощущения композиторов и формирует

<sup>1</sup> Исключения в этом ряду – статьи Е. Зинькевич "Смеховая парадигма украинской музыки" [110] и Е. Берденниковой "Quodlibet И.С. Баха: загадки и парадоксы", а также некоторые разделы "Історії української музики" Л. Корний [131]. Много интересных "смеховых деталей" содержит исследование С. Тышко и С. Мамаева "Странствия Глинки" [281].

<sup>2</sup> У М. Арановского речь идёт об отсечении тех пластов музыкальной культуры, которые, по мнению официальной идеологии, были связаны с "глетворным влиянием Запада". Однако, симптомы отбора вполне соответствуют ситуации со смеховой культурой.

представительную сферу их творчества. Как бы продолжая традицию маргиналий – написанных на полях Евангелия смешных, часто скабрёзных дополнений (которые, будучи фоновым элементом Священного Писания, способствовали, тем не менее, его более экспрессивному восприятию) – произведения, связанные со смеховой образностью, так же, как и мир престижных артефактов, отражают представления об идеале эпохи – правда, в более сложной, опосредованной форме, заставляющей восприятие трудиться, а нередко двигаться от обратного. Можно с уверенностью сказать, что такие произведения как "Раёк" Мусоргского и "Антиформалистический раёк" Шостаковича есть лицо своего времени – *документы эпохи.*

## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. СМЕХОВОЕ НАЧАЛО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И МЕНТАЛИТЕТЕ

### 1.1. ИСТОРИЧЕСКОЕ И НАЦИОНАЛЬНО- МЕНТАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ СМЕХА

*Всё смеётся у нас одно над другим, и есть уже что-то внутри самой земли нашей, что-то смеющееся над всем равно...*

*Ч.В. Тоголь*

"Россия представляет колышущуюся утробушку, которая, осматриваясь по сторонам, дожидается: Чему бы мне посмеяться? <...> Вера, Бог, небо. Ха-ха-ха!!!! <...> Каждый <...> от души посмеялся <...> над этим "своим отечеством", над Русью-то, ха-ха-ха!! – Ну и Русь! <...> Не люди, а свиные рыла <...>. Нет сил этого побороть. Гогочут" [230, с. 380, 17, 40, 43]; "русская литература есть несчастье русского народа. За небольшим светлым исключением. Пушкин. Лермонтов. Кольцов. <...> А остальное – нечто сентиментально-слезливое <...>. Или ещё хуже – что-то хихикающее, насмехающееся <...>, нечто ослабившееся в ироничности.<...> О, это началось давно. С Фонвизина. С "Недоросля". А может, и раньше. Тогда она, литература, отступила в сторону. Тогда заняла эту позицию зрителя.<...> И засмеялась. И потом всё это набирало и набирало силу. И превратилось в сплошной хохот. *Сплошной хихикающий, насмехающийся ряд*" (курсив – О.С.) [230, с. 206].

"Всё вокруг *русское, грустное, непоправимое*. <...> Как грустны, безнадежны наши прославленные "неохватные" пространства, российский воспетый простор, так трагично отделивший человека от человека. <...> В сущности, вся великая русская литература – *вопл и стон* <...> Печальны судьбы русских писателей. Самый "светлый", самый "весёлый" был Пушкин. Но, Боже мой, какие горькие слова срывались у него о России!" [260, с. 310–314].

"Быть самым свободным человеком в *самой смешной стране на свете* – до безобразия весело. В других странах живут серьёз-

ные люди, несущие бремя ответственности, как полные ведра воды, а у нас – смешные, неперебиваемые на иностранные языки мужики, бабы, милиционеры, интеллигенты, колхозники, зэки, придурки, начальники и пр. отморозки" (*курсив – О.С.*) [97, с. 11–12].

"Россия умеет смеяться" (Л. Пумпянский). "В России нет ничего серьёзного, кроме самой России" [цит. по: 193, с. 523].

"Наши – один из самых сумрачных, невесёлых, сосредоточенных, словом, слишком поживших, что ли, народов в мире, потому что мы горемычные и нам по воле Провидения досталось как никому" [226, с. 127].

Почему столь широк разброс мнений? Где искать точку отсчёта объективности?

Погружение в проблему специфики русского смеха требует решения вопросов, связанных с выяснением его ментальных свойств – начиная от глубинных архетипических моделей, составивших генетический фонд смеховой семантики, и заканчивая спецификой смеха Нового времени. Понимая, что детальное изучение данной проблемы могло бы стать основанием специального крупного исследования, ограничимся лишь некоторыми соображениями по этому поводу.

Проблема *национального и конкретно-исторического своеобразия* русского смеха достаточно сложна. С одной стороны, русский смех не всегда возможно "отделить" от общеславянской смеховой парадигмы: часто доминантные свойства российского и иноэтнического славянского смеха (например, украинского<sup>1</sup>) совпадают, причины чему можно усмотреть, во-первых, в формировании смехового генотипа в восточнославянском единстве архаического мира, внутри древнерусской народности, во-вторых – в параллелизме социокультурного развития на протяжении длительного исторического периода в условиях Нового времени<sup>2</sup>.

Значительные осложнения создаёт *протеистическая природа* самого смеха, обладающего большой энергией сопротивления по отношению к любым попыткам зафиксировать его имманентные свойства. Нестабильность, парадоксальная переменчивость и антиномич-

<sup>1</sup> Неслучайно слова "юмор" и "настроение" (*настроенность, модус восприятия мира*) приобретают в украинском языке синонимическое значение: "быть в настроении" по-украински звучит как "бути в гуморі", из чего следует, что поведенческая норма украинца, находящегося в хорошем расположении духа, нередко – смех.

<sup>2</sup> Аналогичные схождения смеховых парадигм, по мнению исследователей, наблюдаются в русской и польской смеховой культуре [см. об этом: 177].



ность этого феномена, мобильность его смысловых полей и множественность переходных состояний не позволяют выявить качества русского смеха с полной определённой. То, что свойственно какой-либо одной эпохе, может быть вовсе не востребовано другим временем, не говоря уже о "смеховом произволе" каждого творца.

О закрытости смеха для познания, всерьёз и шутя, говорят многие. Вот, например, вовсе не обнадеживающее мнение Л. Карасёва: "Смех – это язык <...> Тот, кто смеётся или смешит, находится внутри смеха. Размышляющий же о смехе оказывается вне его границ, и потому сам смех как бы закрыт для его эмоционального слуха <...> в любом случае наш вопрос, обращённый к смеху, остаётся безответным, плата за понимание оказывается слишком высокой, и в итоге каждый остаётся с тем, с чего начинал, – смех сам по себе, и мы – сами по себе" [124, с. 121]. Удачно, хотя и с определённой степенью преувеличения, сказал об этом, применительно к юмору, Г.К. Честертон: "Юмор с трудом поддаётся определению, и только отсутствием чувства юмора можно объяснить попытки определить его" [цит. по: 247, с. 17]. Совсем скептически оценивают научный потенциал смеховой проблематики юмористы. "По-моему, серьёзное научное исследование смеха – это чистый абсурд, горячее мороженое, бездымная сигарета, консервированные цветы", – заявляет Г. Горин [83, с. 123].

Не будем столь пессимистичны. Не претендуя на окончательное решение проблемы и осознавая факт феноменальной неуловимости, загадочности и протейности смеха как такового и русского смеха в особенности (ведь, с одной стороны, – Россия, которую, как известно, "умом не понять", а с другой – смех, который всегда "сам по себе"), попытаемся всё же приблизиться к пониманию его специфики в русской ментальности.

Смех – "принципиально временное" явление (С. Аверинцев). При подходе к характеристике *исторически-конкретных форм смеха* обнаруживаются свои трудности. В первую очередь, – необходимость вжиться в смеховое ощущение конкретного времени, отказавшись от модернизированных представлений Нового времени (когда речь идёт, например, о ритуальном смехе "доцивилизованного" общества). Принципиально разные мировоззренческие основания инициируют столь же различные культурные и поведенческие нормы, в том числе – особую психологию "человека смеющегося". Поэтому, изучая своеобразие смеховой манеры определённого композитора, необходимо смоделировать структуру его воспринимающего сознания, "одетого на ось" конкретной эпохи. Личностный аспект

подключает к проблематике ещё одно измерение – осмысление психокреативных функций индивидуальной смеховой деятельности.

Проблема приобретает ещё более зыбкие очертания, будучи "нанизанной" на позицию исследователя, который, пытаясь очертить определённые грани национального образа мира, опирается, всё-таки, на субъективные эмоции и специфику собственного воспринимающего сознания. Оно, в идеале, должно предполагать "смеховую открытость" учёного (М. Сапонов).

История научной мысли демонстрирует достаточно большую амплитуду мнений о смехе, определяемых личными убеждениями (например, "гипостазированная и крайне идеализированная сущность смеха" как деяния исключительной "духовной доброкачественности" [4, с. 475]), временным фактором (социологизация научного мышления, оптимизация явления, понимание смеха только как социально-обличительного явления и пр.). Прав Д. Лихачёв, считающий, что "каждое индивидуальное восприятие национального не противоречит другому его индивидуальному восприятию, а скорее углубляет, дополняет его. И ни одно из этих личных восприятий национального не может быть исчерпывающим, бесспорным" [155, с. 8]. Осознавая, что данное исследование представляет собой именно такую попытку дополнить и углубить представления о русском музыкальном смехе XIX–XX веков, попытаемся всё же приблизиться к осознанию своеобразия русской ментальности и культуры сквозь призму смеха. Этот аспект и определяет цель данного раздела исследования.

Проблема *исторической конкретности и национальной специфики* смеха освещена во многих исследованиях. По мнению Д. Лихачева, "смеховой мир отнюдь не един. Он различен у отдельных народов и в отдельные эпохи. А там, где господствует в культуре индивидуальное, личностное начало, он в какой-то мере различен у каждого смеющегося" [157, с. 1].

Аналогичного мнения придерживается В. Пропп: "Каждая эпоха и каждый народ обладают особым, специфическим для них чувством юмора и комического, которые иногда непонятны и недоступны для других эпох". Достаточно определённо учёный высказывается о национальной специфике смеха: "французский смех отличается <...> изяществом и остроумием (Анатоль Франс), немецкий – некоторой тяжеловесностью (комедии Гауптмана), английский – иногда добродушной, иногда едкой насмешкой (Диккенс, Бернард Шоу), русский – горечью и сарказмом (Грибоедов, Гоголь, Щедрин)" [218, с. 28–29].

Редкое замечание о различном "удельном весе" смеха в жизни разных народов встречаем в Большом энциклопедическом словаре "Русское мировоззрение": "юмор не в одинаковой степени свойствен разным народам; он встречается у англосаксонского и славянского племени в большей степени, чем, например, у французов" [236, с. 752]. Однако, столь тонкие и, как кажется, верные соображения постулируются, не будучи аргументированными: они, скорее, есть следствие ощущений, а не доказательно-аналитического освоения.

На наш взгляд, определяющими *факторами формирования национально-характерных свойств смеха* являются:

– *ментальные основания* – относительная целостность мыслей, верований, "навыков духа", которые создают картину мира и укрепляют единство культурной традиции, определяя *эмоционально-психологические и социокультурные приоритеты нации*;

– *культурные архетипы*, сформировавшие смеховую ветвь национальной культуры (в славянских странах, в России это, в первую очередь, скоморошество, шутовство и юродство);

– *историко-временной фактор*, обеспечивающий специфику смеха в разные эпохи российской истории;

– *отношение к смеху церкви и властей*, определяемое "картиной" смены религий и степенью жесткости властных структур (в свое время Пушкин вполне определён, хотя и в общем плане, высказался на этот счёт, заметив, что "особенную физиономию" каждого народа формируют "климат, образ правления, вера" [225, т. 7, с. 28–29]);

– *вписанность категории смеха в национальную философию миропознания* – фактор, инициирующий различие смеховых модусов доцивилизованного и цивилизованного общества;

– *личностный фактор*, связанный с психокреативными свойствами *homo ridens* – там, где речь идёт об авторском творчестве.

Разделение данных позиций, безусловно, представляет собой теоретическую абстракцию: все они находятся в отношениях взаимодополнительности и активного взаимодействия. И всё же учет данных факторов необходим, иначе "широта обобщения" может оказаться "морем, поглощающим уже найденную специфику" [315, с. 447].

Смех – явление, артикулированное русской культурной традицией. Будучи органической формой выражения национального самосознания, "высшим инстинктом" (Я. Голосовкер) социума, он обеспечивает целостность и динамическую сбалансированность культуры. Именно

благодаря смеховой модели культура приобретает "двойное зрение", позволяющее воспроизводить реалии с позиции двух художественных модусов – серьезного и смехового.

Смех – естественное состояние русского человека. Неслучайно модель "несмеяния", семантическая оппозиция смеха, воспринималась в народе как признак нездоровья, ущербности, глупости, противостоительности (см. Сказку о Несмеяне). Однако до сих пор можно встретить высказывания об эмоциональном тоне русского народа, отличающиеся близорукостью и несоответствием реальности. Одно из таких умозаключений встречаем в статье Евгения Бича: "Россия. Угрюмая страна. Морозы, холода, стачки, социал-демократия. Народ, который и смеяться-то по-настоящему не умеет. Не привык" [45, с. 136].

Эта цитата, на первый взгляд противоречащая тону данной работы, избрана не случайно. Она позволяет, разогревшись в критике и двигаясь от обратного, перейти к заявленной проблематике. Подобные высказывания, создающие образ угрюмого русского народа и свидетельствующие о недооценке смеховых граней российской действительности, – явление не единственное и не случайное. Любопытно в этой связи мнение Б. Зайцева, автора книги о преподобном Сергии Радонежском. Умалая реальную антиномичность русского национального характера, Зайцев пишет: "Если считать, а это очень принято, что "русское" – *гримаса, истерия и юродство, "достоевщина"*, то Сергей – явное опровержение. В народе, якобы призванном лишь к "ниспровержениям" и разинской разнузданности, к моральному кликушеству и эпилепсии, Сергей как раз пример <...> ясности, света" [цит. по: 331, с. 9]. Симптоматично, что смеховое в "русском" вновь не отрелфлексировано.

Примеров подобного умолчания множество. Присутствует и противоположная тенденция, когда "смеховое", будучи зафиксированным в качестве доминанты русской ментальности, получает резко негативную характеристику. Даже такой талантливый и самобытный писатель "естества народного", как В.В. Розанов, с размашистостью и пристрастной ослепленностью христианским благочестием делает приговор всякому проявлению смехового начала в человеке и, как следствие, – всему сатирическому направлению русской литературы. Поскольку позиция Розанова отражает распространенное в православной культуре мнение о смехе, приведем его высказывания в достаточно полном виде:

"Смеяться – вообще недостойная вещь <...> смех есть низшая категория человеческой души <...>. И я думаю вообще, что "сатира"

от ада и преисподней, и пока мы не пошли в него и ещё живем на земле <...> – сатира вообще недостойна нашего существования и нашего ума" [231, с. 437];

"Герой всегда серьёзен. Вот это-то у нас и было подгноено с корня <...> героическому негде было расти <...> с появления ядовитого смеха в нашей литературе. С детства ведь все читали и смеялись персонажам Грибоедова, потом явился Гоголь: захохотали. Начал писать Щедрин: "подвело животики!" [232, с. 428];

А вот – о "хохоте Дьявола Гоголя": "Тогда пришел Гоголь и стал хихикать. Пришёл дьявол. Ха-ха-ха. Го-го-го! <...> – Хи! Хи! – пискнул Гоголь" [230, с. 380]; "После Грибоедова и Фонвизина что же собственно нового сказал Гоголь? Ничего <...> и грубого хохота, которого и всегда было много на Руси ("насмешливый народец"), стало ещё больше <...> "Успех" Гоголя <...> объясняется тем, что кроме плоско-глупого по содержанию, он ничего и не говорил <...> что он попал, совпал с самым гадким и пошлым в национальном характере – с цинизмом, с даром издевательства у русских, с силой гогочущей толпы, которая <...> мнёт и топчет слёзы, идеализм и страдание" [230, с. 117]; "Дьявол вдруг помешал палочкой дно: и со дна пошли токи мути, болотных пузырьков. <...> Это пришел Гоголь <...>. В тайной глубине своей Гоголь – именно мерзость. <...> Ничего праведного, любящего, трогательного, глубокого не пошло от Гоголя. От него именно пошла одна мерзость. Вот это – пошло. И залило собою Русь" [230, с. 319].

"Грибоедов, Гоголь и потом вся эта золотушно-желчная разночинная рать. А далее – Щедрин. И новейшие, у которых уже не смех, а сплошной гогот. Это называется прилично – "писатели-сатирики". "Критическое направление в русской литературе". А на самом деле – сплошная мерзость. И предательство. <...> Комедия "Горе от ума" есть страшная комедия. Это именно комедия, шутовство, фарс. <...> Она в истории сыграла страшную роль фарса, <...> севшего верхом на трагическое начало мира" [230, с. 206]; "Я отрицаю не очень много: Кантемира, Фонвизина, Грибоедова, вторую половину Толстого и всех писателей 60-х годов" [230, с. 295].

Налицо резкая антисмеховая позиция. Причём, усиленная непониманием смеховой специфики распираемых авторов (разве можно к кому-либо из названных писателей отнести слова "мнёт и топчет слёзы, идеализм и страдание"?). Что это? Художественная близорукость, тенденциозная оголённость жёсткого в определениях человека? Или страстная уверенность в том, что любовь к своему народу – только в "благомудрии", в жизнеопи-

сании "нравственного человека" – "доброго" и "благодатного", "который никогда и ни к чему не имел злой мысли?" (В. Розанов). Отчасти ответ на этот вопрос даёт М. Пришвин: "Розанов был нежный, тихий человек с таким сильным чувством трагического, что не понимал даже шуток, сатиры" [62, с. 118]. Однако, сколь много в русской культуре трагических личностей, которые – именно в силу своей настроенности на трагедийный мodus восприятия мира – тяготели к смеху (Гоголь, Достоевский, Чехов, Щедрин, Мусоргский, Сац, Шостакович, Шнитке и пр.).

Позиция Розанова, отражая реальное положение смеха в православии, связана, в первую очередь, с безапелляционным приятием христианского позитивизма и Богопослушным отношением к категории греховности. Показательно в этом смысле его высказывание: "По-видимому, есть творчество *нерелигиозное по существу. Это – смех*" [232, с. 640].

И хотя с XX столетия, отмеченного эмансипацией смеха, иерархия ценностей уже не определяется исключительно религиозными приоритетами, официальная теологическая позиция остается неизменной. Интересные соображения по этому поводу имеются в эссе священника П. Зуева "Заметки о лицедеи и лицедействе". Отмечая, что всё смеховое есть "зло-пародия", "кощунственная парафраза – дьявольская реплика, <...> подмена" [111, с. 75], автор вновь, как и много столетий назад, приводит зло и смех к общему знаменателю. Таковым является театральность и "подозрительная склонность к поэтике карнавала" – к переодеванию, маскараду, игре [111, с. 60, 66]. Подчёркивая вторичность зла и его связь с пародийной интерпретацией мира, П. Зуев пишет: "Зло – не оригинально <...> оно подобно двойнику в зеркале: вторящий оригиналу, он не способен ни к единому "самодвижному" жесту. Это "кощунственное зеркало" – то же бытие, но со знаком минус" [111, с. 65].

Мысль о вторичности Нечистого и его "методов" подчеркивает и П. Флоренский: "Даже на "чёрной мессе", в самом гнезде дьявольщины, дьявол со всеми поклонниками не могли придумать ничего иного, как кощунственно пародировать тайнодействия литургии, делая всё наоборот. <...> Это – ещё доказательство, что <...> есть лишь жалкая "обезьяна Бога", о которой давно сказано: <...> "как похожа на нас мерзейшая тварь – обезьяна" [291, с. 168].

Связь "сатанинских деяний" с пародированием символики Христа (в частности, *троичной* символики), – типологическое свойство иконографии зла в разнонациональных культурах. Пример тому – триликий Сатана, изображенный Данте Алигьери в "Аде" из "Божественной комедии":

*И я от изумленья стал безгласен,  
Когда увидел три лица на нём*

Эта же символика, но с другими смысловыми обертонами, присутствует в поведении юродивого. Так в "Житии Прокопия Устюжского" описано типичное антиповедение блаженного, который "токмо три кочерги в левой руке своей ношаше" [100, с. 57–58]. Как отмечают Лотман и Успенский, "особенно знаменательно, что три кочерги в руке Прокопия Устюжского явно коррелируют с тремя свечами в руке архиерея при святительском благословении; при этом Прокопий носит кочерги в левой руке и ходит по церквам *ночью*, а не днем" [174, с. 162]<sup>1</sup>.

Сознательное травестирование христианской топики встречаем и в Древней Руси (вспомним знаменитый "Акафист кукурузе" или "Службу кабаку" с возгласием кабацких ярыжек "Свяже хмель, свяже крепче, свяже пьяных и всех пьющих, помилуй нас, голянских" [8], обыгрывающем одну из главных молитв православия "Святой Боже, Святой Крепкий, Святой Бессмертный, помилуй нас"), и в Новое время, в частности, – в смеховых ритуалах литературного общества карамзинистов "Арзамас". Само название кружка – "Новый Арзамас" – апеллирует к новозаветному образу Царства Божия "Новому Иерусалиму". Протокол организационного заседания, оформленный В.А. Жуковским, обыгрывает эту параллель: шутливо перефразируя известный 136-й псалом "Аще забуду тебя, Иерусалиме, забвенна будет десница моя", Жуковский провозглашает: "О Арзамас! Если забуду тебя, да будет забвенна десница моя!" [220, с. 56].

Более того, как замечает О. Проскурин, "арзамасские "тайнства" соотнесены – вплоть до деталей – с тайнствами православной церкви" [220, с. 57]. Впечатляет скрупулезность и последовательность в обозначении аллюзийных смыслов. Среди них:

- *топика крещения* ("очищение чрез потоп Липецкий"<sup>2</sup>);
- *практика изменения имени*: "Шесть присутствующих братьев торжественно отреклись от имён своих, дабы означить преобразование своё", назвавшись – в соответствии с героями баллад Жуковского: Уваров – Старушка, Дашков – Чу!, Блудов – Кассандра, Жуковский – Светлана, Жихарев – Громобой и пр.;

<sup>1</sup> В указанной статье имеется важная сноска: "Ср. в этой связи характерное паремиологическое соотнесение "Богу свечи" и "чёрту кочерги" [174, с. 162].

<sup>2</sup> Скандальная премьера памфлетной комедии А.А. Шаховского "Липецкие воды", в герое которой современники усмотрели карикатуру на Жуковского, стала поводом для организации "Арзамаса".

– крестильная молитва с троекратным вопросом священника к крещаемому: "Отрицаеши ли ся сатаны и всех дел его и всех аггел его <...>?", требующем ответа: "Отрицаюся", после чего священник предлагает: "И дуни, и плюни на него" – и крещаемый трижды "дует и плюёт" (сравним с рассказом Д.Н. Блудова об "Арзамасе": "первым словом его была клятва "Я дую и плюю на Беседу и аггелов её");

– покаяние (грехами считались пропуски заседаний, нарушение обрядов, погрешности против литературного вкуса);

– наложение епитимьи ("за ужином лишается он своего участка гуся");

– благословение ("По окончании ужина президент благословляет его лапкой гуся" – пародийным аналогом крестного знамения) [220, с. 57–59].

Как видим, пародийно-аллюзийное соотнесение арзамасских ритуалов с православной символикой, не имея под собой разоблачительных по отношению к церкви целей, было ориентировано на игру и дурачество и апеллировало к той древней модели осмеяния божества, которая была связана с его упрочением за счёт "благодетельной стихии обмана и смеха" (О. Фрейденберг)<sup>1</sup>. Этот факт – свидетельство того, что метафорический ряд смеха<sup>2</sup> в славянской культуре, несмотря на официальное отторжение смехового деяния православной религией, связан с любовью, солнцем, огнем, светом, свободой ликующей и наслаждающейся плоти, дурачеством и шутовством – всем тем, что находится в светлом, радостном поле национального образа мира. Неслучайно главный герой русских народных сказок – живущий на выворот Иванушка Дурачок и есть активное, созидательное начало: несмотря на кажущуюся дурость и неприспособленность, он вдруг оказывается именно там, где нужно, и делает (по принципу "авось" или "небось") именно то, что нужно. Все таинства природы оказываются на стороне умного дурака-пересмешника, который, как свидетельствует народная философия, и служит положительному преобразованию мира. Его дурость есть "прикровенный ум", освобожденный смехом от прагматической бессмысленности бытия.

<sup>1</sup> Подробнее о "галиматийной" стихии "Арзамаса" см.: Проскурин О. Арзамас, или Апология галиматъи [220].

<sup>2</sup> Специальный анализ метафорических "ликов смеха" см. в работах Л. Карасева [121, 122].



Смех – явление не однозначное, "величина переменная" в истории культуры. Сохранившиеся обряды и ритуалы, дошедшие до нас документы, так же как исследования этого феномена, позволяют сделать вывод, что смеховые формы на восточнославянской почве претерпели значительную эволюцию, демонстрируя существенное изменение смысловых коннотаций. С некоторой долей условности, присутствующей в любых систематизациях, попытаемся выделить основные исторически-конкретные формы смеха. Это смех архаический (доязыческие и языческие времена), смех средневековый и смех Нового и Новейшего времени.

Для понимания специфики *архаического смеха* – часто вовсе не смешного, во многом не постижимого для современного восприятия, – необходимо отказаться от социокультурных представлений и мотиваций Нового времени. Полагаясь на мнение исследователей ритуального смеха архаики (О. Фрейденберг, В. Пропп, З. Кузеля, К. Грушевская, Н. Велецкая, С. Лащенко), заметим, что архаический смех – как элемент синкретического ряда "смех/движение/сексуальное возбуждение" (С. Лащенко) – был строго функционален и лишён ценностной ориентации. Это был "способ достижения телесной и звуковой мимикрии к бушующей энергетике Сакрального" [145, с. 85]. Запредельная энергия безудержного хохота, рождавшая гипнотические коллективные смеяния, позволяла, по воззрениям древнего человека, слиться с непостижимой и пугающей сущностью Непостижимого ("мана", "аренда"), чтобы обезопасить и умиловить его. Этот факт объясняет обязательное присутствие смеха в свадебном обряде, в неистовых оргиях купальской ночи и даже в ритуалах прощания с умершим<sup>1</sup>, когда "неистовствующая "хохочущая" людская масса <...> "подключалась" к идущему извне колоссальному энергетическому импульсу, <...> не давая таинственной и страшной субстанции задержаться в сообществе и обжитом им мире" [145, с. 82].

Столь же неуместный, с точки зрения современного восприятия, смех звучал на поминальных тризнах, сопровождавшихся безудержными смеховыми действиями. Как считает С. Лащенко, "видимо, именно в темных и вязких глубинах массовой одержимости насилием, движением и растущим сексуальным возбуждением зарождалось и рос-

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: З. Кузеля "Посижіне и "забавы" при покойнике" [137].

ло то, что столетия спустя будет названо потомками, за неимением иного, более точного определения, смехом" [145, с. 77].

Нередко архаический смех – как верный способ достижения оргиастического неистовства – был "замешан на крови" ритуалов, связанных с убийством (жертвоприношение, умерщвление стариков, больных и пр.). Такой смех, безусловно, был лишён своей главной современной мотивации – смешного: человек, *не имея личностной оценочной позиции*, как частица первобытного коллектива, смеялся не над чем-то, а для чего-то. Возможно, жестокость, жуткость и агрессивность такого смехового деяния, будучи спутниками гипнотического подключения к высшей силе, и составляет те уже забытые, но и ныне имеющие редуцированный смысл генетические обоснования, которые определяют синергетические свойства современного "несмешного", часто страшного смеха?

Вышесказанное позволяет согласиться с мнением исследователей о том, что в языческие времена, в сфере ритуально-обрядовой, смех выполнял *магическую функцию*, соответствуя представлениям древнего человека о смехе – обереге, отпугивающем зло, способном пробудить природные и умиротворить сверхъестественные силы, воскресить из мертвых. Неслучайны в этой связи документальные свидетельства об участии в похоронных и поминальных обрядах скоморохов, насильно побуждающих к смеху<sup>1</sup>.

Одно из таких свидетельств встречаем в Стоглаве (гл. 41, ответ на вопрос 23), требующем, чтобы священники "скомрахом бы и всяким глумником запрещали и возбраняли, чтобы в те времена, когда поминают родители, православных христиан не смущали теми бесовскими играми" [271, с. 140–141]. Смеховой аспект отправления похоронных обрядов – как рудимент древнего языческого сознания, в котором "плач-смех" (О. Фрейденберг) отражал растворенность человека в стихийном Непознаваемом, – сохранился и после принятия христианства, когда "скоморохи, несмотря на свой комический характер, осмеливались являться на грустные жальники по старой памяти о каком-то некогда всем понятном обряде поминок с плясками и играми. <...> Народ допускал их на могилы и не считал неприличным увлекаться их песнями и играми, по той же старой памяти" [36, с. 10].

<sup>1</sup> Доказательство участия смехотворцев в погребальном обряде – скоморошья пародия "Похороны комара", свидетельствующая об отличном усвоении скоморохами-профессионалами этикетных формул голошения.

Исходя из свидетельств Ж. Тьерсо о распространенности подобных обрядов во Франции, данное явление, рассматриваемое компаративистикой как типологическое, имело повсеместное хождение<sup>1</sup>: "Особенно пикантно то, что доказательством существования сатирических песен в первые века христианства являются церковные документы. <...> О них говорит святой Августин, об этих "гнусных песнях", <...> которые народ пел, *танцую чуть ли не на могилах святых*" (курсив – О.С.) [282, с. 40–41].

Аналогичную магическую функцию смеха обнаруживаем в древних мифах и верованиях других народов. Так, в исследовании В.Я. Проппа упоминается древнегреческий миф о впавшей в горе в связи с похищением дочери богине плодородия Деметре. Богиня перестает смеяться – и всё на земле усыхает. Тогда служанка Деметры делает неприличный жест, заставляя богиню смеяться; природа оживает и восстанавливает свою живородящую функцию. Подобные представления находим и у древних якутов, поклоняющихся богине родов Ийехсит. Посещая рожениц, богиня помогает явлению новой жизни сильным смехом. Осознание смеха как символа жизни и плодородия является, видимо, типологическим признаком любого архаического сознания, в том числе и древнерусского.

Думается, наряду с ритуальным смехом, в древние времена (как и на любом этапе существования человечества) присутствовал обычный, условно говоря, *физиологический смех*, рожденный радостным приятием жизни, удовольствием, ощущением собственной силы. Этот витальный дионисийский смех – как естественная реакция раскрепощенного здорового естества, как проявление жизнелюбия и телесной органики человека – находится вне времени и вне религии.

*Русское средневековье*, отличаясь открытостью священного для секуляризации, исповедует смех амбивалентный, направленный, в первую очередь, на самого смеющегося, сочетающий хвалу и хуление, святость и кощунство, которое было "невозможно без переживания или предпосылки святости" [328, с. 152]. Бинарность сознания русского человека, испытывавшего одинаково сильное притяжение к "высокой" и "низкой" константам бытия, отразилась в дуальной модели мира и культуры. Колоритная многомерность древнерусской культуры этого периода раскрывается в полярных сущностях сакрального, проводящего в

<sup>1</sup> При рассмотрении проблемы национально-исторического своеобразия русского смеха необходимы вкрапления инонациональных ракурсов, которые, с позиций компаративистики, подтверждают общность типологических процессов в мировой культуре, помогая осознать своеобразие смехового феномена в русской культурной традиции.

жизнь догматы официального православия, и профанного, приземляющего эти догматы на "низкий", бытовой уровень посредством осмеяния и пародирования. В народной культуре этого времени господствует *апофатизм* – отрицательная теология, основанная на логике негативного богопознания, когда высший идеал преподносится только через отрицание всех его атрибутов и значений. Набожность средневекового человека вполне сочеталась со смеховой трансляцией сакрального материала: "кощунствовали на Руси с незапамятных времен, святотатствовали потому, что знали, где лежит святое <...> и как им воспользоваться <...> признавая святость того, над чем кощунствуешь" [328, с. 156].

Дуальные оппозиции средневековья (поп – скоморох, смиренная святость – "смехотворение", храмовое предстояние – "вертимое плясание", молитвенное молчание – "празднословие" и "кощунание"), по мнению А. Панченко, "есть резон толковать как рефлекс *средневекового дуалистического мировоззрения*"<sup>1</sup> (курсив – О.С.) [209, с. 83].

Любопытно, что место для смехового аспекта, выстраивающего свой антимир по принципу "кривого зеркала", появляется в самой христианской религии<sup>2</sup>. С точки зрения кривоотражательных возможностей смеха можно наиболее адекватно представить своеобразие распространенного в средневековой культуре пародийного начала. Как отмечает М. Бахтин, "рядом с серьёзными (по организации и тону) культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие бо-

<sup>1</sup> Такая бинарность оппозиций присутствует и в самом характере русского человека. Однозначно определить свойственные ему черты невозможно. Неслучайно углубление в эту проблему вызывало столь противоречивые мнения. Любой характерообразующий тезис тут же порождает в сознании антитезис, объединяя их в то динамически балансирующее единство, которое и составляет своеобразие русской натуры: святость – греховность; серьёзность – кощунство и "смехоблудие"; угрюмость – весёлость; мудрость – дурашливость; скромность – бахвальство; высокая нравственность – бесстыдство; стремление к плотским наслаждениям; чувство национальной гордости – и ярко выраженный самокритицизм. На каждой плоскости "характерообразования" сосуществуют, проявляясь в большей или меньшей мере (в зависимости от эпохи, ситуации, индивидуальных свойств личности), взаимоотторгающие и в то же время взаимодействующие свойства, образующие особую "плотность" славянского характера.

<sup>2</sup> Рассмотрение смеховых явлений сквозь призму семиотической модели зеркала дает возможность осознать проблему обратимых миров (мира и антимира), логику их взаимоотношений и существующих перемещений – "вывертов" в зазеркальном мире ("Задом наперед, совсем наоборот", как говорил Траляля из "Алисы в Зазеркалье" Л. Кэрролла). Смеховые формы отражения действительности, транслируя художественные ценности через призму "кривого зеркала", в той или иной степени трансформируют, искажают исходный ряд: вогнутое и выпнутое зеркала служат моделями соответственно гиперболы и литоты, столь свойственных пародийным жанрам; кроме того, в "кривом зеркале" происходит переворачивание правого – левого (а для горизонтального зеркала также верх – низа). Предложенный ряд оппозиций можно продолжить, введя уже названные дуальные модели сакрального – профанного, духовного – телесного и пр.

жество <...> рядом с серьёзными мифами – мифы смеховые и бранные, рядом с героями – их пародийные двойники – дублеры" [31, с. 8]. Так возникал характерный для средневековья тип двойной экспозиции мира, при котором "сакральное не ставится смехом под сомнение, оно упрочивается смеховым началом, которое является его двойником и спутником, его постоянно звучащим эхом" [85, с. 327]. Этим объясняется обилие в средневековой культуре травестий, профанаций, пародийных служб, литургий, молитв, проповедей, которые в странах Западной Европы "охотно и благоговейно выносили именно высшие представители церкви и власти. Мало того: глумление над божеством происходило именно в дни больших религиозных праздников и было приурочено к Рождеству, к Богородицыным дням, к Пасхе" [293, с. 491].

Западное средневековье являет смелую контрастную полифонию культурных слоев сакрального и кощунного. Вспомним "шествие на осляти", когда один из участников пародийного богослужения, переодетый и названный епископом, садился на осла лицом к хвосту и, сопровождаемый весёлой толпой, ездил по городу, принимая в дар хлеб и пиво. Или праздник "пьяных диаконов", выборы "аббата дураков", "папы глупцов", "папы шутов", "короля для смеха" в старинной Франции. Или многочисленные весёлые рекреации, монашеские шутки, *parodia sacra*, создаваемые школярами, мелкими клириками и даже высокопоставленными духовными лицами. "Не забудем, что все эти пародии на богослужения <...> вышли из самой церкви <...>: их участники носили титулатуру духовенства, и ни один иерарх не был пощаждён" [293, с. 491]<sup>1</sup>. Исследуя особенность западной пародии средневековья, О. Фрейденберг приходит к выводу о том, что пародия "есть архаическая религиозная концепция "второго аспекта" и "двойника"", предполагающая утверждение высокого религи-

<sup>1</sup> В этом плане вызывает несогласие мнение Г. Нодиа о том, что "насквозь сакрализованная средневековая официальная культура практически полностью отказалась от смеха и вытеснила его на карнавальную площадь". Отстаивая рядоположенность сакрального и смехового, учёный считает, что для официальной культуры средневековья "характерна тотальная сакрализация бытия: к каждому конечному существу прикреплялось положительное или отрицательное значение, проистекающее в конечном счёте из абсолюта – Бога – и потому безусловное. Такая культура не могла вынести внутри себя смехового элемента и потому вытеснила его в народный праздник, карнавал" [200, с. 63, 71]. Не отрицая главенствующей роли европейского карнавала или древнерусских скоморошьих позорищ в упрочении смехового модуса мира, отметим, что специфика средневековья состоит в диффузном взаимопроникновении сакральных и профанных элементов не только в народной, но и в официальной культуре (шествие на осляти, пасхальный смех, рекреации школяров и пр.).

озного идеала при помощи "благодетельной стихии обмана и смеха" [293, с. 477].

В некотором роде аналогичную ситуацию наблюдаем в средневековой Руси. Смеховая инверсия, несмотря на табуированный статус смеха в православии, пронизывала всё социокультурное пространство, проникая даже в столь высокие официальные структуры как государственное устройство и церковный ритуал. Следовательно, компромисс был возможен. Как свидетельствуют авторитетные исследователи, церковь "включала веселье в сферу своего влияния" (Н. Поньрко), а скоморохи – "причетники смеха" – проникали на все культурные мероприятия Древней Руси, доказывая правильность мнения А. Панченко о том, что "официальная идеология от реальной культурной ситуации всегда отделялась большей или меньшей дистанцией" [208, с. 101].

Потребность в насыщении религиозного культа смеховыми моментами, – явление не редкое в русской традиции. Это и своеобразная "смешная религия" внутри серьёзного ритуала (халдеи пещного действия, карнавально-смеховое обыгрывание святок, Пасхи, сопровождавшееся переодеванием, маскированием, буйными играми), и феномен юродства, и имеющиеся в церковном культе службы юродивому (не говоря уже о Покровском соборе в самом сердце Москвы, называемом в народе собором Василия Блаженного), и иконы с изображением святого скомороха Вавилы<sup>1</sup>, и уникальная фресковая композиция "Скоморохи", до сих пор сохранившаяся в Софиевском соборе Киева.

Необычайно любопытен факт изображения на полях Евангелия 1358 г. и рукописных священных книг "забавных, подчас вольных сценок. <...> создаётся впечатление, что на полях не просто допускается, а предписывается "валять дурака" [209, с. 97]. Не случайны в этой ситуации свидетельства современников о том, что "есть ныне некоторые из священных лиц <...> и чтецы, и певцы, которые глумясь играют в гусли, в смыки <...> проводят время в песнях бесовских" [102, с. 552].

В этой связи интересен вопрос своеобразия *пещного действия*, синтезировавшего на русской почве самобытные народные элементы и некоторые черты ренессансной ионациональной культуры. Как считают учёные, в русском пещном действе, в отличие от греческого, более развиты зрелищные и игровые моменты. В первую очередь, это связано с введе-

<sup>1</sup> См. об этом: Кривополенова М.Д. "Былины, скоморошины, сказки" [135].

нием халдеев, которые "по характеру своей речи и по внешнему облику были явно сродни персонажам народных скоморошских представлений" [127, с. 154]. По мнению Н. Финдейзена, роли халдеев исполнялись скоморохами [289, с. 282]. В условиях "адаптации скоморохов православной культурой" (А. Панченко) такое внедрение их в религиозное культовое действие было вполне возможным. Об этом свидетельствует и поведение халдеев, которые за восемь дней до и восемь дней после Рождества бегали с потешным огнем в руках, поджигали стоги сена и бороды проходивших людей, исполняли вульгарные сценки-фарсы. Затем, в конце святок, в День Богоявления, халдеи омывались в святой крещенской воде, что "как бы примиряло смеховой мир святок с серьезным миром церкви, всегда осуждавшей смех и отождествлявшей, по мнению А.Н. Веселовского, дьявола и фигляра" [157, с. 175].

Под эгидой смеха находятся и *парадоксальные формы государственной организации на Руси*, в частности, макаберно-фарсовый мир опричнины Ивана Грозного. Как пишет Д. Лихачёв, "Грозный, склонный к шутовству и скоморошеству, <...> реализовал схему "мир – антимир" в разделении всего государства на два мира: земщину и опричнину <...> опричнина организовывалась как своего рода антимонастырь, с монашескими одеждами опричников как антиодеждами, с пьянством как антипостом, со смеховым богослужением, со смеховым чтением самим Грозным отцов церкви о воздержании и посте во время трапез-оргий, со смеховыми разговорами о законе и законности во время пыток и т. д." [156, т. 2, с. 391]. Поведение Ивана Грозного, называвшего себя Парфением *Уродивым*, не вписывалось в ориентиры святости *юродивого Христа ради*. Такое юродство без святости в сочетании со вседозволенностью государственной власти, психической неуравновешенностью и деспотическими наклонностями царя-шута приобретало характер "игры в юродство, пародии на него" (Д. Лихачёв), напроць лишая поступки и действия царя смеховых обертонов. Скоморошничанье и юродство Грозного, изначально будучи пародией на серьезные проявления государственности, стали в конце концов уродливой пародией на пародию, приобретая страшные, извращенные, часто макаберные формы. Смех Ивана Грозного – это жуткий сардонический смех-оборотень, лишённый для окружающих своих главных признаков – весёлости и физической безопасности (ср.: "Корчи князя Дмитрия Шевырева, распевавшего на колу канон Иисусу, могли вызывать хохот Грозного, но едва ли казались смешными наблюдавшим эту сцену москвичам" [174, с. 154]).

Смеховую инверсию организационной структуры церкви и государства, но в более легких, игровых формах, наблюдаем и в Новое время – в *Коллегии пьянства и Сумасброднейшем, всешутейшем и всепьянейшем соборе Петра Первого*. Петр сам сочинил для него регламент, предписывающий поступать противоположно обыкновению и совершать "пьянодействия" [156, т. 2, с. 401]. После Тишайшего Алексея Михайловича – отца Петра I, автора Антискоморошьего Указа 1648 г. – его сын произвел "идеологическую реабилитацию, секуляризацию и конституирование смеха как равноправного, законного ингредиента культуры" [208, с. 140]. "Реформа вселья", будучи штрихом в подавлении церкви, имела, кроме того, имманентно смеховые цели. Это тоже "опричный мир", но иного, по отношению к "кромешникам" Ивана Грозного, качества: дурачество и шутовство возводится в государственный сан! Смех Петра – как новая религия – апеллирует к традиционно-культурным ритуалам. Здесь есть свои облачения, молитвословия и песнопения. Подьячий Никита Зотов, достойный учитель царя, возводится в чин *князь-папы* – "главы всех российских питухов". Не менее кощунственно принудительное отречение князя И.И. Хованского от старой веры, сопровождаемое "ставлением его в *митрополиты*" *Всешутейшего собора*: "во отречение спрашивали вместо "веруешь ли" – "пьешь ли", и тем своим отречением я себя и пуще бороды погубил, что не спорил, и лучше мне было мучения венеч принять" [263, с. 101].

Любопытна, особенно с позиций будущей славильной концепции русской музыки, пародийная игра "шумствовавшего" царя с обрядом славления. Поскольку Петру были несносны святки, когда все "увольнялися как от должностей, так и от работ, <...> Петр употребил *тот самый обряд обращением оного в посмеяние и приведением <...> в стыд*. Он одевал надменнейших из бояр в старинное богатое платье и под разными названиями водил их по знатым домам для славливания" (*курсив – О.С.*) [77, параграф 16]. Такая "похвала паче хулы" станет одним из наиболее знаковых приемов пародийной концепции в русской музыке XIX и, особенно, XX веков (Мусоргский, Шостакович, Прокофьев, Шнитке, Щедрин).

Избрание Петром и его сподвижниками ампула веселых людей, в поведении которых "торжествовала брэнная плоть, знающая о своей брэнности и тем более склонная к гедонизму" (с "обедами по Бахусову закону", с шутовской поркой, сопровождаемой "ударянием по гузну", со сквернословием в текстах *Всешутейшего собора*), как считает



А. Панченко, – уникальное культурное событие [208, с. 156], свидетельство того, что "смена средневекового смеха ренессансным протекала самопроизвольно. Сначала с центростремительного на центробежное изменилось направление "смехового вектора". Потом была скомпрометирована религиозная концепция веселья. Окончательный удар нанес ей Петр" [208, с. 161].

И всё же, православная церковь и смех, вплоть до нашего времени, – явления *официально несовместимые*. Исторические документы свидетельствуют, что русское православие, в отличие от Западной церкви, на протяжении многих веков придерживалось резко консервативной позиции. Кульминацией борьбы со смехом, как известно, стал антискомороший указ 1648 г. "От Царя и Великаго Князя Алексия Михайловича", завершивший собой огромную серию разгромных антисмеховых документов. Анализируя это явление, С. Аверинцев пишет: "В целом православная духовность недоверчивее к смеху, чем западная, а специально русская – особенно недоверчива; по-видимому, это реакция аскетике на черты русского национального характера, обозначенные как "безудержность", "разымчивость" и т. п. <...> "Шут" по-русски – ходовое эвфемистическое обозначение беса, и от него на слова "пошутить", "шутка" и т. п. в традиции народного языка падает компрометирующий отсвет" [4, с. 473–474].

Документальные репрезентанты этого явления многочисленны и общеизвестны. Тем интереснее редкие документы, отмечающие участие священнослужителей в "глухах" и "кошунаниях": "И теми гсдрь затеи бесовскими не токмо от простых людей неоуков повыкли делати, но честных людей жены и дети и от поповского чину наоучил враг противлятис Бгу и праздником Хвым" [102, с. 552]<sup>1</sup>.

Отмеченные эпохальные разновидности смеха тесно связаны со *скоморошеством*, полнокровно бытовавшим в России до XVII века включительно. В творчестве скоморохов – профессиональных носителей смеховой культуры, производящих смех и побуждавших к смеху – представлена вся многоцветная палитра национального смеха. Это и добрый "улыбчивый" смех. И жизнерадостный, раблезианский по сути, разгульный смех площадей, балаганов и народных увеселений; и злой, едкий, порою циничный смех княжских и царских шутов-дураков. И здоровый, безудержный смех удовлетворения, выра-

<sup>1</sup> В цитируемом материале сохранено написание первоисточника.

жающий "анималистическую радость своего физиологического бытия" [218, с. 216], и смех, генетически связанный с дионисийством "реально-телесных явлений" (Л. Пумпянский). И наиболее древний ритуально-магический смех – функциональный, чаще не смешной и как таковой не воспринимаемый древним человеком, хотя по ряду признаков совпадающий со смеховыми проявлениями.

Важнейший смеховой феномен, оставивший глубокий след в русской культурной традиции, – *юродство* с его необычными эмоциональными оттенками (от печального плача-смеха до уничтожающего, покушающегося на верховную власть обличения). Юродствующий подвиг Христа ради – "трагический вариант смехового мира" (А. Панченко), в котором смех проникает в "святая святых" славянина – служение Господу. Именно юродство – в большей степени, чем какое-либо иное явление – представляло собой "профаническую форму культуры, принявшую на себя сакральные функции" на русской почве [170, с. 660].

Адаптируя формы смеховой культуры, юродство, тем не менее, не несло смеховой функции и поэтому не вполне вписывалось в смеховые ориентиры. Несмотря на то, что поведенческий стиль юродивого так же, как стиль однозначно смеховых явлений, представляет собой нарушение приличий и норм (своеобразный "выверт", инверсия по отношению к этикету), юродивый "как бы окружен сакральным микропространством, так сказать, плацентой святости. <...> поведение его оказывается дидактически противоположным свойствам этого мира" [174, с. 163]. А потому вывод Ю. Лотмана и Б. Успенского относительно проблематичности отнесения этого феномена к однозначно смеховым явлениям вполне убедителен [174, с. 166]. Именно юродству во многом обязана парадигма несмешного смеха, составляющая уникальное свойство русского "умозрения".

**Новое время**, продолжая традиции *смехового мира* Древней Руси и синтезируя достигнутое на "смеховом поприще", проставляет свои акценты. Знаковое явление Нового времени – названная реформа веселья Петра Первого, осуществившая реабилитацию смеха и скомпрометировавшая религиозную картину мира. Ещё продолжает существовать скоморошество, приобретая в связи с исторической необходимостью новые формы и постепенно трансформируясь в иные сферы народного творчества (балаган, раёк, медвежья потеха, театр Петрушки, школьная драма; вертеп и театр мандривных дьяков на Украине, батлейка в Белоруссии).

Однако если до XVII века смеховое начало в основном сосредоточивалось в сфере устно-профессиональной и народной традиции (исключения не многочисленны: "Моление Даниила Заточника", письма и послания Ивана Грозного и пр.), сохраняя за письменностью приоритет плацдарма деловых функций и этикетных проявлений, – то в XVII веке смех уже занимает прочное положение в литературе. Приобретает права гражданства "смеховая литература", создающая противовес официальной культуре с её душеполезностью и пристойностью ("Повесть о Фоме и Ереме", "Калязинская челобитная", "Сказание о роскошном житии и веселии", "Литургия пьяниц", "Служба пиворезам" на Украине). Утверждается направление пародийной демократической сатиры, осмеивающей феодальные порядки, религиозные догмы и судопроизводство ("Шемякин суд", "Повесть о Ерше Ершовиче", "Праздник кабацких ярыжек" и др. – некая параллель к сказкам Салтыкова-Щедрина).

Не останавливаясь детально на этих явлениях в связи с их достаточной изученностью, отметим, что в смеховых жанрах литературы XVII века открыто проявляется социально-критический аспект. Демонстрация этой тенденции – лубочные картинки, в которых ещё наивно, но социально "окрашено" отражены народная этика и принцип миропонимания.

Особого внимания заслуживает проникновение смехового начала в канонизированный жанр жития. Это по-христиански добрая и всепрощающая усмешка "Жития протопопа Аввакума", которого иногда изображают мрачным фанатиком. По мнению Д. Лихачева, "это глубоко неверно, он умел смеяться, с улыбкой смотреть на тщетные усилия своих мучителей" [154, с. 37]. Профанность Жития примиряет смех с религиозностью, находясь в поле высокодуховного юродствующего смеха.

В связи с проблематикой исследования любопытно рассмотреть специфику *русского барокко*, проникшего в Россию в XVII веке. *Весёлость* – как одно из проявлений смехового начала в русской ментальности – отразилась во многих сферах отечественной культуры и, что важно, – стала фактором национальной коррекции общепринятого европейского стиля. Интересны в этой связи соображения Д. Лихачёва о своеобразии русского барокко в церковной архитектуре, пронизанные столь неожиданной гаммой радостных эпитетов: "В русском Барокко нет интеллектуальной трагедии. Он <...> более *весёлый, лег-*

кий и <...> даже чуть легкомысленный <...> Это необычно для церковного искусства, и нигде в мире нет такой *радостного и весёлого религиозного сознания*, такого *весёлого церковного искусства*. Царь Давид Псалмопевец, пляшущий перед ковчегом завета, слишком серьёзен сравнительно с этими *развесёлыми <...> улыбчатыми* строениями <...> Золотоглавые и приветливые, они поставлены точно шутя, *с улыбкой <...>* Недаром в древних памятниках, хваля церкви, говорили: *Храмы веселуются*" (курсив – О.С.) [154, с. 13].

Эпоха XVIII – начала XIX веков продолжает всё более открытую диверсию смеха в официальную культуру. Знаковое событие этого времени – прорыв смеха из сферы комедийно-бытового в сферу социально-обличительного, гражданственно значимого (начало чему было положено, в том числе, русской комической оперой XVIII века: "Мельник – колдун, обманщик и сват" Соколовского – Аблесимова, "Санкт-петербургский гостиный двор" и "Скупой" Пашкевича – Княжнина, "Несчастье от кареты" Пашкевича – Матинского, "Ямщики на подставе" Фомина – Львова и др.).

По словам В.Г. Белинского, "сатирическое направление со времен Кантемира сделалось живою струею всей русской литературы <...> Кантемир был первый русский поэт и писал – *сатиры!* <...> Явление <...> сатиры относится скорее к *истории общества, а не искусства*, не поэзии; оно скорее – результат *созревшей гражданственности*, а не песнь молодого народа" (курсив – О.С.) [35, т. 4, с. 414–415].

Литературоцентристская позиция России обусловила активность "смеховых завоеваний" в области литературы и в следующем за ней театре, в том числе – оперном. Иерархические позиции классицизма, с характерным для него провозглашением идеалов высокого искусства (высоких жанров, слога, эмоций и пр.), уступили место процессам интеграции, смешения и, главное, – обращенности к позиции антитестического "низкого". В русле самого классицизма наряду с высокими жанрами отвоевывают себе прочное место жанры профанные. Среди них – стихотворные сатиры Кантемира ("На хулящих учение", "На зависть и гордость дворян злонравных"), пародии, травести и "перелицовки" (ирои-комические поэмы Майкова "Елисей, или Раздраженный Вакх" и "Энеида" Котляревского, "Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку" Осипова с травестийной обработкой "высокой" темы, излагаемой нарочито низким стилем), басни Сумарокова, Крылова, Хемницера, Дмитриева, классицистские комедии Княжнина,

Капниста, Сумарокова, Крылова, Аблесимова, демонстрирующие движение от народно-фарсового комизма, непристойных грубых шуток к интеллектуальной иронии и просветительской сатире. Показательны и жанровые номинации этого времени, например, шутотрагедия Крылова "Подщипа".

Новое явление этого периода – проникновение смехового начала в одический жанр, занимающий в классицистской иерархии почетное место. В одах Державина встречаем сатиру на вельмож, смешение высокого и низкого стилей<sup>1</sup>, объединение сатиры с гражданским пафосом. Кульминация процесса освоения классицистской литературой комической сферы – комедия Фонвизина "Недоросль", заявившая о переходе русской просветительской сатиры от критики нравов к социальному обличению.

Особого внимания заслуживает "кощунственная поэзия" конца XVIII – начала XIX веков, в которой широкое распространение получило обыгрывание текстов Святого Писания, богослужений, эпизодов святой истории и элементов церковного обряда. Появляются и более легкие жанры: порожденная литературной полемикой "окогченная летунья, эпиграмма-хохотунья" (Е. Баратынский), дружеское послание, жанровые пародии (пародия на "Гимн лиро-эпический" Державина в "Тени Фонвизина" Пушкина, пародийные оды Баркова, Марина, державинская пародийная ода "Похвала комару", демонстрирующая не только принцип пародирования одических штампов, но и новое явление – автопародию), сатиры "Беспристрастный учитель" Горчакова и "Я" И. Долгорукова, стихи типа мениппеи и пр.

В XIX веке смех обретает артикулированную *социальную функцию*. По словам Гоголя, "наши комики двинулись общественной причиной, а не собственной, восстали не против одного лица, а против множества злоупотреблений <...> Общество сделали они как бы своим телом; огнем негодования лирического зажглась беспощадная сила их насмешки" [76, с. 352]. Парадоксально, но, при жестких идеологических ограничениях и зависимости от цензуры, социально-этические доминанты смеха явно тяготеют к обличительной тенденции: осуществляется процесс созревания гражданского пафоса "грозной ду-

<sup>1</sup> Симптоматично, что профанное проникает в самое сердце богослужения – партесный концерт ("Сначала днесь"), представляющий собой пародию-контрафактуру, где вербальный "низкий стиль" сочетается с "высоким стилем" интонационного оформления.

ховности" (Н. Бекетова) – литература и поэзия "опускаются к обществу", чтобы "хлестнуть его бичом сатиры" [76, с. 355].

Бич сатиры "в руке суровой Ювенала" (В. Кюхельбеккер) – "устойчивый образ декабристской политической жизни" [169, с. 396]. Об этом читаем в раннем стихотворении Пушкина "Лицинию":

*Свой дух воспламеню жестоким Ювеналом,  
В сатире праведной порок изображу!  
И нравы сих веков потомству обнажу.*

Выражая суть гражданственной поэзии декабристской поры, демонстративно противопоставленной изящной и отвлеченной сатире карамзинистов, А. Пушкин пишет П. Вяземскому 1. 09. 1822 года: "Уголовное обвинение, по твоим словам, выходит из пределов поэзии; я не согласен. Куда не достягает меч законов, туда достягает меч сатиры. Горацианская сатира, тонкая, легкая и веселая, не устоит против угрюмой злости тяжелого пасквиля" [цит. по: 169, с. 397].

*Критическое направление* русской культуры демонстрирует ориентацию прежде всего на иронию, сатиру, реже – гротеск. Всё чаще встречается обращение к таким интеллектуальным принципам организации материала как "эзопов язык", двойное кодирование, иносказание (вспомним Щедрина: "иносказательный смысл тоже имеет право гражданственности" [322, с. 189]). "То, что Щедрин называет сказками, вовсе не отвечает своему названию, – доносил один из цензоров <...>, – его сказки – та же сатира, и сатира едкая, тенденциозная, <...> направленная против общественного и политического нашего устройства" [322, с. 190].

Глубокая и серьезная характеристика этого периода – с точки зрения преобладания в нем жанров трагедии-сатиры и сатиры-трагедии – представлена в работах Н. Бекетовой. Оценивая динамику художественного вызревания национального самосознания, исследователь замечает одно из его главных свойств: аккумуляцию творческой энергии вокруг жанровой идеи *трагедии-сатиры*. "Трагедия постоянно "выпрасывается" из "подкладки" сатиры – и в пределах личных судеб сатириков, накапливающих отрицательные "токсины" и постепенно отравляющихся ядами безжалостного духа отрицания (примеров подобной "динамики" творческого пути предостаточно: Гоголь, Достоевский, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин [добавим – Даргомыжский, Мусоргский, позже Шостакович, Шнитке – О.С.]), и в

пределах общекультурного процесса, разворачивающегося от Кантемира и Фонвизина – к Грибоедову и Пушкину, от Гоголя к Достоевскому, от века XIX к веку XX" [33, с. 55].

В этом притяжении трагедии к сатире, а сатиры к трагедии – главная эмоционально-этическая ось русской культуры этого периода, отражающая на жанровом уровне центральную идею русского смеха XIX–XX веков – идею "грустного смеяния" и пронизывающего трагедию комического импульса, который есть не только способ усиления контраста, но отражение жизненной реальности.

Специфика художественного смеха этого периода – в его настроенности на "Со-вестие с Правдой-Истиной", в поисках которой смех выполняет роль увеличительного стекла, обостряющего "российское умо-зрение (умное зрение)" (Н. Бекетова). Усиливается радикализм смеха. Комедийно-бытовой аспект практически полностью сходит с арены, уступая место смеху "несмешному", обостряющему трагическое ощущение расколотого бытия, которое "ведомо, – как замечает Н. Бердяев, – всякой подлинной русской душе и не позволяет нам жить радостной творческой жизнью" [43, с. 523]. В этом – онтологический характер смеха Нового времени, призванного выявить отношение человека к миру, социуму, к "человекообразному пустоутробию" (Г. Успенский) и даже – к самому себе.

Русская комическая литература XIX века – явление чрезвычайно разнообразное: стихотворная сатира Некрасова, Огарева, Курочкина, братьев Жемчужниковых и А.К. Толстого (Козьмы Пруткова), Минаева, комедии Островского, трагикомическая трилогия Сухова-Кобылина, "шутейная проза" Лескова, повести Достоевского, сатирические образы Л.Н. Толстого, "смеховой мир" России Гоголя, реальность, доведенная до абсурда гротеском Щедрина, публицистика Герцена, "маленькие трагикомедии" и иронические "комедии" Чехова и пр. Произведения этих авторов демонстрируют огромное разнообразие смеховых оттенков, жанров, мироощущений.

Общим является *сатирическое* направление смеха: социальная коннотация делает смех тенденциозным, серьёзным в своих выводах и обличающих построениях. Такой модус смеха, являясь отражением свойственного искусству Нового времени апофатизма, становится всё более ярко выраженным в исторической перспективе: от критического направления в литературе, выдвинувшего Гоголя, Белинского, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, Чехова, – до постмодернистских и абсурдистских опусов представителей XX века.

**XX век** – особое состояние смеховой культуры, находящейся не только в состоянии подведения итогов, но и резкой смены смеховых коннотаций. Устанавливаются новые, переакцентируются уже намеченные парадигмы художественного смеха: начиная от *иронии как "болезни века"* и *юродствованья*, лишённого, как правило, своей сакральной высокоэтической функции и санкционирующего *дурачество и шутство*, и заканчивая постмодернистским *абсурдом*.

Один из ликов нового смеха начала XX века – *социально благоустроенный смех на службе новой идеологии*. Причина его появления и жизнеспособности – альтернативный сдвиг в социокультурном облике России, открывающий возможность не только активного сопряжения "серьёзного" и "смехового", как это было ранее, но, что важно, – смены социальных ролей "высокой" и "низкой" констант бытия<sup>1</sup>.

Одно из магистральных направлений нового смеха – смех, узаконенный как средство идеологической борьбы. На наш взгляд, такое государственно-санкционированное положение смеха – следствие социальных посылов этого времени. Революция 1917 года "обрезала пуповину" всех главных долженствований христианской Руси. Незыблемая триада *Бог – Царь – Отечество*, доминанта и смысл православного мировидения, не только разрушена, но дезавуирована, заменена своей противоположностью: "не Бог, не царь и не герой"<sup>2</sup>.

Облик нового социума – по отношению к миру прошлого – четко проявлял признаки *антимира* со свойственной ему инверсией и спутанностью смыслов и значений: вместо прежнего мира – новый мир (вспомним: "мы свой, мы новый мир построим", модель этого мира в шуточной драме В. Хлебникова "Мир с конца"); вместо Бога – безбожие; вместо Царя – "кухарка", которая, в новой интерпретации социальных возможностей, мыслилась как альтернативный "правитель государства"; вместо христианского всепрощения и безответности – позиция наказуемости и ответственности за всё и вся (вплоть до расплаты за нежелательно высокую генетику).

<sup>1</sup> Об игровом модусе такой смены пишет Т. Апинян: "Несерьёзное" отношение к некогда очень серьёзному, а то и священному, ирония, высмеивание и прочие формы интеллектуальной игры возникли там и тогда, где и когда еще сильны социальные и идеологические институты, но уже началась семантическая диверсия, а следовательно, созрели предпосылки для коренных интеллектуальных, а следом за ними и общественных изменений" [11, с. 313].

<sup>2</sup> Видимо, именно так, в конфронтации к кровной триаде дореволюционной России, мыслилась новая формула "героя нашего времени", воспетого в "Интернационале".



Налицо – все приемы антимира: травестия, профанация и окаррикулирование "высокого" (одна из форм идеологического распятия – Окна Сатиры РОСТ'а, где смеховая поэтика занимала главное место), мена верха и низа, реализованная в ритуале увенчания-развенчания и смены социальных ролей ("кто был ничем, тот станет всем"), правого и левого (левые, которые ранее мыслились как "не-правые", теперь – основа большевизма<sup>1</sup>), и даже мужского и женского (в случае с кухаркой в известном ленинском фразеологизме).

Такому "антимиру" должна была соответствовать "антикультура", главным проводником в которую считается смех. Она и явилась, причём, в своём карнавализованном естестве (революция – всегда некое карнавализованное действие, замешанное на крови, ритуале "увенчания-развенчания" и пр. – с той разницей, что в карнавале всё завязано на игре, а в революции – по-настоящему).

Альтернативная культура, питающая новую идеологию, часто адаптирует смех – в первую очередь, его ценностно-негативную, развенчивающую функцию как средство установления новой иерархии смыслов. Показательно стихотворение В. Маяковского "Мрачное о юмористах":

*Притаси на зубе яд, в километр жало вызьмей  
против всех, кто зря сидят на труде, на коммунизме!  
Чтоб не скрылись, хвост упрятав, крупных вылови налимов –  
кулаков и бюрократов, дураков и подхалимов.*

О "бойцовой прямолинейности" такого смеха, причём, в артикулированной оппозиции к гоголевской его дефиниции, читаем у того же Маяковского ("Ух, и весело!"):

*О скуке на этом свете Гоголь говаривал много.  
Много он понимает – этот самый ваш Гоголь!  
В СССР от весёлости стонут целые губернии и волости.  
Например, со смеха слёзы потоком  
На крохотном перегоне от Киева до Конотопа.*

Карнавализованное пространство новой культуры – с её страстью к карикатуре (агитплакаты, Ку-Кры-Никсы, Окна сатиры РОСТ, по-

<sup>1</sup> Вспомним, что в православии "левизна" – признак неправоты и душевной гибели: "Праведники идут одесную, в вечное блаженство, нераскаянные грешники – ошую, налево, в вечную муку" [209, с. 449]. Более того, леворукость героев подчеркивает их необычность и служит, по мнению Вяч. Иванова, "символом иного мира" [113, с. 44]. Об этом же – у В. Даля: "твое дело лево, неправо, криво".

эзия В. Маяковского, "насмешливого и гнезного" Д. Бедного и пр.), образам материально-телесного низа и бранной лексике ("Его препохабие", "О дряни", "Сволочи!", "Стих не про дрянь, а про дрянцо", "Сифилис", "Мразь" Маяковского), теме еды и питья ("Гимн обеду", "Ешь ананасы, рябчиков жуй" Маяковского), остранению (подобие карнавальных карликов, великанов [люди на ходулях – любимое зрелище нового времени] и уродов наблюдаем в масштабных театрализованных действиях с масками буржуев, врагов и пр.) – апеллирует к вечным законам смехового мира.

Наряду с этим маскарадным модусом идеологически узаконенного смеха, апологетом которого был Маяковский с его "поэзией здравого смысла" (О. Мандельштам), существовал другой смех – средоточие авангардной культуры: либо злой, откровенно антигосударственный, высмеивавший новые социокультурные приоритеты (подпольный, ушедший в маргинальные сферы творчества, ставший противоядием к жестко табуированному миру действительности), либо редуцированный – высоко интеллектуальный, трудно дешифруемый, активно обращенный к остранению, приемам иносказания, двойного кодирования, алогизма, абсурда и "выверта" ("идиотичная – в подлинном, греческом, неоскорбительном значении этого слова"<sup>1</sup> поэзия В. Хлебникова, абсурдный "вербальный цирк" Д. Хармса, бытовые "маленькие трагедии" Саша Чёрного и А. Зощенко и др.). Основные черты такого смеха – интеллектуализм или, наоборот, дурачество, "апология нездравомыслия", разрыв логических основ бытия, высвобождение слова, мысли, творческого процесса из-под власти идеологических оснований.

Интересно, что многие социально-художественные проблемы нового общества решаются именно сквозь призму отношения к смеху. По поводу "радостного смеха", воспетого Маяковским в стихотворении "Посмеемся!"<sup>2</sup> и артельного метода "бодрого смехотворчества" злобно иронизирует Саша Чёрный:

*Все мозольные операторы, прогоревшие рестораторы,  
Остряки-паспортисты, шато-куплетисты и бильярд-оптимисты  
Валом пошли в юмористы. Сторонись!*

<sup>1</sup> Цит. по: работе В. Иваницкого [112, с. 95].

<sup>2</sup> СССР! Из глоток из всех, да так, чтоб врагу аж смеяться,  
Сегодня раструбливай радостный смех –  
Нам можно теперь посмеяться!

Заказали обложки с макаками, начинили их сорными злаками:  
Анекдотами длинно-зевотными, остротами скотными,  
Зубоскальством и просто нахальством.  
Здравствуй, юмор российский, суррогат под английский! <...>  
Нельзя ли попроще: театр в балаган, литературу в канкан.  
Ры-нок тре-бу-ет сме-ха! <...>  
А жалко: юмор прекрасен – крыловских ли басен,  
Иль чеховских "Пестрых рассказов", где строки как нити алмазов,  
Где нет искусства смешишь до потери мысли и чувства,  
Где есть <...> просто искусство в драгоценной оправе из смеха <...>  
Акулы успеха! Осмелюсь спросить – Что вы нанизали на нить?  
Картонных паяцев. Потянешь – смешно, Потом надоест – за окно.  
Ах, скоро будет тошнить от самого слова "юмор"!

Юмористическая артель

Поскольку советские официальные структуры ценили резко-обличительные и, когда нужно, тонизирующие функции смеха, заказное смехотворчество должно было либо "бить на поражение", либо утверждать радость нового бытия. "Смех сердца" обязан был уступить место физкультурно-бодрому смеху "героических буден". Об этом – оппозиционное стихотворение Саши Чёрного "Бодрый смех", возникшее как ответ на призыв "песню пропойте, где злость не глушила бы смеха" (Из письма "группы киевских медичек" к автору):

Весело! общедоступно и просто: уткнем в подушку нос и замрем –  
На дне подушки, сбегав с погоста, мы бодрый смех найдем <...>  
О грёзы! О слёзы! О розы! О козы! Любовь, упоенье и ра-до-стный труд!  
Весело, весело! В братской могиле щелкайте громче зубами.  
Одни живут, других утопили, а третьи – сами <...>

Бесконечно милая группа божьих коровок!

Киевлянки-медички! Я смеюсь на авось.

Бодрый смех мой, быть может, и глуп, и неловок –

Другого сейчас не нашлось.

Но когда вашу лампу потушат, и когда вы сбежите от всех,  
И когда идиоты задушат Вашу мысль, вашу радость и смех, –  
Эти вирши, смешные и странные

Положите на ноты и пойте, как пьяные:

И тогда – о, смею признаться – Вы будете долго и дико смеяться!

Особо следует сказать о роли *абсурда – генератора смысла* в смехе XX в. Разрыв причинно-следственных связей, бессвязность действий и выражений призваны отразить общую невразумительность и сложность бытия: бессмысленность мироустройства, человеческую безликость и растерянность, ситуацию утраты идеалов и ценностей. Гоголевская тема "всё обман, всё не то, что кажется" приобретает всё большую актуальность, во многом иницилируя художественное пространство "кажущегося" и симуляций. Бесконечная игра со смыслами – вплоть до утраты смысла – достигает своего предела, как, например, в фантасмагориях Хармса:

*Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа у него тоже не было. У него не было даже рук и ног <...> Ничего у него не было. Так что непонятно, о ком идёт речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить<sup>1</sup>.*

Учитывая, что тема Смех в XX веке может стать основанием специального исследования, ограничимся артикуляцией некоторых позиций.

Особо следует сказать о *смехе сталинского периода*. Поскольку вождь любил и понимал только собственный юмор, для смеха наступили тяжелые времена. Государство, ставшее "плодовитейшим писателем и словотворцем" (Г. Гачев), строго контролировало смеховую деятельность. И всё же, "проходя через вся, через всех", смех выжил, давая выжить и другим. Великолепно об этом времени написал С. Аверинцев: "Мы жили неуместно, несообразно весело. У нас это называлось "нарушать общественное неприличие". На холоду мы грелись у огня живых слов, веселясь каждому язычку пламени. Нет, мы не были жертвами истории. Липкий страх, пронзительный стыд, бесильное бешенство – этого хватало, но вот уныния, той мировой тошноты, что сменила в нашем веке байроническую мировую скорбь прошлого века, – чего не было, того не было" [7, с. 14].

Парадоксальность этого времени – в том, что, чем более трагической и абсурдной была действительность, тем чаще творческие люди

---

<sup>1</sup> На самом деле, как показывают исследования, этот абсурдизм – философствование "Против Канта" (подзаголовок рассказа): по алогичным законам нуминального мира, где, по Канту, *A есть и A, и не A*, такое одномоментное существование-несуществование вполне возможно (см. об этом работе В. Сажина "Цирк Хармса" [241]).

тяготели к смеху<sup>1</sup>. Симптоматично, что именно сталинская эпоха дала огромное количество "смехачей" – *homo ludens* и *homo ridens*: А. Аверченко, М. Зощенко, И. Ильф и Е. Петров, Саша Чёрный, Н. Олейников, Е. Замятин, М. Булгаков, А. Платонов, писатели ОБЭРИУ – Н. Заболоцкий, А. Введенский, Д. Хармс и множество других. Как уход в "смеховую нишу" можно расценивать и научную работу М. Бахтина над "Франсуа Рабле", начало которой относится к 20 м годам.

Наиболее ярким порождением смеха в тоталитарном социуме стал роман-антиутопия, берущий свое начало в гротесках Салтыкова-Щедрина и сменивший "негодование лирическое" (Н. Гоголь) на скрытый пафос разоблачения "обытовленного и неразличимого зла" (М. Арановский). Эксцентричное косноязычие и "заумь" ОБЭРИУ'тов, бытовые "трагикомедии" А. Зощенко, А. Аверченко и Саши Чёрного, проза Л. Платонова, Е. Замятина, позже – антиутопии Вл. Войновича и Вен. Ерофеева, "страшные суды" Викт. Ерофеева (романы "Страшный суд" и "Хороший Сталин", рассказы "Исповедь икрофила", "Ядрена Феня", "Галоши", "Запах кала изо рта", эссе "Поминки по советской литературе", "Интимнейшие места русского консерватизма", "В пустыне слов (портрет среднего литературоведа)" и пр.) – памятники художественной антиутопической тенденции русской литературы XX века.

Объект антиутопического творчества XX века определен М. Арановским в работе о Шостаковиче: "Это тоталитарная система, а значит, человек, схваченный в её тиски и неизбежно оказывающийся перед выбором между "жизнью во мгле" и гибелью ради идеи <...> образы зла резко снижены, обытовлены, окарикатурены, переведены из области вечных категорий в контекст злободневной современности. <...> Сочетание бытового начала, карикатурности и гротеска свидетельствует о том, что *обличение* является одной из сопутствующих целей, а способы обличения традиционно принадлежат сфере *комического*. <...> романы-утопии, по сути, являются сатирическими памфлетами и не обходятся без комического элемента" [13, с. 235].

Это *обытовление зла с последующим его разоблачением* станет основанием антиутопической музыкальной концепции Шостаковича:

<sup>1</sup> Смех как "реактив" для проявления трагизма бытия – довольно распространенное явление в социуме с жестким режимом. Интересно в этом смысле соображение маркиза де Кюстина: "Всякая угнетенная нация имеет ум, склонный к осмеянию, сатире, к карикатуре; она мстит за свое бездействие и унижение сарказмами" [цит. по: 2, с. 113].

и не только в жанре симфонии, о которой пишет М. Арановский, но и в его "маленьких трагикомедиях": "Сатирах", "Антиформалистическом райке", "Предисловии". Зло здесь "обнаруживается в обычном, повседневно-бытовом <...> вырастает из почвы самой жизни, жизнь пронизана им, оно "такое же, как мы" (добавлю – возможно, в нас самих). Первоначальная неразличимость зла, его неотделенность от форм жизни, стертость становится исходной точкой вхождения в конфликтную ситуацию". Зло – "в самом контексте жизни, в его формах" [13, с. 236].

Часто смех XX в. лишается катарсической функции. Бунт в "стране литературного целомудрия" приводит к появлению кощунственно-натуралистического стиля – такого, каковой составляет сущность многих постмодернистических опусов XX века, например, "Страшного суда" Викт. Ерофеева. Как отмечалось в газете "Известия", "нет такого греха, в котором захотелось бы покаяться после этой прозы. Вместе с героем пройдены все круги ада. Но, может быть, именно с этого момента и начинается долгожданная встреча с раем" [цит. по: 96, с. 1].

Происходит парадоксальное возвращение к архаическим мифологемам смеха ("Красный смех" Платонова). В нем ощущаются редуцированные смыслы архаического смеха при убивании – жестокого, но призванного спровоцировать новое рождение. Безусловно, говорить о прямой адаптации этой смеховой символики невозможно. Но жестокость и кажущаяся неадекватность смеха в разговоре о наиболее болезненном – характерная примета смеха XX века.

Безусловно, в смехе Новейшего времени есть и другое: витальность и легкая, безудержная жизнерадостность фольклорной традиции (Остап Вишня), резкий, откровенный в своих выводах критический пафос. Но эти очевидные функции смеха всё чаще уступают место завуалированным его модусам.

Цель работы не позволяет очертить всё многообразие смеховых проявлений в визуальных, пластических и др. видах искусства (карикатура в живописи, скульптуре, кино, анимация и т. д.). Рассмотренные особенности функционирования смехового начала в русской культуре (прежде всего, в литературе) и менталитете позволяют сделать вывод о глубокой оплодотворяющей силе "смехового зерна" на русской почве. Смех в русском обществе – средство очищения души, проявление компенсаторной функции, рефлекторная реакция самозащиты национального организма, рецепт омоложения культуры. Без

ревизии смехом, без его энергетики опрокидывания, совершающей диверсию в область всего узаконенного, самодостаточного, нежизнеспособного мир и всё в нём превратилось бы в непререкаемую, безликую в своём однообразии систему догм и запретов.

## 1.2. СПЕЦИФИКА РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО СМЕХА

Обычно со смехом связывают радостный спектр переживаний. По мнению учёных, смех нейтрализует и даже убивает негативную эмоцию (З. Фрейд, А. Бергсон). Дистанцируя явление, он снижает его опасность за счёт перевода раздражающего, страшного или внушающего опасения объекта в зону непосредственного фамиллярного контакта. В этом – раскрепощающая психофизиологическая основа смеховой эмоции. Смеются над тем, чего боятся, что "болит", тем самым обезвреживая его, переводя в иное измерение (в архаике – с акцентом на психофизиологической, телесной модальности, в Новое время – с артикуляцией освобождающего игрового начала).

Симптоматично, что русская культура XIX–XX веков демонстрирует гораздо более *объемное наполнение смеха*. Его специфика не может быть выявлена только на основе классического определения французского философа А. Бергсона, который считал главным условием возникновения смеха равнодушие и спокойствие души, а сам смех – "анестезией сердца", обезболивающим средством, призванным если не избавиться, то отодвинуть переживание (вспомним: "У смеха нет более сильного врага, чем волнение", в другом случае – "сочувствие") [41, т. 5, с. 98].

Не укладывается российский смех и в систематизацию, предложенную Л. Карасёвым ("смех тела" и "смех ума"). Наряду с утверждающим радость бытия витальным *смехом тела*, апеллирующим к дионисийству "реально-телесных явлений" (Л. Пумпянский), рядом со смеховым отстранением интеллектуального *смеха ума*, в русской культуре часто представлен амбивалентно-синергетический *смех сердца*, "спазмированный" эмоциями печали, грусти, тоски, страха и даже ужаса. Такой "смех-плач", в котором смешное и трагическое, сращенные на атомарном уровне, взаимно усиливают друг друга, создаёт уникальную экспрессию целого.

По мнению Ю. Лотмана и Б. Успенского, вместо типичной западноевропейской модели "смешно – значит, не страшно", "в русском смехе – от святочных и масленичных обрядов до "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Гоголя – *смешно и страшно*" [174, с. 156]<sup>1</sup> одновременно. Вместо снятия страха – "смеховая иллюминация" явления, его более яркое, остраненное, а значит, акцентированное воспроизведение (вспомним Ю. Лотмана: "для того, чтобы играть активную роль, они (*тексты культуры – О.С.*) должны восприниматься как "странные" [170, с. 507]).

Видимо, слукавил Пушкин, обозначивший в "Руслане и Людмиле" исключительно светлые тона русского смеха:

*Ее пугала борода,  
Но Черномор уж был известен  
И был смешон, а никогда  
Со смехом ужас несовместен*

А возможно, речь шла только о сказочном смехе, имеющем, благодаря жанровому оптимизму, лишь солнечное излучение?

В данной работе основными источниками информации о наличии смеховой доминанты в русской ментальности являются:

- музыкальные произведения фольклорной, профессиональной и устно-профессиональной (в частности, скоморошьей) традиций;
- сакрально-смеховой феномен юродства;
- документальные источники (воспоминания, дневники, эпистолярный, автобиографии и пр.);
- художественная литература и поэзия, в первую очередь, – периода XIX–XX столетий.

Не вдаваясь в детальное рассмотрение фольклорно-этнографических источников и устно-профессиональной скоморошьей традиции, где роль смеха общеизвестна, приведем мнение этнолога Л. Ивлевой о святочных ряженных: "всё в этих персонажах должно производить впечатление *смешного на грани страшного (или же наоборот)* <...> весёлое оживление, праздничная раскованность, свобода, стимулирован-

<sup>1</sup> Заметим, что отмеченная учёными модель "смешно – значит не страшно" не всегда работает в западноевропейской культуре, о чем свидетельствуют многие опусы Г. Берлиоза, Г. Малера, Р. Штрауса и др. Но это – тема специального исследования. Отметим лишь, что такое "страшное" не очень устрашает, будучи связанным, как правило, с фантастической или жанрово-бытовой сферой.



ный, даже гипертрофированный смех, вызываемый представлением ряженого (смех до упаду, взрывы и неудержимые раскаты хохота), находятся здесь в *особом единстве с причастностью каждого какой-то опасной тайне и жути*" (курсив – О.С.) [116, с. 188–189]. Аналогичный синтез смешного и страшного, как отмечалось, составляет специфику древнего погребального ритуала, включающего, в качестве обязательного компонента, смеховой аспект. Думается, подобное тяготение к страшному и "жути", генетически заложенное в русском смехе, многое объясняет в его специфике, даже когда речь идёт о более поздних смеховых проявлениях.

Используя методику этносоциологии, исследующей свойства национального характера на уровне самоидентификации (принцип "автостереотипов" – русские о русских) и внешней идентификации (принцип "гетеростереотипов" – нерусские о русских)<sup>1</sup>, проанализируем высказывания о русском смехе, почерпнутые в документальных источниках и литературе.

Учитывая важность национального *самоощущения*, приоритет в этой сфере отдаем высказываниям типа автостереотипов. Поскольку цель исследования требует выяснения специфики *художественного смеха XIX–XX вв.*, сосредоточим внимание на дефинициях, принадлежащих представителям творческой интеллигенции этого периода – в первую очередь, мастерам слова – писателям и поэтам. В их интерпретации суть русского смеха обретает четкий вербализованный смысл, помогая осуществить проекцию этого смысла на музыкальный смех. Кроме того, литература – как аккумулятор *этногенетической памяти культуры*, коррелирует личного и социально-значимого – является одним из наиболее важных источников художественной информации о национальной ментальности<sup>2</sup>.

Не преследуя цель представить полную картину мнений о смехе, выделим следующие высказывания типа *автостереотипов*:

*Н.В. Гоголь*: "И долго ещё определёнno мне чудной властью итти рука об руку с моими странными героями, озирать всю громадно-несущуюся жизнь, озирать её сквозь *видный миру смех и незримые*,

<sup>1</sup> Данная методика использована в социологическом исследовании российского учёного З.В. Синкевича "Русские: "образ" народа" [252].

<sup>2</sup> О значимости литературы и искусства в определении ментальных свойств нации см: Літературознавчий словник-довідник [143, с. 438].

*неведомые ему слёзы!*" [75, т. 6, с. 134–135] – высказывание, надолго определившее классическую формулу "смеха сквозь слёзы", ставшее точкой отсчёта всех его последующих дефиниций в восточнославянской, в частности, русской традиции<sup>1</sup>.

Очень точно "услышал" своеобразие гоголевского смеха *А.С. Пушкин*, заметивший по поводу "Старосветских помещиков": "шутливая, трогательная идиллия, которая заставляет Вас смеяться сквозь слёзы радости и умиления". При чтении начальных глав "Мёртвых душ", как вспоминает сам Гоголь, "Пушкин, который всегда смеялся при моем чтении (он же был охотник до смеха), начал понемногу становиться всё сумрачней, сумрачней, и наконец сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски: "Боже, как грустна наша Россия!" [75, с. 294]. По мнению Н. Бекетовой, в этой реакции заключено зерно толкования "неповторимого симбиоза трагедии и комедии как онтологической основы самой жизни, которая в российском варианте ("Сначала смешно, потом грустно") обозначается нами как *отечественная обличительная концепция*", которая есть, по Н. Бекетовой, "бездна между Христом и Антихристом" [33, с. 52–53].

Особая экспрессия гоголевского смеха отмечена и В.Г. Белинским, который видел его уникальность в "*комическом одушевлении, всегда побеждаемом глубоким чувством грусти и уныния*".

Постоянство мысли о сращении смешного и страшного/печального/трагического/безысходного и пр. в российском смехе, нередко с артикуляцией именно второго элемента, поразительно. Симптоматична в этом плане самоидентификация Щедрина, написавшего в письме к А.Н. Пыпину<sup>2</sup> от 2. 04. 1871 года об "Истории одного города": "жизнь, находящаяся под игом безумия. <...> всё рассчитано на возбуждении в читателе *горького чувства, а отнюдь не веселонравия* <...> Это даже и не смех, а трагическое положение" [322, с. 534].

<sup>1</sup> Возможно, во многом именно через Гоголя – украинского русскоязычного писателя, который принадлежал обеим культурам и, тем самым, синтезировал в своем смехе ментальные свойства двух этносов – сформировалось родство, а во многом и подобие "смеховых формул" в украинской и русской культурных традициях, суть которых, при всей вариантности составляющих, одна – "смех сквозь... и через...". Думаю, особая экспрессия гоголевского "несмешного смеха" во многом исходила из специфики украинского юмора, обогатившего русскую литературу уникальным "смеховым ферментом".

<sup>2</sup> Пыпин Александр Николаевич (1833–1904) – русский литературовед, академик Петербургской Академии Наук, создавший труды в духе культурно-исторической школы о русской литературе XVIII–XIX вв.: о жизни и творчестве В.Г. Белинского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.А. Некрасова и др.

В той же тональности – высказывание И.Н. Крамского о "Карасе-идеалисте" ("Сказка, не более чем сказка, а между тем – высокая *трагедия!*" [322, с. 534]) и автохарактеристика Ореста Сомова, написавшего в Предисловии к "Оборотню", Собранию русских фантазмагорий: "Я и сам, *хотя в шутку, вздумал было поугатъ вас. <...>* Но как мне в удел не даны ни мрачное воображение лорда Байрона, ни живая кисть Вальтера Скотта, ни даже скрипучее перо г. д'Арленкура и ему подобных, и сама моя муза так своевольна, что часто *смеется сквозь слёзы и дрожь от страха...*" [203, с. 39]. Не случайно в этом контексте высказывание Ф. Достоевского: "Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом, а имя им обеим, вместе взятым, – правда" [93, с. 608].

Вполне определённо высказался по поводу доминанты русского смеха А. Блок: "Не слушайте нашего смеха! Слушайте ту *боль, которая за ним*" [46, с. 345].

Ему вторит, вплоть до использования тех же ключевых слов, боль и смех, Вл. Соловьев:

*Таков закон: всё лучшее в тумане,  
А близкое иль больно, иль смешно.  
Не миновать сей двойственной нам грани:  
Из смеха звонкого и из глухих рыданий  
Созвучие вселенной создано.*

В этом же тоне – пушкинская характеристика русской музыки с подчеркиванием полярности её состояний ("то разгулье удалое, то сердечная тоска") и мнение Шаляпина об эмоциональной двойственности народной песни ("*страдальческие и до отчаяния весёлые песни*")<sup>1</sup>.

Часто смех – основной фокус русского "умозрения". О заинтересованности русского народа в смеховом модусе чтения свидетельствует высказывание Достоевского в письме к И. Аксакову: "Делайте "Русь" разнообразнее, занимательнее, чем дальше, тем больше. А то скажут: умно, но *не весело, – и читать не станут*" [цит. по: 84, с. 126].

Интересно, что В.О. Ключевский, размышляя о специфике таланта Гоголя, Щедрина и Чехова, определяет уникальность их "художественно-

<sup>1</sup> Интересна параллель с высказыванием Ф. Листа о музыке Ф. Шопена, который заметил в ней "печать редкой идиосинкразии, ... *привлекательного смешения печали и радости – отличительной черты северных народов*" [153, с. 374]. При всей спорности данного мнения относительно его соотнесенности исключительно с северной традицией, нас интересует сам факт отмеченного "смешения".

го зрения" именно через характеристику смеховой парадигмы, индивидуальной для каждого: "Гоголь подступил к русской жизни со взглядом, подготовленным к чуткому наблюдению её противоречий <...> ужасы николаевского управления, изображенные в полумраке смеющейся скорби и в полусвете весёлых слёз, явились не детищами высшего правительственного порядка, а выродками общественного беспорядка <...> Гоголь своим горько-смеющимся плачем усиленно сгущает на изображаемых лицах темные краски, чтобы сделать эти лица более смешными или отталкивающими, но не касается государственного и общественного порядка. Щедрин своим до слёз негодующим смехом на спинах своих смешных или жалких героев бичует этот самый порядок, как притон и даже питомник изображаемых им уродов. К такой же дрянной жизни, с такими же дрянными людьми Чехов подходит со спокойной и снисходительной улыбкой, не сердится и не обличает, не предъявляет ей требований <...> не ищет в ней идеалов <...> Чехов исподтишка смеется над изображаемой жизнью <...> это – тихая, уравновешенная, болеющая и соболезнающая улыбка над жизнью, не стоящей ни слёз, ни смеха" (курсив – О. С.) [128, с. 318, 319, 324, 325].

И опять – всё та же навязчивая мысль об эмоциональной двойственности русского смеха в разговоре о "Недоросле" Фонвизина: "Недоросль" – комедия не лиц, а положений. Её лица комичны, но не смешны, комичны как роли и вовсе не смешны как люди <...> Сила впечатления в том, что оно составлено из двух противоположных элементов: смех в театре сменяется тяжёлым раздумьем по выходе из него" [128, с. 242].

Симптоматично, что многие мысли В. Ключевского относительно смеховой парадигмы русской литературы резонируют с дефинициями, встречающимися в исследованиях XX века. Как смех, "не заслоняющий свет добра" и "несущий свет истины", определяют чеховский смех Т.В. Лебедева и Е.А. Ховрина: "его творчество <...> исполнено глубокого духовного смысла. Оно является живительным источником подлинно остроумного юмора и горькой иронии. Смех этот отнюдь не гомерический <...> Он всегда соседствует с грустью, с чувством сожаления, сочувствия"; в нем – "гуманизм, боль за человека и отечество <...> это не зубоскальство, исходящее из стремления "поживиться" низменным в человеке и в государстве для удостоверения собственного превосходства и деланья карьеры. Это смех человека любящего, сопричастного горестям России. Такой смех не про-

творечит православной христианской этике, и это очень важно!" [146, с. 328, 329, 314, 315].

Об искупительно-примирающей силе и духовности смеха как акта всепрощения, находящегося в русле православной традиции, говорят и русские писатели, что крайне редко встречается в инациональном смехе:

Жуковский В.А.: "Кто смеётся, тот всё прощает" [цит. по: 236, с. 752];

Тургенев И.С.: "В смехе есть примирающая и искупляющая сила – и если недаром сказано "чему посмеешься, тому послужишь", то можно прибавить, что, над кем посмеешься, тому уже простил, того даже полюбить готов" [цит. по: 236, с. 752].

Искупительный модус смеха делает возможным соединение несоединимого: происходит самоотрицание смеха как антихристианского деяния, примирение его со всепрощающей православной этикой. Такое понимание смеха резонирует с высказыванием Л. Пумпянского о сатире как "литературной религии": "сатира есть уже религия (пока ещё литературная); с религией у неё общее – негодование против обмана, разоблачение этого обмана; <...> за "горьким смехом" сатирического обличителя (предтечи) следует Спаситель мира" [222, с. 263].

Ещё более четко мысль о смехе как религиозном акте, имеющем "спасительную" функцию, звучит в парадоксальной, в контексте христианской этики, интерпретации современного теолога: "Пред лицом бедствий и смерти мы смеемся вместо того, чтобы креститься. Вернее наш смех есть наш способ осенения себя крестным знаменем" (курсив – О.С.) [311, с. 120].

А вот – голоса из **XX века** – раскованные, часто мистифицирующие и парадоксальные, как, например, высказывание Г. Гачева о Пушкине, неожиданно развернутое в смеховом амплуа: "Он (в паре с Лермонтовым) – персонаж народных анекдотов, как Иван-дурак и Тиль Уленшпигель. Мало того, что он = Бог-Слово, он сам себе плут, сатана, бесёнок, трикстер: всё обсмеял-передразнил, озорник-охальник! А скабрезен до чего: как Матерь Божию (свою!) оскоромил в "Гаврииаде"! Сам – святыня, а для него – ничего святого" [72, с. 9].

Симптоматично, что "смех сквозь" становится основной дефиницией русского смеха и в XX столетии. Вот, например, мнение литературоведа В. Обухова о современном русском романе-антиутопии: "Антиутопия – это смех (он же одновременно и плач) над несбывшимися чаяниями; смех сквозь слёзы или, как удачно опреде-

лено в аннотации к книге Вл. Войновича, "смех сквозь мысли" (В. Обухов). Или определение доминанты русского юмора Петром Вайлем: "Неисповедимая печаль – непременно слагаемое чувства юмора" [58, с. 49]. В подчеркнуто синергетическом ключе – мнение Анат. Смолянского о сущности русского смеха: "Смеховая энергия извлекается из *сопряжения "далековатых понятий"*" [256, с. 269].

Постмодернист Виктор Ерофеев – "может быть, самый значительный писатель, который возник на развалинах Советского Союза" ("Бостон Глоб", США), размышляя о России, даёт горько-ироничный портрет страны именно сквозь смеховую призму. При этом, чем больше речь идёт о смешном, тем более грустной выглядит картина: "Как-то так получилось, что я оказался вне всяких чинов, регалий, конфессий и премий. Я считаю, что мне повезло <...> *Смешным людям свобода не нужна. Какие только гениальные идеи ни приходили русским в голову – каждая гениально смешна <...> Во всех верили, кроме самих себя. Но самое смешное – звать русский народ к самопознанию, бить в набат <...> Русские писатели – тоже смешные люди. Одни смеются сквозь слёзы, другие – просто так. В этой смешной стране они пекутся о нравственности <...> Романы пропитаны темой смешных отцов и смешных детей"* (курсив – О.С.) [97, с. 11–12].

Совсем иной смех, безо всякого налета постмодернистского скептицизма, но тоже двоящийся, – в романе "Карьер" *Василя Быкова*. Писатель замечает, что предметом юмористического осмысления могут стать трагические события: "Агеев знал немало людей, которые о своём военном прошлом, зачастую трудном и даже трагическом, имели обыкновение рассказывать с юмором, *посмеиваясь над тем, от чего в свое время поднимались волосы дыбом, находили в ужасном забавное*" (курсив – О.С.) [цит. по: 236, с. 752].

Интересно, что даже о "веселейшем из весёлых", мастере смеха Григории Горине, говорится в тех же тонах. Основная характеристика его смеха – эмоциональная поливалентность: "В нем вообще был явственен этот баланс – *сочетание патетики и иронии, серьёзности и скоморошества, слёзы и усмешки*. В нем ощущалась правильность пропорций – оттого он и производил впечатление цельности" [58, с. 48]; "Он видел жизнь как *смешную и грустную комедию*, полагал, что это свойство жизни как таковой <...> Он никогда не добивал, не бичевал, не бил на поражение. Его смех был *светлым, печальным*, если хотите –

профилактически-лечебным" (курсив – О.С.) [256, с. 267, 270]; "его юмор, как и всё его творчество, держался на доброте" [273, с. 276].

Как всё сказанное не совместимо с характеристикой "со стороны", из инонациональной среды. По наблюдению Ст. Цвейга, главные свойства русских – культ страдания и пренебрежение счастьем [цит. по: 297, с. 51]. Американские психологи Г. Горер и Д. Рикман считают, что основная личностная структура русских – маниакально-депрессивная. Как теплую, человечную, сильную, но очень зависимую и эмоционально нестабильную личность, стремящуюся к социальному присоединению и подчинению властному авторитету, определяет русского человека американский культуролог Б. Каплан<sup>1</sup>. Близок к такому пониманию и немецкий журналист Й. Кенигсдорф – автор статьи о постановке "Бориса Годунова" в берлинской *Staatsopera* (декабрь 2005 г., режиссёр Дм. Черняков). По его мнению, характер русского народа есть "роковое смешение глубокой, укорененной в религии тоски по авторитету, безмерного легковерия и безудержной импульсивности, в противовес которым у голоса рассудка нет шансов"<sup>2</sup>.

По-видимому, иные ментальные основания и "серьезный" угол зрения не всегда позволяют адекватно оценить весомость и качество смеха в русской традиции, хотя главное – исконность смехового в русском этносе – признается многими. Так, видный польский гуманист Лукаш Гурницкий, отмечая родство чувства юмора русских и поляков, обратил внимание на остроумие москвитов. По его мнению, *moskvicin* "родится с готовым шутливым ответом" и так же, как и поляк, "когда желает быть самым остроумным, <...> тогда же во всей глупости и непристойности себя показывает". "Судя по данным словарей, пословиц и поговорок, – замечает Гурницкий, – фразеологизм "*moskivska odpowiedź*" в значении "остроумный, меткий ответ" был известен в Польше с конца XVI века" [334, с. 194, 204].

Приведенные мнения о русском смехе предполагают значительную степень личностной интонации: она окрашивает и авторский голос (если речь идёт о документальных сведениях, литературе и пр.), и восприятие исследователя<sup>3</sup>. Принципиально неустранимая из акта

<sup>1</sup> См.: Gorer G., Rickman I. The people of great Russia: Psychological study. – London, 1949; Kaplan B. Studying personality cross-culturally. – N.Y., 1961.

<sup>2</sup> См.: Йорг Кенигсдорф. Народа не хватило // Мариинский театр. – 2006. – № 1–2, с. 3.

<sup>3</sup> Кроме того, говоря об источниках, относящихся к XIX–XX векам, нельзя забывать о реакции авторов текстов на бдительность цензуры: рассчитывая на неё, пишущий нередко производил коррекцию "внутренней" мысли, приводя её изложение к "необходимой" форме.

познания субъективность приводит к тому, что выяснение смеховой потенции русского народа может зависнуть в системе неточных координат. Научная корректность требует опоры на факты, способные придать исследованию доказательный и объективный характер.

Таковыми являются результаты социологического исследования, проведенного российским этносоциологом З.В. Синкевичем. Отмечая, что национальный характер относится к самым неуловимым феноменам этничности, учёный выделяет, тем не менее, два главных "этностереотипа поведения и характера" русского народа. Это *чувствительность и чувство юмора* – показатели, занимающие, среди многих других, две первые позиции предлагаемой исследователем таблицы [252, с. 87].

Возможно, приоритетная настроенность национального мировидения именно на эти каналы восприятия, находящиеся, несмотря на свою противоположность, в парадоксальной близости, – и есть причина "чувствительности" русского смеха, который так не соответствует западноевропейской формуле "анестезии сердца".

*Синергия смехового и трагического* в русском редуцированном смехе – феномен, вполне осознаваемый художественной интеллигенцией, более того – отмечаемый как факт "замечательно-художественный". Вот, например, как пишет Щедрина о трагикомизме Иудушки Головлева А.М. Жемчужников 28. 09. 1876 г.: "Это лицо – совершенно живое <...> Вышла личность необыкновенно типическая <...> В ней есть замечательно-художественное *соединение почти смехотворного комизма с глубоким трагизмом*. И эти два, по-видимому, противоположные элемента в нем нераздельны. Хотелось бы продолжать смеяться, да нет, нельзя; даже делается жутко: он страшен. Относиться к нему с постоянным негодованием и злобой также нельзя, потому что он бесспорно комичен" [322, с. 524]. На русской почве специфика такого смеха может быть объяснена, в том числе, с точки зрения мнения Б. Успенского об "исконном дуализме русского культурного сознания" [283, с. 63].

Любопытно, что в Большой энциклопедии русского народа "Русское мировоззрение" дано *необычное определение юмора*, противоречащее общепринятым дефинициям и, за счёт акцентуации "невесёлости", *выводящее юмор за пределы комического*: "неверно считать юмор видом чувства комического (! – О.С.); хотя в юморе и звучит комическая нота, но со значительной примесью трагической; поэтому юмористическое настроение не есть настроение чистое и простое, вроде светлой радости или отчаяния, а состояние смешанное, стоящее выше их и



прошедшее через горнило отчаяния и весёлости" (курсив – О.С.). И далее: в юмористе "нет ни презрения, ни пессимистического настроения, а, напротив, *глубокое сострадание и альтруизм* <...> Остроумие есть лишь свойство ума, в то время как в юморе есть *настроение сердца* <...> юмор есть *смешанное состояние*, в состав которого входят элементы *комического и трагического*; равновесие того и другого элемента или преобладание одного из них создаёт три возможных вида юмора: наивного, мрачного и весёлого" (показательно, что "весёлый" юмор – на последней позиции – О.С.) [236, с. 752].

Для понимания специфики этой дефиниции сравним её с другими: "возвышенное в комическом", "добродушное осмеивание людских пороков" [57, с. 583]; "особый вид комического, переживание противоречивости явлений, соединяющее серьёзное и смешное и характеризующееся *преобладанием позитивного момента в смешном*" [288, с. 841]. Как видим, в предложенных дефинициях юмор, как это принято, не выведен за пределы комического; кроме того, он есть свойство "незлобливое", позитивного осмысления жизни сквозь призму комического – о трагизме нет речи.

Поливалентно-синергетическая структура русского художественного смеха во многом определяется его *критичностью*<sup>1</sup> (неслучайно передовое литературное направление XIX в. названо "критическим"). Как интересно заметил Г. Гачев, "русский ум начинается с некоторого отрицания, отвержения <...> Если формула логики Запада, Европы (ещё с Аристотеля): это есть то, <...> то русский ум мыслит по формуле: *не то, а <...>(что?)*" [71, с. 222]. Иногда в таком критическом смехе отсутствует необходимое его условие – отстраняюще-дистанцирующая позиция. Направленность смеха *на свое и на себя*, определяемое многими как *самобичевание*, становится специфическим качеством национального мировидения и мировосприятия: "Народ наш с беспощадной силой выставляет на вид свои недостатки и пред целым светом готов толковать о своих язвах, беспощадно бичевать сам себя" [94, т. 20, с. 22].

Со свойственной XX веку ироничной интонацией об этом пишет Вячеслав Пьецух: "Вообще это на удивление чисто русское занятие ругательски ругать своих соотечественников и страну. Кажется, нет другого такого народа, который настолько последовательно и сладострастно <...> не то чтобы держался в оппозиции к государству, а по-простому валял бы

<sup>1</sup> Критицизм связан с обличением, а способы обличения, как считает М. Арановский, традиционно принадлежат сфере комического [235, с. 235].

в грязи властный аппарат, общественное устройство, <...> народные свичаи и обычаи, а главное, человека родных кровей" [226, с. 143].

Поскольку "ругательски ругать" свое, родное, всегда больно (и не менее опасно, в виду близости властных структур), рождается некое синергетическое единство: с одной стороны, – смех, который, нападая, всё же *смягчает* жесткость критицизма, направляет его в игровую тональность; с другой – горечь (печаль, грусть, щемящее чувство тоски...). Смеховой модус критицизма есть особенность русского *национального самоосуждения*, что позволяет без назидательности, легко и ненавязчиво, проставить нужные дидактические акценты. Как сказал И. Бабель, "*только мудрец раздирает смехом завесу бытия*" [28, с. 46].

Отрицание негатива посредством его смехового уничтожения – как свойство русской природы – проявляется в фольклоре, в устном профессиональном искусстве скоморохов, в авторском творчестве, в различных "эпохальных вариациях". Такое отрицание, по мнению В.В. Соловьева, имеет под собой высоконравственное этическое основание: "хулить то, что худо <...> – это не только позволительно, но и даже нравственно обязательно" [262, с. 306].

Ещё одно свойство русского ментального сознания, провоцирующее к "несмешному смеху" – *соборность*. Как замечает Вяч. Иванов, "принцип круговой поруки и хоровое начало распространяется на нравственную сферу до живого сознания соборной ответственности всех за всех" [114, с. 333]. Оппозиционное вычленение себя или группы сосмешников есть выпадение за пределы соборной общности, порождающее, при всём многообразии критицизма, ощущение потери соборного единства, призванного гармонизировать личностный микрокосм и всечеловеческий макрокосм.

Проведенный обзор приводит к выводу, что, наряду с витальным, откровенно-весёлым смехом (о котором сказано у И. Тургенева: "Смех без причины – лучший смех на свете" [цит. по: 176, с. 521]), рядом со смехом "фольклорно-этнографическим", берущим свое начало в смеховой народной культуре и устно-профессиональной скоморошьей традиции, смехом мистифицированно-простодушным, но интеллектуальным (Козьма Прутков), в качестве доминанты русской ментальности выделяется *смех несмешной*<sup>1</sup> – редуцированный, обремененный со-

<sup>1</sup> Вспомним "смех сквозь слёзы" (Н. Гоголь) или "сквозь слёзы радости и умиления" (А. Пушкин); смех – "трагическое положение" (М. Щедрин), смех-боль (В. Соловьев, А. Блок), "тоскующую сатиру Некрасова", "смех-плач" Н. Гоголя и "соболезнующую улыбку" А. Чехова (В. Ключевский) и пр.

стояниями печали-грусти-страха-безысходности-сострадания-ужаса..., "ощущением той вековечной, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом на дешевое удовлетворение" [92, с. 43]. Именно эта священная тоска, которой "болела" интеллигенция России, по всей вероятности, мешала художникам смеяться только жизнерадостным смехом, не омраченным пониманием происходящего – жесткого, противоречивого, разъедающего душу. В этом – нравственный реализм русского смеха, который есть "самое серьезное исповедание реальности", что позволяет, по мнению Л. Пумпянского, "построить понятие реализма как часть философии смеха" [222, с. 262]. В этом смысле становятся понятны соображения исследователя: "Смех в системе реализации есть *"горький смех"*, *есть кризис смеха, не удовлетворенного собою же*". В этом случае смех – как "качественно новый, спасающий акт" – "не только не противоречит трагическому, <...> но есть единственно возможное введение бытовой реальности в общую ей и историческому достоинству сферу общей культуры" [222, с. 262–264].

Главное качество "смеха сердца" – его "чувствительность", синергия с противоположными эмоциональными импульсами – определяется *кардоцентризмом* (от гр. *cardio* – сердце + *centrum*) – специфическим свойством восточнославянской ментальности<sup>1</sup>, отражающим настроенность души и видение мира сквозь призму "добросердия"<sup>2</sup>. Отсюда – сопряжение в русском смехе "далековатых понятий", его иррационализм ("как интуитивно угадываемое <...> не то, что вне разума, а то, что разумом не расшифровано" [44, с. 144]), потому столь сильно напряжение на его полюсах, которые, "выражая "верх" и "низ" целостного мировидения нации, не могут быть разделены, являясь "сквозь", "через" друг друга в едином "гротескном теле" трагедийно-сатирического противоречия" [33, с. 53].

<sup>1</sup> О кардоцентризме как о специфическом принципе национального мировидения, применительно к характеристике украинской ментальности, говорит представитель "киеворусской школы" XIX ст. П. Юркевич, в философии которого "сердце" – универсальная категория, воплощающая идею всеединства: "серце є осереддя душевного і духовного життя людини" [цит. по: 143, с. 697].

<sup>2</sup> Кардоцентризм есть проекция той "философии сердца", которую сформулировал в своих трудах Григорий Сковорода: "Істиною в людині є серце в людині, глибоке ж серце – одному лише Богу досяжне, як думок наших безодня, просто сказати душа, тобто "суттєва істота", "сила", поза якою "ми є мертва тінь" [цит. по: 143, с. 697].

О таком смехе – "вздрыге сострадания" (А. Белый) нельзя говорить прямо, логически выверено, точными словарными значениями, обрекающими феномен на частичную утрату смыслов. Балансируя на грани переходных состояний, он никогда не открывается логической и вербальной исчерпанности. Ибо составляющие его настолько спаяны друг с другом, что аналитически разорвать их единство – значит исказить смысл целого. Это тот высоконравственный смех, который, обладая "способностью всемирности, всечеловечности, всеотклика" (Ф. Достоевский), имеет высокий коэффициент духовности и не противоречит "христианскому деланию", находясь в соответствии с моделью юродствующего смеха, о котором сказано в "Житии и деяниях аввы Симеона": "и когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум твой" [цит. по: 111, с. 66]<sup>1</sup>.

Говоря о поливалентности русского смеха, можно обозначить ещё один любопытный момент – физиологическую фиксацию смеховой синергии в *grimace смеха*. В этом смысле заслуживает внимания соображение Лео-

---

<sup>1</sup> В какой-то мере русский смех, особенно в XIX веке, обнаруживает общность с романтической иронией, теория которой разработана, в частности, в трудах Жан Поля Рихтера. Согласно Жан Полю, юмор – это возвышенное "наизнанку": он соизмеряет и связывает бесконечное с малым; в юмористическом смехе содержится и скорбь, и величие. Та же мысль – у К.В. Зольгера, рассматривающего юмор романтиков как двойственное чувство величия и несовершенства бытия, проявленное во взаимной связи трагического и комического. А. Шопенгауэр видит источник юмора в конфликте возвышенного умонастроения с чужеродным ему низменным миром. Как преодоление трагического несовершенства мира и переход личности от "этической" к "религиозной" стадии, примиряющей с "болью", рассматривает смеховые формы творчества С. Кьеркегор [288, с. 814-815]. Однако, в русском смехе рассматриваемого периода есть нечто глубоко отличное от западно-романтической иронии. Это, во-первых, его более активная социальная позиция и радикальность, приведшая к созданию отечественной обличительной концепции, тяготеющей к жанру трагедии-сатиры. Во-вторых, его более мягкий, "домашний" тон в изображении "чертовщины": вместо западноевропейского интеллектуализированного мефистофельского смеха – смех в фольклорных традициях, где черт – нечто вроде "докучливого соседа" (Б. Асафьев). Симптоматично, что русский романтизм, имеющий большую склонность к изображению фантастической сферы, чаще исповедует откровенно-ироничный тон в отношении к представителям потустороннего мира, что отличает творчество русских фантастов от страшных мистических откровений немецких романтиков или создателей английского готического романа "тайн и ужасов". Этой традиции гротескной "смешной фантастики" верны Погорельский, Бестужев-Марлинский ("Страшное гадание"), Ник. Вагнер ("Кот мурлыка"), Барон Брамбеус ("Превращение голов в книги и книг в головы", предвосхищающее гротески Щедрина) и сам Гоголь, который, посредством пасечника Рудого Панька, обещал в Предисловии к "Вечерам" "пострашать выходцами с того света и дивами", а на деле обрисовал "чортівню" юмористически. Музыкальные свидетельства иронично-игровой, мистифицированно-негативной коннотации русского романтического гротеска – характеристики фантастических персонажей: Черномор и Наина в "Руслане и Людмиле" Глинки, "Баба Яга" Даргомыжского, "Ночь на Лысой горе" Мусоргского, "Баба Яга" и "Кикимора" Лядова и пр.

нардо да Винчи – учёного, исследовавшего психофизиологические свойства человека с точки зрения представителя естествознания, живописца и скульптора: "Тот, кто смеется, не отличается от того, кто плачет, ни глазами, ни ртом – но только неподвижным положением бровей, которые соединяются у того, кто плачет, и поднимаются у того, кто смеется" [148, с. 171].

Позже мысль о смешанной психофизиологической природе гримасы смеха появится у Л. Карасёва: "Взгляните на смеющегося <...> Смех усиливается, спазматические сокращения мышц диафрагмы переводят его в хохот: рот открыт, из гортани доносятся торжествующе-стонущие звуки, зубы обнажены полностью – они уже самая заметная, бросающаяся в глаза примета лица. Перед нами – осклаб, оскал рта, удивительным образом совпадающий с формой проявления чувств совсем иного свойства, находящих свое выражение в гримасах страдания, безудержного плача или же – в масках ярости и гнева" [123, с. 52–53]. Как видим, смех и тут собезьянничал, предложив своим "пользователям" нечто среднее между маской плача и агрессивным оскаливанием ярости. Быть может, в этом показе зубов и состоит "оскал смеха", апеллирующего, с одной стороны, к преимущественно негативно-оценочным коннотациям смеха Нового времени, а, с другой, – к архаическим смыслам жестокого и кровавого смехового деяния наших предков?

И всё же не будем абсолютизировать несмешное положение русского смеха, как это сделал, например, Л. Пумпянский ("разве смеются смешному? Колеблют серьёзную жизненную цель"). Будучи наиболее экспрессивным и специфическим его модусом, он – не единственный в многокрасочной смеховой палитре. Достаточно вспомнить весёлую традицию *балагурства* – "типично русскую, – по мнению Д. Лихачёва, – форму смеха" [157, с. 35] (учитывая, что исследователь говорит о *древнерусском* смехе, относящемся ко всей восточнославянско-этнической общности, с этим можно согласиться).

Балагурство, лингвистическая работа в модусе откровенного дурачества и шутовства, требовало высокого "смехового профессионализма": "Балагур как бы принимает на себя обязанность балагура, он берётся не прерывать своего балагурства в течение всего вечера, всей свадьбы, всей встречи <...> В конце концов за ним устанавливается репутация балагура, и от него постоянно ждут шуток" [157, с. 35]. "Шутливое говорение", представляющее весёлую, часто путаную картину мира, – достаточно распространённое амплуа древнерусского смеха. В восточнославянской культуре встречаются балагурные сказки, балагурные представления с послови-

цами, нескладухами и прибаутками на свадьбах и застольях, в весёлых комментариях раешников. А смеховой мир Козьмы Пруtkова – часто мистифицированно-дурашливого, опрокидывающего весь этикет литературно-театральной традиции XIX века, и такого разного!

Эту же смеховую парадигму встречаем у Гоголя – в Предисловии к "Вечерам на хуторе близ Диканьки", "набалагуренном" от имени пасичника Рудого Панька. Балагурами (время от времени, по настроению), как свидетельствуют современники, были и многие русские композиторы, в частности, серьёзный Танеев, трагичный и комичный Мусоргский, уравновешенный Бородин, весёлый Прокофьев и пр.

В палитре восточнославянского смеха – и уникальный смеховой мир "ерунды" и "чюды": начиная от древних небылиц, апология нездравомыслия и парадоксально-алогичные выверты которых мощно прорастут в "играх в дурака" XX века – в творчестве поэтов ОБЭРИУ, в нелепостях и смешной "белиберде" В. Хлебникова, в постмодернистских абсурдах. Примеров – множество. Это и скоморошины "Шялды булды начяло чяпало" и "Шарлатарла из Партарлы" с беспонятийным нагромождением "шипящих" слогов (нечто подобное нашим скороговоркам), и вполне сюжетные небылицы-нескладухи с типичным для смеховой культуры мотивом нарушения причинно-следственных связей, в частности, генетического кода. Здесь – и эпическое

*А и среди моря Хвалынского  
Выростал ли тут кряковист дуб  
А на том на сыром дубу кряковистом  
А и сивая свинья на дубу гнездо свила <...>  
Свинья вывела пару птенчиков,  
пару сивеньких, вострокрыленьких,*

и плясовое

*А глухой-то подслушивает,  
А слепой-то подсматривает,  
А безногий-то вприпрыжку побежал,  
Безъязыкий караул закричал*

С позиций текстологического анализа это – метатеза и оксюморон, с точки зрения восприятия – перевернутая, радостная картина мира, поданная сквозь призму раскрепощающей "дурости" – такая же, как описанная в "Службе кабаку", памятнике русской демократической сатиры XVII в.:

*Глухие, потешно слушайте,  
нагие, веселитесь, ремением секитесь,  
Дурость к вам приближается!  
безрукие, взыграйте в гусли <...>  
безногие, воскочите!*

И не то ли самое, но сказанное в соответствии с эстетикой Нового времени, – "Чепуха" Саши Чёрного ("Всё на свете – чепуха, остальное – враки") и несуразности Хлебникова, апеллирующие, в том числе, к фоническим экспериментам древних нескладух типа "начяло чяпало". Симптоматично, что смеховая тональность определена автором уже в названии "Заклятия смехом":

*Смейево! Смейево!  
Усмей, осмей, смешики, смешики!  
Смеюнчики! Смеюнчики!*

И ещё одна парадигма русского смеха, о которой было не принято говорить до недавнего времени – *обсценное смеховое творчество*, так называемая "*барковиана*", названная в честь "приобретшего печальную известность порнографическими стихами и драмами" [57, с. 60] Ивана Баркова. На самом деле известность-то была отнюдь не печальной! Весёлое сквернословие, в духе русских "заветных частушек" и украинских "сороміцьких пісень" в сочетании с "пародиоманией", высоким профессионализмом (Барков – переводчик сатир Горация, басен Федра и пр.) и "дионисийским бесстыдством" сделало Баркова известным и популярным, несмотря на тайное распространение и анонимность. В написанных им "Разных пьесах" традиционно присутствовали "Рондо на ебену мать", "Разговор Любожопы с Любопиздом", "Символ Веры Ванюшки Данилыча" и многое в этом же роде.

Скабрёзно? Безусловно. Но весело и, главное, – это было и есть. Теперь это изучают и даже классифицируют: "героико-патриотическая и смехоэротическая барковиана – та часть *классической матерной поэзии XVIII–XX вв.*, которая восходит: а) к народному творчеству, б) к трудам (!) И.С. Баркова, А.В. Алсуфьева, М.Д. Чулкова, И.П. Елагина, Ф.И. Дмитриева-Мамонова и др." [103, с. 5]. И когда было доказано авторство Пушкина в балладе "Тень Баркова" (кстати, не вошедшей в Полное собрание сочинений поэта), эта тень там, действительно, была! Даже не тень (ведь тень есть нечто бледное), а

ядренная фигура, от которой исходило "чрезвычайно крепкое сквернословие – спецификум барковщины" (М.А. Цявловский).

Образы "материально-телесного низа" (М. Бахтин) вдохновляли многих русских художников более поздних времен, включая В. Маяковского, Сашу Чёрного и, как это ни покажется странным, – интеллигентнейшего Д. Шостаковича (имеется в виду "Антиформалистический раёк" с обыгранными в традициях народного снижения фамилиями "передовых деятелей культуры и искусства"). По-видимому, кроме критико-профанирующей функции, в обсценной лексике было нечто, что могло возрождать и витализировать даже в столь драматичные времена!

В этом плане представляется возможным откорректировать формулу русского смеха, предложенную В.Я. Проппом – "горечь и сарказм". Безусловно, в сравнении с инациональными смеховыми явлениями, удельный вес горечи и сарказма, особенно в периоды жесткого авторитарного режима, в русском смехе значительно больше (что связано с отмеченной критической тенденцией, которая определяет всю "отрицательную литературу" и сатирическое направление русского искусства). И всё же: даже учитывая, что учёный говорит о культурной традиции XVIII–XIX вв., с данным соображением можно согласиться лишь отчасти. Ведь даже у названных им авторов (Гоголь, Щедрин) смеховая палитра не столь однообразна. Сколь легок, улыбчив и жизнерадостен Гоголь в изображении украинской народно-праздничной и ярмарочной жизни с включением площадной и балаганной комики, кстати, всё с теми же образами "материально-телесного низа", "еды и питья", весёлой "чортівні" ("Вечера на хуторе близ Диканьки": "Сорочинская ярмарка", "Майская ночь", "Ночь перед Рождеством", "Вечер накануне Ивана Купала"), образов весёлого богатства в "украинских сатурналиях" (М. Бахтин) вольной Сечи ("Тарас Бульба"). Какой по-народному доброй философией смеха пронизаны некоторые сказки Щедрина! Видимо, поэтому, заканчивая свою работу "Рабле и Гоголь", М. Бахтин приходит к "отрицанию отрицания". Заявив, что "смеющийся сатирик не бывает весёлым. В пределе он хмур и мрачен", исследователь продолжает: "Смех побеждает всё". Добавим – действительно всё, даже самого себя...

Проведенные наблюдения позволяют сделать некоторые выводы. Русский художественный смех может быть дефинирован как *универсалия*, примиряющая и интегрирующая не только все эстетические категории (от прекрасного и безобразного – до комического и траги-



ческого), но и несоединимые грани бытия, включая личностный микрокосм и бытийственный макрокосм.

Своеобразие смеха в русской художественной традиции состоит в его синергетической и диалектической природе, связанной с наличием "отрицания отрицания" (отрицая что-либо, он нередко приводит к отрицанию самого себя, сменяясь чувствами грусти, сожаления, сопереживания, примирения, искупления и пр.). Способствуя объединению антиномий, смех выполняет *медиативную роль* посредника между сакральным и профанным, трагическим и комическим, антихристианской и христианской моделями мировидения, критицизмом и состраданием, между реальным – фантастическим, разумным – безумным, явным – тайным, высоким – низким (перечисленные антиномии особенно артикулированы в юродстве), мертвым и живым (вспомним погребальный обряд и веру в возрождающую силу смеха в архаике), субъективным – объективным, эзотерическим – экзотерическим...

Безусловно, все названные свойства есть имманентные признаки смеха как такового. Важно, однако, что они реализованы в русском художественном смехе, в том числе, как покажет дальнейшее исследование, – в его музыкально-интонационных моделях.

Универсальная природа русского художественного смеха инициирует его *многофункциональность*. Не преследуя цель выявить все его функции, определим основные из них:

– *философско-мировоззренческая*, где смех – как уникальный апофатический способ познания мира, форма индивидуального и общественного сознания – определяет взгляд на мир и свое место в нем;

– *гармонизирующая*, ориентированная на преодоление и гармонизацию фундаментальных антиномий человеческого существования и сознания, полюсов чувствования;

– *аксиологическая* – связанная с определением своей жизненной позиции и системы ценностных ориентиров;

– *креативная* – не только инициирующая создание произведений смехового модуса, но и восстановительно-адаптационная по отношению к творцу;

– *рекреативная*, дионисийская и гедонистическая;

– *образно-эстетическая* – выяснение, с позиции "обратности", своего отношения к красоте и идеалу, своей "философии прекрасного";

– *коммуникативная* (по Л. Карасёву, "смех – гений общения");

– *онтологическая* – "изучение" законов бытия с позиций смехового познания;

- *критически-оппозиционная*, направленная, через отрицание, на восстановление своей ценностной иерархии, собственной "картины мира";
- *витализирующая*, апеллирующая к дионисийству материально-телесных явлений архаического мира;
- *этическая, примиряюще-искупительная*;
- *религиозная* (в некоторых, отмеченных выше случаях);
- *парадоксирующая*, высвобождающая от давления стереотипов, дающая новый, остранный аспект знакомого явления;
- *культуроформирующая*.

Думается, такая всеохватность русской художественно-смеховой парадигмы позволяет прийти к выводу о *бытийственном* характере и *универсальной природе* смеха в русской ментальности и культуре. Он почвенен, потому что сохраняет способность к отражению диалектических свойств бытия, законов человеческого познания и психики. От вечен, так как обладает властным свойством соединять несоединимые грани мира, прогнозировать и рождать новое и будущее. Именно об этом свойстве смеха великолепно написал Е. Евтушенко:

*Он вечен. Он ловок и юрок, пройдет через вся, через всех.  
Итак, да славится юмор. Он – мужественный человек.*

## ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ПСИХОКРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЕХА

### (О КОМПЕНСАТОРНО-АДАПТАЦИОННЫХ МЕХАНИЗМАХ СМЕХОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ)

*Есть ли на свете ещё более сильное средство противостоять всем издевательствам мира и судьбы, чем смех! Перед этой сатирической маской испытывает ужас сильнейший враг, и само несчастье отступает передо мною, если я осмеливаюсь его осмеять!*

*Бонавентура. Ночные дозоры*

Говоря о проблемной направленности музыкознания, Генрих Орлов написал в "Древе музыки": "недостаточно рассматривать эволюцию музыки на фоне социокультурных процессов. Необходимо заглянуть глубже – в неписанную историю *мировосприятий, ценностей, психологических установок*" (курсив – О.С.) [205, с. 186]. Позже, размышляя над сущностью "Предисловия к полному собранию моих сочинений" Д. Шостаковича, исследователь замечает: "Накануне своего 60 летия композитор написал нечто, требующее скорее *психологического*, чем какого-либо иного анализа" [204, с. 25].

В предложенных высказываниях заметно стремление осознать музыкально-исторический процесс и творчество художника в их личностной, психологической детерминированности – сквозь призму представлений человека о Мире и о себе, в системе его образа мира и "стиля мировосприятия" (С. Аверинцев).

Проблема психологического обоснования смеховой деятельности – более частная по отношению к проблеме психологической детерминированности смеха вообще. О необходимости изучать различные проявления смеховой деятельности в данном аспекте пишут столь признанные авторитеты как В. Пропп и М. Каган, Ю. Лотман и Б. Успенский: "Проблему комического невозможно изучать вне психологии смеха и восприятия комического" [218, с. 23]; "нельзя понять сущности комического, не исследуя психологию чувства комического, чувства юмо-

ра" [119, с. 4]; "одной из слабостей нашей исторической науки является недостаточное внимание к вопросам психологии поведения людей – от культурно-эпохального до личного аспекта этой проблемы" [174, с. 158]. Тем не менее, данные высказывания приобретают скорее статус призыва, поскольку до сегодняшнего дня вопрос психологического обоснования смеховых форм самовыражения остается открытым, а сведения по этому поводу – разбросанными в различных источниках.

Необходимость рассмотрения *смеховой музыкальной деятельности* в аспекте психологии очевидна. Смех – феномен исключительно человеческого свойства (вспомним, что средневековые мыслители, вслед за Стагиритом, определяли человека как существо разумное, смертное, *способное смеяться*). Композитор же, как и всякий человек, – существо биосоциальное, реагирующее на мир и как индивид, имеющий уникальный психофизиологический статус ("эмоциональное поле", по Л. Дорфману), и как продукт социокультурной действительности, адаптирующий её реалии в собственной картине мира (в том числе, интонационной). Понятно, что смеховая деятельность каждого художника – как средство определения его ценностных ориентиров, как некое "звучащее мироощущение" (М. Бонфельд), непосредственно слышимое чувство реальности – обладает, наряду с общими показателями, артикулированной индивидуальностью и избирательностью. При погружении в эту проблему возникает множество вопросов, имеющих социопсихологическое основание.

Почему одни композиторы (Глинка, Лысенко, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Лядов, Танеев, Прокофьев, Шостакович, Шнитке, Щедрин и др.) испытывают потребность в смеховом самовыражении, а другие (Чайковский, Глазунов, Рахманинов, Скрябин, Денисов), как правило, нет?<sup>1</sup> Почему "удельный вес" смеховых проявлений столь различен в житнетворчестве разных композиторов? Почему так отличается музыкальный смех Танеева и Мусоргского, а смех именно Мусоргского резонирует, несмотря на различие эпох, со смехом Шостаковича? В чём причина того, что смех одного и того же композитора столь вариабелен по образному спектру в разные периоды жизни, а

---

<sup>1</sup> Здесь уместно вспомнить Аристотеля: "распалась же поэзия на два рода по *характеру поэтов*: люди важные подражали высоким и высоких людей действиям; а кто был характером полегче – действиям людей низких; они сочиняли сперва ругательные песни, тогда как те сочиняли хвалебные песни" [17, с. 4]. В Новое время такая соотношенность, естественно, потеряла свои ясные очертания.

ранние смеховые опусы всегда жизнерадостны? Почему, наконец, встречаются уникальные образцы *одновременного* творческого пребывания композитора в двух образных сферах – комической и трагической? (вспомним о параллельном сочинении Мусоргским "Хованщины" и "Сорочинской ярмарки", "Без солнца" и "Детской", о его народных драмах, демонстрирующих амбивалентную спрессованность трагикомического). Как объяснить тот факт, что трагическое мироощущение порождает столь противоположные художественные реакции: смеховое притяжение (Мусоргский, Шостакович, Шнитке) – и неприятие смеха (Чайковский, Рахманинов)? Каким образом трагическое в славянской культуре с парадоксальной настойчивостью столь часто находит свое оптимальное отражение в идее смеха?

Очевидно, что ответы на эти вопросы возможны лишь при рассмотрении психологических аспектов проблемы на пересечении музыковедческого, культурологического и психоаналитического направлений научного знания, накопленного в таких сферах как психология искусства, теория общения, дифференциальная психология, экспериментальный психоанализ, арттерапия, психосемантика, психодиагностика и пр.

Ориентированность современной науки на достижения психологии объясняется желанием исследователя проникнуть в тайны человеческого сознания, объяснив многие явления искусства с позиций "культурологического человековедения" (А. Самойленко).

Цель данного раздела работы – рассмотрение проблемы психологической и социокультурной адаптации личности путем смехового самовыражения, определение причин, функций и направлений смеховой деятельности русских композиторов.

Поскольку понятие смех имеет различные сферы распространения и столь же разные определения<sup>1</sup>, для осуществления названной цели необходимо, прежде всего, дать *дефиницию смеха* в том его значении, как он понимается в данном исследовании. При использовании понятия смех мы придаем ему то обобщенное значение, кото-

<sup>1</sup> Отметим, что дефиниции смеха не столь часто встречаются в словарных изданиях и, как правило, фиксируют лишь эмоционально-психологический аспект изучаемого феномена. Приведем примеры: "Смех – выражение полноты удовольствия, радости, веселья или иных чувств отрывистыми характерными звуками, сопровождающимися короткими и сильными выдыхательными движениями" (С.И. Ожегов. Словарь русского языка. – М.: Гос. издат. иностр. и национ. словарей, 1961, с. 725); "Смех – слово, означающее радость, насмешку, уверенность, удивление и т.п. ... Смех – выражение веселья, радости, добродушия русского человека" [236, с. 752]).

рое исходит из осознания этого явления не только как эмоционально-физиологической реакции, но и как формы культурной деятельности – феномена творчества.

В первом случае смех понимается как разновидность эмоционального поведения – *игровая психологическая разрядка* гедонистического свойства, выраженная спонтанной реакцией на ситуацию радости или несуразности в жизненных проявлениях. Во втором случае под смехом имеется в виду *творческая деятельность комической направленности*. Именно в таком значении это понятие фигурирует, например, у В. Розанова (вспомним его соображение о смехе как о "*творчестве, нерелигиозном по существу*" [232, с. 640]). Понятно, что данное размежевание "двух смехов" достаточно условно. И все же оно представляется продуктивным, так как помогает выделить не только рефлекторный, психоэмоциональный механизм смеха, но и его специфически культурный, креативный уровень. В обоих случаях имеется общий знаменатель: происходит "возведение субъекта в единственную всеизмеряющую ценность", а "человек становится мериллом мира" (С.Б. Борисов).

Для продвижения к намеченной цели необходимо, используя данные психологических наук, ответить на следующие вопросы:

1) каковы побудительные причины смеха (как социокультурные, так и психофизиологические)?

2) насколько осознанна и целенаправленна смеховая деятельность художника в условиях социокультурного режима его времени?

3) каковы позитивные результаты смеховой деятельности композитора:

а) в осуществлении эмоциональной коррекции личности и её адаптации в обществе (психорегулирующий эффект);

б) в динамической трансформации имманентной сферы музыкального языка (в плане формирования уникальной смеховой интонационной системы).

Поскольку предрасположенность к смеху в значительной мере определяется, с одной стороны, разными в каждой стране и в каждую эпоху социокультурными приоритетами, а, с другой, – спецификой эмоционального поля индивида – его особой модальностью (радость, печаль, страх, гнев), активностью (активность – пассивность), напряжением (напряжение – расслабление) и направленностью (интенцио-

нальностью) [91, с. 308], обратимся к рассмотрению проблемы психики<sup>1</sup>, управляющей "смеховой организацией" человека.

Данная проблема привлекала внимание многих учёных: Л. Выготского, Д. Узнадзе, А. Леонтьева, С. Рубинштейна, Л. Дорфмана, А. Лука, Г. Гефдинга, Д. Селли, Д. Монро, Г. Спенсера, З. Фрейда, К. Юнга и др. Об актуализации и рефлексировании в творчестве *эмоциональных предпочтений* пишет Л. Дорфман: "индивидуальность человека является не менее важным источником детерминации его творчества, чем социально-художественный опыт <...> индивидуальный эмоциональный опыт приобретает принципиальную асимметричность: в отношении одних эмоциональных переживаний он оказывается существенно богаче, чем в отношении других <...> имеет тенденцию к относительной консервации предпочитаемых эмоциональных переживаний и понижению чувствительности к другим" [91, с. 313]. Следовательно, "смеховая готовность" есть качество избирательное, свойственное одним и редуцированное или вовсе отсутствующее у других. Это – личностный, психобиологический уровень детерминированности смеховой деятельности.

Однако, изучая соотношение биологического и социального в человеческой психике, А. Леонтьев приходит к выводу, что "у человека биологически унаследованные свойства не определяют его психических способностей", являясь лишь "одним из условий формирования его психологических функций" [150, с. 216–217]. Приоритет в этой сфере, по мнению учёного, принадлежит "конкретно-историческим, социальным условиям, в которых он живет, и тем, как складывается в этих условиях его жизнь" [150, с. 217].

Исследуя свойства *эстетической деятельности* (к ней мы относим и смеховую), которая, по А. Леонтьеву, "не есть воспроизведение эмоций", а есть "деятельность по очищению эмоций" [149, с. 233]<sup>2</sup>, автор подчеркивает, что "специфическая функция искусства состоит в том, что называют катарсисом, то есть в *очищении*, <...> *изживании аффектов, страстей*" (курсив – О.С.) [149, с. 235].

<sup>1</sup> Заметим, что психологический статус личности интересует нас не как специальная научная проблема (для решения таковой нет профессиональных оснований), а как феномен, рассмотрение которого создает дополнительную базу для изучения смехового творчества (как в вербально-коммуникативной, так и в литературной и музыкальной сферах).

<sup>2</sup> Важная мысль, объясняющая, на наш взгляд, многие смеховые художественные явления: грустный, жуткий и печальный смех, появление смеховой образности в трагических ситуациях, обращение к смеху художников с трагедийным мироощущением и пр.

Уместно вспомнить в этой связи о концепциях катарсиса Л. Выготского и С. Аверинцева. Так, Л. Выготский, выявляя специфическую художественную эмоцию, отмечает, что, благодаря творческому переживанию катарсиса, "мучительные и неприятные аффекты подвергаются некоторому разряду, уничтожению, превращению в *противоположные* ... эстетическая реакция как таковая в сущности сводится к такому катарсису, то есть к сложному превращению чувств" [с. 204]<sup>1</sup>.

С. Аверинцев интерпретирует этот феномен как стремление человека к свободе, крайними точками которого являются, с одной стороны, смех (как избавление от страха), с другой, – самоубийство (как уничтожение надежды) [6, с. 74–78, 69–70]. В этой парадоксальной концепции для нас ценен вывод о катарсической функции смеха<sup>2</sup>. Смех – как эмоционально-физиологическая реакция и как форма культурной деятельности – становится "средством избежания социально трудного поведения" (Ж.-П. Сартр), *коррелятом удовольствия и свободы* от внутренних и внешних ограничений. Результат такой свободы – "*снятие границ в работе сознания и в способах общения человека с внешним миром*" [245, с. 18], возможное лишь в итоге преодоления тупиковой ситуации.

По мнению специалистов-психологов, "когда решение найти невозможно, наступает пауза, которая вызывает в бессознательном новую компенсаторную функцию, благодаря чему возникает новая проблема или модифицируется настоящая" [286, с. 21]. Данная позиция объясняет, во-первых, явление "творческой паузы" у художников, не сумевших вовремя включить новую компенсаторную функцию (вспомним, например, длительное молчание С. Рахманинова-композитора), а, во-вторых, – значение смеховой деятельности в реализации этой компенсаторной функции, переключающей автора либо на новую проблему (перестройка Мусоргского, Шостаковича, Шнитке с трагического модуса творчества на комический), либо на трансформацию уже существующей идеи (двустороннее, трагифарсовое решение проблемы "власть – народ" в "Борисе Годунове", "Райки" Мусоргского и Шостаковича как результат трансформации мучительной для авторов про-

<sup>1</sup> См.: Л. Выготский. Психология искусства. – М.: Наука, 1987. – 385 с.

<sup>2</sup> Как правило, катарсис связывают с высокой, чаще всего трагической образной сферой (вспомним аристотелевское определение трагедии как очищения от аффектов, его же положение об очистительном значении музыки, дающей "*безвредную* радость"). Главное в катарсисе, на наш взгляд, – не вид эмоционального переживания, а его *эстетическая сущность*, состоящая в *очищающей* процедуре воздействия. Именно такой эффект и производит, как правило, смех.



блемы, "Катерина Измайлова", обозначенная самим композитором как трагедия-сатира и пр.).

Особый интерес для исследования представляет работа российского учёного Т. Ивановой "Остроумие и креативность". Изучая креативные свойства остроумия, автор приходит к выводу о прямой зависимости смеховой деятельности и креативности ("смешной", как правило, всегда является "креативным" [115, с. 79]) и, главное, – о наличии у креативной личности "врожденных структур", среди которых имеется "*специфический интеллект*" – "*врожденная чувствительность к юмору и способность к остроумию*" [115, с. 78].

С данной позицией, объясняющей психотипическую расположенность к юмору одних и отсутствие таковой у других, трудно не согласиться. Однако, следуя формуле, увязывающей в причинно-следственный ряд смех и креативность, получаем достаточно прямолинейный и лишённый реальных оснований вывод: композитор, как и представитель любой творческой профессии, – всегда "смехотворец". В данном случае следует говорить, скорее, о *смеховой потенции художника*, которая при благоприятных условиях (психофизиологические свойства личности, её биогенетическая предрасположенность к смеху, жесткий социально-политический режим, иницирующий "смеховое сопротивление", наличие коллектива "сосмешников" и пр. – причём, при максимально благоприятном соотношении большинства факторов) может реализоваться как одна из ведущих ролей жизнетворческого сценария.

О психофизической потребности в смехе как акте самореализации (эмоциональной, коммуникативной, творческой и пр.) и о готовности к смеху "человека, который смеется", точно сказал американский психолог У. Джемс: "Человек смеется не потому, что ему смешно, а *ему смешно потому, что он смеется*"<sup>1</sup> (*курсив – О.С.*) [цит. по: 37, с. 10]. Эту же мысль развивают учёные С. Меткамф и Р. Фелибл, рассматривающие смеховую реакцию как *специфическое свойство личности*, одаренной такими качествами как "*юморонтика*" (способность "*видеть смешное*") и "*юморобика*" (способность "*делать смешное*") [180].

Достаточно основательно проблема "смех и человек" в её психо-биологической проекции исследована в работе Зигмунда Фрейда "*Ос-*

<sup>1</sup> По В. Проппу, "смех осуществляется при наличии двух величин: смешного объекта и смеющегося субъекта" [218, с. 27]. Однако объект, представляющийся смешным определённому субъекту, может не быть таковым для другого.

троумие и его отношение к бессознательному". Среди наиболее продуктивных мыслей автора – понимание юмора как *высшей из защитных функций* [292, с. 235]. По Фрейду, юмор есть "средство получения удовольствия несмотря на препятствующие ему мучительные аффекты <...> Условие его возникновения дано тогда, когда имеется ситуация, в которой мы <...> должны были пережить мучительный аффект, и когда мы поддаемся влиянию мотивов, говорящих за подавление этого аффекта" (*курсив – О.С.*) [292, с. 230].

Как считает исследователь, "удовольствие от юмора вытекает <...> ценой этого неосуществившегося развития аффекта; оно вытекает из экономии аффективной затраты" [292, с. 230]. Фрейд называет это явление (уход от негативной эмоции в смеховом направлении) "*юмористическим передвиганием*", рассматривая его в качестве защитного процесса, преследующего цель "*предупредить возникновение неудовольствия из внутренних источников*" [292, с. 235], "*вывести наружу подавленные и вытесненные в подсознание чувства*" (*курсив – О.С.*) [292, с. 5] (учёный, согласно своим убеждениям, определяет их как "агрессивные и сексуальные желания").

Прокомментируем вышеизложенные положения З. Фрейда, направив основные позиции его теории на разработку интересующей нас проблемы.

1. Юмор (а следовательно, и смех как сопутствующее ему явление) – *высшая психозащитная функция организма*, механизм действия которой состоит в "*юмористическом передвигании*". Результат такого "*передвигания*", по Фрейду, заключается в том, что юмор "*подавляет это развитие аффекта, занимает его место*" [292, с. 230]<sup>1</sup>. Наиболее ценен для нашего исследования тот факт, что, наряду с психологическими свойствами юмора, Фрейд фиксирует его *креативные возможности*, отмечая, что посредством смехового творчества "*художнику или писателю удастся юмористически победить непобежденные до сих пор аффективные возбуждения*" [292, с. 234].

2. Артикулируя эту логическую цепь, делаем вывод: смеховое творчество есть внутренняя программа *психокреативной защиты* художника, адап-

<sup>1</sup> Заметим, что сёстры Пургольд, как известно, дали М. Мусоргскому прозвище "Юмор". Вероятно, композитор, часто находившийся под воздействием "мучительных аффектов", при написании смеховых произведений осуществлял "юмористическое передвигание", которое помогало "юмористически победить непобежденные до сих пор аффективные возбуждения" [292, с. 234], а следовательно, – получить удовольствие.

тор и координатор его творческого равновесия, "включаемый" путем "юмористического передвигания" в сложных социокультурных условиях в качестве "автоматического регулятора" душевной жизни (неслучайно многие смеховые опусы возникали как реакция на раздражители – вспомним "Раёк", "Классик", "Семинарист" Мусоргского, "Антиформалистический раёк", "Предисловие", "Пять романсов на тексты из журнала "Крокодил", "Сатиры" и "Четыре стихотворения капитана Лебядкина" Шостаковича, "Любовь к трем апельсинам" Прокофьева, "Бюрократиаду" Щедрина и т. д.)<sup>1</sup>.

3. Основываясь на *характеристике подавляемого аффекта*, Фрейд дифференцирует виды юмора, замечая, что они "чрезвычайно разнообразны, смотря по природе аффективного возбуждения, за счёт которого создаётся юмор: сострадание, боль, досада, умиление<sup>2</sup> и т. д. Этот ряд бесконечен <...> результатом этого являются различные формы "мрачного" юмора, смеющегося сквозь слёзы. Он отнимает у аффекта часть его энергии и придает ему за это юмористический оттенок" (*курсив – О.С.*) [292, с. 234]<sup>3</sup>.

Данное обоснование причин юмора, относится, на наш взгляд, к гениальным открытиям учёного, позволяющим дать ответ на многие вопросы, прозвучавшие в начале данного раздела работы. Однако, некоторые моменты изложенной теории, в связи с их противоречивостью, вызывают сомнения.

<sup>1</sup> О негативных эмоциях, предшествовавших появлению этих опусов, можно судить не только по документальному описанию событий, но и по тем жестким, в традициях площадной смеховой культуры характеристикам, к которым прибегали композиторы. Вспомним профазирующие характеристики героев "Райка" Мусоргского или фамилии представителей социокультурной элиты в "Райке" Шостаковича, часто обработанные в стиле "материально-телесного низа": Б.Я. Ясрустовский – вместо Ярустовский, П.И. Срюмин – вместо Рюмин, П.И. *Опостылов* – вместо Апостолов, Единицын, Двойкин, Тройкин и т. д. Учитывая высшую степень деликатности Шостаковича, можно представить, сколь сильными были раздражители.

<sup>2</sup> Приведенное высказывание противоречит предыдущему, лишая концепцию единства и убедительности, ибо умиление вряд ли можно отнести к "мучительным аффектам". Кроме того, если в качестве базового аффекта присутствует умиление, почему юмор оказывается "мрачным"? Логическая обоснованность теории нарушается и далее: делая вывод о *различной* эмоциональной специфике юмора, автор противоречит изложенной позиции о "мрачном юморе" (ср.: "это объяснение может быть приложено ко всем случаям, в которых смех имеет место и по поводу *полных удовлетворения моментов, и наряду с интенсивными, мучительными или напряженными аффектами*" (*курсив – О.С.*) [292, с. 2]).

<sup>3</sup> Данное объяснение природы трагикомического юмора корреспондирует с соображениями современных российских психоаналитиков: "превращая настроение со знаком минус в настроение со знаком плюс, ... распространяя целостность на две различные по знаку эмоции" (*в нашем случае они могут быть интерпретированы как трагическое и комическое – О.С.*), человек создает некое качественно новое многообразие единства, примиряющее противоположности" [313, с. 82].

Во-первых, результатом такого рассмотрения становится вывод об исключительно мрачных тонах юмора (с чем трудно согласиться).

Во-вторых, учёный дифференцирует смеховой результат только на основании *вытесняемых аффектов* (назовем их *базовыми*), игнорируя столь важный аспект смеховой деятельности как *адаптационно-психологические свойства самой личности*. Учитывая сказанное, предлагаем развить предложенную Фрейдом схему "юмористического передвигания" следующим образом.

Результат "юмористического передвигания" как способа преодоления личностью базового аффекта-раздражителя зависит от:

– преимущественной *психобиологической модальности самой личности* (оптимистическая или пессимистическая направленность сознания, модальная окраска эмоционального поля и пр.);

– *адаптационных возможностей индивида*, его способности к преодолению негативных и вытеснению остаточных эмоций за счёт включения механизмов психологической разрядки (то, что в психологии называется "актуальностью эмоционального поля", по Л. Дорфману [12]);

– *модальности вытесняемого аффекта* (с базальными окрасками: страх, боль, гнев, печаль или, наоборот, любование, преклонение и т. д.);

– *силы его воздействия* на конкретную личность (психосоциальный фактор, названный в психологии напряжением);

– *интенциональности* смехового воздействия – его объектной или субъектной направленности (как правило, смех, обращенный на себя и друзей, более легок, чем смех оппозиционный, связанный с сатирическим отрицанием и пародированием явлений, находящихся в "далевом плане").

При учете этих факторов становится возможным дифференцировать два основных способа смехового преодоления исходного аффекта, порождающие различное образное наклонение смехового творчества:

1). **Юмористическое замещение** – вытеснение базового аффекта с полной заменой последнего позитивной смеховой эмоцией. Такая форма "юмористического передвигания" возможна в тех случаях, когда все его показатели оптимальны для изживания исходного аффекта, вследствие чего произведение имеет светлую, жизнерадостно-смеховую образность.

В качестве примера приведем "Любовь к трём апельсинам" Прокофьева. Автор, излучающий спокойствие олимпийца, обладает замечательным психологическим и творческим "здоровьем". Смеховая

стилистика – достаточно прочное авторское амплуа. Замещаемый аффект не является мучительным и болезненным: легкое раздражение по поводу оперных штампов, в силу личностных особенностей, не приводит к переживаниям, а провоцирует к смеховому обесцениванию объекта. К тому же объект снижения достаточно безвреден и не связан с социальной проблематикой. Результат – полное вытеснение базового аффекта. Тонус сочинения – жизнерадостно-ироничный, солнечный.

2). *Юмористическое совмещение (синергия)* – при котором базовый аффект, будучи достаточно сильным как по своим модальным свойствам (отчаяние, страх, боль), так и по степени воздействия на личность (при учете, например, её трагического "стиля мировосприятия"), оказывается не преодоленным, образуя противоречивую синергетическую (от гр. *synergos* – вместе действующий) целостность со смеховой эмоцией.

Наиболее репрезентативно юмористическая синергия представлена в творчестве художников трагического типа – таких как М. Мусоргский, А. Шнитке и Д. Шостакович (не случайно И. Соллертинский назвал последнего "трагическим поэтом"). Воспринимая беды своего времени как свои, эти композиторы отличались особой интенсивностью и длительностью переживаний. В этом случае результат смехового вытеснения неоднозначен: комический аспект, безусловно, присутствует, однако базовая негативная эмоция, в более или менее отчетливом виде, продолжает существовать в *амбивалентном* организме сочинения. Синергетическое единство базовой и смеховой эмоций порождает воздействие, превосходящее воздействие каждого "компонента" отдельно: благодаря контрасту, они взаимно усиливают друг друга, создавая экспрессивное, в высшей степени напряженное целое. Отсюда – сфера мрачного, страшного, болезненного, безысходного, трагифарсового смеха-оборотня с различным соотношением ингредиентов-синергистов, смысл которого прекрасно пояснил А. Блок: "Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним" [46, с. 345]).

Произведения, демонстрирующие творческую реализацию такого смеха-оборотня, как правило, способствуют *полиmodalности слушательского восприятия* (вспомним о синестезийной реакции современников на такие романсы Мусоргского как *Светик Савшина*, *Озорник*, *Семинарист* и пр.). Симптоматична и двойственная реакция кучкистов на эстетическую сущность первой картины Пролога "Бориса Го-

дунова": при первом её прослушивании на даче у В. Стасова "... одни нашли, что это *буф* [!], другие же увидели *трагизм*" (Письмо Н.А. Римскому-Корсакову от 23 июля 1870 г.) [189, с. 178].

Заметим, что смех, возникающий на основе "юмористического передвижения" и трактуемый иногда как "смех от недостаточности" (Н. Бельская), не исчерпывает всех смеховых модусов. Как отмечалось, существует смех, не заряженный отрицанием и преодолением исходного негативного аффекта, а продуцирующий светлую эмоцию и замешанный на ней. Это витальный, жизнерадостный "смех от избытка" (Н. Бельская) – органичное выражение полноты жизненных сил и радости бытия.

Проекцию такого смеха наблюдаем, во-первых, в творчестве композиторов, обладающих "радостной бодростью духа" (Г. Гачев) и преимущественно светлой окраской личностного эмоционального поля (Глинка, Бородин, Танеев, Прокофьев, Римский-Корсаков), во-вторых, – в произведениях, написанных в ранний период творчества, когда авторы ещё не были включены в полемическую ситуацию и не испытывали необходимости в отрицании, связанном с *оценочными* видами смеховой деятельности, а потому "не знали комизма <...> не нуждались в юморе, чтобы чувствовать себя счастливыми в жизни" [292, с. 238]. Данное высказывание З. Фрейда, объясняющее специфику детского мировосприятия, на наш взгляд, вполне может быть применено к раннему периоду композиторского творчества – с той поправкой, что склонные к смеховой деятельности молодые авторы "знали" смех, но не оценочный, а именно смех радости бытия (для подтверждения этого тезиса достаточно вспомнить написанную десятилетним Моцартом "Музыкальную галиматью" или раннего Прокофьева, вторгшегося в мир музыки шокирующими опусами типа "Классической симфонии", "Юмористического скерцо для четырех фаготов", "Сказки про шута", "Любви к трем апельсинам" и пр.).

Особый интерес для понимания названной проблемы представляют новые исследования, посвящённые изучению *стратегии совладающего поведения* (*coping behavior* – термин, предложенный немецкими психологами Л. Лазарусом и С. Фолкманом). Согласно их теории, совладающее поведение (СП) задействует "механизмы, способствующие адаптации человека к жизненным реалиям" [78, с. 30].

К таковым относится, в первую очередь, "Я-концепция", избираемая субъектом в сложных условиях и предполагающая "опору на личност-

ные диспозиции" [78, с. 31]. По мнению В. Голованевской, совладающее поведение в критических ситуациях является попыткой самоде-лирования субъекта и "актуализирует те способности и умения, применение которых не требуется в обычных условиях" [78, с. 31].

В работе психолога О. Заширинской это качество названо *аутоте-рапевтической способностью личности*, которая позволяет "устанав-ливать устойчивые состояния декомпенсации <...> расстройств и вос-станавливать нарушенный баланс собственной структурной целост-ности" [106, с. 236]. По мнению исследователя, эта способность про-является в неосознанном формировании человеком следующих эф-фектов: "эффекта проживания кризисов", "вписывания в социальную систему", "эффекта коммуникации" и "переживания состояний сча-стья" [106, с. 235, 236, 239].

Данная теория объясняет потребность в смехе как опорной лично-стной диспозиции тех композиторов, психологический портрет кото-рых был недостаточно благополучным (с преобладанием модальных окрасок страха, боли, тоски, неуверенности, разочарования и пр.) и которые, в связи с этим, нередко отличались децентрированной лич-ностной структурой (вспомним мнение И. Лапшина о "полиперсона-лизме" М. Мусоргского и тезис М. Арановского о раздвоении Д. Шо-стаковича на "Я" и "Анти-Я", о масочно-игровой сути их публичного поведения, об игровом модусе их писем, о метании между трагичес-ким и комическим полюсами творчества). Неслучайно оба назван-ных композитора нередко обращались к амплуа *homo ridens*, исполь-зуя смеховой канал в качестве оптимального адаптора, осуществля-ющего аффективную реакцию, связанную с ощущением благополучия и удовлетворенности.

Понятно, что разные люди реализуют ту стратегию совладающе-го поведения, которая наиболее адекватна их психологическому ста-тусу, что позволяет им адаптироваться в обществе и – путем моде-лирования в себе "человека возможного" (К. Сигов) – совладать со сложной ситуацией. Думается, система связи "человек – смех" рабо-тает двусторонне: с одной стороны, *стиль мировосприятия* во многом определяет избираемую субъектом стратегию совладающего пове-дения, с другой же – стратегия совладающего поведения, безуслов-но, отражает тип мировидения художника.

Именно поэтому смеховое творчество – как форма адекватной куль-турной деятельности, позволяющей справиться с проблемами и создать

возможность эффективной коммуникации и успешного выполнения профессиональных задач – становится для многих приоритетной стратегией совладающего поведения, в то время как для других смехо-игровая модель самореализации в качестве выхода из сложной ситуации оказывается невозможной. Видимо, трагическое самовыражение П. Чайковского, несмотря на поиск психологически комфортной ниши ("Кузнец Вакула", "Иоланта"), чаще обретало адекватную, трагическую же реализацию, завершившуюся Патетической симфонией с финалом-Реквиемом (вспомним "Евгения Онегина" П. Чайковского, полностью лишённого пушкинской ироничности, – факт, подтверждающий положение В. Проппа о том, что "причина для смеха может быть дана, но при этом могут оказаться люди, которые смеяться не будут" [218, с. 28]).

Аналогичное явление наблюдаем в житнетворчестве С. Рахманинова, который, лишившись Родины, неоднократно "паузирует" в творчестве, переключаясь на исполнительство (видимо, оно было для него второй опорной личностной диспозицией), а в конце жизни всё чаще приходит к интонационной идее *Dies irae*.

Не занимаясь специально исследованием причин индивидуальной смеховой потенции (предоставим это психологам), заметим, что они могут быть многообразны и специфичны в каждом отдельном случае: например, психосоциальные, определяемые общностью психотипических и социокультурных обстоятельств – в случае с Мусоргским и Шостаковичем; биогенетические – при рассмотрении склонности Гоголя к "юмороптике" и "юморобике" – качествам, унаследованным от отца.

По этому поводу лишь отметим, что смех каждого композитора, будучи "производной мироощущения смеющегося" (Л. Кройчик), при всех возможных схождениях, обладает особым эмоциональным модусом и выполняет различные функции. Среди них – смех как:

- естественное витальное состояние личности (Бородин, Прокофьев, отчасти Римский-Корсаков);
- компенсатор трагизма "разорванного бытия" (Мусоргский, Шостакович, И. Сац, Шнитке, "чующие во всём бездну и смуту, угрозу и трагедию" [72, с. 16]);
- ниша свободы, позволяющая обойти поведенческие и социокультурные стереотипы (Глинка, Танеев, Мусоргский);
- способ мимикрии и камуфляжа тенденции в сложных социокультурных условиях (Мусоргский, Шостакович, Сац, Шнитке и др.);



- "анестезия сердца" (Стравинский, Танеев);
- комбинированные варианты, представленные гораздо более репрезентативно, нежели "чистые" смеховые модулы.

Именно поэтому так отличается смех композиторов-современников, имеющих различный "стиль мироощущения": смеховое творчество Глинки и Даргомыжского; Бородина, Римского-Корсакова и Мусоргского; Прокофьева, Шостаковича и Саца; Шнитке и Щедрина – безусловно, индивидуальные векторы смехового отражения *одной действительности*, проживаемой в одной стране и в одно время.

Очень тесно с проблемой совладающего поведения соприкасаются работы, исследующие явление "*компенсирующей психоэлевации*", среди основных функций которой – *саморегуляция эмоциональных состояний* за счёт таких форм жизненной активности как "расширение эмоционально-поведенческого репертуара" и "превращение настроения со знаком минус в настроение со знаком плюс" [313, с. 75, 79–80, 82]. Понимание психики как "замкнутой автономной системы, функционирующей по принципу компенсации" [288, с. 815], встречаем и в работах К.Г. Юнга.

Проведенный анализ психологических концепций позволяет сделать следующие выводы. Смех – один из наиболее действенных механизмов повышения *эмоциональной и креативной сопротивляемости* путем изживания пагубных страстей, очищения эмоций и, в результате, – получения катарсического удовольствия. Будучи сложнейшим бифункциональным явлением, смеховая деятельность выполняет самые разнообразные функции, проявляющиеся в нерасчленном единстве психофизиологических, биогенетических и социокультурных признаков, каждый из которых может иметь множественную проекцию, особый характер функциональных связей и детерминированность. Не претендуя на полный охват проблемы, в качестве научной абстракции выделим наиболее важные для предпринимаемого исследования функции смеховой деятельности – психотерапевтическую и социокультурную.

Базисный момент, определяющий взаимосвязь всех функциональных уровней смеховой деятельности и её позитивную ауру в славянской культуре, – *ментальность смеха* как такового. "Память культуры" генетически программирует ментальное отношение к смеху как к явлению относительно безопасному и легализованному социумом (вспомним архаические *parodia sacra*, карнавалы и праздники дураков в Европе, в славянских странах – юродство, скоморошья, шутов-

ские и ярмарочные увеселения, демократическую народную сатиру, пародийные Евангелие, "Отче наш", "Акафист кукурузе" и пр., которые не только не запрещались, но и распевались духовниками и мандрированными дьяками).

**Психотерапевтическая** функция смеха, открывающая возможность адаптации смеховой деятельности к социокультурным процессам, состоит в *компенсаторном и стабилизирующем* воздействии смеховых форм самовыражения на личность. Включаясь в сложных жизненных ситуациях, смеховая деятельность – как эмоционально-физиологическая реакция и как факт творчества – производит "*компенсирующую психоэлевацию*" и играет роль предохранительного клапана, осуществляющего механизм психологической защиты в соответствии с "экономическим принципом" (Г. Аллен) (у Л. Выготского, Р. Авенариуса, Г. Спенсера – "закон экономии душевных сил"). С точки зрения теории переживания, разработанной Ф. Василюком, психотерапевтическая сущность смеха может быть представлена как "отыскание новой ценностной системы, посредством которой можно придать внутреннюю цельность и смысл бытию, открыть новые смысловые перспективы"<sup>1</sup>.

Смех – как психофизиологический механизм самосохранения, свидетельствующий, по мнению учёных, о психической мобильности и пластичности личности, – становится средством, способным:

– *уравновесить психологическое состояние* (восстановление собственной структурной целостности, неосознанное формирование человеком эффектов "проживания кризисов", "проживания состояний счастья" [106, с. 235, 236, 239]);

– *обеспечить максимально комфортное вхождение в социокультурную среду* (средство коммуникации, "эффект вписывания в социальную систему" [106]);

– *сохранить здравый смысл и, как результат, – восстановить свою креативность.*

*Творческий смех* Нового времени имеет, на наш взгляд, двойственный характер: с одной стороны, это так же, как и в первом случае, неосознанный акт сохранения психокреативного здоровья (своего рода "гигиена" творчества, потребность повысить креативный тонус). С другой стороны, смеховые опусы – чаще всего осознанный жест про-

<sup>1</sup> Данная теория представлена в исследовании: Василюк Ф.Е. Психология переживания. – М.: Наука, 1984, с. 133.

теста и самоутверждения, средство критического осмысления социокультурных и профессиональных проблем, а значит – целенаправленная смеховая акция, призванная выразить собственное или корпоративное отношение к негативному факту (реже встречаются и беззлобные опусы). Прав С. Аверинцев, считающий, что "в смехе сознательное и бессознательное непрерывно провоцируют друг друга и обмениваются ролями" [4, с. 123].

Витальные, гедонистические свойства смеха, его повышенная энергетика и некоторая эмоциональная предельность способствуют мобилизации и активизации личности в сложных условиях. Вспомним, например, что Д. Лихачев считал "ободрение смехом в самый патетический момент смертельной угрозы <...> сугубо национальным, русским явлением" [157, с. 61]. Не отрицая этого факта, думаем, однако, что это качество свойственно многим, в первую очередь, славянским этносам.

Будучи своего рода *энергетическим допингом*, смех становится источником душевного равновесия и гармонии, вытесняет нервное напряжение, стабилизирует психику в условиях перегрузок. По поводу того, насколько осознанно включается эта защита, можно предположить следующее. Как правило, смеховой потенциал задействуется неосознанно – как фактор эмоциональной коррекции личности (перевод состояния со знаком минус в состояние со знаком плюс), стремящейся получить некую энергетическую подпитку, а следовательно – преобразовать и позитивно осмыслить сложные жизненные ситуации.

Отмеченная аутотерапевтическая функция смеха действует в этих случаях в соответствии с архаической формулой "смешно – значит не страшно" (вспомним Бонавентуру: "само несчастье отступает передо мной, если я осмеливаюсь его осмеять"), а смех – как компенсатор трагизма бытия – обретает душеспасительный и креативно-возрождающий смысл. Обезвреживая страшное, он способствует созданию смеховой модели действительности, в которой, благодаря операции обесценивания, сниженный и девальвированный объект перестает угнетать или раздражать сознание субъекта ("Раёк" и "Классик" Мусоргского, "Антиформалистический раёк" и заключительные песни еврейского цикла Шостаковича, где "враги" унижены и дискредитированы).

В подобных случаях происходит реабилитация собственной ценностной иерархии, а жизненное пространство дополняется эмоцией радости и удовольствия. Структурируя новую художественную реальность, творец обретает собственную нишу – комфортную, свобод-

ную, безопасную, как правило, отсутствующую в реальном мире<sup>1</sup> (именно так – как преодоление смехом страха – можно тестировать многие страницы Д. Шостаковича).

Отметим, что при всей важности психокорректирующей функции смеха, "у мотивов, функций и форм смеха гораздо более сложная природа, чем физиологическая" [11, с. 25]. Среди наиболее важных в плане интересующей нас проблемы – *креативная функция смеха*. Осуществляя эмоциональную коррекцию личности, смех раскрепощает и освобождает сознание из-под власти негативных эмоций, создавая возможность творческой реализации. Происходит своего рода открытие "креативных шлюзов".

Здесь следует отметить три важных момента:

*Во-первых*, смеховое творчество самоценно, поскольку выполняет важную художественно-эстетическую, *стилеобразующую роль*: производя отражение действительности в профанной образной системе, оно способствует динамической трансформации имманентной сферы музыкального языка (в плане формирования уникальной образно-смеховой интонационной системы). Заметим, что часто именно в произведениях смехового модуса появлялись экстремальные новации, переходящие позже в явление стилевой нормы (как, например, в "Секстете деревенских музыкантов" Моцарта, одна из тем которого излагается в противоестественном для классицизма секундном удвоении, или в *h-moll'*ной фортепианной прелюдии или Октете дворников из оперы "Нос" Шостаковича, изобилующих ладогармоническими "нелепостями").

Не менее интересен феномен "неактуального стиля", по всем признакам несоответствующего жанрово-стилевым параметрам композитора и выполняющего функцию "минус-приема" (вспомним ущербно-примитивные опусы Шостаковича или Шнитке, пародирующие беспрецедентную музыкально-соцреалистическую халтуру или примитивное мышление как таковое).

*Во-вторых*, психологический статус художника в некотором смысле определяет его поэтику (вспомним С. Аверинцева: "я верю, что так называемая психология поэта и его поэтика – две проекции на площадь одного и того же морфологического принципа" [7, с. 10]).

<sup>1</sup> Это психологически-комфортное для композитора пространство может – в случае обнаружения сочинения – оказаться для него не столь безопасным. Видимо, именно поэтому Шостакович предпочел оставить "Антиформалистический раёк" в статусе подпольного опуса.

В-третьих, смеховые опусы, выполнив функцию креативно-энергетического допинга и осуществив тем самым "размагничение серьёзности" (М. Пумпянский), позволяют художнику работать затем и в "серьёзной" сфере (примеры – Мусоргский, Бородин, Лысенко, Шостакович, Шнитке, Щедрин, Скорик, Станкович и др.).

Думается, что смеховые механизмы включались, в зависимости от индивидуальных свойств личности, либо фронтально (как у Мусоргского или Бородина: в игровом поведенческом амплуа, в письмах и непосредственном общении, в смеховых опусах, в исполнительстве), либо избирательно (как у большинства композиторов, в частности, у Глинки, Римского-Корсакова или Танеева).

Особенно важной была смеховая деятельность – как средство выживания и внутренней защиты ранимых, тонко чувствующих художников – в тоталитарном обществе: "Циничная власть могла и делала всё для уничтожения <...> тысяч и миллионов сограждан, но ей не дано было уничтожить животворную витальную силу духа, без которой России, вероятно, вообще уже не существовало бы" [105, с. 22]. Безусловно, эта витальная сила духа в большой степени черпалась в смеховой энергии. В условиях сталинизма, когда деятелям искусства "многие годы ради выживания приходилось идти на компромиссы как с совестью, так, что не менее разрушительно, со своей поэтикой" [96, с. 423], когда конфликт или откровенное высказывание были равнозначны самоубийству, – смеховая деятельность нередко становится единственным средством *самоутверждения и самовыражения*, нишей, уйдя в которую, можно было выразить свою самость, восстановить реальные ценностные ориентиры, сказать правду о времени и о себе.

Из многочисленных высказываний по этому поводу приведем мнение Б. Шоу: "для правды есть отдушина: то, о чём запрещается говорить всерьёз, можно сказать в шутку" ("Ларец острословов") и А. Вампилова: "Юмор – убежище, куда прячутся умные люди от мрачности и грязи".

В условиях "гиперморализма" советского искусства<sup>1</sup>, развивавшегося в условиях "цензурного выламывания рук" (Викт. Ерофеев), сме-

---

<sup>1</sup> Об этом пишет Виктор Ерофеев: "Советская литература есть порождение соцреалистической концепции, помноженной на слабость человеческой личности писателя... Серьёзной проблемой русской литературы всегда был гиперморализм, болезнь предельного морального давления на читателя". Как считает В. Ерофеев, соцреализм – "культурная эманация тоталитаризма" – производил "выверт ушибленного сознания", единственным выходом из которого было "остроумное пародирование соцреалистической эстетики" [96, с. 423, 424, 428].

ховое творчество (как правило, подпольное, ибо "Сталин, как человек восточный, понимал только свой собственный юмор. Другим смеяться было не положено". – Вяч. Иванов), обходя "цензуру культуры" (А. Санников), часто было единственным доступным способом борьбы со злом. Именно это свойство смехового отстранения, видимо, имел в виду С. Аверинцев, когда описывал "несообразно весёлую" жизнь в послевоенное сталинское время.

Любопытно услышать мысль о защитной функции смеха в интерпретации теолога – парадоксальной по отношению к православной этике: "Окружённые со всех сторон идиотизмом и уродством, вынужденные допустить близость апокалиптической катастрофы, мы лелеем смех как нашу, может быть, *последнюю защиту*. Пред лицом бедствий и смерти мы *смеемся вместо того, чтобы креститься*. Вернее, *наш смех есть наш способ осенения себя крестным знаменем* <...> Только научившись смеяться над безнадежностью вокруг нас, мы сможем дотянуться до края надежды <...> *Смех – последнее оружие надежды*" (курсив – О.С.) [311, с. 119–120].

В этом аспекте изложим свои соображения по поводу "Антиформалистического райка" Шостаковича. Не отрицая важности других психокреативных обстоятельств адаптации композитора в эпоху сталинизма, выскажем предположение, что после печально известного постановления Д. Шостакович выходил из кризиса во многом благодаря созданию "Райка" – произведения, выполнившего функцию ответного удара (пусть даже не публичного) и смоделировавшего ситуацию так, как её видел автор. Нет сомнений, что это сочинение позволило Шостаковичу восстановить душевное равновесие и личностную целостность, ощущение собственного достоинства и работоспособность. Учитывая, что "Антиформалистический раёк" создавался одновременно с пародийными подпольными опусами ближайшего друга композитора И. Гликмана (песнями "Попутная-Кагановичевская", "Слава бобосеям и гороховодам", "Песня о железном наркоте Николае Ивановиче Ежове" и др.), этот ответный удар производился хотя и подпольно, но *корпоративно*, в ритуально-игровых традициях, а потому приносил особое наслаждение, давал ощущение силы и свободы, а значит – чувство раскрепощенности и безнаказанности. "Раёк" стал доказательством того, что "многое в режиме и его последствиях можно преодолеть только смехом" (Вяч. Иванов).

В этой связи крайнее несогласие вызывает концепция смеха, представленная в работе Н. Бельской "Смех: аспект деструктивности".

Говоря о "смехе компенсаторном", "сугубо защитном", автор определяет его как "несущий в себе более деструктивный, чем конструктивный, потенциал", как "форму ущербного, искаженного самовыражения, уводящего человека от реального решения проблемы недостаточности" (*курсив – О.С.*) [37, с. 26].

Думается, Н. Бельская крайне ошибочно и однозначно, вне учета различного ситуативного контекста и психосоциальных свойств каждого *homo ridens*, интерпретирует природу и последствия компенсаторного смеха. Безусловно, в случае с Иваном Грозным "смеховой безудерж" царя есть следствие "структурной рыхлости, несформированности ценностного уровня личностной структуры" [37, с. 8]. Негативно-деструктивные свойства смеха, будучи умноженными на психобиологическую деструктивность личности и вседозволенность власти, действительно, становятся "мощной силой, разрушающей как потенциальную духовность самого человека, так и актуальный тонкий духовный мир социума" [37, с. 8].

Добавим к этому, что смеховой беспредел Грозного разрушает саму действительность. Неслучайно, характеризуя процесс уничтожения смеховой культуры Древней Руси на примере "Повести о Горе Злосчастья", Д. Лихачёв отмечает: "постоянное стремление кромешного мира стать "прямым" миром действительности (в контексте "опричнины", или "кромешнины" Ивана IV, симптоматично слово "кромешный" – О.С.) <...> ведёт к уничтожению смеховой культуры <...> смеховая ситуация становилась грустной реальностью <...> Смеховой мир, перестав быть смешным, стал трагическим" [157, с. 53].

Однако этот пример не есть норма. В среде художественной интеллигенции представлена противоположная тенденция: смеховой мир, сконструированный творцом, не вторгается в реальность, а лишь создаёт комфортную для художника смеховую модель действительности. Более того – создание такой модели, в которой всё страшное было профанировано, унижено и "стилистически раздавлено", помогало структурировать личностную целостность, создавало в художественной атмосфере некий защитный слой. Трудно представить, каким образом Мусоргский, Шостакович или Шнитке – художники глубоко ранимые, осознающие все проблемы общества и "отзывные ко всему" (Г. Гачев) – переживали бы кризисы личного и творческого порядка без смеховой адаптации, создающей возможность психокреативной реконструкции (но вовсе не деструкции). Не абсолютизируя этот мо-

мент, отдадим ему должное в качестве оптимизирующего средства, помогающего осуществить "нравственное самостояние личности" (С. Аверинцев).

Кроме того, обозначенный исследовательницей деструктивный потенциал смеха не дифференцирован в субъектно-объектном плане. Действительно, разрушение имеет место, однако, чаще всего по отношению к смеховому объекту, остающемуся – в отличие от ситуации с Иваном Грозным – целым и невредимым. В отношении же смеющегося такой смех, как правило, позитивен, поскольку восстанавливает ценностные ориентиры, творческий потенциал и самость субъекта.

Среди важнейших *социокультурных* смеховых функций – *корпорационно-коммуникативная*, где смех, как одна из доминант психологического климата сообщества, выполняет роль "вписывания в социальную среду", "приятного акта транскоммуникации" (О. Заширинская), наиболее комфортного "социально-ориентированного общения" (А. Леонтьев) – как правило, ритуального, в пределах правил, принятых в кругу "сосмешников".

Открытость смеха – "гения общения" в коммуникацию определена его экстравертивной направленностью. Как считает А. Бергсон, "смех словно нуждается в отклике <...> Наш смех – это всегда смех той или иной группы <...> он всегда скрывает заднюю мысль о согласии, <...> о заговоре с другими смеющимися лицами, действительными или воображаемыми" [40, с. 187–188]. Эту же мысль развивает Д. Лихачёв, отмечающий, что "смеху нужно общество смеющихся, нужна инерция смеха, нужна "традиция смеха" <...> Смех зависит от среды, от взглядов и представлений, господствующих в этой среде, он требует единомышленников <...> Смеющиеся – это своего рода "заговорщики", знающие код смеха" [157, с. 203]. Такой "код" предполагал наличие ритуального языка, известного в данном кругу сообщников.

История художественной России знает немало сообществ, инициированных ритуально-смеховыми традициями. Среди них – "Арзамас" Пушкина, глинкинская "Братия", "Могучая кучка", танеевское сообщество в Селище, мистифицированный Козьма Прутков, художники Ку-Кры-Ни-Ксы, ОБЭРИУ, эпистолярное ритуально-смеховое общение Шостаковича с Гликманом, смеховые братства юмористических журналов, капустников и пр.

Часто смеховая атмосфера художественных братств возникала спонтанно, от случая к случаю, в связи с определёнными обстоятель-



ствами (как в "Могучей кучке" во время прогонов комических опер, показа новых сатирических романсов, постановок спектаклей Гоголя и пр.). Однако случалось и так, что вся деятельность художественных сообществ, будучи спровоцированной критической оценкой неприемлемых тенденций или просто "шалостью ума", развивалась в смеховом амплуа (Козьма Прутков, селищенская команда Танеева).

Любопытен в этом отношении факт рождения "Арзамаса" – сообщества карамзинистов, высмеивающих в пародиях, эпиграммах и сатирах эпигонов классицизма, в первую очередь, членов враждебной карамзинизму "Беседы любителей русского слова". О причине возникновения сообщества свидетельствует письмо В.А. Жуковского к Ф. фон Миллеру: "Буффонада явилась причиной рождения "Арзамаса", и с этого момента буффонство определило его характер. Мы объединились, чтобы хохотать во всё горло, как сумасшедшие; и я, избранный секретарем общества, сделал немалый вклад, чтобы достигнуть этой главной цели, то есть смеха; я заполнял протоколы галиматией, к которой внезапно обнаружил колоссальное влечение" [цит. по: 220, с. 56]. Заседания "Арзамаса", как отмечалось, носили буффонадно-ритуальный характер, все его члены награждались шуточными прозвищами (традиция, продолженная сообществами русских композиторов, в частности, "Могучей кучкой", селищенцами), а сочинения неизменно тяготели к смеховой поэтике.

Такое раскрепощенное общение, не обремененное церемониальным этикетом, было особенно благоприятным для людей ранимых, отличающихся разбалансированной психологической структурой. Не случайно одинокий и трагичный Мусоргский именно благодаря смеховому поведению обретал друзей и, играя с "сосмешниками"-кучкистами в соответствии с принятым "кодом смеха", изменял их чрезмерно критическое и требовательное отношение на благожелательное (вспомним ритуально-смеховую переписку Мусоргского-Юмора с В. Никольским, А. Голенищевым-Кутузовым, Л. Шестаковой и пр., его пародийно-ироничные спектакли на вечерах "Могучей кучки" и т. п.). Симптоматично и то, что Шостакович становился самим собой и избавлялся от ритуально-ущербной советской фразеологии лишь в общении и переписке с близкими людьми и, особенно, с И. Гликманом, знавшим специфический корпоративный "код смеха".

Нуждаясь в позитивной коммуникации, смеховое творчество может, тем не менее, пародийно обыгрывать "патологическую коллек-

тивность" как свойство авторитарного социума, идеология которого "унифицирует индивидуальное сознание и соединяет миллионы маленьких "я" в одно огромное "мы": "Вовлеченность в жизнь коллектива <...> – вот основа нашей психики. Душа гомососа лежит в его приобщенности к коллективной жизни", – заметил А. Зиновьев [107, с. 234]. Именно из этой тенденции возникли подпольный "Антиформалистический раёк" Шостаковича и пародийные опусы И. Гликмана "Попутная – Кагановичевская", "Слава бобосеям и гороховодам" и др., выдержанные в традициях смехового увенчания-развенчания.

Не менее важной социокультурной функцией смеха является *игровая*. Смеясь, композитор входил в *фантазийно-игровую реальность*, производя перевод напряжения в игровое поле. Игра, не выводя за пределы мира как такового и восстанавливая "иерархию личностных смыслов и ценностей" (Т. Апинян), позволяла "проникнуть <...> туда, где *серьёзное пребывание было бы равносильно гибели*" [174, с. 156].

Игровой модус освобождал от давления действительности, открывал выход в другую реальность, давал возможность игры со смыслом, авторитетами, тоталитарной системой в мире вымышленном (а следовательно, – безопасном и регулируемом). Как считает священник П. Зуев, "в "игре" современный человек получил сильнейшее болеутоляющее средство против "сердечной боли" [111, с. 89]. Не случайно ирония – "духовная игра с миром" (Ф. Бейтендейк) – так притягивала романтиков и представителей постмодерна.

В игре художник осваивал различные маски, раздваивался в смехе, нередко пытаясь скрыть (или, наоборот, проявить) свое истинное лицо. Так появились различные юмористические маски Мусоргского, исправно исполнявшего в своём жизненном сценарии роль *Юмора*, болезненно смеющиеся личины "Сатир", "Капитана Лебядкина" и "Предисловия" Шостаковича, его же вербальные маски юродивого и "гомососа" (сокращенное *homo soveticus* у А. Зиновьева), изъяснявшегося даже в письмах – в связи с их возможной перлюстрацией – ущербно-ритуальными фразами из газет и выступлений политических лидеров.

Игровое пространство, как и смех, было жизненно необходимым в авторитарном социуме. Поскольку быть собой в сталинскую эпоху, как правило, означало умереть собой (не только творчески, но часто и физически – вспомним, что многие обэриуты были репрессированы, все, за исключением Н. Заболоцкого, погибли), выбор стоял остро: быть собой и умереть – или играть на тоталитарного зрителя, но вы-

жить, имея себя "внутри", в качестве стержня. Именно поэтому художник часто начинает самого себя "играть". Его бытие расколото, он раздвоен между самим собой и своим вторым Я<sup>1</sup>.

Здесь уместно вспомнить о *персоне* К. Юнга, которую можно интерпретировать как нарочито искусственный или замаскированный облик, присваиваемый индивидом с совершенно противоположными чертами характера для укрытия, защиты, обмана или попытки приспособиться к окружающему миру<sup>2</sup>. Неслучайно умерший на пороге XX века Ф. Ницше признался: "Всякий глубокий ум нуждается в маске <...> Чтобы не быть постоянно распинаемым, следует запастись масками" [198, с. 272].

Симптоматично, что часто именно через смех и маску – в связи с отработанной веками традицией ненаказуемости шутов, скоморохов и юродивых – можно было прийти к *откровению*, в кривозеркальной форме высказать реальное отношение к социуму, времени, к миру и к себе.

Часто в игровое пространство включалась и экспрессивная *игра с собой*, демонстрирующая "готовность к нравственной реформации" [223, с. 129]. В этом случае, как замечает П. Зуев, "жизнь превращается в игру, лицо – в маску. Подлинного, обладающего жизненной полнотой человека, подменяет его игровой "двойник", <...> которого разыгрывает его "внутренний актер" [111, с. 86]. Примерами такой игры между "Я" и "Анти-Я" могут служить "Предисловие к полному собранию моих сочинений" Д. Шостаковича (музыкально-вербальная проекция), многие его письма к И. Гликману, "Доношение" М. Мусоргского в письме к А. Голенищеву-Кутузову, его Челобитные к Л. Шестаковой и А. Никольскому, переписка членов Могучей кучки, игровое общение селищенской команды С. Танеева и пр. (вербальная проекция).

В этом случае игра становилась способом самокоррекции личности, необходимым выходом авторефлексии, нередко сопровождавшейся саморазрушением и самообесцениванием (как в случае с "Предисловием" Шостаковича). Так осуществлялась "ликвидация цивилизацией смеха себя же и новая свобода для нравственной деятельности" [223, с. 129], свидетельствующая, по М. Пумпянскому, о "сюжетном пределе юмора".

<sup>1</sup> Об этой проблеме – в ее проекции на Д. Шостаковича – см. в статье М. Арановского "Музыкальные "антиутопии" Шостаковича" [13].

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: К. Юнг [329].

Этот предел, по мнению учёного, наступает тогда, когда личность, "раненная в центр свой", представляется "без имени, без звания, без себя", теряя "вдруг всё своё общественное значение" [223, с. 136–137]. Осуществляется "смех героя над трусом в самом себе, смех святого над Миром, плотью и Адом, смех чести над бесчестьем <...> а заодно над гордыней" [223, с. 122] (впечатление, что все эти высказывания относятся к "Предисловию" Д. Шостаковича). В этом плане симптоматично высказывание маргинального для советской культуры писателя-дисидента А. Зиновьева: "Если хочешь познать истину, оспаривай прежде всего самого себя <...> Я сам гомосос. Поэтому я жесток и беспощаден в его описании" [107, с. 7].

"Сюжетный предел юмора" вводит в художественное творчество "тему подмена и самозванства <...> – крик глубокой неидилличности, страдания существа, которому вне общества вообще нет места" [223, с. 137]. Эта позиция объясняет факт активного притяжения к смеховой деятельности композиторов с трагедийным стилем мироощущения.

Вводя художника в игровое пространство, смех становится коррелятом его свободы. Тем самым обеспечивается *высвобождающая* функция смеховой деятельности, природу которой пронизательно заметил С. Аверинцев: "Смех – это не свобода, а освобождение <...> В точке абсолютной свободы смех невозможен, ибо излишен" [4, с. 120]. Данное положение как нельзя лучше объясняет то обстоятельство, что в переломные моменты истории, в условиях жесткой цензуры и ужасающей расправы над свободомыслящими (вплоть до физической), когда о свободе, как личностной, так и творческой, не могло быть и речи, усиливается потребность в смехотворчестве и происходит, несмотря на репрессии, активный выброс смеховой продукции (не случайно Арановский делит творчество Шостаковича на две категории: "для них" и "для себя", в последней из которых – значительная доля смеховых опусов).

Освободительная роль смеха имеет не только личностно-практический смысл (о котором Н. Бердяев заметил: "в смехе я видел освобождающее начало, возвышающее над властью обыденности") [42, с. 330], но и глубокие историко-ментальные обоснования. Известно, что в любой социальной системе и во все времена "свобода слова и смеха представлялись как единое целое" [245, с. 168]. А поскольку, как отмечалось, смех всегда был в той или иной степени легализован и даже государственно узаконен (несмотря на определённую недо-

верчивость к смеху русской духовности), за смеховой деятельностью закрепились характеристика относительно безопасного действия, что усиливало удовольствие смеющегося (вспомним желание Пушкина "упрятать уши под колпак юродивого").

Давая "свободу для нравственного выхода" (Л. Пумпянский), смех осуществлял "снятие границ в работе сознания и в способах общения человека с внешним миром" [21, с. 18], что было жизненно необходимо для творца, особенно в жестко авторитарном социуме, где смех и смеховые формы творчества – даже будучи загнанными в подполье, в маргинальные сферы творчества – помогали сохранить "необходимый фон здравомыслия" (С.Н. Паркинсон), становились "убежищем, чтобы не быть колесом в машине" (К. Гросс).

Не менее важна *оппозиционно-критическая* функция смеха. Поскольку смех – явление чаще всего оценочное, его роль состоит в прояснении собственной или корпоративной системы смыслов и творческих установок в соответствии с законом "кто не с нами, тот против нас". А потому всё, что не соответствует этим представлениям, может быть подвергнуто осмеянию и пародийно-сатирическому разрушению – с разной степенью проявления деструктивной тенденции.

Интересно об этом пишет Г. Гачев: "Тут всё дело в том, с кем первично отождествишь свое "Я" – и тогда всё остальное выходит в наружу <...> и не наделено душой и состраданием <...> его можно бить и уничтожать, как врага" [70, с. 28]. Исходя из этого, смеховые произведения выстраивают свою, субъективную реальность, герои которой наделяются "злосодержательностью" и отрицательными свойствами, не всегда получая исторически-объективную характеристику, как, например, в "Райке" Мусоргского, действующие лица которого – весьма достойные персонажи, крупные деятели России того времени: профессор Санкт-петербургской консерватории, позже ее директор (1867–1871 гг.) Н. Заремба; писатель и музыкальный критик Ф. Толстой; выдающийся ученый-музыковед А. Фаминцын; известный композитор А. Серов. Всем им субъективно приписывается, в связи с оппозиционным отношением к ним Мусоргского и кучкистов-"сосмешников", особая негативность.

Заметим, что оппозиционность (как идеологическая, так и творческая) не может быть залогом художественной ценности произведения, примером чему могут служить пародии Ц. Кюи – сторонника классико-романтической традиции: наивно-примитивный опус "Гимн

футуризму (Бесчисленным модерн-гениям сей гимн посвящает Ц. Кюи)" и едко-ироничная "Краткая инструкция, как, не будучи музыкантом, сделаться гениальным модерн-композитором"<sup>1</sup>. Но это уже проблема творческой индивидуальности и смеховой адекватности художника (то, что было названо "юмороптикой" и "юморобикой").

Проведенные наблюдения приводят к выводу о преимущественно позитивной и конструктивной роли смехового самовыражения в жизнетворчестве композиторов – как на уровне их психофизиологической коррекции, так и в имманентной сфере музыкального языка. Доминантные признаки психической организации личности, детерминированные её социокультурными приоритетами, требованиями эпохи и,

---

<sup>1</sup> Заметим, что оба документа относятся к 1917 году – периоду, когда Кюи, приверженец академизма в музыке, продолжил активную борьбу с модернистическими проявлениями. "Гимн футуризму" – тринадцатитактовое построение с фортепианным вступлением (нисходящая последовательность чистых кварт). Первый раздел (3/4 "Футуризму, модернизму сладость восхищенья") – некая компрессия средств, которые, по мнению Кюи, составляют стилистический арсенал модернизма: секвентное развитие по звукам увеличенного трезвучия у певца-солиста сопровождается уменьшенными септаккордами фортепианного сопровождения. Второй раздел (4/4 "Романтизму, классицизму мерзость запустенья"), экспонирующий стилистические знаки классико-романтической традиции, завершается кодой – последовательным нагромождением всех уменьшенных септаккордов (от *c, cis, d*).

Второй оппозиционный опус, "Краткая инструкция, как, не будучи музыкантом, сделаться гениальным модерн-композитором", не лишен иронической привлекательности. Приведем его текст с незначительными купюрами:

"Некоторые музыкальные сведения все-таки необходимы:

- 1) нужно уметь писать ноты, паузы и знать их длительность;
- 2) писать диезы, бемоли, бекары, ключи – скрипичный и басовый;
- 3) уметь обозначать такты парные..., трёхдольные..., пожалуй, и пятидольные...;
- 4) знать термины, определяющие скорость движения..., ускорение и замедление, и знаки, определяющие силу звука...

Вот и всё ... Ещё заметим, что умение читать ноты и знакомство с звучностью каждой из них нежелательно.

Затем купить нотную бумагу... разлиновать на такты, поставить такт, обозначить темп, меняя по временам тот или другой, и ставить ноты, где случится, без разбору... Исписав таким образом 30–40 страниц и озаглавив это "Симфонией", снести партитуру Зилоти или в Русское музыкальное общество, где она будет предупредительно принята и блестяще исполнена. Необычайная новизна звуков и небывалая свежесть гармонических сочетаний поразят слушателей, как громом, и ошеломленная публика и критика не замедлят причислить дебютанта к сонму модерн-гениев" [141, с. 550–551].

В плане "борьбы" Ц. Кюи с отмеченными тенденциями показательна и ранняя статья "Несколько слов по поводу современных новшеств в музыке" (1907 г.), где композитор ворчливо-иронично предлагает еще один рецепт музыкального творения: "А тут еще на беду придумали хвалебное слово *настроение*... Для достижения настроения не нужно ни малейшего творчества, нужно только действовать по рецепту. Минор, медленный темп – вот и скорбное настроение; мажор, быстрый темп – вот и веселое настроение" [141, с. 539].

наконец, предрасположенностью к смеховым формам самовыражения – вот факторы, определяющие отношение к смеху как к *форме культурной деятельности*, а следовательно – отражательные свойства смеховой музыкальной культуры как "места и времени жизни человека" (А. Самойленко).

Уникальность смеховой реакции, возникающей на стыке социокультурных и психобиологических координат, определяет стиль "смехового мировосприятия" композитора, индивидуальную систему значений ("личностный смысл", по А. Леонтьеву), а значит – особый интонационно-смеховой образ мира, который, при всех типологических свойствах, обладает ярко выраженным своеобразием.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. СМЕХОВОЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ: СТРУКТУРА И СВОЙСТВА

### 3.1. СМЕХОВОЙ МИР КАК ЧАСТЬ БИНАРНОЙ ОППОЗИЦИИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

*Что считать человеческой эмоцией? Неужели только лирику, только печаль, только трагедию? Разве смех не имеет права на этот благородный титул? <...> Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой "серьёзной" музыке.*

*Д. Шостакович*

Феномен "двойной экспозиции мира" (О. Фрейденберг), берущий свое начало в архаические времена и закрепившийся в исторической перспективе, свидетельствует о трансляции культурных ценностей по двум основным каналам – "серьёзному" (высокому, официальному) и "смеховому" (низкому, апокрифическому). "Без смешного нельзя познать серьёзного: <...> противоположное познается с помощью противоположного, если только человек хочет быть разумным", – заметил Платон и оказался прав [цит. по: 158, с. 152].

Дуальная модель мира, опирающаяся на свойства антиномичного человеческого сознания, вплоть до современности, являет собой опорную культурную диспозицию, включающую смеховые параллели как необходимую коррекцию и дополнение к миру серьёзному. Кривое зеркало культуры представило миру неисчислимое количество смеховых дублеров, опрокинувших миф, эпос, сакральное слово, документальные источники, артефакты высокой культуры<sup>1</sup>. В зависимости от приоритетов каждого времени отмеченная культурная дихотомия актуализировалась в различных формах названной бинарной оппозиции: сакральное – профанное, высокое – низкое, духовное – плотское, регламентированное – свободное; нормативное – антинормативное; чистое – нечистое, куль-

<sup>1</sup> См. об этом работы О. Фрейденберг [293], М. Бахтина [29, 31, 32], В. Даркевича [87], А. Гуревича [85] и пр.



турное – варварское, упорядоченное – хаотическое и пр. При этом, как правило, первый элемент отмеченного соотношения занимал магистральную культурную позицию, второй – маргинальную.

Достаточно жестко эту расстановку сил определил Ю. Лотман. Учёный считает, что в любой национальной культуре существует некая "метаязыковая черта", "делящая все сообщения внутри данной культуры на культурно существующие ("высокие", "ценные", "культурные", "исконные" и т. п.) и культурно несуществующие, апокрифические ("низкие", "неценные", "чужеродные" и т. п.)" [160, с. 610]. Понятно, что смеховая культура – в связи с известными социокультурными обстоятельствами – попадает во вторую, апокрифическую, категорию. Этим, как отмечалось, и объясняется её маргинальный статус и недостаточная мера изученности в области музыковедения.

Явление *двойной экспозиции мира*, рассмотренное О. Фрейденберг на примере пародийных обрядов Древнего мира в Греции, Вавилоне, Персии, Иудее и Риме, составляет сущность любой эпохи и не имеет территориальных ограничений. В той или иной мере, при различной степени активности каждого из членов культурного биннома, этот феномен организует культурные процессы и определяет динамические свойства культуры всех времен и народов.

Изучение культуры как системного объекта, как Текста, имеющего неоднородную структуру, – актуальное направление современной науки. Как феномен "культурной многотонности" рассматривает параллелизм высокой (серьёзной) и низкой (смеховой) традиций М. Бахтин. Учёный отмечает, что "все жанры и стили проходят через стадию фамильяризации и смеха", в результате чего объект выводится из "ценностно-удаляющей дистанции (где он не может быть смешным)" и попадает "в зону грубого контакта" [32, с. 104].

Аналогичного мнения придерживается и А. Самойленко: "Сакральное – профанное – сквозная антиномия человеческой культуры, выявляющая важную позитивную оппозицию в культурной семантике" [244, с. 14].

Симптоматично в этом плане высказывание украинского философа и культуролога М. Поповича, выделяющего в качестве двух важнейших измерений человеческого бытия культуру плача и культуру смеха. Исследователь отмечает: "долаючи страх перед фатумом й смертю через життєдайні веселощі ритуального пияцтва, культурі дії творили водночас дві сакральні культури: культуру жаху і культуру сміху <...> В поминальній обрядовості довго зберігався день сакральних

сороміцьких веселошів <...> Це – очищення страхом від померлого і водночас очищення сміхом від страху" [215, с. 185].

На русской почве феномен "культурного двойничества", по мнению Б. Успенского, связан с "исконным дуализмом русского культурного сознания" [283, с. 63]. О русской культуре как "великом повторении вечной соотносительности" трагического и комического говорит Л. Пумпянский – соратник М. Бахтина по "невельской школе философии" [222, с. 257]. В интерпретации А. Панченко русская культура есть "состязание", в котором осуществляется соперничество двух культур (речь идёт именно о соотношении "серьёзного" и "смехового" векторов культуры) [208, с. 233]. По мнению учёного, идея культурного дуализма реализуется в русском средневековье в соперничестве попа и скомороха, в "принципиальном для средних веков противопоставлении "чистого" и "нечистого" поведения" [208, с. 95]. "Напомню, – пишет исследователь, – указывающую на культурный дуализм антитезу: "иереи с крестами, а скоморохи с дудами". Первые ведают Божественным пением, вторые распоряжаются игрой. С одной стороны, это благочинная пластика – молитвенное предстояние <...> благолепные и благообразные звуки – монодия, основанная на "стройном" осмогласии, псалмодический речитатив. С другой стороны, это неистовая пляска, кривлянье, вообще "глум"" [208, с. 95]. Добавим, что каждая из констант бытия – царство духа и царство плоти – порождает свой способ общения с миром (покаяние, слёзы – кощунство и смех), имеет собственную языковую экспрессию (церковнославянское "благолепное красноречие" – и "матерная лая", включающая в том числе и эсхрологию – ритуальное сквернословие).

Состязание "культурных аксиом" в ситуации культурного многоязычия православной России наблюдается во всех сферах. История смеха разворачивается при весьма парадоксальных обстоятельствах: будучи порицаемым всеми официальными структурами, смех, тем не менее, – весьма реальная и репрезентативная культурная константа. Однако, при описании культуры – вплоть до Нового времени – он, как правило, замалчивается как нечто не соответствующее норме и "богопротивное".

Наиболее достоверные и постоянные источники информации по этому поводу, хотя и преимущественно негативные, выражающие официальную точку зрения, – документы, нацеленные на борьбу со смеховыми деяниями. Именно в них на протяжении многих веков фикси-

руются факты "богомерзких игрищ", "скаканий и плясаний", сопровождаемых смехом. По сути, вся антискоморошья кампания, многие документы Стоглавого Собора, Жития (в частности, Житие прот. Аввакума), правила поведения духовных лиц (см. "Два правила монахам" от XIII века, где сказано: "если чернец засмеялся, то это как блуд сотворил"), описание фактов совращения монахов-отшельников (например, Св. Феодосия), Поучения, религиозные диспуты и пр. есть История русского смеха в документах, свидетельствующая о культурном многоязычии в России.

При рассмотрении смеховой парадигмы на Руси в исторической перспективе обнаруживаем всё более активное вторжение смеховой образности в высокую сферу: чем строже были требования официальных структур, чем более жесткими становились эстетические и стилистические каноны, тем большее напряжение и радикальность наблюдались на противоположном, смеховом полюсе. Сакральное и профанное, с принятием христианства изначально ориентированные на разные сферы культурного пространства, не только противопоставлялись, но и были готовы к активному взаимодействию, интеграции и синтезу. Об этом, относительно средневековой культуры, пишет В. Даркевич: она "многолика и антиномична. Ей чужда единственно спиритуалистическая градация ценностей. Великое и смешное, мудрое и наивное, красивое и уродливое, трагическое и комическое не разделены пропастью, всегда способны поменяться местами или перейти одно в другое" [87, с. 7] (добавим – даже слиться воедино). Одно из наиболее ярких свидетельств тому в музыкальном искусстве XVII века – партесный концерт анонимного автора "Сначала днесь", демонстрирующий вторжение профанно-пародийной стилистики в святая святых "высокого стиля"<sup>1</sup>.

Не преследуя цель обозначить все уровни взаимодействия конкурирующих художественно-эстетических пространств, создающих единый Текст культуры, ограничимся лишь некоторыми примерами. В театре смеховая стилистика, изначально иницирующая различия официально-сакральной и народной ветвей театральной культуры, также проникает в высокие сферы (вспомним интермедию, которая, будучи

<sup>1</sup> Феномен "культурного дуализма" в музыке будет специально рассмотрен в аналитических разделах работы. Отчасти этому вопросу – на примере оперы XVIII века – посвящены исследования Т. Ливановой [151; 152].

"немыслимой без смеха", "заменяет антракт, снимает напряжение, даёт краткий отпуск высоким эмоциям" [208, с. 214]). Соревновательный принцип, базирующийся на отношениях бинарности, присутствует и в *изобразительном искусстве*: с одной стороны – иконопись, парсунная живопись, с другой – народный лубок и карикатура.

"Двойная жизнь" российской *литературы* проявляется в иерархическом статусе книг. Высшую позицию здесь занимает чтиво "душеполезное": Святое Писание, Жития, поучения – например, Поучение Владимира Мономаха (XVII век), предания, сочинения авторов, причисленных к лику святых, Великие Четьи-Минеи митроп. Макария, Домострой и пр. Низшую, но не менее востребованную, – сборники анекдотов и новелл (например, Анекдоты древних пошехонцев Вас. Березайского (1789 г.); анекдоты, записываемые А. Пушкиным в его *Table talks*), лубочные книжки, пародии на деловые жанры (сатирические послания, челобитные, завещания, инструкции, лечебники, азбуки и пр.), "смехотворные басни" и "затейные куранты" (из Постановления Петра I от 1707 г.), "Похождения" (в частности, распространенные в XVIII–XIX веках "Похождения увеселительнаго шута Совест-Драла Большаго Носа"<sup>1</sup>), пародийные драмы ("Масленица, или Трагикомедия на мясопустные дни, вновь для забавы различных сословий изданная"), фации и жарты, в которых поэт выступал, по мнению А. Панченко, как некая разновидность царского шута, комический двойник монарха [208, с. 211]. Важно, что у этих, казалось бы, несовместимых художественных миров был общий читатель: "читатель "Клевленда" часто был и читателем проложных житий, поклонник Фенелона мог возмущаться лубочными книжками и картинками, но он их *знал*. Тот, кто пел чувствительные романсы, часто пел на клиросе, а посетитель эрмитажного театра – посещал масленичные гулянья" [164, с. 154]. Невзирая на известные сложности со смехом в эпоху тоталитарного режима, отмеченная тенденция присутствует даже при сталинизме (вспомним "Сатирические очерки по истории русской литературы" в четырех частях В. Аксенова, сатиру А.К. Толстого "История российская от Гостомысла до Тимашева", "Почти портреты" М. Зощенко и др.).

<sup>1</sup> По мнению польской исследовательницы Э. Малэк, русский шут Совест-Драл – производное от польского плута Совизжала [177, с. 85]. Обратим внимание на связь Совест-Драла с российским шутком Фарносом-Красным Носом – любимым героем лубочных картинок.

Известная полярность наблюдается и в фольклоре: "высокие" жанры – былина, духовные песнопения, плач-голошение, славильные и исторические песни – не исключают "низких", профанных (скоморошина, плясовые, "бесстыдные песни", небылицы-нескладухи, частушки и т. д.), а включают их жанрово-смеховой параллелизм в качестве обязательной, профанирующе-игровой проекции мира ("антибылины" типа "Агафонушки" или "Боя женщин", пародийные "Похороны Костромы", профанные плачи, пародийное осмогласие<sup>1</sup> и пр.). Сопряжение и синтез "серьёзного" и "смехового" наблюдаем, как отмечалось, в погребальном и свадебном обрядах. Эта же тенденция присутствует, по мнению Л. Ивлевой, в "делении Святков на два отрезка – "страшные вечера" (первая половина Святков) и "святые вечера" (их вторая неделя), что приводит к размежеванию ряженных на две группы: на "тихий" ("чистых"), которые ходят на святые вечера, и на "грязных" – всех этих "костром", "печемазов", "тряпосьников", "фофанцев", "шулюхонов" [116, с. 198], театрализующих одновременно "страшные" и смешные вечера начала Святков.

С появлением газет и журналов оформилась та же тенденция: рядом с "Губернскими новостями", "Русской музыкальной газетой", "Новым временем", "Санкт-петербургскими новостями", "Сыном отечества", "Биржевыми ведомостями" и пр. (в которых, заметим, были не только серьёзные аналитические статьи, но и фельетоны) – сатирические издания "Оса", "Пчела", "Заноза", "Осколки", "Стрекоза", "Свет и тень", "Будильник" и пр., вплоть до советских "Парнаса дыбом", "Сатирикона", "Крокодила" и "Перця".

Примеры на заданную тему, могущую стать основанием самостоятельной научной работы, можно продолжить. Однако, важно не количественное их накопление, а суть рассматриваемой проблемы, состоящая в том, что "серьёзная" и "смеховая" константы российской культуры являют собой "не причину и следствие, а два полюса динамического процесса, неперебиваемые друг на друга и одновременно пронизанные взаимным влиянием" (курсив – О.С.) [161, с. 98–99].

Наиболее обоснованно и методологически корректно теория культурного дуализма представлена в культурологической концепции Ю. Лотмана,

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в диссертационной работе О.Б. Соломоновой "Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры" [264, с. 128–138].

рассматривающего этот феномен в качестве одного из главных факторов культурной динамики. Говоря о необходимости осмысления "всего многообразия реально данных культурных текстов как единой, структурно организованной системы", Ю. Лотман опровергает позицию, отстаивающую "традиционную формулу историзма, подразумевающую возможность лишь одной культуры" [163, с. 465]<sup>1</sup>. Как считает исследователь, "единственное явление не может иметь своеобразия, которое требует хотя бы двух сопоставляемых систем <...> То, что при сравнении не выступает как различие, вообще не маркируется <...> Общее всей культуре человечества при таком подходе не получало альтернативы и, следовательно, не было значимо"<sup>2</sup> (*курсив – О.С.*) [170, с. 464–465]. Принципиальная позиция исследователя ясна: *значимо лишь то, что имеет оппозицию.*

Приведем основные положения учёного, которые, будучи интегрированными в проблематику данной работы, составили её методологический фундамент. Наиболее ценными и принципиально важными для данного исследования представляются следующие мысли учёного:

1. О культуре как *сложноорганизованной самонастраивающейся системе*:

"Культура представляет собой сложный и многофакторный механизм. Она обнаруживает признаки самонастраивающейся системы и способна сама регулировать и усложнять собственное строение" [168, с. 424–425].

2. О *неоднородности внутренней организации культуры*:

"Отношение бинарности представляет собой один из основных организующих механизмов любой структуры" [159, с. 550]; "Во всякую живую культуру "встроен" механизм умножения её языков <...> со своей поэтикой каждый" [170, с. 251].

"Неоднородность внутренней организации составляет закон существования культуры. Наличие различно организованных структур и разных степеней организации – необходимое условие работы механизма культуры" [165, с. 501].

---

<sup>1</sup> Данное положение учёного требует прояснения собственного отношения к проблеме "одной культуры". Считаю, что культура может быть рассмотрена как *единый феномен* – пользуясь терминологией Ю. Лотмана, как "одна культура", общий культурный Текст, не исключаящий, тем не менее, наличия различных художественно-эстетических пространств, каковыми являются, в частности, сферы "серьёзного" и "смехового" музыкального искусства. Об этом говорит и сам Ю. Лотман, отмечающий присутствие в любой эпохе "контрастных типов культуры" [170, с. 449].

<sup>2</sup> Хотя Ю. Лотман имеет в виду исследование культуры человеческой и внесемных цивилизаций, важен сам принцип соотносительности альтернатив.

"Система, описанная имманентно, не может иметь специфики. Именно такой предстает любая культурная эпоха, изучаемая вне всего набора контрастных типов культуры <...> не поняв того, что может существовать искусство, резко отличное от всех наших эстетических привычек, мы не поймем и специфики нашего искусства" [166, с. 449].

3. *О взаимодействии альтернативных культурных пространств:*

"Отдельные знаковые системы, хотя и предполагают имманентно организованные структуры, функционируют лишь в единстве, опираясь друг на друга. Ни одна из знаковых систем не обладает механизмом, который обеспечивал бы ей изолированное функционирование <...> С этой точки зрения особый смысл получают вопросы об иерархическом построении языков культуры, разделении сфер между ними, о случаях, когда эти сферы перекрещиваются или только граничат" [173, с. 504].

"Законченная семиотическая структура складывается как напряжение двух противоположенных тенденций, введения всё новых языков, их количественного расширения" [162, с. 660].

Данные положения учёного позволяют оценить феномен смеховой музыкальной культуры как явление, *интегрированное* в общий социокультурный контекст и, несмотря на специфику, не ограниченное жесткой демаркационной линией по отношению к "культурной территории" "серьёзного" искусства. *Смеховое* и *не-смеховое* как "два "дерева" модели культуры" (Ю. Лотман) "получают полноту значений лишь во взаимной соотнесенности, а совсем не как изолированная данность" [159, с. 547].

### 3.2. ТИПОЛОГИЯ СМЕХОВЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ

*Всё же есть нечто и в самой музыке, что делает её соответствующей смешным словам.*

*Л. Саккетти*

Со всей очевидностью явление двойной экспозиции мира прослеживается в сфере музыкального искусства. В процессе эволюции определились два основных типа интонационного моделирования мира, иницирующие противоположные "точки зрения" текста культуры" [163, с. 480]. Для доказательства этой идеи достаточно вспомнить средне-

вековую оппозицию культового пения и смеховой традиции у разных народов или проследить последующие этапы развития мировой музыкальной культуры (например, в опере, где всегда существовали две жанровые константы – серьезная и комическая – с их национальными вариантами).

Эволюция музыкального искусства демонстрирует, что "серьезная"<sup>1</sup> и "смеховая" сферы культуры, несмотря на специфику интонационной организации, не существовали изолированно, вне контактов с другой (вспомним о понятии смеховой дублер – от фр. *double*, *двойной*, об адаптации смеховой стилистики престижными жанрами музыкального искусства, в частности, оперой и симфонией, "принявшей" низовой народный менуэт, а позже – скерцо, о появлении с XVII века жанров скерцо, бурлеска, юморески и пр.). Обе ветви гигантской параболы культуры, "хотя и предполагают <...> имманентно организованные структуры, функционируют лишь в единстве, опираясь друг на друга" [173, с. 504]<sup>2</sup>.

Наиболее активно, вплоть до агрессии, шла на контакт смеховая культура: она всегда развивалась "с оглядкой" на "материнскую культуру" (Ю. Лотман), вторгаясь в её пространство и часто паразитируя на текстах высокой иерархии. С другой стороны, смеховое – как рудиментарное проявление архаического синкрезиса и репрезентант апофатического начала – часто входило в "серьезную" культуру, обостряя её внутреннее напряжение и приводя к уникальным аффектам-микстам трагикомического или трагифарсового свойства (жанры трагикомедии, гиларотрагедии, трагедии-сатиры и др.)

---

<sup>1</sup> Заметим, что выделение в работе двух сфер культуры, "серьезной" и "смеховой", есть в некоторой степени научная абстракция, фиксирующая два идеальных полюса, находящихся в отношениях активного взаимодействия. Такая дифференциация призвана сфокусировать внимание на проблематике исследования и вовсе не отрицает многомерности культурных антиномий. Дефиниция *серьезная музыка* избрана условно, за неимением иной, вполне адекватной антиномии по отношению к смеховому модусу музыки. Обоснование ее – в приведенных словах Д. Шостаковича: "Я хочу отвоевать законное право на смех в так называемой "серьезной" музыке" [319, с. 42]. Безусловно, речь скорее идёт о сфере *возвышенной* музыки, которая, со времен Аристотеля, мыслилась как совершенная и прекрасная. Вспомним, что в соответствии с аристотелевской эстетикой комическое связывалось с безобразным, низменным, недостойным "искусства прекрасного". По этому поводу см. работы Аристотеля [18, т. 4, с. 650], М. Кагана [119, с. 208]. Известно, что *смеховое* постепенно обрело "права гражданства" и в престижной музыкальной сфере, однако, осторожное отношение к нему осталось.

<sup>2</sup> Как показывают наблюдения, смеховой мир всегда более активен, а иногда даже агрессивен в осуществлении этих контактов, что будет видно на примере анализа пародийных текстов.



Смеховая культура – как постоянный партнер нормативной, "правильной" культуры – в значительной мере может быть рассмотрена как "перевертыш", "зеркально обращенная сфера культуры или же как пространство, которое, с позиции наблюдателя, погруженного в данную культуру, предстает как неорганизованное, но с внешней позиции оказывается областью *иной организации*" [173, с. 505] – причём, как показывает её изучение, организации достаточно упорядоченной (в пределах запрограммированной смехом многовариантности и поливалентности).

Маркирование *смехового мира* как *иного, другого* по отношению к нормативному миру – древнейшая традиция. Её подтверждение находим уже в скоморошьем искусстве. Свойство антитетичности и "криво-зеркальности" скоморошьих текстов артикулировано уже на уровне жанровых дефиниций: *небылица, небывальщина* (ср.: *быль, былина*), *нескладуха, нелепица, антибылина* и *антимолитва* (Д. Лихачёв), *антиобряд* (А. Панченко), пародия (гр. *против, вопреки* + *песнь*) и пр. Главный жанропорождающий принцип этих произведений – семантическая инверсия, при которой стабильные признаки жанра "черно набело выворачиваются". Наблюдение о структурной бинарности культуры, тяготеющей к двум разнонаправленным художественно-эстетическим полюсам, подтверждается семиотическими исследованиями. Выстраивая теорию взаимодействия культур, Ю. Лотман – в качестве рычагов саморегуляции культуры – выделяет процесс создания *антиномического "культурного партнера"*. Учёный полагает, что "развитие культуры <...> есть акт обмена и постоянно подразумевает "другого" – *партнера* в осуществлении этого акта <...> нуждаясь в партнере, культура постоянно *создаёт собственными усилиями этого "чужого"*, носителя другого сознания, иначе кодирующего мир и тексты" (*курсив – О.С.*) [170, с. 610].

Осознание факта двухканальной ориентированности культуры, оперирующей разнонастроенными культурными кодами (официальным, "высоким", – и смеховым, "низким") позволило Д. Лихачёву, Ю. Лотману и Б. Успенскому – ведущим исследователям интересующей нас проблемы – обозначить смеховую ветвь культуры как значимую оппозиционную константу: "*антимир*" (Д. Лихачёв) и "*мир антикультуры*" (Ю. Лотман, Б. Успенский) [154]<sup>1</sup>. Интересную интерпретацию понятия "анти-

<sup>1</sup> Смысловую специфику этой дефиниции по отношению к инверсивным жанрам Древней Руси отмечает Д. Лихачёв: "С точки зрения этого "изнаночного мира" нет богохульства и в пародировании "Отче наш": это не пародия, а антимолитва" [157, с. 103].

мир", с акцентом на синтаксической специфике, предлагает М. Попович. Учёный считает, что позиция "антимир" "показує не стільки семантику сміхових побудов, скільки їх синтаксис, вірніше, антисинтаксис як принцип композиції. Абсурд композиції побудов – основа простору сміхового антисвіту. Сміх – ознака однієї з можливих антиструктур" [215, с. 186] (вспомним в этой связи скоморошьи нескладухи). Важнейшая антисинтаксическая природа смеховых текстов, на наш взгляд, не отрицает, а ещё более акцентирует их асемантическую стратегию.

Дефиниции "антимир" и "антикультура", смыслообразующим звеном которых становится приставка "анти", не несут в себе негативно-оценочной характеристики. Оба определения призваны зафиксировать способ координации "смехового мира" с миром "серьёзной" культуры: координации по принципу осознаваемой и культивируемой антитечности, которая приобретает, в зависимости от исторического контекста и индивидуальности интерпретаторов, определённые формы (от соположения – до конфронтации). Так, Ю. Лотман, отмечая системный показатель "антикультуры", артикулирует её *кривозеркальный изоморфизм* по отношению к "высокой" культуре: "Антикультура строится <...> изоморфно культуре, по её подобию: она также мыслится как знаковая система, имеющая собственное выражение. Можно сказать, что она воспринимается как *культура с отрицательным знаком*, как бы своего рода *зеркальное её отображение* (добавим – не просто зеркальное, а *кривозеркальное!* – О.С.), где связи не нарушены, а заменены на противоположные" (*курсив – О.С.*) [165, с. 495].

Второе важнейшее свойство "антикультуры" и "антикультурных" текстов, по Лотману, – их *внесистемный и "неправильный"*, по отношению к текстам "высокой" культуры, характер, что претендует быть названным системностью иного рода: "мир внесистемного (а именно таким образом принято рассматривать смеховой мир – О.С.) представляется как *перевернутая система*, её симметрическая трансформация. Внесистемное может быть *иносистемным*, то есть принадлежать другой системе" (*курсив – О.С.*) [159, с. 548]. Продолжая развитие этой мысли, учёный замечает: "внесистемное отнюдь не синоним хаотического. Внесистемное – понятие, дополнительное к системному" [159, с. 547]. Анализируя причину негативного резонанса "антикультурных" текстов, результатом которой становится дифференциация текстов культуры на "системные – внесистемные", "существующие – несуществующие", "свои – чужие", "правильные – неправиль-

ные", Лотман пишет: "Плохое в искусстве – это нарушение правил. Но и нарушение правил может быть описано, по мнению Буало, как *выполнение некоторых "неправильных" правил* <...> Не случайно "неправильный" мир искусства у Буало представлен из тех же элементов, что и правильный, но отличается особой, запрещенной в "хорошем" искусстве, системой их соединения" [165, с. 493]. Так формируется, по мнению учёного, специфическая иерархия внесистемных элементов, инициирующая появление "системы внесистемного" [159, с. 548].

Третье свойство антикультурных текстов, исходя из концепции Лотмана, – *неисчерпаемость их скрытых возможностей, внутренняя неполная упорядоченность*, придающая им "гибкость и увеличивающуюся степень непредсказуемости поведения" [170, с. 550], которые часто снимаются при описании. Отмеченное свойство, будучи характеристикой любых артефактов культуры, по отношению к смеховым музыкальным текстам приобретает особую значимость: *реальность* "выпирает" за пределы любых систематизаций, призванных представить процессы музыкального смехообразования в сколько-нибудь упорядоченном виде.

Приведенные положения Ю. Лотмана составили методологическую базу исследования смеховых музыкальных текстов в данной работе. Экстраполируя их на интересующую нас проблематику, попытаемся осуществить теоретическое обоснование специфики данных текстов.

Выявление уникальных свойств музыкально-смехового текста требует определения *категориального аппарата исследования*. В качестве основных понятий данной работы предлагаются два: смеховой музыкальный мир (СММ) и смеховой музыкальный текст (СМТ)<sup>1</sup>.

Как отмечалось, синтезирующее понятие *смеховой музыкальный мир* включает все сферы проявления смеховой парадигмы в музыке – от мироощущения композиторов, определяемого установкой на комизм, – до музыкальных произведений смехового модуса. Используемое в работе определение *смеховое музыкальное пространство* (СМП) – метафорическое, призванное обозначить культурную территорию, "заселённую" смеховыми музыкальными текстами. Слово "пространство" в этом случае используется в том смысле, в котором оно встречается в работах Е. Назайкинского ("игровое пространство", "звуко-

<sup>1</sup> В дальнейшем, кроме названных, в работе будут встречаться аббревиатуры: МТ – музыкальный текст, СМП – смеховое музыкальное пространство (реже СП – смеховое пространство).

вое пространство") [195, с. 20–62, 70–73, 199, 229, 230 и пр.], Ю. Лотмана ("культурное пространство", "пространство текста") и др.

Главный критерий выделения СММ – его особая, оппозиционная к "высокой" культуре эстетическая концепция, порождающая свой "содержательный круг, некую содержательную доминанту, тему" [297, с. 183]. По отношению к традиционно-позитивному эталону прекрасного в "серьёзной" музыке, в текстах СММ работает не только (и даже не столько) эта, но и противоположные эстетические категории – вплоть до безобразного (презентация ущербного, дисгармоничного и деформированного образа мира).

Преобладание в двух "деревьях культуры" позитивного или негативного эстетически-содержательного модуса инициирует противоположность культурных кодов ("высокого" и "низкого", сакрального и профанного etc.), но не отрицает их общей "этической оси" – направленности на *постыжение прекрасного*: в "высоком" культурном пространстве – по принципу прямой связи, в смеховом – чаще в движении "от обратного". Для пояснения этой позиции приведем высказывание В. Холоповой об "эпизодах зла" в симфониях Шостаковича. При всей эстетической двойственности этой музыки, "отрицательное, – по мнению учёного, – составляет в них внешний, *изображаемый*, как бы декоративный слой, а внутренний существует всё же по закону прекрасного" [297, с. 24]<sup>1</sup>.

Смеховой музыкальный мир – как зона действия смеховой антикультуры – во многом (но не всегда) кривозеркально-изоморфен миру "серьёзной" культуры. Четкость эстетических границ позволяет СММ культивировать специфические жанрово-стилистические принципы и продуцировать свои музыкальные тексты – либо *автономные*, существующие по принципу "стилистического антонима" (Ю. Лотман), либо *паразитарные*, питательной средой которых является "материнская культура".

В соответствии с теорией Ю. Лотмана звуковые картины мира, представленные в двух моделях культуры, можно рассматривать как интонационную материализацию процесса "обратимости культуры", когда *"каждая из моделей может быть реализована с прямой или*

<sup>1</sup> Аналогичная мысль, применительно к музыке XX в., высказана Т. Адорно, отметившим инверсивное свойство понятий прекрасного и безобразного: "скорее прекрасное имеет своё основание в безобразном, чем наоборот" [цит. по: 19, с. 197].

обратной ориентировкой" (*курсив – О.С.*) [163, с. 480]. Обратимость эта реализуется, в зависимости от жесткости смеховой установки, с разной степенью оппозиционности, о чём речь будет позже.

Для определения понятия *смеховой музыкальный текст* рассмотрим научную дефиницию музыкального текста, содержащуюся в монографическом исследовании М. Арановского "Музыкальный текст. Структура и свойства":

"Музыкальным текстом мы будем называть такую звуковую последовательность, которая интерпретируется субъектом как относящаяся к музыке, представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка, и несет тот или иной интуитивно постигаемый смысл" [14, с. 35].

На первый взгляд, данное определение, артикулирующее позицию *нормативности* музыкального языка, не операционально по отношению ко *всем* текстам смехового модуса (в первую очередь, применительно к пародиям – парадоксально-деструктивным текстам, суть которых состоит именно в конструировании *антинормы*). Однако, учитывая, что "антинормативные" принципы организации пародийных текстов функционируют в пределах *уникальной нормы, основанной на антинормативной концепции*, это определение – при определённой степени его доработки – может быть принято.

Важная позиция, требующая уточнения по отношению к смеховым музыкальным текстам, – момент интуитивно постигаемого смысла. Такое интуитивное восприятие, безусловно, присутствует, более того, является основным при слушании витально-смеховых текстов, апеллирующих к телесно-дионисийскому модусу смеха. Однако, многие СМТ (в частности, пародийные) четко ориентированы на искажение первого плана. Их специфика состоит в противоположном: в вовлечении воспринимающего сознания в семантическую игру по идентификации прообраза и определении "нарушений" (как в любимой забаве детей "Найди отличия"). Неслучайно М. Бонфельд, анализируя комическое в симфониях Гайдна, говорит о довольно высоких и жестких требованиях, предъявляемых к слушателю смеховой музыки. Эти требования, по мнению ученого, состоят в "солидной музыкальной эрудиции, полноценном слышании музыкальной ткани" и, главное, – в "некой готовности к восприятию и оценке шутки, парадокса, юмористической ситуации" [51, с. 35, с. 175]. В этом случае восприятие, будучи важным компонентом пародийного смысла, работает активно и

прагматично, настраиваясь на осознание дисбаланса и "парадоксирующих элементов" (С. Колобков) текста.

Адаптируя определение музыкального текста М. Арановского к нашей теории, предлагаем следующую дефиницию СМТ:

Смеховой музыкальный текст есть уникальный источник музыкально-звуковой информации, который:

– интерпретируется субъектом как относящийся к смеховому модусу музыки,

– представляет собой структуру, построенную как норма профанной культуры,

– способен к воспроизведению в системе художественного творчества,

– несет интуитивно либо рационально постигаемый смысл<sup>1</sup>.

Методологическая основа исследования СМТ в данной работе – общеэстетическое положение о функциональных видах смеха. Таковыми являются смех созидательно-витальный, "не злонамеренный", и смех, связанный с тенденцией к обесцениванию, разрушению и профанации<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В данной дефиниции, кроме определения М. Арановского, адаптирована позиция "способный к воспроизведению источник информации" из дефиниции текста музыкального произведения В. Москаленко (см.: Москаленко В.Г. Музичний твір як текст [184, с. 5].

<sup>2</sup> Интересную интерпретацию отмеченных видов смеха предложил, в виде притчи, Милан Кундера в "Книге смеха и забвения" (глава так и называется – "О двух видах смеха"). Автор выделяет смех дьявола – первородный, и смех ангела – вторичный. "Если в мире слишком много неопровержимого смысла (власть ангелов), человек изнемогает под его тяжестью. Если же мир полностью теряет свой смысл (власть дьяволов), жить также невозможно. Вещи, внезапно лишённые предполагаемого смысла, места, кое им отведено в мнимом ряду вещей <...>, вызывают у нас смех. Смех, стало быть, изначально исходит от дьявола. В нём есть доля злорадства (вещи вдруг предстают иными, чем хотели бы казаться), но и доля благостного облегчения (вещи легче, чем казались, <...> они не давят на нас своей строгой серьёзностью). Когда ангел впервые услышал смех дьявола, он оцепенел <...> Ангел прекрасно сознавал, что этот смех направлен против Бога <...> Он понимал, что должен как-то быстро откликнуться, но чувствовал себя беззащитным и слабым. Не сумев ничего придумать, он скопировал своего противника. Открыл рот и издал отрывистый, неровный звук <...>, но придал ему противоположный смысл: в то время как смех дьявола указывал на бессмысленность вещей, ангел, напротив, хотел выразить им радость по поводу того, как все на свете четко упорядочено, разумно придумано, прекрасно, хорошо и осмысленно... Смех потешный – это катастрофа! Но все-таки ангелам кое-что удалось. Они надули нас всех, прибегнув к семантическому обману. Их имитированный смех и смех исконный (дьявольский) называется одним и тем же словом. Люди нынче уже совершенно не знают, что одно и то же внешнее проявление скрывает в себе две совершенно противоположные позиции. Существуют два вида смеха, и у нас нет слова, которым можно было бы их различить" [139, с. 95–96]. Заметим, что чешский писатель довольно часто прибегает к смеховой парадигме (что заметно уже из названий: романы "Шутка" и "Книга смеха и забвения", сборник рассказов "Смешные любви"). Иронизм – главное свойство поэтики автора.

Поскольку наш взгляд на эстетическую природу смеха расходится с мнением некоторых учёных, сделаем пояснение. В научной литературе, посвящённой проблемам смеха, как правило, подчеркивается его отрицающая, в большей или меньшей степени деструктивная функция, определяемая тенденцией к деформации и некоторой "злонамеренности" (Б. Дземидок, А. Бельская и др.). Результатом такого рассмотрения становится *отождествление категорий смехового и комического (смешного)*. Смеховой аспект, в любом его выражении, приобретает функциональную однозначность как устремленный к отрицанию<sup>1</sup>.

Действительно, наиболее репрезентативная часть смеховых текстов Нового времени связана с *комическим опрокидыванием*, инверсией, кривозеркальным аспектом мира. Этим определяется главная сфера смеха – *смешное*, предполагающее *насмешливо-оценочный аспект* (отсюда, вероятно, берут начало "поносные песни", упоминаемые в "Службе кабаку"). Суть комизма ещё никому не удалось выразить точнее Аристотеля: "смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное" [16, с. 53].

Однако есть и другой смех – *витальный*, связанный с "мажорным", консонантным мироощущением и не отягощенный аксиологическими вопросами. В этом смысле автор данного исследования солидаризуется с концепцией В.Я. Проппа, дифференцирующего не только "злонамеренный", но и добрый, жизнерадостный и разгульный виды смеха, связанные с ощущением "победы жизненных сил и радости жизни" [218, с. 237] (вероятно, такой смех – самый юный, радостный и не обремененный тенденцией; так смеются дети или люди молодые, не "разъяренные" жизнью). Аналогичное понимание смеха, с выделением в нем "смеющегося" и "осмеивающего" аспектов, встречаем у немецкого философа XVIII века Г.Э. Лессинга ("смеяться и осмеивать – далеко не одно и то же" [цит. по: 217, с. 109]) и современного исследователя музыкального комизма Б. Бородин ("смех и комическое далеко не тождественные понятия и отношения между ними не сводятся к прямой пропорциональной зависимости" [54, с. 15]). Об

<sup>1</sup> Симптоматично, что многие учёные, занимающиеся проблемой музыкального смеха, поднимают вопрос о соотношении комического и смешного. Однако часто он так и остаётся без разрешения (например, в диссертации М. Бонфельда "Комическое в симфониях Гайдна" [51]).

эмоциональной палитре "разных смехов" прекрасно написал М. Кундера: "Смех *принужденный*. Смех *потешный* <...> Смех взрывной, многократный, беспорядочный, неистовый, великолепные, роскошные и безумные взрывы смеха <...> О смех! Смех *наслаждения*, *наслаждение смеха*" [139, с. 99]<sup>1</sup>.

Думается, именно *внеоценочный* витальный смех наслаждения составляет тот эстетический объем, который, не будучи учтенным многими исследователями, дополняет смеховое, выходя за пределы *комического* и составляя вместе с ним целостное смеховое пространство. А потому смешное и смеховое – понятия не адекватные и не "равновесные" (условно формулу *смехового* можно представить таким образом: смеховое = смешное (комическое) + витально-смеховое)<sup>2</sup>.

В связи с вышесказанным возникает потребность в определении *смехового* – в том его качестве, как оно понимается в данной работе. *Смеховое* в музыкальном искусстве Нового времени – родовое понятие, включающее все проявления смеха в социуме и индивидуальном жизнетворчестве: *комически-смешное*, предполагающее аксиологическое отношение к объекту, и *витально-смеховое*, внеоценочное.

Данная позиция важна потому, что в СМП имеется представительный пласт *витальных* текстов, излучающих радость вне всякой оценки и деструкции первоисточника. Примеров подобной музыки достаточно в любой национальной культуре – в первую очередь, в *фольклорной и устно-профессиональной традиции*. Это танцевальные *скоморошины* и народно-плясовые мелодии типа "Камаринской" у славянских народов, исполняемые "до слёз в глазах, до сипоты в горле" [321, с. 11]. В этой же семье – украинские *гопак*, *Чабарашка* и *козачек*, белорусская *Бульба*, многие песенно-плясовые "опусы" странствующих школяров и западных собратьев *скоморохов* по "смеховому цеху" (мимов, гоэтов, гистрионов, шпильманов, менестрелей, жонглеров, вагантов). Сюда же отнесем *жизнерадостные вилланеллы*, *фроттолы*, *жиги*, *тарантеллы*, народные "низовые" *менуэты* и *лендлеры* – весь "прейскурант" виталь-

<sup>1</sup> Возможно, сам того не осознавая, М. Кундера произвел классификацию основных смеховых парадигм: а) смех *принужденный*, как отмечалось, составлял свойство доцивилизованного общества, обращавшегося к *обязательному смеянию* с ритуально-магической целью; б) смех *потешный*, т. е. смешной, оценочный; в) смех *наслаждения* – чаще витальный (хотя *осмеяние* тоже предполагает наслаждение, *радостное, внеоценочное* наслаждения есть спецификум витального смеха).

<sup>2</sup> При учёте древних коннотаций смеха в данную формулу следует включить *несмешной* архаически-ритуальный смех, не учтенный в связи с проблематикой работы.



ных танцев Западной Европы. В их основе лежит танцевальный архетип мелодии, сохраняющий и в дальнейшем свойство витализировать музыкальный текст – даже в случае адаптации отмеченного архетипа в академическом музыкальном искусстве.

В эмоциональном ключе "радостной моторики" (В. Берков) звучат многие искрящиеся темы *венских классиков*, связанные с энергетикой быстрого танцевального и скерцозного движения, с напористостью токкатного разбега, чаще – при опоре на фигурационное обыгрывание мажорного трезвучия в традициях раннего итальянского инструментализма и, более всего, – Вивальди, а также "радостного тематизма" Россини, Гайдна, Моцарта, Бетховена (свидетельство того, что академическая музыка адаптировала профанную образность). В русской и украинской музыке к такого рода тематизму относятся энергетичные танцевальные темы Глинки, Лысенко, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Шнитке, Щедрина, Карабица, Колодуба, Скорика, Станковича – в произведениях, связанных с народными истоками). Это тот тип тематизма, который Д. Житомирский, говоря о Скерцо из Квинтета *g-moll* Шостаковича, определил как "*бурлящую праздничность*" [101, с. 179].

*Смеховой мир*, в какой бы сфере он не обнаруживал себя, – всегда "*инициальный*", "*опричный*", "*кромешный*", то есть иной, существующий *вне серьёзного мира*, а потому имеющий свои, кардинально отличающиеся признаки. Исходя из "*антиповеденческой*" специфики этого мира, его контакты с миром высоких знаковых систем выстраиваются на основе оппозиционных отношений, за счёт формирования антитетичной интонационной картины мира. В этом смысле важно положение Ю. Лотмана о культурном партнере, который создаётся "*в недрах культуры – в основном по контрасту с её собственными доминирующими кодами*" (*курсив – О.С.*) [160, с. 610].

Стилистическая оппозиционность смехового музыкального пространства артикулирована спецификой "*интонационного поведения*" СМТ. Трактующиеся как своего рода "*антиповедение*" относительно текстовых структур высокой иерархии, они имеют свой способ кодирования информации и определённые, достаточно стабильные нормы. Не случайно Ю. Лотман и Б. Успенский считают, что "*антиповедение*" "*имеет свои законы и стереотипы подобно тому, как имеет их правильное, нормальное поведение*" [174, с. 165].

Объем такого рода типовых моментов, выполняющих роль импульса к попаданию в смеховое поле, достаточно велик, что не исключает, а, напротив, предполагает зону индивидуальной обработки: каждый композитор демонстрирует свой вариант "сообщения со смехом". В каждом смеховом опусе осуществляется процесс "преодоления типического <...> при котором типическое "рождается" заново именно в данном материале, в данных уникальных обстоятельствах" [52, с. 111]. Уникальность каждого СМТ – следствие бесконечной потенции смехового мира к обновлению и преодолению стандартов. Неслучайно Д. Лихачёв заметил, что "смеховой мир всегда балансирует на грани своего исчезновения. Он не может оставаться неподвижным. Он весь в движении" [157, с. 38].

Разнообразие представленных в музыке СМТ требует построения *типологии*. Представляется возможным выделить два типа СМТ: *витальный и пародийно-деструктивный*.

В качестве критериев типологического описания предлагаются следующие:

- 1) функциональное различие СМТ (тексты "смеяния" и "осмеяния");
- 2) тип координации СМТ с высокой музыкальной культурой;
- 3) связь выделенных СМТ с *различными* модусами смеховой культуры – вульгарным или профанным;
- 4) принцип знаковой презентации текстов;
- 5) комплекс средств музыкальной или музыкально-вербальной выразительности.

1. *Функциональная дифференциация СМТ* может быть произведена с учетом теоретического положения М. Бахтина о двух различных типах смеха: смехе *дистанцирования* (витальные СМТ) и смехе-*сближении* с объектом (пародийно-абсурдистские тексты). Такая разнонаправленность СМТ инициирует их различную *эстетическую программу*:

– *позитивную*, при которой текст находится в ауре витальной образности и, сохраняя свою автономность, не покушается на ценность высокого "стилистического антонима", *дистанцируется* от него (тексты "смеющиеся", *витальные*, в которых нет нацеленности на "вытаптывание" чужой территории);

– *негативную*, при которой осуществляется процесс развенчания и дениграции высокого объекта путем деструктуризации и нарушения его жанрово-стилистической целостности ("осмеивающие" пародий-

ные тексты, цель которых – внедриться в сферу высокой культуры и, сблизившись с ней, "поупасти её смехом" – прот. Аввакум)<sup>1</sup>.

2. В каждом из обозначенных типов СМТ присутствует *специфический способ координации с "высокой" музыкальной культурой*. Генеральная линия СМТ в отношении к "высокому" – антитетичность, имеющая, тем не менее, индивидуальный характер проявления.

В *витальных* СМТ, ориентированных на древнейшие генокоды смехового мира – в первую очередь, на моторику быстрого жизнерадостного пляса, восходящего к скоморошине, *смеховой* по определению – мы имеем дело с культивируемым стилистическим *контрастом-соположением*. Витальный текст автономен: это "замкнутый, структурно организованный семиотический мир" [З, с. 608] с индивидуальным моторно-кинетическим кодом. Его эстетическая оппозиционность "высокому" минимальна: СМТ этого вида – *другая, жизнерадостно-витальная "интонационная особь"* (вспомним В. Холопову: "танец – знак радости"), не претендующая на дискриминацию "инакомыслящей" системы, осваивающая мир сквозь призму других модусов (по отношению к лирическому, драматическому, трагедийному, эпическому и т. д.)<sup>2</sup>. Способ координации – *мирное сосуществование* на основе соблюдения закона эстетического равновесия, *вне прямых контактов* с миром высокой знаковой, с акцентом на выявлении собственного дионисийского статуса<sup>3</sup>.

Во втором случае, в "паразитарных" *пародийно-деструктивных текстах-плагиаторах*, апеллирующих к "чужому слову", способ координации с "высоким" – *оппозиция*, сопровождаемая провокативным вторжением в мир "высокого", осмеянием и профанацией его ценностных констант и иерархий. Присутствует агрессивная интонационная экспансия: смеховое пространство захватывает жанрово-стилистическую территорию "материнской культуры" и, подчиняя тексты высокого модуса законам смехового мира, делает их своими, актуализи-

<sup>1</sup> Подчеркнём, что, несмотря на возможность миграционных процессов между функционально различными векторами смеха (легкий налет "развенчания" в позитивных текстах или "увенчание" и ироническое любование – в негативных), обе тенденции присутствуют в качестве ведущих.

<sup>2</sup> Остальные исследователи усматривают в смехе лишь его "отрицательную", деструктивную функцию. Показательно в этом смысле название работы Н. Бельской: "Диалектика смеха: аспект деструктивности" [37].

<sup>3</sup> Другое дело, что в музыкальном искусстве "высокой" традиции присутствует адаптация профанной сферы (вспомним симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, славянских композиторов-классиков и пр.), принимающей на себя функцию витализировать звучание. Однако изначально присутствует все же тенденция к разграничению этих интонационных сфер.

руя профанные признаки путем остранения материала первого плана (внутритекстовое введение парадоксирующих элементов) или размещения его в несоответствующем контексте. Эти тексты связаны с высокой культурой, "как связана вещь с её кривозеркальным отражением" (М. Кундера). Миметическое свойство порождает кривозеркальный изоморфизм пародийных текстов, нередко провоцирующий автора к художественной мимикрии и мистификации слушателя.

Результат такого способа координации – перекрещивание и взаимопроникновение культурных *кодов разной иерархии* – с акцентом на смеховом модусе (здесь – и камуфляж "низовых" свойств, когда СМТ-симулякр мистифицирует принадлежность к высокой жанрово-стилистической иерархии, и откровенное "осквернение" серьезных текстов).

3. Оба типа СМТ кодифицированы как *принадлежащие профанно-смеховой культуре*. В этом – их декларативное отличие от текстов "высокой" культуры. Доминирующие профанно-низовые коды – это, прежде всего, *вульгарное* (в исходном, лишённом негативных коннотаций значении латинского слова *vulgaris* – *обычный, простой*)<sup>1</sup> и собственно *профанное* (лат. *profanacio* – *осквернение святыни*). Эта позиция, в связи с её достаточной прозрачностью, не требует пространных доказательств.

Ясно, что первый, витальный тип СМТ, ориентированный на моторно-плясовой топос "*вульгарного*" народного творчества (а именно так, с негативным резонансом, оно расценивалось в эпохи "тщеславного пуризма" высокой культуры, каноны которой отрицали "простонародное"), репрезентирован низовым музыкальным просторечьем и жанрово-стилистическими "прозаизмами".

Второй, пародийный тип СМТ, связанный с опрокидывающей трагестийно-бурлескной энергией смеха, инициирован собственно *профанным*, кривозеркальным модусом смехового мира.

4. Рассмотрение двух типов СМТ с позиций семиотики позволяет обнаружить в них различные *способы знаковой презентации*. В качестве таковых выделим *прямой и ложный* способы функционирования интонационной лексемы.

*Первый* из них – *прямой*, или *адекватный*, – функционирует в соответствии с семиотическим понятием "плотности знака как степени свя-

<sup>1</sup> Вспомним, что слово "вульгарное", вопреки его этимологии, достаточно долго, вплоть до нашего времени, имеет негативно-оценочные свойства. Именно поэтому народная сфера нашла себе "место обетованное" в "низком" стиле классицизма. Внедрение в культурную музыку "простогоголосия", в первую очередь, четкой метроритмической основы, воспринималось современниками как святотатство – чуть ли не скоморошье воздействие.

занности обозначаемого и обозначающего" [309, с. 210]: знак-символ размещается в соответствующем семантическом поле. Этим определяется отличительная черта витальных СМТ – *адекватное соотношение стиле-содержательных параметров*, при котором смеховой интонационный генотип работает в консонантном соотношении с ситуацией (как, например, в "Плясках скоморохов" из "Снегурочки" Римского-Корсакова и "Чародейки" Чайковского, в музыкальных характеристиках Скулы и Ерошки из "Князя Игоря" Бородина, Дуды и Сопели в "Садко" Римского-Корсакова, в "Русской" из "Петрушки", "Плясе Кота, Петуха да Барана" из "Байки" Стравинского, во многих опусах Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, "Тиле Уленшпигеле" Каретникова). Прямой способ знаковой презентации, как всё прямое, не таит в себе семантических "подвохов" и искривлений. Назначение таких СМТ – тонизировать музыкальное звучание энергетикой народно-плясовых жанров.

*Второй, ложный* способ знаковой трансляции, предполагает семиотический *диссонанс обозначаемого и обозначающего*. Жанрово-стилистическая система парадоксально-деструктивных опусов, с одной стороны, максимально ориентирована на определённую норму (на то, что *должно быть* и выполняет роль "точки отсчёта" при восприятии), а с другой, обнаруживает тенденцию к "минус-приему" (Ю. Лотман) – демонстративному смещению "правильных" параметров за счёт деформации и отклонений от нормы. Примеры таких парадоксальных текстов можно обнаружить уже у венских классиков, в частности, в менуэтах Гайдна и в "Деревенском секстете" Моцарта, имитирующем игру подвыпивших сельских музыкантов (представим, сколь революционным для того времени было "грязное" звучание моцартовской темы в разбалансированном ладотональном режиме). Огромный массив такого рода текстов, оснащенных парадоксирующими элементами, имеется в музыке XX столетия, апеллирующей к разного рода постмодернистским "нарушениям", деформациям и алогизмам.

Такой измененный знак, генетически связанный со своим "жанровым прародителем", оказывается всё же узнаваемым сквозь чужеродные стилевые напластования, приводящие к смене смысловой парадигмы. Появляющиеся вследствие отмеченных процессов интонационные "мутанты" формируют, как правило, тенденциозную сферу комической образности, связанную с гротеском и сарказмом. Гениальными мастерами таких "тем-оборотней" (М. Друскин), парадоксальным образом трансформирующих жанрово-бытовой материал, были М. Мусоргский, Д. Шостакович и А. Шнитке (вспомним "Трепак" и

"Песни и пляски смерти" Мусоргского, жуткие или обескураживающие своей трагедийностью фрейлехсно-канканные и галопирующие темы Шостаковича, маршево-полечные "мотивчики" Шнитке, иронично апеллирующие к интонационному фонду массовых жанров – оформителей советских демонстраций). Так осуществляются процессы взаимодействия между текстами СМП, которые, по сути, представлены во многих витальных текстах – в первую очередь, XX века.

Возможны и более легкие, игровые оттенки парадоксальных текстов. Вариативность в данном случае зависит от мироощущения автора, степени его заинтересованности в нарушении нормативных показателей стиля, своеобразия творческой индивидуальности и многих других причин, формирующих смеховой статус произведения.

Порождая пародийно-семантическую игру, ложный способ работы с материалом приводит к столкновению смеховой и ритуализованно-высокой стилистических систем, что особенно заметно в пародиях с *вербальным рядом*, который увеличивает число каналов знаковой диссонантности и, таким образом, обостряет смысловой дисбаланс.

В качестве примеров такой знаковой игры-мистификации приведем "Раёк" (заключительная "Слава" Евтерпе) и "Классик" Мусоргского, его же пародийные фрагменты из "Женитьбы", "Бориса Годунова" (гипертрофированные эпизоды "Плача" и "Славы", пародийная Слава боярину Хрущову), "Хованщину", "Сорочинскую", оперу-фарс "Богатыри" Бородина, хоры Танеева на слова Козьмы Пруткова, фрагменты из "Любви к трем апельсинам" и "Дуэньи" Прокофьева, "Сатиры", "Четыре стихотворения капитана Лебядкина" и "Предисловие к полному собранию моих сочинений" Шостаковича и др.

*Инструментальные произведения* этого рода, требующие ориентации в огромном пространстве музыкальной символики, развитого ассоциативно-дешифрующего аппарата и склонности к восприятию комического, более элитарны и представляют собой высокоинтеллектуальный, часто сложный для распознавания уровень интонационно-смысловой игры.

Названные типы знаковой презентации СМТ подтверждают положение о том, что "степень связанности обозначаемого и обозначающего в простых и сложных, генетически первичных и надстроечных, <...> жестко и свободно организованных системах далеко не одинакова" [309, с. 210]. Естественно предположить, что СМТ танцевального типа, как генетически первичный, обладает природным свойством любого первичного жанра: предельной плотностью интонационного знака, адекватностью обозначаемого и обозначающего, что связано,

вероятно, с функциональностью первичных жанров. Понятно, что в пародии – вторичной жанровой системе – плотность знака разрушается, уступая место неадекватному, инверсивному типу связи.

5. *Комплекс средств музыкальной выразительности*, будучи интонационной материализацией вышеназванных интенций смехового текста, имеет свою специфику в каждом из типов СМТ. Не останавливаясь на детальном анализе (он будет представлен в следующих фрагментах данного раздела), обозначим главное.

При всём разнообразии и относительном непостоянстве, оба типа СМТ имеют определённые типические признаки – своего рода "общие места", "закрепленные в сфере языка обобщенные схемы соответствующих структур, которые <...> служили средствами выражения определённых содержательных состояний" [195, с. 242]. Такие художественно-эстетические стандарты актуализируют специфический "комплекс музыкальных средств, в котором объективизировалось конкретное содержание модуса как этоса, аффекта, идеи" [195, с. 243]. Названные обстоятельства позволяют говорить о наличии позитивно трактуемого *смехового шаблона* (термин Д.С. Лихачёва) не только в фольклоре и литературном наследии Древней Руси, но и в любой области "смехового мира", включая музыкальное искусство. Естественно, что протеистичность смеха определяет своеобразие канонических процессов внутри смехового музыкального пространства, в частности, достаточно активные процессы диффузно-интеграционного свойства, происходящие при взаимодействии отмеченных типов СМТ<sup>1</sup>. И всё же попытаемся определить каноны каждого типа СМТ.

*Витальные тексты*, адаптирующие образно-кинетическую энергетику народно-бытового танца, обнаруживают подобие с ним на всех уровнях жанрово-стилистической организации. Главное в них – простота и демократизм. Эстетическая сбалансированность витальных текстов отражена в типичном комплексе средств музыкальной выразительности, сохраняющем основные признаки в течении многих веков, в первую очередь, – за счёт интонационной адаптации моторно-кинетических свойств жизнерадостной танцевальности (естественно, с поправкой на стилистическую эволюцию).

<sup>1</sup> Заметим, что в литературе Древней Руси, по отношению к которой Д. Лихачевым было введено понятие "смехового шаблона", "стандартизирующие" проявления были столь же многообразны и функционировали внутри определённой жанрово-стилистической константы, которая отличалась своим комплексом признаков.

*Пародийные СМТ*, обращенные, в первую очередь, к идеальным константам высокой культуры, отличаются "паразитированием" на её интонационных свойствах. Отсюда – обилие "высоких" жанрово-стилистических знаков с акцентом на солидной культурной символике (церковное псалмодирование, культовое пение, плач, Слава, фуга, монограммы и пр.). Основной принцип работы с высокими моделями – *остранение*. Нередко присутствует и мистифицированная презентация всего комплекса выразительных средств в утрированном варианте (то, что А. Шнитке назвал "вдвойне губительным буквализмом" [317, с. 434]).

Выделенные типы СМТ относятся к древнейшим интонационным генокодам смехового мира, что видно на примере *скоморошины*, основные типы которой (танцевальный и пародийный<sup>1</sup>) демонстрируют обозначенную специфику.

Следует отметить, что в процессе эволюции музыкального искусства парадоксальные тенденции, с одной стороны, всё более динамизируются, а с другой, – естественным образом вписываются в стилистические нормы музыки XX–XXI вв. со свойственной ей устремленностью к непредсказуемости, интонационно-образной деформации и свободе творческих интенций. Возможно, определённую роль в этом играет то свойство "квазиисчерпанности" музыкальной культуры, о котором – как о "косвенном трагизме музыки Стравинского" – написал А. Шнитке: "Наивная глубокомысленность и риторическая философичность классического музыкального прошлого не могут возродиться сегодня в прежних монументальных формах. Возможно лишь пародирование великих форм или поиски новых <...> Одним из первых это понял и доказал Стравинский" [317, с. 402].

### 3.3. ВИТАЛЬНО-СМЕХОВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ

Тексты, генетически связанные с жизнерадостными *народно-бытовыми танцевальными жанрами* – из области так называемых "первичных", по В.А. Цуккерману, – наиболее репрезентативный вариант витального СМТ. Встречаясь в инструментальных и вокально-

<sup>1</sup> Указанная типология *скоморошины* предложена автором данной работы в диссертационном исследовании "Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры" [264].



инструментальных опусах (песни и пляски скоморохов в операх Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, связанная с необычной поэтикой песня Мамки Про комара из "Бориса Годунова" Мусоргского, "Русское скерцо", "Русская" из "Петрушки", "Пляска Кота, Петуха да Барана" в "Байке" Стравинского и т. п.), они представлены, как правило, лихими энергичными плясами, заставляющими вспомнить "вертимое плясание скомрахов".

Для обоснования позиции о соотнесённости моторно-кинетического танцевального модуса с архаическими *смеховыми коннотациями* сделаем пояснение. Известно, что семантика танца, изначально обусловленная специфическим типом телесно-двигательной моторики, тесно связана с конкретным эмоциональным состоянием. Эта соотнесённость породила специфический для каждого танца тип интонирования: оторвавшись от узко-прикладного значения, он становится репрезентантом определённого "эмоционального модуса-аффекта как носителя предустановленного смысла" [197, с. 16]. В этом случае танцевальная скоморошина и типологически родственные ей плясовые выполняют функцию художественного приема, своего рода средства музыкальной выразительности, иницирующего смысл. На наш взгляд, причина подобной связи витальных СМТ с *танцевальностью* – на всех этапах развития русского музыкального искусства – состоит в их способности аккумулировать ментально-генетическую память культуры.

Одним из главных каналов музыкального озвучания смеха в условиях жесткой жанровой регламентации канонизированного искусства Древней Руси ("жанровый этикет", по Д. Лихачёву) была именно танцевальная музыка, которая воспринималась как противостояние церковно-певческой традиции и, шире, – как оппозиция мирского/низкого – сакральному/высокому. Симптоматично в этой связи замечание А. Самойленко: "профанное абсолютизирует внешние *материально-телесные, плотские, приземленные, "дольные"* проявления и интересы человека; сакральное, напротив, базируется на стремлении освободить дух, <...> абсолютизирует невидимое, высшее, "горнее" (*курсив – О.С.*) [244, с. 14]. Резкую поляризацию этих культурных сфер можно проследить на примере древнерусского певческого искусства и устно-профессиональной традиции скоморохов. Все показатели средневековых оппозиций (от мирозерцательных, философско-эстетических, до формообразующих) находятся в соотношении крайнего удаления: божественное – бесовское; серьёзное – смеховое; храмовое пред-

стояние – "вертимое плясание"; молитвенное молчание – "празднословие" и "кошунание"; апассионарное – жизнерадостное; интонационный аскетизм – "раблезианство"; вокальное – инструментальное<sup>1</sup>; континуумное – дискретное, мелосное – ритмическое и пр.

Неслучайно процесс секуляризации духовных песнопений осуществлялся, прежде всего, за счёт диверсии в них танцевальности, симметрии, четкой музыкальной организации, воспринимаемых современниками именно в качестве *смеховых симптомов*, на чём акцентирует внимание Н. Серёгина: "В наше время, пожалуй, трудно представить себе тот стилистический контраст, который составляли певческое и песенно-плясовое искусство. Наше восприятие, воспитанное на искусстве классического периода, пропитанное "волевыми импульсами ритма", неизбежно принимает ритмико-метрическое начало за чуть ли не единственную, первостепенную сущность. Слово – и движение, мысль – и непосредственное чувственное выражение <...> были полюсами эстетико-философской системы" [251, с. 68].

Декларирование смехового статуса музыкальных произведений за счёт их связи с бытовыми танцевальными жанрами – древнейшая традиция (вспомним Л. Пумпянского: "Быт есть подлежащее смеху", в *"блюдении бытовой сферы"* – *"пафос комедии"* – курсив – О.С. [222, с. 277]). Её начало находим в раннехристианских представлениях о танцевальности как о носителе художественной памяти язычества и, шире, – о *"вертимо плясании"* как об *антихристианском типе поведения*, за которым "прочитываются" скоморохи, а значит – смех. Вспомним средневековые документы, в которых, наряду со смехом, всегда порицались "скакание" и "беснование скомрахов" – репрезентантов "всесмехливого ада", которые "яко видимыя бесы <...> и всякое бесовско козлогласующе, в бубны бьюще <...> пляшуще и в сурны ревуще, и в личинах ходяще, и срамная в руках носяще" [цит. по: 36, с. 171–172]. Само выражение "вертимое плясание", широко используемое в антискоморошьих документах, стало синонимом снача-

<sup>1</sup> В этом, вероятно, состоит причина традиционного изображения "врагов", злобно-фантастических и inferнальных персонажей преимущественно инструментальной музыкой, имеющей, в соответствии с христианской этикой, изначально негативные смысловые aberrации (поляки в "Жизни за царя" Глинки и в "Борисе Годунове" Мусоргского, Черномор в "Руслане и Людмиле" Глинки, Леший в "Снегурочке", Морской царь в "Садко" Римского-Корсакова, Баба Яга, Кикимора и ведьмы в симфонических опусах Даргомыжского, Лядова, Мусоргского и др.).

ла языческого, а позже – бесовского<sup>1</sup>, в связи с чем в древнерусском искусстве установилась прямая связь, объединяющая танец, смех и скоморохов как "архиереев смеха" в качестве звеньев одной логической цепи.

Оргиастические плясы, в которых участвовали, часто под воздействием "сильной игры" скоморохов, все от мала до велика, реализовали – посредством двигательной динамики – особый чувственно-дионисийский модус восприятия мира (см. Постановление Владимирского Собора от 1274 г.: "сбираются вкупь мужи и жены и играют и пляшут бестудно и скверну деют в нощи Святаго воскресения, яко Дионусов праздник празднуют нечистивии елини" [207, т. 6, с. 100]). Это – первое звено логической цепи, объединяющей смех и танец по принципу *однопорядковых явлений, антихристианских по своей сути*.

Интонационная связь СМТ первого вида с такого рода танцами, исполняемыми в состоянии радостного эмоционального возбуждения во время народных гуляний и *развлечений смехового типа*, порождала у слушателя определённый комплекс ассоциаций, среди которых смехоразвлекательный канал занимал не последнее место. Такой архаический смех, вызываемый "психомоторной провокацией", был "*знаком, отсылающим к самой физиологии и механике тела*" (С. Лащенко). Это – ещё одно звено логической цепи, связывающей смех и танец.

Предположение о наличии смеховых резонансов в жизнерадостно-танцевальной музыке последующих эпох, уже после исчезновения скоморошества, может быть прояснено за счёт осознания специфики *архаического синкрезиса*, по законам которого функционировало скоморошье действо (как и подобные ему магические ритуалы). Вероятно, элементы органичной первородной общности (музыка, танцевально-двигательная активность, смех, ритмизованное слово, мимика, пластика и пр.), постепенно "выпадая" из древнего синкрезиса, продолжали, по законам памяти культуры, резонировать друг с другом, иллюминируя и высвечивая связанную с синкрезисом смысловую иерархию. Будучи заряженным архаической символикой, иницирующей представление

<sup>1</sup> В западноевропейских представлениях также отмечается связь танца с бесовщиной: "По воспоминаниям жителей швейцарских западных Альп, ведьмы кружились в хороводе по спирали <...> и их хоровод, сопровождаемый соответствующей музыкой <...> продолжался будто бы до тех пор, пока участники шабаша не ощущали себя объатыми пламенем" [326, с. 240].

о кинетически активном как о смеховом, витальный текст адаптировал эти смыслы, экстраполируя часто не осознаваемый, но глубинно присутствующий "взаимный миметизм" (Р. Жирар) [98].

В Новое время эта неисчерпаемая магия смыслового сгустка стала непостижимой для современного сознания. Однако следует задуматься, не этой ли, прежде органичной связи, обязан весь слой витальных плясов, который – несмотря на жанрово-стилистическое разнообразие, всегда несет в себе радость – отраженный след смехового возбуждения? Здесь, на наш взгляд, действует "матрёшечный принцип": за любым из элементов видится целое, а целое, в свою очередь, предполагает знание того, что есть внутри. Когда-то неисчерпаемая объемность "смысловых витков" архаического пляса-смеха корректирует наше восприятие: его акценты, безусловно, сместились, но память культуры актуализирует то, что, не всегда поддаваясь понятийному осмыслению и вербальной актуализации, продолжает существовать как "подводный" семантический слой.

Таким образом, народно-танцевальные ритмоформулы энергетического пляса, приобретая в процессе музыкальной эволюции свойства устойчивых интонационных лексем смеха, донесли до нашего времени древнюю философско-эстетическую концепцию смеха, согласно которой танцевальное (в его наиболее демократическом варианте) и смеховое – элементы синонимического ряда<sup>1</sup>.

Данная гипотеза подтверждается исследованиями в области архаического смеха. Как считает С. Лащенко, гипнотизм древних плясов-смехов определял специфические свойства их эмоционального тонуca. Они, по мнению исследователя, есть интонационные сгустки "существующей некогда сложнейшей смысловой вертикали, со всеми присущими ей символическими связями, отголосками и переключками" [145, с. 98]. Эта смысловая вертикаль, демонстрирующая несомненную генетическую связь безостановочного смеяния, усиленного непрерывным движением, танцевальными "скаканиями" и сексуальным возбуждением, по мнению С. Лащенко, очевидна и не нуждается в пространственных доказательствах.

Аналогичного мнения, но уже применительно к Новому времени, придерживается Л. Пумпянский. Учёный считает, что "в усложненной деятельности образованных людей" (в нашем случае – в виталь-

<sup>1</sup> Имеются в виду именно те проявления танцевальности, которые приближены по образно-стилевым параметрам к скоморошине плясового типа. Изучения требует и проблема скерцоности, которая часто также обладает смеховым потенциалом, но это – предмет отдельного разговора.

ных опусах композиторов-классиков) прочитывается "механичность телесно-бытовых функций" [224, с. 264]. Учитывая позицию исследователя о связи смеха с "реально-телесными явлениями"<sup>1</sup>, можно сделать вывод о соотнесенности смеха с отмеченной "телесно-бытовой функцией" в танцевальных композиторских опусах XIX–XX вв. Безусловно, смеховое поле витальных СМТ – латентное и редуцированное, спрятанное в тени смысловых интенций Нового времени. Однако, думается, именно в витально-танцевальных текстах – через напластования времен – ощущается первородное единство смеха и жизнерадостной танцевальности.

Данные предположения подтверждаются частым присутствием в искромётных плясах, созданных русскими композиторами, *вербального ряда*, отражающего специфику народного, в частности, скоморошье словотворчества. Вербальный уровень становится константой, достраивающей и материализующей смеховое поле витальных текстов. Такие тексты, как правило, исполняются пересмешниками, *homo ludens* – чаще всего "архиереями смеха", скоморохами. В качестве примера приведем слова Песни Дуды и Сопели из "Садко" Римского-Корсакова:

*В Новгороде великом жил-был дурень, жил-был бабин,  
Знал он дурень, знал он бабин во гусли играти.  
Надоскучило, знать, дурню по пирам ходити <...>*

Аналогичную "весёлую тему" имеет Песня Скулы и Ерошки из "Князя Игоря" Бородина:

*Ты гуди, гуди, да ты гуди, гуди, да  
Ты гуди, играй, князя величай!*

и текст Обращения Петуха к Лисе из "Байки" Стравинского – "Весёлого представления с пением и музыкой", разыгрываемого всё теми же скоморохами:

*Ох ты, лисынька, лисица,  
непорочная сестрица, непорочная сестрица!  
Помяни, господи, Сидора, Макара, деда Мироеда,  
Бабку Бельматку, Тюшу да Катюшу, бабушку*

<sup>1</sup> Имеется в виду высказывание учёного о том, что "смех становится сам реально-телесным явлением" [223, с. 131].

Более ранний пример вербализации смеховых смыслов – Песня гудошника Еремки из оперы "Рогнеда" А. Серова:

*Широкая масленица, ты с чем пришла, ты с чем пришла?  
Со пивами ячменными, да с блинами сыченными,  
Со весельем да с радостью и со всякою сладостью*

Уникальный пример воспроизведения поэтики скоморошских песен-небылиц – Песня Мамки из Сцены в царском тереме "Бориса Годунова" Мусоргского (второе действие):

*Как комар дрова рубил, комар воду возил,  
Клопик тесто месил, комару обед носил.  
Налетела стрекоза на дьяковы на луга.  
И давай крутить, мутить, сено в реку воротить.  
Осерчал комар за дьяков товар:  
Побежал бегом за сеном, стал гонять стрекоз поленом...*

Специфика словесной организации этих фрагментов состоит в воспроизведении уникального *раешного стиха*, относимого к типу текста поющегося – синкретического музыкально-речевого стихосложения, где стих возникает одновременно с ощущением его музыкального интонирования и, что не менее важно, – пластического компонента. Акцентный стих представляет собой, по мнению исследователей, "древнюю форму народного стиха со смежными рифмами, определяемую интонационно-фразовым и паузным членением" [126, с. 235]. Ритмичность такого стиха, где рифма вовсе не обязательна, запрограммирована, на наш взгляд, двигательными импульсами текста "играемого и танцуемого", что, опять-таки, подтверждает предположение о синкретизме витальных текстов, смысловой доминантой которых были смех и движение<sup>1</sup>.

Энергетическая запредельность и экстатичность древних плясово-смехов требовала соответствующих *средств выразительности*. Отсюда – интерактивный "положительный гиперболизм" (М. Бахтин) древних и более поздних (в том числе, созданных русскими композиторами) витальных СМТ, призванных отразить чувственность и экспрессию танцующего и смеющегося тела. Безудержная *энергетика двигательного-смехового топоса*, высочайший градус эмоционального

<sup>1</sup> Вспомним, что именно эта, смеховая семантика народного стиха была в свое время причиной его "профанной трактовки", что повлекло за собой поляризацию высоких литературных текстов, базирующихся на *прозаической речи*.

накала таких дионисийских текстов инициируют комплекс "истовых" выразительных средств.

Наиболее устойчивыми показателями "телесно-звуковой партитуры" (С. Лашенко) витальных СМТ в русской музыкальной классике являются:

- стремительный, часто *вихревой темп* исполнения;
- *ладовые структуры* преимущественно мажорного наклонения;
- *интерактивный динамический режим* с акцентом либо на максимально громкой звучности, отражающей специфику звучания на открытом воздухе, либо на игровом переключении *форте* и *пиано* – приеме, дающем, по мнению Е. Назайкинского, "материальную форму для выражения эксцентричного поведения, шутовства, бьющей через край весёлости" [195, с. 227];
- сочная, *рьяная инструментовка* с тенденцией к театрализации тембров, имитирующая уникальную какофонию скоморошьего оркестра, где каждый играет от души и кто во что горазд;
- активная, насыщенная двигательными импульсами *мелодика народно-танцевального типа* с преобладанием безостановочного "вертимого" движения, завершаемого "мускулистым" кадансом-"позой";
- особая манера интонационной *артикуляции*, заявленная обилием активных штрихов, агогических оттенков и мелизмов смеховой семантики (въедливые форшлаги, залиvistые трели, "хохочущие" стакато, неожиданные акценты и пр.);
- подчеркнутая *жанрово-бытовая ассоциативность* (с ярко выраженными характеристическими особенностями гомофонно-гармонической фактуры, опирающейся на жанровую изобразительность);
- пространственный эффект "*реверберирующего*" звучания, создающий иллюзию уличного исполнения;
- наличие *активных танцевальных ритмоформул*, вызывающих двигательно-моторные ощущения (ритмические фигуры "в две" и "в три ноги", активное синкопирование и пр.);
- *остраненные*, по отношению к "благолепной" музыке, "*нелепые*" звучания (ср.: благо-лепное и не-лепое), призванные отразить телесно-плясовую деформацию человека танцующего (диссонансы, резкие скачки, ритмические "несуразности" и пр.);
- *широкий регистровый размах* с акцентом на крайних регистрах: высоком, пронзительно-пискливом, и низком, гудящем, вместе создающих "непропорциональное" пустое звучание (в персонифицированном виде его можно представить как "Дуэт Слона с Комаром");

– развитие музыкального материала по законам "игровой логики" (Е. Назайкинский) с преобладанием мозаичной структуры, реплик "смеховых дублеров", игрового синтаксиса и пр.<sup>1</sup>;

– принцип *остинатности* (как в области организации мелодической или "басовой" линий, так и в ритмической сфере), последовательное проведение которого, в условиях быстрого темпа и массивированного нагнетания динамики, производит впечатление колоссального звукового шквала;

– частое присутствие *линейного принципа* соотношения различных интонационных идей, призванного отразить специфику звучания народного оркестра, где часто бывает "много музык" (вспомним И. Щеглова: "она (музыка – О.С.) здесь не одна, а её несколько; ваше ухо оглушает какое-то сатанинское смешение музыки духовой и струнной, музыки органов") [321, с. 11].

– *повторность*, нацеленная на формирование ощущения гипнотического пребывания в одном состоянии и растворения в общем движении; это – процессуальность особого рода, где важен сам процесс пребывания в заданной эмоции, а не её результат.

Главные свойства такого интонационного образа – энергетичность и раблезианская "реальная телесность" (Л. Пумпянский). Это своего рода музыкальный лубок – яркий, сочный, колоритный, часто грубоватый, не заботящийся об изысканности и тонкости линий и красок.

Особо следует отметить *интенсивность звучания*, включая громкостно-динамические параметры этой музыки. Не случайно А. Бенуа, говоря о "Петрушке" Стравинского, выделяет *силу звука* в качестве обязательного условия исполнения балета: "хотелось бы, чтобы <...> было кое-что исправлено просто в смысле силы звука. На мой слух – недостаточно ярко выделяется рояль во второй сцене <...> А между тем, важно, чтобы стеклянный скрежет рояля, чтобы его *бесовская трескотня* покрывала все *визги скрипок и весь вой деревянных духовых*. А кроме того, хотелось бы ещё, <...> чтобы *танец ряженных громыхал бы к концу всё громче и громче* <...> И желательно было бы, чтобы в окончательной редакции *полнота звукового впечатления была бы здесь доведена до предела*" (курсив – О.С.) [38, с. 467].

<sup>1</sup> Об этом см. подробнее: Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции [195, с. 220, 225–227, 229, 235–236].



Истовость и интенсивность, в сочетании с тенденцией к оформлению на всех уровнях формообразования низовых свойств музыкального просторечья – основные признаки танцевальных СМТ. Такая стабильность жанровых параметров – следствие изначально утилитарного назначения народной плясовой музыки в условиях жесткой канонизации искусства. Как отмечает Е. Назайкинский, говоря о проблеме изобразительности фактуры, "в звуковой ткани непосредственно отпечатываются возможности музыкальных инструментов, исполнительский состав и собственно пространственные условия (в данном случае народного исполнения – *О.С.*) <...> предметами изображения могут быть не только звуковые проявления, но и *моторика*, например танцевальные движения, связанные с яркими ритмическими формулами" [195, с. 85]. Этот интонационный синкретизм, свидетельством которого становится *неотделимость* звучания "от жеста, пластики, моторного движения" (В. Холопова), составляет специфику этого вида МТ.

*Моторность танцевального типа* как отражение первозданной телесной радости становится инвариантным признаком рассматриваемых текстов. В результате такой стабильности текстовых параметров в сознании слушателя-композитора определяется, как отмечалось, "блок стандартизированных элементов" – некая модель музыкального смеха, присутствующая в виртуальном пространстве сознания-предслышания в качестве инварианта<sup>1</sup>.

Отметим, что в музыкальном искусстве XIX–XX вв., несмотря на общность в обращении к "низкому" слою популярной музыки, определились *две основные модели* витальных текстов. Первая, репрезентативная по отношению к XIX в., связана с тенденцией к *опоэтизации* народного танца. В своём чистом виде эта тенденция может быть рассмотрена на примерах Песен и плясок скоморохов в операх Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, "Камаринской" Глинки, "Увертюры на три русские темы" Балакирева, "Восьми народных песен" Лядова и пр. Причина такого "облагораживания" материала видится в художественно-эстетических позициях "Могучей кучки" и беляевцев, выдвигавших в качестве обязательных требований к музыкальным произве-

<sup>1</sup> Смеховая модель в этом случае представлялась как набор возможностей, которые в ходе творческой реализации использовались либо в соответствии с заданной программой, либо со значительными отступлениями от неё – вплоть до отрицания многих параметров исходной модели с переходом ее в противоположное, пародийное "измерение".

дениям простоту, демократизм и, главное, – относившихся ко всему народному с глубоким пиететом. Отсюда – некоторая "приглаженность" витальных СМТ, которые в реальном народном звучании могли отличаться естественными "шероховатостями". Симптоматично, что именно Мусоргский, который, по Головинскому, – композитор более XX, чем XIX века, радикально нарушает эту традицию. Многие витальные тексты, созданные им, отличаются острой диссонантностью, обилием "режущих слух" ладогармонических эффектов и метроритмических "нарушений", оцениваемых его современниками как "безграмотность", "самоуверенный дилетантизм" и несоответствие канонам прекрасного.

Вторая модель интерпретации витальных текстов "низового" свойства, более приближенная к специфике их *реального звучания* – импровизационного, насыщенного всякого рода "отклонениями" и "нарушениями", будучи в целом явлением нетипичным для кучкистско-беляевского направления, стала определяющей в опусах русских композиторов XX ст. Здесь, в первую очередь, следует назвать Стравинского, уловившего, благодаря гениальной художественной интуиции, специфику фольклорной интонации и манеры её обработки (практически все народно-плясовые фрагменты его произведений).

Симптоматично замечание самого композитора: "Если некоторые из этих вещей звучат как подлинная народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности к подражанию" [272, с. 170]. Однако новаторство Стравинского было спровоцировано не только фольклором. Как отмечает С. Савенко, "в народной музыке заинтересованный и чуткий композитор слышит то, что отвечает актуальному состоянию профессиональной музыки: так получилось с необычными ладами, "неправильным" голосоведением, которое прежде загонялось в чуждую ему схему европейского четырёхголосия и лишь со временем было оценено как эстетически полноправный феномен <...> Так изысканная "модернистская" гармония Стравинского встретила с гармоническим перебором русской улицы" [239, с. 202].

Не занимаясь скрупулезным исследованием данной проблемы в связи с её достаточной изученностью (Б. Асафьев, И. Вершинина, А. Шнитке, В. Холопова, С. Савенко и др.), определим основные черты названной модели СМТ у Стравинского: органичная многовариантность, проявляющаяся в асимметрии и нерегулярности, в мотивной разработке горизонтали, в формульности напевов, апеллирующих к мотивам архетипического свойства, в самом типе экспонирования и

обработки материала, заимствованном в народной традиции (показательно высказывание С. Савенко о "Русской" из "Петрушки": "Начинаясь "благополучно", мелодия во втором колене <...> затем остигнато возвращается и быстро исчерпывается, вытесненная следующим эпизодом-кадром" [239, с. 196]). Такая смена попевок-"кадров" – также типичное свойство фольклорной танцевальной традиции (заметим, что это свойство органично претворено в Пляске скоморохов из "Снегурочки" Римского-Корсакова, где в процессе танцевальной "раскрутки" участвуют три интонационно близких, но, тем не менее, различных темы-попевки).

Однако есть у Стравинского и нечто такое, что изначально резонирует со смеховой культурой. Это отмеченные Шнитке "парадоксальность его музыкальной мысли" и "возведение неожиданности в норму мышления" [317, с. 383]. Именно эти качества поэтики композитора открывают возможность всякого рода "конфузным" оплошностям в голосоведении (в частности, гроздьям параллелизмов), "грязным" политональным звучаниям, иронической утрировке, озорным "ловушкам для слуха" (А. Шнитке), "неблагопристойному" метроритмическому разбалансированию – всему тому, что во многом составляло сущность скоморошье-балаганной смеховой музыки (вспомним Марш из "Истории солдата", насыщенный всякого рода "хромающими" ритмами и пр. подвохами).

Отмеченная тенденция кривозеркального обыгрывания материала стала определяющей при создании витально-плясовых текстов композиторами XX ст.: в "Александре Невском" (скоморошья тема) и "Иване Грозном" С. Прокофьева, в жанровой картине-фреске "Всешутейший собор" из оперы "Петр Первый" А. Петрова, в симфонии-действе "Перезвоны" В. Гаврилина (1984), где воскресают древние жанры "ерунды" и дурачества (см. фрагмент "Ти-ри-ри" – *Gracioso. Con humor* – с беспонятийным припевом "Туды, сюды, сюды, отсюды"), в "Озорных частушках" Р. Щедрина, использовавшего в качестве витализирующего средства частушку – смеховую и танцующую по сути (скерцозность частушечных припевок подчеркивается игрой и несуразным сочетанием тембров, резкими ладогармоническими сдвигами, неожиданностью метроритмических "па"), в весёлых припевках Г. Свиридова и пр.

"Реальная телесность" витальных текстов инициирует, кроме всего прочего, миметические свойства музыкальной интонации. На этой

позиции, в связи с её важностью для данного исследования, остановимся специально. Вспомним о синкрезисе и "взаимном миметизме" древнего пляса-смеха. Импульсы, исходящие от *деформированного тела* – хохочущего, скачущего, кривляющегося, поглощенного инстинктом возбуждающе-радостной всеобщности – не могли не реализоваться в музыкальном звучании, которое, исходя из вышесказанного, также могло *деформироваться* (естественно-физиологические причины "неидеального", "нечистого" звучания – одновременное "играение", пение, плясание и пр.; специальные, художественно-эстетические – потребность рассмешить публику).

Вероятно, в естественном процессе исполнения существовали различные формы интонационного искажения и сдвигов (причём, каждый раз – другие), экстраполирующие на интонационный уровень свойства "смешного движения", "вывертов", "кривляний", комичной "захлебывающейся" речи-скороговорки. Современники, которым посчастливилось быть свидетелями дошедших до XIX века народных увеселений, отмечали специфику скоморошьей музыки: будучи исполненной "с каким-то сверхъестественным остервенением", она была "в состоянии лишить свежего человека всякого соображения" [321, с. 11].

Так, вероятно, внутри танца "до упаду" (который можно дефинировать как "смех, да и только!") концентрировались интонационные признаки пляса-скерцо (шутки!), призванного удивить "коленцами", материализовать "ужимки", гримасы и шуточно-игровую специфику происходящего. Думается, в народной, в частности, скоморошьей среде существование такого музыкального материала было нормой – в связи с импровизационной, театрально-игровой, незафиксированной природой исполнения и смеховым модусом увеселений. Видимо, так в древнерусской культуре сформировался *скерцозный тип интонирования*, который, как считает М. Арановский, "уже в силу своей традиционной семантической функции вводит <...> комический элемент" [235, с. 236], придающий звучанию масочно-игровые свойства.

*Скерцозность* – видовой признак большинства витальных СМТ – тех, которые, даже будучи экспонированными в "нормальном виде", обнаруживают позже тенденцию к деформации. Примерами таких СМТ, демонстрирующих игровую логику работы с материалом, могут быть "Камаринская" Глинки, Песни и пляски Скулы и Ерошки в "Князе Игоре" Бородина, Дуды и Сопели в "Садко" Римского-Корсакова, Марш из "Истории солдата", "Шествие" и "Пляс Кота, Петуха

да Барана" в "Байке" Стравинского, многие пьесы и фрагменты произведений Прокофьева, Каретникова ("Праздник", "Свадьба", "Шуты" из "Тиля Уленшпигеля") и пр.

Не углубляясь в детальное исследование проблемы скерцо в связи с достаточной изученностью этого феномена (см.: "Комическое в симфониях Гайдна" М. Бонфельда [51], "От менуэта к скерцо" Т. Щербо [323]), выделим наиболее важное для нашего исследования.

Скерцозный витальный текст, на наш взгляд, занимает срединное положение между первым и вторым типами СМТ. По двигательной экспрессии, по характеру эстетического освоения действительности, настроенного на "смех ради смеха", без профанации высокого (если и есть осмеяние, то направленное "на себя", "на свое родное", профанное), он обнаруживает признаки первого типа СМТ; по специфике смеховой работы, предполагающей парадоксальную деструкцию и искажение материала, он часто соответствует пародийным текстам. Это наблюдение позволяет, в зависимости от наличия деформирующих элементов, выделить в первом типе СМТ две жанровые разновидности: жизнерадостно-витальную и скерцозную.

Симптоматично, что Й. Гайдн впервые применяет термин "Скерцо" – как обозначение одной из частей цикла – именно в своих "Русских квартетах" (ор. 33, № 2–6, 1781 г.), а Глинка называет свою "Камаринскую" *Русским скерцо*, имея в виду, конечно же, не только саму вторую тему симфонической увертюры, но и характер её обработки. Значит, основания для такого восприятия были, и композиторы (важно, что не только русские), тонко чувствующие ментальные свойства музыки и особую "физиономию" шуточных тем, усматривали в них специфику *русского интонирования*.

Этимология итальянского слова *scherzo* (шутка) включает в себя многообразные смысловые интенции. Для определения множественного спектра этого понятия приведём его основные значения: *scherzo brutto* – злая шутка, *scherzo luce* – игра света, *senca scherzo* – всерьёз, без шуток, *volgare in scherzo* – обратить в шутку, *scherno* – насмешка, издевательство, *scherzare* – шутить, забавляться, и даже *scherzare con lamorte* – шутить со смертью [118, с. 764–765]. В немецком словаре имеется ещё более любопытный вариант: *schelmisch* – плутовской, шельмовской.

Интересно, что в русской музыкальной классике представлены практически все обозначенные образные сферы скерцо. Здесь можно вспомнить Скерцо из Второй симфонии Бородина, фортепианные Скер-

цо Балакирева и Чайковского, "Малороссийский гопак" Мусоргского, "Чортячий гопак" из "Ночи перед Рождеством" Римского-Корсакова, "Бабу Ягу" и "Кикимору" Лядова, Фантастическое скерцо и скерцо из Симфонии *Es-dur* Стравинского, многочисленные скерцо Прокофьева (включая парадоксальное Юмористическое скерцо для четырех фоготов, которые, исходя из грибоедовской характеристики "хрипунов и удавленников", не очень расположены к скерцозной деятельности) и даже "Скерцо для молодого слона" Стравинского!

Такие весёлые, игровые скерцо-шутки не исключают наличия в русской музыке другой парадигмы – жутких, двойственных по своей эмоционально-эстетической природе гротесковых и даже инфернальных романтических и смертоносных скерцо (симфонии Чайковского, Рахманинова, позже – Шостаковича)<sup>1</sup>, заставляющих вспомнить синергетический художественный смех русских писателей.

---

<sup>1</sup> Особый модус русской скерцозности, не имеющий отношения к веселости, – симфонические поэмы, фортепианные сонаты и миниатюры Скрябина с полетно-скерцозными темами, призванными воспроизвести космическую игру миров.

## ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАРОДИИ

### 4.1. ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА

"Существо смеха связано с раздвоением <...> Смех делит мир надвое, создаёт бесконечное количество двойников, создаёт смеховую "тень" действительности" [157, с. 35]. Именно таким смеховым двойником жанрово-стилистических реалий культуры является пародия – жанр, рассчитанный на опознание иницирующей его темы-идеи и являющийся, таким образом, иронической вариацией на известную тему.

В пародии объединяются различные историко-временные (прошрое-настоящее, а иногда, в тех случаях, когда пародийный текст "предчувствует" грядущие стилистические события, – и будущее) и пространственные срезы (верх-низ). Не случайно, говоря о пародии, мы оперируем такими понятиями как интертекстуальность, диалогизм, дистанционность, кривое зеркало (Б. Путилов: пародия – "ряд зеркально искажённых параллелей"), инверсия, стереоэффект и пр., суть которых – в артикуляции феномена взаимодействия текста с социокультурной средой, принципов противопоставления и взаимообращения пространственно-временных культурных координат.

Будучи кривым зеркалом культуры, пародия в качестве объекта избирает не только значительные художественные явления, но и выводит из исторического небытия менее удачные, а порой бездарные произведения, претендующие на значительность. Часто благодаря "пародийным вариациям" потомки имеют возможность представить реальный портрет ретроспективной культурной ситуации с типичной для каждого периода эволюцией мнений и стилистических контрастов. Этим определяется ценность пародийного жанра как культурно-информационной системы.

Вопрос происхождения пародии до сих пор остается открытым. По этому поводу существует два основных научных мнения. Первое связано с концепцией появления пародии в условиях жесткой регламентации и канонизации в культуре, когда "высокие" и "низкие" жанрово-стилистические системы были отторгнуты друг от друга и разведены в качестве семантических антонимов в крайние полюса многомерного культурного пространства, где каждый знак и эмоция знали

свое место. Наиболее четко эта концепция представлена в трудах Ю. Лотмана [см.: 159, 160, 161, 162, 165, 167, 170, 171 и пр.]. Результатом такого разграничения, по мнению учёного, стал обратный процесс к их сближению, отмеченный, с одной стороны, более медленной адаптацией к смеховому модусу жанров высокой семантики (здесь он осуществлялся исподволь, как следствие свойственных культуре обменно-интеграционных и секулярных процессов, как, например, процесс обмирщения культового пения), а, с другой, – активным, осознанно-провокационным внедрением профанных жанров в сферу "высокой" символики (вспомним пародийные скоморошины, использующие стилистику осмогласия, плача, былины, духовного стиха и пр.).

Активность профанных жанров по отношению к жанрам высокого модуса стала свидетельством освобождения музыкальной символики от предустановленной связи обозначаемого к обозначающему, что привело к возможности "лживой речи". Пародия в этом смысле и есть "лживая речь" – "блестящее доказательство того, что язык получил совершенно новую степень свободы" [162, с. 659], расширив возможности комбинации элементов и выхода музыки в игровую плоскость, где "знак как источник информации не менее легко становится и средством <...> дезинформации" [172, с. 5].

Вторая версия появления пародийных двойников представлена в работах О. Фрейденберг, рассматривающей "природу пародии как известную систему архаической мысли" и утверждающей, что "именно связь божества с пародийным началом относится к древнейшей религиозной концепции" [293, с. 494]. Архаическая связь пародии с сакральным определяется наглядно в амбивалентной структуре древней *parodia sacra*, где происходит утверждение высокой идеи "при помощи благодетельной стихии обмана и смеха" [293, с. 497]. Как считает О. Фрейденберг, такие пародии лишь упрочивали святость прообраза, будучи его занимательной версией, транслирующей сакральную информацию по смеховому каналу, сквозь призму весёлой относительности, позволяющей пародировать всё то, чему люди поклонялись при обычных обстоятельствах. Ю. Лотман, рассматривающий культуру европейского средневековья как процесс взаимодействия сакрального и профанического элементов, приходит к аналогичному выводу: "сакральное место оказалось заполненным профаническими формами культуры, принявшими на себя сакральные функции" [170, с. 660].

Не преследуя цель исследовать эту проблему специально, синтезируем то, что представляется важным для выяснения художествен-



ной специфики пародии. Думается, что история пародийного жанра откристаллизовала два основных его типа<sup>1</sup>, свидетельствующих о достаточно объемных координатах эстетического пространства пародии, мигрирующей между положительным и отрицательным полюсами. Предлагаем следующие их определения: *утверждающе-игровая* и *отрицающе-оценочная* пародии. Первая из них, наиболее ранняя по времени возникновения, забавляется с объектом, предлагая двойную, семантически расслоенную экспозицию-разработку высокого прообраза, не претендующую на его оценку и низвержение. Позиция архаического смехового увенчания-развенчания, составляющего двуединую плоть этой пародии, амбивалентна и беззлостна по своей сути.

Отрицающе-оценочная пародия, связанная с резким неприятием традиционных систем ценности или негативных, по мнению автора, явлений, доминирует в условиях Нового времени. Свойственная этому типу жанра пародийная агрессия связана со значительной идеологизацией культуры и искусства, что достаточно ярко прослеживается уже на примере Могучей кучки, в частности, Мусоргского, пародийность которого была знаком последовательной художественно-идеологической программы всего сообщества (отсюда – сильная "заидеологизированность" и субъективность "Классика" и "Райка", значительно укрупняющих "негативность" героев). В условиях Нового времени существенное место отводится и игровому типу пародии, представленному, например, у тех же кучкистов многочисленными импровизированными опусами, рожденными на злобу дня в процессе обсуждения сочинений и свидетельствующими о "выраженной пародийными средствами приязни к объектам" [199, с. 99]. Такие дружественно настроенные пародийные опусы встречаем у Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Танеева, Прокофьева, Стравинского и др.

Обозначив крайние точки жанровой территории пародии, отметим, что её художественное пространство не всегда провоцирует исследо-

<sup>1</sup> Исследователи, обращающиеся к проблеме пародии, также выделяют, как правило, два ее типа. Однако, нередко при рассмотрении "положительного" вектора пародии акцент делается на аспекте развлекательности (как, например, у П. Лемана: критикующая, спорящая – и веселящая, развлекательная пародии). Думается, что веселой может быть любая пародия, в том числе и критическая. Именно поэтому автор данной работы настаивает на дефиниции "утверждающе-игровая", подчеркивая тем самым отсутствие в произведении отрицательной оценки.

вателя к типологической определенности. Именно поэтому автор солидаризуется с мнением В. Новикова о том, что "выделять внутри пародии жесткие разновидности, единые для всех эпох и национальных литератур, пожалуй, нецелесообразно. Плодотворнее, видимо, говорить о семантических полюсах отрицания и утверждения <...> причём, одна и та же пародия может в своих разных смысловых слоях тяготеть и к "минусовому", и к "плюсовому" полюсу" [199, с. 104–105].

Любопытная трактовка пародийных тенденций представлена в работе "Пародия: древняя, современная и постмодерная" английской исследовательницы М. Роуз [234]. И хотя, как считает И. Ильин, "если что ей и удалось доказать с исчерпывающей полнотой, так это полную сумятицу представлений о пародии как древних, так и современных теоретиков и практиков" [117, с. 188], в названном труде содержится попытка обозначить разные интерпретации пародии, из которых исходят, по мнению М. Роуз, ведущие современные учёные. Исследовательские стратегии зарубежных авторов, поданные в хронологическом порядке, фиксируют эволюцию мнений о пародии, рассмотренной как: "контеста́ция и искажение" (Машере), комическая "трансгрессия" и "псевдотрансгрессия" (Кристева), пародия "критичная по отношению к реальности" (Фуко), "пародия-безумие" (Хассан) и "невладение материалом" (Деррида), пародия – "минимальная трансформация текста" (Женетт) и "повторение с отличием", не предполагающее обязательного комизма (Хатчен), "нигилистическая пародия" (Ньюмен) и пародия, применяемая "для обозначения безумного/разорванного мира" (Мартин Эмис) [цит. по: 117, с. 188–189]. Названные художественно-эстетические коннотации жанра, безусловно, имеют смысл, однако, лишь в их соотнесенности и взаимодополнительности, поскольку одна и та же пародия может обнаруживать многие из отмеченных тенденций ("Антиформалистический раёк" Шостаковича, например, – это и пародия-трансгрессия, направленная на преодоление табуированности официальной культурной традиции, и критика социокультурной реальности, и мистифицированное "невладение материалом", и текст, призванный отразить безумный/разорванный мир и пр.).

Отправная идея структурирования пародии – *принцип смехового раздвоения*. Являясь одним из главных симптомов смехового мира, он становится режиссирующим фактором композиционно-структурной и смысловой организации жанра, каждый элемент которого чре-

ват своей противоположностью. Двоящаяся природа пародии охватывает все её показатели:

1. Само появление пародии связано с системой *смехового двойничества*: пародия – в первую очередь имитация, смеховой дублер, жанр кривозеркально-отражательный, вторичный. В этом смысле пародийное произведение всегда в большей или меньшей степени оппозиционно по отношению к первоисточнику (а оппозиция предполагает наличие как минимум двух планов), представляя собой кратную, потенциально делимую художественную систему, в которой каждый вычленимый элемент может быть представлен как кривозеркальное отражение какого-либо другого элемента опознаваемой "темы". Даже если все текстовые показатели пародийного опуса кажутся выдержанными в высоком модусе, при введении его в координаты каких-либо макроструктур (исторического и общехудожественного контекста – как в "Борисе Годунове" Мусоргского, свойственных композитору стилевых ориентиров – как в случае с "Классической симфонией" Прокофьева и вокальными сатирическими опусами Шостаковича, мировоззренческих установок и присущего автору типа высказывания, образности всего произведения, социокультурных параметров и пр.) происходит "опознание" пародийного объекта.

2. Художественное пространство жанра представляет собой *семантически двоящуюся амбивалентную структуру*, сопрягающую "верх" и "низ", серьёзное и смеховое, *intellectuale* и *vulgare*. Этим определяется специфика двупланового "интонационного поведения" пародии – синтетического жанра, основанного на "контрапункте стилей" (Д. Лихачёв) и сочетающего в едином стереотекстуальном организме взаимоисключающие культурно-семантические коды.

3. Основным структурирующим признаком жанра становится *принцип диалогизма*: пародия, прежде всего, – диалог двух несовместимых сознаний (как правило, традиционного или ретроспективного – и нового), двух моделей культуры ("высокой" и "низкой"), текста и интертекста, инициирующих игру культурных "языков" и диалогичность наслаивающихся семантик и связанных с ними текстовых показателей.

4. Главной темой пародии является древняя, как мир, амбивалентная процедура *увенчания-развенчания*, в игровой структуре которой, в зависимости от эстетической устремленности жанра, артикулируется утверждающий или отрицающий аспект.

5. Основа работы с материалом – свободная "языковая игра в поле культурных смыслов" [182, с. 337], очерчивающая горизонты

возможных миров индивидуального и социокультурного опыта. Мистифицированно-игровой модус определяет основные принципы организации пародийного текста:

– имманентно-интонационные двоящиеся тенденции (вспомним Ю. Лотмана: "Искусство игры заключается <...> в овладении навыком двупланового поведения" [170, с. 83]), способствующие возникновению стереофонии жанрово-стилистических показателей;

– как правило, неадекватное соотношение музыкального и вербального текстов (если таковой имеется): возможное присутствие в пародии двух текстовых репрезентантов, не являясь универсальным свойством жанра, открывает перспективу дальнейшей двоичности каждого из уровней – развитие со-текстов может осуществляться либо по аналогичному "сценарию", либо устремляться в различных семантических направлениях;

– конфликтное соотношение текста и контекста, текстовых и субтекстовых параметров, когда "текстовое значение может полемически отвергаться субтекстовым" [172, с. 439], порождая несоответствие ситуативного "спроса" и жанрово-стилистического "предложения".

6. Основываясь на имманентно-игровой модификации материала, пародия открывает перспективу "внетекстовой" *игровой ситуации в зоне восприятия*. Будучи обращенным одновременно к двум константам пародии – прототексту и реальному тексту, восприятие создаёт необходимое для пародийного результата ощущение двусмысленности. Более того, пародийное восприятие имеет процессуально-продолженный характер, продолжая "игры с текстом" даже после прослушивания произведения.

Имманентно-игровая установка пародийного текста, функционирующего по законам ситуации "как бы", прослеживается:

– в принципе мистификации, когда в одном художественном организме мистифицируются и стилевые признаки прообраза – объекта пародии, и его новое стилистическое "тело" – имеющийся в наличии пародийный субъект;

– в жонглировании семантическими зонами "высокого"-"низкого";

– в присутствии игровой идеи узнавания материала.

7. *Структурирование пародии* также осуществляется по закону смехового раздвоения. Как правило, её композиционной основой становится определённая двуслойность материала, репрезентирующего два структурных уровня произведения: виртуально существующий

прообраз, экспонированный соответствующими жанрово-стилистическими знаками и дающий восприятию четкий ассоциативный адрес (точка отсчёта пародийной работы, воспроизводимое), – и реально присутствующий план трансформации, одновременно моделирующий опознавательные признаки прообраза и деформирующий его в соответствии с принципами комической обработки (нарушение, деформация, отклонение от нормы, сближение взаимоисключающих явлений, включение прототекста в неадекватный контекст и пр.).

8. Двоящиеся тенденции пародийного текста – основа соотношения двух драматургических планов пародии: *авторского* и *"чужого слова"*, вступающих в игровые отношения. Свойства авторской интонации зависят от способа обработки чужого материала: нацеленность на обострение сатирической тенденции, как правило (но не всегда), связана с укрупнением пародийного объема и обострением диссонантности "сшибки" (Ю. Тынянов).

Существует два основных варианта оформления "сшибки" – неувязки содержательного и стилистического планов:

1) *высокий стиль + низкое содержание* – в том случае, когда "чужое слово" стилистически ориентировано на высокую музыкальную символику, "низкий" план сосредоточивается в содержательной сфере (примеры – Полонез Свояченицы, Писаря и Винокура в "Майской ночи", "Аки горлица" Дьяка из "Ночи перед Рождеством" Римского-Корсакова, стенания "А-А-А!" Принца в "Трех апельсинах" Прокофьева, плачи Катерины в "Катерине Измайловой" Шостаковича и "На кого ты нас покидаешь" из "Бориса Годунова" Мусоргского)<sup>1</sup>;

2) *низкий стиль + высокое содержание* – когда "чужое слово" выдержано в стилистических традициях низовой культуры, а развенчание происходит за счёт несоответствия между требуемой высокой (или претендующей на высоту) содержательной сферой и "низкой" стилистикой (примеры – Песня Дурня из "Рогнеды" А. Серова в качестве его же разоблачающей характеристики в "Райке" М. Мусоргского, скоморошья небылица "Шарлатарла из Партарлы" и "Чижик" – репрезентанты квазивеличественного образа царя Додона в "Золотом петушке" Н. Римского-Корсакова).

<sup>1</sup> Симптоматично, что высокие жанровые ориентиры в приведенных примерах очерчивают фактически тот же круг культурных реалий, которые задействованы в архаических пародиях. Это, как правило, знаменный распев и плач (вспомним скоморошью пародию на осмогласие и плач "Похороны комара").

Все отмеченные моменты свидетельствуют об активной диалогичности пародийных текстов, в каждый данный момент апеллирующих к предполагаемому прообразу (жанрово-стилистическому, определённом произведению, художественной традиции и т. д.).

**Карнавальная природа** пародии проявляется в травестировании музыкального материала (маскарадные "переодевания" текста), в создании особого игрового пространства, предполагающего фамильяризацию отношений с высоким стилем или иерархически высокими фигурантами социокультурного контекста, в инверсивных перестановках "верха" и "низа" (либо насильственный захват стиля *intellectuale* и размещение его в профанной системе *vulgare*, либо, наоборот, – намеренное снижение высокой знаковости за счёт внедрения "низовых" стилистических параметров в ритуализованную "высокую" ситуацию), в режиссирующей функции мотивов развенчания и снижения, в создании диалектически-"двумирного" текстового пространства.

С точки зрения принципов организации материала пародия, как отмечалось, представляет собой уникальное полистилистическое образование – метатекст, совмещающий в себе высокий и низкий элементы культурной семиосферы. Диффузное смысловое поле пародии – зона пересечения противоположных по семантике семиотических структур. Это своеобразный "дуэт несогласия", каждый из "голосов" которого заявлен своим репрезентантом. Прообраз, существующий в ассоциативной памяти, декларируется жанрово-стилевой символикой пародируемого объекта (в пародии, основанной на стилистическом отторжении от прообраза, его идея присутствует в сознании как виртуальная "точка отсчёта"<sup>1</sup>); реальный образ – преобразованной диффузно-стилистической системой, намечающей одновременную связь с двумя отмеченными векторами культуры в симультанном (исторически-временном и художественно-стилевом) варианте. Образуемый "стилистический зазор", "сшибка", и есть зона трансформации, определяющая степень насыщенности произведения пародийной функцией<sup>2</sup>.

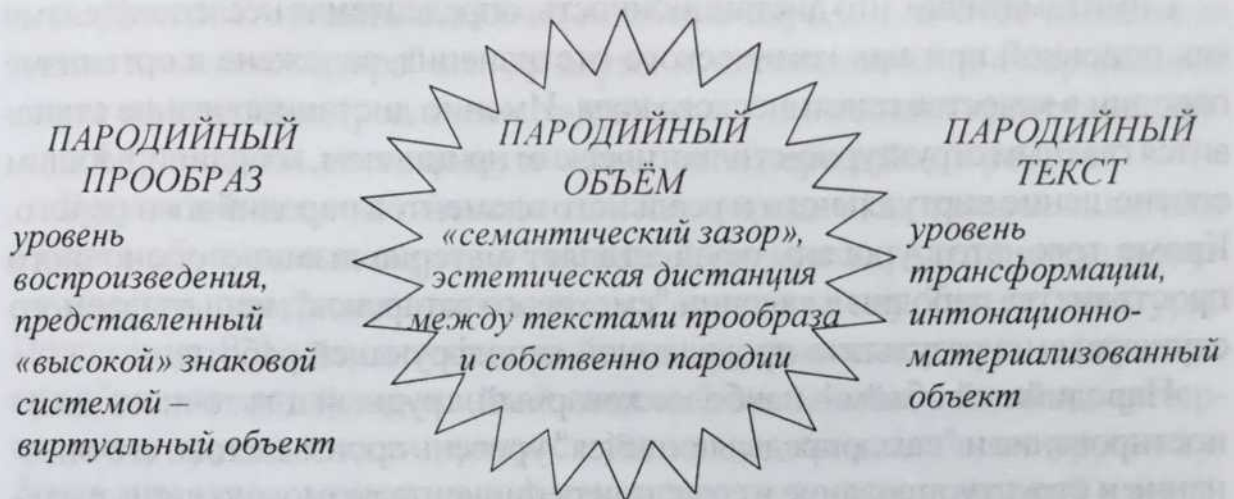
<sup>1</sup> Понятие *виртуальный объект* используется в работе в том его значении, которое исходит из латинского слова *virtus* (потенциальный, возможный, мнимый, воображаемый, а также энергия, сила). Прототекст содержится в пародийном произведении именно в таком качестве *потенциально-возможного, воображаемого, но сильного* по воздействию текста.

<sup>2</sup> Отметим, что объёмность пародийной функции не всегда находится в прямой зависимости от степени деформации прообраза. Нередко так называемые "несмешные пародии", максимально тождественные первоисточнику в стилистическом отношении, обладают большим пародийным потенциалом, чем опусы, изобилующие "парадоксирующими элементами", о чем речь будет позже.

Попытаемся схематически представить многослойную объемность пародийного произведения:

Схема 4. 1

### СХЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАРОДИИ



Аналитическое расслоение семантического поля пародии на две взаимосвязанные и в то же время взаимоотторгаемые зоны представлено в первой и третьей позициях схемы<sup>1</sup>. Расчленяемое аналитическими усилиями двуединое тело пародии можно сравнить с развивающимися разделами вариационного цикла, репрезентирующими, с одной стороны, дифференцируемую слухом тему, а, с другой, – её новое образное состояние. Происходящие при этом образно-эмоциональные изменения аналогичны кардинальным обновлениям темы в свободных вариациях, позволяющих значительное отхождение от образной сферы первоисточника – вплоть до появления "темы-оборотня".

Внутренняя часть схемы отражает эстетически-оценочный функциональный уровень, определяемый дистанционным семантическим объёмом – эстетическим расстоянием между крайними составляющими схемы: чем больше эстетическая дистанция между виртуальным и материальным составляющими пародии, тем прозрачнее ситуация низвержения "высокого" объекта, а, следовательно, откровеннее пародийная функция. Выбор для обозначения пародийного объема

<sup>2</sup> В этом смысле пародия представляет собой интонационно реализованную метафору сиамских близнецов, которые, с одной стороны, являются соединением (при большей активности одного из "элементов"), а, с другой, – раздвоением внутри одного организма.

графического изображения пружины – элемента, способного к изменению исходного формата, не случаен. Это связано со спецификой "растяжения" или "сужения" пародийного объёма произведения в зависимости от возможностей его адекватного или неадекватного прочтения (с тенденцией к приращению или умалению смысла).

Симптоматично, что дистанционность, определяемая исследователями как основной признак комического отстранения, заложена в организме пародии в качестве генетического кода. Именно дистанцирование становится главным структурно-стилистическим принципом, координирующим соотношение виртуального и реального элементов пародийного целого. Кроме того, этот уровень осуществляет материализацию оценочного пространства пародии в явлении "смехового катарсиса", испытываемого слушателем в результате проделанной дешифрующей работы.

Пародийный объём – наиболее коварный, трудный для точного диагностирования и "самоопределяющийся" уровень произведения: его опознание и структурирование в сознании реципиента возможно лишь в случае его адекватной настройки на соответствующую эстетико-психологическую и социокультурную парадигму при определённом "общем знаменателе" интеллекта (по отношению к авторскому). Это связано с тем, что основной разворот пародийного сюжета происходит не только в тексте (он лишь задаёт программу, в соответствии с которой осуществляется внутритекстовая пародийная игра), но и в работающем с ассоциативными моделями сознании. Заданная в тексте эвристически-игровая ситуация предполагает работу полифонически организованного восприятия<sup>1</sup> в соответствии со следующей аналитической программой:

1. Этап "опознания объекта": воспринимая ассоциативную парадигматику пародии, выделить в ней жанрово-стилистическую модель прообраза (отсеять в диффузном "высоком"), определить его константные признаки.

2. Действуя в соответствии с "инстинктом должного", соотнести материально существующий пародийный текст с моделью прототекста, определить степень и характер его трансформации в связи со спецификой проделанной смеховой работы. Иногда это не столько транс-

---

<sup>1</sup> Характерной чертой пародийного восприятия, кроме его симультанно-полифонической структуры, является активность творческого постижения, представляющего своего рода сотворчество с композитором (ибо от того, насколько адекватно дешифрует пародию слушатель, зависит конечный результат создания пародии).



формация, сколько, наоборот, предельно точное следование стилевой норме с тенденцией к симулятивной гиперболизации (ключ к опознанию пародии в этом случае, как отмечалось, – контекст, субтекстовые элементы или сама гипербола стиля, порождающая либо двусмысленность, либо ощущение жанрово-стилистической перегруженности).

3. Диагностировать оценочный объем пародии за счёт выявления "семантического зазора" между двумя представленными в пародийном целом со-текстами (реальным, смеховым, – и высоким прототекстом).

4. Определить специфику и механизмы пародийной работы.

Будучи полистилистическим текстом, пародия как таковая включена в более объемные интертекстуальные координаты. Ассоциативно-диалогическая программа отсылает пародию ко всему Тексту культуры. Положение Р. Барта о тексте как таковом, применительно к пародии, приобретает артикулированный смысл: "каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки старых культурных кодов, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем" [цит. по: 216, с. 78].

Особая объёмность и семантическая плотность пародии инициирована активным действием всех текстовых параметров: собственно текста (с особой весомостью субтекстовых моментов), контекста и подтекста, артикулированных несоизмеримо больше, нежели в других жанрах<sup>1</sup>. Два последних текстовых уровня имеют столь же важные смыслопорождающие функции, сколь и сам текст. Особо активизируется функция *контекста* – наиболее динамичного фактора организации пародии. Нередко именно он производит перераспределение смысловых акцентов, проясняя содержание и вступая с материализованной текстовой сферой в определённые отношения: подтверждающие (при адекватном соотношении текста и контекста в случае демонстративной смеховой обработки прообраза) – либо отрицающе-инверсивные (при отсутствии таковой). Динамизм взаимодействия этих планов провоцирует появление *подтекста*, фиксирующего истинную семантическую функцию пародийного произведения.

<sup>1</sup> Вспомним, что основным принципом соотношения текста и контекста в "серьёзных" жанрах является их смысловое соответствие. В таком случае отпадает функция подтекста.

В результате отмеченных процессов текст пародии, как правило, обретает редкую экстравертивную особенность: он никогда не является самодостаточным, обретшим окончательные смысловые координаты. В отличие от многих интравертивных образцов "чистой" музыки, пародия – это не законченная смысловая структура, а текст, открытый к общению, диалогу, содержащий потенциал к приращению смысла и остающийся, с одной стороны, тем же зафиксированным (а, следовательно, завершённым) объектом на уровне его нотной фиксации, а, с другой, – обретающий новые семантические перспективы в процессе исполнения и индивидуального осмысления<sup>1</sup>.

В этом смысле пародия всегда апеллирует к чему-либо разъясняюще-дополняющему: к прообразу, к сознанию-восприятию, социокультурной парадигматике, подтексту, контексту, субтексту, к игровому настроению и т. д. Расслаиваясь и мерцая своими составляющими, пародия разомкнута-устремлена в культурную бесконечность, представляя собой мощное диалоговое окно в сопрягающий верхне-низовые соотношения универсум. Любой аналитически вычленимый и абстрагируемый текстовый элемент пластично "завязан" с другими, каждый из которых, в свою очередь, открыт в новое смысловое сопряжение. Вне учета этой по-настоящему диалектической, интегрирующе-универсальной природы пародии невозможно постичь огромный семантический потенциал жанра, бесконечного в своей коммуникативной открытости<sup>2</sup>.

## 4.2. СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА

"Выражение некоторой сущности средствами другого языка – основа выявления природы этой сущности" [170, с. 254]; "то, что при сравнении не выступает как различие, вообще не маркируется" [170, с. 464]. Эти положения Ю. Лотмана как нельзя лучше фиксируют соотношение нормативных жанрово-стилистических систем с пародией

<sup>1</sup> Пародийный текст в этом смысле не имеет свойств самодостаточности – он всегда не завершён, ибо каждое следующее его осмысление представляет собой новую интерпретационную вариацию.

<sup>2</sup> Симптоматичен в этом отношении факт все нового обнаружения "неопознанных пародийных объектов". Кроме того, показательной является и тенденция к различной трактовке пародийных опусов. Вот почему пародия функционирует наиболее адекватно авторскому замыслу лишь в близкой среде "со-смешников" (Л. Карасев).

– деструктивным вторичным жанром, находящимся в маргинальной зоне так называемой "агрессивной периферии" (Ю. Лотман). Во многом именно пародия осуществляет тот "семиотический взрыв"<sup>1</sup>, который будоражит культурный семиозис и, динамизируя процессы в области художественного творчества, способствует преобразованию и обновлению стиля.

Диалог с культурными текстами прошлого и настоящего, контрапункт противоположных кодов культуры ("высокого" и "низкого") определяют интертекстуальную сущность, многовариантность и дескриптивность пародии. Более чем какой-либо иной жанр, пародия – художественный механизм *самоописания культуры*, генератор информации о происходящих стилистических событиях и, главное, – о столкновении различных культурных тенденций, нередко приводящих к "отмене авторитетности текстов, на которые ориентировались предшествующие эпохи" [165, с. 490]. Поскольку стадия самоописания, инициирующая создание "автомоделей культуры", есть "высшая форма структурной организации семиотической системы" (Ю. Лотман), можно считать пародию одним из наиболее высокоорганизованных художественных организмов.

Жанрово-стилистические представления культурного сознания определённой эпохи, будучи адаптированы автором, порождают тексты, которые:

– стремятся к предельному сближению с реальной культурной практикой;

– отличаются от этой практики и рассчитаны на её изменение<sup>2</sup>.

Специфика пародии состоит в синтезировании отмеченных тенденций: с одной стороны, пародийный текст апеллирует к наиболее устойчивым и репрезентативным жанрово-стилистическим моделям, с другой – он всегда является "оппонентом" адаптированной модели, способствуя её разрушению и обновлению. Интонационное содержание стилей эпохи, автора, отдельного произведения предстает в музыкальной пародии "со знаком минус", демонстрируя жанрово-стилистические показатели в качестве "*минус-приема*".

<sup>1</sup> Вспомним, что, по Ю. Лотману, "взрыв можно истолковать как момент столкновения чуждых друг другу языков" [170, с. 18], что и присутствует в пародийном произведении.

<sup>2</sup> Эта проблема специально рассмотрена в работе Ю. Лотмана "Проблема "обучения культуре" как типологическая характеристика" [168].

Методологическим основанием изучения музыкально-пародийного стиля в данном исследовании являются концепции литературной пародии, разработанные, в первую очередь, Ю. Тыняновым и А. Новиковым, а также современные музыковедческие разработки по проблеме стиля. Следует отметить, что, несмотря на значительную изученность проблемы пародии в литературоведении, в области музыкознания – как самостоятельная научная проблема – она не получила должного теоретического освещения<sup>1</sup>. Данная работа представляет собой попытку восполнить этот пробел путем исследования стилистических процессов, происходящих в музыкальной пародии.

Проблемный спектр предлагаемого материала связан с решением следующих вопросов:

1. Существует ли специфический пародийный стиль в музыке?
2. Можно ли отнести к феномену стиля те жанрово-стилистические процессы, которые происходят в пародийном произведении?
3. В чём состоит уникальность пародийного стиля?

Проблема стиля – одна из наиболее актуальных в современном музыкознании. Несмотря на некоторые различия в понимании категории стиля, все исследовательские интерпретации едины в осознании главных стилеобразующих признаков. Таковыми, по мнению учёных, являются *целостность, единство и гармоничная скоординированность элементов*. Прочитируем эту мысль в интерпретации А. Соколова: "Когда соотношение элементов художественного целого достигает такой степени единства, соответствия, внутренней необходимости, взаимообусловленности, что можно говорить о художественном законе этого соотношения; когда в художественной системе *необходимы* именно эти элементы и *недопустимы* другие – перед нами стиль" [259, с. 34].

Главной идеей данного высказывания является логика причинно-следственных связей и устойчивость "элементной базы" стилевых параметров. Исходя из этой дефиниции, пародийного стиля быть не может, ибо в качестве необходимых элементов пародийного предприятия чаще используются именно те, которые *не допустимы* к соединению в "нормативной" стилистической системе. Кроме того, сама "элементная база" пародийного произведения – явление достаточно мобильное, практи-

<sup>1</sup> Данной проблеме, применительно к наследию М. Мусоргского, посвящено исследование Е. Дурандиной "Вокальное творчество Мусоргского" [95], а также статья А. Гадецкой о "Райке" Мусоргского [69].

чески неисчерпаемое, а соотношение элементов, как и включенность их в пародийный процесс, – бесконечно варибельно.

В контексте наших рассуждений симптоматичны и такие дефиниции стиля как "высший вид художественного единства" (С. Скребков) [253, с. 3], "единство и целостность содержательных и формальных элементов"<sup>1</sup> (В. Власов) [66, т. 1, с. 10]. В последнем определении названы два важных носителя стиля – содержание и форма, которые, в соответствии с теоретической концепцией И. Котляревского, занимают позицию соотносительной пары понятий.

Очевидно, что в пародийном опусе изменяется принцип соотношения структурно-семантических параметров: чаще присутствует их раскоординация, что приводит к трансформации парадигмальных свойств базовой стилистической системы. "Нужные" стилевые показатели либо выпадают, заменяясь не адекватными им в структурно-семантическом отношении, либо, сохраняя свои устойчивые признаки, вступают в противоречие с несвойственными им контекстными условиями, обнаруживая, опять-таки, смысловую и стилистическую неадекватность ситуации.

Процесс распада базовой стилевой системы, являющейся "точкой отсчёта" пародийного предприятия, очевиден: в соответствии с теорией Ю. Тынянова, происходит "разъятие самого произведения как системы" [278, с. 292]. Однако, важен и позитивный художественный результат этого процесса: появление новой системной связи – своего рода "несистемной системности", основанной на объединении логически несоединимых элементов, на "переводе их в другую систему" [278, с. 294], характеризующуюся нарушением причинно-следственных связей. В этой новой системе присутствует главное свойство любого стиля: "форма получает смысл, а смысл – только ему подходящую форму" [66, т. 1, с. 542]. Устанавливается новый, оксюморонный тип системной координации, который, обнаруживая свойства "минус-приема", формирует специфический "логос стиля", базирующийся на "логике алогизма" (А. Цукер).

---

<sup>1</sup> Заметим, что единство и целостность – системные показатели стиля – не синонимичны единообразию и однонаправленности. Целостность, как и единство (в частности, единство многообразия – свидетельство диалектической связи элементов), могут возникать и в результате объединения контрастных и даже конфликтных явлений (вспомним общепризнанный философский закон единства и борьбы противоположностей, позволяющий понять всякую целостность как "сложную и расчлененную систему, заключающую в себе элементы и тенденции, непосредственно друг с другом несовместимые" [288, с.183–184]).

Именно о такой уникальной стилистической логике говорит Ю. Тынянов. По мнению учёного, пародия возникает лишь "в результате столкновения двух языковых систем", что приводит к созданию "нового, синтезированного стиля. Его цель, его главная функция – двусмысленность" [278, с. 300, 305]; "пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый" [278, с. 212]. Основным композиционным признаком такого синтезированного стиля становится стилевой слом – *дисбаланс*, сущность которого определяется Ю. Тыняновым как "*сшибка*".

Среди значений слова "сшибать" в Толковом словаре В. Даля находим следующие:

- 1) "сбить, столкнуть, свергнуть ударом (свести с должного пути, вступить в конфронтацию)";
- 2) "сшибать на кого" – "походить, быть похожим";
- 3) "сбиваться с пути", "умственно или нравственно блуждать", "вести себя дурно";
- 4) "сталкиваться, удариться друг о друга";
- 5) "сражаться, попасть в стычку" [86, с. 372].

Вводя свое метафорическое определение, Ю. Тынянов, по всей вероятности, артикулировал свойство конфронтации стилевых планов пародии (в соответствии с пояснениями № 1, 4, 5 у В. Даля). Симптоматично, однако, что все названные В. Далем семантические аспекты слова "сшибка" – и даже те, которые не имелись в виду Ю. Тыняновым, – формируют единое смысловое пространство, отражающее художественную специфику пародии. Учитывая, что пародия – смеховой двойник высоких культурных реалий, слово "сшибать" в значениях "*походить, быть похожим*" и "*вести себя дурно*" также отражает стилистическую сущность пародии – ассоциативного явления, акцентированная "*похожесть*" которого сочетается с определёнными *отклонениями от нормы* (по отношению к "высокой" норме пародия есть девиантное, отклоняющееся от нормативного "дурное поведение")<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> В связи с проблематикой данного исследования любопытно, что среди различных отрицательных свойств "зла", выделенных Дионисием Ареопагитом, отмечены "*ущербность, недостаток, немощь, несоразмерность, грех, бесцельность, безобразие, ... необдуманность, безосновательность, беспричинность, беспорядочность, несхожесть*" – качества, во многом характеризующие пародийный текст. Учитывая теологическую концепцию "зла", исходящего от "обезьяны Бога", понятно крайне негативное отношение теологической науки к пародии (см.: Дионисий Ареопагит. О Божественных именах [88, с. 182–183]).

*Многовероятностная природа* музыкальной пародии требует нахождения такой её стилевой дефиниции, которая бы могла, с одной стороны, выявить константные признаки жанра, а, с другой, – была бы способна отразить динамические, мобильные свойства её организации.

Существует множество научных определений стиля, артикулирующих либо его устойчивые, стабильные, либо динамизирующие свойства. В этом смысле показательны дефиниции, с одной стороны, – Г. Вельфлина, с другой, – Е. Шевлякова и В. Власова. Первый понимает стиль как "завершенную в себе, устойчивую и неизменную структуру формальных элементов, подчиняющуюся какому-либо одному формообразующему принципу" [64, с. 145]. Понятно, что по отношению к пародийному стилю, имманентные свойства которого – внутренняя неисчерпаемость, многовероятностность и неполная упорядоченность – данное определение не работает.

Противоположная точка зрения, вполне отражающая жанрово-стилистическую специфику пародии, сформулирована В. Власовым, подчеркнутым, вслед за Е. Шевляковым (статья "Стиль как динамичная система отношений" [312]), динамические свойства стиля: "в каждом отдельном случае мы неизбежно сталкиваемся со стилями не вполне сложившимися, динамичными, неуловимо меняющимися и, следовательно, *внутренне неоднородными, противоречивыми, многозначными* <...> в данной области следует говорить не о законах, а лишь о *вероятностном проявлении* некоторых закономерностей стилеобразования" (*курсив – О.С.*) [66, т. 1, с. 539].

Наиболее корректная и научно обоснованная концепция музыкального стиля представлена, на мой взгляд, в работе С. Тышко "Проблема национального стиля в русской опере". Основываясь на иерархическом понимании стилеобразующих компонентов, учёный даёт системное определение стиля: "Стиль в музыке – это система устойчивых признаков музыкальных явлений, способ их дифференциации и интеграции на различных уровнях (авторская индивидуальность, направление и школа, историческая эпоха, национальная специфика и т. п.), переход их смысловых полей в конкретные системы музыкально-выразительных средств" [280, с. 5]. В данной дефиниции отражены такие важнейшие свойства стиля как системность, устойчивость признаков, функциональность, многоуровневость и, наконец, "стыковое положение между формой и содержанием" [280, с. 5]. Используя эти положения в качестве методологической базы исследования, спроецируем их на интересующую нас проблему.

На уровне *устойчивых признаков пародийного стиля* выделим конституирующие факторы стилеобразования, которые позволяют определить его "физиономические" свойства и выделить среди других. Главные из них:

- наличие в пародии уровней воспроизведения и трансформации;
- дизъюнктивный синтез элементов пародийной целостности;
- принцип остранения.

Эти параметры программируют такие свойства пародийного текста как принципиальная ассоциативность, стилистическая "сшибка", смешение и инверсирование верхне-низовых культурных параметров, раскоординация средств музыкальной или музыкально-вербальной выразительности, наличие "парадоксирующих элементов" (термин С. Колобкова [129, с. 47]), обман ожидания, нарушение "инстинкта должного", являющиеся конкретизацией принципа трансформирующего *воспроизведения-остранения* на разных уровнях пародийного стилеобразования (от структурно-семантического – до апперцептивного).

Наличие в пародийной системе *уровней воспроизведения и трансформации*<sup>1</sup> – главный стилеобразующий фактор, инициирующий все устойчивые признаки пародийного стиля.

Характеристика пародии как "смехового дублера" (термин, используемый Д. Лихачёвым, Е. Назайкинским и др.) фиксирует двойственную природу пародийного организма: с одной стороны, дублирование предполагает "удвоение" *известного* объекта, с другой – сам принцип пародийного удвоения инициирует *трансформационную* суть смеховых вариаций. Различия между симультанно сосуществующими текстами (реальным, пародийным – и виртуальным текстом прообраза) позволяют слушателю, с большей или меньшей степенью осознанности, зафиксировать произошедший сдвиг и оценить пародийно-трансформационную специфику произведения. Не случайно Джон Рескин, говоря о гротеске, имеющем весьма существенное значение в формировании пародийной образности, заметил: "ясный образ в кривом зеркале лучше неуловимого изображения в тусклом стекле <...> зная степень искажения, можно точнее восстановить истину" [3, с. 124].

<sup>1</sup> Воспроизведение и трансформация – два уровня пародийной организации, выделенные А. Новиковым [199]. Воспроизведение – принятие законов определённого стиля в иллюминированном, как бы "отвердевшем" виде, репрезентация его наиболее устойчивых признаков с отсечением всего случайного и несущественного; уровень трансформации – наиболее динамичный срез пародии, посредством которого происходит стилевое переинтонирование – перекодировка текста.



Уровень *воспроизведения*, презентующий знаковые параметры *базового стиля* (чаще "высокого", реже "низкого", в зависимости от типа пародийной организации), заряжает текст ассоциативностью. Поскольку пародийное произведение всегда нацелено на снижение высокого, функция воспроизведения – важнейшая в осуществлении профанирующей работы. Благодаря продуцированию свойств травестируемой модели в пародии, как правило, присутствует узнаваемое, хотя и деформированное, жанрово-стилистическое ядро прообраза, фиксируемое в сознании слушателя как некое "сомнительное сходство". Сомнительность подобия обеспечена *трансформационной* спецификой пародии, зависящей от активности введения астилевых профанирующих параметров – своего рода стилистических провокаторов, производящих семантическую диверсию и разрушение базовой жанрово-стилистической модели.

Особый характер взаимодействия уровней воспроизведения и трансформации определяет степень зависимости пародийного текста от высокого прототипа. Очевидно, что в разных пародийных произведениях присутствует индивидуальная степень связи с "высоким": от максимальной его артикуляции – до отторжения всех его признаков в пародиях-примитивах.

Синтезирование уровней воспроизведения и трансформации приводит к появлению качественно новой системной целостности – пародийного стиля, "семиотическая сила" (Т. Апинян) которого заключается не только в том, чтобы разрушать знаки, но и в том, чтобы их обыгрывать, вовлекая в работу такого "языкового механизма, у которого отказали все стопоры и предохранительные клапаны" (Р. Барт).

**Принципиальная ассоциативность и семантическая активность** пародийного текста актуализируют виртуальное присутствие в пародии первого плана. Использование ассоциативного материала, основанного на "чужом слове" (М. Бахтин) и вводимого в качестве цитат, аллюзийных намеков, реминисценций и стилизаций, позволяет оценить пародию как результат более или менее значительной трансформации заданной парадигматической модели. Принципы жанрово-стилистической организации прообраза перестраиваются по законам новой системы: первый план "органически вписывается в новую структуру и одновременно сохраняет память об иной системе кодирования" [167, с. 263]. Именно поэтому рассмотрение стилистической природы пародии целесообразно только сквозь призму отраженных в ней моделей культуры.

Принцип ассоциативности приводит к повышению семиотичности пародийного текста, к использованию в нем сильно формализованных и ритуализованных жанрово-стилистических структур, имеющих определённое смысловое поле. Для того, чтобы пародийный текст воспринимался как некая аномалия, он должен, как и всё культурное метасознание эпохи, "неизбежно питаться памятью и идеалом "нормального" текста, "нормальной" культуры, "нормального" мира" [164, с. 162]. Именно поэтому детективно-игровой сценарий пародии, развернутый вокруг эмблематичных моделей и символов "материнской культуры", призван возбудить интерпретационную потенцию слушателя и нацелить его на осознание "нарушений" и "несоответствий". В этом случае "известное режиссирует из-за кулис новым" (Ю. Тюлин): модель прообраза проявляет себя, с одной стороны, как явление самоценное, обладающее собственной спецификой (осознаваемая инвариантная модель, уровень воспроизведения), а, с другой, – как феномен "не вполне самостоятельный, зависящий от среды его "обитания" [15, с. 9] (реальный пародийный текст, уровень трансформации).

Будучи закрепленными культурным сознанием своей эпохи, жанрово-стилистические знаки пародийного прообраза представляют собой освоенное восприятием культурное пространство – "наше", "свое", "гармонически организованное", по Ю. Лотману. Пародия же, в силу свойственной ей тенденции к разрушению гармонического соотношения элементов, выполняет функцию противостоящего "их-пространства" – "чужого", "враждебного", "хаотического" [167, с. 257]. Однако в этой кажущейся хаотичности обнаруживается достаточно упорядоченная системность нового качества, основанная на разрушении базовой системы и согласовании элементов по принципу обратной связи ("обратного смысла", по Р. Барту).

Главный стилепорождающий принцип пародийной организации на уровне системного соотношения элементов – *дизъюнктивный синтез* (от лат. *disjunctio* – разъединяю и гр. *σύνθεσις* – объединяю) – предполагает совмещение логически несовместимых элементов, вступающих в конфронтационное единение по типу "смеси французского с нижегородским" (данное выражение, в связи с присутствием тенденции к смешению высокой и низкой культурных констант, как нельзя лучше характеризует отмеченное явление). Взламывание системы посредством постоянного введения резких стилистических скачков и "сшибок" порождает ощущение "границы", преодоление которой раз-

решается "семиотическим взрывом", имеющим – в контексте иронической программы и в связи с частым использованием приема – явно выраженный комический эффект.

Данное свойство пародийного текста имеет различные формы осуществления, например:

а) *несоответствие двух текстов*, словесного и музыкального, при музыкально-вербальной организации произведения (примитивного вербального и изысканного, квази-романтического, музыкального – как в "Романсах на слова из журнала "Крокодил" или "Четырёх стихотворениях капитана Лебядкина" Шостаковича);

б) *в эклектичном объединении разных жанрово-стилистических тенденций имманентно-музыкального свойства*, результатом чего становится:

– *образование несуразных гибридов*, основанных на сращении и спрессовывании в динамичную вертикаль высокого и низкого ассоциативного материала (см.: гротескная полька-марш, "с размаху въезжающая" в кульминационное проведение темы арии Елецкого "Я вас люблю" из "Пиковой дамы" Чайковского и деформирующая престижный материал<sup>1</sup> – такты 159–164 "Любви капитана Лебядкина" из "Четырёх стихотворений..." Шостаковича; оборотничество темы "Чижика", которая за счёт захвата интонации уменьшенной кварты приобретает черты авторской монограммы – фортепианная партия тактов 21–28 в "Пробуждении весны"; гибрид "Чижика" с заключительной партией сонаты Бетховена в "Крейцеровой сонате" – такты 62–85 из "Сатир" Шостаковича);

– *"клочкообразное" коллажное становление формы* на основе резкой экспансии разнородных интонационных идей, порождающих рядоположенный контраст-несоответствие (ничем не оправданное соседство солидного и просторечного цитатного материала)<sup>2</sup>;

– *развенчание квазипатетической сущности "высоких" состояний любви, героического одушевления, страданий и пр. профанным*

<sup>1</sup> Такое снижение темы любви имеет нечто общее с тем, что происходит в "Фантастической симфонии" Берлиоза. В обоих случаях имеет место оборотничество "высокой" темы, превращающейся в неистовый гротесковый пляс, призванный разоблачить утопию романтизированного видения действительности. В этом случае "деформированной жизни, – как замечает М. Арановский, – отвечала деформация как метод художественного воплощения" [235, с. 241].

<sup>2</sup> Показательно нанизывание разнородных интонационных идей в "Пробуждении весны" из "Сатир" Шостаковича: 1) тема "Чижика" – "объявление" романса (Moderato, 4/4, *p*, крещендирующее до *ff*); 2) тема "Весенних вод" Рахманинова (Allegro, 4/4); 3) эпизод симфонизации "Чижика", завоевывающего высокий статус благодаря обретению интонационной общности с монограммой; 4) резкое включение темы "Ах вы сени"; 5) столь же неожиданный переход в восточную тему; 6) "Весенние воды".

материалом "не первой свежести" – "поистертым, устарелым и уже по этой причине лишённым ценности" [13, с. 241] (см.: Выходной марш Додона на тему скоморошьей небылицы "Шалатарла из Партарлы", его же Военный марш, паразитирующий на городской плясовой песне "Светит месяц", жанровая символика страданий, inferнальных ужасов и пр. в "Любви к трем апельсинам" Прокофьева).

Заметим, что дизъюнктивный синтез, направленный на интеграцию разнонаправленных тенденций, может присутствовать на всех уровнях пародийного стилеобразования: ладогармоническом, метроритмическом, темброво-регистровом, формообразующем и пр. В каждом отдельном случае автор экспериментирует с игровым потенциалом приема, актуализируя те или иные параметры.

Следующий конституирующий фактор пародийного стилеобразования – *принцип остранения*, способствующий осознанию криво-зеркально-отражательной специфики пародии. Остранение престижных культурных объектов – один из наиболее типичных принципов смеховой, в частности, пародийной обработки материала. На уровне восприятия результатом остранения становится *эффект нарушения "инстинкта должного"* (В. Пропп), психологически мотивированный расстройством инерции восприятия и состоянием "обманутого ожидания".

Термин *остранение*, введенный в научный оборот В. Шкловским, предназначался для обозначения приема "обновления ощущений" [315, с. 351], возникавшего вследствие целенаправленного изменения слова (позже – любого объекта изображения в искусстве). Вырываясь из обычного контекста, привычный объект, по В. Шкловскому, оказывается "странным", а значит, поэтически значимым: "задержанное, внимательное рассмотрение мира" приводит к его "остраненному" отражению в искусстве, порождая "удивление миру и его *обостренное восприятие*" [315, с. 230, 231]<sup>1</sup>.

В пародийном тексте, как доказано историей, такое "обостренное восприятие" было нормой: уже в Древности все наиболее значимые явления социокультурной жизни, включая теологическую концепцию мира, проходили испытание пародийным остранением, которое – имен-

<sup>1</sup> Эволюция термина *остранение* связана с брехтовским понятием *отчуждение* (очуждение), которое, по сути, синонимично первому. Как считает Б. Брехт, именно благодаря отчуждению явление или вещь из привычных, известных превращаются в особенные, бросающиеся в глаза, неожиданные [55].

но благодаря способности обновлять ощущения – делало их более живыми, опосредуемыми "радостью понимания" (Б. Брехт). В Новое время, как отмечалось, статус пародии изменился. "Радость понимания" остранившегося объекта, как правило, уже не была связана с утверждением его ценности: остранение первого плана способствовало *отстранению* от него, порождая ощущение критического превосходства.

Для осознания процесса пародийного остранения требуется метод научного моделирования, при котором для познания одного объекта используется другой, "реальный или мыслимый объект" (С. Колобков). Подобный подход представлен в исследовании С. Колобкова о парадоксальности как принципе художественного мышления. Предлагая формулу действия этого принципа в музыке, автор вводит понятия "установочного" и "парадоксирующего" элементов (УЭ и ПЭ), где УЭ создаёт у слушателя "*предварительную направленность*, предоставляющую возможность при его сочетании с последующим – парадоксирующим – образованием *парадоксальной связи*" (курсив – О. С.) [129, с. 47]. Функцию такого УЭ в пародии выполняет базовая модель прообраза – зрелая, интегрирующая инвариантная структура стиля или жанра, "абстрагируемая от конкретных реализаций и собирающая в себе устойчивые, повторяющиеся признаки" [15, с. 9]<sup>1</sup>. Обладая большой степенью упорядоченности, функционально-смысловой информативности и, главное, – узнаваемости, она служит точкой отсчёта пародийного предприятия, позволяя оценить всё многообразие текстовых "странностей".

Идентификация острающих симптомов пародийного текста, а, следовательно, *методика анализа* пародии связаны, таким образом, с выяснением двух обстоятельств:

1. специфики остраемого объекта – первого плана пародии, конкретизируемого сознанием в качестве базовой жанрово-стилистической модели;

2. наличия в пародийном тексте таких изменений, которые, будучи рассмотренными по отношению к базовой модели, приводят к выводу о её остранении.

Пародийное остранение, позволяющее интерпретировать пародию как "игру между нормой и её опровержением" [235, с. 221], при кото-

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке [15].

рой "обычное" подается словно в кривом зеркале, происходит путем введения названных *парадоксирующих элементов*. Роль парадоксирующих могут выполнять любые параметры пародийного стиля – как внутритекстовые, так и контекстные, коннотативные.

В качестве основных парадоксирующе-остраняющих элементов пародийного текста отметим следующие:

- *стилистический дисбаланс-"сшибка"*, приводящий к деформации ассоциативного материала;
- *инверсирование верхне-низовых культурных параметров* за счёт травестийно-бурлескной обработки материала, связанной со снижением престижных интонационных идей или монументализацией музыкального "просторечья";
- *гипертрофия и утрирование* стилистических свойств первого плана;
- *эkleктически-алогичное объединение разнородных интонационных идей* как на уровне их сопоставления (внезапные стилистические модуляции), так и в синтезирующем аспекте (парадоксальные жанрово-стилистические гибриды и мутанты);
- *введение цитаты или аллюзийного материала в несоответствующий контекст* ("цитаты, выпадающие из эстетического ключа" [167, с. 263] произведения);
- *дефектное опрощение* жанрово-стилистических свойств пародируемой модели в соответствии с "эстетикой примитива" и поэтикой "Похвалы глупости" Эразма Роттердамского;
- *нарушение принципа историзма*, когда стилевые признаки музыкального текста "выпадают" из соответствующих временных координат или авторского стилистического контекста (феномен "неактуального стиля", достаточно часто представленный в качестве "минус-приема" в творчестве Шостаковича, Саца, Шнитке).

Заметим, что названные факторы фиксируют лишь основные тенденции пародийного остранения. Их количество, в связи с многовероятностной природой пародии, может быть практически бесконечным. Кроме того, парадоксирующие элементы пародийного текста могут включаться не только обособленно, но и "аккордово". Степень остранения зависит не столько от меры деформации пародируемого объекта (нередко минимально остраненный мистифицированный первый план, отягощенный несуразностями контекстно-субтекстовых параметров, воспринимается более жестко, чем откровенная пародия), но и обусловлена спецификой смехового отношения автора, в частности,

наличием в произведении различных эстетических модусов *смехового* (юмор, ирония, гротеск, сатира, приводящие к ироническому любованию объектом либо к его негативно-критическому отторжению).

Симптоматично, что одни и те же тенденции пародийного стилеобразования могут быть рассмотрены под разным углом зрения: например, инверсирование и смешение верхне-низовых параметров культуры может актуализировать свои свойства в работе нескольких механизмов – дизъюнктивного синтеза, остранения, уровней воспроизведения и трансформации. Этот факт – доказательство единой динамически-инверсирующей сути пародийного стиля, где каждый стилеобразующий элемент не изолирован, а вплетен в общую сеть игрового маневра.

Рассмотрим наиболее эффективные приемы пародийного остранения.

*Дисбаланс жанрово-стилистических параметров* ("сшибка", или "столкновение двух языковых систем", по Ю. Тынянову) осознается, в первую очередь, за счёт соотнесенности текста с разнонаправленными и, как правило, раскоординированными верхне-низовыми параметрами культуры.

Механизм "сшибки" высокого и низкого стилей включается с разной степенью интенсивности. Он может быть результатом *массированного* включения астилевых факторов, способствующих явной деформации и тотальной дисгармонии элементов, когда текст "как бы *дразнит слух, постоянно обманывая ожидания*" [235, с. 221], как в "Райке" Мусоргского или "Антиформалистическом райке" и *h-moll'*ной фортепианной прелюдии Шостаковича.

Более изощренный пародийный маневр состоит во введении какого-либо одного, незаметного на первый взгляд фактора раскоординации, приводящего к *чуть заметным "сломам"*, определяемым контекстными условиями, манерой исполнения, размещением парадоксирующих элементов в субтекстовых параметрах и пр. (буквализм приема в финальных фрагментах Плача и Славы, "эпизоды недоумения" в Прологе "Бориса Годунова", Плач Катерины из "Катерины Измайловой" Шостаковича).

Стилистическая сшибка провоцирует *инверсивную работу с материалом* под знаком комического, приводящую к *снижающему эстетическому эффекту*. Такая карнавализация текста, основанная на целенаправленной инверсии бинарных оппозиций (верха – низа, мужского – женского, молодого – старого, "топографически противополож-

ных" частей тела и пр.) – типологическое свойство любой национальной культуры, тяготеющей к смеховому модусу. Достаточно вспомнить барочную атмосферу культурного синкретизма и травестийности в Европе, свидетельство чему – французский королевский балет: "Людовик XIII исполнял женские роли и, будучи расположен к меланхолии, на балетной сцене был комическим персонажем, мужские роли исполнялись женщинами, женские – мужчинами, маски надевались на лицо и на затылок, и прелестные нимфы, вдруг повернувшись на 180 градусов, превращались в комических старух. В одном балете, который танцевали, стоя на руках, низ был замаскирован как верх фигуры, а верх – как низ. В русском контексте перверсия сохранялась, хотя имела иной смысл <...> : во Франции острота переодевания заключалась в том, что принц крови плясал пастушка, в России – крепостная плясала аркадскую пастушку" [164, с. 163].

Как видим, музыкальная пародия адаптировала технику инверсирования, выработанную многовековым развитием смеховой культуры: здесь встречаются все отмеченные инверсивные соотношения, вплоть до смены позиций молодого – старого (величание "молодых", боярина Хрущева и Афимьи, в Сцене под Кромами "Бориса Годунова" М. Мусоргского), мужского и женского ("Сказка о Шуте", Кухарка в "Трёх апельсинах" С. Прокофьева, поющая басом и пр.). Однако, имманентно-интонационным признаком инверсии в музыкальной пародии является, в первую очередь, принцип разрушения верхне-низовых параметров культуры, что приводит к возникновению вторичных, перевернутых отношений между исторически закреплённой интонационной семантикой и её новым содержанием (уже отмеченная тенденция к снижению престижных интонационных идей и монументализации "просторечья").

Чаще присутствует провокативное размещение *высоких* жанрово-стилистических моделей в несоответствующем семантическом поле (фуги в "Бюрократиаде" Щедрина, "Две фуги" на слова Козьмы Пруткова Танеева, знаменный распев – в Песне любви Дьяка "Аки горлица" из "Ночи перед Рождеством" Римского-Корсакова, полонез – в Трио Свояченицы, Писаря и Винокура в его же "Майской ночи"), реже – противоположная тенденция (вокальная распевка – характеристика престижного политического деятеля в "Антиформалистическом райке" Шостаковича; низовой банальный материал, закамуф-



лированный пафосным типом интонирования при характеристике "глуповцев" в "Золотом петушке" Римского-Корсакова). Любопытная перекрестно-мистифицированная игра в "высокое" и "низкое" имеется в "Райке" Мусоргского, где величественная Кода, посвящённая Евтерпе, Великой княгине Елене Павловне, основана, тем не менее, на мотиве *Песни Дурака* из оперы А. Серова "Рогнеда", осознание чего вызывает дополнительное ироническое удовольствие подготовленного слушателя.

Одно из наиболее репрезентативных средств пародийной инверсии – коннотативные, контекстные параметры текста, не соответствующие парадигматике первого плана, о чём речь будет позже.

В любом случае инверсирование приводит к тому, что пародия – как некая искаженная тень "правильного" артефакта культуры – всегда осознаётся как нарушение "инстинкта должного" и семантический обман. "А где обман, – замечает Т. Апинян, – там игра с символами и значениями" [11, с. 298], причём, игра системная, упорядоченная, хотя каждый раз многовероятностная и непредсказуемая. Это игра с нарушениями правил – своего рода "журльничеством" по отношению к естественным нормам репрезентации материала; игра в "семантическую диверсию", приводящая к разрушению смыслов ради выявления новых.

К устойчивым признакам пародийного стиля отнесем типичные принципы пародийной работы с материалом – *несоответствие, раскоординацию, утрирование и мистификацию*. Все остальные – такие как отклонение от нормы, контраст, противоречие, нелепость, неожиданность, примитивизация (часто совместно с автоматизацией), "ложный ход", эзопов язык, двойное кодирование, доведение до абсурда и пр. – производны от данных и являются их конкретизацией. Именно эти механизмы работы с жанрово-стилистической моделью приводят к снижению первого плана, его неадекватной гиперболизации или умалению (литота), к смещению/смешению верхне-низовых культурных координат и алогизму, к нарушению естественных пропорций формы и логики фигури-фоновых отношений, к несоответствию контекстных или субтекстовых параметров, "несогласованию времен" (интонационный анахронизм или, наоборот, избыточная сложность) и пр.

*Утрирование и гипертрофия* – преувеличенно-карикатурное следование образцу, изуродованное чрезмерным подчеркиванием каких-

либо его свойств и предполагающее чрезмерность и догматизм приема – то, что А. Шнитке называет "утрированным (а потому вдвойне губельным для него) буквализмом" [317, с. 434]). Имеется в виду такое применение приема, которое намеренно формирует ощущение безвкусицы, банальности и тиражирования в эстетике кича, как это имеет место в многократно скандируемом прямолинейном возгласе "Слава!" в хоре "Уж как на небе" или в финальных "воланиях" плача "На кого ты нас покидаешь" (А-А-А-А!) из Пролога "Бориса Годунова" Мусоргского, аналог которым можно найти в пародийных голошениях типа скоморошины "Похороны комара", в романсе "*Straus*" Даргомыжского, во многих фрагментах смеховых вокальных циклов Шостаковича (вспомним многократное финальное скандирование фразы "Я тебя, а ты меня!" в "Крейцеровой сонате" из "Сатир"), в "Мертвых душах" и "Бюрократиаде" Щедрина.

Доведение интонационной идеи до абсурда возможно как в направлении возвеличения, так и снижения героя (ситуация "голового короля"). Примеры первого рода – использование барочной формы фуги в наиболее репрезентативном её виде в хорах С. Танеева на слова Козьмы Пруткова, в "Бюрократиаде" Щедрина (*Фуга первая* – на слова "При опоздании или при досрочном отъезде пропущенные дни не возмещаются и не могут быть переданы другому лицу"; *Фуга вторая*: "Стоянка автомашин отдыхающих на территории пансионата не разрешается"), в "Юмористической фуге" Римского-Корсакова, мощное проведение темы "*Dies irae*" в "Пяти романсах на слова из журнала "Крокодил", монограммы DSCN в "Сатирах" Шостаковича.

Второй случай – травестированные характеристики персонажей в "Золотом петушке" Римского-Корсакова (кроме уже названных характеристик Додона, – выступления Афона и Гвидона на военном совете, адаптирующие комплекс героических лексем русской музыки и пр.), многие фрагменты "Бюрократиады" и "Мертвых душ" Щедрина.

Заметим, что все устойчивые признаки пародийного стиля – как дифференцирующие, так и интегрирующие, будучи рассмотренными по отношению к каждому отдельному пародийному опусу, могут выступать как *стабильные* или *мобильные* стилеобразующие факторы.

Внутрисистемные *дифференцирующие и интегрирующие признаки* пародийного стиля, представленные под разным углом зрения, способствуют как системному объединению, так и разграничению па-

родийных явлений<sup>1</sup>. Осуществляя процессы обособления и интеграции, они подлежат рассмотрению на двух уровнях – *функциональном и структурном*, выделение которых носит несколько условный характер. Среди *функционально-дифференцирующих параметров* пародийного стиля назовем следующие:

1. *Национально-ментальные и историко-временные*<sup>2</sup> основания. Важность этих критериев определяется следующим примером: сыгранный на основе пентатоники, "Турецкий марш" Моцарта будет звучать пародийно для слушателя-европейца, но не для китайца. Более того, потеряв актуальность, пародия может утратить свой смысл, который заключен в ассоциативно-знаковой осведомленности слушателя, знающего интонационный фонд конкретной эпохи: "утрата или забвение "второго плана" может привести к восприятию пародии всерьёз" [183, с. 60]. Следовательно, пародия "привязана" к категориям национальной ментальности и историзма. В идеале она требует сообщества современников – соплеменников: то, что в своей национально-ментальной среде, в современном контексте будет пародийно, в "чужом" время-пространственном измерении может потерять всякий смысл.

<sup>1</sup> Интеграция и дифференциация – две стороны процесса стилеобразования. Одни и те же устойчивые признаки пародийного стиля, будучи рассмотрены на разных уровнях системной иерархии, в ином контексте, на пересечении различных стилеобразующих координат, могут быть представлены в обеих – как интегрирующей, так и дифференцирующей – проекциях. Например, дифференцирующие свойства, способствующие выделению различных типов пародийного текста с артикуляцией их индивидуально-неповторимых свойств, внутри какого-либо одного из этих типов либо в рамках всей стилевой системы выполняют роль интегративных, фиксирующих типологические свойства стиля. Аналогично можно интерпретировать ментально-исторический фактор: в различных временных пределах он может как объединять, так и обособлять пародийные явления. В этом плане показательна противоположность пародийных тенденций архаического мира (обрядово-магическая, внеоценочная функция, связанная с упрочением сакральных смыслов бытия, "двойной экспозицией мира") и Нового времени (в первую очередь, – деструктивно-оценочная функция). Однако, и XVIII, и XIX, и XX столетия, будучи рассмотренными как отдельные эпохи Нового и Новейшего времени, имеют свои глубокие отличия в области пародийного стиля. В связи со сказанным кажется убедительной концепция М. Михайлова, в которой интегративная и дифференцирующая функции стиля представлены в уравновешенном и взаимодополнительном соотношении (см. об этом подробно: Михайлов М. Стиль в музыке [181]).

<sup>2</sup> Интересно рассуждение В. Власова об исторических координатах стиля. Справедливо замечая, что "в каждом сложившемся, "состоявшемся" художественном стиле достигается некое идеальное для данной ситуации соотношение исторического содержания и конкретной формы", автор приходит к выводу, что "стиль творит композицию как форму *согласия* души художника и окружающего его мира" [66, т. 1, с. 541]. Думается, несостоятельность этого заявления по отношению к очевидному, "верхнему слою" пародийного стиля, функционирующего, как правило, по закону оппозиции, очевидна (в первую очередь, этот тезис касается пародии Нового времени).

2. *Авторская индивидуальность пародии* предполагает отражение в ней "стиля мироощущения", образа мира композитора – того, что Е. Назайкинский определяет как "содержание стиля": "музыкальный портрет автора, его характер, его музыкальные пристрастия, его запечатленный в почерке облик" [196, с. 162]. Заметим, что стиль, будучи отражением художественно-эстетической парадигмы автора, вне зависимости от его текстового выражения, всегда находится в гармонии с внутренними убеждениями художника и с его "картиной мира" (но не всегда с миром как таковым).

3. *Принадлежность пародийного опуса к определённому направлению или школе.* В этом смысле пародия, создаваемая, как правило, с целью противостояния неприемлемым тенденциям, всегда связана с воззрениями определённого сообщества и содержит мысль о некоем "соглашательстве", позволяющем осмеяние одних явлений во имя упрочения других (вспомним, к примеру, о смехе двух "Райков").

4. *Интенциональность* пародийного произведения – его объектная или субъектная направленность. Среди объектно направленных пародийных текстов можно выделить произведения, связанные с пародированием действительности или явлений культуры: её жанрово-стилистических приоритетов, стиля определённого автора или эпохи, дружеские и оппозиционные пародии, дающие "ощущение победы, вырванной, по крайней мере, у одного, но грозного соперника – общепринятого языка, его устоявшихся коннотаций" [цит. по: 216, с. 162] и пр.; среди субъектно ориентированных – автопародии.

5. *Характер эстетического отношения* к пародийному объекту позволяет вычленить пародии обесценивающие и утверждающие, которые, будучи откорректированными пародийными коннотациями эпохи, определяют большую или меньшую степень проявления деструктивных тенденций.

6. *Эстетический модус* обработки действительности предполагает разделение пародийных произведений на две основные категории: те, в которых происходит интерпретация событий "под знаком комического", и те, в которых "пародические формы" существуют вне "пародийной функции" [278, с. 541], а, следовательно, теряют однозначно-смеховую направленность, задавая тексту принципиальную гипотетичность.

6. *Уровень демократичности, коммуникативной открытости*<sup>1</sup> пародийного текста позволяет дифференцировать:

а) *экстравертивные произведения*, созданные с целью максимально адекватного понимания слушателем пародийной специфики;

б) "*пародии-интроверты*" – симулякры и мистификации, призванные обмануть слушателя, симулируют принадлежность к высоким жанрово-стилистическим координатам музыкальной иерархии и содержат достаточно разветвленную, но тщательно закамуфлированную информацию, рассчитанную на посвящённых или заинтересованных в интерпретации "истинных намерений текста" (У. Эко). Сконструированные по принципу "двойного кодирования" или "ложного хода", такие тексты отличаются амбивалентно-синергетическим смыслом, сопрягающим пародийность и возвеличивание, трагедийный пафос и смеховое снижение (как, например, Пролог или Сцена под Кромами из "Бориса Годунова" Мусоргского, многие фрагменты "Катерины Измайловой" Шостаковича). Такие опусы можно назвать, вслед за У. Эко, "открытыми произведениями", которые "своей непроясненностью конкурируют с жизнью" и представляют собой "священный лес" – "густой и дремучий, как чащи друидов" [324, с. 20, 243].

Выделение экстравертивных и интровертивных потенциалов текста способствует определению следующего уровня пародийной дифференциации – "*уровня связей*" (И. Котляровский) [134, с. 17], осуществляющего перевод "смысловых полей" пародии в конкретную систему музыкально-выразительных средств.

*Система средств музыкально-пародийной выразительности* работает по принципу "дефектной коммуникации" (О. Буренина) [3], нарушающей коммуникативные постулаты Г. Грайвса (имеются в виду такие требования к тексту как информативность, истинность, реле-

<sup>1</sup> Примеры подобного рода можно продолжить, в частности, дифференцировать пародийные опусы по качеству "пародийной энергетики", по ориентации на бурлескную или травестийную традицию, по конкретике стилевой или жанровой ориентированности текста, по количеству задействованных каналов пародийного воздействия (музыкальные, музыкально-вербальные, музыкально-сценические опусы) и т. п. Симптоматично, что любой из выделенных уровней дифференциации может быть представлен как следующий, потенциально дифференцируемый показатель стиля. В частности, национально-ментальные свойства пародии можно рассматривать на уровне славянской общности, в конкретной национальной проекции и, наконец, – в её авторском преломлении, например: пародия в творчестве славянских, русских, украинских композиторов – или пародийность у Шостаковича, его же пародийные примитивы.

вантность и ясность выражения)<sup>1</sup> и приводящей к игре со здравым смыслом и логическими основаниями текста, нередко под знаком абсурда. Отсюда главный механизм работы комплекса средств музыкальной выразительности – их *раскоординация*, приводящая к *нарушению естественных закономерностей функционирования элементов музыкального языка*.

*Дисбаланс* средств музыкальной выразительности может проявляться как на уровне *одновременного* (вертикального) сосуществования противоречащих друг другу планов, так и при *последовательном* (горизонтальном) развёртывании идеи несоответствия.

В *экстравертивных* пародиях присутствует "прямое", открытое пародийное воздействие за счёт откровенного дисбаланса жанрово-стилистических параметров, немотивированности используемых средств, "срыва программы", раскоординации текстовых уровней в музыкально-вербальной или музыкально-сценической пародии. Эклектическое соединение несоединимого ("художественная крошка", по Л. Геллеру [3, с. 121]) и дезинтеграция выразительных средств приводят к тому, что, при соотнесенности с "нормативными" образцами, экстравертивная пародия производит впечатление *тотальной анархии* в области поэтики.

Среди наиболее характерных имманентно-музыкальных приемов "опорочивания исходной тематической идеи" (Л. Акопян) отметим:

- а) *несоответствие музыкальной идеи способам её развития*:
  - *острое диссонирование линейно организованных фактурных пластов*, развивающихся в политональных координатах (фортепианная прелюдия *h-moll* Д. Шостаковича *op. 34*, его же Октет дворников из оперы "Нос");
  - *ладотональность и гармония*, функционирующие в предельно разбалансированном режиме с мелодией (нелепая гармонизация "Чижика" увеличенными трезвучиями в сочетании с упорно повторяемым мордентом – лейтмотивом тупости – в "Серенаде" Додона; одновременно сосуществование *G-dur* и *g-moll* в Польке для двух фортепиано Глинки, такты 175–180);
  - неадекватность характера темы её фактурному облику – изложение примитивной мелодии в изысканной фактуре и наоборот;
  - несуразные *агогические, мелизматические, темброво-динамические эффекты*, например, очень быстрый темп Рондо Фарлафа в "Рус-

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры [247].

лане и Людмиле" Глинки; обозначение *sensibile e pesante*, чувствительно и грузно, в его же Польке для двух фортепиано; обилие мелизматике, мордентов и трелей, во второй теме Додона из "Золотого петушка" Римского-Корсакова; пассажи кастрюль с крышками в "Тиле Уленшпигеле" Каретникова, тембр фагота в характеристике "женского образа" в "Бабе Яге" Лядова или бас Кухарки в опере Прокофьева "Любовь к трем апельсинам", беззвучное, но тщательно прокомментированное ремарками "сопровождение" к Речитативу в "Бюрократиаде" Щедрина и пр.<sup>1</sup>;

– неожиданные сбои в области метроритма (ансамбль медиков из "Любви к трем апельсинам" Прокофьева, метрически разбалансированный фрагмент из "Детства Чичикова" в "Гоголь-сюите" Шнитке);

– нарушение типичных соотношений или инверсирование фигуρο-фонových связей – выдвигание на первый план инерционных форм движения, составляющих специфику "сопроводительного материала";

– "неправильное" голосоведение в контексте "приглаженного" классического стиля ("Деревенский секстет" В.А. Моцарта, "Классическая симфония" С. Прокофьева, "Детство Чичикова" из "Гоголь-сюиты" А. Шнитке);

– неожиданно смелые эллиптические сдвиги, нарушающие естественный ход интонационного развития и создающие, рядом с предельно скупым гармоническим сопровождением шарманочного типа, впечатление несвязности и "корявости" ("Антиформалистический раёк" Д. Шостаковича, где после многократного "правильного" кадансирования в *C-dur* последняя кадансовая формула неожиданно "въезжает" в *D-dur*);

– фактурные особенности, в частности, примитивизация фактуры, широко применяемая с пародийной целью в "Золотом петушке" Н. Римского-Корсакова и сатирических опусах Д. Шостаковича, выделение крайних регистров без заполнения среднего – эффект, создающий ощущение фактурной пустоты и противоестественности изложения;

– ущербный характер тематизма в пародийных примитивах, где тематическая идея предполагает неспособность к связному развитию и лишает его перспектив;

<sup>1</sup> Любопытные тенденции такого рода встречаем в западноевропейской музыке, например, в пьесе "Голотурия" из цикла "Сушеные моллюски" Э. Сати. В соответствии с авторской ремаркой, произведение нужно исполнять, "как соловей, у которого болят зубы". В пьесе "Эндриофтамма" из этого же цикла присутствует не менее интересная мистификация. Включая в музыкальный материал тему трио из "Граурного марша" Сонаты № 2 Ф. Шопена, Сати комментирует её следующим образом: "здесь цитата из знаменитой мазурки Ф. Шуберта".

– обработка и продуцирование материала в соответствии с "поэтикой небрежности": интонационные погрешности в озвучивании общеизвестных интонационных лексем (фальшивый золотой ход валторн, служащий сопровождением к первому соло царя Додона), умышленные ошибки и корявости при цитировании фрагментов известных произведений, создающие впечатление музыкального "косноязычия" и авторской неграмотности (как, например, тема "Камаринской" Глинки в "Антиформалистическом райке" Д. Шостаковича);

– появление жанровых мутантов ("Экспромт в форме галопа" М. Глинки или полечно-канканно-маршевые темы А. Шнитке и Д. Шостаковича, его же "Песня о нужде" из Еврейского цикла, основанная на синтезе гопака и фрейлехса);

– неадекватное использование жанровой символики (одно из наиболее ранних проявлений этой тенденции в русской музыке – Интродукция к Польке Глинки, "забывшая" о своём назначении быть развернутым вступлением к инструментальным произведениям крупной формы или увертюрой оперных и балетных опусов; позже эта тенденция встречается у Н. Римского-Корсакова Полонез, распеваемый Свояченицей, Винокуром и Писарем в сельской хате из "Майской ночи"); эта тенденция – основа пародийной концепции "Бюрократиады" Р. Щедрина, где, в соответствии с жанровым ритуалом кантаты, присутствуют "высокие" барочные жанры Прелюдии, Речитатива, Фуги, Дуэта, Хорала, Канона, *Lamento*, Постлюдии, сочетаемые с документальным стилем советской эпохи, причём, в самом извращённом, "санаторном" варианте;

б) **алогичное формообразование**, проявляющееся в:

– несвязности развития и нарушении пропорций формы;

– отсутствии логически упорядоченной структуры, основанной на иерархичности фаз развития;

– нарушении логики причинно-следственных связей и несуразном развитии темы, не соответствующем её потенциалу;

– внезапности и неподготовленности контрастов-столкновений разнородных интонационных идей;

– несоответствии формообразующих принципов характеру материала;

– наращивании музыкального времени за счёт механизированной повторности, возведенной в ранг поэтики инерционности и механизации (например, метафорически названное "дегенеративным" формообразование в "Сатирах" и "Антиформалистическом райке" Д. Шос-



таковича, основанное на кумулятивном наращивании интонационного примитива).

Поскольку зафиксировать все возможные способы профанации "первого плана", в связи с многовариантностью пародийного процесса, не представляется возможным, заметим, что главное здесь – создание конкретного художественного эффекта – сдвига в интонационной картине мира, при котором все привычные связи разрушены или смещены.

Пример пародии, демонстрирующей многоканальное применение отмеченных имманентно-музыкальных средств пародирования – фрагмент "Детство Чичикова" из "Гоголь-сюиты" А. Шнитке к спектаклю театра на Таганке "Ревизская сказка" (1981 год, оркестровая редакция Г. Рождественского). Это пародийное обыгрывание жанра сонатины с достаточно уравновешенным соотношением двух планов: плана воспроизведения, представленного классицистской моделью сонатины, и плана трансформации – её пародийного двойника. Присутствует доведенное до высокой степени напряженности противоречие между двумя глубинными структурами: "одна из них, "нормальная", по своим параметрам соответствует классицистской парадигме (<...> она присутствует как некий эталон, о котором напоминают <...> отдельные элементы текста <...>), тогда как функция второй, "теневого" модели, состоит в постоянном отрицании эталона через нарушение фундаментального классицистского принципа уравнивания позиций" [10, с. 177].

Среди таких нарушений – несогласование мелодии с явно фальшивым сопровождением, "фальшь" при повторении темы, сдвиги в формообразовании (неожиданное "выпадение" фрагментов текста, только что прозвучавшего полностью), метроритмическая раскоординация, функциональный дисбаланс фактурных слоев, нарушение стилистически корректных норм кадансирования и пр. – всё, что призвано имитировать исполнение ребёнком "невыученного текста".

В пародийном симулякре, мимикрирующем под "настоящий текст", напротив, наблюдается апелляция к нормативному соотношению средств музыкальной выразительности (нарушения немногочисленны, как правило, закамуфлированы, но крайне важны для опознания пародийного маневра), а также к приемам кодирования – "эзопову языку", маскированию, "двойному коду", дешифровка которых приводит к осознанию глубинной структуры музыкального текста. Множество таких зашифрованных пародийных текстов встречаем в творчестве Мусоргского и Шостаковича – композиторов, испытавших, в связи с

личностными особенностями и спецификой эпохи, особое пристрастие к поэтике иносказания. Особую роль в таких мистифицированных текстах приобретают *внетекстовые и субтекстовые параметры*.

**Структурно-дифференцирующие признаки** пародийного стиля определены следующими организационными параметрами:

1) *парадигмальными свойствами прообраза* – жанрово-стилистической ориентацией пародии на *высокий, intellectuale*, или *низкий, vulgare*, стиль;

2) степенью *точности воспроизводства первоисточника* (цитата, квазицитата, аллюзия, стилизация);

3) *элементным составом* пародийной целостности;

4) *степенью разбалансированности* жанрово-стилистических пластов пародии (массированное вторжение факторов, антистилевых по отношению к стилистическим координатам прообраза – или изошренное, малозаметное их подключение);

5) спецификой *механизмов пародийной преемственности*, определяемой, во-первых, "вхождением элемента воздействующей системы в систему воспринимающего художественного явления" (Е. Зинькевич) посредством методов деформации, трансформации, диффузии, синтеза или ассимиляции [108, с. 15], а, во-вторых, – связью пародийного текста либо с профессионально-композиторской, либо с фольклорной или устно-профессиональной традицией.

При всём многообразии пародийных текстов в процессе пародийного стилеобразования можно отметить две основных тенденции: *прогрессирующую и регрессирующую*.

*Стилистически-прогрессирующая пародия* представлена текстами, осуществляющими прорыв к музыкальной поэтике будущего. Её признаки – радикальные приемы работы с материалом, дерзкие нестандартные решения, всплеск новаций. Здесь предваряются те стилистические события, которые позже станут устойчивыми признаками новых стилей (аномальная секундовая "фальшь" в "Деревенском секстете" Моцарта, признак пародийной интерпретации классицистских закономерностей – предыстория будущих кардинальных изменений стиля). Во многом именно пародия становится активным двигателем процесса стилевой динамики, отражая отмеченный В. Власовым глубинный смысл исторического развития художественных стилей, состоящий "не в смене одних форм другими, а в непрерывном перерастании тектонических и конструктивных зако-

номерностей формообразования в *атектонические и деструктивные*" [66, т. 1, с. 542–543]. Отклонение от нормы и деформация<sup>1</sup> – главные признаки пародии, по Б. Дземидоку, – к XX веку приобретают парадигмальные свойства и становятся признаком нормы (явления того же рода – эмансипация диссонанса, двенадцатитоновая тональность, политональная система, коллаж и пр., во многом подготовленные "пародийной разведкой").

О нарушении нормы как процессе предчувствования "стилистического будущего" говорят авторитетные учёные. Е. Зинькевич пишет о "системе нарушений ожидаемого, которая *формирует открытие*" [108, с. 16]. Уникальность "аномалий" и их стилегенерирующую функцию подчеркивает С. Шип, замечая, что "определённые нарушения норм совершенно необходимы, когда они <...> обусловлены нестандартными задачами речи, стремлением выразить уникальные идеи, образы, переживания. Убедительные, выразительные, богатые семантикой аномалии языка имеют все "шансы" выжить в процессе "естественного отбора" средств речи и стать новыми нормами языка" [314, с. 34].

Важным в этом смысле представляется соображение Ю. Лотмана относительно "области семиотической динамики", связанной с так называемыми периферийными жанрами: "именно здесь создаётся то поле напряжения, в котором вырабатываются будущие языки <...> давно замечено, что периферийные жанры в искусстве революционнее тех, которые расположены в центре культуры, пользуются наиболее высоким престижем и воспринимаются современниками как искусство *par excellence*. Во второй половине XX века мы стали свидетелями бурной агрессии маргинальных форм культуры <...> Авангард пережил период "бунтующей периферии" [170, с. 259–260].

Вторая тенденция характеризуется созданием *редуцированно-регрессивных* текстов (в первую очередь, пародийных примитивов). Такие пародии апеллируют к "олигофренным", "дегенеративным"<sup>2</sup> прин-

<sup>1</sup> Говоря об отклонении от нормы в пародии, следует пояснить само понятие "нормы". Пользуясь определением С. Шипа, нормой называем "конкретный вид музыкально-языкового базиса (т. е. свойства музыкальных фонем, морфем и синтаксиса)" [314, с. 34].

<sup>2</sup> Заметим, что понятия "дегенеративный" и "олигофренный" могут быть рассмотрены как метафорические и научно неадекватные лишь в контексте ассоциативного восприятия, отягощенного конкретизированным значением этих терминов (*дегенерат* и *олигофрен* – субъекты с психофизиологическими нарушениями). Если же исходить из их истинного значения (гр. *oligo* – малый, уменьшенный; лат. *degeneracio* – "вырождение, ухудшение ... свойств организма" [254, с. 598, 232]), "кошунства" в их употреблении нет.

ципам организации интонационного материала, символизирующего своего рода "отставание в развитии". Именно в таких опусах, созданных в соответствии с эстетикой примитивизма, мы встречаем явления стилистического анахронизма, кича, интонационного косноязычия, авторской "неряшливости" и "глухоты". Среди примеров – "исковерканное" цитирование плясовой темы из "Камаринской" Глинки, музыкальный материал "Антиформалистического райка" Шостаковича, Серенада Додона "Буду век тебя любить" в "Золотом петушке" Римского-Корсакова, демонстрирующая процесс дегероизации на всех уровнях (от "распада сознания" царя до его жанрово-стилистической денеграции). Поскольку здесь ничего не соответствует "инстинкту должного" (кроме существующей в сознании потребности в адекватном оформлении ситуации), восприятие диагностирует этот процесс как откровенное снижение, системный распад "первого плана".

Попытаемся вписать размышления о пародии в контекст антиномии *стиль – внестилевые явления*, привлекающей особое внимание исследователей<sup>1</sup>. Поскольку дефиниция "внестилевые явления" вызывает – в связи с её неадекватностью пародийному стилю – некоторые сомнения, остановимся на кратком обзоре научных мнений по этому вопросу и определим свое отношение к нему.

Как считает С. Тышко, к внестилевым факторам следует отнести "идеи, тенденции, эволюционные процессы <...> бытовые, речевые, пространственные, эстетические и др. – явления окружающего мира" [280, с. 33]. Такая позиция достаточно прочно устоялась в исследовательской литературе. На наш взгляд, внестилевых явлений – в отношении стиля *как процесса* – быть не может, ибо что же, как не "явления окружающего мира" – наряду с другими стилеобразующими факторами – формировали, например, стиль эпохи Киевской Руси, а внутри него – стили церковно-певческого и скоморошьяго искусства? Вспомним в этой связи замечание А. Цукера, считающего, что жанрово-стилистические признаки сарабанды, в частности, её трёхдольный метр, определены характером *кругового* погребального шествия в склепе [302, с. 13], или соображения Ю. Чекана по поводу "демонстрации" и "позы" в придворном менюэте, связанных, по мне-

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует состоявшаяся в Киеве Четвёртая научно-практическая конференция Украинского общества анализа музыки "Стиль и внестилевые явления" (ноябрь 2003 года).

нию исследователя, с особенностями женского убранства того времени, не позволяющего дамам передвигаться свободно [305].

Симптоматично, что С. Тышко, относящий подобного рода явления к внестилевым, отмечает всё же их "*определённый стилеобразующий потенциал*" [280, с. 33]. Тем самым подчеркивается многомерность феномена, а оппозиция стилевое – внестилевое приобретает свойства гибкой научной абстракции, модулирующей в пределах пресловутой формулы "широкого" и "узкого" смысла.

Тем не менее, названная антиномия, при условии коррекции самого понятия "внестилевое", оказывается удобным рабочим механизмом анализа пародийных произведений. Здесь отметим два важных момента. Во-первых, то, что принято называть "внестилевыми факторами", приобретает в пародии не столько стилеобразующий потенциал, сколько *конкретно-содержательный и стилеобразующий смысл*. Вспомним, что борьба идей, мнений, художественно-эстетических установок, то есть социокультурная обстановка создания произведения, наряду с системой мировоззренческих взглядов автора, степенью комфортности его жизнетворчества и пр. – одно из главных условий появления пародии, семантика которой постигается только при осознании реципиентом этих "явлений окружающего мира". Следовательно, в случае с пародией понятие "внестилевое" должно вводиться с определённой степенью корректности.

Во-вторых, для адекватного постижения пародийно-стилистических процессов к понятию "стилевое" следует ввести иную оппозиционную пару. На мой взгляд, такой антиномией может стать позиция *астилевое*, фиксирующая свойство пародийно-стилистического дисбаланса и объясняющая конфронтационную суть *иностилевых* вторжений. Кроме того, эта позиция определяет наличие типичных для пародии уровней *воспроизведения* (стиль прообраза) и *трансформации* (астилевой срез, дистанцированный от базового стиля), что позволяет артикулировать не только рядоположенность *иностилевого* плана, но и его противонаправленное *антистилевое* воздействие. В такой ситуации происходит возрастание оппозиционной направленности разбалансированных элементов: они становятся не столько внестилевыми и даже не *иностилевыми*, но – учитывая возможную агрессивность воздействий – именно *астилевыми*.

*Стилевой и астилевой уровни* пародии образуют два стилистически-контрастных полюса, сопряженных по принципу дизъюнктив-

ного синтеза. Назовем их "*стилистический плюс*" ("нормативный" базовый стиль, представительство которого выполняет функцию *воспроизведения*) и "*стилистический минус*" (астилевые явления, функция *трансформации*). Эти полюса, исключая друг друга вне пародии, предполагаются в ней в качестве обязательных стилевых компонентов.

Поскольку пародия – смеховой двойник, как правило, высоких жанрово-стилистических реалий культуры, естественна её ориентация на стилистику высокого прообраза. В качестве ясно осознаваемого первого плана пародии, как отмечалось, присутствует или подразумевается идеальная модель высокого стиля ("*стилистический плюс*"), фиксирующая его наиболее репрезентативные, устойчивые признаки. Именно базовый стиль (чаще это "стиль жанра", по И. Царёвой) становится главным действующим лицом пародии, её "идеальным образом", *тезисом*, определяющим ориентир пародийного предприятия. Моделирование наиболее устойчивых, репрезентативных свойств стиля – целенаправленная и сознательная акция пародиста. Именно в этом, аналитически выделяемом первом плане пародии, представлены (или подразумеваются) *стилевые элементы*.

Второй план пародии, как отмечалось, – так называемые *астилевые элементы*, не только максимально дистанцированные от стилевых, но и *внедряющиеся* в них, приобретающие свойства *чужеродных*, а потому разрушительных по отношению к заявленной (или присутствующей в сознании) стилистической модели. Этот план пародии можно определить как *антитезис*, присутствие которого приводит к явному или латентному нарушению основных законов музыкальной логики. Астилевой срез – наиболее мобильный и многовероятностный, но не подчиненный произволу уровень пародии. Исходя из вероятностной сущности жанра, роль разбалансирующего может выполнять любой из элементов целого.

Наиболее активным астилевым фактором является *стиль-антипод*, функция которого – репрезентация "просторечного", "низового" стиля (так называемого стиля *vulgare*). Один из наиболее ярких примеров введения такого стиля – любовная песня Додона "Буду век тебя любить" из "Золотого петушка" Римского-Корсакова. Изощренность пародийного маневра состоит в том, что уровень воспроизведения, представленный в большинстве случаев высокой стилистической координатой, отсутствует вовсе: она существует виртуально – как то,

что должно соответствовать ситуации в связи с причинно-следственной зависимостью и "инстинктом должного". В данном случае запрограммирован спрос на серенаду; предложение же, нелепое и абсурдное, отнюдь не соответствует ему. "Чижик" выполняет функцию песни любви – того, чем он не является и быть не может. В этом и состоит пародийная аргументация (о других моментах формирования пародийного слоя в данном случае не говорим).

Не менее динамичен следующий пародийный приём: текст, заявленный как "высокий", обнаруживает при ближайшем рассмотрении *скрытый плебейский генезис*, что наполняет псевдоважный интонационный строй произведения смысловыми абберациями (дурашливая небылица "Шаралатарлы из Партарлы" в качестве Выходного марша Додона или "Песня Дурака" как основа характеристик А. Серова и Великой княгини Елены Павловны в "Райке" Мусоргского, примитивная вокальная распевка – "спич" высокого политического деятеля в "Антиформалистическом райке" Шостаковича и т. д.).

В случае музыкально-вербальной организации пародии астилевым фактором может быть и *слово*, вступающее в конфронтацию с жанрово-стилистической организацией музыкального плана. В качестве примера такой пародии-контрафактуры приведем хоры Танеева на слова Козьмы Пруткова "Специалист" и "Фонтан", любопытную "Колыбельную" Шостаковича, "Бюрократиаду" Щедрина, "Славу" Додону-жениху из "Золотого петушка" Римского-Корсакова, пластичная мелодия которой распевается на слова "Это кто хромает рядом с лучезарною красою? Царь он саном и нарядом, раб он телом и душою. С кем сравним его? С верблюдом по изгибам странным стана. По ужимкам и причудам он – прямая обезьяна".

Возможен и противоположный вариант, когда функцию идентификатора пародийной семантики выполняет музыка, контрастирующая "высокому" или претендующему на престижность слову (как это происходит, например, во многих фрагментах "Райка" Мусоргского или "Антиформалистического райка" Шостаковича).

Астилевыми факторами может выступать любое из *средств музыкальной выразительности*, использованное не по назначению или в неадекватном контексте, отмеченная *чрезмерность приема* и, нередко, *дотошное следование стилевой норме* (см. об этом ранее). Менее заметными, но достаточно активными астилевыми факторами, требующими изощренных аналитических усилий, являются *субтек-*

**стовые и контекстные параметры.** Не будучи включенными в имманентно-музыкальный срез произведения, они нередко становятся главными "стилистическими провокаторами" произведения.

Контекст, выполняющий в системе фигуρο-фоновых отношений функцию фона, часто инициирует сдвиг интонационно-семантических событий и осуществляет модуляцию и перекодировку смысла – даже в случае выполнения пародией всех жанрово-стилистических обязательств, как это происходит в пародийных симулякрах. Это обстоятельство объясняет специфику пародийного смыслообразования: выходя в широкий социокультурный контекст, смысл образуется в результате объединения семантических событий всех уровней текста (включая субтекстовые и контекстные).

По этому поводу, применительно к "Евгению Онегину" Пушкина, достаточно определенно высказался Ю. Лотман, заметивший, что "несоответствие текстовой и субтекстовой информации создаёт дополнительные смыслы" [170, с. 439]: "Текст и внетекстовый мир органически связаны, живут в постоянном взаимном отражении, перекликаются намеками, отсылками, то звуча в унисон, то бросая друг на друга иронический отсвет, то вступая в столкновение. Понять "Евгения Онегина", не зная окружающей Пушкина жизни – от глубоких движений идей эпохи до "мелочей" быта – невозможно. Здесь важно все, вплоть до мельчайших черточек" [169, с. 474].

В "Борисе Годунове", например, социально-психологический контекст (избрание царя "из-под палки", полная индифферентность народа), тексты "второго плана" ("эпизоды недоумения", *вроде бы* прерывающие развитие основной интриги) и субтекстовые параметры (в первую очередь, ремарки Мусоргского, требующие преувеличенной, часто иронично-пафосной, манеры исполнения) нарушают квазипатетический тонус Пролога, заставляя по-новому осмыслить славильную концепцию второй картины и наполняя весь Пролог амбивалентно-синергетическим смыслом. Аналогичный статус приобретает контекст в Scene голошения Катерины по отравленному свекру в "Катерине Измайловой" Шостаковича. Симптоматичным, хотя и несколько преувеличенным, кажется высказывание Т. Апинян: "художественная игра без подтекста и прорыва в "серьезное" замыкается на самой себе, грозя художнику творческим "самоубийством" [11, с. 297].

Продемонстрируем свои соображения на примере конкретного произведения – "Опыта биографии" из вокального цикла Бориса Геце-



лева "Вечерний полет" на слова И. Иртеньева (2001 г.). Опус целиком построен на цитатах из музыки Чайковского. Это основная тема второй части Четвертой симфонии, Баркарола из "Времен года", романс "Он так меня любил", тема колыбельной из "Ромео и Джульетты", "Болезнь куклы" из "Детского альбома", начальная тема Первого фортепианного концерта.

Думается, эта "небылица в лицах", созданная в соответствии с эстетикой постмодернизма, где ироническая трактовка "чужого слова" обретает новое качество<sup>1</sup>, – пародия не столько на музыку Чайковского (хотя и эта тенденция имеется), сколько на ту музыкально-литературную продукцию, которая широко тиражируется в российских радио- и телепередачах. Маэстозно-возбуждающий либо по-матерински трогательный тон таких композиций, вне зависимости от их содержания, нередко "подкрепляется" (во всяком случае, так считают авторы проектов) "хитами" классического искусства. В "Опыте биографии" пародируется:

– общая драматургия, устремленная к коде-апофеозу (в данном случае кульминация оформлена звучанием жизнеутверждающей начальной темы Первого фортепианного концерта на словах "Прощай, Чайковский, наш отец! Тебя вовек мы не забудем. *Спокойно спи на радость людям, нелегкой музыки творец!*"<sup>2</sup>);

– повышенно экспрессивный, "на грани возможного", тонус подачи материала;

– банальная речь, основанная на языковых стереотипах, которые как бы сами собой соскакивают с языка и, случайно объединяясь с другими заезженными словесными формулами, образуют абсурдные, но "демократичные" фразеологические обороты (например, "певец народного добра" "не досчитались мы Петра", "похоронили над Днепром его под звуки канонады", "спокойно спи на радость людям" и пр.);

– тенденция к фактологической неточности, когда реально существовавшие события соседствуют с абсурдными ("дружил с Плехановым и Листом, ему позировал Шагал"; "он в сакли, чумы и яранги входил простой, как кислород");

<sup>1</sup> На мой взгляд, в данном произведении, в соответствии с предложенной Ж. Женеттом классификацией постмодернистских текстов, присутствует гипертекстуальность как пародийное соотношение текста с профанируемыми им иными текстами [216, с. 335].

<sup>2</sup> Дополнительный иронический штрих – выражение "нелегкая музыка", выстраивающее оппозиционный ряд к музыке "легкой", каковой принято называть популярную.

– необычный принцип композиции, основанный на совмещении несовместимого (вспомним пронзительное "Похоронили над Днепром его под звуки канонады, и пионерские отряды давали клятву над Петром" в сопровождении "Болезни куклы" из "Детского альбома" Чайковского);

– сам тип рифмы – столь же точной, сколь банальной и абсурдной (примитивность рифмы усилена квазивыспренным слогом и предельной смысловой нелепостью, основанной на синтезе необычных сюжетов: прошагал – Шагал, окулистом – Листом в строфе "Он пол-России прошагал, был бурлаком и окулистом, дружил с Плехановым и Листом, ему позировал Шагал"; композитор – инквизитор, по чьём – Ильичём, рояль – педаль, народ – кислород, ранги – яранги в тексте "Он всей душой любил народ. Презрев чины, ранжиры, ранги, он в сакли, чумы и яранги входил простой, как кислород").

Постмодернистская концепция Б. Гецелева, при общей её связи с антиромантической тенденцией современной музыки, не преследует, вероятно, цель профанации музыки Чайковского. Здесь присутствует та художественная закономерность, о которой великолепно сказал С. Аверинцев: "Иногда кажется, что хулители – это какие-то пророки наизнанку, по-своему провидящие, насколько же долговечно и полно сил то, что ими хулимо <...> Мятёж против образца ещё больше, чем следование образцу, обнаруживает, что уйти от образца решительно некуда <...> Даже в пародии осмеиваемый предмет через осмеяние тоже приобщён к величию" [7, с. 20–21, 124].

Важными моментами осуществления пародийного замысла в этом произведении, как и в любой пародии, становятся *исполнительская и слушательская интерпретация*, продолжающие процесс развёртывания смысла. В цикле Б. Гецелева это трепетное, даже сентиментальное исполнение и "пародийная осведомленность" *восприятия*, которое оказывается процессом – более или менее длительным и глубоким в зависимости от интеллекта и культурной осведомленности слушателя (его "интертекстуальной энциклопедии", по У. Эко). Именно восприятие реципиента продвигает произведение к максимально адекватной интерпретации, производя дешифровку авторского замысла и намерений текста в соответствии с наработанными "стилистическими рефлексамии" (Б. Успенский) слушателя.

Последнее наблюдение подтверждает корректность определения музыкального стиля В. Москаленко: "Под стилем музыкального творчества понимается индивидуальность музыкального мышления, которая выражается системой музыкально-речевых ресурсов в процессе

создания, интерпретирования и исполнения музыкального произведения"<sup>1</sup>. Данная дефиниция учитывает такие необходимые критерии пародийного стиля как процесс интерпретации и исполнения. Хотя в случае с пародией было бы естественным – в связи с предложенной выше аргументацией – акцентировать ещё и *восприятие*, которое тоже оказывается стилеобразующим фактором.

Это свойство восприятия определяется открытостью пародийного текста к коммуникации. Бытие пародии процессуально не только при создании и исполнении произведения, но, что не менее важно, – в плане продления его жизни в сознании слушателя (осмысление, понимание, конструирование семантики) и смыслопорождения в каждой новой культурной среде. Этим определяется *историзм восприятия пародии*: восприятие оказывается процессом, обогащается новыми смысловыми и ассоциативными контекстами. В этом смысле пародия – не самоценная художественная структура, а компонент системы "автор – произведение – интерпретация" (как исполнительская, так и слушательская), в которой игнорирование какого-либо элемента ведет к потере имманентно-пародийного смысла.

Проведенные наблюдения позволяют произвести дефиницию жанра: музыкальная пародия – оксюморонная жанровая система, многовероятностная природа которой определяется дисбалансом имманентно-музыкальных и содержательных параметров, ассоциативностью и стилистической двуплановостью интонационной сферы, спутанностью верхне-низовых культурных параметров и дизъюнктивным синтезом элементов.

### 4.3. ТИПОЛОГИЯ ЖАНРА

Проблема классификации пародии не стала предметом специального изучения в музыковедении. В тех случаях, когда исследователи фиксируют внимание на музыкальной пародии, она представляется как нечто однородное, внутренне не дифференцированное – своего рода "набор экзотических нелепостей" (Ю. Лотман). Симптоматично, что даже в хронологически наиболее "свежей" монографии Б. Бо-

<sup>1</sup> Данная дефиниция была предложена В.Г. Москаленко на Международной конференции "Стиль и внестилевые явления", состоявшейся в Киеве в ноябре 2003 года.

родина "Комическое в музыке" этот вопрос, как и проблема пародии в целом, обойдены вниманием.

Единая классификация пародии отсутствует и в литературоведении, где предлагаются самые разные критерии обособления пародийных текстов, касающиеся, как правило, их художественно-эстетического своеобразия (наличие или отсутствие пародийной функции – Ю. Тынянов; характер отношения к пародируемому объекту – дружеская или оппозиционная пародия – В. Новиков, комическая или не-комическая пародия – Ю. Тынянов, Е. Гальперина, П. Берков, А. Морозов, М. Поляков, В. Новиков и пр.), но не объясняющие стилистической уникальности её *разных* видов.

Безусловно, неоднородность художественно-структурных ориентиров музыкальной пародии может стать основанием для её рассмотрения сквозь призму различных критериев. Среди них:

- *эстетические* свойства пародии, уровень её оппозиционности по отношению к объекту (тенденции *pro* и *contra*, формирующие дружественно-игровой и оценочно-полюемический типы жанра);
- *характер её текстовой организации* – музыкальная, музыкально-вербальная и музыкально-театральная пародии;
- *способ взаимодействия текстовых планов* в музыкально-вербальной или музыкально-театральной пародии (содействие или противодействие);
- *степень ассоциативной конкретности материала* (авторская стилизация либо цитатно-аллюзийный текст, связанный с введением "чужого слова");
- *особенности смеховой обработки* прообраза (бурлескная или травестийная традиция);
- *целевая специфика* – направленность на окружающие явления или "на себя", как в автопародии.

Подчинить все эти разнопорядковые показатели единой классификации, невозможно. Пародии, различные по эстетическим координатам (пародия-сатира или дружественная юмористическая пародия), могут соотноситься со сходными стилистическими параметрами, и наоборот.

Наша цель – дифференцировать пародийные опусы с точки зрения их имманентной *музыкально-стилистической* организации, что становится возможным путем выявления механизмов "сшибки" контрагентных параметров текста.

"Сшибка" – конституирующее свойство жанра, фиксирующее, по Тынянову, стилистическую двуплановость как признак *системной общности*. Однако внутри музыкально-пародийной целостности выделяются произведения, отличающиеся особым способом координации верхне-низовых культурных показателей и спецификой проявления дисбалансных процессов. А потому "сшибка" – при учете своеобразия "сшибающихся" стилистических пластов и характера их контаминации – может быть рассмотрена как генеральный фактор типологии пародии. Исходя из установки о принципиальной многовероятностной природе музыкальной пародии, не вмещающейся в "прокрустово ложе" любых систематизаций, попытаемся всё же обозначить основные тенденции её структурирования, позволяющие произвести типологию жанра.

В наибольшей степени требованиям стилистической дифференциации пародии соответствуют следующие устойчивые признаки жанра, отражающие специфику "сшибки":

- а) инверсирование и спутанность верхне-низовых культурных координат;
- б) апелляция к парадигматически-активному ассоциативному тексту;
- в) взаимодействие в пародийном произведении уровней воспроизведения и трансформации.

В соответствии с *первым* из названных критериев (инверсия и спутанность *верхне-низовых культурных параметров*) выделяются два основных вида пародии:

- 1) пародии "*par excellens*", ориентированные на *стиль высокого прообраза* (стиль *sacrale* или *intellectuale*);
- 2) пародии, находящиеся в *профанной* интонационной сфере (стиль *profane*, или *vulgare*)<sup>1</sup>.

*Второй* критерий – *принципиальная ассоциативность пародийных произведений* – позволяет дифференцировать материал по степени *интонационной зависимости от ассоциативного текста*.

<sup>1</sup> Следует сказать, что обе жанрово-стилистические координаты пародии ("высокая" и "низкая") могут быть тщательно закамуфлированы, что приводит к дальнейшему спутанности, инверсированию и разбалансированию верхне-низовых культурных координат. Так, например, в заключительном разделе "Райка" М. Мусоргского, посвящённом Евтерпе, Великой Княгине Елене Павловне, пародийно цитируется Песня Дурака из "Рогнеды" А. Серова – репрезентант низовой интонационной сферы. Однако, маэстозный характер звучания призван акцентировать престижные свойства темы, обнаруживающей – при ближайшем рассмотрении – скрытый плебейский генезис (народная плясовая "Из-под дуба, из-под вяза"). Такая изощренная игра верхне-низовыми культурными параметрами, интонационно материализующая смеховой принцип "смеси французского с нижегородским", – типичный признак пародийной организации.

На этом уровне можно выделить *пародийную цитату* (квазицитату), *пародийную аллюзию* и *пародийную стилизацию*. Данные явления интерпретируются нами в соответствии с общепринятой их трактовкой:

*Цитата* (от лат. привожу, провозглашаю) – точное воспроизведение "чужого слова" (фрагмента произведения, чаще темы). *Квазицитата* – использование "чужого слова" с незначительными изменениями, не мешающими узнаванию объекта.

*Аллюзия* (от лат. шучу, намекаю) – стилистический приём, связанный с введением намека на определённое произведение, исторический или бытовой факт<sup>1</sup>.

*Стилизация* – "создание нового произведения на основе имитирования какого-либо образца прошлого или современного искусства" [238, с. 280], предполагающее, по Асафьеву, "'новое зрение или слушание" искусства прошлого" [26, с. 144]<sup>2</sup>. Как считает А. Соколов, важным условием стилизации является воссоздание "не только буквы, но и духа образца" [259, с. 54]. Отсутствие этого "духа", по мнению С. Савенко, приводит к тому, что "стилизация часто смыкается с мистификацией" [238, с. 280], что и происходит в пародийном симулякре, где имитационная дотошность нового текста артикулирует его иносказательно-ироничный смысл. Обязательный в структуре пародии уровень трансформации способствует большему или меньшему, в зависимости от мистификационных устремлений автора, остранению исходной стилистической модели.

*Третий критерий классификации пародии* – характер соотношения операциональных принципов *воспроизведения и трансформации*. При наличии в пародийном тексте обоих структурных уровней важна тен-

<sup>1</sup> Поскольку понятия квазицитаты и аллюзии часто используются синонимически, определим их различие. *Квазицитата*, в которой присутствуют незначительные изменения цитируемого материала, *не вызывает сомнений в "адресе"* прообраза (так, используемая Шостаковичем в "Антиформалистическом райке" деформированная тема "Камаринской" Глинки есть практически полное, хотя и несколько "изуродованное" воспроизведение темы). *Аллюзия* не столь конкретна, часто содержит лишь какие-либо намеки на текст, а потому рассчитана на объёмный культурный тезаурус слушателя. Часто аллюзия, в отличие от цитаты, содержит *допущение* ассоциативного плана (именно так – как аллюзию к героической арии Руслана – можно диагностировать Арию Афрона "Наше доблестное войско" из "Золотого петушка" Римского-Корсакова, в которой содержатся лишь намеки на ассоциативный текст, а не "вещественные" его доказательства).

<sup>2</sup> Заметим, что фактор исторической удаленности, отмеченный Асафьевым, не всегда присутствует в пародийной стилизации. Наряду с жанрово-стилистическими образами, находящимися в далеком плане ("Классическая симфония" Прокофьева), чаще задействуются актуальные "художественные манеры и формы" (Б. Асафьев). Причина тому – полемическая специфика пародии, создаваемой, как правило, "на злобу дня".

денция либо к их относительному *равновесию*, либо к *преобладанию* одного из них. Выделяются следующие варианты этого соотношения:

- относительно *сбалансированное соотношение* уровней воспроизведения и трансформации;
- акцент на *воспроизведении* высокой жанрово-стилистической модели прообраза;
- артикуляция *трансформационных изменений* посредством акцентуации "низовых" стилистических параметров, вплоть до полного отсутствия соответствующего материала (презентация квазипрестижной идеи вне адекватной стилистической ситуации).

Изучение пародийных текстов с точки зрения названных критериев позволяет произвести *типологию музыкальной пародии*. Представляется возможным выделить четыре её типа: пародию-контрадикцию, пародийное цитирование высокого прообраза с инверсией смысла, пародийную имитацию и пародию-примитив.

1. Первый тип – *пародия-контрадикция* (от лат. *contradictio* – противоречие, взаимоотрицание)<sup>1</sup> – представлена относительно *паритетным соотношением "высокого" и "низкого" стилистических параметров*, каждый из которых заявлен и опознаваем слухом<sup>2</sup>. Антонимические элементы контрагентных стилей, скоординированные по принципу дизъюнктивного синтеза, могут быть соотнесены различным образом. Возможны:

а) пародийно-диффузная контаминация (лат. *contaminacio* – смешение) – органичное *полистилистическое смешение* интонационных параметров высокого и низкого стилей на "атомарном" уровне посредством взаимопроникновения контрагентных элементов, как, например, при сращении монограммы DSCN с "Чижиком" в "Сатирах", Туша – с вокальной распевкой в "Антиформалистическом райке" Шостаковича или в пародийных воплях ипохондрического Принца в "Любви к трем апельсинам" Прокофьева;

б) *коллажная пародия*, представленная *попеременным экспонированием* интонационно-разнородных моделей "высокого" и "низ-

<sup>1</sup> Контрадикция в логике – противоречивое суждение, нарушающее законы формальной логики и основанное на объединении взаимоисключающих элементов.

<sup>2</sup> Этот тип пародии может быть обозначен как метафора "Тяни-толкая": с одной стороны, языковые параметры такой пародии максимально *притягивают* стилистику прообраза, с другой, – откровенно *отталкивают* свойственное ей смысловое наполнение, порождая тем самым пародийное напряжение и семантическую двусмысленность.

кого", настраивающих сознание на вибрационный режим (например, эклектическое наращивание интонационных идей в "Сатирах" Шостаковича, где рядом с престижными цитатами из "Крейцеровой сонаты" Бетховена, "Евгения Онегина" Чайковского, авторской монограммой уживаются репрезентанты музыкального просторечья – "Чижик", "Ах вы, сени", "Во саду ли, в огороде" и др.).

в) *пародия-контрафактура*<sup>1</sup>, основанная на дизъюнктивном синтезе семантически диссонирующих текстов, один из которых ориентирован на "высокую", а другой – на "низкую" жанрово-стилистическую модель, может быть представлена в двух вариантах:

– контрастная полифония разнонаправленных музыкальных идей (уникальный пример такого напластования верхне-низовых музыкальных текстов – импровизация Мусоргского, включавшая контрапункт "Lieber Augustin" и Вальса из "Фауста" Ш. Гуно<sup>2</sup>);

– совмещение музыкального и вербального текстов, каждый из которых находится в разных системах координат верхне-низовой культурной оси (славильный хор Додону-жениху, исполняемый рабынями Шемаханской царицы в "Золотом петушке" Н. Римского-Корсакова, "Бюрократиада" Щедрина).

Пародия-контрафактура, инициированная дизъюнктивным синтезом семантически противоположных текстов, активно действует во все времена в различных национальных культурах. Достаточно вспомнить древнейшую *parodia sacra*, в частности, её древнерусский скормороший вариант, где фривольные и необычные тексты распеты на мелодии осмогласия<sup>3</sup>. В этом же роде – пародийный обряд, записанный М. Азадовским во время празднования масленицы на Амуре в 1914 году. Как сообщает исследователь, "обряд <...> включал в себя действия и песни, являющиеся пародией на некоторые моменты церковной службы" и состоял "из ряда каламбуров, иногда весьма фри-

<sup>1</sup> Термин контрафактура применен в данном случае в значении, соответствующем дословному переводу его составляющих с латинского, где *contra* (против) и *factura* (строение) в синтезе могут означать противоположный способ организации материала. Общим по отношению к значению этого термина в старинной музыке является принцип новой подтекстовки.

<sup>2</sup> Подробнее об этом см. во втором разделе пятой части монографии "Особенности исполнительской манеры М.П. Мусоргского".

<sup>3</sup> Исследованию этого типа пародии посвящены авторские работы "Особенности функционирования музыкального текста в смеховом пространстве" (Київське музикознавство. – Вип. 7. – К.: НМАУ, 2001. – С. 161–170), Семантический диалог слова и музыки в музыкальной пародии (Науковий вісник НМАУ. – Вип. 27. – К.: НМАУ, 2003. – С. 75–84) и др.



вольного свойства, распеваемых на мотив ектеньи. Причём, слова припева подбираются так, что они созвучны молитвенному припеву: "Господи, помилуй" [9, с. 31–32].

В русской профессиональной музыке эта тенденция представлена, в частности, в Хорах С. Танеева на тексты Козьмы Пруткова "Фонтан" и "Специалист", музыкальный ряд которых представлен мастерскими классическими фугами, а вербальный – великолепными афоризмами "директора Пробринной Палатки": "Если у тебя есть фонтан, заткни его! Дай отдохнуть и фонтану" и "Специалист подобен флюсу. Полнота его одностороння". Подобным образом, на паритетной основе, скоординированы музыкальный и вербальный тексты двух фуг из "Бюрократиады" Р. Щедрина. Уровень воспроизведения высокого стиля, заявленный авторитетным в культурной иерархии барочным жанром, дополнен выразительным "корректирующим обстоятельством" – профанирующим вербальным текстом, который обеспечивает трансформацию серьёзного жанра и его миграцию в смеховом направлении.

Следующие два типа пародии связаны с активной парадигматикой *высоких* жанрово-стилистических параметров. Это пародийное цитирование (использование конкретного "чужого слова") и пародийная стилизация (авторское подражание ассоциативным текстам).

2. Второй тип жанра – *пародийное цитирование высокой интонационной идеи с инверсией смысла* – динамизирует тенденцию стилистического сходства с престижным прообразом при декларированном семантическом несоответствии. Цитатный музыкальный материал, акцентирующий позицию воспроизведения, способствует максимально полной репродукции жанрово-стилистического облика прототекста. Его пародийная трактовка определяется смысловым аспектом и обеспечивается несуразностью применения текста по отношению к "низменному" герою.

Диссонантное соотношение интонационно-стилистического и содержательного планов определяет специфику "сшибки" в данном виде пародии и способствуют его коммуникативной открытости. Текст и его неадекватное применение вступают в оппозицию, заявленную всеми возможными средствами. Именно поэтому для пародийной цитации авторы чаще избирают "высокие" тексты, имеющие огромный ассоциативный шлейф. Примеры подобного цитирования – *Dies irae* в "Благоразумии" из "Пяти романсов на слова из журнала "Крокодил", тема "Весенних вод"

Рахманинова и арии Ленского "Что день грядущий мне готовит" из "Евгения Онегина" Чайковского – в "Сатирах", квазицитата хора "Расходилась, разгулялась" из "Бориса Годунова" Мусоргского в "Светлой личности" из "Четырёх стихотворений капитана Лебядкина" Шостаковича, мелодия "Военного марша" Шуберта как основа Колыбельной Амелфы в "Золотом петушке" Римского-Корсакова и, что интересно, – как прототекст "Цирковой польки для молодого слона" И. Стравинского<sup>1</sup>.

3. Третий вид жанра – *пародийно-симулятивная имитация (стилизация)* – кульминация в установлении *внешнего* подобия с прообразом, причём не только в интонационной, но и в содержательной сфере. Иллюзия смысловой адекватности тщательно подпитывается – вплоть до отождествления с намеченной жанрово-стилистической координатой на всех "фигурных" уровнях текста ("Плач" из Пролога "Бориса Годунова" Мусоргского, пародийное голошение Катерины по свекру в "Катерине Измайловой" Шостаковича, "Романс на мотив Страуса" Даргомыжского, имитирующий стиль салонного жанра; из более ранних примеров, генетически подготовивших данный вид пародии, – скоморошина "Ой, комарушко-комарок!", с предельной точностью воспроизводящая стилистику похоронного плача-голошения)<sup>2</sup>.

Текст пародийной имитации представляет собой *симулякр*<sup>3</sup>, паразитирующий на основных признаках высокого прообраза при отсутствии главного – его органики и системной гармоничности элементов. Это наиболее плотный в парадигматическом отношении квазипрестижный текст, в котором, с целью мистификации слушателя, акцент сделан на уровне воспроизведения. Уровень трансформации представлен достаточно слабо, тщательно замаскирован и сосредоточен, как правило, в малозаметных – субтекстовых, контекстных и даже внетекстовых параметрах, дешифровка которых требует дополнительных усилий восприятия.

<sup>1</sup> Аналогичную тенденцию наблюдаем в балете "Ніч перед Різдом" Е. Станковича, использовавшего для характеристики "пожилой красавицы" Солохи деформированную тему "Лебедя" К. Сен-Санса (квазицитата).

<sup>2</sup> Столь частое использование плача-голошения в качестве жанрово-стилистической координаты пародийного симулякра – характерный признак этой жанровой разновидности пародии во все времена. Вспомним, что именно высокие в иерархическом отношении жанровые константы – такие как культовое пение, плач, славильные жанры – служили основой и архаической модели пародии.

<sup>3</sup> Термин *симулякр*, представленный в современных словарях по искусствоведению и культурологии, произведен от латинского *simulacio* (*притворство*).

Пародийный симулякр камуфлирует свое отношение к смеховому миру за счёт мистифицированного слияния со стилистикой высокого прообраза. Это нередко приводит к тому, что у слушателя, "к тайной радости пародиста" (А. Морозов), возникает соблазн принять пародийную имитацию за подлинно высокое произведение. Примеров такой пародийности довольно много в русской музыке. Среди них – хор-плач "На кого ты нас покидаешь" из Пролога "Бориса Годунова" М. Мусоргского, ставший интонационным прототипом Голошения Катерины по отравленному ею свекру в "Катерине Измайловой" Д. Шостаковича. Думается, интонационная общность обоих плачей носит не только типологический, но и артикулированно-ассоциативный, экспрессивный характер, где очевидная пародийность второго голошения апеллирует к мистифицированной серьёзности первого, проставляя таким образом нужный смысловой акцент. Образуется новый вектор пародийной связи, адаптирующей, в качестве первоисточника, два текста – истинно высокий (голошение по умершему) и созданный на его основе пародийный (о чём свидетельствует явная интонационная общность обоих плачей).

Специфику пародийного симулякра составляет принцип *интонационной мимикрии*: попытка "принять вид", слиться с определённой стилистической средой, чтобы остаться нерасшифрованным. Всё, что в системе фигуру-фоновых отношений выполняет роль фигурных параметров, находится в зоне высокой знаковости. Создаётся впечатление, что обязательное условие стилизации – воссоздание "не только буквы, но и духа образца" (В. Соколов) – выполнено. Снижающе-разоблачающие моменты, сосредоточенные, как правило, в сфере фона, настолько завуалированы, что остаются зачастую неосознанными и не вовлеченными в игровое пространство.

Нередко произведение начинается как настоящая "серьёзная" стилизация, где все интонационно-стилистические параметры представлены в жизнеспособном, недеформированном виде. Накопление "критической массы" дискредитирующих факторов, способствующих профанации текста, чаще происходит в конце произведения, заставляя усомниться в истинности высокой тенденции. Об этом, применительно к произведениям Ф. Достоевского, пишет Ю. Тынянов: "ничто не мешает нам принять этот отрывок за стилизацию <...> Но под конец главы сам Достоевский обнажает пародийность <...> Так легко и незаметно стилизация переходит в пародию" [278, с. 25].

Думается, что, несмотря на ясно очерченные в таких случаях территории воспроизведения (стилизация заявленной модели) и трансформации (внедрение откровенно-пародийных факторов, неадекватных ей), не стоит противопоставлять стилизацию пародийности. В связи со спецификой пародийного симулякра акцентируется идея *стилистического подобия с высоким прообразом*: игра с "настоящим стилем" составляет обязательное условие его функционирования. Именно этим и объясняется драматургически активный – в плане выяснения пародийной функции – ход в завершении произведения, обнаруживающий истинные намерения текста (как это происходит, например, в заключении хора "На кого ты нас покидаешь, отец наш" и "Славы" царю из Пролога "Бориса Годунова" Мусоргского, в финале цикла "Из еврейской народной поэзии" Шостаковича).

В данном случае срабатывает закон избирательности восприятия, фиксирующего в первую очередь то, что находится в зоне рельефа (фигуры). Восприятие, воспитанное на системе фигуρο-фоновых отношений, проходит путь, обозначенный Е. Медушевским: "дифференциация музыкальной горизонтали на рельеф и фон нацелена на управление пульсацией внимания. Колебания внимания – закон восприятия. Искусство заинтересовано в том, чтобы упорядочить эти колебания, заставив их *служить смысловой иерархии*" (курсив – О.С.) [178, с. 131].

Именно путем выстраивания мнимой смысловой иерархии автор смещает акценты, затягивая слушателя в "герменевтическую ловушку" (В. Паперный). Текст становится соблазном, уводящим от постижения истинного смысла. Налицо – феномен переинтонирования, когда "тот же текст, включаясь в различные культурные контексты, берёт на себя различные функции, становясь не равным самому себе" [166, с. 456]. При этом разительное внешнее сходство с прообразом сочетается с существенным функционально-смысловым различием.

Создаётся впечатление, что в пародии-имитации отсутствует трансформационный процесс, обязательный в структуре любой пародии. На самом деле изысканная пародийная трансформация в симулятивной пародии ещё более динамична, поскольку является результатом относительно неподготовленного, внезапного "герменевтического прозрения", сопровождаемого резким переломом в сознании слушателя (сдвиг с позиции Видимости на позицию Сущности).

Такой мистифицированно-высокий тип пародии, представляющий заботливо сооруженную автором "семиотическую западню", наибо-

лее труден для опознания. Симптоматично, что многие пародийные симулякры могут долгое время оставаться "неопознанными объектами". Причина этому – высочайший уровень интонационной симулятивности, которая нередко принимается за "чистую монету" и воспринимается как стилистическая органика в связи с суперинтеллектуальной элитарностью пародийной конструкции и мастерским камуфляжем дешифрующих моментов.

Эстетическое поле пародийной имитации неоднозначно и многоаспектно. Оно включает и дружелюбные иронические стилизации типа "Классической симфонии" Прокофьева, свидетельствующей о "комическом любовании чужими стилями" [199, с. 99], и фарсово-гротескное травестирование трагедийных событий, как в Прологе и Сцене под Кромами "Бориса Годунова" Мусоргского или во многих эпизодах "Катерины Измайловой" Шостаковича (оплакивание Катериной свекра, величальный свадебный хор и пр.), и "текты-реверансы", призванные уверить тоталитарных правителей в благонамеренности автора и верноподданических настроениях ("Здравица" Прокофьева, заключительная песня "Счастье" в цикле "Из еврейской народной поэзии" Шостаковича).

Поскольку пародийный симулякр – наиболее распространенный и "удобный" в условиях тоталитарного режима тип пародии, остановимся на его характеристике подробно. Отличительной чертой пародии-симулякра является то, что в ней нет "разрушения порядка очевидностей", но есть "разрушение порядка смысла" [216, с. 735]. Радикальный, сопряженный с высокой степенью критицизма смысл оказывается за пределами декларируемой информации, представленной знаками-референтами, которые – благодаря вторжению предполагаемого сверхсмысла и наличию контекстных смещений – становятся "пустыми знаками". Благодаря такой системе кодирования художник "мог подпускать шпильки и высмеивать власти предержащие, получая ... истинное наслаждение от множества искусных, разящих наповал приемов, против которых правительственная тупость была совершенно бессильна" [194, с. 16]. Естественно, что наибольшее распространение симулятивный тип "текстов-реверансов" получил при создании произведений, связанных с отражением современной автору тоталитарной действительности (перефразируя Дж. Оруэлла, заметим, что ужасным в этой демонстрации любви "было

не то, что ты должен разыгрывать роль, а то, что *ты просто не мог остаться в стороне*"<sup>1</sup>).

Среди "музыкальных приношений" сталинизму – оратория Шостаковича "Песнь о лесах", возникшая после постановления 1948 г. (вспомним, что композитор, невзирая на получение Сталинской премии, не мог терпеть этого опуса), и "множество проходных, случайных сочинений наподобие балетных сюит, обработок греческих и английских песен" (Л. Гаккель) и музыки к театрализованной программе Ансамбля песни и пляски НКВД "Русская река" ("поистине дьявольская гримаса жизни: увеселять погубителей, оплакивая погубленных!")<sup>2</sup>. Здесь – и "хоровод советских идиом – смысловых, эмоциональных, словесных", которыми, как считает Гаккель, композитор время от времени "дает себя увлечь"<sup>3</sup>; и окровенно-ироничные симулякры – законорожденные детища "эпохи двоемыслия"<sup>4</sup>, инициированные социокультурным контекстом тоталитарной эпохи.

Среди последних, по моему глубокому убеждению, – и прокофьевская кантата "Здравица" (1939 г.) с неприличным, с точки зрения свойств "сакрального славословия", хоровым финалом-апофеозом в честь "отца народов", основанным на *стреттном* проведении фразы "Много, Сталин, вынес ты невзгод" (см. ц. 30–32). Кроме общей невразумительности стреттно-изложенного вербального текста (о чем, негодуя, писали критики после премьеры произведения), обратим внимание на то, что хоровая стретта – при всей кажущейся её сложности – представляет собой дублируемое оркестром элементарное восходяще-нисходящее гаммообразное движение восьмьюми в пределах двух с половиной октав, продолжающееся двадцать три такта без каких-либо изменений! Избыточность и перегруженность приема в сочетании с бесконечным *ff* и "издевательской торжественностью повтора

<sup>1</sup> См.: Джордж Оруэлл. "1984" и эссе разных лет. – М.: Прогресс, 1989, с. 29.

<sup>2</sup> См. об этом: Л. Гаккель. Звучание нашей судьбы // Мариинский театр. – 2006. – № 1–2, с. 10.

<sup>3</sup> См.: Л. Гаккель, там же.

<sup>4</sup> Термин "двоемыслие", принадлежащий Дж. Оруэллу, великолепно разъяснен в романе "1984": "Ум его (Уинстона, главного героя романа – О.С.) забрел в лабиринты *двоемыслия*. Зная, не зная; верить в свою правдивость, излагая обдуманную ложь; придерживаться одновременно двух противоположных мнений, понимая, что одно исключает другое ...; логикой убивать логику; отвергать мораль, провозглашая ее; полагать, что демократия невозможна и что партия – блюститель демократии; ... сознательно преодолевать сознание и при этом не сознавать, что занимаешься самогипнозом" (см.: Джордж Оруэлл, указ. соч., с. 41).

<...> вбивает в сознание всю идиотичность происходящего"<sup>1</sup>. Трудно вообразить, что Прокофьев, чуткий к фоническим свойствам звучащего материала, не осознавал полученного результата (представим микст наложенных друг на друга обрывков фраз "Много, Сталин..." и "вынес ты невзгод", затем – "Много муки..." и "принял за народ" и пр.). Еще более сложно представить, что композитор, имеющий великолепный "нюх" на смешное, не включился в ситуацию и она разыгралась сама собой. Видимо, цель состояла в реализации того типа произведения-симулякра, о котором великолепно сказал Дж. Оруэлл: "И при самой жесткой диктатуре разве не может писатель как личность сохранить внутреннюю свободу и преобразить или перелицовать свои еретические мысли таким образом, что у властей не хватит мозгов их распознать?"<sup>2</sup>. Воистину Прокофьев человек, "защищенный ироническим разумом от миражей современности" (А. Шнитке).

По аналогичной модели работает Шостакович. Симулируя идеологическую покорность и "стилистическую добродетельность", композитор организует циркуляцию смысла по двум каналам: тому, который декларативно устанавливает симулятивный "благонамеренный" смысл, – и тому, что фиксирует истинное положение вещей, но продвигается по более изоощренным, нежели имманентно-знаковые, информационным каналам.

Распространенный в творчестве Шостаковича приём мимикрии под естественную среду обеспечивал возможность работы и сносные отношения с властью. В этом плане симптоматично замечание Ж. Бодрийяра: "Что может сделать власть против симуляции? ... А как быть с симуляцией добродетели? А ведь это грех куда более тяжкий, нежели симуляция преступления" [цит. по: 216, с. 730]). Организуя движение смысла по принципу двойного кодирования, Шостакович обращается к самому изоощренному, симулятивному типу пародийного текста, который "уравнивает друг с другом покорность и нарушение", (по мнению Бодрийяра, "в этом-то и кроется наибольшее преступление, поскольку оно аннулирует различие, на котором основывается закон") [цит. по: 216, с. 730]. Взаимообразие, практическая невозможность отделить процесс симуляции от того "реального по инерции, которое нас окружает", определяют удобство симулятивного творчества, обеспечивающего "бессилие власти" [216, с. 730].

<sup>1</sup> Джордж Оруэлл, указ. соч., с. 300.

<sup>2</sup> Джордж Оруэлл, указ. соч., с. 279.

Показательны в этом плане заключительные песни цикла "Из еврейской народной поэзии" Шостаковича (1948 год, ознаменованный известным постановлением!), цель которых – мистифицированное прославление советского строя в соответствии со сталинской формулой "Жить стало лучше, жить стало веселее". Этот мини-цикл пародийных симулякров (показательны названия "Хорошая жизнь", "Счастье"), звучащий неожиданно бодро после восьми песен преимущественно трагического модуса (симптоматично само соотношение трагического и оптимистического мини-циклов – 8 : 3), образует – благодаря обилию вербально-интонационных "знаков счастья" – квазиоптимистический финал. Все песни экспонируют респектабельный жанрово-стилистический слог, выдержанный в соответствии с официальными представлениями об искусстве "реалистических композиторов". Изменяются жанровые приоритеты: вместо плача, скорбной колыбельной, горького пляса, драматического монолога появляются марш (его агрессивная символика у Шостаковича отмечена многими исследователями)<sup>1</sup>, советская массовая песня, романс. Убеждена, что все три финальные песни – пародийные симулякры, призванные, с одной стороны, усыпить бдительность цензуры, а, с другой, – определить свои приоритеты, несмотря на невозможность сделать это открыто.

Первая из песен, "Хорошая жизнь" – дифирамбическая ода советскому строю в духе опусов капитана Лебядкина ("Теперь для меня поля расцветают, меня молоком и медом питают", "Я счастлив, а ты расскажи своим братьям, колхозным полям буду песни слагать я"), впервые сменяющая экспрессивную фольклорно-еврейскую интонацию на банально-романсовую, – воспринимается как "успокоительная регрессия". Интонационная безликость и заштампованность, отсутствие энергетика – при артикуляции энергии движения, организованного метрически четко и изобилующего квартовыми ходами, – отторгают реальность этой песни.

Иной приём использован Шостаковичем в следующем номере цикла – *Песне девушки*, соответствующей жанровой модели колхозной песни. Налицо раскоординация текстовых параметров: соединение примитивных фразеологических оборотов с выпренными; "скоморошьё" сопровождение, с обилием плясовых формул и занозистых форшлагов на Т – Д басах, совмещено с преимущественно нисходящей мелоди-

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Арановский М. Музыкальные "антиутопии" Шостаковича [13].



кой, изобилующей интонационными знаками скорби (особенно явно эта закономерность проявляется в припеве "Ой, ой, ой, ой, люлю, люлю, люлю", нисходящая мелодия которого, продвигаясь по ламентозным секундам, звучит в экспрессивном высоком регистре).

Финальная песня "Счастье" – апофеоз симулятивной тенденции. Надуманность вербального текста песни-марша очевидна. Явно и присутствие интонационно-компрометирующих обстоятельств: наряду с основной, ямбически организованной маршевой темой, присутствует несуразный, парадоксальный в данном контексте "плачевый код" – отзвук трагической интонационности первых песен цикла (нисходящее ламентозное движение на кульминационном *ff*).

Симптоматично появление этой темы на словах "Ой, ой, ой, какими благами окружена еврейского сапожника жена, ой...!" (вспомним, что экспрессивное "Ой!" – признак, как правило, трагической символики в еврейском фольклоре). Заключительный раздел песни (повторение "плача" еврейской жены со словами "Звезда горит над нашей головой") парадоксальным образом вызывает двойные аллюзии. Среди них – очевидная двойственность слов "Звезда горит над нашей головой": с одной стороны, артикулирован цензурно-безопасный смысл, связанный с символом СССР – Кремлевской звездой; с другой, очевиден намёк на звезду Давида, которая, действительно, "горела над головой" евреев во все времена, будучи не только клеймом или отметиной на одежде в еврейских гетто, но и в их сердцах.

Не менее изощренная смысловая синергия представлена во фразе "Врачами, врачами стали наши сыновья!". Как и в вышеотмеченном случае, смысл мигрирует между двумя противоположными значениями. Первое из них – декларируемый смысл, отражающий радость матери по поводу квазисчастливого бытия евреев в советском обществе ("И всей стране хочу поведать я про радостный и светлый жребий мой: Ой! Врачами, врачами наши стали сыновья, – звезда горит над нашей головой. Ой, ой, ой, ой, звезда горит над нашей головой!"). Окончание цикла этой вербальной формулой, закодированной по принципу "ложной похвалы" и двойного кодирования, не вызывает сомнений в истинных намерениях композитора: происходит отрицание через утверждение – "сверхтекст" и "сверхсмысл" доводят трагический сценарий до конца. "Имеющий уши – да услышит!"

Интересно, но через пять лет после создания цикла к этой фразе подключилась еще одна мрачная аллюзия – макаберное "дело вра-

чей". Как замечает Гаккель, "когда ... сопрано в финальной песне почти выкрикивает "Врачами, врачами стали наши сыновья", то мороз идет по коже: спустя пять лет по завершении цикла еврей-врачи оказались жертвами последнего сталинского преступления"<sup>1</sup>. Так исторически конкретное восприятие, начиная с 1953 г. по сей день, доорганизует смысл всего цикла.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что симуляция – операциональный принцип финальных песен еврейского цикла Шостаковича – основана на приемах двойного кодирования, увенчания-развенчания, "ложного хода", отрицания посредством утверждения, "ложной похвалы" и "ложной речи". Стратегия, предполагающая акцентуацию квазиреальных знаков счастья, повсеместно дублируется "стратегией разубеждения" (В. Фурс). Социокультурный<sup>2</sup> и психологический контекст создания этого опуса (близкие друзья Д. Шостаковича – И. Гликман, В. Флейшман, М. Береговский, С. Михоэлс, Д. Ойстрах, Л. Коган, Р. Тамаркина и др.)<sup>3</sup> позволяет воспринимать его "счастливый финал" как устрашающую манипуляцию стереотипами, исходящую из "радикального отрицания знака как ценности" – с переходом в знак как "реверсию и умерщвление" декларируемого смысла [цит. по: 216, с. 729]. Представление, разыгранное Д. Шостаковичем и основанное на непомерной артикуляции убедительных вербально-интонационных знаков "счастливой жизни", призванных якобы упрочить миф о таковой, отражает глубинную реальность, вошедшую в "порочный круг своего несуществования" [цит. по: 216, с. 731].

"Апокалипсис сегодня" (название одной из глав "Симулякров и симуляции" Ж. Бодрийяра) – так можно назвать этот "оптимистический финал". Поглощение смысла посредством его гипертрофированной акцентуации ("ультиматум смысла", по Ж. Бодрийяру) приводит к насилию над этим смыслом и открытию контр-смысла. Стремление

<sup>1</sup> См.: Л. Гаккель, указ. соч., с. 11.

<sup>2</sup> Цикл создан в 1948 году, ознаменовавшем усиление репрессий против деятелей культуры, в первую очередь, – представителей еврейской национальности (среди них – М. Береговский, друг и соученик Д. Шостаковича по классу М. Штейнберга; режиссер еврейского театра С. Михоэлс и др.). К концу 40-х годов относится и принудительная резервация евреев на Дальнем Востоке, где указанием свыше была организована Еврейская автономная республика.

<sup>3</sup> Вспомним, с какой злой иронией говорил Шостакович своему другу Флоре Литвиновой: "Космополиты, евреи, все виноваты в том, что мы рабы" [68, с. 556].

приблизиться к реальности – с ее банальностью, правдоподобием, "голой очевидностью" и занудством – порождает обратный, отрицательный смысл. Информация в этом случае нейтрализует и разрушает смысл, обеспечивая его циркуляцию по каналам иного рода (ощущение последствий "неактуального стиля", жанрового сдвига и жанрового оксюморона, осознание мироощущения композитора и его отношения к определённым фактам социокультурной политики Сталина и пр.). "Там, где, как мы полагаем, информация производит смысл, происходит обратное. Информация пожирает свои собственные содержания ... разлагает смысл" [цит. по: 216, с. 733]. Происходит имплозия содержания, выворачивание его наизнанку.

4. Идея максимального вытеснения уровня воспроизведения высокой модели реализуется в *пародийном примитиве*, где происходит целенаправленное удаление от соответствующей случаю жанрово-стилистической координаты (любовного признания, похоронного голошения, торжественного марша-шествия, придворного танца и пр.) – вплоть до ухода в зону стилистического антонима.

Этот тип пародии, декларирующий оппозиционное *отторжение от стилистики высокого прообраза* и ориентированный на *профанную культурную традицию*, – один из наиболее откровенных в своей пародийной функции. План воспроизведения высокой идеи, не будучи интонационно материализованным, присутствует лишь как виртуальный срез. Стилистический признак такой пародии – демонстративная профанация "высокого", сопровождаемая глобализацией "низовых" параметров – вплоть до и введения *стиля-антипода* (*vulgare*).

Дисбаланс стилей в таких произведениях определяется несоответствием ситуативной заявки ("высокого спроса") и её интонационного оформления ("низкого предложения") – "оглуленного" музыкального текста, связанного с намеренной банализацией, окичевлением и примитивизацией материала. Квази-высокий статус текста заявляется в содержательной сфере (как правило, он связан с иерархически высоким социальным положением героя). Его "низкое" оформление – в сфере стилистической. Возникает интонационная материализация ситуации "голого короля", связанная с архетипом "царя-шута".

Пример подобной тенденции – пародийная трактовка образа царя Додона и всех родовитых "глуповцев", музыкальная характеристика которых экспонирует, как правило, "непородистый" материал (примеры цитирования – Выходной марш правителя, основанный на дурашливой

скоморошьей песне "Шарлатарла из Партарлы", "Чижик-пыжик" в качестве интонационной основы "серенады" Додона, городская плясовая песня "Светит месяц" – первый план Военного марша додоновцев). Пародийное ощущение в этом случае возникает не столько в результате стилистического столкновения – "сшибки" двух стилистических планов (хотя и это в минимальных дозах присутствует), а как следствие нарушения присущего человеку "инстинкта должного" (В. Пропп), вступающего в конфликт с предложенным "нечто" (или "ничто").

Режиссирующим фактором пародийной драматургии во всех названных типах жанра является модель *увенчания-развенчания* – одна из наиболее жизнеспособных в организации пародии. Симптоматично, что крешендирование симулятивной устремленности к высокой стилистике, наблюдаемое в трёх первых случаях, вызывает активизацию позиции "увенчания", достигающей апогея при симулятивной стилизации. Срыв этой тенденции осуществляется в четвертом типе жанра – пародии-примитиве.

Разная степень стилистической устремленности пародии к "высокой" и "низкой" интонационным сферам соответствуют двум основным тенденциям смеховой обработки материала: *бурлескной*, при которой низкий предмет или явление характеризуется высоким стилем (этот приём представлен в первых трёх типах пародии), и *травестийной*, предполагающей разоблачение претендующего на важность явления посредством введения профанных стиливых параметров (четвертая разновидность). Данное разграничение не всегда имеет место в реальной пародии: бурлескно-травестийные признаки могут взаимопроникать, образуя живой, вибрирующий пародийный организм.

Рассмотрим, насколько выделенные жанровые разновидности вписываются в теорию пародии, разработанную Ю. Тыняновым (вспомним, что главные признаки пародии, в соответствии с концепцией учёного, – "столкновение двух языковых систем, двух стилей" и создание "нового, синтезированного", "двусмысленного" стиля [278, 199, с. 300, 305]).

На первый взгляд, данные положения наиболее соответствуют первому, *контрадикторному* типу пародии, где в *материализованном* виде присутствуют все отмеченные тенденции. Здесь – и открытое *внутритекстовое* столкновение двух языковых систем с тенденцией к образованию нового, синтезированного стиля, и декларированная двусмысленность, и ощущение "просвечивающегося" второго плана (отметим, что в этом виде пародии "просвечивающимся" его можно назвать с большой натяжкой – он скорее максимально "ос-

вещается", находясь в луче активного пародийного прожектора). Основной художественный результат такого воздействия – ощущение *стилистического дисбаланса* и, как следствие этого, – стилевой двусмысленности.

Остальные типы пародии, на первый взгляд, не вписываются в обозначенные Ю. Тыняновым жанровые координаты. Кажется, что в них отсутствует главный пародийный симптом – столкновение двух языковых систем на материализованном уровне. Так, пародийный симулякр, характеризующийся тенденцией к отождествлению с высоким первоисточником, по сути демонстрирует отказ от какого бы то ни было стилистического дисбаланса. Присутствует явное, артикулированное автором "стилевое единомыслие", подкрепленное содержательным соответствием – вплоть до потери ощущения двух планов ("стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого", по Ю. Тынянову) в тех случаях, когда "буква" и "дух" образца максимально мистифицированы.

Однако, при внимательном анализе всех структурных компонентов текста – собственно текста, субтекстовых моментов, контекста – обнаруживается их семантическая нестыковка, приводящая к опознанию пародийной динамики произведения. Нарочитое стилистическое "выпираание" высокой знаковости, сконцентрированное, как правило, в укрупненных текстовых параметрах (тех, которые наиболее доступны первому впечатлению), "деморализуется" текстовыми показателями второго плана – субтекстовыми и контекстными. Именно эти структуры, маркированные этикетной системой смехового мира, становятся симптомом стилевой "сшибки".

Нередко снижающие тенденции проникают и в сам текст за счёт введения "стилевой гиперболы", играющей в данном случае роль "минус-приема". Другое дело, что вместо диффузно-синтетического эффекта, порождающего "двоящиеся тенденции тематизма" (как в первом типе пародии), здесь присутствует квази-высокая тенденция (соподчиненность высоких и смеховых элементов организована по принципу декларирования высокого – тщательного "упрятывания" низкого). Для выявления пародийных контуров подобных опусов требуется высокий уровень слушательского интеллекта и посвящённости – иначе такие "серьёзные", несмешные пародии так и останутся "неопознанными объектами".

При *пародийном цитировании* высокой интонационной идеи момент стилистического дисбаланса, как правило, вытесняется из интонаци-

онной сферы и сосредоточивается в вербально-ситуативных компонентах текста. Необходимым фактором идентификации таких сочинений является рассмотрение их с позиций философских категорий Видимости и Сущности.

Подобная тенденция (но с обратным знаком) обнаруживается в *пародийном примитиве*. Автор демонстративно отказывается от стилистики высокого прообраза, предлагая взамен не соответствующее ситуации "жалкое неподобие", как, например, в "серенаде" Додона "Буду век тебя любить" из "Золотого петушка" Римского-Корсакова. На первый взгляд, эта пародия не вписывается в обозначенные Тыняновым жанровые координаты. На самом же деле столкновение двух стилистических систем присутствует и здесь, но не в материализованном виде (кроме неадекватного "Чижику" увеличенного трезвучия, заявлены почти исключительно "низовые", смеховые параметры), а на уровне представляемой – в качестве соответствия – стилистической нормы. Точкой отсчёта в ситуации с любовным признанием Додона выступает серенада или любая другая песнь любви – жанр любовной лирики, отмеченный романтическим пафосом, изысканностью слога, большой степенью аффектации. В данном случае "спрос" (ситуативная необходимость) наталкивается на совершенно чуждое "предложение", а осознание данного факта порождает ощущение стилистического дисбаланса.

На наш взгляд, говорить о стилистическом синтезе в данном случае не совсем верно, ибо синтезирующая операция, сталкивающая два языковых показателя (серьёзный и смеховой), осуществляется, за редкими исключениями, не в тексте, а в сознании слушателя. К тому же в результате подобного столкновения рождается, скорее, не стилевой синтез, а отторжение. На текстовом уровне синтезировать нечего: вместо запланированной жанровой ситуации присутствует её инверсия, заявленная всеми текстовыми компонентами. Объект пародии – не стилистика жанра, а герой и созданная им ситуация (мотив "короля-шута"). Именно поэтому конфликт переносится из сферы текстовой в сферу апперцептивную, где и совершается операция по выявлению конфликтного соотношения стилистического и содержательного планов. А потому акцент при диагностировании "экстремальных" типов пародии ("стилистического симулянта" и пародийного примитива), на наш взгляд, должен быть проставлен не столько на синтезе, сколько на *стилистическом дисбалансе, семантической разобщенности и раскоординации стилистического и содержательного*

планов, что и определяет высокую степень дистанцирования виртуально сталкивающихся языковых систем.

Обозначенные тенденции стилистического соотношения с прообразом могут присутствовать в качестве механизмов пародийной работы в любом из текстов, составляющих пародийное целое: либо в музыкальном – в невербализованном произведении, либо в музыкальном и вербальном – в пародии, основанной на взаимодействии двух текстовых уровней. Поскольку об имманентно-музыкальных принципах пародийной работы шла речь в разделе, посвящённом выяснению стилистической специфики пародии, остановимся на анализе взаимодействия текстовых планов музыкально-вербальной пародии.

#### 4.4. СЕМАНТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ СЛОВА И МУЗЫКИ В ПАРОДИИ

Музыкально-вербальная пародия, в связи с наличием двух текстовых уровней, наиболее интересна для рассмотрения процессов пародийного смыслообразования. Поскольку каждый из текстов содержит глубинные пласты смысла, образуется своего рода цепь семантических бесконечностей<sup>1</sup>. Увеличиваются возможности динамического соотношения отмеченных планов: каждый из них, описывая собственную траекторию пародийного движения, вступает в изоощренные содержательно-стилистические игры с сопутствующим текстом.

Присутствие слова, часто выполняющего функцию индикатора смысла, позволяет детально проследить развитие семантических событий, осознать логику диалогических отношений вербального и музыкального текстов. Кроме того, при такой "двухтекстовой" организации, как правило, ощутимо работает механизм раскоординации – конституирующий признак пародии. В этом случае слово – как более конкретная семантическая система – выполняет роль смыслового стержня, вокруг которого разыгрывается игровой диалог текстов.

Апеллируя к различным историко-стилевым срезам, постоянно вращаясь внутри верхне-низовых культурных координат "мира" и "ан-

<sup>1</sup> Момент бесконечности артикулирован потому, что, "добираясь" до всех измерений пародийной семантики, исследователь все же находится лишь на пути приближения и не может гарантировать постижение абсолюта – реального замысла композитора.

тимира", это слово имеет разные пространственно-временные ориентиры. Здесь присутствует и слово *реальное*, воспринимаемое в качестве "гримасы" высокого прообраза, и слово *предполагаемое*, отсылающее к первоисточнику пародийной интерпретации. По отношению, например, к оперным спектаклям слово обнаруживает себя в сценической и внесценической проекциях (в частности, в режиссуре авторских ремарок) – в системе самых неожиданных отклонений от своего изначального смысла. Нередко функцию семантического корректора выполняет "закадровое" слово: эпистолярный, авторский комментарий, воспоминания современников, исторические хроники. Вне учета всех этих векторов слова невозможно понять суть бесконечного вращения пародийной семантики вокруг верхне-низовой оси, которая и организует "перевернутый образ".

Чтобы проставить необходимые акценты, остановимся на некоторых теоретических аспектах, связанных со словом. Первый из них – это *информационный потенциал* слова. Наиболее важными в аспекте исследуемой проблемы являются семантический и иерархический параметры вербальности.

Слово как *семантическая фигура* обладает общезначимым смысловым эквивалентом и потому становится важнейшим коммуникатом в сфере взаимопонимания. Именно поэтому человек – носитель исторически конкретной словесно-языковой культуры – оказывается погруженным в осмысленное текстуальное пространство, где устанавливается достаточно жесткое и, как правило, прямое соотношение семиотических уровней обозначающего и обозначаемого. Такая семантическая прочность и определённость вербально-смыслового наполнения позволяет образованному человеку, находящемуся в родной языковой среде и испытывающему своего рода "власть языка" (М. Можейко), адекватно адаптировать художественные тексты ближайших исторических эпох.

Слово как *иерархическая фигура* всегда имеет определённый *социальный статус* (так называемый "высокий" или "низкий" слог) и оперирует соответствующими жанрово-стилистическими реалиями. "Высокий" жанр – как "модель со всей системой порождающих социальных и художественных функций" [310, с. 45] – традиционно изъясняется высоким же "стилистическим слогом", и наоборот.

Оба названных показателя слова вполне могут быть обнаружены и в музыке – специфической системе интонационного высказывания, также обладающей информационным потенциалом – не столь конкретным, как



слово, но всё же достаточно определённым. Повышенная степень семантической конкретности – особенность *пародийного музыкального текста*: как и вербальный текст, он оперирует известными культурными кодами, актуализируя существующие в памяти культуры "пласты музыкального смысла" (М. Арановский). Это и придает музыке пародии более конкретное, наполненное значение звучание. Музыка становится "словом".

Такая постановка вопроса позволяет определить следующий аспект проблемы – *адекватное иерархическое соотношение* вербального и музыкального текстов – причём, не только на уровне параметров крупного плана (выполняющих функцию фигуры), но и при их рассмотрении в контекстных и субтекстовых условиях, с акцентом на согласовании языковой нормы с ситуацией и характером исполнения, с определённым имиджем героя. Такое консонирование всех уровней музыкально-вербального сочинения позволяет упорядочить соотношение текста и контекста, позиций содержательно-экспрессивного "спроса" и жанрово-стилистического "предложения". Из этого следует вывод: корректное, консонантное соотношение всех средств поэтики произведения и, в первую очередь, его жанрово-стилистических и содержательных параметров, является конституирующим свойством нормативного, так называемого "правильного" текста, созданного по законам "естественного языка данной культуры" [170, с. 256]. Системный баланс, подтвержденный традицией, – так можно определить это явление, которое М. Бахтин обозначил как "формальное единство художественного стиля", образующее *"единый тон произведения"* [30, с. 94].

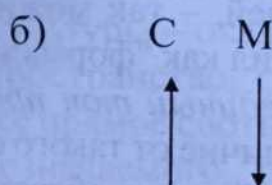
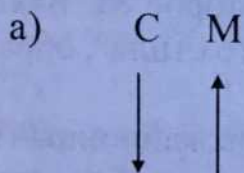
В отличие от такого сбалансированного текста, провокационный пародийный текст обязательно содержит элемент несогласованности и раскоординации, что приводит к "расколу" единства поэтики произведения. Пусковым механизмом пародийности становится различная интерпретация устоявшейся семантической универсалии "верха" и "низа". Верхне-низовые показатели, которые в нормативных жанрах занимают изолированные территории культурного пространства, вступают во взаимодействие, нередко дискредитируя друг друга – как на уровне внутритекстовой, так и межтекстовой организации. Инверсирование содержательно-стилевых параметров не обязательно охватывает все уровни формообразования. Если хотя бы один из них "дает сбой" и выпадает из системы согласования, образуется "брешь", которая и провоцирует восприятие к осознанию пародийной динамики произведения.

Рассмотрение вариантов семантического диалога слова и музыки предлагается в контексте выделенных автором типов пародии (паро-

дия-контрадикция, пародийный симулякр, пародия-имитация и пародийный примитив).

Наиболее открытый для восприятия тип пародийного соотношения слова и музыки наблюдается в *пародии-контрафактуре* (разновидность контрадикторной пародии), где вербальный и музыкальный тексты, находясь в разных системах координат, оказываются противоположными семантическими фигурами – раскоординированными и *дистанцированными* (см. Схему 4. 2, примеры а и б). Разнонаправленная экспозиция верхне-низовых параметров приводит к диссонантному наложению текстов, порождая координацию по принципу контрастной полифонии. "Событийный ряд", модус мышления, эстетическая и жанрово-стилистическая доминанта запараллеленных текстов оказываются принципиально противоположными, несущими на себе отпечаток контрастных семантических фигур "верха" и "низа". Возникает своего рода вертикально организованный *параллельный оксюморон*<sup>1</sup>, формообразующим принципом которого становится дизъюнктивный синтез (производное от термина "дизъюнктивный силлогизм" Ж. Делеза, от лат. *disjunctio* – разъединение, взаимоисключение):

СХЕМА 4. 2



Выделяются два основных типа пародии-контрафактуры: тот, в котором индикатором смысла является *слово* (этот вариант встречается чаще), и тот, в котором эта роль принадлежит музыке. Примером первого рода может быть славильный хор Додону-жениху из "Золотого петушка", изысканная восточная мелодия которого вступает в конфликт с разоблачающим вербальным текстом: "Сестры, кто шагает рядом с лучезарною красою? Царь он саном и нарядом, раб он телом и душою". После номинации данного хора как "Славы" (при обращении Шемаханской царицы "Сёстры, *славьте* жениха!") в со-

<sup>1</sup> Оксюморон (греч. – острый + глупость) – лексический приём, основанный на нарочитом сближении слов или понятий противоречивого значения. В фольклоре и демократической литературе присутствует линейная организация оксюморонных сочетаний: "свинья вывела пару птенчиков", "на море овин горит", "по морю-моря мужики орют".

знании возникает "запрос" и ассоциативный "женихово-славильный" ряд: "красный сокол", "молодой боярин", "красный молодец" и пр. В реальном "предложении" звучит пародийная интерпретация известной славильной формулы: "С кем сравним его? С верблюдом по изгибам странном стана. По ужимкам и причудам он прямая обезьяна".

Такой же тип пародийной аргументации присутствует в *хорах С. Танеева на слова Козьмы Пруткова*, где афоризмы "Если у тебя есть фонтан, заткни его! Дай отдохнуть и фонтану" и "Специалист подобен флюсу – его полнота одностороння", требующие по логике столь же лаконичного музыкального выражения, становятся основой монументального фугированного развития. Фуга – высшая имитационно-контрапунктическая форма, которой свойственна обобщенность музыкального содержания, становится средством многократного (в связи со спецификой формы) провозглашения абсурдной для ее иерархически-стилевых ориентиров вербальной константы. Любопытным моментом пародийной динамизации становится сегментация словесной формулы, сопровождаемая многократным повторением элемента. В хоре Танеева вычленению подвергается словосочетание "Заткни его!", тринадцать раз проведенное в императивной До-мажорной стретте. Этот же приём остроумно используется Шостаковичем в романсе "Крейцера соната" из "Сатир" на стихи Саши Чёрного, в кульминации которого пятнадцатикратно на фортиссимо повторенный звук ми второй октавы связан с провозглашением идеи произведения: "Я тебя, а ты меня, а я тебя, а ты меня ... поймём!".

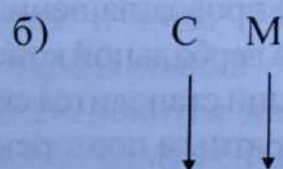
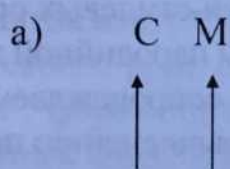
*Второй тип пародии-контрафактуры* – тот, в котором дешифрующим фактором является *музыкальный план*, не соответствующий по своим низовым показателям высокой символике вербального ряда (Гимн Евтерпе, заключительный раздел "Райка" Мусоргского, основывается, несмотря на апофеозный характер, на Песне Дурака из оперы А. Серова "Рогнеда")<sup>1</sup>. Дополнительным механизмом пародийности в такого рода композициях становится импровизационно-игровой, час-

<sup>1</sup> Любопытный пример указанной тенденции – музыкально-театральная композиция "Белеет парус одинокий" украинского композитора С. Зажитько, выдержанная в традициях постмодернистской эстетики абсурдизма. Обращение автора к сакрализованному культурному тексту Лермонтова преследует цель компрометации здравого смысла, приводя к банкротству традиционных систем ценностей. В этой связи особо следует сказать о таком аспекте пародийной вербальности, как *интонационно-смысловая интерпретация*. Известно, насколько кардинально изменяет семантику текста способ его произнесения. Абсурдистское интонирование стихотворения Лермонтова, провокационно смещающее все смысловые акценты, создает новое, пародийное пространство восприятия ритуализованного текста.

то не предусмотренный автором характер исполнения (что может быть как положительным – при наличии у исполнителей чувства меры и художественного вкуса, – так и отрицательным фактором).

**Вторым способом** диалогического соотношения слова и музыки в пародии является их *консонирование*. Образуемый в этом случае "дуэт согласия" функционирует, как отмечалось, в рамках какой-либо одной декларируемой системы: "высокой" – в пародийном симулякре или "низкой" – при пародийном снижении (см. Схему 4.3, примеры *а* и *б*). В том случае, когда ориентиром становятся *низовые координаты* (пародия-примитив), пародийная ситуация более открыта для опознания: оба "просторечных" текста исповедуют незамысловатую коллизию в духе "Чижика".

СХЕМА 4.3



Более сложные консонантно-диалогические отношения выстраиваются в пародийном симулякре. Парадоксирующих элементов здесь не много, *пародийный маневр* – более изощренный. Разоблачающим обстоятельством в пародийных симулякрах могут стать:

– *контекстные параметры* (историческая ситуация в "Борисе Годунове" Мусоргского, социокультурная обстановка создания цикла "Из еврейской народной поэзии" Шостаковича);

– *специфика мировосприятия композитора*, помогающая осознать внутренние, психологически мотивированные причины пародийного маневра (высказывание Мусоргского, написавшего в письме к Л.И. Шестаковой от 29.02.1876 года: "Истина не любит лживой обстановки" [188, с. 214], многие письма Д. Шостаковича к И. Гликману);

– *психологическое наполнение сцены*, вскрывающее двусмысленность происходящего (фрагменты "Катерины Измайловой", в частности, Сцена голошения Катерины);

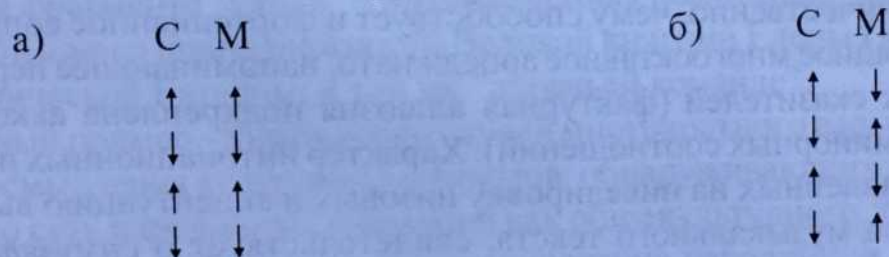
– *субтекстовые параметры* (фоновые эпизоды народного недоумения "Митюх, а Митюх, чего орём?", прославляющие хор "На кого ты нас покидаешь" и, несмотря на кажущуюся незначительность, оказывающиеся серьёзным аргументом в осознании пародийно-иронического подтекста данного хора);

– нарочитая гиперболизация жанрово-стилистических показателей, представленных в наиболее сгущенном, преувеличенном виде, производящем впечатление нарочитой стилевой перегруженности (упомянем всё тот же хор "На кого ты нас покидаешь" М. Мусоргского, многие фрагменты "Любви к трем апельсинам" С. Прокофьева, "Мертвых душ" Р. Щедрина).

Все эти моменты, количество которых можно умножить, создают такую ситуацию, при которой "у смысла может быть только противоположный смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл" [216, с. 748].

В пародии-контрадикции, где в каждом из рядов возможны попеременно-пульсирующие отклонения в сферу "верхних" и "нижних" текстовых параметров, – присутствует колебание художественно-эстетических показателей стиля, приводящее к саморазоблачению текстов. При этом диалог вербального и музыкального пластов может осуществляться как одно- или разнонаправленный в устремленности к "низовой" или "высокой" тенденции (см. Схему 4. 4, примеры а и б).

СХЕМА 4. 4



Пародийный подтекст произведений такого типа легок для опознания, поскольку процедура увенчания-развенчания осуществляется на незначительном промежутке времени: экспонирование "высокого" стилистического статуса тут же опровергается "низкими" текстовыми показателями.

Интересен пример саморазоблачения слова в "Любви к трем апельсинам" Прокофьева: в момент упоения романтическим аффектом, когда трагедийный пафос музыки достигает предела экспрессии (на словах "Ты поднимаешь руку на отца? Сын на отца..."), Король вдруг задается вопросом: "Откуда это"? И сам же отвечает: "Наверное, из пошлых фарсов, вульгарных фарсов".

Обозначенные варианты диалогического соотношения вербально-музыкальных параметров пародии в некотором роде представляют собой теоретическую абстракцию, призванную выявить и систематизировать

основные тенденции пародийного процесса в вокальной музыке. Достаточно часто в реальном произведении присутствует их взаимодействие и взаимообогащение, примером чего может служить заключительный фрагмент "О, преславная Евтерпа" из "Райка" М. Мусоргского.

Данный пример, обнаруживающий признаки всех типов музыкально-вербального диалога, – уникальный случай множественного переосмысления пародийной символики. С одной стороны, здесь явно присутствуют признаки пародии-*контрафактуры*: словесный пласт "О, преславная Евтерпа, О, великая богиня!", созданный Мусоргским в традициях классицистской высокой лексики, сочетается с просторечно-низовыми параметрами плясовой народной песни "Из-под дуба, из-под вяза". Однако, характер интонационных изменений, направленных на нивелировку "низовых" и акцентуацию "высоких" параметров музыкального текста, свидетельствует о *симулятивных* тенденциях данной пародии.

С другой стороны, в *каждом* из рядов пародии присутствует момент совмещения верхне-низовых координат (*признак пародии-контраминации*). Мелодия "Евтерпы", будучи репрезентантом "низового" культурного статуса, подана в манере высоких жанров – эпически сдержанно, величественно, чему способствует и фортепианное сопровождение – мощное многооктавное арпеджиато, напоминающее переборы былинных сказителей (фактурная аллюзия подкреплена аккордами мажорно-минорных соотношений). Характер интонационных изменений, направленных на нивелировку низовых и акцентуацию высоких параметров музыкального текста, свидетельствует о *симулятивных* тенденциях данной пародии.

Важным моментом перекодировки плясовой мелодии становится изменение ее пластического облика: на смену пластике двигательного "телесного" типа приходит пластика торжественного вокально-речевого интонирования (хотя и в этом случае "высокие" параметры интонирования снижаются благодаря ремарке автора: "с усердием, во всё горло"). Возникает "эффект эмоционального дуализма" [39, с. 142], разрушающий гармонию целого. Аналогичный процесс раскоординации происходит и в словесном тексте: обнаруживая внешние признаки гимнического "высокого слова", этот текст – благодаря явно ощущаемой иронической интонации ("исцели ты немощь нашу") – также оказывает двойственное впечатление. Таким образом, и слово, и музыка не производят адекватный смысл, а разыгрывают его за счёт "двойной перекодировки" известных символов.

Пародийная аргументация этого фрагмента усиливается тем, что он становится кульминацией множественного ассоциативного наложения, приводящего к переосмыслению художественной символики мелодии "Из-под дуба, из-под вяза". Социокультурная динамика этой песни (каковой она представлялась в кругу "Могучей кучки") обнаруживает уникальный пример наращивания пародийности. Представим этот процесс поэтапно:

1) шуточно-игровая плясовая песня – пример музыкального просторечья;

2) она же – в качестве мелодической основы Песни Дурака "Ты мне, женка, не перечь" из оперы А. Серова "Рогнеда";

3) её первая пародийная интерпретация – портретная характеристика А. Серова в четвёртом разделе "Райка" ("Вот он мчится..." в варианте, приближенном к ее народному облику: с имитацией балалаечного аккомпанеента, наращиванием темпа, *staccatissimo*, из чего следует совершенно очевидный иронический намёк, артикулированный Мусоргским (Песня Дурака в качестве характеристики героя!);

4) её вторая пародийно-симулятивная интерпретация в заключительном фрагменте "Райка" – интонационная реализация закамouflированной идеи о принадлежности Великой княгини Елены Павловны, аллегорической Евтерпы, к той же "дурачьей команде".

Данный пример – уникальный случай многократного варьирования и переосмысления культурных символов, обнаруживающих дополнительную сеть пародийных снижений как общекультурного, так и "местного" значения. Подобное крещендирование пародийной аргументации, усиленное сочетанием многих возможных механизмов пародийной организации, – уникальное явление в истории музыкальной культуры XIX века.

#### 4.5. СПЕЦИФИКА ПАРОДИЙНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Музыкальная форма, исходя из теоретической концепции Б. Асафьева и его научных последователей, – *процессуальное* явление, обнаруживающее себя в логике музыкальной композиции, в закономерности и органичности связи структурно-композиционных параметров произведения с содержанием. Симптоматичны в этом плане названия работ,

посвящённых этой проблеме: "Музыкальная форма как процесс" (Б. Асафьев), "Логика музыкальной композиции" (Е. Назайкинский), "О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки" (В. Медушевский), "Логика как предмет музыки" (А. Лосев).

Все учёные в качестве основополагающих параметров формы выделяют её процессуальность, логичность и обусловленность содержанием. "Логическая грань в композиционной организации произведения, – считает Е. Назайкинский, – может быть определена как её основание" [195, с. 299]; "упрёк в нелогичности <...> – один из самых страшных для композитора, ибо в логике по существу концентрируются многие художественные свойства произведения: его соответствие законам мышления и восприятия, лежащей в основе замысла эмоциональной или событийной канве" [195, с. 93].

Как известно, форма и содержание рассматриваются в качестве системной пары соотносительных понятий (терминология И. Котляревского). В связи с принципом соотносительности форма определяется как "семантическая" и "коммуникативная структура", "закодированная в музыке программа восприятия" (В. Медушевский) [178], "понятие, коррелятивное содержанию" (М. Бахтин) [29, с. 34], "способ существования и выражения содержания" (В. Кураев) [288, с. 621], "результат "логического обсуждения" музыкального материала" (И. Стравинский) [272, с. 227], "особый слой музыкального содержания со своей спецификой" (В. Холопова) [298, с. 4]. Идея процитированных высказываний – мысль о содержательно-смысловой функции формы, где "содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму" [73, с. 298]. Рассмотрим в данном аспекте формообразование пародийных произведений.

Анализ музыкальной пародии приводит к выводу, что основные свойства формы – её процессуальность и логичность – нередко оказываются не востребованными, более того – осознанно разрушенными (вспомним соображение М. Поповича, заметившего, что "абсурд композиції побудов – основа простору сміхового антисвіту. Сміх – ознака однієї з можливих антиструктур" [215, с. 186]. В этом случае пародийность достигается не только семантическими, но и синтаксическими средствами: "образцовый автор проявляет себя в том, как именно он структурирует фабулу: не сюжетными средствами, но через способ изложения" [324, с. 61].



Понимая, что всё многообразие структурных принципов пародийных произведений невозможно представить исчерпывающе, выделим всё же в качестве необходимой научной абстракции основные тенденции пародийного формообразования с типичным для них соотношением структурно-композиционных и содержательных параметров.

1. Первая тенденция характеризуется *прямой, адекватной связью формы и содержания* по принципу "простоты хуже воровства". В этом случае пародийный стиль обнаруживает себя как "единство, целостность содержательных и формальных элементов" [66, т. 1, с. 20], а ущербная форма – как интонационная структура, "коррелятивная содержанию" [29, с. 34]. Перефразируя выражение Б. Асафьева, можно сказать, что форма оказывается "не безразличной к свойствам материала"<sup>1</sup>: осуществляется "проекция художественной идеи (идеального феномена) на интонационную "плоть" (материальный феномен)" [48, с. 18]. Декларируемый стилистический инфантилизм создаёт впечатление намеренного "валяния дурака", свойственного славянской ментальности (заметим, что в Словаре В. Даля одно из значений слова "дурачиться" – "напустить на себя дурь, *прикинуться простяком*" [86, т. 1, с. 502]). Бесстильность и пошлость становятся эстетической доминантой "дуэта согласия", созданного в соответствии с эстетикой примитивизма.

Обычно формообразование такого рода основывается на повторности – простой или незначительно варьированной (вспомним Асафьева: "абсолютное тождество – повторение – движения не порождает" [23, с. 194]). В этом случае часть репрезентирует целое, что нередко приводит к деформации перспективы и впечатлению "остановленного времени". Любопытно в этом контексте высказывание П. Флоренского. Время, по его мнению, направляется "против движения времени <...> Оно вывернуто через себя, и, значит, вместе с ним вывернуты и все его конкретные образы. А это значит, что мы перешли в область мнимого пространства" [290, с. 528].

В таком "мнимом пространстве" главенствует инерционно-кумулятивный принцип структурирования интонационной идеи, когда предло-

<sup>1</sup> У Асафьева цитируемое высказывание свидетельствует об опасности ограниченного представления о "формах как схемах, безразличных к свойствам материала и как бы извне наполняемых содержанием" [23, с. 60].

женный материал производит впечатление длительно нагромождаемого, монотонного и механистичного (не случайно А. Бергсон в качестве одного из наиболее сильных средств комического выделял автоматизированную повторность). Знаки времени – метроритм, движение музыкального континуума, характер его продвижения, темп, отсчитывающий хронотоп произведения, – призванные вносить "порядок в течение времени" (И. Стравинский), подаются, как правило, с "обратным знаком". Принцип *точной повторности*, реализующийся на микро- и макроуровнях произведения, инициирует "статизированный тип изложения" (Л. Фрейверт) с характерными для него гипертрофией устойчивости-неподвижности и "заикленности" на тождестве (интонационная тавтология), что приводит к исчерпанности, более того, – невозможности развития интонационного импульса и преодоления инерции.

В этом случае форма и содержание сохраняют системные свойства соотносительной и взаимообусловленной пары, причём, композиционный уровень нередко оказывается наиболее откровенным разоблачающим фактором пародийного воздействия. Основным интонационным стимулом такого кумулятивного структурирования становятся "низовые" свойства темы. Как правило, темы музыкальных пародий этого вида предельно просты, в высшей степени примитивны и банальны по интонационному содержанию. В качестве примеров можно привести практически весь тематизм додоновцев из "Золотого петушка" Римского-Корсакова (хор народа "Царь наш батюшка, ура!" и пр.), "Антиформалистический раёк", "Предисловие к полному собранию моих сочинений", многие романсы из "Сатир" Д. Шостаковича, тематизм пародийных опер И. Саца "Не хвались, идучи на рать", "Восточные сладости", "Кольцо Гваделупы" и пр.

"Физиономические" свойства таких заурядных тем находят свое выражение в крайне небольшом диапазоне мелодии, монотонной тональности, инерционности и скудости ритмического рисунка, в бедности тонально-гармонических потенций (в большинстве случаев – исключительно тонико-доминантовые соотношения, неизменно сохраняемые в дальнейшем), темброво-регистровом однообразии, фактурной "недоразвитости" (в Марше Додона – октавное удвоение, в "Потомках" из "Сатир" Шостаковича – наивная фактурная формула "ум-ца-ца": бас – два аккорда, функцию которых в данном случае выполняет терция).

Примитивизация комплекса средств музыкальной выразительности приводит к наивной стилизации в русле *жанрового опрощения*

(своего рода жанровый атавизм), предполагающего создание материала по законам клише и стереотипов – порядком "заезженных", а потому лишённых ценности и органики. Такой стилистический инфантилизм, охарактеризованный Асафьевым как "вырождение и опошление интонации ("дурная популярность")" [23, с. 351], – типичная черта тем подобного рода. Любопытна отмеченная Асафьевым способность слуха к "безошибочному определению разницы в <...> художественной ценности" звучащего материала [23, с. 351]<sup>1</sup>.

Содержание и тип темы экстраполируются на структурные свойства произведения, становятся их прямым, хотя и не лицеприятным, отражением. Происходит обеднение и опошление формы. Движение формы, реализуемой обычно в графике спирали (более высокие уровни которой воспроизводят интонационную идею в ином качестве), приобретает – благодаря инерции тождества – свойства *круговращательного* движения, при котором, несмотря на некоторые незначительные отклонения от исходного, всё возвращается "на круги своя". На всех композиционных уровнях *повторность* и *манипуляция стереотипами* становятся ведущими идеями становления: в "Потомках" ("Сатиры" Шостаковича), например, на уровне тематического ядра это четырёхкратное повторение нисходящего малотерцового оборота; в пределах темы – шестикратное его же повторение, "усложненное" секвенцированием; на уровне всей формы неизменно повторенный 63 раза нисходящий малотерцовый оборот производит изнуряющее и раздражающее впечатление.

Ощущение заевшей инерционности подкрепляется всеми интонационными средствами: среди них – монотонное повторение уже отмеченной фактурной формулы, сопровождающей неизменный малотерцовый оборот, нанизанность мелодии на "ритмический корсет" (половинная – четверть), и – что совсем не свойственно Шостаковичу – метрическая одномерность всего произведения (все 230 тактов "Потомков" звучат в размере 3/4!). Мастер тематических преобразований, приводящих порой к коренной трансформации исходной музыкальной идеи ("темы-оборотни", по М. Друскину), Шостакович намеренно моделирует интонационную ущербность. Поскольку форма,

<sup>1</sup> Данное высказывание относится к интервалу, теряющему свою выразительность в "чувственно-опошленной сфере" [23, с. 351]. Думается, что отмеченная Б. Асафьевым слуховая реакция наблюдается, в первую очередь, у образованного слушателя, на которого и рассчитана пародия.

"зараженная" примитивной темой, не обнаруживает процессуальных признаков, предлагаем метафорически называть её "дегенеративной". Такая девальвированная форма мистифицирует процесс вживания автора в неразвитое сознание обывателя, воспроизводя комфортную для него кичевую модель. Дополнительный момент в пародийной аргументации такой простоты, неприличной в контексте всего творчества Шостаковича и стилевых констант музыки XX века, – её полемический характер в связи с известными упреками в адрес композитора относительно чрезмерной сложности его музыкального языка.

Интересно заметить, что такое интонационное "валянье дурака" вызывает аналогии с ущербной маской *ignoramus'a* в ритуализованной вербальной речи композитора. Назначение этой маски – горькое иронизирование над тоталитарной идеологией, которая "унифицирует индивидуальное сознание и соединяет миллионы маленьких "я" в одно огромное "мы" [107, с. 102]. Среди многочисленных примеров тому – письмо Исааку Гликману от 29 декабря 1957 года с описанием празднования 40 летия советской Украины, свидетельствующее о пародийных свойствах повторности у Шостаковича:

"Несмотря на плохую погоду, вся Одесса вышла на улицу. Всюду портреты Маркса, Энгельса, Ленина, а также т. т. А.И. Беляева, Л.И. Брежнева, Н.А. Булганина, К.Е. Ворошилова, Н.Г. Игнатова, А.И. Кириленко, Ф.Р. Козлова, О.В. Куусинена, А.И. Микояна, Н.А. Мухитдинова, М.А. Сулова, Е.А. Фурцевой, Н.С. Хрущёва, Н.М. Шверника, А.А. Аристова, П.А. Поспелова, Я.Э. Калнберзина, А.П. Кириченко, А.Н. Косыгина, К.Т. Мазурова, В.П. Мжаванадзе, М.Г. Первухина, Н.Т. Кальченко.

Всюду флаги, призывы, транспаранты. Кругом радостные, сияющие русские, украинские, еврейские лица. То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, а также в честь т. т. А.И. Беляева, Л.И. Брежнева, Н.А. Булганина, К.Е. Ворошилова, Н.Г. Игнатова, А.И. Кириченко, Ф.Р. Козлова, О.В. Куусинена, А.И. Микояна, Н.А. Мухитдинова, М.А. Сулова, Е.А. Фурцевой, Н.С. Хрущёва, Н.М. Швейника, А.А. Аристова, П.А. Поспелова, Я.Э. Калнберзина, А.П. Кириленко, А.Н. Косыгина, К.Т. Мазурова, В.П. Мжаванадзе, М.Г. Первухина, Н.Т. Кальченко, Д.С. Коротченко. Всюду слышна русская, украинская речь. Порой слышится зарубежная речь представителей прогрессивного человечества" [212, с. 135].

Нетрудно заметить, что наивно-примитивный слог этого письма, воспроизводящий особенности "лозунготерапии" того времени (симп-

томатична скрупулезная повторность при перечислении представителей советского "иконостаза"), как и его композиция, вызывающая аналогии с простой двухчастной репризной формой, есть вербальная проекция отмеченной выше тенденции к круговращательной повторности. Пародийность такого приёма, приводящего к "самоотрицанию художественного текста" (У. Эко), на наш взгляд, несомненна.

2. Второй тип соотношения композиционного и содержательного уровней в музыкальной пародии – *оппозиционно-инверсивный*. В этом случае структурные показатели вступают в противоречие с содержательно-эмоциональным строем произведения, образуя дисбаланс формы и содержания. Введение "ложного хода" по отношению к предполагаемому высокому тону – специфическое свойство пародии-контрафактуры, основным принципом организации которой становится дизъюнктивный синтез.

Автономия формы и содержания порождает два основных типа контрагентных соотношений:

а) примитивная форма, манипулирующая стереотипами, развенчивает "высокий статус" музыкального (а нередко и вербального) текста;

б) форма следует композиционным закономерностям "высокого" музыкального текста, сочетаясь, тем не менее, с "плебейским" содержанием.

В качестве примера приведем хоры "Фонтан" и "Специалист" С. Танеева на слова Козьмы Пруткова, его же хор "Лежа в кровати" на собственные слова, в которых профанное содержание находится в противоречии с высоким статусом формы фуги, призванной к раскрытию монументальных концепций. Среди других примеров этого рода – фуга "Сатана", Полонез-трио, распеваемое Свояченицей, Винокуром и Писарем в украинской сельской хате ("Майская ночь" Римского-Корсакова), Плач работников по отъезжающему Зиновию Борисовичу ("Зачем ты уезжаешь, хозяин? Зачем? Зачем") из "Катерины Измайловой" Шостаковича, выдержанный в несуразном для заявленного жанра вальсовом ритме. Данная тенденция – одна из наиболее архаических в истории культуры, о чём свидетельствуют древнейшие *parodia-sacra*, демонстрирующие специфический тип логики – "логику алогизма" (А. Цукер)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Аналогичная тенденция наблюдается и в западноевропейском романтизме. Вспомним гротескную финальную фугу из "Фантастической симфонии" Г. Берлиоза, "Фауст-симфонию" Ф. Листа, пародийные фуги из симфонических поэм "Тиль Уленшпигель" (сцена со схоластами), "Жизнь героя" (сцена с критиками-пигмеями, не понимающими новаторской сути открытий), "Так говорил Заратустра" (сцена с философами) Р. Штрауса.

3. Третья тенденция пародийного формообразования – *имитация процессуальных качеств*, свойственных форме произведений высокого статуса. Движение интонационного материала во времени имитирует подчинение логике развития и преобразования в соответствии с асафьевской формулой  $i : m : t$  ("толчок – развитие – замыкание, или тезис – антитезис – синтез") [23, с. 141]. Развенчивающим обстоятельством, создающим пародийную аргументацию этого процесса, становятся интонационные свойства самого материала, не располагающего к его процессуальному преобразованию.

В качестве примера пародийных свойств формообразования рассмотрим "Сатиры" Д. Шостаковича. В "Пробуждении весны" импульсом динамичного развития становится изрядно подпортивший свою репутацию "Чижик". Однако, просторечная тенденция тщательно закамуфлирована: от "Чижика" остается только характерная ритмоформула и общая направленность мелодического движения. По сути же происходит парадоксальное, в традициях смеховой "смеси французского с нижегородским", сращение "Чижика" с монограммой DSCH, которая появляется в вопиюще несоответствующем контексте (массированное развитие этой темы включено в контекст идеи "весеннего кошачьего гона").

Иллюзия интенсивного интонационного преобразования создаётся за счёт использования принципов мотивного развития, тематического прорастания и стреттной техники – наиболее динамичных способов тематического становления. Такой камуфляж пародийной тенденции, заявленный паразитированием текста на структурно-содержательных параметрах престижных музыкальных реалий, делает эту пародию достаточно изощренной, требующей значительных усилий восприятия. Возникающая при этом "афункциональная функциональность", при которой "всё выдает несоответствие одежды и роли" (Ю. Лотман), обнаруживает связь с *алогичной логикой* пародийного текста.

О том, что композиционная логика (вернее, антилогика) – решение продуманное, а не случайное, свидетельствуют следующие обстоятельства. Д. Шостакович как бы играет в форму, разрушая инерцию восприятия и предлагая слушателю то, чего не может быть в "нормативном" произведении. Присутствует искусственная монументализация просторечного материала, сопровождаемая стимулированием развития в неподходящих моментах (см. работу с народными песнями "Ах вы, сени" и "Во саду ли, в огороде" в "Сатирах").

4. Следующее свойство пародийной формы – *отсутствие развития* там, где оно предполагается по законам формообразования или требуется в связи с уже существующей логикой цитируемого произведения. Особо целенаправленный характер идея неразвития приобретает в тех случаях, когда автор оперирует длительно звучащей цитатой в качестве "текста в тексте": "чужое слово" оказывается не только образно искаженным, но и лишённым "закрепленного за ним" способа развития. В качестве примеров алогичного формообразования приведем "Сатиры" Шостаковича: застоявшуюся, механически повторяемую фактурную формулу вальса в "Потомках", "недоразвитую" начальную тему из "Весенних вод" Рахманинова ("Пробуждение весны"), где вместо органики развития присутствует его симуляция – резкое вбрасывание законсервированного в своей неизменности тематического суррогата в разные тональные сферы. 22 из 80 тактов экспонируют окичевленную формулу фортепианного сопровождения "Весенних вод" в Фа-мажоре, ещё 27 – её же с неподготовленными ладогармоническими сдвигами, не только не дающими образного обновления, но – в силу недостижения полнокровного рахманиновского варианта – воспринимаемые как явное *отклонение от нормы* (важный фактор комического, по Б. Дземидоку). Результатом дезорганизации становится последовательное проведение идеи снижения как при экспонировании материала (низкопробный вариант высокой интонационной идеи), так и при взаимозаменяемости должного и наличествующего типов развития (нарушение "инстинкта должного", по В. Проппу).

Не менее интересно формообразование при мистифицированном прорыве к "настоящему вальсу" в "Потомках" (такты 39–46, 140–148 – введение квазичитаты Вальса из "Евгения Онегина"). Начальный сегмент темы тормозится неестественным в данном случае приемом развития: цитатный материал заявлен лишь одним тактом, вслед за которым следует отсутствующее у Чайковского секвенцирование основного и обращенного вариантов темы, создающее ощущение заевшего механизма. Думается, так Шостакович иронизирует над секвенцированием, в частности, над чрезмерностью этого приема в музыке Чайковского. Появление секвенции там, где её не было в первоисточнике (тем более тогда, когда ещё не произошло экспонирование всей темы), порождает ощущение нарушения естественного хода развития и обнаруживает игровую природу.

5. Особого внимания заслуживает формообразование в так называемых скрытых пародиях, *мистифицирующих воспроизведение жанрово-*

*стилистической модели высокого прообраза.* Форма, наряду с другими интонационными параметрами, призвана создать иллюзию полного соответствия псевдовысокому статусу произведения, становясь одним из средств изоцированной пародийной мимикрии. Среди наиболее интересных примеров такого рода – плачи двух "композиторов-юродивых" (С. Волков), Мусоргского и Шостаковича: хор "На кого ты нас покидаешь" из "Бориса Годунова" и Голошение Катерины по отравленному ею свекру из "Катерины Измайловой". Форма обоих плачей – типичная для жанров такого рода композиция, состоящая из нескольких колонов, каждый последующий из которых представляет собой более экспрессивный вариант предыдущего (показательна в этом смысле "уступчатая" тональная организация Плача Мусоргского: *f-moll, fis-moll*).

Однако, имеются и снижающие факторы: в конце каждого из названных эпизодов формообразование включается в систему смеховой коммуникации, становясь – наряду с вышеотмеченными обстоятельствами стилистического снижения – модулятором смысла. Речь идёт о появлении в "Плаче" и "Славе" упрощенно-механистических формул, основанных на инерционной повторности: в "Плаче" – "А-А-А-А!" – с ровным чередованием глиссандирующих восьмых, в "Славе" – многократное механистичное скандирование возгласа "Слава!".

Проведенные наблюдения приводят к следующему выводу: процесс формообразования в музыкальной пародии основан на типичной для смехового мира *логике алогизма*, разрушающей привычные представления о закономерностях музыкального структурирования. Процессуальность – как функция развития – оказывается подключённой в ту систему, где эта функция не может быть востребована; результативность – одно из главных свойств формообразования – также оказывается не достигнутой. Так на интонационно-композиционном уровне реализуется принцип "ложного хода", определяющий в структуре любой пародии.

Специфика пародийного формообразования-"антисинтаксиса" (М. Попович) находит свое выражение в двух основных тенденциях, выполняющих функцию *минус-приема* в системе *логики алогизма*:

1) *отказ от процессуальных свойств формы* (примитивные формы-структуры с акцентом на тождестве, кумулятивном нагромождении формальных элементов, отсутствии преобразований);

2) *артикуляция квазипроцессуальных свойств формы*, имитация процесса вне воспроизведения его функций:

а) отсутствие естественного результата формообразования;



б) неожиданность результата, нарушающего логику причинно-следственных связей (введение "ложного хода", "обман ожидания", абсурдные алогичные построения);

в) несоответствие "высоких" процессуальных потенциалов формы примитивной интонационной программе пародийного произведения;

г) создание мистифицированного интонационного пространства в пародии, мимикрирующей под "высокий" жанрово-стилистический объект.

Таким образом, основными идеями формообразования становятся артикулированный *отказ от развития, имитация развития вне его воспроизведения, несоответствие типа развития характеру интонационного материала, мимикрия пародийной тенденции.*

Общность всех этих тенденций состоит в том, что, исходя из инверсивной логики смехового мира, всякое утверждение в пародии оказывается отрицанием, а любая интонационная и даже *процессуальная* сущность, будучи ценностно инверсированной или иллюзорной, воспринимается с обратным знаком. Намёк на "высокость" оказывается мистифицированным, драматургия – карнавализованной, ожидание – обманутым.

#### 4.6. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ И ДИНАМИКА СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ

*Чем значительнее, глубже произведение,...  
тем дальше расходятся крайние точки его  
возможных интерпретаций.*

Ю. Лотман

"Целое не сводимо к сумме частей" [288, с. 768]. Это положение приобретает особый смысл при рассмотрении целостности музыкальной пародии – системного образования, элементы которого не всегда открываются слушателю, оставаясь в определённой степени *виртуальной реальностью* – такой, которая может или должна проявиться при определённых обстоятельствах (например, при прочтении пародии посвящёнными). В этом смысле художественное целое пародии – некая бесконечная величина, своего рода смысловой айсберг, "подводная" часть которого содержит латентные слои информации, скрытые от непосредственного восприятия. "Подводный" корпус этого семан-

тического айсберга представляет собой достаточно солидное сооружение, охватывающее и жанрово-стилистический, текстовый, и вне-текстовый, коннотативный уровни произведения.

Наибольшую активность латентный слой приобретает в опусах, связанных с *пародированием действительности*. Такие сочинения писались авторами в сложных условиях (в периоды репрессий, жесткой цензуры) и нередко были не только маргинальными, но и подпольными опусами (как, например, "Антиформалистический раёк" Д. Шостаковича, о существовании которого знал лишь ближайший друг композитора, И. Гликман).

Музыкальный текст таких пародий связан, как правило, с различными проявлениями эзопова языка, апеллирующего к приемам *кодирования, маскировки и "двойного кода"*, суть которого, как считает Арановский, состоит в том, что созданная по его законам музыка "даёт повод для противоположных выводов" [235, с. 246]. Об аналогичном явлении, применительно к литературе, говорит Ю. Лотман. Особый интерес, замечает исследователь, представляют "многообразные случаи, когда текст в принципе не заключает в себе однозначной последовательности элементов, оставляя читателю свободу выбора". В этом случае текст "предстает именно как текст, а не в качестве иллюзии реальности"<sup>1</sup> [159, с. 550].

По мнению М. Арановского, обнаружение двойного кода требует от исследователя некоторой временной дистанцированности восприятия: "двойной код обнаруживается не сразу. Непосредственное впечатление нуждалось в переоценке *post factum*, в непосредственном интеллектуальном поиске. Процесс восприятия усложнялся, становился двухэтапным" [235, с. 247]. Открытие "двойного кода", как считает М. Арановский, принадлежит Шостаковичу [235, с. 247]. Однако, рассмотрим с этих позиций хор "Слава" из Пролога "Бориса Годунова".

Смысловое поле этого хора, на первый взгляд, достаточно определённое, вызывает, тем не менее, различные научные интерпретации. Представители первой исследовательской позиции трактуют хор в исключительно позитивном значении: либо как торжественно-славильный (Ю. Келдыш, Н. Туманина, В. Левашов), либо как высоко-этический фрагмент оперы,

<sup>1</sup> Данная позиция Лотмана чрезвычайно важна для осознания специфики смеховых текстов – часто многовариантных и непредсказуемых с точки зрения их герменевтического описания (как, например, Пролог из "Бориса Годунова" Мусоргского, до сих пор вызывающий резко противоположные интерпретации).

смысл которого состоит в обозначении ауры "Фаворского света" (С. Тышко [279]). Вторая исследовательская версия, представленная в работах Б. Асафьева, Г. Головинского, С. Фролова, С. Шлифштейна и полярно противоположная первой, состоит в рассмотрении хора в качестве оборотня славильности. Симптоматичны в этом плане высказывания этих учёных: "подневольное избрание переходит в подневольное величание" [25, с. 87]; "с шумом, криком и под колокольный звон происходящая, коронация Бориса воспринимается как его торжественное ниспровержение" [294, с. 140].

Думается, столь резкое отторжение названных исследовательских концепций "Славы" объясняется присутствием в этом хоре принципа двойного кодирования, позволившего М. Мусоргскому "упрятать уши" в сложных социокультурных условиях. Любопытно, что двойная реакция на эстетическую сущность начальных сцен Пролога присутствовала уже при первом их прослушивании на даче у В. Стасова: как отмечает Мусоргский, "по поводу мужиков в "Борисе" одни нашли, что это *буф* [!], другие же увидели *трагизм*" (Письмо Н.А. Римскому-Корсакову от 23 июля 1870 г.) [189, с. 178].

Текст, как известно, один. Интерпретации – разные. Возможно, причина такого расхождения во мнениях – особая смысловая емкость Пролога? А может, одна из интерпретаций есть иллюзия смысла? Однако, в понятии текста, рассмотренного в качестве "элемента системы коммуникации, где единицы языка служат средством его репрезентации, а содержание задается интеллектом" [27, с. 10], уже обозначена возможность его различного восприятия. Следовательно, музыкальный текст – при его слуховой материализации в сознании слушателя – имеет потенцию к вариативно-смысловой реализации. Выходит, интерпретатор текста – последняя текстовая инстанция. А как же быть с авторским замыслом? По всей вероятности, критерий объективности требует учета обеих обозначенных позиций.

Спасти текст, по У. Эко, – значит всякую иллюзию смысла "увязать с бесконечной тайной значений" [324, с. 3]. Попытаемся, путем выявления глубинной структуры текста, определить эту "тайну" за счёт дешифровки закодированных драматургических ходов. Научная цель принимаемого исследования "Славы" – доказать присутствие в этом хоре последовательно проведенной *идеи двойного кодирования*. Считаем, что этот хор, провоцирующий к трактовке в двух возможных эстетических измерениях, – гениально выстроенная герменевтическая ловушка, драматургический смысл которой состоит в изначальной артикуляции престижных свойств текста, за которыми – при тщательном разматы-

вании латентных слоев информации – обнаруживаются истинные намерения текста<sup>1</sup>, его "глубинная структура" (Л. Акопян).

Вероятно, руководствуясь цензурными соображениями и пытаясь защитить свое произведение от недоброжелателей, композитор "специально устроил двойную игру" (У. Эко), построив почти всю систему иронической аргументации именно в коннотативном поле, не доступном непосредственному восприятию. Присутствует "хитрая дезинформация, призванная <...> отвлечь внимание от истинных, по-настоящему существенных источников идей и ассоциативных связей" [10, с. 171] – приём, который почти столетие спустя будет активно востребован Шостаковичем (заключительные песни цикла "Из еврейской народной поэзии", фрагменты балетов, "Катерины Измайловой" и пр.).

Не следует забывать, что сцена у Новодевичьего монастыря, решенная Пушкиным в откровенно пародийном тоне, была запрещена цензурой как эпизод политически предосудительный, и единственное прижизненное издание пушкинского "Бориса" вышло без неё [316, с. 142]. Вероятно, предвидя цензурные трудности, связанные с её введением в оперу, Мусоргский предпочел открытому комизму моделирование ситуации по законам двойного кода, позволяющего трактовать происходящее "и так" (для цензуры), "и эдак" (для посвящённых). Судя по всему, композитор считал эту сцену необыкновенно важной, расценивая её как драматургически единую со следующей сценой "всемирного славения". Смысловые индикаторы первой картины Пролога (эпизоды "Митюх, а Митюх! Чего орём?" и "Велят завывать, завоем и в Кремле") иллюминируют семантические события, происходящие во второй картине. Это позволяет расценивать её как следующий эпизод лицедейства, текст которого (как всегда в таких случаях у Мусоргского) мимикрирует под "естественную среду", скрывая потаенный смысл. При этом обличительная тенденция принимает более сложные, закамуфлированные формы: "открытому тексту Мусоргский предпочитает план тайного, скрытого подтекста, резко противоречащего внешней форме выражения" [34, с. 129]. Налицо тенденция, определяемая Л. Акопяном как дистанцирование "поверхностной" и "глубинной структур" текста [10, с. 171–172].

<sup>1</sup> Отмеченный ложный ход – типичный драматургический приём композитора. Об этом пишет Ц. Кюи, характеризуя Вальс Фифа из "Райка" М. Мусоргского: "это полнейший итальянский концертный, бравурный вальс... с избитейшим заключением и глупый, глупый. Спелый на Большом театре каким-нибудь итальянским артистом, этот вальс может произвести фурор..." [141, с. 190].

К тому же нельзя не вспомнить о том, что Мусоргский не только "хотел правды", но и "делал" эту правду – причём, на материале сложном, позволяющем увидеть неоднозначную трагифарсовую суть взаимоотношений власти и народа. Неслучайно, работая над литературными источниками "Хованщины", он останавливает свой выбор на раскольничьем повествовании "О Теуте и Гордаде", отмечая в качестве его достоинств следующее: "и картинно, и мистично, и карикатура на историю восхитительная" (*курсив – О.С.*) [189, с. 222]. Именно такая "карикатура на историю", восхитительная по художественным достоинствам, представлена в пародийных симулякрах – репрезентантах ритуала венчания на царство.

Появление в опере Плача и Славы корректно по отношению к историческим событиям, описанным Н. Карамзиным: хор "На кого ты нас покидаешь" символизирует "воплъ и рыдание христиан", призывающих царя взойти на престол; славление "Уж как на небе солнцу красному" отвечает ситуации "здравствования новому монарху всех россиян", когда Господь "преложил их скорбь на веселие и даровал нам царя" [120, с. 425–426]. Вспомним, однако, что в представлении народа, на позиции которого всегда основывал свою концепцию Мусоргский, царь нединастический – явление неприродное, "инищное", а потому обреченное. Думается, поэтому жанрово-ритуальное решение обеих картин Пролога содержит некоторые дискредитирующие моменты (так называемые "эпизоды несоответствия"), интонационно-драматургический ход которых снижает величественность обряда, порождая "семантический взрыв" и движение ритуализованных жанров в противоположное смысловое поле.

В этом случае текст становится достоверным социокультурным документом эпохи, насыщенным "обстоятельствами места и времени": исторический фарс, породивший трагическую развязку, находит свое отражение в трагифарсовой трактовке ритуальных жанров избрания на царство, которые, несмотря на присутствующий в них иронический подтекст, отличаются огромным трагическим напряжением, демонстрируя "метаморфозы трагедии в сатиру и наоборот" [33, с. 71]<sup>1</sup>. Так "за внешней оболочкой *dramma giocoso* (это определение

<sup>1</sup> Любопытно, что славление Бориса обнаруживает связи с архаической пародией на царей, которая, как считает О. Фрейденберг, "была заложена не на шутке или подражании, а на смежности с возвышенным... Их комизм только в их "местоположении", в несоответствии высокого содержания и ничтожного окружения" (вспомним, что точка отсчёта Сцены славления в "Борисе" – эпизод народного соглашательства "Велят завывать, завоем и в Кремле"). При этом "содержанию оставляется вся его величавость" [293, с. 493].

можно отнести к эпизоду недоумения "Митюх, а Митюх" – О.С.) на сюжет из далекого прошлого обнаруживается трагическое, современное и, несмотря на старательно сохраняемую маску "объективизма", глубоко личное содержание" [10, с. 172].

"Истина не любит лживой обстановки", – написал Мусоргский в письме к Л.И. Шестаковой [188, с. 214]. Однако "лживая обстановка" избрания Бориса на царство очевидна даже у Н. Карамзина, часто обвиняемого в исторической необъективности:

"Святители, вельможи тщетно убеждали царя оставить печальную для него обитель <...> явить себя народу в венце и на троне: Борис отвечивал: "Не могу разлучиться с великою государынею, моею сестрою злосчастною", – и даже снова, неутомимый в лицемерии, уверял, что не желает быть царем" (курсив – О.С.) [120, с. 427].

В музыке ритуализованная Видимость и скрывающаяся за ней Сущность амбивалентно спрессованы, причём, в том неблагоприятном для Сущности соотношении, когда она тщательно мистифицирована и для постижения "глубинной структуры" музыкального текста необходимо обнаружить тончайшие интонационно-драматургические подтексты, снижающие ситуацию.

Важное обстоятельство, требующее внимания, – специфика иронического модуса сцены. Здесь, как во многих случаях у М. Мусоргского, часто *не весело*. Симптоматично высказывание Б. Бородина относительно осознания комического в музыке, сопровождаемого иногда всего лишь "затаенной улыбкой духа, которая может и не приводить в движение лицевые мускулы. <...> Музыка особенно могущественна именно в этом эмоциональном спектре" [54, с. 15]. К аналогичному мнению, изучая проявления комического у Гайдна, приходит М. Бонфельд, отмечающий "отсутствие жесткой связи между ощущением комического и смехом как такой реакцией" [50, с. 22]. Интересен вывод учёного о специфике восприятия комического объекта: "В известных обстоятельствах объем этой операции (имеется в виду интеллектуальная операция по осознанию комической сути объекта – О.С.) оказывается обратно пропорциональным той непосредственной реакции на комическое, которой является смех" [50, с. 3].

Обозначим основные моменты смыслового смещения, породившие "семантический взрыв" и движение "Славы" в противоположное смысловое поле:

1. Жанр *подблюдной песни*, взятой Мусоргским за основу хора, по мнению С. Фролова, символизирует "дурную предсказательность": в

данной святочной ситуации "действует закон оберега-перевертыша, когда скверные символы предвещают добро, а положительные, наоборот, горе" [294, с. 137]. Очевидно, что в таком контексте виватная символика "Славы" девальвируется, "черно на бело выворачивается", обретая в связи с законом перевертыша дурной смысл. Как считает учёный, "Слава обладает ещё одним весьма нехорошим свойством. Ведь православному царю в момент христианского священного обряда поется сугубо языческая песня" [294, с. 137].

2. Иронический подтекст "Славы" укрупняется тем, что к моменту написания "Бориса" уже существовал *семантически отягощенный вариант подблюдной* в вербальной версии декабристов Рылеева и Бестужева:

*Уж как шел кузнец из кузницы, Слава!*

*Уж как нес кузнец три ножа, Слава!*

*Первый нож на бояр, на вельмож, Слава!*

*Второй нож на попов, на святош, Слава!*

*А молитву сотворя, третий нож на царя, Слава!*

Обладая поразительной исторической эрудицией, Мусоргский, вероятно, был знаком с этим инверсивным вариантом "Славы". Как считает Т. Попова, "широкому распространению песни способствовал смысл *пародийного величания*, который содержался в ней" (*курсив – О.С.*) [214, с. 164].

Эти положения можно дополнить соображением Ю. Лотмана о том, что нематериальность "Славы" как "почести с нулевым выражением" "заставила впоследствии просветительское сознание XVIII – начала XIX в. видеть в ней не натуральную ценность, а "выдумку", предрассудок" [170, с. 406]. Если учесть, что сам Мусоргский не раз обращался к пародийному преломлению славильной символики ("Раёк": Гимн Евтерпе, вальс "О Патти, Патти!"; фарсовое славление боярина Хрущова в Сцене под Кромами из "Бориса Годунова" и пр.), факт её деградации в сознании композитора кажется естественным.

3. Важным фактором смысловой инверсии "Славы" является, на наш взгляд, и *оборотническая славильная концепция* Мусоргского во всей опере: почти все славильные фрагменты "Бориса" (за исключением хора калик переходящих "Слава тебе, творцу Всевышнему")<sup>1</sup> име-

<sup>1</sup> Заметим, что, в отличие от С. Фролова, рассматривающего в качестве "фальшивых" все славления оперы, мы исключаем из этого неблагонадежного списка Хор калик переходящих "Слава тебе, Творцу всевышнему", воспевающий "славу Божью, славу сил святых, небесных". Считаем, что этот хор – единственная истинная Слава "Бориса Годунова".

ют "подпорченную репутацию", действуя в соответствии с типологической формулой смехового увенчания-развенчания. Кроме хора "Уж как на небе" (латентная форма), к таковым относятся *откровенно-пародийное величание боярина Хрущева "Не сокол летит по поднебесью"* – "почет, как вору доброму" из Сцены под Кромами [ц. 10], *славление Самозванца*, очуждаемое латинским возглашением – "поганой славой" [ц. 52], и следующее за ним народное величание Лжедмитрия (симптоматичны интонационно-драматургические аналогии последнего славления с величанием Бориса). Характерно, что заключительные фразы этой остранированной "Славы" связаны уже не с Самозванцем: "*Deo gloria!*" – возглашают иезуиты, замыкая тем самым круг славлений и возвращаясь к "Славе Божьей", но в новом, остранированном звучании – жутком и неорганичном для православного человека.

4. Необычайно важный фактор семантической модуляции "Славы" – наличие в Прологе ещё одного "**эпизода недоумения**" ("*Слышал, что божьи люди говорили?*"), резонирующего первому ("*Митюх, а Митюх, чего орём?*"). Симптоматично, что именно этот эпизод (вероятно, в связи с осознанием автором его особой политической неблагонадежности) был изъят из второй редакции "Бориса". Параллелизм драматургического замысла обоих эпизодов недоумения, на наш взгляд, – осознанный и гениально отрежиссированный ход Мусоргского. Акценты, проставленные композитором, очевидны: в первом случае это демонстрация полного безразличия народа к происходящему (как результат – окончание сцены: "Вона! За делом собирали! А нам-то что? Велят завывать, завоем и в Кремле. – Завоем! Для ча не завывать"); во втором – профанация и трансформация смысла, перевод сакрального значения слова "царь", символизирующего непреходящую истинную субстанцию (*Творца небесного*), в поле "тварных" значений ("*Слава царю земному*"). Совсем как в библейском: "заменили истину Божью ложью и поклонялись, и служили твари вместо Творца" (Римлянам, 1:25).

Налицо подтасовка и подмена – архаический мотив смеховой культуры, связанный с введением подставного персонажа: царя-детоубийцы, показанного "в непосредственном переживании греха отпадения от Божественной Истины" [33, с. 51]. И что тогда, как не это "Завоем! Для ча не завывать?", сменяющее "надо плакать", – следующий славильный эпизод, решенный Мусоргским "в духе патриотической народной сцены старого образца" [316, с. 145] с "оттенком банальности, нарочитой инсценированности" [294, с. 137]?



5. Драматургически важный момент осуществления семантической диверсии в Прологе – *ремарки композитора*. Относимые к субтекстовым, фоновым параметрам, они, тем не менее, становятся смысловой доминантой текста-фигуры, формируя ощущение полной затуманенности сознания присутствующих<sup>1</sup>.

Кроме отмеченных контекстных и субтекстовых аспектов, в хоре "Слава" присутствуют закамуфлированные *имманентно-музыкальные факторы семантического смещения*. Среди них – введение несоответствующих славильному коду интонационных параметров, имеющих устоявшуюся общекультурную семантику:

1. Перед началом хора на *ff* появляется важный в смысловом отношении первый мотив славления "Живи и здравствуй, царь наш батюшка!". Интонационно он представляет собой *catabasis*, проведенный в тритоновом соотношении (*C-Fis*) и парадоксально изложенный в плясовом ритме<sup>2</sup>. Наличие в *начале* сцены славления знаковой риторической фигуры, – столь же неожиданной в славильном контексте, сколь настойчиво повторяющейся во всех наиболее важных эпизодах, связанных с интонационным решением трагической судьбы Бориса, – достаточно симптоматично: если "восхождение" на престол интонационно закодировано как "нисхождение", итог предопределен (вспомним трактовку "Славы" С. Фроловым – "торжественное *ниспровержение*").

Это "здравствование", находясь на стыке двух драматургически важных фрагментов Пролога (конца первой картины "Завоем, для ча не завьтъ?", вскрывающего истинный смысл разыгрываемой комедии, – и начала второй картины, маркированного пафосным "Да здравствует царь Борис Феодоро-

<sup>1</sup> Кроме ремарок к Плачу первой картины ("движения народа вялы, походка ленивая", "Народ лениво опускается на колени", "приподнимаются с колен, собираясь уйти", "Народ, завывая", "После угрозы пристава", "усиливая", "во всю мочь"), к таковым относятся и ремарки, предшествующие величанию. Напомним, что после хора калик "Слава тебе, Творцу всевышнему" часть народа обращается к Митюхе: "Слышал, что божьи люди говорили?" – "Слышал!" – отвечает тот и "с усилием, стараясь припомнить", начинает формулировать мысль: "И со Донской, и со Владимирской ... И со Донской, и со Владимирской вы идите... (задумывается) идите... (нетерпеливо и теряясь), со Донской идите... (окончательно теряется и отворачивается)". Более продвинутые помогают восстановить смысл сказанного и, "махая на него рукой", изрекают: "Облекайтесь в ризы светлые. И со Донской и со Владимирской вы грядите к царю во сретенье". Однако выясняется, что эта "посвященность" в ситуацию оборачивается полнейшей семантической инверсией: "Царю? Какому царю?" – вопрошает часть хора, другая отвечает: "Как какому? А Борису...". Во второй картине – "Пристава ставят народ" (перед славлением) и "Суматоха, борьба приставов с народом" (перед заключительными криками "Слава!" [186, ц. 22]).

<sup>2</sup> Все примеры указаны по изданию: Мусоргский М. Борис Годунов / Сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм [186].

вич!" Шуйского с условно-театральным обыгрыванием ситуации), имеет два семантических измерения: своим мажорным тоном оно соответствует славильной символике, по мелодическим свойствам – это типичная фигура отпевания (в барочной музыке – символ "положения во гроб").

Вводя этот интонационный фактор в качестве доказательства смысловой инверсии "Славы", предвидим возможные возражения, а потому предлагаем обоснование своей позиции. О том, что символика *catabasis'a* – явление осознанное, свидетельствуют следующие обстоятельства. Во-первых, многие семантически важные моменты, связанные с идеей исторической обреченности Бориса, основываются именно на этой риторической фигуре: в её откровенном или латентном виде, в диатоническом или хроматизированном вариантах. Назовем лишь основные моменты включения нисходящей графики *catabasis'a*:

Монолог "Скорбит душа", вторая картина Пролога:

а) в вокальной партии на словах "Зловещим предчувствием сковал мне сердце" [ц. 15];

б) оркестровая тема мрачных предчувствий Бориса [ц. 15];

Монолог "Достиг я высшей власти", первая картина второго действия:

а) ключевая фраза "Но счастья нет моей измученной душе" [ц. 18–19];

б) моменты, связанные с сетованием царя на роковые обстоятельства и народное недовольство: "Они ж меня, беснуясь, проклинали" [ц. 25], "Они ж меня пожаром упрекали" [ц. 27], "Как буря, смерть уносит жениха" и "и тут, меня, несчастного отца!" [ц. 29];

Сцена с Шуйским: помраченный хохот Бориса после слов "Слышал ли ты когда-нибудь <...> чтоб дети мертвые из гроба выходили <...>?" [ц. 47–48].

Сцена с курантами: кульминационные фразы царя "Уф! тяжело, дай дух переведу" [ц. 61], "Не я <...> не я твой лиходеи!" [ц. 67]<sup>1</sup>; графика нисхождения – и в оркестровой теме галлюцинаций [ц. 68];

Сцена у собора Василия Блаженного – обличение Юродивого "Нельзя молиться за царя Ирода!" [ц. 31];

Предсмертное обращение Бориса к Феодору ("Воззри, молю, на слёзы грешного отца" [ц. 57]);

Сцена под Кромами: кульминационный фрагмент народного хора "Рыщут, бродят слуги Бориса" на словах "Смерть, смерть Борису!"

<sup>1</sup> Симптоматично, что заключительная фраза царя "помилуй душу преступного царя Бориса!" в Сцене с курантами [ц. 101], основанная в первой редакции на повторяющемся "dis", во второй редакции оперы также представляет собой хроматизированный *catabasis*.

[ц. 49–50] – наиболее убедительное доказательство смысловой нагрузки *catabasis'a*. Так завершился семантический круг.

Перечень примеров можно значительно расширить, однако, важна тенденция. Думается, подобное интонационное постоянство – факт не случайный, что позволяет говорить о наличии в опере ещё одного интонационного лейткомплекса – *темы обреченности Бориса*.

Следующее подтверждение факта осознанного привлечения Мусоргским *catabasis'a* – *пародическое использование риторических фигур* в "Райке", развенчивающее миф о безграмотности композитора. Как замечает А. Гадецкая, при характеристике Н. Зарембы, преподавателя строгого контрапункта Санкт-петербургской консерватории, "Мусоргский использует приём их буквальной подтекстовки, изначально включающей иронию <...> риторические фигуры как бы "овеществляются", материализуются <...> становятся носителями пародийного содержания" [69, с. 17].

2. Во втором и последнем куплетах "Славы" [ц. 13–14, ц. 21] в оркестровой партии появляется семантически инверсированный *лейт-мотив принуждения*, долбящая секунда которого трансформирована в торжественный колокольный перезвон. Мрачный семантический шлейф этого мотива приводит к появлению подтекста. Опираясь на характерный для него "принцип внутреннего смыслового противоречия" (Г. Головинский), Мусоргский организует многослойную смысловую перекодировку секундовой интонации: впервые она появляется как фон народной темы из оркестрового вступления, затем трансформируется в мотив принуждения и, наконец, – в колокольность.

3. После первого этапа славления (перед монологом "Скорбит душа", [ц. 14]) и в конце второй картины [ц. 23] возникают *хоровые эпизоды* (соответственно одиннадцати- и шестикратное повторение возгласа "Слава!"), истошное механизированное звучание которых заставляет вспомнить высказывание Асафьева о том, что Мусоргский, "конечно, сумел бы развернуть "великое славление", если бы захотел" [25, с. 33]. Не отрицая просветленного звучания основной темы в начале хора, считаем, что заключительные ура-патриотические крики на *ff u fff* (ц. 14, ц. 23) перечеркивают позитивный статус темы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> К этому фрагменту славления удивительно подходит высказывание М. Арановского о финале Шестой симфонии Шостаковича: "Кажется, что кроме слепой восторженности толпы и целиком внешнего энтузиазма, кроме чисто физической, а не духовной энергии ... здесь нет и в помине ничего <...> Кажется, это <...> вырвавшееся на волю "коллективное бессознательное", которое правит толпой, охваченной древнейшим инстинктом. Перед нами точно выписанный портрет массы. Причём портрет, не лишённый внешней привлекательности <...> Асимметрия налицо <...> Всё остальное слушатель должен додумать сам" [235, с. 246 – 247].

Симптоматично, что аналогичный драматургический ход самоуничтожения жанра посредством "пережима" и гипертрофии его признаков предпринят Мусоргским в предшествующем Плаче. Суть этого самоуничтожения – в движении от естественного изложения интонационной идеи к её снижению за счёт шаржированного укрупнения жанровых свойств и автоматизированного, механистически-кумулятивного её повторения в резкой динамике, кричащей тембровой окраске. В обоих случаях развитие завершается "полной победой автоматического мира <...> Бытовой мир <...> *переупорядочен*, лишён гибкости, мертв <...> Энтропия косного автоматизма торжествует" [169, с. 810–811].

Выстраивается достаточно четкая драматургическая концепция, в соответствии с которой за каждым "аргументом в пользу" позитивной трактовки следуют "его опровержения", которые и "несут истинный итоговый смысл <...> Так выясняется, что можно внешне следовать прямой форме высказывания, но при этом достичь противоположного результата" [235, с. 246–247]. Считаем, что подобные акценты нельзя рассматривать в качестве случайных: есть все основания считать их значимым фактом последовательно осуществляемой драматургической концепции, направленной на обнаружение глубинной структуры музыкального текста.

Проведенные наблюдения позволяют сделать следующий вывод. Виртуальные слои пародийной информации, несмотря на их латентность, выполняют в структуре и смыслообразовании текста роль конститутивных динамических элементов. Их значение подобно функции виртуальных частиц в квантовой механике, которые переносят энергию, импульс и заряд на другие элементарные частицы материи, способствуя их преобразованию и определяя "вероятность данного состояния и, следовательно, вероятности для значений <...> величин, его характеризующих" [257, с. 562–563].

Обнаружение и учет латентных слоев информации достраивает семантическую целостность пародии, способствуя *смысловой координации элементов*, приращению и даже инверсии смысла. Заметим, что некоторые виртуальные слои пародийного целого всё же могут оставаться "неопознанными": интерпретаторские усилия лишь намекают движение к адекватному осознанию пародийного текста, достраивая и интерпретируя широчайшее поле его смыслов. Результат такого понимания – представление о пародии как о бесконечно большой величине, открытой в линейно выстроенное многоточие.

## ЧАСТЬ ПЯТАЯ. ПОРТРЕТЫ В ЗЕРКАЛЕ СМЕХА

*Смехом иной человек совсем себя выдает, и вы вдруг узнаете всю его подноготную <...> Весёлость человека – это самая выдающаяся человека черта, с ногами и руками. Иной характер долго не раскусите, а рассмеется человек как-нибудь очень искренно, и весь характер его вдруг окажется как на ладони <...> Смех есть самая верная проба души*

*Ф. Достоевский*

Портрет, если только это не карикатура, – есть нечто объективизированное, учитывающее специфику героя, его внутренний стержень и, главное, предполагающее *сходство*. Есть большой нос – значит, есть (во всяком случае, оставить своего героя без носа решился один лишь Гоголь, – правда, в фантазмагорическом жанре).

Портреты русских композиторов, представленные в "целомудренном" советском музыкознании, вовсе не заботятся о наличии сходства. Пуризм науки, стремление придать исследованию значительность нередко приводят к тому, что рассматриваемая личность обретает венценосный характер, становится выхолощенной и освобожденной от всего "лишнего", не вписывающегося в хрестоматийное представление о великом человеке. В результате в сознании возникает некая абстрактная модель, определяемая номенклатурным набором характеристик (по отношению к классикам, например, это демократизм, реализм, народность и пр.).

О тенденциозности музыкознания, на примере Глинки, пишет С. Волков, замечая, что в официальной науке композитор "предстает рыцарем без страха и упрека, почти декабристом <...> Подлинный Глинка, возникавший со страниц воспоминаний современников, – маленький, бедный, взъерошенный, <...> оказывается курьезным, неортодоксальным" [67, с. 80]<sup>1</sup>. "Похвала паче хулы", – так характеризует

<sup>1</sup> Симптоматично, что первые значительные шаги украинского музыкознания по преодолению дистанции между иконописным и реальным обликом композитора в *крупном исследовании* сделаны именно в работе о М.И. Глинке (имеется в виду двухтомник С. Тышко и С. Мамаева [281]).

эту тенденцию С. Фролов: "Глинка отражен словно в кривом зеркале. Мы сегодня с трудом продираемся к нему, подлинному, сквозь нагромождения позднейших наслоений, трактовок, недостоверных свидетельств: сквозь массы словесного сора, оставшегося после исследователей и даже апологетов Глинки <...> на Глинку наложили глянец, упаковали в стасовско- и отчасти корсаковскую обертку из "реализма – народности – прогрессивности" <...> Этот искусственно приглаженный, ретушированный образ перешел в советское время" [295, с. 1–2].

Данный раздел исследования – попытка заглянуть в обычно закрытый для осознания *смеховой мир* композитора, расположенный за фасадом официального представления о нем. Ведь композитор – "тоже человек"<sup>1</sup>, имеющий, как и все, естественную потребность в смехе, веселье, шутке. А значит, любая попытка что-либо "отсеять" из личностной целостности влечет за собой искажение, некорректное как по отношению к памяти культуры, так и к уникальной картине мира композитора, позволяющей осознать структуру его воспринимающего сознания и, главное, специфику творчества.

Отметим, что учет смехового аспекта в житнетворчестве композитора не есть "форма оживляжа" – мол, "он такой же, как мы, если не хуже" (С. Костырко). Главная идея предпринимаемого исследования – "*понять Другого как единственного и неповторимого и как часть суверенного целого – того времени и той среды, к которой он принадлежал*" [210, с. 33], осознать *историю рождения творчества*. Такое видение, придающее научному взгляду объемность, позволит, *не отождествляя, но соотнося художественный мир с жизненными реалиями*, гармонизировать представление о великом человеке. Обе стороны личностного проявления, художественная и бытийная, взаимодействуя, раскроют "встречное движение психологической и художественной знаковых систем", позволят "обнаружить данное движение как знаковое – не случайное, а целенаправленное и систематическое" [246, с. 15]. Последнее обстоятельство делает возможным ввести понятие *житнетворчество*, ибо, как нам видится, жизнь и творчество художника есть неразделимое и взаимообусловленное единство.

Многочисленные свидетельства о роли смеха в жизни и творчестве русских композиторов, будучи разбросаны по крупичкам в различных

<sup>1</sup> Именно так называлась одна из "веселых" музыковедческих маргиналий, проводимых ежегодно Кафедрой музыкальной критики и истории музыки этносов Украины НМАУ.





СИДЯТЬ (СЛѢВА ПОДЪ ВІСТУЮЩАГО): ПЕТРОВЪ ЧАЙКОВСКІЙ,  
СЕРЖЪ ТАКЪВЪ, Г-НЬ ЛЯРОВЪ (СОВОЙ ХОРОШЪ).



|| MOTZART  
UND SALIERI ||

Der Bild von S. Schipp



материалах, тонут и растворяются в обилии серьёзной научной информации. Сделав попытку собрать их воедино, получаем замечательную возможность освежить взгляд на жизнь и поведенческий портрет героев, что, в свою очередь, проливает новый свет на их творчество.

Наиболее ценные источники информации о роли смеховой деятельности в жизни композиторов – "живые" документальные источники: живые потому, что они не отягощены смысловыми наростами и домыслами будущей, часто идеологической, обработки. В них чувствуется дыхание времени, "нерв" и эмоциональная доминанта определённого круга общения (ведь смех всегда открыт в общении, ср.: *Арзамас, глинкинская Братия, Могучая кучка, Беляевский кружок, Селищенская команда Танеева* и пр.).

Важность этих источников не вызывает сомнений. Тем не менее, очевидное порой требует доказательств. В советской исторической науке вплоть до 70-х годов к мемуарам, дневникам, автобиографическим заметкам, эпистолярию относились подозрительно. Им было отказано в источниковедческой правдивости. А самое ценное их качество – живость интонации, отсутствие временной дистанции и дружеская близость к объекту описания – с позиций марксистско-ленинской идеологии и методологии оценивалось как "индивидуалистическое", "субъективное", а потому невозможное в качестве базы исследования. К чести советского музыковедения, в нём эта традиция не прижилась (свидетельство чему – многочисленные издания писем, дневников и других документов, среди которых – источниковедческие работы А. Орловой, такие как "Труды и дни М.П. Мусоргского", комментарии к "Литературному наследию М.И. Глинки", "Запискам" М.И. Глинки, сборникам "Глинка в воспоминаниях современников", "Литературное наследие М.П. Мусоргского", "П.И. Чайковский. О времени, о жизни, о себе" и др.). Однако, наличие документальных фактов "смеховой биографии" не отразилось существенно на формировании облика композитора в учебной и исследовательской литературе: "серьёзное" и "смеховое", как всегда, находились в разных плоскостях. Настоящими вредителями представлены мемуаристы у советского историка Е.В. Тарле: "коренная черта всей мемуарной литературы заключается в том, что у автора есть совершенно сознательное намерение показать читателю людей и их поступки в известном освещении: *выявить одно, скрыть другое, извратить третье*" (курсив – О.С.) [275, с. 102]. Безусловно, рассчитывать на объективность упоминаемых фактов не всегда возможно и вряд ли нужно. Причины тому

– степень переживания автора документа, психоэмоциональное поле и избирательность его восприятия, отношение к объекту описания и пр. Однако есть вероятность, что при сопоставлении *различных* документов определится "истинное лицо" событий, а из разного возникнет нечто *единое*<sup>1</sup>.

Учтем и тот факт, что смех, будучи феноменом особого рода, не мог не обращать на себя внимания. Энергетика смеховых событий способствовала их запоминанию – вот почему многие факты смеховой деятельности зафиксированы многими, скрупулезно, с деталями. Например, все, кто общался с М. Мусоргским (Стасовы, А. Бородин, сестры Пургольд, Ц. Кюи, В. Никольский, Н. Римский-Корсаков, И. Репин и др.), засвидетельствовали его смеховую доминанту. Вряд ли им нельзя доверять.

Особо следует сказать о документальных источниках эпох со "звериным оскалом", к которым отнесем, прежде всего, сталинскую. В этот период степень доверия к документам и письмам, как и любому фиксированному слову, резко снижается. Причина общеизвестна – возможная перлюстрация любого перемещающегося (и даже стационарного) материала. Однако, что парадоксально: сама искусственно-тонизированная интонация, включающая, в качестве "оправдания", ритуально-официальную лексику, была свидетельством происходящего. Значит, движение восприятия должно быть инверсивным, о чём будет речь далее.

Второй пласт "документов" – сама *музыка*, где представлены всевозможные, порой обескураживающие, образы смеха. Они и есть то результативное поле жизнотворчества, которое позволит проследить "сюжет превращения хаоса биографических, психологических, исторических и прочих обстоятельств в художественную гармонию, бытового – в бытийное" (*курсив – О.С.*) [133, с. 161].

<sup>1</sup> О важности документальных источников свидетельствуют письма XIX века. В среде художественной интеллигенции это не только обмен информацией, а разветвленная система межличностного общения, значимый мыслительно-креативный "жест", уникальный способ мышления, который, вследствие его письменной фиксации и ритуальности общения, обладал *индивидуальностью*, повышенной информативностью, вмещавшей в себя все и др. типов связи. О том, насколько письма были популярны, можно судить по впечатляющим масштабам эпистолярного наследия кучкистов, проживавших в одном городе, часто на незначительном расстоянии.

## 5.1. М.П. МУСОРГСКИЙ

5.1.1. "Смеховой мир" М.П. Мусоргского  
(по письмам и воспоминаниям современников)

*В нём слишком много перцу <...> Прозвище, которое мы с Сашей ему дали, <...> – именно Юмор, я нахожу удачным, потому что юмор действительно составляет главное свойство его ума.*

Ч.Ч. Пургольд

Сёстры Пургольд, многие годы близко знавшие Мусоргского, назвали его *Юмором* [189, с. 85]<sup>1</sup>. Так была обозначена смеховая парадигма, составлявшая своеобразие личности и выделявшая *Мусорянина* среди собратьев по Могучей кучке. Столь необычная дефиниция – рядом с *Искренностью* (Н. Римский-Корсаков), *Едкостью* (Ц. Кюи) и пр. – свидетельствует о том, что в среде кучкистов он был генератором смеха, часто находившимся в "скерцозном настроении" (М. Мусоргский о себе) и имевшим особый "нюх" на смешное – человеком игровой сути, продуцирующим шутки, шаржи, карикатуры, способным улавливать и талантливо обыгрывать комические ситуации, осмеивать себя и других.

Кроме того, это прозвище говорит о том, что по отношению к своим близким, друзьям и единомышленникам, смех Мусоргского был в основном дружелюбным, вдохновлённым идеей о том, что слабости и недостатки друзей есть продолжение их достоинств<sup>2</sup>. Даже если смеховые выпады композитора обретали иронический характер, в своём кругу эта ирония не была язвительной и злонамеренной (послед-

<sup>1</sup> См. запись в дневнике Н.Н. Пургольд от 29. 08. 1870 года. У сестер Пургольд имелось еще одно прозвище Мусоргского – *Тигра*: "Рядом с Римским-Корсаковым (Искренностью), Кюи (Едкостью), – пишет 4. 02. 1872 г. в дневнике А.Н. Пургольд, – *Тигра*, самый талантливый из всех разбойников!" [206, с. 241].

<sup>2</sup> Показательны следующие высказывания: "Редко можно встретить в артистическом мире столько терпимости к чужим мнениям и незлопамятности, сколько было у него <...> Если он и отвечал иногда насмешками, то они были *самые незлобные*" (М.М. Иванов); "Он никогда не высказывал оскорбительных мнений ... даже о тех людях, которые действительно того заслуживали, хотя *острил незлобно над всеми смешными*" (Н.И. Компанейский) [175, с. 196, 130]. В музыке, Мусоргский позволял себе остричь достаточно злобно, свидетельство чему – "Классик", "Раёк" и многие пародийные импровизации "по поводу".

днее проявлялось в полной мере по отношению к недругам Могучей кучки, осмеиваемым ядовито и тенденциозно).

В воспоминаниях современников Мусоргский, в котором, по мнению Н. Компанейского, "было чрезвычайно много типичных сторон дарования и характера русского человека" [175, с. 130], предстает в облике, преломленном и отраженном их восприятием: каждый по-своему ощущает подвижную диалектику его души. И лишь в одном – в осознании счастливой одаренности Мусоргского к комическому – мнения единодушны: "в разговорной речи, равно как и в музыкальной, он был большой юморист и комик" (С.Ф. Фортунато, дочь В.В. Стасова) [175, с. 180]; "Мусоргский – самородок, богатырь, имел внешность Черномора, он был не прочь и *поюродствовать* <...> Его юмор чудил меня до одури <...> Он повергал нас в раж" (Н.И. Компанейский) [175, с. 171]; "*остроумный* собеседник, неисчерпаемый *каламбурист*" (И.Е. Репин) [175, с. 171]; "этот элемент (*национальной жизненности и комизма – О.С.*) глубоко лежал в натуре Мусоргского" (В.В. Стасов) (*курсив везде – О.С.*) [269, с. 25].

О юмористической стороне природы Мусоргского, о характере "в высшей степени симпатичном и добродушном" писал критик М. Иванов [175, с. 196]. И даже дети, безошибочно определяющие своим целомудренным чутьём свойства взрослых, при появлении Мусоргского "с восторгом кричали: Мусорянин пришел, *какое веселье!*" (А.Н. Молас) [175, с. 99].

Смеховая парадигма Мусоргского охватывала все уровни его жизнедеятельности. Она проявлялась в *поведенческом* амплуа: в общении с друзьями (мягкая ироническая улыбка, игра, "валяние дурака", юродствующее подтрунивание над собой и своими близкими); в действиях и поступках – часто нарочито театрализованных, провокационно-игровых; в его реакциях на жизненные события – как словесно-эксцентричных, так и творческих. Как вспоминают современники, всегда, когда на собраниях Могучей кучки присутствовал М.П. Мусоргский, "*было очень весело*" (запись в Дневнике Н.Н. Пургольд от 24 сентября 1870 года о музыкальном вечере у Пургольдов) [206, с. 205].

Столь же разнообразен и неисчерпаем смеховой потенциал *исполнительского* стиля Мусоргского – талантливый имитатор, неуёмного импровизатора-пародиста, шутника и каламбуриста, обладавшего необычайно ярким артистическим дарованием. Как вспоминает И. Репин, "никто не мог устоять от громкого хохота при исполнении

им самим особенно – его комических типов и неожиданно новых характерных речитативов" [206, с. 165].

О необыкновенной комической одаренности Мусоргского-композитора свидетельствует многокрасочная палитра его "смеховых вариаций". Неслучайно М. Ипполитов-Иванов заметил, что "юмористическая сторона его характера сказалась <...> во многих его сочинениях" [175, с. 196]. Оксюморонное мироощущение Мусоргского порождает уникальную по регистровому представительству смеховую палитру. Его комические опусы протеистичны: наряду с однозначно-комическими сочинениями встречаются сложные синергетические образования, "взрывающие" смысловое поле произведения. Юмор композитора выдержан в различном температурном режиме: от мягкой насмешки – через юродствование и скоморошничанье – до язвительных, полемически заостренных, иногда теряющих объективность саркастических нападок на недругов. Поражает многосоставность мусоргианского смеха, спрессовывающего в своём "теле" все страсти мира, заряженного противоположными эмоциональными импульсами: от безудержного хохота – до раздирающего сердце "вздоха сострадания" (А. Белый). Объемная формула гоголевского смеха сквозь слёзы, во многом отражающая своеобразие смеховой парадигмы Мусоргского, оказывается всё же тесной и недостаточно "вместительной" для его смеха.

Крайние векторы смеха – целомудренная, по-детски добрая улыбка ("Детская") и едкие, остро сатирические музыкальные памфлеты и пародии на злобу дня ("Раёк", "Классик"), гротеск "Блохи". А между этими смеховыми полюсами – яркохарактерные сочинения на церковную тему ("Семинарист", Варлаам и Мисаил в "Борисе Годунове", Попович в "Сорочинской"), горько-ироничный "Козёл", "бунташное" пародийное величание (сцена под Кромами, "Борис Годунов"), лукавые, в скоморошьем стиле, небылицы-побрехушки в духе народных нескладух, введенные самим Мусоргским в сцену игры в хлест ("Песня про Комара" и "Сказочка про то и про сё: как курочка бычка родила, поросеночек яичко снес" из Сцены в царском тереме "Бориса Годунова"), Песня шинкарки... И, как на лезвии бритвы, словно пройдя сквозь накаленное сердце Мусоргского, возникает уникальное явление синергетического смеха сквозь слёзы/сострадание/негодование/боль/отчаяние – трагикомические зарисовки "Борисова" Пролога и Сцены под Кромами, "Озорника", "Светика Савишны" и др.

В разные моменты жизни Мусоргского по поводу его *музыки* раздавались критические голоса: то злобно распинающие, то ободряющие, но часто все, даже враги, сходились в осознании гениального смехового дара композитора. Среди восторженных голосов – мнение В. Стасова о романсах, где рядом – знаковые для русского смеха слова: "*Трагизм одних, комичность и юмор других*" [267, с. 71–72]. В этом же роде – замечание Ц. Кюи по поводу "Савишны": "в нем много *жгучего юмора, щемящего сердце* ("Савишна"), много комизма" [141, с. 161–162] (опять-таки фиксация синергии).

Кюи, не разглядевший "Бориса", уловил, тем не менее, самое главное в мусоргианском юморе – его спаянность с *противоположными эмоциональными состояниями*: "Капитальнейшее произведение, по глубине замысла достойное "Савишны", – "Озорник", полный щемящего гоголевского комизма, вызывающего тяжелые думы, от которых сжимается сердце. Это *мучительнейшее скерцо*" (*курсив – О.С.*) [142]. Проницательное мнение Кюи о параллелизме гоголевской и мусоргианской поэтики было поддержано Стасовым ("его талант чисто гоголевский" [268, с. 60]).

К восторженному хору голосов присоединяется и один из осмеянных героев "Райка" – А.Н. Серов, заметивший по поводу "Савишны": "Ужасная сцена. Это Шекспир в музыке. Жаль только, что пером глгохо владеет" [175, с. 110–111]. Показательно, что А. Серов, обратив внимание на трагедийность романса, никак не отреагировал на смеховой импульс. Такова была судьба поливалентного наследия Мусоргского: каждый находил в нем своё.

Более критично мнение А. Фаминцына (ещё бы! ведь именно ему была оказана честь дважды быть героем пародийных нападков композитора): "Он с восторгом (и претензией на самый *грубый комизм*) воспекает, например, "Козла" (номер 7), "Мухоморы" <...>, самую циничную любовь (номер 3 "Гонак"), и в этом грубом цинизме как будто находит наибольшее наслаждение" [284].

Другой смех Мусоргского – *полемический, злобный, партийный* – тоже нашел освещение в воспоминаниях. Ц. Кюи чутко отреагировал на новое явление – романс "Классик" (по поводу некоторых музыкальных статеек г-на Фаминцына): "это первый у нас опыт, и опыт удачный, *полемике звуками, звуковой насмешки*".

Безапелляционность партийного смеха в "Райке"<sup>1</sup> почувствовали все – и друзья, и "враги". О нем как о "страстном биче музыкальной

<sup>1</sup> Программное авторское описание "Райка" см.: Письмо Мусоргского к В.В. Никольскому от 28 июня 1870 г. [189, с. 163–167].

сатиры", "карикатуре", преемнике "Классика", пишет В. Стасов: "Раёк вышел *chef d'oeuvre*'ом талантливости, едкости, комизма, насмешки, блеска, пластичности"; "Ничего подобного этой грозной и едкой сатире и карикатуре музыка ещё сроду не представляла <...> Хохотали до слёз даже сами осмеянные, так была талантлива и заразительно весела, забавна эта оригинальная новинка" [267, с. 107, 191]. Стасову вторит А.П. Бородин, сообщивший в письме Е.С. Бородиной от 24 сентября 1870: "Модинька производил свой "Раёк". Я ужасно хохотал. Это очень остроумная *пародия*" [211, т. 1, с. 234–235].

Однако многие, даже друзья композитора, не поняли серьёзности смеховых намерений "Райка". Свидетельство тому – оценка этого опуса ближайшим другом Мусоргского А. Голенищевым-Кутузовым: "нежный до женственности, деликатный до наивности, он изо всех сил старался <...> иногда не без успеха, придать себе характер *грубости, резкости и угловатости*, будучи убеждён (конечно, с чужих слов), что они суть признаки внутренней силы и гениальности. Результатом такого направления явились сочинения вроде "Савишны", "Сиротки", "Козла", "Райка", "Классика" и "Семинариста", где *отсутствие музыки и красочности* (!) искупалось <...> "правдой в звуках" <...> Помню впечатление мое, когда я впервые услышал знаменитый "Раёк", – я решительно ничего не понял; присутствующие все хохотали до упаду, со всех сторон раздавались восклицания: "Чудесно! Тузово!" [175, с. 135–136]. Как явствует из описанного далее диалога Голенищева-Кутузова с Мусоргским, на вопрос композитора "Вы, кажется, изволите быть недовольны, господин поэт?", последний ответил: "О нет, нет <...> совсем не то! Мне только кажется, что Раёк – *шутка*; остроумная, злая, талантливая, но всё-таки *только шутка, шалость*" (*курсив – О.С.*) [175, с. 136].

Странно, но ещё более "глухим" и враждебным к творчеству Мусоргского оказался Салтыков-Щедрин – писатель, во многом родственник ему в области поэтики. С сожалением об этом пишет И. Репин: "И даже <...> Салтыков-Щедрин на вопрос поклонников Мусоргского, интересовавшихся его мнением о Мусоргском и полагавших, что он почувствует *близкое своей натуре в звуках комической музыки*, – ответил едкой карикатурой своего сатирического пера. Весь Петербург читал этот пасквиль на молодой талант, закисая от смеха; смешно рассказывалось, как некий громкий эстет выставил на суд знатоков доморощенный талант и как сей едва-едва протрезвевший талант

промычал свою новую арию на гражданскую тему: об извозчике, потерявшем кнут"<sup>1</sup> [175, с. 166].

Воистину, нет пророков в своём отечестве. Спустя какое-то время такая же судьба ожидает Шостаковича, который тоже будет "шалить" и "шутить" по весьма серьёзным поводам...

Одно из наиболее репрезентативных амплуа "смехового мира" – **ряжение и маскирование**, являющиеся частью игрового поведения. Склонность Мусоргского к таким театрализованным проявлениям *homo ludens*, где осуществлялась его потребность к свободному, не вмещающемуся в рамки серьёзного, однозначно утилитарного поведения, была всеобъемлющей. Особенно ярко это проявлялось в исполнительском творчестве и письмах, где перевоплощаемость и маскирование сделались определяющими чертами стиля и приобрели, в качестве основного, смеховой акцент.

Причины тяготения Мусоргского к театрализованно-игровому поведению были достаточно многообразны. Среди них:

- художническая потребность композитора, испытывавшего особую склонность к "лицедейству на миру";
- его иронически-весёлый склад ума;
- потребность в общении с людьми, знавшими своеобразный "код смеха" и входившими в "смеховую коммуникацию" Мусоргского (В.В. Стасов, В.В. Никольский, Л.И. Шестакова, сестры Пургольд и др.);
- особое тяготение к народно-площадным формам творчества;
- уникальное, почвенное ощущение культурных архетипов Руси, в первую очередь, скоморошьего и юродствующего поведенческих кодов;
- использование "литературного грима" (А.Н. Римский-Корсаков) в качестве защитной маски, позволявшей справиться с тяжелыми жизненными обстоятельствами.

**Эпистолярный дневник** – яркое свидетельство *смехового словотворчества Мусоргского*. В письмах композитор лицедействует, озорничает, юродствует, демонстрируя редкую артистическую одаренность и эрудицию в овладении жанрово-стилистическими моделями славян-

<sup>1</sup> Речь идёт о втором материале в серии очерков "Между делом" Салтыкова-Щедрина (Отечественные записки. – 1874, № 11), где Мусоргский персонифицирован в пародийном образе композитора *Василия Ивановича*, а Стасов – в лице восхваляющего его творчество критика по фамилии *Неуважай-Корыто*, заимствованной из "Мертвых душ" Гоголя [175, с. 166].



ской культуры. Его язык многолик и протейистичен, как сам смех. Он уникален по словесной оркестровке и способности к масочно-игрово-разные голоса", Мусоргский свободно перемещается во времени и пространстве "высокого" – "низкого". Стихия актерствования и представительства уводит его в следующих основных направлениях:

- к высокому спокойно-созерцательному витийствующему стилю церковно-славянской риторики, представленному стилизацией или цитацией Слова Божьего и летописей;

- к "усредненным" жанрам деловой письменности прошлых веков (доношениям и челобитным, писцовым книгам XVII–XVIII ст.) с характерным для них архаическим тоном, континуумным хронотопом и мягкостью словесной оркестровки;

- к экспрессивно-динамичному скоморошьему стилю – противоположному по "градусу", представленному мускулисто-бодрящим рашным стихом в духе словотворчества народно-площадной смеховой культуры (со сменой личин, резкими образными перевоплощениями, "кривлянием на разные голоса");

- к архетипу юродства со свойственной этому феномену "прикровенной" маской детского неразумия, топосом "плача-смеха" и уничтожительной интонацией.

О таком стилистическом маскараде свидетельствуют автохарактеристики из писем: "*Аз, многогрешный*" – этикетно-покаянная формула церковнославянской лексики, "*Вашего Сиятельства всепокорнейший слуга Надворный Советник Модест Петров сын Мусоргский*" или "*Вашего Сиятельства всенизжайший слуга Член Коллегии Простых Дел*" – в письмах, названных *Доношениями* и *Челобитными*, "*скоморошенька опасливый*" – так именовали себя весёлые кощунники, и "*Савишъна*" – автохарактеристика композитора, взятая им из одноименного романа о Юродивом. Благодаря такой загримированности эпистолярного слога мир озвучивается множеством разнословных голосов, обретает стереоскопическое, "многоочитое" (Гоголь) видение.

Думается, не последнюю роль в таком отборе играли этикетность поэтики, интонационно-фонические, пластические и экспрессивные свойства отмеченных жанрово-стилистических констант: "библейско-исполинское величие" (Гоголь) церковнославянской риторики с характерными для неё эпически-созерцательным хронотопом и певучестью произношения; уничтожительно-просительная или безличная, в зависимости

от характера документа, интонация громоздкого канцелярско-документального стиля; динамизм и звончатость глумливого раешного языка и плаче-смеховая поливалентность юродствующего модуса, взрывающие скучную солидность обывательского мира. Будучи удаленными во времени и обладая уникальной словесной оркестровкой, они становятся удобными объектами словесной "комедии масок".

Принципы работы Мусоргского с отмеченными стилистическими моделями соответствуют *традициям смеховой народной культуры*, нередко в её древнерусском, амбивалентном варианте – с акцентом на самоосмеянии. Часто в смехе Мусоргянина обнаруживается та же направленность – *на самого смеющегося*, те же способы осмеяния – *саморазоблачение*, "валяние дурака", та же цель – *прикинуться глупым, снизить свой образ*, чтобы, по выражению Д. Лихачёва, "быть свободным в смехе".

О следовании традициям народно-смеховой культуры свидетельствуют и *жанрово-стилистические свойства* пародируемого материала. Так же, как в Древней Руси, для этой цели избираются жанры и стили, занимающие высокое положение в "табели о рангах" (вспомним скоморошью пародию-контрафактуру на осмогласие или пародийную имитацию плача "Похороны комара"). На фоне такой маркированной системы любые нарушения, даже незначительные, становятся сильным эмоциональным возбудителем, сигнализирующим о переходе в смеховое поле. Основным механизмом в обращении с архаическими моделями церковнославянской риторики и, особенно, деловой документации XVII–XVIII веков становятся пародийная стилизация и шутивно-ироническое переинтонирование.

"Несть соблазна мозгам и зело великий пыл от запретов ощущаю" [187, с. 68], "пламенею очима своими", "Славянин, виждь, колико согреших" [187, с. 71, 74], "по той реченной причине писуется сие" [187, с. 78], "и мы ти ся кланяем <...> яз страха не имам" [187, с. 91–92], "преложи гнев на милость" [187, с. 170], "Твоя от твоих – тебе приносяще" [187, с. 64]<sup>1</sup> – вот далеко не полный перечень цитируемых и "испеченных" самим Мусоргским церковно-славянских архаизмов.

Игра с архаическими моделями охватывает не только отдельные фразеологические обороты. Часто карнавализованные письма композитора полностью выдержаны в отмеченных жанрово-стилистичес-

<sup>1</sup> Все фрагменты цит. по: Мусоргский М.П. Избранные письма [187].

ких параметрах, как, например, поздравительное письмо, адресованное другу М. Мусоргского поэту А. Голенищеву-Кутузову, где автор, прикинувшись простаком, говорит, тем не менее, о серьёзных вещах:

*"Честь имею поздравить Ваше Сиятельство с выходом в свет Вашего сочинения <...> При сем беру на себя смелость доложить Вашему Сиятельству: не извольте огорчаться нашими критиками, потому что они – эти самые критики – большие ругаются, ей богу, ругаются, Ваше сиятельство; а чтобы дело сказать – этого не случается у них. Умные господа сказывают, будто бы от наших критиков и требовать нельзя, чтоб не ругались, потому, во-первых, что им задор дался болванить "новичков" и пакостить "новичкам" во всю их – этих критиков – критическую душеньку, и потому, во-вторых, что никакого им – этим критикам – до искусства дела нет, а вот насчёт построчной платы да с задором, так вот так и рвут, Ваше Сиятельство. И то сказать: плодят эти критики, ровно чиновничьи жены, и прожорливы они, что росوماхи, – выпить тоже любят. А так вообще, ничего – добрые, пока кусок не завидели <...> при всём этом считаю долгом своим и даже вменяю себе в радость принести Вашему Сиятельству мое чувствительнейшее поздравление и имею честь именоваться Вашего Сиятельства всепокорнейшим слугою Надворный Советник Модест Петров сын Мусоргский [187, с. 138–139].*

При работе с жанрами *деловой письменности* иллюзия документальности достигается жесткой выдержанностью жанрово-стилистических знаков – вплоть до специфики оформления документа. Так возникает интеллектуальная игра с адресатом, балансирующая между реальностью и вымыслом и приводящая к мистификациям. Наиболее любопытные материалы такого рода – письмо-Челобитная к Л.И. Шестаковой (маска Савишны), письмо-Доношение "Его Сиятельству" графу Голенищеву-Кутузову (простодушная личина "всепокорнейшего слуги Надворного Советника Модеста Петрова сына Мусоргского", сменившаяся, при подписи, маской "всенижайшего слуги, Члена Неведомой Коллегии Простых Дел" в том же *Доношении*), письма к В.В. Стасову, М.А. Балакиреву и др. (смиранный "аз, многогрешный", податель челобитных и прошений).

Поражает литературно-историческая эрудиция автора, состоящая в предельно точном (хотя часто и с обратным знаком) воспроизведении внешней формы и стилистических особенностей жанров прошлого. Уникальный документ такого рода – *Доношение А.А. Голенищеву-Кутузову*, которое воспроизводит уничижительно-юрродствующую

щую интонацию, скрывающую "сонливую плутоватость под дымкой добродушия" (Мусоргский о характере великорусов):

*Господину Сиятельнейшему Графу Российской Империи  
Арсению Аркадиевичу Голенищеву-Кутузову  
От члена Неведомой Коллегии Простых Дел*

*Доношение*

*Извещены мы, Ваше Сиятельство, о поимке в Тверском Воеводстве некоего, опасного и премного утруждающего Канцелярию Сыскных Дел, беглого человека, предерзновенно именующего себя Арсением Кутузовым <...> по спросе языка и по легонькому питанию, в наружу оказалось, что сей опасный человек ни близости сидения Воеводы, ни Сыску не страшился преднамеренно. Толикыя дерзости преисполненный <...> тщился ещё незримым оку бдящему пребывать. А уличен во вредных и прехитрых питических вольностях <...> И пуще того, сознался в татебных сношениях <...> с изловленным уже <...> мусикийцем-сочинителем, выдающим себя Мусоргским быть. Сей последний, в обманном мечтании злорадостно отрекшись от согласных мусикийских правил <...> мнит ко мусикийскому согласию всякую речь человеческую привести и тем <...> уловляет людей, ради для своих злорадостных и опаснейших целей, и печально сие: толикое число уловил <...> и хуже всего – уловляет паки. Во внимание ко всему вышереченному Неведомая Коллегия Простых Дел честь имеет обратиться к мудрому содействию Вашего Сиятельства, не соизволите ли, Господин Граф <...> именующего себя Арсением Кутузовым распорядиться выслать в Санкт-Петербург для дачи оному Кутузову с упомянутым в сем доношении человеком очных ставок и поступления <...> с оными опасными людьми, как следовать будет по регламенту.*

*С величайшим счастьем имею честь именоваться*

*Вашего Сиятельства всенижайшим слугою*

*Член Коллегии Простых Дел.*

*Сего 7 марта 1775 г. С.Петербург.*

Особый эффект этого документа состоит в нарочитом нарушении "закона трёх единств" – времени, места и действия. В соответствии с принципом временной мистификации "документ" датирован *Сего 7 марта 1775 г.*, то есть на столетие раньше по отношению к реальному времени, когда доношения ещё имели хождение на Руси.

Присутствует и мистифицированно-игровое раздвоение образов, типичное в поэтике смеховой культуры (вспомним Фому и Ерему, гоголевских Бобчинского и Добчинского, пана Кшешпицюльского и пана Пшекшицюльского в "Истории одного города" Салтыкова-Щедрина и пр.). А. Голенищев-Кутузов представлен и как Сиятельный Граф – адресат доношения, и как обжалуемый "беглый человек, предерзновенно именующий себя Арсением Кутузовым" (любопытно, что по сценарию, разыгранному Мусоргским, один из Голенищевых-Кутузовых должен "изловить" другого). Податель доношения – "всенижайший слуга, член Коллегии Простых Дел" (за маской которого, естественно, скрыт Мусоргский) – опять-таки раздвоенный персонаж: его второе амплуа – "уже изловленный мусикиец-сочинитель, выдающий себя Мусоргским быть" (на него-то и жалуется Мусоргский I).

Раздваиваясь, герой находится в разных местах и одновременно выполняет различные действия, вплоть до попыток поймать самого себя. Архаическая модель жанра оказывается полем крайне запутанной мистифицированной игры, "обманно-конечным художественным результатом" (В. Клименко), требующим своего дальнейшего развития и доигрывания в сознании адресата. Настроенный на такую двустороннюю игру, реципиент получал дополнительное эстетическое удовольствие от дешифровки послания и дальнейшего развития сюжета в ответных эпистолах.

Продолжение игры – в следующем письме от того же числа. Это новая мистификация, сопровождаемая введением к парному раздвоенному образу (два Голенищевых-Кутузовых и два Мусоргских) ещё одной авторской маски – некоего "однофамильца":

*Прилагаю письмо к тебе моего какого-то однофамильца, видимо, гордящегося чином Надворного советника. Письмо не очень глупо, но форма ужасна – так и разит "чернилицем". Можешь не отвечать ему, тем более что Надворный Советник не указал своего адреса [187, с. 141] (вновь игра с местом действия).*

Масочно-игровое "размножение" продолжается в *Челобитной к Л.И. Шестаковой*, написанной от лица *Савишьны* (псевдоним Мусоргского – женский образ, дополнительный комический штрих театрализованной игры в традициях смеховой травестики, подмены "мужского" – "женским"). Эта челобитная – пародийная стилизация, комизм которой заключен, во-первых, в ситуативном несоответствии высокого стиля столь

обыденному объекту (каковым, опять-таки играя, представляет себя Мусоргский), а во-вторых, в имеющемся здесь приеме самопародирования. "Начиняя" свои послания профанным смыслом ("хлеба-соли поделить да горячку винца откусать"), *Мусинька* задает им шутливо-иронический модус. Столкновение между символикой архаической модели и способом её интерпретации порождает семантическую игру, при которой вышенность стиля, призванного подчеркнуть почтительное отношение к адресату, разрешается неожиданным прозаизмом содержания:

*Благодетельница ты наша, Людмила Ивановна <...> Очень возгорелась я в лихие морозы упросить тебя, сердечная: дозвожь ты мне показать себя у дому твоём в Понедельник божий день <...> опосля светла Христова Воскресения. Не неволь себя, родная, пиром почестным, брагой хмельною, а дозвожь с тобой в он день хлеба-соли поделить да горячку винца откусать. Савишьна.*

**Раёшный стиль** – другая доминанта эпистолярной игры Мусоргского – не столько маска, сколько второе Я композитора. Свойственное ему "скерцозное настроение" находит здесь своё естественное воплощение. Как и скоморох, внутри близкой художественно-эстетической системы Мусоргский ведет себя должным образом, без обмана: балагурит, ерничает, валяет дурака или "оскаливает зубы", как бы наслаждаясь откровенной возможностью ярко, дерзко и экспрессивно выражать свои мысли:

*"На плацпарадах видны дефилирующие лягушата с отвислыми животами, ноги колесом <...> Что-то будет? Даже петухи выкрикивают марши!"* [187, с. 78];

*"Мозги дурачились самым непростительным образом <...> мы с Пименом совершили укорочение <...> и Корсиканский адмирал говорит, что теперь важно, а "нашему козырю и в масть""* [187, с. 73];

*"Скажите той мысли, что она лгунья и скороспелка, и чтоб она сбегала ко мне", "сукиносынская железная дорога"* [187, с. 179]; *"а глаза Варлаамичи так и следят за зрителем <...> А тот, – из робких, – шельма, мужиченко-разбойничек <...> чего доброго <...> при удобном случае и десяток человеческих душ ужокошит"* [187, с. 173].

А вот пассаж о Верди, выдержанный в духе современного футбольного репортажа:

*"Вот этот крупно валяет! <...> Вся его "Аида" = ай-да! – от всего, ото всех и даже от себя самого. Уложил "Триватора", Мен-*

дельсона, Вагнера" [187, с. 153] (обратим внимание на каламбур, состоящий в использовании сходно звучащих слов *Аида* и *ай-да!* – О.С.).

Ещё одно назначение профанного стиля – разрушение знаковой системы упорядоченно-высокой старославянской модели за счёт вторжения в неё просторечных словесных формул. Будучи великолепным драматургом, чутким к интонационно-смысловым потенциям слова, Мусоргский играет на контрастах языково-стилистических систем. Иногда он разводит их в стороны, демонстрируя в каждом письме отдельное языково-стилистическое "па", изменяющее свои координаты в зависимости от настроения автора и характера его ритуального общения с адресатом. Часто композитор сопрягает контрастные языковые уровни, порождая уникальные по степени стилистического диссонирования языковые образования:

*"Наипревосходнейший, бесподобнейший, в мозгах моих презрительный ковырятель и к вящему оных усовершенствованию пособитель – внемлите! <...> Зело любезно есть преступное сие *arioso* и в ухо тычет довольно занятно, а словеса оного *arioso* мною состряпаны суть. Понеже противно и докучливо зреть и слышать скрежет зубовный преступника, то вслед за оным врывается толпища малая мамок, и сии ревут и вопят <...> музикасы вышепереченные непрестанно топырили "ухи свои", дабы наполнением оных сею изрядностью достаточно усладиться <...> Пламенею "очима своими" Вас посмотреть и "гласом своим непотребно хрипотствующим" предать слух Ваши терзанию" (Письмо к В.В. Стасову) [187, с. 71–73].*

В том случае, когда злободневные идеи затрагивают Мусоргского "за живое", его речь выходит из-под игрового прикрытия, приобретая современное, полемически окрашенное звучание. Его ядовитые аналитические этюды по поводу недругов Могучей кучки (А. Серова, А. Верстовского, А. Рубинштейна, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Б. Сметаны, Н. Зарембы, Ф. Толстого, "музыкальной труппы" РМО и др.), – настоящие фельетоны, звучащие достаточно адекватно и для современного восприятия (нечто в стиле М. Жванецкого или М. Задорнова). Вот, например, как Мусоргский передает свои впечатления о премьеры "Юдифи" А. Серова в письме к Балакиреву:

*"Дебелая Юдифь была немислима для Серова без арфы <...> хотя Юдифь, по смыслу своего поступка, баба хоть куда <...> к чему ж здесь арфы и нежная идеальная инструментовка? <...> *Wagners Kindchen* (Вагнеровская деточка – О.С.) не в патеньку, не дорос! <...>*

без дозволения начальства Юдифь не хочет быть героиней <...> Олоферну наконец надоедают одолиски, он их выгоняет вон, вскакивает и изрядно посвирепев насчёт евреев, отправляется проветриться (под предлогом осмотра войск) <...> Вся Скрибо-Галево-Мейерберовщина подняты балаганными усилиями Серова на ноги <...>

В те-поры без песен не обходилось и потому: Евнух, валяй индийскую! (Как неделакатен Серов, заставляя петь кастрата!) <...> видно, что евнух знает и контрапункт, и имитации и всякую штуку. Олоферн злится на Вагоа-евнуха за то, что тот хорошо знает музыку, и валяет уже без всякого контрапункта какую-то дикуую ерундоватую песнь <...> В самом конце происходит уморительная вещь <...> Вместо головы в мешке Авра тащит веник, точно обе они с Юдифью выходят из бани <...> Нет, уж если вольничать, так отрекись навсегда от этой гнилятины!" [187, с. 24–28].

Интересно, что многие приемы смеховой работы Мусоргского обнаруживают сходство, а часто и прямые аналогии с *балагурством*, где значительная доля смеховой энергии заключена в лингвистическом баловстве со словом. Среди приемов, осуществляющих такую смеховую трансформацию, наиболее распространены *оксюморон* и метатеза – стилистические фигуры, придающие высказыванию нелепый, часто парадоксальный характер. Следует отметить, что оксюморон становится обобщающим эстетико-художественным "углом зрения" композитора: во всех его проявлениях (как личностных, так и творческих) присутствует оксюморонное мироощущение – нарочито дерзкое сближение несочетаемых планов, понятий, образов и представлений. Думается, именно этим можно объяснить столь глубокую привязанность композитора к пародийным приемам, в чём-то (в ощущении того, что должно быть, в намеренном выворачивании наизнанку этого должного) обнаруживающих эстетическую общность с оксюморонным видением жизни.

Симптоматично в этом отношении свидетельство Н.Н. Римской-Корсаковой (Пургольд) о том, что "Мусоргский был враг всякой рутины и обыденности не только в музыке, но и во всех проявлениях жизни <...> Ему претило говорить обыденные простые слова. Он ухищрялся изменять и перековеркивать даже фамилии" [175, с. 97]. Эту же мысль подчеркивает И. Лапшин: "Любя надевать маски, Мусоргский и друзей, и врагов своих наделяет кличками, то карикатурно искажая их имя по созвучию, то подчеркивая в них какую-нибудь внешнюю особенность" [144, с. 94].



Заметим, что "фамильярная игра" Мусоргского зависела, в первую очередь, от отношения к объекту – носителю фамилии. Его словотворчество с именами единомышленников носило характер ласкового баловства-экспериментаторства и имело целью рассмешить друга, "повысить его в звании", доставив эстетическое удовольствие. Таковы прозвища:

*А. Даргомыжского* – Дарго, Даргунчик, Даргопех;

*Н. Римского-Корсакова* – Корсик, Корсинька, от бурь морских кавалер, Римлянин, адмирал, Корсиканский адмирал, адмиралтейство;

*В. Стасова* – Бах, Бахинька, генерал от фельетонов, дорогой *generalissime*, Пребольшой генерал Бах;

*Ц. Кюи* – Мальвинин Алкивиад (жену Кюи звали Мальвина Рафаиловна), Чезаре (*Cesare*), Квей;

*В. Никольского* – дяинька, Пахомыч, дружок дяинька;

*А. Бородина* – химический господин;

*баса О.А. Петрова* – туз отменнейший, старик дедушка;

*П.А. и С.П. Наумовых* – Папхен и Сергушек прекрасный;

востоковеда *К. Арсеньева* – лингвист-Мустафа.

*А. Прахова*, художественного критика и историка, Мусоргский прозвал "флейтой с фавном" – "в отличие от его брата Мстислава Прахова, переводчика Гейне, подписывавшегося псевдонимом "Фавн с флейтой" [191, с. 333].

В тех случаях, когда фамилия принадлежала лицу осмеиваемому, включенному в полемическую ситуацию, фантазия композитора обыгрывала "сюжет" в духе скоморошье-раёшного словотворчества, а изменения вносили критический смысл. Так, Антон Рубинштейн фигурирует в письмах композитора в качестве "Иерарха Дубинштейна", Тупинштейна, генерала-каплуна (при оттепели в отношениях – "милый Рубин" или просто "Рубин", например: "Рубин был горяч до прелести – живой и отменный художник" [189, с. 212]). Каламбурное, по отношению к первоисточнику, незстетичное словообразование "Геморрой", созвучное названию оперы "Громобой", характеризует А. Серова; Феофил Толстой называется Фифом и Фифилой (с подчеркиванием слога "фи"); Шуберт – "помятым Карлом" и т. д.

Часто Мусоргский, исходя из "вещественной" стороны фамилии, придает ей прозаический, материально-низменный смысл, профанируя носителя фамилии: композитор Щербачев за свое пристрастие к духам прозван "Флаконом", из Сметаны Мусоргский предлагает "сделать сыворотку, а Шорника обратить в сапожника – по

родству материалов" [175, с. 63]. Нередко присутствует обратная тенденция – наделять "неживое" признаками жизненности. Так, композитор сообщает Стасову, что "завтра, в субботу у Пургольд начиная с 1/2 9 го ч[аса] веч[ера] станем таскать за волосы "Бориса"" [189, с. 205].

Иногда в такого рода экспериментаторстве принимает участие и *метате́за*: композитор Лодыженский ("Лодыжка"), прозванный в среде Могучей кучки за свои редкие появления *Мифом*, трансформируется у Мусоргского в *Фима*. Карикатурные деформации касаются и других явлений: Чехия – Чехляндия, "Юдифь" Серова – "Вагнеровская деточка", хроматическая гамма – "химическая гамма", симфония А. Рубинштейна "Океан" – "О Осеан, о лужа", Санкт-Петербург – "Сам – Питербурх". Встречаются в эпистолярных Мусоргского и стихотворные каламбуры в стиле немудреных раешных версификаций: "Да иссякнет мокрое чернило с гуся, им же писах сие!"; "Свиньи выбрали свинью и вышло свинство" [175, с. 143, 66].

Интересный факт смеховой биографии композитора – создание "Сатирической оды", посвящённой Н.А. Римскому-Корсакову и самому себе (время создания – 1872 г. – период совместного проживания друзей в доме на улице Пантелеймонской). Начало оды, выдержанное в раешной стилистике, обращено к "многомилым, хотя и капризным "жрицам"" [189, с. 70] – сёстрам А.Н. и Н.Н. Пургольд:

*Эй вы, красные девицы, музыкантши и певицы,  
Вы послушайте рассказ,  
Как в одном большущем царстве,  
В превеликом государстве  
Жили юных два таланта, два великих музыканта...*

Далее следует характеристика героев оды – Римского-Корсакова и самого Мусоргского, где, как это часто бывало, композитор, раздваиваясь, говорит о себе как о другом – в третьем лице:

*Один! Его величественный вид Родосского Колосса нам напоминает,  
И как орел во облаках парит,  
Так на земле он процветает о четырех своих глазах...  
Другой герой рассказа моего не отстаёт от друга своего,  
По ловкости, уму Мефистофель он, а по таланту Аполлон...  
Око пламенем блистает, тонкий юмор на устах,  
Взор сердца воспаляет, но яд слышится в словах...*

В конце оды – игровая аллюзия к "Памятнику" Пушкина:

*Но памятник себе воздвигнул он нетленный*

*Бориса гордого прославил и вознес,*

*И труд его отныне незабвенный*

*Музыку русскую на славу превознес* [189, с. 207–208].

Уникальная особенность мусоргского смехотворчества – метафорическое использование "*мотивов еды и питья*" (М. Бахтин). Прибегая в своих письмах к гастрономической терминологии, Мусоргский "переваривает в её чреве" любые проблемы, вплоть до творческих. В этом ряду – размышления о сочинениях Пасхалова, которые заставили его вспомнить о "*кисло-сладком пуканье московского солода на фоне гражданской скорби*", отзыв о "*всеядной творческой крошке*" Сен-Сансе, мозги которого "*наварили оперу под названием "Самсон"*", рассуждения о собственных творческих потенциях ("*Надобен толчок, а то дрожжи застоятся*"; "*голова, как котел, знай – подкладывай в него*" [187, с. 78]). Не случаен и творческий призыв композитора "*всем нутром изучать тончайшие черты человека и кормить ими человечество, как здоровым блюдом*". В таких же раблезианских тонах пишет Мусоргский о критиках: "*Плодят эти критики, словно чиновничьи жены, и прожорливы они, что росомахи – выпить тоже любят. А так вообще ничего – добрые, пока кусок не завидели*" [191, с. 139].

Главным механизмом описания собственного творческого процесса становится его *сравнение с процессами деторождения и приготовления-поглощения пищи*. Как сказал бы М. Бахтин, налицо карнавальные образы еды, питья и материально-телесного низа, определяющие символику смеховой культуры:

*"Собираю отовсюду мед (старинные русские песни – О.С.), чтобы соты (опера "Хованщина" – О.С.) вышли вкуснее и подобнее, ведь опять-таки народная драма"* [191, с. 155]; "*Ваш покорнейший слуга кое-что состряпать изволил: ведьм порешил*" (имеется в виду окончание "*Ночи на Лысой горе*" – О. С.); "*объедался "Борисом"* (об упоенной работе над оперой "*Борис Годунов*" – О. С.), "*ещё кое-что испек для оркестра*" [191, с. 74].

Здесь можно вспомнить и то, как "Борис", по мнению композитора, "*выползал из его художественного чрева*", как он, работая над "Хованщиной", находился "*в бремени*" ("*Состою в этом бремени и рожу, а что рожу – усмотрите*" [191]), как "*никто проще и глубже, чем Ста-*

сов, не заглядывал в его *нутро*", как он яростно ругал своих противников, нередко прибегая к "карнавализованным" выражениям.

Кульминация "гастрономической темы" – "Хованщина", в которой этот модус просматривается наиболее прозрачно:

*"Мы наконец кипят "Хованщиной" [191, с. 184], "Хорошая вещь варится, да, пожалуй, вместо мужицких серых щей выйдет суп. Чего не бывает на всероссийской кухне!" [191, с. 146]; "Подчас рванешься, ан нет, стой! внутренний повар говорит, что суп кипит, но на стол подавать рано – жидок будет, может, придется ещё какой корешок или соли подкинуть", "напишется, когда созреет плод" [191, с. 165].*

Если отрешиться от стереотипных представлений и услышать предложенный текст с позиций восприятия, не испорченного музыковедческим сознанием, получим нечто феерическое: "Желябужского, Крекшина, гр. Матвеева, Медведева, Щебальского и Семевского уже высосал, теперь *посасываю* Тихонравова, а там за Аввакума – *на закуску*" (о проработке литературных источников "Хованщины"). Дальше – больше: "Гартман *кипит*, как кипел Борис <...> *Глотаю и объедаюсь*, едва успеваю царапать на бумаге" (о "Картинках с выставки").

Анализ смеховой парадигмы эпистолярия Мусоргского позволяет значительно расширить представления о композиторе. Блестящее чувство юмора, склонность к экспериментаторству, помноженные на редкую историко-литературную эрудицию и почвенное ощущение культурных архетипов Руси, органично вплавленных в художественную поэтику композитора, составляют характерную черту его коммуникации. В этом смысле смех Мусоргского есть выражение заинтересованного отношения к миру – "*знаковая атрибутивность*" его опыта, которая "является не столько внешней, сколько *психологически мотивированной, выражающей имманентные свойства человеческого сознания, необходимость самопознания, рефлексии*" (*курсив – О.С.*) [246, с. 13].

Проведенные наблюдения не только изменяют взгляд на личностные черты Мусоргского, но позволяют по-новому ощутить своеобразие его творчества, часто направленного по смеховой траектории. Не абсолютизируя смеховое начало в жизнетворчестве композитора, отметим всё же, что смех был важнейшей координатой его личности, создававшей, наряду с трагическими проявлениями, двойственный эффект – тот внутренний "надрыв" и "выверт", которые и определяют непостижимую тайну души композитора, расколотой и сопрягающей в себе противоположности. Неслучайно именно в творчестве Мусоргского можно говорить о та-

ком уникальном явлении, как *параллельная работа* над антиномичными по эмоционально-психологическим показателям произведениями ("Хованщина" – "Сорочинская ярмарка", "Детская" – "Без солнца").

Как видим, амбивалентное мироощущение Мусоргского достаточно часто достигало "смеховых берегов". Смех, по всей вероятности, был той психологически комфортной нишей, которая выполняла регулятивно-экономическую функцию, помогая преодолевать себя и восстанавливать жизненные силы.

### 5.1.2. Об особенностях исполнительской манеры М.П. Мусоргского

*Пение его нас восхитило <...> Впоследствии я убедилась, как разносторонен был его исполнительский талант: у него одинаково хорошо выходили как лирические и драматические, так и комические и юмористические вещи. Кроме того, он был прекрасным пианистом, в его игре был блеск, сила, шик, соединенные с юмором и задором.*

*Ч.Ч. Плургольд*

Макрокосмический гений Мусоргского поражает неисчерпаемой талантливостью творческих проявлений. Его исполнительство, как и композиторская, литературная и эпистолярная сферы деятельности, отмечено уникальным разнообразием жанровых амплуа. Это выступления в кругу друзей в качестве пианиста и певца в момент презентации "новоиспеченных" произведений; и широкая аккомпаниаторская деятельность, в сфере которой, по воспоминаниям современников, Мусоргскому не было равных; и концертные выступления в качестве солиста-пианиста и концертмейстера выдающихся певцов того времени; и по-актерски выразительное пение-декламация; и участие в постановке силами балакиревского сообщества оперных прогонов и театрално-драматических представлений; и неисчерпаемые по изобретательности импровизированные "спектакли одного актера" и т. п.

Точно о музыкально-исполнительском мастерстве Мусоргского сказал Ц.А. Кюи: "Он был сильный пианист, замечательный вокальный

исполнитель и первоклассный аккомпаниатор <...> Техника его была удивительной, исполнение – блестящим и эффектным. Если бы он посвятил себя развитию фортепьянной виртуозности, он, безусловно, стал бы в одном ряду с величайшими концертными пианистами. Как певец Мусоргский <...> производил огромное впечатление – столько было в его исполнении выразительности, глубины и вместе с тем простоты. Надо было услышать в его исполнении "Детскую" или "Раёк", чтобы понять всю оригинальную обворожительность этих произведений. Как аккомпаниатор он не имел себе равных <...> Он отличался особой чувствительностью, предвидел все намерения певца так, как если бы они были объединены электрическим током" [175, с. 92–93].

Композитор-исполнитель – особое явление. Исполнительство органично включается в творческий процесс. Оно, как правило, сопровождает момент первого импровизационного проявления музыкальной идеи; оно корректирует творческий замысел на протяжении всей работы над произведением и, если композитор является талантливым исполнителем, завершает творческий процесс, экспонируя новый опус слушателям. По мнению Л. Оборина, "композиция будит у исполнителя особые творческие силы <...> Здесь самое время вспомнить Листа, Рубинштейна, Рахманинова (этот перечень, конечно, можно было бы дополнить и другими, не менее громкими именами). Что и говорить – поистине гиганты мирового пианизма! Но разве одними лишь исполнительскими дарованиями – пусть даже колоссальных масштабов – обуславливалась огромная привлекательная сила их искусства, тот необъяснимый артистический магнетизм, что был свойственен их игре? По-видимому, нет. Уверен, имело значение и то, что это были *исполнители-композиторы*" [202, с. 139–140].

Исполнительство – чрезвычайно показательное измерение творческого потенциала Мусоргского. Именно тут проявлялись такие уникальные свойства композитора как театральность, активность художественной фантазии, импровизационная одаренность, артистизм, стремление к "лицедейству на миру" и масочно-игровому перевоплощению, просветительский (а часто и полемический) пафос исполнения и, что очень важно, – удовлетворялась психологическая потребность в общении.

Проблема исполнительской интерпретации – это прежде всего проблема личностного мировосприятия. Мусоргскому были одинаково подвластны все эмоциональные сферы музыкального исполнительства: от трагедийного пафоса – до иронической, и даже саркастической, улыбки.

ки. Не касаясь всех сторон исполнительского стиля композитора, сосредоточим внимание на его *смеховом аспекте*, составлявшем неповторимое своеобразие эстетической "точки зрения" Мусоргского и выделявшем его среди членов балакиревского сообщества.

"Исследование исполнительского искусства основывается прежде всего на живом впечатлении, субъективном восприятии. Сложность здесь состоит в том, что далеко не каждый исполнитель (особенно это касается минувших времен) оставил механические записи, и составить представление о его игре можно лишь из воспоминаний современников" [140, с. 3]. В отношении Мусоргского эта проблема имеет счастливое разрешение. Опубликовано большое количество документальных свидетельств о своеобразии исполнительской манеры композитора. Поражает единство "хора современников" в высказывании мысли о его комической одаренности в сфере исполнительства – как фортепианного, так и вокально-сценического.

Как отмечает Н. Компанейский, "Мусоргский был за фортепиано неподражаемый юмористический рассказчик, сохраняя самое серьёзное выражение в лице, что значительно углубляло комизм" [175, с. 130]; "Модест Петрович много забавлял нас, представляя на плохеньком пианино (лучшего не было) игру великого Моцарта и много, много импровизировал <...> Мы много хохотали" [175, с. 170].

По свидетельству того же Н. Компанейского, такое "фортепианное комикование" сопровождалось специфически-мусоргианской пластикой и раешными комментариями: "Начинается громкий пластический доклад подвижного бутуза "Модестиуса". Без всяких упрашиваний быстро подходит к роялю, и вот уже начинают кувыркаться перед слушателями характерные неожиданные звуки звонких смешных речитативов, подхватываемых хрипловатыми живыми словами композитора, и публика уже не может удержаться от восторженного хохота" [175, с. 167].

О большом комедийном таланте Мусоргского – актера и певца упоминает В. Стасов: "Мусоргский начинал проявлять в это время (речь идёт о периоде 1858–1860 годов – О.С.) большой талант к комизму, как певец-декламатор и как актер, и когда в доме у Кюи бывали, в дружеской компании, маленькие домашние спектакли, Мусоргский занимал тут одно из самых видных мест. Так, например, накануне свадьбы Кюи, на "девичнике", справлявшемся 8 октября 1858 года, он играл <...> в комедии Виктора Крылова "Прямо на бело" роль Александра Ивановича Порогина <...>. В феврале 1859 года был другой

спектакль, где Мусоргский <...> играл в "Тяжбе" Гоголя роль чиновника Пролетова (Бурдюкова играл В.А. Крылов). В этом последнем спектакле была дана, в первый раз, одноактная комическая опера Кюи "Сын мандарина" <...> Главную роль, мандарина Кау-Цинга, исполнял Мусоргский, и с такою жизнью, веселостью, ловкостью и комизмом пения, дикции, поз и движений, что заставил хохотать всю компанию своих друзей" [267, с. 9].

"Телесная нюансировка" комических ролей Мусоргского, о которой говорит В. Стасов, отмечалась уникальной пластикой и динамизмом движения-жеста-мимики, на что был способен, по свидетельствам современников, один только он. "Смех ума" в этих случаях органически соединялся со "смехом тела" (Л. Карасёв), проявления которого поражали публику естественностью и неисчерпаемостью "смехового арсенала". Особенно удачно Мусоргский, "певший на все голоса" (Н. Римский-Корсаков)<sup>1</sup>, исполнял свои произведения: "Всё это было выражено такими музыкальными фразами, такими комическими интонациями, от которых невольно хохотал каждый, особенно при мастерском исполнении Мусоргского" [267, с. 37] (В.В. Стасов об исполнении "Классика").

Безусловно, большой композиторский талант Мусоргского-комедиографа, творца "Женитьбы", "Сорочинской", "Райка", "Классика", "Семинариста" и других произведений смехового модуса постоянно оплодотворялся деятельностью Мусоргского – одаренного комедийного актёра.

Известно, что исполнительская деятельность Мусоргского часто имела обслуживающий характер: как признанный среди кучкистов пианист и певец, он презентовал свои произведения и композиции друзей на музыкальных собраниях в домах Стасовых, Пургольдов, Шестаковой, Петровых, Кюи и др. Конечно, такое репрезентативное исполнение часто носило серьёзный характер. Но нередко, когда эмоциональное состояние кучкистов, жадных до развлечений и веселья, нуждалось в смеховой тональности исполнения, Мусоргский с удовольствием включался в игру и импровизировал в заданном смеховом поле.

Основываясь на воспоминаниях и эпистолярном наследии современников, можно предположить, что в среде балакиревского общества устанавливалась, в зависимости от потребности, *ритуально-смеховая* атмосфера музыкальных собраний, провоцировавшая карнаваль-

<sup>1</sup> Обратим внимание на аналогию высказывания Н. Римского-Корсакова с характеристикой скоморохов в различных документах: "кривляются на все голоса".



ное поведение участников и даже совместные игровые опусы (вспомним "Парафразы" на тему *Тати-Тати*, в создание которых включился даже Ф. Лист). О таких собраниях кучкистов, "где талант, одушевление, строгая художественная работа, оценки, веселость – били ключом" [267, с. 72], пишет В. Стасов. Вероятно, ситуация "знакового поведения" (Ю. Лотман) была присуща любой художественной среде, в которой, по мнению Ю. Лотмана, от каждого члена группы ожидался вполне определённый набор ритуальных поступков – своего рода амплуа индивидуального поведения.

Репутация Мусоргского как человека игровой сути с ярко выраженной юмористической доминантой способствовала тому, что от композитора постоянно ожидали смешных проявлений и, таким образом, стимулировали в нем "смеховую энергию". Своим исполнительским искусством, отражавшим не только индивидуально-личностные свойства, но и ценностные доминанты общественного сознания окружающей среды, Мусоргский отвечал "на запросы ума, чувств, вкусов многих людей" [23, с. 264], прежде всего, композиторов-кучкистов и их окружения.

Фантазия Мусоргского в этом направлении была неисчерпаема. Как свидетельствуют современники, композитор был весёлым и острым на язык смешным остряком (неслучайно сестры Пургольд дали ему прозвище *Юмор*) – доброжелательным к приятелям и непримиримо злым к недругам. Он сыпал каламбурами, остротами, сопровождая их экспромтами, импровизированными пародиями и стилизациями.

Примечательна в этом плане мусоргская презентация в кругу балакиревцев оперы "Демон" Рубинштейна, получившего, с легкой руки Мусоргского, нелестные прозвища *Иерарха Тупинштейна* и *Дубинштейна*. Как вспоминает Н. Компанейский, "после представления в первый раз оперы "Демон" Рубинштейна Мусоргский зашел к дедушке Петрову и сыграл от начала до конца все характерные места, подчеркнув их в карикатурном виде. Этот экспромт вышел чуть ли не лучшей, чем "Раёк", юмористической картинкой" [175, с. 130].

Такая ориентация Мусоргского-*Юмора* естественно вписывалась в координаты деятельности своеобразной актерской труппы преимущественно комического амплуа, в состав которой входили сам Мусоргский, Даргомыжский и сестры Пургольд (с возможными вариантами комбинаций к составу этой лидерской группы присоединялись Кюи, Никольский и др.). Именно в таком исполнительском составе были осуществлены первые домашние постановки "Каменного гостя" Даргомыжского ("Навряд уда-

стся кому-нибудь услышать на театре великое произведение Даргомыжского в таком совершенном исполнении", – пишет В. Стасов [267, с. 82]) и "Женитьбы" Мусоргского, в которых Мусорянин исполнял соответственно роли Лепорелло, Дон-Карлоса и Подколесина.

Отклики на эти домашние спектакли говорят сами за себя: "Осенью, по возвращении Мусоргского в Петербург, первый акт "Женитьбы" исполнялся в кружке товарищей-музыкантов: Даргомыжский <...> исполнял теперь роль Кочкарева, сам Мусоргский – Подколесина, сваху Феклу – Александра Николаевна Пургольд, аккомпанировала ее сестра Надежда Николаевна Пургольд. Репетиции и исполнение были сопровождаемы непрерывным взрывом хохота, так верны были поминутно, на каждом шагу комические интонации гоголевской гениальной комедии" [269, с. 39].

Наиболее ярко талант Мусоргского-исполнителя проявлялся в его импровизированных выступлениях, которые, в зависимости от ситуации, оформлялись то в маленькие пьесы, то в крупные динамические спектакли одного актера, поражавшие публику неисчерпаемым взрывом фантазии, совершенством исполнения, силой образной выразительности: "Мусоргский садится за рояль. Тихо прозвучали первые аккорды неизвестной никому мелодии <...> Звучит нежная, трогательная песня <...> За этой песней возникают другие. Вдруг Леонова умолкает – она не может идти за Мусоргским, который *играл и создавал одновременно*. Мы все были свидетелями увлеченности гения творческим процессом <...> Нас всех пронизала сильная дрожь" [175, с. 185].

Как видим, особенность творческого процесса композитора заключалась в его "способности творить на людях" (И. Лапшин). По свидетельству Голенищева-Кутузова, Мусоргский умел импровизировать за фортепиано по несколько часов, рождая музыкальные идеи с такой легкостью и совершенством, на какое был способен только гений. Особенно динамично импровизационная фантазия композитора разыгрывалась тогда, когда он был в юмористическом ударе.

Вероятно, смеховая энергия значительно повышала его творческий потенциал, раскручивая композитора на создание крупных по размерам и неисчерпаемых по фантазийным "вывертам" комедийных спектаклей. Об одном из таких огромных смеховых концертов говорится в воспоминаниях анонимного свидетеля В.У.:

*"Не говоря уже про то, что его искусная игра не могла не доставлять удовольствия слушателям, он умел, когда хотел, доводить ее до смеха всех присутствующих. У меня остался в памяти один такой комический концерт. Мусоргский был особенно в духе и весь вечер не*

отходил от рояля. То какая-нибудь общеизвестная ария игралась с таким изменением темпа и такта, что без смеху её нельзя было слушать, то обе руки артиста исполняли разные пьесы: левая – "Lieber Augustin", а правая – вальс из "Фауста". Далее – попури из разных весёленьких полек и вальсов, торжественных гимнов, похоронных маршей, органной музыки и т. п., и во всем этом, то в басу, то в дисканту, неотлучно слышались лихие звуки "Камаринской". Настала очередь и вокальной части концерта. Сначала шло подражание певцам итальянской оперы. Как это не странно, а высокая фистула Мусоргского, которая выводила "Addio del pisati", напоминала забывенную Божию. Вдруг ария сопрано прервалась, и совершенно неожиданно раздался бас Петрова, исполнявшего усиленно в нос последнюю арию из "Жизни за царя". Услыша её, Осип Афанасьевич, игравший в преферанс в соседней комнате, бросил карты и прибежал в зал, говоря с добродушной улыбкой, что он должен проучить мальчишку, позволяющего себе передразнивать стариков. Много было смеху" [175, с. 153].

Приведенный материал свидетельствует о том, что весёлое исполнение Мусоргского было достаточно многожанровым и охватывало различные сферы актерского самовыражения. Такой метод исполнения, где актер постоянно меняет свои амплуа, демонстрируя высокий уровень владения инструментальной, вокально-декламационной и театрально-сценической техникой, а главное – подчиняет всё это комедийно-смеховому модусу мышления, – очень напоминает синкретические игрища скоморохов. Подобное явление (как проявление генетической памяти культуры) естественно могло возникнуть только в творчестве Мусоргского – композитора, имевшего особую тягу к масочно-игровым комедийным проявлениям (в творчестве, в эпистолярном наследии, в общении с друзьями), к "человеку играющему" и "лицедейству на миру", к средствам смеховой работы с музыкальным материалом.

Близость, а иногда и тождественность описанного спектакля к смеховым народно-площадным спектаклям прослеживается на многих драматургических уровнях "весёлого концерта" Мусоргянина.

Средство экспонирования материала – незатейливое нанизывание номеров, объединенных по принципу калейдоскопической смены контрастных эпизодов под знаком комического. Так складывается динамическая контрастно-составная форма спектакля, каждый номер которого воспринимается как новая ступень продвижения к финалу на

*crescendo*. В данном случае это искаженная известная ария, контрапункт "Lieber Augustin" и вальса из "Фауста", разножанровое попури с назойливыми мотивами "Камаринской", в финале – пародирование дедушки Петрова, итальянских певцов и даже певиц! О негативном отношении композитора к певческому искусству "заезжих маэстро" свидетельствует его характеристика: "Немцы и немки поют, как петухи, воображая, что чем больше разинут *рот* и чем продолжительнее *потягота* – *портаменто* (каламбур с использованием неологизма "*потягота*", производным, за счет общности слова "*рот*", от термина *портаменто* – О.С.), тем чувствительнее ... На мой вкус немцы, переходя от зажаренной в свином сале подошвы до 7-часовой оперы Вагнера включительно, не представляют ничего, для меня, привлекательного" [189, с. 161].

Сам жанр *веселого спектакля* – импровизированное представление с пением и музыкой – воссоздаёт характерные особенности синкретического скоморошьяго действия. Кроме того, в репертуаре композитора можно выделить *два типа смеховых музыкальных текстов*. Это, прежде всего, разнообразные танцевальные жанры, вызывающие у слушателей двигательные ассоциации и наделенные витальной энергетикой (плясовая тема "Камаринской", весёленькие польки и вальсы, контрапункт фаустовского вальса и "Милого Августина"). Цель автора импровизации в этом случае состоит в том, чтобы раскрутить пружину смеховой инерции, включить публику в празднично-карнавальную атмосферу. Эстетический замысел таких номеров лежит на поверхности и не содержит скрытых намерений.

Тем не менее, большинство номеров импровизированного концерта Мусоргского ориентировано на *пародийную* презентацию материала, за которым обязательно просматривается "первый план". Музыкальные реалии, к которым обращается исполнитель, подаются в подчеркнуто деформированном, искаженном виде, а работа с ассоциативным материалом предусматривает его юмористическую, сатирическую или ироническую трансформацию. Это определяет присутствие двух основных видов пародии: пародийной имитации – легко ироничной и дружелюбной, не нацеленной на дискредитацию личности или явления (как, например, наследование пению любимого "дедушки Петрова") и едкой пародийной карикатуры, где гиперболически поданные черты осмеянного явления подчеркивают полемически-оценочный характер исполнения (вероятно, именно так Мусоргский передразнивал певцов итальянской оперы, которые, по его мнению, страдали отсутствием актерской органики).

Дополнительный комический штрих, к которому Мусоргский имел особую страсть – одевание *женской маски*. Среди феминизированных

перевоплощений композитора – итальянская певица Анжелина Бозио, дьяконица (вспомним шаржированное исполнение композитором "пре-смешной картинки <...> как молодая дьяконица играла с чувством на разбитом фортепьяно "La priere d'une Viergi" [175, с. 130] – фортепьянную пьесу Т. Бондаржевской-Барановской "Молитва Девы", популярную в домашнем музицировании второй половины XIX века – О.С.). Симптоматично, что при показе кучкистам "Бориса Годунова" Мусоргский часто пел и за Корчмарку, и за Мамку, а его любимая эпистолярная маска – Савишьна. Главный закон смеха – закон контрастного несоответствия – действовал в этом случае откровенно и безотказно. Можно лишь вообразить, как смешно выглядел "Бозио-Мусоргский", тщательно выводивший высокие колоратуры пародируемой итальянской певицы.

Прямые аналогии с весёлыми спектаклями скоморохов обнаруживает и приём *мгновенной трансформации* и "пения на разные голоса", что свидетельствует о высоком актерском и музыкально-исполнительском мастерстве "Мусорянина", владевшего всем арсеналом комического перевоплощения.

Исполнительская манера Мусоргского-певца обнаруживает определённое сходство со скоморошьям "пением наполовину с говорком". Похожи интонации-жесты, пластичное, гибкое, декламационно-выразительное интонирование, в котором определяется влияние "мускульно-моторных ощущений" (Б. Асафьев). Об этом же свидетельствует характерная смеховая черта исполнительской манеры Мусоргского – склонность к кривозеркальной имитации (наследование – передразнивание) и умение петь "на все голоса".

В разнообразной тематической "смеси" (контрапункты тем), к которой Мусоргский обнаруживал особую склонность, также можно проследить связь с разноголосой какофонией скоморошьяго оркестра, "музыка которого может лишить свежего человека какого-либо понимания, и именно потому, что она здесь не одна, а её несколько" [321, с. 11]. Думается, все названные приёмы смеховой обработки материала могли войти в Мусоргского через генетически связанные со скоморошеством балаганные и ярмарочные спектакли щедрого на развлечения Санкт-Петербурга (театр Петрушки, раёк, цирк, медвежьи потехи и др.).

*Импровизированный* характер выступления "на злобу дня", своеобразиие образной системы (неисчерпаемая весёлость, насмешка, иронизирование), творческая обстановка исполнения, где каждый номер ориентирован на активное сочувствие публики, знающей характер-

ный для среды "код смеха", также приближают концерт Мусоргского к народно-смеховым действиям.

Остаётся лишь удивляться, сколь мощным был актерский талант композитора, который мог одновременно, без подготовки, сыграть огромный смеховой спектакль, где в импровизационном потоке появлялись комические обработки-вариации, контрапункты несовместимых по характеру и стилевым намерениям тем, пародии-стилизации и передразнивание (вспомним Пушкина: "Хороший пародист должен владеть всеми слогами"). Наверное, именно в таком импровизационном вдохновении могли быть созданы "Раёк", "Классик", "Семинарист", сцена пародийного величания боярина Хрущева и др. На такое действие был способен лишь гениальный человек, генетически одаренный талантом смехового видения мира.

С точки зрения теории комического, разработанной Б. Дземидоком, весёлое исполнительство Мусоргского-комедиографа аккумулирует все типичные средства создания комической ситуации. Это, прежде всего, *принцип видоизменения и деформации явлений*, который обнаруживает себя в таких приемах:

*Преувеличение*, связанное с карикатурной или пародийной трансформацией материала. О большом распространении этого средства в исполнительстве Мусоргского уже говорилось. Вспомним лишь, что карикатурное пародирование *Модестюса* могло охватывать жанрово-стилевые признаки ("игра Великого Моцарта", показ "Демона" Рубинштейна), характерные особенности исполнительской манеры (копирование итальянских певцов, "дедушки" Петрова), внешне-поведенческие моменты (молодая дьяконица, герой "Классика") и пр.

*Травестировка*, цель которой – дениграция, снижение и вульгаризация тех объектов, которые считаются значительными, достойными уважения или поклонения. В какой-то мере пародирование значительных явлений является одновременно и травестией (например, уже упоминавшиеся "игра Великого Моцарта" и показ "Демона" Рубинштейна).

*Нарушение последовательности явлений*, как известно, усиливает комизм ситуации. Наиболее концентрированным это средство оказывается у Мусоргского при "скрещивании" контрастных тем (разножанровое поурри с постоянным контрапунктом молодцеватых звуков "Камаринской", одновременное исполнение разными руками "Милого Августина" и фаустовского вальса).

*Деформация звука* ("пение на разные голоса", включая даже высокие женские партии) также имеет блестящий комический эффект. Такая де-

формация затрагивает оба "плана": это, во-первых, голос самого композитора, производящего невероятно комичное впечатление своим новым амплуа, – во-вторых, голос героя пародии, представленный в нарочито искаженном виде (часто – с противоположным гендерным знаком).

*Темп, отличающийся от обычного*, – ещё один приём смеховой трансформации. Темпо- и метроритмические изменения известных музыкальных произведений заряжают деформированный первый план мощным смеховым потенциалом (вспомним, как "общеизвестная ария исполнялась с таким изменением темпа и такта, что без смеха ее невозможно было слушать")<sup>1</sup>.

В смеховых спектаклях Мусоргского можно найти и все остальные типичные средства комического: неожиданные эффекты и впечатляющие сопоставления, несоответствие в отношениях и связях между явлениями, объединение разноуровневых элементов и т. п. Но, как всякое истинное явление, весёлое исполнительство *Мусорянина*, будучи рассмотрено в координатах теоретических систем и классификаций, всё же значительно перерастает их своей импровизационностью и мобильностью.

В исполнительской манере Мусоргского в едином художественном организме сплавлены смеховое ощущение мира, артистизм, творческая изобретательность и высокая музыкально-исполнительская культура, о чем великолепно написал В. Стасов: "Не мудрено, когда с талантливостью создания постоянно соединялась столь же великая талантливость исполнения. Мусоргский был великолепный пианист, совершенствовавшийся все более и более с каждым днём <...> Он аккомпанировал пению – особенно своему собственному – с несравненным совершенством. Каково же должно было быть удивление слушателей от той необычайной правдивости, комизма, естественности, грации, простоты, которые потоками лились из природы Мусоргского!" [267, с. 72].

Приведенные штрихи к портрету Мусоргского, несмотря на их "несерьёзный статус", представляются очень важными, поскольку, как известно, "ничего так не обнаруживает сущности человека, как его смех" [125, с. 181]. Пропущенные сквозь призму "смехоощущения" композитора, наблюдения над особенностью его исполнительской манеры помогают снять с лица Мусоргского "хрестоматийный глянец" и приблизиться к лучшему пониманию его личности и творчества.

<sup>1</sup> Аналогии к такого рода темповым изменениям можно усмотреть в немых фильмах, которые наш современник не может смотреть без смеха.

### 5.1.3. Роль смеховых эпизодов "Бориса Годунова" в раскрытии концептуальной многомерности оперы

*У нас во всех много иронии ... и что наиболее удивительно, часто там, где откровенно страдает душа и совсем не имеет склонности к веселью.*

Ф.В. Тоголь

Трагическое и комическое – две главные сферы творческого тяготения М.П. Мусоргского – постоянно присутствовали в амбивалентной зоне его произведений. Иногда они разводились в разные стороны, будто демонстрируя полярные векторы национального образа мира ("Сорочинская ярмарка" – "Хованщина"), иногда сближались, порождая семантически противоположные сопоставления (Пролог, второе действие "Бориса Годунова"), временами спрессовывались в единый политональный узел (Пролог, Сцена под Кромами "Бориса Годунова").

Амбивалентный смех Мусоргского – уникальное явление, тесно связанное с трагическим мироощущением композитора. Синергия трагикомического определяет уникальную двойственность восприятия музыки Мусоргского, отражающей непостижимую тайну его души, контрастные состояния которой "не объединяются гармонически и не опосредствуются нейтрально, а создают чрезмерное напряжение, которое "надрывает" своего носителя, <...> ослабляет его в той же степени, в какой сам он несет в себе эту рвущую его на части силу сопряжения <...> когда смех переходит в молитву, а любовь к человеку застывает проклятием на устах" [328, с. 155–156].

Смеховой мир "Бориса Годунова" многолик и протейистичен. Демонстрируя балансирование полей "двоящегося мира", смех в оксюморонном сознании Мусоргского порождает полисемантические миксты, которые поглощают всё разнообразие комических оттенков и даже входят в запретные для смеха зоны (от жизнелюбивого юмора в Сцене в корчме и доброй улыбки Сцены в царском тереме, – до трагифарсового Пролога и "бунташного", злобно-иронического пародирования в Сцене величания Хрущова под Кромами).

Склонность Мусоргского к смеховой работе явно прослеживается в созданном им либретто. В сравнении с драмой Пушкина, смеховая парадигма оперы значительно проакцентирована. Некоторые сцены



переосмысливаются и приобретают большую концептуальную значимость (Пролог с эпизодами "народного недоумения"). Появляется отсутствующее у Пушкина смеховое обыгрывание Сцены в царском тереме (песни Мамки и царевича Федора, игра в хлест, песня про попину), песня Шинкарки "Поимала я сиза селезня" и вторая песня Варлаама "Как едет ён". Кульминация развития смеховой линии – грубое пародийное величание Хрущова и "Слава" Лжедмитрию, раскрывающие истинную сущность событий Большой русской Смуты.

Как видим, Мусоргский подключает смеховой контекст в двух случаях. Во-первых, смеховые проявления расцениваются как одна из черт национального характера: именно с таким смеховым амплуа связаны жанрово-бытовые сцены в корчме и царском тереме, где преобладает смех радости и весёлого мировосприятия.

Основа музыкальной характеристики героев – народные песенно-танцевальные жанры с присущими им чертами формообразования и ладоинтонационного развития, обнаруживающие все типичные свойства витально-смеховых музыкальных текстов (простая или варьированная повторность, лады большей частью мажорного наклонения, танцевальные ритмоформулы "в две" и "в три ноги", подвижный темп, преимущественно квадратные структуры).

Симптоматично введение в картину "Царские палаты" отсутствующей у Пушкина сцены игры в хлест, где выведен целый калейдоскоп скоморошских баек-прибауток. Это и песня Мамки "Как комар дрова рубил, клопик тесто месил", и сказка-побасенка царевича Феодора о том, как "курочка бычка родила, поросеночек яичко снес" с характерным алогично-провокационным накоплением бессмысленностей. Эти народно-поэтические тексты из сборника П. Шейна обнаруживают явные образно-стилистические аналогии с аутентичными скоморошинами, такими как "Свинья вывела пару птенчиков, пару сивеньких, вострокрыленьких" или известный зачин "Агафонушки" "А на том на сыром дубе кряковистом а и сивая свинья на дубу гнездо свила". Мотив нарушения генетического кода, присутствующий в приведенных текстах, – типологический в смеховой народной культуре. Музыкально-стилистические особенности небывальщин Мусоргского поражают близостью к скоморошским оригиналам, вплоть до характерно-экспрессивной манеры пения, достигаемой ладоинтонационными, тембровыми и метроритмическими "сдвигами".

Во-вторых, смеховые эпизоды появляются на самых трагических страницах драмы, демонстрируя разлом ситуации и характеров. В этом

случае смеховое становится "ферментом", наилучшим образом проявляющим свою противоположность – трагическое, которое внутри неделимого синергетического единства становится проакцентированным и сверхнапряженным. Так рождается смех, объединяющий "мировую боль" Достоевского и "смех сквозь слёзы" Гоголя.

Смеховые эпизоды оперы работают в разных условиях: они противопоставляются, пересекаются или сталкиваются с главными драматургическими линиями "Бориса", проясняя суть исторических событий. Наиболее ярко концептуальная роль смеховых фрагментов прослеживается на примере двух сцен оперы – Пролога и Сцены под Кромами. Сосредоточим внимание, прежде всего, на анализе Пролога, заряжающем Концепцию лицемерия.

События оперы в спрессованном виде отражают историческую ситуацию правления первого нединастического царя ("неприродного" в народных представлениях) – ситуацию, порождающую большую Смуту в русском государстве. Вот как описывает политический акт венчания на царство Бориса Годунова Эдвард Радзинский, который, вслед за Н. Карамзиным, подчёркивает игровой статус избрания царя:

*"В соответствии с волей умершего Федора престол передавался его вдове Ирине. Это было понятно народу. И люди целовали ей крест. Так осуществился **первый этап** задуманного Борисом: трон заняла его сестра. Теперь возникало нечто подобное наследованию – от Годуновой престол мог перейти к Годунову.*

*На девятый день Ирина отказалась от трона – пошла в монастырь <...>. Годунов пока замыкается с безутешной сестрой в Новодевичьем монастыре, предоставляя возможность патриарху и Думе сыграть **второй акт** спектакля под названием "Моление о царе" <...> Земский Собор единодушно решает: призвать Бориса на царство. Он неумолимо отказывается от царского венца... И это не только игра... Он не ощущает "право на царство" и желает, чтобы его просили не раз и крепко. Впереди – апофеоз задуманного им спектакля.*

*Начинается большое моление народа о царе <...> Все идут к Новодевичьему монастырю – молить, звать Бориса на царство. По знаку патриарха начинается "план неслыханный" – люди, взывая, падают на землю, женщины бросают детей <...> Патриарх и бояре идут к келье вдовы-царицы <...> Стоя на коленях, они умоляют ее отдать брата – принудить его сесть на трон. И только тогда он отваживается на **финал**. Ирина провозглаша-*

ет: "Ради Бога <...> ради святых чудотворных икон, ради зова вашего "рыдательного" <...> отдаю вам своего единокровного брата. Пусть будет он вам Государем". Спектакль кончился.

Правда, остались и глухие сведения о том, что творилось за кулисами. Сначала "добрые и сильные" умоляли Бориса согласиться с ограничениями его власти и целовать на том крест, но он ловко уклонился. Что же касается народного "зова рыдательного", то, как писал современник, "народ невольно был пригнан, а тех, кто не желал идти, велено было приставам бить без милости. Пристава же принуждала их громко кричать и слёзы лить" [227, с. 106–108].

Мусоргский начинает свою оперу со второго акта "спектакля" под названием "Моление народа о царе", оставляя за кадром предыдущие события. Сцена у Новодевичьего монастыря, небольшая у Пушкина (две страницы разреженного текста), значительно расширена в Прологе оперы. Две его картины презентуют два действия театрализованного спектакля: "Призыв Бориса на царство" (первая картина) и "Славление избранного царя" (вторая картина). То, что у Пушкина было представлено в виде небольших ремарок ("Народ на коленях. Вой и плач") или скупых фраз ("Борис наш царь! Да здравствует Борис!"), становится импульсом для развития развитой многожанровой композиции Пролога (народное причитание, речь думного дьяка Щелкалова, хор калик перехожих, "Слава" и пр.).

Именно путём столкновения величественной обрядовой ситуации "Моления на царство" ("план неслышанный", прообраза которому не было при избрании династических царей) со смеховыми эпизодами "народного недоумения" провозглашается завязка "Концепции Лицемерия" (Н. Бекетова), которая, будучи самопорождающим злом, приводит к трагедийному финалу оперы<sup>1</sup>.

Комические штрихи, намеченные Пушкиным в сцене у Новодевичьего монастыря, в опере Мусоргского показаны более рельефно и детализированы. Вместо социально неопределённых по языку реплик народных персонажей (Один, Второй), поданных в общеэпическом стиле ("О чём там плачут? – А как нам знать, то ведают бояре – не нам чета"), появляются курьезные, "по-пскопски" почвенные выражения ("Митюх, а Митюх! Чего орём? – Вона, почём я знаю?").

<sup>1</sup> Именно поэтому окончание оперы сценой под Кромами и символическим плачем Юродивого кажется наиболее естественным в концептуальном отношении.

Оба эпизода народного недоумения смеховым диссонансом врезаются в псевдопатриотическую гармонию Пролога, становясь режиссирующим, концептуально весомым фактором. Экспансия смехового модуса в неадекватную жанрово-стилистическую ситуацию венчания на царство порождает гибридное, амбивалентное смысловое явление, которое можно определить как *трагический балаган*. Верх и низ, патетика и буффонада, демонстративно-патетический тонус увенчания-развенчания, благодаря смеховым эпизодам, не только сопоставляются, но и сопрягаются, объединяясь на уровне восприятия. Такое единство разнофункциональных полей важно не только (и не столько) динамизмом введенных контрастов, сколько последствиями этого динамизма, которые раскрывают настоящую суть исторических событий.

Возникает вопрос: каким образом возможна трагифарсовая трактовка таких жанровых моделей, как плач, речь думного дьяка, "Слава", которые в своём первоизданном виде, в случае изъятия их из контекста, имеют высокую символику? Можно ответить на этот вопрос с позиций семиотики. По мнению Г. Косикова, "любой язык (а в данном случае мы имеем дело с жанром как музыкально-стилистической языковой моделью – *О.С.*) есть комбинацией того, что говорится, и того, что имеется в виду, денотативного и коннотативного уровней <...> Такова динамическая реальность семиотических систем" [132, с. 23]. При подобном соотношении составляющих жанра семантика текста осознается *результативно* – как взаимодействие конкретного жанрового кода (объективного носителя определённого эмоционального состояния) с обстоятельствами, корректирующими его восприятие.

В данном случае *корректирующими обстоятельствами* являются:

1) *Смеховые эпизоды "народного недоумения"*, составляющие динамический контрапункт к ритуальному окружению и раскрывающие тем самым подлинное содержание происходящего. Именно они "заводят механизм" трагифарсового восприятия высоких жанровых моделей, изменяя модус их осознания на иронический. Мотив недоумения, дважды появляющийся в Прологе ("Чего орём? – Вона, почём я знаю?" и "Велят завывать, завоем и в Кремле"), становится режиссирующе-дешифрующим фактором, выявляющим истинное соотношение Видимости и Сущности – того, "что говорится, и того, что имеется в виду" (Г. Косиков).

2) Наряду со смеховыми эпизодами, к корректирующим обстоятельствам Пролога следует отнести *систему авторских ремарок*. Именно они проявляют творческие намерения Мусоргского.

вятся ключом к разгадке концептуальных тайн Пролога. Развитая система авторских указаний – ремарки действия и эмоционального состояния – составляют своеобразный драматургический контрапункт к "звучащему телу" обряда венчания на царство и становятся мощным драматургическим фактором, переводящим действие в противоположные семантические координаты.

Приведем примеры режиссерской работы Мусоргского в этой плоскости. В начале первой картины Пролога композитор даёт объяснение сценической ситуации, демонстрируя эмоциональное состояние народа (как у Пушкина, "терпимость равнодушна"): "Входит Пристав. Увидев его, <...> народ собирается в сплошную толпу и стоит неподвижно: женщины – облокотившись щекой на ладони, мужчины <...> – скрестив руки на поясе и понутив головы".

В сцене принуждения Пристава имеются такие указания: "Народ недвижим; народ переминается; народ лениво опускается на колени" (именно тогда и начинается причет – призыв Бориса на царство). Когда "первый сеанс" плача закончен, народ "поднимается с колен, собираясь уйти". Но снова следует принуждение Пристава: "бабы быстро опускаются на колени, прежняя неподвижность толпы". Второй акт плача сопровождается ремарками: "Народ, завывая", "изо всех сил", "усиливая", "во всю мочь" (при исполнении на *fff* нисходящей механистической интонации причитания "А-а-а-а!", ц. 22).

Не прибегая к подробному анализу ремарочной драматургии оперы, можно сделать вывод: система ремарок образует самостоятельный смысловой пласт Пролога, который не только иллюстрирует действие, но, главным образом, снижает и развенчивает ситуацию, вводя контрастный контрапункт к тому, что провозглашается на сцене.

3. Следующее обстоятельство, позволяющее трактовать Пролог как трагифарсовое действие, – *запрограммированный механистический характер* жанрового оформления обряда венчания на царство (вспомним, что Гегель, а вслед за ним и Бергсон, считали механистичность одним из главных свойств комического). Действие происходит под диктатом определённого социального ритуала. Демонстративность ситуации лишает драматургическое развитие автономности и приводит к появлению эффекта отстранения, определяя запрограммированный характер театрализованного спектакля, где всё происходит "по чину, по уставу" (Б. Асафьев). Подчеркнутый театрально-игровой статус Пролога, символичность и декоративность ритуальных жанров способствуют

осознанию высоких жанровых моделей в качестве статуарных образов-масок, своеобразных аллегорий эмоционального состояния.

4. Такое восприятие усиливается *гипертрофированной презентацией стилистических знаков* ритуальных жанров, каждый из которых как можно больше (а часто – именно в гиперболизированном виде) отвечает определённой позиции обряда венчания на царство. Истошное звучание народного причитания (особенно при его втором проведении в *fis-moll*), романтизированная патетика скорбной речи дьяка Щелкалова, стилистика которой не отвечает индивидуальной творческой манере Мусоргского, позволяют воспринимать интонационное оформление первой картины Пролога в качестве своеобразного "минус-приема". Возникает "симптом изменения знаков исходной модели" (М. Черкашина-Губаренко), что приводит к развенчанию псевдопатетического характера действия. "Подневольное избрание, – как замечает Б. Асафьев, – переходит в подневольное величание" [22, т. 3, с. 87].

Экстатический хор "Слава", воспринимаемый – в контексте полнейшего непонимания народом ситуации – как апогей алогизма, окончательно разъясняет значение событий и раскрывает истинное соотношение Видимости и Сущности: Видимости – на уровне символики жанра, который декларируется; Сущности – на уровне его интонационно-контекстного восприятия (вспомним примитивную молодцеватую оркестровку, скупую прямолинейную хоровую фактуру, балаганное восклицание трубы, пронизывающее звучание "Славы"). Сделанный вывод подтверждается высказыванием Асафьева о том, что "для "Славы" Мусоргский берёт мелодию, которая уже и при нем была достаточно "казенной" [22, т. 3, с. 87].

Доказательный ряд иронического восприятия "Славы" подкрепляется уже упомянутым фактом (см. с. 185) о создании декабристами Рылеевым и Бестужевым нескольких разоблачительных текстов, наиболее откровенный из которых пелся на мотив подблюдной песни "Слава" из сборника Львова-Прача (той самой, к которой обратился Мусоргский) и заканчивался словами "А молитву сотворя, третий нож на царя, Слава!" Таким образом, в момент создания "Бориса Годунова" подблюдная "Слава" уже была обогащена новым смысловым акцентом – резко противоположным тексту, звучащему в опере. Наш взгляд, несмотря на некоторую временную дистанцию, Мусоргский, обладавший уникальной исторической эрудицией, мог быть знаком с этим провокационным текстом. Принимая во внимание оксюморонное мироощущение композитора и его склонность к юродству,

можно предположить, что хор "Слава" имеет "двойное дно" и, тем самым, вписывается в общую трагифарсовую тональность Пролога.

Таким образом, в отличие от общепринятых демонстративных приемов комической типизации (деформация, нарушения пропорций явления и пр.), Мусоргский в Прологе прибегает к внешнему камуфляжу тенденции. Основной принцип работы с материалом – создание текстов-симулякров, которые, будучи поначалу воспринятыми как "настоящие" и органичные, обнаруживают, при учёте "компрометирующих обстоятельств", пародийную динамику. Игра со смыслом, "фокус повышенной условности" (Л. Кройчик), неочевидность разоблачающих обстоятельств приводят к появлению тонкого иронического подтекста, который и становится, на наш взгляд, главным режиссирующим фактором Пролога.

В наиболее редуцированном виде трагифарсовый модус Пролога раскрывается в *народном причитании "На кого ты нас покидаешь"* – "оказиональной коллективной ритуальной ламентации" (Е. Мурзина), аналогов которой нет в отечественной музыкальной культуре. Этот плач, отмеченный огромным эмоциональным напряжением, действительно, производит глубоко трагедийное впечатление. Причина тому – гениальная музыка Мусоргского, репрезентирующая все стилевые признаки голошения.

Поэтика жанра большей частью сохраняется композитором в неизменном виде: присутствуют высокая, аффективная степень энергетической концентрации, характерные поэтические формулы ("На кого ты нас оставляешь, отец наш?"). Среди типичных знаков плача – преимущественно нисходящая ламентозная интонация; квинтовая ладовая опора, определяемая соотношением опорных тонов  $f-c$ ; дискретность интонационного становления, связанного со скорбным, "захлебывающимся" характером исполнения; речитация на высочайшем звуке (в данном случае это  $c^2$ ); двухуровневая тембровая контрастность, которая, по мнению исследователей, является важнейшим признаком жанра; вариантный тип развития изложенной мелодической формулы; своеобразная система ударений (их два – начальный и конечный); свободная форма, которая будто "наклоняется к потребностям текста" (Ф. Колесса) и др. Интонационно-фразовое членение плача напоминает структуру колонов в аутентичных причитаниях с характерным изнеможенным обрывом фраз на наиболее низком звуке.

Однако, наряду с типичными свойствами голошения, существуют признаки, подрывающие его серьёзный статус и приводящие к трагикомическому эффекту. В условиях гиперболизации и механистичности интонационного развития, направленного к скандированному собор-

ному "воланию во весь дух" на *fff*, надрывно и неестественно, провозглашается кульминация плача "А-а-а-а!" (об этом свидетельствует несвойственная жанру четкая метроритмическая организация и простая шестикратная повторность нисходящей мелодической формулы). Кажется, именно так закончили бы свой пародийный плач скоморохи.

Главный показатель, обнажающий трагифарсовую природу плача, – *обстановка его исполнения*. Как замечает Г. Головинский, атмосфера причитания должна быть "атмосферой настоящего (а не "разыгранного") горя" [79, с. 33]. Именно этот важнейший компонент жанра не выдержан в голошении Пролога. Таким образом *текст* (жанровая модель причитания), размещенный в несоответствующем *контексте* (смеховые эпизоды, сцены с Приставом, система ремарок), порождает иронический *подтекст*, который изменяет модус восприятия серьезного жанра и обуславливает переход текста в противоположное семантическое поле, в пародийном направлении.

На наш взгляд, плач "На кого ты нас покидаешь" в определённой мере можно отнести к разряду "невесёлой пародии", в которой нет подчеркнутого комизма или алогизма. Такие пародии, как считает А. Морозов, "рассчитаны на то, чтобы "широкая публика" восприняла их серьёзно, – к тайной радости пародиста и близкого к нему круга "посвящённых" [183, с. 61]. Подчеркнём, что это – пародия прежде всего на историческую ситуацию, и лишь в некоторой мере – на жанр.

И еще одна траектория смеха, отсутствующая у Пушкина. Это издевательское величание боярина Хрущова в *Сцене под Кромами*. Поэтика свадебного величания целиком сохранена (пародийная имитация). Но как грубо и заостренно звучит эта пластическая музыка в столь несоответствующей ситуации. По силе страстей, по многообразию подтекстов ничего подобного в оперной драматургии до Мусоргского не было.

И лишь один образ смехового мира модулирует у Мусоргского в совершенно противоположную семантическую сферу. Это Юродивый – священное лицо, синтезирующее сакральный и смеховой духовные миры. Образ Юродивого дважды оплодотворяет творческую фантазию композитора. Но если в "Савишне" присутствует типичный для Мусоргского амбивалентный "смех сквозь слёзы", то в "Борисе Годунове" блаженный полностью выводится из смехового пространства. Смех окружает его: он присутствует лишь во внешних проявлениях (железный колпак, смеющиеся над Юродивым мальчишки, нелепый текст песни "Месяц едет, котенок плачет"), но не продуцируется им самим. Обвитый "плацентой святости", Юродивый



Мусоргского – единственный в опере человек высшего духовного смысла, откровенно разоблачающий "Концепцию Лицемерия".

Проведенный анализ показывает, что рассмотрение смехового вектора оперы важно не только само по себе, как определённая линия драматургического развития, но и разрешает заметить полифонию смыслов, по-новому осмыслить жанрово-концептуальные особенности национальной оперы<sup>1</sup>.

#### 5.1.4. Архаические и современные коннотации смеха в "Борисе Годунове": встречное движение смыслов

*Поразительно, до чего все же актуален "Борис Годунов" во все времена. Это потому, что у нас на дворе всегда – смутное время. Много не дано...*

*Юльяра Садых-Заде*

Проведенный анализ "Бориса Годунова" вскрывает смысловые интенции смеховых эпизодов оперы с позиций интерпретационной стратегии Нового времени. Наличие смеха в несоответствующей ситуации – главное "компрометирующее обстоятельство" многих ее фрагментов, позволяющее прочитывать иронически-трагедийный подтекст и задавать сопряжение времен в новых режиссерских интерпретациях.

Однако, рассматривая специфику смеховой семантики "Бориса", можно заметить, что в системе сложных многоступенчатых опосредований смеха в этом произведении прочитывается, кроме всего прочего,

<sup>1</sup> Выявленный смысловой потенциал оперы находит подтверждение в постановке режиссера Дмитрия Чернякова в *Staatsopera* (декабрь 2005 г.), позволяющей понимать "Бориса Годунова" как "диагноз России на тему "личность и власть" (М. Борисова). По мнению Н. Потаповой, Пролог оперы в интерпретации Чернякова – "грубый политический фарс выдвижения очередного "царя" со всеми привычными атрибутами: огромным благообразным портретом кандидата ...; с наемниками, ... истово вопящими за бутылку водки; с детишками, жалостливо распеваящими чистыми голосами; и даже со спецотрядом послушного духовенства. Ничего, ровным счетом, в России не изменилось. Только приставов заменили энергичные распорядители в черных костюмах с "бабочкой", которые за углом выдадут массовке заработанные рубли или бутылки и велят завтра снова приходиться ... Ничего не изменилось и, как мрачно предчувствует автор спектакля, не изменится" (см: Нора Потапова. "Борис Годунов" как предчувствие // Мариинский театр. – 2006. – № 1–2, с. 3).

его глубинный, редуцированный *прасмысл*, апеллирующий к практически закрытым для современного восприятия смеховым коннотациям. Это – связь с архетипами древнерусского смеха – часто не радостного, неадекватного и жестокого, "замешанного" на крови и инстинкте.

В свёрнутом виде такой смех представлен на многих страницах "Бориса Годунова": начиная от первой картины Пролога и заканчивая Сценой под Кромами с типичным для архаики топосом "карнавального растерзания" (увенчание-развенчание боярина Хрущова, апеллирующее к семантике оргиастических ритуалов "умерщвления стариков", вокруг которых исполнялись гипнотические круговые танцы с пением).

Любопытно, что вещей "проклятый сон" Григория Отрепьева также включает архетипическую символику *смеха-убийства* ("народ внизу на площади *кител* и на меня указывал *со смехом*... И *стыдно* мне, и *страшно* становилось")<sup>1</sup>. Более того, смеховое облачение тяжелых предчувствий будущего Самозванца есть полная историческая адекватность, ведь известно, что после смерти тело расстриги, отданное на трёхдневное поругание, было брошено на Красной площади с атрибутами скоморошества – "маскою, дудкою и волынкою" [120, т. 3, с. 581]. Народ глумился над трупом, *смеясь*, оплевывая и пиная его ногами. Об этом факте пишет А. Фаминцын: "Один из бояр бросил ему на живот маску, на грудь волынку, а в рот сунул дудку, и притом сказал: "Долго мы тешили тебя ... теперь сам нас позабавь"" [285, с. 168]. Так Лжедмитрий, получивший в опере косвенную характеристику Нечестивого ("Шапка на ём торчит, как рожон", где *рожон*, по В. Далю, – первое в пояснении слова *рог* [86, т. 4, с. 99]), бесславно закончил свою жизнь с позорными для того времени смеховыми атрибутами.

Осознавая, что моделирование смеховой ситуации по законам древнего восприятия предполагает некоторую долю гипотетичности, попробуем всё же вписать свои рассуждения в обозначенную архетипическую парадигму, не настаивая на предлагаемой трактовке, а лишь предлагая ее как новый исполнительско-интерпретационный вариант. В качестве опорных аналитических объектов предлагаются Плач "На кого ты нас покидаешь" и пародийный свадебный обряд из Сцены под Кромами.

<sup>1</sup> Интересно, что в приведенной реплике Г. Отрепьева прочитывается архаическая связь смеха именно с теми состояниями, которые были выделены некоторыми исследователями как основные: *страх* и *стыд* (Л. Карасёв, например, считает, что антоним смеха есть стыд; другие ученые единодушны во мнении, что таковым является плач).

Первый эпизод, связанный с семантикой смеха в опере, – хор-плач "*На кого ты нас покидаешь*" из Пролога оперы. Основываясь на изучении специфики ритуального смеха в работах В. Проппа, Н. Велецкой, А. Иваницкого, С. Лащенко, приходим к выводу, что бесконечный интерпретационный потенциал Пролога актуализирует, в том числе, ритуальный пласт древне-славянского "плача-смеха" ("плаче-смеховой палимпсест", по С. Лащенко).

На наш взгляд, Плач Мусоргского адаптирует обе модели древне-славянского голошения: "высокую" (истинный погребальный плач) и "низкую" (пародийное голошение, восходящее к поэтике скоморошества, "Похорон Костромы" или украинского "Умруна"), которые, однако, не противоречат, но, пересекаясь, дополняют и проясняют друг друга.

Изучая погребальный плач, В. Пропп отмечает, что "на русском материале мы не имеем плача при похоронах и смеха при воскрешении; мы имеем их *смешение*: кое-кто имитирует плач, другие одновременно скажут и смеются" [219, с. 122]. При анализе русского обряда "Похороны Костромы" ученый отмечает, что процессии такого рода часто "сопровождались голошением. Характерной особенностью таких голошений было то, что они часто объединялись со смехом. Участники будто делились на две партии, одна из которых голосила – это обычно были женщины, другая, как правило, мужчины, – смеялась" [219, с. 104].

Об этом же, но на основании другого этнического материала, пишет Н. Велецкая. Исследователь замечает, что в конце XIX столетия в глухих областях Украины (например, у гуцулов), в Югославии (Хорватия) и Румынии на похоронах наблюдалась "характерная атмосфера невоздержанного веселья" [63, с. 95].

К аналогичному выводу – применительно к ритуальному погребальному обряду на Украине – приходит С. Лащенко: "Смех в украинском погребальном обряде фиксировался, как правило, во время проведения так называемых "забав", затевавшихся чаще всего во время последних общих сборов живых возле тела умершего <...> Даже столь ритуальный жанр как погребальный плач обретал при этом совершенно несвойственную ему ажитацию, то и дело "срываясь" в шуточные прибаутки или задорные припевки <...> Исследователи допускали, что среди погребальных плачей могли встречаться не только насмешливые, шуточные, но и охальные, с использованием срамной лексики <...> и вызывавшие неизменный смех" [145, с. 77, 91, 95].

Симптоматично, что Мусоргский начинает обряд избрания царя именно с плача, который, отражая реальность событий и являясь ин-

тонационным эквивалентом "вопля и рыдания христиан" (И. Карамзин), соответствовал, кроме всего прочего, архаической концепции "плача-смеха", где голошение было одновременно и "дублером", и "антагонистом" смеха [145, с. 238]. Синергетическая двойственность Плача в Прологе имела, по всей вероятности, очень важную семантическую функцию – и не только сюжетно-описательную.

Вспомним, что у Пушкина сцена призыва Бориса на царство не получила столь мощного разворота и не имела плачевой эмоциональной доминанты. Обращение народа к царю ограничено фразами "Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами! Будь наш отец, наш царь!", вовсе не обязывающими к предложенному интонационному решению. Такое решение – инициатива Мусоргского. Сущность его, на наш взгляд, состоит в *полиmodalной функции Плача*, где есть и историческая правда ("воплъ и рыдание христиан"), и предвещание гибели Бориса (жанр *отпевания*), и – через смеховое вторжение – ситуация неприятия и отторжения *Чужого*.

Эпизод недоумения "Митюх, а Митюх, чего орём?" в эстетических координатах Нового времени выполняет *иронически-профанирующую* функцию. Диагностируя ситуацию "невключенности" народа в происходящие события, этот фрагмент опосредованно представляет объект развенчания: царя-Ирода, первого "инищного" монарха, пришедшего к власти нединастическим и, как об этом свидетельствует легенда, кровавым путем. В этом случае смех, разрушающий неустойчивое равновесие патетической семантики Пролога, звучит не *по поводу*, а *вопреки* ситуации, демонстрируя изоляционный параллелизм Видимости и Сущности, и, тем самым, заряжая Концепцию Лицемерия, развязка которой предстоит в финале оперы.

Это – в соответствии с традицией герменевтического описания смеха в новых условиях. Однако, данный фрагмент может быть рассмотрен и как актуализация прасмыслов смеха. В этом случае происходит апелляция к семантике древнего магического смеха как "*совместного выталкивания иного за пределы сообщества*" (*курсив – О.С.*) [145, с. 279]. С этой точки зрения эпизод "Митюх, а Митюх..." можно интерпретировать как "смеховое отстранение", призванное диагностировать будущего царя как *иного* – уже потому, что в соответствии с категориями, измеряющими подлинность монарха он – не династический, "*инищный*", *чужой*.

Русь, вероятно, не знала Плача-голошения по поводу избрания царя (во всяком случае, он был бы неуместен при династическом наследо-

вании престола). Какую же модель плача избрал Мусоргский? Голошения по умершему, которое есть "эмпирическим коррелятом смерти" (С. Борисов), что подтверждается типичной для погребальных плачей вербально-интонационными свойствами? – Но тогда почему отпевают, призывая на царство? Пародийного плача? – Однако, слишком трагична ситуация, не дающая оснований для снижающего смеха. Косвенного отпевания "Руси-невесты"? – Но о ней нет упоминаний. В любом случае налицо неувязка, подмена (то ли героя, то ли ситуации), проявление характерного для Мусоргского принципа "*внутреннего смыслового противоречия*" (А. Головинский) [235, с. 70], обостряющего и расширяющего смысловое поле Пролога и позволяющее восприятию двигаться в системе разных координат (явление психосинестезии).

Думается, здесь присутствует, как это часто бывает у Мусоргского, *многомерное интонационное кодирование*, не сводимое к однозначной интерпретации, но включающее, в качестве возможных и взаимопроясняющих, все названные семантические пласты. Возможно, весь трагизм этого неуместного плача-смеха раскроется только в конце оперы, в финальном отпевании Святой Руси – причете Юродивого, корреспондирующем к первому Плачу.

Параллели плача Мусоргского с архаическим *плачем-смехом*, который исполнялся во время похоронного обряда и включал, в качестве обязательного компонента, *смеховое возбуждение*, реализованы в следующем:

- драматургия и "эмоциональная партитура" в обоих случаях основываются на сдвиге от трагического модуса к смеховому и "обратно";

- общность проявляется и в *типе смеха*, не вписывающегося в современные его коннотации: это смех *отстраненный* (в первом случае – "анестезирующие" игры и ритуальное веселье во время похорон; в "Борисе" – подобная же анестезия сознания, не включенного в ситуацию) и *отстраненный*, неуместный с позиций современного восприятия;

- любопытно, что смеховые эпизоды архаического плача обязательно включали *процедуру узнавания, опознания* (в народных "забавах" "Лубок" и "Пан" необходимо было догадаться, кто ударил); у Мусоргского эта доминанта непонимания и идентификации неизвестного присутствует во всех эпизодах недоумения: "Чего орём?", "Слышал, что Божьи люди говорили?" и "Какому царю?");

- разрядка напряженного трагического состояния в архаическом плаче-смехе осуществлялась под конец "забавы" *сценами всеобщего*

хохота; аналогичную ситуацию наблюдаем в хоре "На кого ты нас покидаешь" – перед вторым заходом голошения [ц. 14]: сначала смех "пробивается" исподволь (см. ремарки "сквозь смех"); затем – властно разрешается сценой безудержного хохота ("Ха, ха, ха..." теноров, к которым позже, в заключении смеховой сцены, подключаются басы);

– заметим, что сцена отрежиссирована Мусоргским точно в соответствии с тем, как описывают "плач-смех" этнологи: голосят преимущественно женщины, хохочут – мужчины;

– специфика смеха в народных погребальных обрядах (даже в XIX – начале XX века), также как смеха в хоре Пролога – его *самовластность*: он включается не как осознанная реакция, но будто сам по себе, в противоестественной ситуации.

Не менее интересны архаические резонансы смеха в *эпизоде свадебного величания боярина Хрущова* (Сцена под Кромами), использующего жанровую модель славильного хора в честь молодых. Герои смехового величания в опере отнюдь не молоды: это боярин Хрущов (представитель знатного боярского рода, главный объект карнавального растерзания) и старуха Афимья, которой, "бают, уж вторая сотня подступила" [ц. 8]. Налицо – мотив подмены и подтасовки персонажей, один из главных в смеховом мире, присутствие которого само по себе задает пародийно-агрессивный тонус происходящему.

Однако, латентный смысл этой подмены – еще более основательный и значимый, чем кажется на первый взгляд. Как отмечают исследователи, в свадебном обряде, вплоть до XX века, сохранился обычай "подмены" жениха и невесты [145, с. 361–364]. При разыгрывании смехового варианта свадьбы (что имело место в самом свадебном ритуале) Молодая нередко заменялась старухой или бородачатым мужчиной. Иногда она сама выходила "переодетая хохую"<sup>1</sup>, то есть каким-то чудищем... вызывая *рев всеобщего восторга и хохота*, смешанного с откровенным *омерзением и неприятием*" [145, с. 363]. При этом важно, что в отношении к Молодой явно ощущалось сочетание "традиций ритуального почитания и ритуального поругания",

<sup>1</sup> Слово "хоха" – неизвестной этимологии. Его пояснение отсутствует и в Словаре В. Даля. Предлагаем такие варианты его толкования: 1) – сокращенное от "хохана" – слова польского происхождения (что вполне вероятно в западноукраинском варианте), представленного у В. Даля как "милая, милочка, любовница" [86, т. 4, с. 563]; 2) – учитывая смеховую ауру происходящего, привлекает смеховая интерпретация этого слова, трактуемого как производное от "хохотать": хoha – вызывающая хохот.

ритуальное подчеркивание её "безответности", "глупости", "беспомощности", "немоты", "безъязычия", а иногда и "слепоты" [145, с. 339–340] (анalogии с Афимьей, учитывая ее древность, – безусловны). Роль дублера жениха чаще всего исполнял его брат – "немой", который "ни слова не говорил..." [145, с. 364].

Существовал и другой вариант подмены: место молодых занимала *старая пара*, о чём свидетельствует традиция "ритуального удвоения всего хода свадебного обряда родителями" или, реже, ряжеными Дедом и Бабой [145, с. 364–367]. Главной реакцией на этих героев был несмолкаемый смех, таивший "скрытую память об агрессивно-эротической насыщенности" свадебного обряда [145, с. 335].

Поражает конкретность аналогий и резонансов смехового "брачного обряда" Сцены под Кромами с подлинным свадебным ритуалом. Какую бы параллель мы не актуализировали (невеста-хоха и заменяющий жениха "немой" – или старая пара как дублеры Молодых), результат однозначен. В первом случае Афимья и есть *хоха*, "вызывающая рев всеобщего восторга и несмолкаемого хохота" (ц. 9–10, с. 394–395: "Вали, красавица, к боярину! Вали!", сменяемое смеховым эпизодом "Ха, ха, ха... Хе, хе, хе..."), а боярин Хрущов – "связанный, в изодранном охабне, без шапки"<sup>1</sup> – и вправду "немой" (ремарка: "затыкают рот обрывком охабня и завязывают поясом" [ц. 4]).

В другом случае, при рассмотрении семантической параллели Хрущова и Афимьи со *старой парой*, артикулирован всё тот же смеховой момент несоответствия "инстинкту должного". В этом контексте актуализируются архетипические смыслы парадоксально-смехового величания "молодых" ("почёт как вору доброму"), *агрессивность* которого ("Смерть! Смерть! Смерть ему!") – сначала переключившись на Бориса ("Смерть Борису!"), а потом, с неожиданным появлением иезуитов, уже на них, – естественным образом разрешается сценой растерзания "воронья поганого" ("Души ворон проклятых! Гайда! Души! /ремарка – "крик"/, Гайда, на осину!" [ц. 56–67]). Накопившаяся смеховая агрессия, требующая возмездия, находит свое разрушительное разрешение.

Проведенный анализ приводит к следующим выводам. Несмотря на длительные историко-культурные модификации, прасмыслы древ-

<sup>1</sup> Вспомним, что шапка жениха – символ его мужской силы и значимости, именно поэтому Молодой её никогда не снимает.

него смеха (закрытые для человека XX–XXI веков, не имеющего в своём "интеллектуальном тезаурусе" этой точки отсчёта) – в более или менее редуцированном виде – оказались достаточно мощным смысловым стержнем произведений Нового времени. Смеховой мир "Бориса Годунова" обнаруживает напластования смыслов, корректное обнаружение которых может быть предпринято только с учетом смеховых архетипов Древней Руси.

Адаптируясь к культурной символике Нового времени, древний смех заряжает семантическое поле оперы, становясь глубинно-национальным основанием "цивилизованного смеха" и, более того, – парадоксальным образом приходя с этим новым смехом в полное соответствие, дополняя и углубляя заложенный в нем смысл. С позиций Нового времени столкновение противоположных модусов – трагического и смехового – позволяет оценить ситуацию как дисгармоничную, с явным ироническим подтекстом: дисбаланс полюсов усиливает трагическое напряжение ситуации. С позиций же архаической модели мира синергия "плача-смехового палимпсеста" (С. Лашенко) отражает типичный для древнего социума феномен плача-смеха. При этом каждый из смысловых пластов "не стесняет, а расширяет, не затемняет, а освещает" (К.Г. Юнг) другой.

Важно, что, будучи рассмотренными в контексте архаической символики, смеховые эпизоды "Бориса Годунова" не теряют своих современных смыслов: достраивая их, архаический смех придает смеху Нового времени ментальные основания и историческую адекватность (речь ведь идёт об истории Древней Руси). Если всё это случайность, почему столь существенны и последовательны аналогии? Почему так соответствует архетип плача-смеха, увенчания-развенчания тому, что происходит в Прологе – точке отсчёта событий, и в Сцене под Кромами – их "нерезультативном результате"? Возможно, владея на подсознательно-ментальном уровне культурными архетипами<sup>1</sup>, композитор интуитивно пришел к такому синтезу, который позволял слушателю – в зависимости от того, что из "смехового тезауруса" он знал, – услышать то либо другое. Смысловые полюса смеха сошлись: беря начало в разном, зарядив сопряженность времён, они пересеклись в одной точке.

<sup>1</sup> Вспомним, сколь гениально Мусоргский обыгрывал стилистику документов прошлого, сколь точным был его "мимесис" относительно юродства, скоморошества и пр. архетипических моделей, которые, скорее всего, ему редко доводилось видеть или слышать "живьем".



Эта точка – факт *отторжения Чужого*, который, являясь объектом повышенного "смехового внимания", изгонялся участниками общества из *общей* среды, выталкивался ими "за пределы сообщества" [145, с. 342]. В этом и состоит глубинная общность доцивилизованного и цивилизованного смеха, ведь "мы и поныне продолжаем трактовать объект осмеяния как вторгшийся в наш мир из другого, не близкого, не понятного, не приятного нам. И в этом смысле *Другой* в нашем смеховом общении с ним всегда будет оставаться "жертвой", подлежащей смеховому уничтожению" [145, с. 387].

Действительно, все, кто был *всенародно осмеян*, оказываются вытесненными *за пределы* общности и даже жизни. Таковы Лжедмитрий – гротескный персонаж-маска, по-скоморошьи разыгравший злой спектакль под названием "Лжецарствование", борисов воевода Хрущов и сам Годунов, оказавшийся, по ироническому свойству истории, первым нединастическим царем и принявший за это кару в виде легенды об убийстве царевича и ее последствий.

#### 5.1.5. Смеховые антиномии "Могучей кучки": юмористический дуэт М. Мусоргский – А. Бородин

Для понимания специфики смехового стиля Мусоргского любопытно сравнить его со смеховым стилем какого-либо современника. Попытку такого сравнения, но без аргументации, осуществил И. Лапшин, актуализировавший параллель композитор-писатель: "Если очаровательный юмор Бородина напоминает по стилю письма Пушкина к жене, юмор Римского в его письмах напоминает Гоголя, юмор Чайковского – Чехова, то юмор М. Мусоргского в письмах к Стасову напоминает по языку, отчасти, местами, Достоевского и некоторых его героев – Лебядкина, Фердыщенко" [144, с. 92].

Наиболее контрастной "смеховой фигурой" по отношению к Мусоргскому представляется А.П. Бородин – не только композитор, но и химик, представитель естественнонаучного направления, который, по воспоминаниям современников, был столь же ярко выраженным *homo ridens*, как и Мусоргский.

Деятельность обоих композиторов разворачивалась в едином историко-культурном пространстве, отмеченном стремлением деятелей искусства к корпоративности (вспомним обилие художественных

братств, товариществ, кружков, среди которых – интересующая нас *Могучая кучка*). В каждом из таких "кружков по интересам" устанавливалась своеобразная ритуальная атмосфера, формирующая "знаковое поведение" (Ю. Лотман) участников. Как отмечалось, на музыкальных собраниях балакиревцев, наряду с серьезной, часто возникала ритуально-смеховая атмосфера, связанная, по всей вероятности, с компенсаторными, жизневосстанавливающими и креативными потенциями смеха – "гения общения".

Роль солистов с ярко выраженной юмористической доминантой выполняли, как правило, Мусоргский и Бородин, импровизировавшие по вдохновению целые юмористические спектакли, где были музыкальные и литературно-поэтические композиции, шаржи, каламбуры, пародийные стилизации и самопародии, шутки и пр. "Смеховой дуэт" Мусоргского – Бородина, при общности социокультурной проблематики их смеховых опусов (критическое отношение к собственным произведениям и наследию других, взгляд через "увеличительное стекло смеха" на нравственно-этические, поведенческие и бытовые проблемы), состоял всё же из контрастных, глубоко индивидуальных "голосов", отражающих своеобразие мировидения и психотипа личности. Гармоничное, объективно-эпическое, радостное приятие мира Бородиным – и смятенное, поливалентное, с тенденцией к трагедийному, мироощущение Мусоргского в определённой мере экстраполировались на смеховой стиль композиторов, антиномичный по многим показателям.

**Юмор Бородина**, жизнерадостного, весёлого человека, "сохранившего юношескую душевную свежесть" [1, с. 181] и "смеющегося <...> без желчи, без желания уязвить или обидеть кого-либо своим смехом" [1, с. 143], отсвечивал исключительно светлыми, солнечными спектрами смеховой палитры и практически исключал критико-poleмический аспект. Эмоциональный тонус бородинского смеха акцентировал положительно-созидательные его коннотации (доброжелательная шутка или бодрящая насмешка, дружественная пародия, мягкая ирония и пр.).

В отличие от Мусоргского, играющего на контрастах жанрово-стилистических систем, находящихся во *временном удалении*, смеховое словотворчество Бородина отражает специфику речевых норм *современной ему* историко-культурной среды. Высказывание "Я терпеть не могу дуализма" определяет не только личностную доминанту и эстетические воззрения Бородина, но и специфику его смехового сти-

ля – монолитного и стабильного (в отличие от полистилистического смехотворчества Мусоргского). Язык Бородина более однороден, чем играющий стилями, переменный по рефлексивным состояниям язык Мусоргского. По своим эмоционально-динамическим свойствам он достаточно пластичен и уравновешен по сравнению с экспрессивной, мечущейся между эмоциональными полюсами мусоргианской речью.

В отличие от мистифицированного языкового стиля *Мусорянина*, чаще облаченного в "серьёзные одежды", юмористические опусы Бородина достаточно откровенно сигнализируют о принадлежности к смеховому миру, соответствуя главному критерию смехового отстранения, по А. Бергсону, – принципу "анестезии сердца".

Для определения специфики смехового словотворчества Бородина важно уяснить то обстоятельство, что по роду своей деятельности он был, в первую очередь, представителем естественно-научного направления, а лишь затем – композитором (во всяком случае именно так Бородин себя осознавал). Его ум был адаптирован к точным определениям, систематизирующим построениям и четким логическим конструкциям, выявляющим (а не камуфлирующим, как у Мусоргского) суть предмета. Интересным примером подобного классифицирующего построения, выдержанного, как и все смеховые опусы композитора, в нарочито серьёзном дидактическом тоне, может быть юмористическое *Руководство к пользованию роялем*, где, в движении от обратного, возникает абсурдно-нелепый весёлый мир ерунды:

*"Не ударять по клавишам молотком, обухом топора и пр., не лить внутрь инструмента никаких зловонных, едких и вообще всяких жидкостей <...> Не спать вдвоем на крышке инструмента <...> Не употреблять инструмент в смысле укладки для грязного белья <...> Не бросать внутрь инструмента папиросных окурков, табачной золы, зажженных спичек и пр. Не употреблять инструмента взамен верстака, не класть на него дрова и другие хозяйственные принадлежности. Наконец, не пользоваться инструментом в смысле ватерклозета – ни в каком случае".*

Столь же научно обоснованным и систематизированным, вплоть до изложения по пунктам, выглядит текст письма Бородина к А.С. Дианину – уникальный экземпляр, демонстрирующий редчайший в русской культуре пример смеха, травестирующего тему смерти:

*"Вам незачем <...> киснуть и хандрить (А уж хандрить Вы непременно будете, как Бог свят!). Так как Вы любите мрак, то я Вам*

дам пищу для мрачного настроения: 1. одна из Ваших поклонниц – Варвара Александровна – капут совсем – прогрессивный паралич помешанных <...> 2. М. М. Руднев – лишился рассудка <...> 3. Лаврова – помните, что приходила к нам просить меня относительно помещения её на курсы, <...> отравилась или утопилась. 4. Быстроумова <...> (Вы должны помнить её по лаборатории) – удавилась или повесилась. На этот раз довольно. Как узнаю ещё что-нибудь в этом роде – отпишу тотчас, а то, пожалуй, собственной канвы для хандры Вам не хватит" [211, вып. 2, с. 190].

Систематизирующее изложение мысли, усиливающее жутковато-комический эффект, демонстрирует крайнюю степень "анестезии сердца", на которую способен, вероятно, лишь человек, постоянно сталкивающийся со смертью. Мрачные события, попадающие в связи с иронической тональностью общения в смеховое поле, изменяют модус воздействия на адресата, заставляя его по-новому, более оптимистично, взглянуть на свою жизнь.

Поразительно, но отмеченная смеховая жестокость уживается в письмах Бородина с детскостью мировосприятия, выделяющей Александра Порфирьевича среди всех членов "Могучей кучки". Вот, например, стихотворение Бородина из письма к жене от 24 февраля 1870 г. – как он выразился, "пародия на Фета, Щербину и пр. доморощенных греков":

*Громко в лесу одиноком пукала нимфа,  
Громко тем звукам послушное вторило эхо.  
Звуки до чуткого уха поэта достигли,  
Миру поэт их поведал в стихе сладкозвучном.*

*Новый Фет.*

Особый модус бородинского смеха – *автопародия*. В письме к М. А. Балакиреву, призванном описать состояние собственного творческого бессилия, композитор вновь подражает "доморощенным грекам": "Муза спит; жертвенник Аполлону погас <...> музы плачут, около них урны наполнились слезами, слёзы текут через край, сливаются в ручей, ручей журчит и с грустью повествует об охлаждении моем к искусству на сегодня" [211, вып. 2, с. 62].

Стремление к весёлому саморазвенчанию прослеживается и в импровизационно-исполнительском творчестве Бородина, связанном со "смеховыми вариациями" на *собственные музыкальные темы*. О возникновении таких импровизированных опусов на собраниях кучки-

стов, во время "серьёзного показа" своих сочинений, свидетельствует В. Комарова: "Взрывы смеха возбуждал Бородин, когда часто и немедленно вслед за самыми гениальными своими страницами <...> "Игоря" он вдруг принимался наигрывать разные музыкальные гротески и шутки. Особенно помню, как он пародировал "Уж много времени прошло с тех пор" (*ариозо Ярославны "Немало времени" из первого акта – О.С.*) или "Как уныло всё кругом" (*речитатив Ярославны из четвёртого действия оперы – О.С.*), обращая их в пошлейшие вальсы и польки" [1, с. 138]. Этот пример демонстрирует редчайший случай спрессованной во времени разнофункциональной трансляции одного и того же музыкального текста: сначала – в его настоящем, "серьёзном" виде, затем – в пародийном.

О "таланте, художественности, мысли, грации, юморе" (В.В. Стасов о письмах Бородина) свидетельствуют любопытные *неологизмы* композитора, демонстрирующие его склонность к игре с языком: "чаировали" – пили чай, "мокропогодица" – дождь, "обнасморчел" – схватил насморк, "абстрык" – "обстриг себе ногти <...> и принял т. о. "ряшливый вид" [211, с. 62]. Такое обновлённое играющее слово бросает вызов умеренности, скуке и обывательскому "реализму", заставляя вспомнить детскую непредсказуемость и смелость фантазии.

Значительное место в смехотворчестве Бородина занимают стихотворные опусы. Среди них – пародийная версия сотворения мира, выдержанная в травестийно-бурлескных традициях "Энеиды" Котляревского:

*Всё хорошо бы, да вышло не ладно.*

*Ева себя повела не повадно <...>*

*Скучно ей стало <...> взяла согрешила.*

*Ну и старика она так огорчила.*

*Узнал, покраснел он, вспылил*

*Да как выпучит бельма:*

*"Ах ты мерзавка, паскудная шельма!" <...>*

*Женщина даже творца истоцила:*

*С нею пропала и творчества сила.*

*"Не могу, говорит, пусть все знают:*

*Сделал одну, остальных пусть рожают".*

А вот – стихотворное посвящение куме М.В. Доброславиной нотного экземпляра Второй симфонии, содержащее развернутый сценарий действий "на всякий случай":

От автора примите скромный дар:  
 симфонии Н-той экземпляр.  
 Понравится – прекрасно! Поиграйте <...>  
 А нет <...> так по листочку отрывайте,  
 Когда в бумаге надобность случится <...>  
 Бумаги много тут <...> Вам пригодится <...>  
 Пусть всё тогда, всё до последней нотки,  
 Пойдёт моей куме на <...> папильотки.

Соотношение эпистолярно-смехового стиля Мусоргского и Бородина можно воспроизвести в следующей таблице, каждый из показателей которой будет выражен, как правило, системой антиномий:

Таблица 5. 1

ПОКАЗАТЕЛИ	МУСОРГСКИЙ	БОРОДИН
<b>Тонус языка</b>	чаще экспрессивный, с тенденцией к резким сменам эмоциональных состояний (показательна в этом плане система знаков препинания и их обилие на небольшом промежутке текста)	эмоциональная диаграмма бородинского текста достаточно сдержанна и уравновешенна, не содержит широкой амплитуды
<b>Степень адекватности языковым нормам эпохи</b>	язык альтернативный, остранный, достаточно герметичный для непосвящённого читателя-слушателя благодаря ориентации на различные, преимущественно архаические, жанрово-стилистические модели	язык «прозрачный», традиционный по отношению к современным языковым нормам; остранение и незначительные фонические нововведения связаны с общими тенденциями смеховой культуры
<b>Стилевые параметры</b>	полистилистика, исходящая из полиперсонализма и лицедейской потребности «кривляться на разные голоса», иногда – громоздкость и витиеватость высказывания	моностилистические параметры, интонация речи – непринужденная
<b>Историко-временные ориентиры</b>	особый интерес к архаическим моделям, введение в культурный оборот и актуализация старых языковых форм	опора на традиционные языковые нормы, вписанные в современное Бородину историко-культурное пространство
<b>Тип организации текста</b>	чаще – прозаический текст; версификации встречаются значительно реже	при определяющем значении прозаической речи часто присутствует стихотворная организация

Показатели	Мусоргский	Бородин
Формально-логические признаки	смеховые опусы представлены, как правило, контрастно-составной формой, каждый раз индивидуальной и непредсказуемой; при воспроизведении моделей документального стиля наблюдается предельное соответствие имитируемому документу на всех уровнях, включая форму	смеховое словотворчество Бородина более организовано: присутствует документально-тезисный тип изложения, отражающий естественно-научный склад мышления композитора; форма фиксации мысли напоминает систематизирующие и классифицирующие построения научно-исследовательского характера
Соответствие эстетическим нормам смеховой культуры	в целом смеховой эпистолярный Мусоргского более жизнерадостен, чем его музыкальный смех, что связано с комфортностью общения с «сосмешниками»; тем не менее, за редкими исключениями, смех Мусоргского не отвечает требованиям отстраненности и «анестезии сердца»: он кардоцентричен, сопряжен со сложным комплексом чувств; основной механизм воздействия – мистификация и пародийная имитация, при которой смысл постигается не посредством прямого семантического перевода текста, а через коннотативные уровни, образующие в комплексе с текстом некий «сверхтекст», действующий по уникальным мусоргским законам	смеховое словотворчество Бородина выдержано в откровенно смеховом режиме: смех достаточно дистанцирован, отстранен и, как определял это свойство С.И. Танеев, «равнодушен»; в данном случае типичное свойство смеховой культуры консоннирует с профессиональными чертами Бородина – медика и химика, воспринимавшего многие события достаточно отстраненно и хладнокровно; основные механизмы воздействия – остранение и пародийная имитация

Данные таблицы позволяют сделать вывод о том, что стилистическое своеобразие смехового словотворчества Мусоргского и Бородина находится в прямой связи с характером их мировосприятия. Более того, выделенные свойства эпистолярного смеха композиторов обнаруживают общность со спецификой их смеховой работы в сфере композиции. Смех, как "проекция мироощущения смеющегося", задает творчеству индивидуальную программу, придает особую эмоциональную экспрессию, схватывая "некоторые глубинные свойства мира, такие как его гармоничность <...> или же дисгармоничность" [233, с. 30], что подтверждает положение Самюэля Батлера о

том, что любое человеческое творение, "будь то литература, музыка или живопись, – это всегда автопортрет".

## **5.2. С.И. ТАНЕЕВ: МУЗЫКАЛЬНО- ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРОКАЗЫ ЭХИДОНА НЕВЫНОСИМОВА-ЯДОВИТОВА**

Сергей Иванович Танеев. Пожалуй, никакой другой русский композитор не вызывает в сознании столь незыблемый канонический образ благочестивого, архисерьёзного, устойчивого в своих эмоциональных реакциях мудреца, ставшего для современников воплощением музыкальной совести Москвы. Высокий академический имидж композитора имеет, безусловно, достаточно веские и объективные основания.

Это, прежде всего, дошедшие до нас изображения Сергея Ивановича (главным образом, фотографии), с которых взирает солидный, тучный "помещик-интеллигент" (Л. Сабанеев) с необычайно сосредоточенным и ответственным выражением лица. Характеристики С.И. Танеева в документальных источниках, монографиях и учебных пособиях способствуют упрочению архисерьёзного, высоко нравственного имиджа композитора: "Танеев – мудрец, учёный, чуть ли не педант" [81, с. 304]; "человек идеальной корректности в обращении, не способный ни к чему грубому" [325, с. 60]; "ему важна "рассудочная сторона дела", которая, по его мнению, имеет характер всеобщий. В стремлении открыть объективные законы композиторского мастерства, в трезвом, почти прозаическом интеллектуализме Танеев далеко уходит от своего времени" [240, с. 38].

Столь же высокая тенденция прослеживается в творчестве композитора. Среди известных произведений Танеева, изданных и представленных на суд потомков, – кантаты "Я памятник себе воздвиг", "Иоанн Дамаскин" и "По прочтении псалма", опера-трилогия "Орестея" по Эсхилу, хоры, симфонии, камерно-инструментальная и вокальная музыка. Если большинство русских композиторов, обнаруживавших симпатии к смеховому роду деятельности, оставили неопровержимые творческие доказательства своей юмористической склонности (вспомним "Руслана и Людмилу" Глинки, "Каменного гостя" и романсы Даргомыжского, оперу-фарс "Богатыри", "Серенаду четырех кавалеров одной даме" и "Спесь" Бородина, "Женитьбу", "Сорочинскую", "Классик" и "Раёк"



Мусоргского, "Майскую ночь" и "Ночь перед Рождеством", "Салтана" и "Золотого петушка" Римского-Корсакова, "Петрушку", "Мавру", "Повесу" и "Байку" Стравинского, "Любовь к трем апельсинам", "Сарказмы", "Дуэнью" и "Шута" Прокофьева, сатирические вокальные циклы, "Катерину Измайлову", "Предисловие" Шостаковича и др.), то в "послужном списке" Танеева почти нет произведений легкого, шуточно-юмористического плана (исключение представляют два малоизвестных хора на слова Козьмы Пруткова, обнародованных уже после смерти композитора и отсутствующих в списке произведений композитора, предложенном в Музыкальной энциклопедии).

Определённую археологическую настроенность имеют и научные интересы композитора. Его труды "Подвижной контрапункт строгого письма", "Учение о каноне" (как и задуманные "Цветистый контрапункт строгого письма", "Имитация в простом контрапункте", "Обратимый контрапункт" и "Фуга в строгом стиле") посвящены изучению и обоснованию закономерностей полифонического стиля – "сухой материи" (П.И. Чайковский), покоровшей конструктивный, дисциплинированный ум Танеева.

В попытке отыскать что-либо неожиданное, пробивающее брешь в столь "правильном" и хрестоматийном ощущении, обращаемся к "Дневникам" композитора, которые по жанру должны быть связаны с глубоко личностной фиксацией событий. Но и здесь нас ждет та же картина: дневники Танеева отличает объективно-летописный стиль изложения. Это своего рода отчет перед собой и историей, как правило, лишённый эмоционально-психологической окраски и рефлексии. Вот типичный пример бесстрастного дневникового стиля композитора:

*"Апрель, 10. Понедельник.*

*Селище. Работаю над переложением симфонии. Начерно привел в порядок 2<sup>ю</sup> часть. 2-жды прошелся по саду. Ездил после обеда с Колей на станцию. Навля начинает входить в берега. Иногда солнце, иногда падает снег. 5° тепла.*

*Перед ужином я писал, а Коля читал из путешествия Пржевальского по Тибету (о ламе и проч.)" [274]<sup>1</sup>.*

Однако, наряду с этими объективными, находящимися на поверхности и, безусловно, верными исторической правде показателями лично-

<sup>1</sup> Запись С.И. Танеева за 10 апреля 1900 г. [274].

сти Танеева, существуют и другие, часто остающиеся за кадром научных изысканий. Именно эти штрихи, удаленные тенденциозным советским музыковедением, создают объемный, жизненно легкий и естественный в своём многообразии личностный портрет композитора, избавляя его от одномерно-тяжеловесной трактовки, изображавшей выдающихся людей величественными и импозантными независимо от их реальных качеств (об этом, применительно к Глинке, говорит С. Фролов, замечая, что такое тенденциозное восприятие композитора повлияло даже на его памятник: "посмотришь – стоит такой мешкообразный "народник" с длинными волосами и тучной бородой, вроде как уменьшенный богатырь, набывчившийся на Театральной площади" [295, с. 3]).

Соблюсти пропорции, не впадая в крайности академически-монументальной и фривольно-легковесной тенденций, – такова задача исследователя, сталкивающегося с "воистину непреодолимыми трудностями, <...> когда он пытается воскресить не с романическим правдоподобием, а единственно правдиво образ великого человека, умершего сто лет назад" [194, с. 418].

Поскольку академические материалы о С.И. Танееве представлены достаточно обширно и убедительно, сосредоточим внимание на обнаружении и обобщении сведений в области "смеховой работы" композитора.

*Эхидон Невыносимов* (он же *Ядовитов*) – таково прозвище Сергея Ивановича в среде его друзей и сообщников по смеху в имении Масловых Селище, зафиксированное в издаваемой там же рукописной газете "Захолустье" и красноречиво свидетельствующее о своеобразии танеевского юмора – язвительного, острого, всегда попадающего в цель и часто больно бьющего по жертве. Выразительность обеих "фамилий" псевдонима не вызывает сомнений в их оценочной символике. Размышления над этимологией слова "Эхидон" приводят к следующему выводу: по всей вероятности, это прозвище является шуточным производным мужского рода от слова "эхидна", имеющемуся в энциклопедическом словаре Ф. Брокгауза, И. Ефрона, где оно получает следующие толкования:

1. "В греческой мифологии <...> жестокое, кровожадное чудовище, уничтожавшее смертных;
2. млекопитающее <...> тело на спине и боках покрыто иглами <...> язык и мягкое небо усажены роговыми шипами" [56, с. 245].

Учитывая семантику этих пояснений, как и общеметафорический смысл слова "эхидна", приходим к выводу об экспрессивной динамичности

ке каждого из элементов, составляющих танеевский псевдоним (ехидный – невыносимый – ядовитый).

С целью воссоздания смехового колорита селищенских забав, служащих источником "шутейного вдохновения" С.И. Танеева, интересно вспомнить прозвища других членов захолустьинской команды: Ф.И. Маслов – хозяин имения, член Судебной палаты – в связи с родом своей деятельности, а также за пристрастие к наукам и сочинительству назывался *Крючкомвором* или *Эвклидом* (*Эвклид – древнегреческий математик, философ 3-го века до н. э., оставивший в том числе труды по астрономии, оптике, теории музыки – О.С.*); его брат Н.И. Маслов, имевший зычный голос и часто исполнявший сочиненные Танеевым музыкальные приложения к "Захолустью", обрёл прозвище *Полковника Горлопанова*; их сестра В. И. Маслова, бравшая уроки живописи у гостя Селища художника В.Е. Маковского, имела титул *Графини Русевой*; сам В.Е. Маковский получил прозвище *Немврода Плодовитова* – по-видимому, за творческое усердие и продуктивность; родственница Масловых Ю.А. Юрасова, имевшая особую склонность к лекарствам и медицине, называлась *Баронессой Консилиум*; студент Н.И. Бонч-Бруевич, постоянный гость Селища, любивший ухаживать за дамами, – *Виконтом Строекуром де Сан-Суси* и т. д. Интересно, что все эти прозвища, свидетельствующие о неукротимом смеховом энтузиазме всех присутствующих в Селище, напоминают имена героев Козьмы Пруткова, например, в его ранней комедии "Фантазия": Фемистокл Мильтиадович Разорваки (человек отчасти лукавый и вероломный), Кутило-Завалдайский (человек приличный), Георгий Беспардонный (человек застенчивый), Фирс Миловидов (человек прямой) и т. д. Столь же определённые аналогии можно обнаружить в чеховских и гоголевских персонажах, а при более глубоком продвижении в историческую ретроспективу – в героях народного кукольного театра, балаганых и скоморошьих представлений, где встречаем учёного мужа Крючкомвора, немца-лекаря Консилиума, героя-любовника Строекура.

Танееву посчастливилось. Ритуально-смеховая атмосфера с тенденцией к юмористическому знаковому поведению, установившаяся в селищенской команде, стала той питательной средой, в которой столь естественно функционировал уникальный танеевский юмор. И если вне Захолустья шутейные выходки Сергея Ивановича носили характер не постоянный, то в имени Масловых, куда он отправлялся в каникулярно-праздничное время, – благодаря определённому настрою его обитателей и отмеченной ритуальной атмосфере, призванной к

обеспечению смехового рода деятельности (капустники, карнавалы, концерты, пародийные величания, "живые картины" – вплоть до юмористической рукописной газеты "Захолустье") – от него ожидали, а иногда и требовали смехового самовыражения. Здесь Танеев был церемониймейстером смеха: писал шуточные стихи и поэмы, сочинял каламбуры, курьезные именинные "славы" и едкие остроты, музыкальные призы и приложения к "Захолустью".

Веселье и появившиеся "под знаменем смеха" опусы упрочивали юмористическое амплуа Танеева, известное среди близких. Как вспоминает А.Б. Гольденвейзер, "несмотря на большую серьёзность, Сергей Иванович любил шутку, весёлый разговор и часто заливался очень своеобразным смехом. Он любил каламбуры и иногда очень удачно острил" [81, с. 307].

О своеобразном смехе С. Танеева и его склонности к "эхидонству" свидетельствует и Л. Сабанеев: "Он говорил высоким, несколько тусклым, очень характерным голосом, мягко, но всегда не без скрытой ядовитости и иронии, постоянно остря и играя словами, причём сам тут же хохотал "икая и рыдая". Его склонность к остротам <...> была хорошо всем известна <...> Иногда с ним трудно было говорить, так как он очень задорно перебивал речь своими репликами и "придириками". Иногда это бывало необычайно остроумно, но иногда "не удавалось", но Сергей Иванович неизменно <...> "икал" и "рыдал" и получал детское удовольствие. Обижаться на него было невыносимо, хотя иной раз его остроты сильно задевали собеседника" [237, с. 98].

В письмах Танеева к Чайковскому находим подтверждение увлеченности композитора и всей селищенской команды смеховым родом деятельности: "В настоящее время нахожусь у Масловых. <...> У нас на святках затевается маскарад. Я буду наряжен китайцем, Федор Иванович – французским дворянином времен Людовика XIII, брат Владимир Иванович – кардиналом Ришелье, и т. д. Костюмы изготавливаются под высшим надзором Варвары Ивановны <...> Преподаватели консерватории должны были <...> явиться в 8 часов утра к Николаю Григорьевичу для того, чтобы спеть ему нарочно для этого случая (имеются в виду именины Н.Г. Рубинштейна, в то время директора Московской консерватории. – О. С.) приготовленный хор, сочинение коего было поручено мне. Слова этого хора были отысканы Карлом Карловичем совместно с Самариным. Они остановились на стихотворении, которое школьники поют своим начальникам:

*Мы тебя любим сердечно,  
Будь ты начальником вечно,  
Наши зажег ты сердца,  
Мы в тебе видим отца.*

Музыку я написал (соло и хор с аккомпанементом струнного квартета), но сюрприз не состоялся: Николай Григорьевич уехал из Москвы" [304, с. 45–46].

Не менее любопытно ироничное обсуждение курьезного либретто к предполагаемой опере "Саша и Ваня", сочиненное неким Симаковым и присланное Чайковскому с просьбой написать к нему музыку: "В Вашем письме Вы мне прилагаете стихи г-на Симакова (уж не ученик ли мой!!!)". Вдохновлённый стихами г-на Симакова (о "достоинствах" коих можно судить по фрагменту "Ах ты, хамское отродье, зачем к дочери пришел, Ах, свиная ты порода, иди прочь отсюда, осёл"), Сергей Иванович продолжает: "Я в свою очередь приложу Вам мои, которые я послал Федору Ивановичу <...>:

*Письмо от Эхидона к Крючкомову:*

*Далекий друг! В восторге я. Сейчас прочёл твоё творенье.*

*Какая живости струя, какая сила вдохновенья!*

*И как удачен слов набор! Все рифмы так легки, богаты,*

*О, несравненный Крючкомов! О член Судебных Палат!!*

<...> Недавно я послал в Селище окончание давно начатой поэмы. Оно заключало в себе 148 стихов. Я писал его в течение 1/2 дня. Что касается до моих музыкальных сочинений, то я стремлюсь к сентябрю обогатить *род скучный* квинтетом" [304, с. 55–56].

В этом письме композитор сам определяет два направления своего творчества, представленные "*родом скучным*" (как иронично называет академические произведения сам Сергей Иванович) и, соответственно, "*родом весёлым*" (завершив логическую операцию, назовем так шуточные опусы Танеева, о которых он пишет в начале письма). Как всегда в подобных случаях, "род скучный" был оставлен потомкам в виде изданных и исполняемых произведений. "Роду весёлому" не повезло: почти все смеховые сочинения композитора "канули в Лету" селищенского захолустья. Единственное комическое произведение высокого жанра, задуманное Танеевым – опера в духе Моцарта "Диана" – не получило своего воплощения. Причины этого, вероятно, кроются в следующих обстоятельствах: шуточные музыкаль-

ные опусы, сочиняемые экспромтом или очень быстро на злобу дня, видимо, либо вовсе не фиксировались, либо в этом "дне" так и оставались, теряясь в многочисленных авторских рукописях (как это часто происходит у людей, имеющих огромное количество дел и записей).

Можно предположить и психологическое обоснование: Танеев, с лихвой удовлетворявший собственные смеховые потребности, расценивал свои музыкально-поэтические опусы в "весёлом роде" именно как капустные шалости, которые не могли – в силу их специального назначения и относительно невысокого, как, вероятно, думал композитор, художественного уровня – иметь широкое хождение, а потому не уделял их фиксации и сохранению особого внимания.

И всё же, множество музыкальных и поэтических творений с ярко выраженной смеховой образностью, составляющих значительную часть творческого наследия композитора и помогающих осознанию его солнечного мироощущения, до сих пор не изданы, будучи погребены в различных рукописных собраниях или вовсе утраченными. На сегодняшний день в связи с объективными обстоятельствами (в частности, закрытием московского фонда С. Танеева на реставрацию) доступ к большинству его рукописей невозможен, что приводит к необходимости сосредоточить внимание лишь на имеющихся документальных материалах.

Как свидетельствуют эти источники (воспоминания современников, переписка Танеева с друзьями и коллегами, сохранившиеся рукописи), смеховые проявления композитора осуществлялись в различных амплуа: литературно-поэтическом, музыкальном, исполнительском, пластическом (можно лишь представить, сколь курьезно выглядел тучный Сергей Иванович в "живых картинах"), режиссерском, живописном, декораторском и даже костюмерном.

В связи с недоступностью многих нотных автографов композитора ограничимся краткой характеристикой некоторых *музыкальных сочинений* "смехового амплуа", зафиксированных С. Поповым в статье "Неизданные сочинения и работы С.И. Танеева" [213]. Это:

– уже упомянутый в письме к П. Чайковскому "*Квартет чиновников*" (как пишет Танеев, "соло и хор с аккомпанементом струнного квартета") – именинная серенада, так и не исполненная в день рождения Н.Г. Рубинштейна;

– *шуточный хор "Лечь бы в кровати"* на слова автора, написанный в качестве приложения к "Захолустью" и посвящённый Ю.А. Юрасовой с намёком на её слабость к лекарствам:

*Лечь бы в кровати,  
Калий бромати стану глотати,  
Или один милый хинин  
Мне принимати,  
Иль рыбий жир, слабых кумир,  
Сильной бы дозой здоровье спасти,  
Пышною розой буду цвести;*

– шутка "Из письма П. И." в виде двухголосного контрапункта на слова: "До свиданья, Петр Ильич. Преданный тебе Сергей Танеев" (альт), "Я буду ждать письма. Преданный тебе Сергей Танеев" (бас)<sup>1</sup>. Аналогичны по стилю три канона-шутки для четырех голосов на эсперантском языке, по всей вероятности, отосланные Танеевым в письме к Б. и Л. Сабанеевым, штудировавшим под руководством "мирового учителя" строгий контрапункт.

Наиболее крупное музыкальное произведение "шутейного жанра" – пародийный балет "День рождения композитора" (как отмечает автор, "Балет М. Петипа. Музыка П.И. Чайковского. Фортепианное переложение С. Танеева"), написанный ко дню рождения Чайковского 25 апреля 1892 г. Из всех опусов капустного рода это сочинение – самое крупное и, как кажется, наиболее остроумное. Из пояснительного авторского текста становится ясно, что П. Чайковский "в серебряном венке принимает поздравления от лиц близко ему знакомых": Марии из "Мазепы", князей Гремина и Елецкого, "Франчески Риминийской", орлеанской девы, m-га Трике, Германа и Миловзора, "галопирующих детей" и т. д. Темы этих действующих лиц излагаются в сложнейших контрапунктических соотношениях, передавая нарастающее чувство поздравительного ажиотажа. Верхом остроумной изобретательности следует признать смеховую работу с темой журавля из Второй симфонии Чайковского. По всей вероятности, благодаря внешнему сходству журавля и аиста, членов одного птичьего семейства, Танеев наделяет эту тему именинной символикой. Она появляется в балете четыре раза, приобретая всё более напористый поздравительный характер: сначала это "журавль очень больших размеров", заявляющий о своём прилёте октавной темой в басу половинными

<sup>1</sup> В данном случае обыграна ритуальная форма прощания композитора с Чайковским, свидетельство чему – фраза из письма от 6 июля 1889 г.: "Жду письма и остаюсь преданный тебе Сергей Танеев" [304].

длительностями; затем "пролетает журавль меньших размеров" (тема уже излагается в среднем голосе четвертями); в третий раз "пролетает журавль совсем маленький" (тема восьмыми). Апофеоз балета – четырехголосный контрапункт, символизирующий прилёт "стаи журавлей": тема "вступает сначала в басу (Tuba), в следующем такте на октаву выше (Tromboni), в третьем – ещё на октаву выше и, наконец, в четвёртом – во второй октаве (Trombe)".

Как видим, контрапунктические средства, названные Чайковским "сухой материей", находятся на службе обоих родов танеевского творчества. Изменяется лишь эстетический модус композиторского отношения к действительности, а логико-конструктивные основы остаются прежними.

Танеевский юмор в области *словесных жанров* (версификации, пародийные документы, афоризмы, максимы и пр.) – уникальное явление, связанное со спецификой двух качеств композитора: его *научного мышления*, интеллектуализма и "*бодрого, здорового, оптимистического отношения к задачам жизни*" (Чайковский о Танееве).

Как правило, Танеев подходит к смеху серьёзно. Его "смех ума" близок смеху высокоорганизованного интеллекта Бородина и имеет совершенно иной "градус существования" (Л. Карасёв), нежели амбивалентный "смех сердца" Мусоргского, Шостаковича, Гоголя, Достоевского, Чехова, связанный с переживанием – главным врагом юмора, составляющим, тем не менее, тот уникальный "сострадательный фермент" славянского смеха, который характеризует "видимый миру смех сквозь незримые ему слёзы". Юмор Танеева, рождающий чувство радостного удивления от произведенного "смехового открытия", так же как и юмор Бородина, более всего консонирован с теорией А. Бергсона, в соответствии с которой для продуцирования и восприятия смешного необходима кратковременная "анестезия сердца" – своего рода эстетическая дистанция, отстраненность и, как сам Танеев определил это состояние, некоторое "равнодушие".

Неслучайно, размышляя о причинах "торжественного провала" (Чайковский) первого представления "Кузнеца Вакулы", Танеев так объясняет специфику смеховой реакции слушателей: "Вы пишете, что в сцене дьяка много смеялись, но не аплодировали <...> Это должно показаться естественным всякому, кому известно следующее место из эстетики (*обратим внимание на интерес Танеева к эстетическим проблемам смеха – О.С.*): "Смешное, или равнодушное <...> вызы-



вает в нас улыбку радости, но оставляет нас совершенно равнодушными. К смешному мы не чувствуем ни любви, ни ненависти; *наша душа остаётся равнодушной*" (курсив – О.С.) [304, с. 13].

"Равнодушие" здесь – не столько аморфное состояние души (ибо создание любого смехового опуса предполагает увлеченность и заинтересованность), сколько некоторая организованная хладнокровность, интеллектуальная предприимчивость, призванная обеспечить функциональную оправданность, упорядоченность и логическую обоснованность смеховой работы. Такие свойства прагматического интеллекта Танеева, как концептуальная цепкость, способность к быстрой реакции, глубокое аналитическое чутье и огромные знания, позволяющие адаптировать любые тексты и символы применительно к различным "модусам мышления", будучи помножены на тончайшее музыкантское ощущение стиля, формы и звуковой нюансировки (что особенно важно при создании каламбуров, основанных на фонических возможностях словесной игры), – составляют уникальные свойства танеевского юмора.

Примером смехового творчества Танеева в словесном жанре является пародийный "*Музыкальный календарь, праздники*", вероятно, созданный композитором в пылу шутейного атеистического вдохновения (вспомним, что Танеев, по собственным словам, был "убежденным атеистом"). Основные вехи этого документа – события из библейской истории в специфически музыкантском адаптированном переводе: "Интродукция во храм", "Транспозиция мощей", "Фуга евреев из Египта", "Модуляция евреев через Чёрное море", "Купюра главы Иоанна Крестителя".

Интуитивно следуя законам смехового творчества, композитор играет с сакральным текстом, подчеркивая весёлую относительность вечных истин и сюжетов. Это уникальная для своего времени *parodia sacra*, сохранившая в новых исторических условиях свое главное свойство – смеховое посягательство на этикетную регламентированность и запелляционную унификацию христианской символики и Слова Божьего, которое "пребудет вечно" (Евангелие, Иер. 1:4).

Основным принципом смеховой обработки "Календаря" становится логический парадокс, при котором осмысление или изложение определённых фактов происходит в чуждых им категориях и понятиях. Механизм осуществления смеховой работы обнаруживает четкие логико-конструктивные закономерности, основанные на принципе дизъюнктивного синтеза. Известный сакральный троп разделяется на два элемента. Первый из них, главный в механизме дестабилизации стереотипов, представ-

лен музыкальным термином – своего рода неологизмом, осуществляющим "перепев" первого слова ритуально-фразеологического оборота, и выполняет таким образом функцию динамического фактора – конр-агента, взрывающего устоявшуюся форму изложения. Так, вместо "Введения во храм" и "Перенесения мощей" присутствуют "Интродукция во храм" и "Транспозиция мощей", вместо "Исхода евреев из Египта" и "Перехода евреев через Чёрное море" – "Фуга евреев из Египта" и "Модуляция евреев через Черное море", вместо "Усекновения главы Иоанна Крестителя" – "Купюра главы Иоанна Крестителя".

Дополнительный иронический смысл таких трансформаций возникает за счёт терминологизации понятия. Слово "купюра", например, используемое обычно по отношению к неодушевленным явлениям (в крайнем случае – по отношению к особям *ne homo sapiens*, в частности, у кинологов в связи с купированием собачьих ушей и хвоста), приобретает в сакральном контексте особо диссонантное звучание и способствует получению дополнительного иронического удовольствия. Не менее впечатляет трансформация слова "исход" (в тропе "Исход евреев из Египта") в термин "фуга" (дословно – "бег", "бегство"). Торжественно-чинное "исход", послужившее названию второй части Пятикнижия в Ветхом Завете, приобретает, благодаря введению противоположного моторно-пластического эффекта, совершенно иной смысл – несколько уничижительный и легковесный по отношению к знаменательному библейскому событию.

Второй элемент (заключительная часть фразы), остающийся неизменным по форме изложения, по сути своей также динамизируется, входя с первым словом в соотношение по типу смеховой смеси "французского с нижегородским" и заражаясь от него комической энергетикой. Новая экспрессивная инструментовка заразительно смешной фразы, при сохранении смысловой синхронности обоих элементов тропа (как и семантической идентичности новообразования по отношению к первоисточнику), производит впечатление "карнавализации" сакрального текста за счёт фонических вольностей и "сословно-иерархических" знаковых несоответствий. Путем виртуозного объединения несоединимого (музыкальной терминологии – и *Слова Божьего*) и несоизмеримого (утилитарного – и общечеловеческого, надличного), сакрально-правдоподобного и карикатурного – оба сегмента текстового гибрида вступают в свободное бездистанционное общение.

Происходит парадоксальное, на первый взгляд, явление: художественное пространство библейского тропа становится более объемным; сакральная формула, представляющая собой "застрявшее в ушах" общее

место, активизируется, выводится из автоматизма восприятия, увеличивая свою художественно-эмоциональную информативность. Профанирующе-эксцентричный текст в новой, странной формулировке осуществляет карнавальную идею, глубинный смысл которой состоит в неприятии всякого обособившегося и застывшего канона.

Особое свойство "Музыкального календаря" – введение "*профессионализмов*", обеспечивающих карнавализацию православного текста. Подобную тенденцию встречаем в рассказе Чехова "Два романа", где, с целью придания тексту смехового модуса, используется профессиональная терминология врача и репортера, дающих характеристику своим женам. Особенно впечатляет бесстрастно-медицинское, в традициях "анестезии сердца", мнение доктора (вспомним профессию Чехова), напоминающее запись в карточке больного:

*"Её habitus (внешность) неплоха. Рост средний. Окраска кожных покровов и слизистых оболочек нормальна <...> Грудь правильная, хрипов нет, дыхание везулярное <...> В сфере психических явлений заметно только одно уклонение: она болтлива и криклива. Благодаря её болтливости я страдаю гетеростезией правого слухового нерва".*

Характеристика репортёрской жены также включает профессиональную лексику: *"Прямой носик, дивный бюстик, чудные волосы, прелестные глазки – ни одной опечатки. Прокорректировал и женился"*.

Ощущение смысловой диалогичности с первоисточником возникает и в созданном Танеевым "*Анатомическом атласе*", где представлены собственноручные иллюстрации и тексты-пояснения юмористического характера (представим, как курьезно выглядели "анатомические подробности" в живописном исполнении композитора, не отличавшегося выдающимися способностями в этом роде деятельности).

Совершенно очевидно, что идея возникновения этого "руководства" навеяна конкретным оригиналом – "*Анатомическим атласом*" Микеланджело, о котором композитор упоминает в письме к В.И. Масловой: "Почти ежедневно час или два посвящаю Микель Анджело, причём читаю учебник анатомии, рассматриваю анатомический атлас, а затем на пророках и сивиллах ищу соответствующие мускулы. Занятие это меня очень увлекает" [274].

Задумываясь над природой "резвящегося интеллекта" Танеева, приходим к парадоксальному, но очевидному выводу. Рациональный смех композитора приобрёл свойственные ему своеобразные формы ещё и

потому, что притягательные для Танеева *контрапунктические* средства развития обнаруживают поразительную логико-конструктивную общность со *смеховыми* принципами обработки материала:

1. В обоих случаях в качестве отправной идеи-тезиса присутствует некая тема-проposta (в полифоническом произведении она обязательно экспонируется, в смеховом чаще существует в сознании как *initio*, реже – декларируется).

2. Развитие полифонического материала предполагает его разнообразные регламентированные преобразования: ладовые (при которых тема высвечивается в ином эмоциональном ракурсе, изменяя свою "эстетическую доминанту"), метроритмические (проведения темы в увеличении и уменьшении, что предполагает соответствующее изменение её статуса: она становится более величественной, импозантной или, наоборот, теряет свою значительность и весомость), мелодические (проведения темы в обращенном и зеркальном видах).

Совершенно очевидно, что все названные преобразования темы естественным образом могут быть спроецированы на принципы смеховой обработки материала: проведение темы в *увеличении* вызывает аналогии с травестированным способом изложения, при котором "низкая" тема подается в несвойственном ей преувеличенно "высоком" тоне; изложение темы в *уменьшении* соответствует профанирующей бурлескной традиции.

Ещё более близки к смеховой специфике мелодические варианты темы, предполагающие смысловую ориентацию на "изнаночный", оборотный вариант: *зеркальное* (вспомним известное изречение "Смех – кривое зеркало мира") и *инверсивное* изложение. О тождественности полифонической инверсии принципам смеховой обработки материала говорит тот факт, что при изучении специфических свойств музыкальной пародии автор данной работы постоянно фиксирует её инверсивную сущность.

Все контрапунктические изменения, если взглянуть на них с позиции смехового восприятия, напоминают модификации, производимые кривыми зеркалами в комнате смеха. Ориентированный на строгую дисциплину полифонического развития, Танеев легко адаптировался в логике смеховых преобразований: необходимо было только изменить точку зрения на мир (воспринять его "под знаком комического"), а конструктивные основы логической операции уже были отработаны.

Симптоматично стойкое стремление композитора к пародийно-изнаночному, инверсивному способу обработки жизненных впечатлений. Показательны в этом отношении его *афоризмы и максимы* – эпатажные, обескураживающие, вбирающие в себя противоположность и вза-

имообращаемость жизненных явлений, раскрывающие относительность всех моральных и логических норм и обнаруживающие тем самым поразительное родство с "Мыслями и афоризмами" Козьмы Пруткова.

Основным принципом смеховой разработки в этом жанре становится эффект *остранения*, проявляющийся в следующих направлениях. Это, во-первых, уже названное развитие идеи по законам *логической инверсии* и сопутствующей ей игровой мистификации, которая требует от слушателя активного переосмысления и осознания изначанно-провокационной сути неординарного "моралите", например: "Ни одно оказанное благодеяние не проходит безнаказанным", "Ложная скромность – лучшее украшение артиста".

Второе направление смеховой работы в афоризмах связано с *каламбурным* обнаружением в серых, зашлакованных "словесных окаменелостях" семантических и фонических перспектив, заключенных в ассоциативности слуховых эффектов. Вот, например, как чуткий к энергии интонационных преобразований Танеев осмысливает фамилию некоего Шестоперова, протеже Чайковского: "Самая фамилия этого мальчика как бы предвещает, что он сделается музыкантом. Слово Шестоперов, несомненно, сложное и состоит из двух слов: "шесть", "таперов". В этом же роде выдержан следующий каламбур: "Овёс может быть сеян несколько раз, человек же может быть только *раз сеян*. Впрочем, и человек может быть *рассеян*".

Не менее интересен приём *реставрации*, состоящий в извлечении из "словесных кладовых" давно забытых архаических или диалектных смыслов, погребенных под более поздними историко-культурными наслоениями и метафорическими изысками: "Музыканты разделяются на любителей и специалистов: любители это те, кто любят, но не знают; специалисты – знают, но не любят".

Такая реставрация нередко приводит к парадоксальным результатам, как, например, при обсуждении волнующей Танеева проблемы похудения в письмах к П. Чайковскому ("По утрам пью воды <...> имеющие свойство делать человека *худшим* (более худым, менее толстым), чем он был раньше") [304, с. 68] и В.И. Масловой: "Так же ли успешно идёт Ваше *ухудшение*?.. Он (*Буховцев, напарник Танеева по похудению – О.С.*) перешёл ту границу, где толщина перестаёт придавать фигуре некоторую импозантность (такова, например, моя толщина), а начинает сообщать человеку оттенок комический. Нам надо с Вами стараться не переходить этой границы и помнить, что от великого до смешного – один шаг" [304, с. 396]. Здесь вступают в

игру процитированное известное изречение и украинская версия слова "великий" как "большой". Пример того же рода – "Почему это люди, которые меньше всего двигаются, называются подвижниками?".

Наибольшей язвительностью и прямолинейностью отличаются *критические остроты* Танеева (вспомним псевдоним композитора). Часто Сергей Иванович демонстрирует явное нежелание соблюдать церемониальный этикет. Вот, например, как Танеев, имеющий особую склонность ко всевозможным типологиям и систематизациям, зло иронизирует над учебником М.М. Ипполитова-Иванова: "Классификация аккордов и интервалов напоминает вывеску, которая несколько лет назад висела в конце Никитского бульвара: "Починка резиновых галош и прочей каменной посуды", выражая таким образом мысль о некорректности предложенной в учебнике классификации.

Другой пример "галантной остроты" Танеева находим в воспоминаниях Л. Сабанеева: "Провожая раз <...> певицу Фел. Литвин – очень тучную даму – и усадив её на извозчика, он обошел кругом саней и видя, что ни с той, ни с другой стороны места почти не осталось, обратился к ней: "Позвольте узнать, Вы с какой стороны сели, с правой или с левой?".

Необычайно выразительна косвенная характеристика Сергеем Ивановичем Седьмой сонаты А. Скрябина – нелюбимого ученика. В ответ на приглашение Л. Сабанеева поиграть её в четыре руки, Танеев, не сразу согласившись, сказал: "Давайте сыграем <...> Вы играйте правую руку, а я буду играть левую тактом позже. Всё равно хуже не будет" [237, с. 108]<sup>1</sup>.

Итак, серьёзный, ортодоксальный Танеев – и смех, который, как оказывается, был постоянной зоной его притяжения. Обе танеевские константы существовали реально. В чём же причина столь парадоксальной трансформации прагматичного, солидного и "уютного" человека, приверженца "сухой материи" строгого контрапункта, склонявшегося к религиозной и античной тематике, столь далекой от современности, к старинной и классической музыке, – в ядовитого "скепти-

<sup>1</sup> Ещё более впечатляет "эхидонство" Невыносимова-Ядовитова в эпизоде с самим Скрябиным. Встретившись с учителем, молодой Скрябин решил продемонстрировать ему свои творческие достижения, на что Танеев ответил: "Александр Николаевич, а вы знаете, я вашей музыки не люблю". Не привыкший к подобным комплиментам, деликатный Скрябин сказал, как бы извиняясь: "Знаю, знаю, Сергей Иванович, а что?" – "Да нет, я не то что не люблю, я просто её не переносу", – продолжал тот. – "Знаю, Сергей Иваныч, ведь у каждого свой вкус", – пытался дипломатически примирить мнение Скрябин. – "Да я не только не выношу её, вашей музыки, – меня просто тошнит от неё", – не унимался Сергей Иванович, видимо, решив высказать всё до конца.

ка и насмешника" (Чайковский о Танееве), производящего в огромных количествах юмористическую продукцию?

Как нельзя лучше этот феномен объясняет концепция С. Аверинцева, в соответствии с которой "диалектическую предпосылку юмора и комического составляет неуступчивая, неподатливая *серьёзность* <...> Чтобы отыскать смех, парадоксальную, дерзновенную, вибрирующую на границе кощунства игру мыслей, придется направиться к *старомодному защитнику догмы*" (*курсив – О. С.*) [5, с. 138]. А ведь именно таким – "старомодным защитником догмы", "глухим ко всему новому", "консервативным и старомодным", "славянофильствующим Дон-Кихотом" и "Бахом из окрестностей Пожарного депо" – воспринимали современники С.И. Танеева, который вполне мог бы сказать о себе словами из глинкинских "Записок": "*Всё в жизни контрапункт, то есть противоположность*".

### 5.3. Д.Д. ШОСТАКОВИЧ

#### 5.3.1. "Яко юрод хождаше ..." (о генотипе юродства в житнетворчестве Д. Шостаковича)

*Два ангела сидят у меня на плечах: ангел  
смеха и ангел слёз. И их вечное пререкание –  
моя жизнь.*

В. Розанов. *Уединённое*

В истории музыкального искусства не столь много композиторов, проявивших творческую склонность и психотипическую расположенность к юродствованию. Слишком необычным, требующим грандиозного духовного объема и уникальной почвенности художественного гения, сопрягающего в себе столь множественные и диссонантные показатели (трагическое и смеховое, высокое и низкое, нравственное и кощунственное, духовное и "тварное"), предстает данный феномен, определяемый А.М. Панченко как "трагический вариант смехового мира" [157, с. 72]. Очень не соответствует он прагматичному Новому времени. Тем не менее, присутствие "генотипа юродства" в житнетворчестве Шостаковича кажется очевидным фактом, доказательству которого и посвящён данный фрагмент работы.

Шостакович – второй после Мусоргского "великий композитор-юродивый". Это определение Соломона Волкова, высказывания которого вызывают самые противоречивые отзывы исследователей, – представляет всё же важный акцент: Мусоргский и Шостакович – великие юродивые в музыке. Думается, в данном случае автор нашумевшего *Testimony*, безусловно, прав, ибо, пожалуй, никто другой из композиторов не подошел в своём творчестве столь близко к поэтике юродства, не продемонстрировал такие бездны игры со смыслом, не постиг трагические, и даже апокалипсические стороны бытия через их смеховую противоположность, как эти двое.

Следует отметить, что музыковедческая интерпретация юродства Шостаковича лишь недавно стала осознаваться как насущная научная проблема, требующая аргументации. Длительное время это свойство музыки композитора лишь постулировалось (как, например, в заявлении Соломона Волкова). Специальное исследование названной проблемы на конкретном музыкальном материале было предпринято российским музыковедом В. Вальковой (статьи "Рыдать над смешным": традиции русского юродства в творчестве Шостаковича" [59] и "Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича" [60], послужившие стимулом для данного исследования). Однако, в названных работах, содержащих интересные и научно обоснованные соображения, многие составляющие "юродства" Шостаковича остаются не рассмотренными (что определено масштабностью исследуемой проблемы, которая могла бы стать темой крупной работы). Сомнения вызывает и формула юродства "*рыдать над смешным*", введенная в научный оборот А. Панченко и смещающая акцент в понимании смеховой специфики "блаженных похаб" (С. Иванов)<sup>1</sup>. Объект их внимания – не смешное, а трагическое, судьбоносное для страны и народа. Думается, формулы "рыдать со смехом" или, реже, "смеяться, рыдая" более адекватно отражают уникальность экзистенциального смеха юродивых. Дальнейшее продвижение к разгадке художественной тайны Д. Шостаковича и составляет проблемный спектр данного раздела исследования.

Сопоставление "юродства" Шостаковича и подлинного юродства, безусловно, не может носить безусловного характера. Естественно,

<sup>1</sup> Развёрнутые соображения по этому поводу см. в статье: Соломонова О. Феномен юродства в русской культуре и его отношение к смеху (музыкально-культурологический аспект) [266].



что его "юродствованье", вписанное в широкую сеть новых социокультурных контекстов, в систему нового восприятия, потерявшего ассоциативную свежесть относительно истинного феномена, проявлялось в иных, адаптированных формах, а потому говорить о прямых аналогиях невозможно. Шостакович – не юродивый, а юродствующий – человек, "строящий себя" по образу и подобию юродивого, заимствующий у него внешнюю форму и способ поведения" [53, с. 40].

При рассмотрении поставленной проблемы необходимо учесть и факт исторической эволюции юродства. Во второй половине XVII века, исчерпав историко-культурные условия своего существования, юродство как институт исчезло с исторической арены (отдельные примеры подвижничества этого рода имеются в XVIII и даже в XIX столетии, но это уже не норма, а частный случай). Юродство – как жизненный принцип, как установка, формирующая определённый социально-психологический статус *блаженной* личности, связанной с Богом, – всё реже было в Новое время осознанно избираемой жизненной моделью.

Следует отметить, что юродство изменилось не только "физиономически", в плане своих социокультурных признаков. Значительно трансформировалось само *восприятие* этого феномена. В условиях Нового времени уникальное по своей полисемантической структуре понятие "юродствовать" во многом лишилось изначального *Богоположенного* смысла. Так уже в словаре В. Даля, наряду с другими значениями, находим: "Юродивый – безумный, божевольный, дурачок, отроду сумасшедший", "принимать на себя юродство" – "напускать на себя дурь, прикидываться дурачком" [86, с. 669].

Лишившись во многом почвенности, юродствованье – как особая тональность творческого высказывания – сохранило тем не менее своё важное свойство: в соответствии с генетически закреплённой социокультурной традицией, оно создавало ощущение внутренней свободы, формировало нишу желаемой "безнаказанности". Вероятно, именно так трактовал своё юродствованье А.С. Пушкин, писавший в письме к П. Вяземскому по поводу окончания трагедии "Борис Годунов": "Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог *упрятать* всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!" [цит. по: 303, с. 56].

В XX столетии юродствующая интонация становится характерной приметой искусства, формируя особое пространство игры и вседозволенности с непредсказуемыми и взаимообратимыми смысловыми абберациями. Однако в постмодерне, как замечает В. Валькова, мы

скорее имеем дело не с подлинным юродством, а с постмодернистским "симулякром", где "практически неразличимы подлинник и подделка, реальные чувства и лицедейство" [59, с. 231].

Наиболее органичная реализация архетипа юродства в XX веке представлена именно в жизнетворчестве Шостаковича. Причины тяготения композитора к столь необычной поэтике многообразны. Это, прежде всего, сложная социокультурная обстановка эпохи сталинизма, требовавшая "упрятывания ушей под колпак юродивого". Не менее важны особые психотипические свойства, художественные и нравственно-этические установки композитора, во многом обнаруживающие общность с личностными показателями блаженных: пассионарное служение идее, наличие высокодуховного внутреннего стержня, склонность к иносказанию, иронии, умение сопрягать поля расколотого "двоящегося мира", обостренное чувство долга и справедливости, способность к состраданию (вспомним слова князя Мышкина из "Идиота" Ф. Достоевского: "сострадание есть главнейший и, может быть, единственный закон бытия человеческого"). "Если Прокофьев излучал здоровье и оптимизм, а Стравинский демонстрировал спокойствие олимпийца, то Шостакович жил бедами и болями своего времени, аккумулируя в себе, кажется, все его катастрофы <...> Самой своей природой он был обречен стать великим "трагическим поэтом" [235, с. 227]. В данном случае юродство композитора стало "способом удвоения его человеческой сущности", его мировидения и эмоциональных реакций.

Рассмотрим обстоятельства, позволяющие говорить о наличии архетипа юродства в жизнетворчестве композитора.

1. Подобно юродивому, Шостакович живет в некой *иной бытийной сфере*, в параллельной – по отношению к общепринятой – духовной иерархии, в которой "бытие важнее быта" (Ю. Буйда). Именно поэтому он, как и юродивый, имеет непроницаемую для других "внутреннюю автономию", оказывается в определённой степени изолированным и *внутренне свободным* от законов "тварного мира" (несмотря на вынужденные компромиссы, композитор четко обозначил "зону свободы" в творчестве). Отсюда – стремление к *противодвижению* по отношению к норме, некоторая провокативность и остраненность жизнетворческой позиции, сосредоточенность на "внутреннем человеке" (О. Евдокимов).

Поведение, выходящее за рамки общепринятого, официального, провоцирующее к осуждению и "побоям" – естественное явление в жизни композитора (вспомним разносную критику, печальноизвест-

ное Постановление и прочие акты публичного "избиения"). Инверсивный поведенческий вариант, основой которого была характерная для юродивого "маска детского неразумия" (А. Панченко), приводил к тому, что многие считали композитора инфантильным, ребячливым, недостаточно умным человеком (параллель с юродивыми, которые "отрелись от своего ума в сфере практических понятий" [236, с. 975], очевидна). Вот, например, как вспоминает Ю. Федосюк о реакции на выступление Шостаковича на Первом съезде Союза композиторов в 1948 году: "Ему недоуменно похлопали и отпустили с миром: дескать, большой ребёнок, не осознал ситуации по-настоящему" [287, с. 32].

2. Как и юродивый, Шостакович "несет крест" *пассионарной служения идее* и "евангельского доброделания". В отличие от Мусоргского, высказывания которого вызывают прямые ассоциации с пассионарной символикой и сюжетом Голгофы, (письмо В.В. Стасову от 13 июля 1872 г.: "*Крест на себя наложил я и с поднятой головою, бодро и весело пойду, против всяких, к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадой, его горем и страдою*" [190, с. 30]), Шостакович, исповедующий принцип иносказания и "мутных словес", не высказывался по этому поводу. О пассионарной модели его жизнетворчества говорят друзья композитора: "Пройдя свой *крестный жизненный путь* <...> пройдя через Голгофу, поняв, что все мы распяты за наши грехи, Шостакович в финале Альтовой сонаты дал нам искупление" [49, с. 26]; "Шостакович *нес свой крест*, изнемогая под его тяжестью, но выполнил свой долг до конца" [65, с. 346]. Пассионарный сценарий жизни, в развёртывании которого "самоизвольное мученичество" (Св. Димитрий Ростовский) составляло внутреннюю жизненную программу Шостаковича – ещё один момент рассматриваемых аналогий.

3. Обе отмеченные А. Панченко *стороны юродства – пассивная* (обращенная на себя и связанная с духовной аскезой и самоуничтожением) и *активная* (состоящая в обязанности страстно "ругаться миру", обличая грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия [208, с. 393]) – присутствуют и у Шостаковича. Пафос обличения и потребность неистово "ругаться миру" реализуются в трагедийных концепциях его произведений – причём, посредством не только трагической, но и комической сферы образности, которая несет в основном "активный отрицательный заряд" [235, с. 236] и демонстрирует, как правило, всё тот же "трагический вариант сме-

хового мира". О проявлении в жизнетворчестве Шостаковича пассивной стороны юродства, связанной с духовной аскезой и самоумалением личности, также имеется достаточно много свидетельств.

О склонности композитора награждать себя "самоуничижительными эпитетами" говорит его друг Исаак Гликман [212, с. 74]. Ему же принадлежит следующее свидетельство: "Когда Дмитрию Дмитриевичу давали советы, идущие вразрез с его убеждениями <...> он обычно *покорно* выслушивал советчиков, не вступая с ними в полемику и поступая по-своему, руководствуясь художнической совестью и ответственностью, в первую очередь перед самим собой" [212, с. 37].

Об отсутствии гордыни и стремлении к самоумалению свидетельствуют и многочисленные примеры творческого саморазоблачения Шостаковича – в первую очередь, посредством "юродствованья" с монограммой DСH, как, например, в "Предисловии к полному собранию моих сочинений" или в "Сатирах".

4. О близости художественных принципов Шостаковича поэтике юродства свидетельствует и *амбивалентно-синергетический характер смеха*. Поскольку композитор не только не уходил от окружающей жуткой реальности, но, напротив, проживал её в своей музыке, его творчество "являлось миру дисгармоничным, исполненным конфликтов, противоречий" [235, с. 548], а смех, за редкими исключениями, приобретал трагедийный оттенок. Смех Шостаковича, как правило, сакрален, наполнен высоким этическим смыслом, духовностью и трагизмом в соответствии с христианской традицией юродствующего смеха, при котором "когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум", как сказано в "Житии и деяниях аввы Симеона" [цит. по: 111, с. 66]. Чаще это смех сквозь слёзы (возможно, *смех вместо слёз?*) – горький, не заслоняющий свет истины, наполненный состраданием, вызывающий такие же чувства, какие посетили Пушкина по прочтении "Мёртвых душ" Гоголя. Великолепно о таком смехе сказал А. Блок: "Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним" [46, с. 345].

В. Розанов, пытающийся постичь феномен гоголевского смеха, высказывает аналогичное мнение (обратим внимание на эволюцию взглядов): "незримые слёзы сквозь невидимый смех", как-то мешающиеся с этим смехом: но, замечательно, не предшествуя ему, но всегда за ним следуя" [231, с. 606]. Именно *последствия* комизма, состоящие зачастую в появлении трагедийного ощущения, и определяют специфику смеха Шостаковича. Даже там, где комический эффект

открыт для восприятия (как, например, в "Антиформалистическом райке" или "Пяти стихотворениях на тексты из журнала "Крокодил"), он имеет сокровенный душеспасительный смысл, порождая ощущение трагического абсурда эпохи. Смешно и грустно, смешно и больно, смешно и страшно – таковы синергетические состояния, испытываемые при слушании многих опусов Шостаковича. Неслучайно М. Арановский, исследуя специфику его творческого метода, отмечает "особый и чрезвычайно характерный для Шостаковича метод *косвенного*, кривозеркального отражения трагического в гротесковом, а по сути – абсурдистском ключе" [235, с. 227–228].

"Смеяться над миром <...> и одновременно претерпеть осмеяние от мира" – эта характеристика аввы Симеона вполне отражает особенность юродствующего смеха Шостаковича. Смех как разнонаправленное действие – разоблачающее, саморазоблачающее и побуждающее к осмеянию себя другими – становится характерным не только для многих художественных концепций композитора, но и составляет специфику его личностных проявлений. "Травля, преследования ни в чём не повинных людей <...> вызывали в его душе не только острую жалость к ним, но и бурю негодования, умирямую безмерной сдержанностью, которая побуждала его пользоваться *трагической иронией*" [212, с. 131]; "Грусть и печаль, одолевавшие Дмитрия Дмитриевича в больнице, сочетались у него с исконным *чувством юмора*, не покидавшим его и в трудные времена" [212, с. 141]; "Свои переживания Шостакович, как это с ним часто бывало, облёк в *гротескную форму*" [212, с. 62] – так определяет И. Гликман принцип взаимопроникновения трагического и комического в мироощущении композитора.

5. Достаточно много совпадений с поступками "блаженных похаб" обнаруживает и *модель двойственного поведения* композитора, характерным признаком которого является "распадение единого, целостного сознания личности на *Я и Анти-Я*" [235, с. 230].

У юродивого это двойничество, ставшее "навязчивым синонимом русскости" (Ю. Буйда), связано с его существованием в двух временных пространствах: *дневном* (когда аномальное, провокационно-инверсивное поведение юрода побуждало окружающих к глумлению и издевательствам) и *ночном* (когда блаженный Христа ради, перевоплощаясь, вымаливал прощение всему сущему на Земле). У Шостаковича – это музыка "для них" и "для себя" (М. Арановский), ритуализованное, в соответствии с нормами сталинского времени, поведение *простеца-ignoramus'a* (выступления в

печати, на съездах Союза композиторов), сменяющееся приступами самоуничтожения и "пароксизмом покаяния" (В. Валькова).

Тенденция к двойничеству проявляется и в перевоплощениях музыкального материала (в частности, монограммы DSCN), приводящих к появлению так называемых "тем-оборотней", и в принципе "двойного кодирования", состоящем во множественности и неоднозначности семантических подтекстов музыки: "смысл музыки постоянно балансирует на грани тайного и явного. То, что открывается непосредственному эмоциональному восприятию, нередко требует активной интеллектуальной коррекции" [235, с. 248]. Последнее высказывание, фиксирующее свойство альтернативного восприятия музыки Шостаковича, вполне могло бы характеризовать полисемантическое юродское действо.

6. Особое значение в художественной поэтике Шостаковича приобретают принципы *игры, маски и символа*. Маска – как в жизни, так и в творчестве – становится органичным способом его самовыражения, а юродствованье – той игрой, которая, разоблачая личину, открывает лицо.

Среди характерных масок Шостаковича, служивших ему средством самозащиты и самореализации в трагическую эпоху, – уже отмеченная личина детского неразумия; маска ритуализованно-официального высказывания, воспроизведение нелепостей которого, с одной стороны, создавало иллюзию подчиненности композитора идеологическим нормам своего времени, а с другой, – порождало пародийный эффект и обнажало абсурдную сущность сказанного<sup>1</sup>; шутовская личина, состоящая в "напускании на себя дури" (в соответствии с "прикровенной мудростью" юродивого).

7. Уникальное свойство поэтики Шостаковича, обнаруживающее связь с юродством, – ярко выраженная *семиотическая направленность его художественного мышления*<sup>2</sup> (вспомним о стремлении юродивого "кодировать речь особым образом", когда "важно не только и не столько сообщение <...> а перевод его в особую систему значений" [170, с. 99,

<sup>1</sup> Приведём пример официально-пародийного стиля Шостаковича: "Я получил пластинку с Реквиемом Бриттена. Это на уровне "Песни о земле" Малера и ряда других великих созданий человечества. Слушая Реквием Б. Бриттена, как-то мне веселее, ещё радостнее жить" [212, с. 192]. Явно прослеживается связь с известным высказыванием Сталина о том, что "жить стало лучше, жить стало веселее". Письмо И. Гликману с описанием демонстрации в Одессе – ещё один пример такого же рода [212, с. 135].

<sup>2</sup> О семиотической направленности художественного мышления композитора, так же как и о большой роли в его поэтике средств маски и символа, говорит М. Арановский [см.: 13, с. 248, 239].

102]). Многие жанрово-стилистические модели композитора обладают высокой степенью семантической определённости. Среди них – танцевальные жанры бытового городского музицирования (польки, галопы, тустепы, канканы, кадрили), которые своей "разнузданной моторикой" апеллируют скорее "к оргиастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту" [13, с. 247], выполняя у Шостаковича роль отрицательных символов антидуховности. В этом же ряду – жуткий, неостановимый в своём "физическом росте" "блестящий, словно начищенные военные сапоги, наглый марш" [13, с. 232], а также трагедийные инструментальные речитативы – своего рода авторские резюме в симфонических опусах и пр.

8. Основные приёмы художественного остранения у Шостаковича – *деформация и парадокс* – обнаруживают органичную связь с поэтикой юродства (поскольку этому аспекту проблемы будет уделено внимание при анализе музыкального материала, ограничимся констатацией факта).

9. Существенные аналогии с юродством присутствуют и в области *речевой манеры* Шостаковича. Вспомним высказывания А. Панченко о своеобразии вербального поведения юродивых: "Их высказывания – либо ясны, либо невразумительны, но всегда кратки; это выкрики, междометия, афористические фразы <...> косноязычное бормотание" [157, с. 305]; "эти "слова" – сродни детскому языку <...> детское "немотствование" [157, с. 396].

Подобно юродивому, Шостакович "язык свой отчуждает от общепринятого языка" [157, с. 106], нередко высказываясь достаточно косноязычно и остраненно. Для подтверждения этой позиции приведем воспоминание Р. Стевенсона о его выступлении на Съезде композиторов в 1968 году: "Эта речь состояла из немногих отрывистых фраз: "Я посетил 1 й, 2 й и 3 й съезды советских композиторов. Я надеюсь посетить 5 й, 6 й, 7 й, 8 й". Это всё было произнесено стакато. Голос был писклявым, пронзительным. Манера была "con brio" [цит. по: 59, с. 232]. В контексте мнения А. Панченко о молчании как "идеальной речи юродивого" [157, с. 95] симптоматично и высказывание И. Гликмана: "Полной откровенности он во многих случаях предпочитал *фигуру умолчания*" [212, с. 80].

После печальноизвестных событий, связанных с угарной критикой "Катерины Измайловой", композитор почти отказывается от музыки, связанной со словом, отдавая предпочтение "немотствованию" симфонического жанра. Это – своего рода "воинская хитрость против демонов" (протопоп Г. Нефедов о юродивых). Тем самым Шостакович "умудрился проигнорировать те сети *Несвободы*", в которых он "немо бился". Ведь, как замечает А. Солженицын, "*умолчание в напряженном тексте уже было формой крика из задавленного горла*", поскольку "всякий, кто

попытался бы тогда без иносказаний скопировать реальность, даже в малых черточках московского быта, – был бы обвинён..." [261, с. 124].

Размышления по поводу "юродствующего комплекса" Шостаковича можно было бы продолжить, однако, как верно замечает В. Валькова, главные основания для разговора о традициях русского юродства у Шостаковича даёт, конечно, сама его музыка [59, с. 233]. Симптоматично, что в творчестве композитора присутствуют обе модели юродствования: органичная, интонационно сопрягающая трагический и комический миры, – и та манера "валянья дурака", которая, утратив семантическую многослойность истинного юродства и сохранив эпатажную сторону явления, стала характерной приметой Нового времени. Поскольку первая из названных моделей наиболее репрезентативна и в ментальном, и в личностном плане, остановимся на выяснении её интонационных особенностей.

Наиболее отчетливо органика юродства как "самоизвольного мученичества" проявляется в работе автора с собственной монограммой – лейт-темой, обладающей свойством персонифицированности. Именно посредством юродствования с монограммой DSCN в смеховых опусах (например, в "Предисловии" и "Сатирах") осуществляется "самоумаление" и "осквернение" себя, отражающие специфику аномального поведения юродивого. Поскольку юродствованию Шостаковича с монограммой будет посвящён следующий раздел исследования, сосредоточим внимание на музыкальном материале, не связанном с тенденцией к персонификации.

Определяющее свойство юродского интонационного комплекса Шостаковича – его интонационная пограничность и *семантическая двойственность*: интонационные комплексы, исторически закрепленные как символы определённого эмоционального состояния, не работают в собственном им функциональном режиме, создавая возможность множественного восприятия – в первую очередь, в направлении трагикомическом, гротесковом<sup>1</sup>. Этим определяется взрывной, семантически амбивалентный характер звучания, сущность которого, как и в случае с Мусоргским, не располагает исследователя к однозначным упорядоченным дефинициям (уместно в связи с этим вспомнить замечание Ю. Лотмана о существовании в "движении языков культуры" "периодов торжества упрощенных, но адекватно понимаемых языков, над языками богатыми, но индивидуально понимаемыми" (*курсив – О.С.*) [170, с. 124]).

<sup>1</sup> Суть гротеска, как известно, состоит в принципиальной несовместимости совмещаемого: какие бы "элементы" целого ни задействовались, это всегда *дизъюнктивный синтез*.



Наиболее репрезентативно поэтика юродства реализуется у Шостаковича в так называемом *горьком плясе*, парадоксальным образом сопрягающем энергетически заряженную танцевальность (генетическое напоминание о "весёлости" бытия) с трагическим тоном её освещения<sup>1</sup>. Кинетическая моторность и скерцозность – "специфически музыкальное преломление смеховой, карнавальной культуры" [13, с. 241] – нередко оказываются парадоксальными аргументами трагической концепции, приобретая свойства "минус-приема". Так на интонационном уровне реализуется символика взаимообратимости жизненных реалий, апеллирующая к архаической модели *homo ludens*, балансирующего между комедией и трагедией. Моторность, закрепившаяся в сознании в качестве показателя "радости бытия", получает у Шостаковича, как правило, трагическое освещение. Осуществляется интенсивный процесс перекодировки "интонаемы радости" (В. Медушевский). Такой "перевернутый образ", основанный на синтезе антиномических интонационных знаков и создающий "целое, кричащее от противоречий" (Ю. Лотман), разрушает интонационные стереотипы и динамизирует интонационный сюжет – трагичный по своей сути<sup>2</sup>.

Горький пляс, дающий уникальный интонационный синтез "шутовства, страдания и униженности" [59, с. 235], становится интонационным слепком характерного эмоционально-психологического состояния юродивого. Типичные свойства такой музыки – гротескная изломанность мелодической пластики, ладогармоническая обостренность и "затемненность", интенсивность интонирования, тембровая яркость, темповая и метроритмическая импульсивность<sup>3</sup> – создают ощущение интонационной взвинченности, болезненности, повышенной энергетичности и остраненности "вздыбленного, развороченного катастрофами мира, исполненного дисгармонии и страданий" [13, с. 237].

<sup>1</sup> Великолепно о таком жутком плясе написал В. Мейерхольд в письме к А. Чехову о "Вишнёвом саде": "В 3 м акте на фоне глупого "топотанья" <...> незаметно для людей входит Ужас: "Вишнёвый сад продан". *Танцуют*. "Продан". *Танцуют*. И так до конца <...> *Веселье, в котором слышны звуки смерти*" (курсив – О.С.) [179, с. 85].

<sup>2</sup> Психологическое воздействие такой трагикомической музыки Шостаковича аналогично, на наш взгляд, ощущениям, возникающим по прочтении многих рассказов М. Зощенко. Симптоматично, что "сам Зощенко удивлялся, почему его рассказы вызывают у читателя смех, а не содрогание" [13, с. 241].

<sup>3</sup> Вспомним уже упомянутое воспоминание Р. Стевенсона о выступлении Шостаковича на Съезде композиторов: "Это всё было произнесено стаккато. Голос был писклявым, пронзительным. Манера была *con brio*" (цит. по: Валькова В. "Рыдать над смешным": традиции русского юродства в творчестве Шостаковича [59, с. 232]).

Особая роль в формировании поэтики "горького пляса" у Шостаковича, который, по мнению М. Юдиной, был всегда "загадочным образом метафизически" связан с евреями [цит. по: 138, с. 115], принадлежит *еврейской интонационной сфере*. Так формируется уникальное свойство интонационного юродства композитора – его частая связь с *еврейской музыкальной ментальностью*. Этот парадокс, справедливо относимый В. Вальковой к художественным открытиям композитора, состоит в том, что подлинно русское явление находит свое адекватное выражение в инонациональной интонации.

Среди причин такого парадоксального соединения разнонациональных традиций – специфика мироощущения Шостаковича, во многом обнаруживающего общность с еврейской ментальностью (ср.: "Евреи стали символом для меня. Вся человеческая беззащитность сконцентрировалась в них" [319, с. 157]). Эти схождения, по В. Вальковой, проявляются в "добровольном непротивлении своей трагической участи, в безропотном приятии собственного бесправия и унижения и, вместе с тем, – в стремлении скрыть свои страдания за наигранным шутовством<sup>1</sup>, в демонстративной беззащитности" [3, с. 235–236].

Думается, в данном случае важно выделить ещё одну причину, определённую Ю. Лотманом. Как считает учёный, "в самом факте юродства заложено противоречие: вмешательство чужака, часто иностранца<sup>2</sup> и всегда пришельца "не от мира сего", создаёт *типично русское* и на языки других культур с трудом переводимое явление <...> иностранец (в данном случае "чужая", "не русская" интонационная сфера – О.С.) играет роль *катализатора* в определённой культуре или является носителем определённых черт в её своеобразии" (*курсив* – О.С.) [170, с. 76].

Осознавая, что музыка Шостаковича не сводима ни к одной какой бы то ни было трактовке, попытаемся всё же предложить свою интерпретацию "еврейского юродства" Шостаковича на примере "*Песни о нужде*" (цикл "*Из еврейской народной поэзии*", *ор.* 79). Отмеченная полисемантическая интонация реализуется здесь путем синтеза взаимоисключающих жанровых моделей народного пляса и плача (в сред-

<sup>1</sup> Как подтверждение этому приведем в пример грустный анекдот, возникший в годы войны 1941–1945 гг.: один еврей обращается к другому перед входом в газовую камеру: "Не грусти, Фима! Мы ещё встретимся в качестве двух кусочков мыла на полке хозяйственного магазина!"

<sup>2</sup> Речь идёт о факте появления русских юродивых из инонациональной среды (сначала – из Византии, затем из разных стран: Германии, Индии и пр.).

нем разделе – колыбельной-плача). Наиболее открытый жанровый слой "Песни", заявленный в поэтическом тексте Б. Шафира ("Гоп, гоп, выше, выше! Ест коза солому с крыши! Ой!") и реализованный Шостаковичем, – украинский гопак. Появление гопака в качестве жанровой доминанты еврейской песни – явление само по себе парадоксальное, требующее разъяснений. Думается, разгадка художественной тайны таится в обнаружении генетического источника данного произведения, каковым, на наш взгляд, является "Гопак" Мусоргского.

Общность двух произведений, во многом определяемая опорой на жанровую модель гопака, – в модуляции этого жанра в "горький пляс", в синергии трагикомической тональности, связанной с темой трагической судьбы, в поразительных схождениях структурно-композиционного, фактурного и мелодико-интонационного свойства. Среди них – ритмическая остигатность сопровождения; куплетное строение, характерным признаком которого является появление среднего "колыбельного" раздела, основанного на трансформации основной подвижной темы; метроритмические схождения; опора мелодии на экспрессивные интервалы; способ оформления кульминаций (в обоих случаях это приход к заключительному возгласу "Гой!" – "Ой!" с завоеванием после доминантового предькта тоники второй октавы на *ff*). Думается, сходство этих произведений не обусловлено осознанной ориентацией Шостаковича на "Гопак" Мусоргского, а связано с генетикотипологическим родством творческих личностей, объединенных, кроме всего прочего, предрасположенностью к юродствующей поэтике.

Семантический код трагедийной танцевальности, заложенный в стихотворении Б. Шафира, "удваивается" интонационными средствами. Основными свойствами интонационной драматургии "Песни о нужде" становятся дизъюнктивный синтез и остранение (введение парадоксирующих элементов). Об этом свидетельствует уже отмеченный жанровый симбиоз гопака и плача: экспрессивная плачевая мелодия с ламентозным ниспаданием секунд, обилием уменьшенных терций и увеличенных секунд в объеме тритона, "нанизывается" на танцевальную ритмоформулу и остигатный ритм сопровождения, свойственные гопаку. Обе жанровые модели присутствуют в искаженном, остраненном виде, то поглощая одна другую, то временно главенствуя.

Тенденция к жанровой мутации обнаруживается и в дальнейшей трансформации заявленных моделей: гопак проявляет многие свойства песенно-танцевальных мелодий кляйзмеров (типичные для гопака ритмические обороты "в две" и "в три ноги" сочетаются с синкопами, свойственными еврейской танцевальной музыке), плач трансформируется в

колыбельную. При этом остраются не только исходные, исторически устоявшиеся интонационные модели, но и сам "остраненный" в данном произведении материал. Каждое зафиксированное свойство текста (даже его амбивалентность, но определённого качества) тут же, как только слух привыкает к нему, подвергается опровержению и новому остраению. Так, остиная ритмоформула сопровождения, повторенная неизменно двенадцать раз, вдруг сменяется неожиданным вихреобразным звучанием расползающихся шестнадцатых (внезапность этого эффекта подчеркнута отсутствием сильной доли и острой диссонантностью сочетаемых линий; см. такты 13, 35). Акцентированная квадратность, связанная с моторно-кинетическими свойствами танцевальной мелодии, неожиданно уступает место "растянутому" окончанию куплета (2 + 2 + 2 + 3), где заявленная плясовая интонация обнаруживает свою экспрессивно-плачевую, вокально-речевую природу.

Присутствует и тематическое оборотничество материала: тема третьего куплета песни ("Петушок на чердаке"), связанная с экспозицией нового, на первый взгляд, мотива колыбельной (темп *Roso tempo mosso*, изменение пластических свойств мелодии), оказывается ритмически укрупненным вариантом второго элемента танцевальной темы (см. такты 47–61). Резкость, экспрессия и взвинченность звучания усиливаются тем, что весь материал "Песни", как по вертикали, так и по горизонтали, представляет собой интонационный комплекс, порожденный малой секундой и уменьшенной терцией (гармония представляет собой "вертикальную проекцию горизонтального комплекса", по Ю. Холопову). Особую напряженность звучанию придает и тембр высокого тенора (симптоматично, что именно этот тембр был избран Мусоргским для партии Юродивого в "Борисе Годунове" и в "Светике Савишне")<sup>1</sup>. Психологизированная интонационность по-

<sup>1</sup> Жанровая модель горького еврейского пляса, будучи находкой Шостаковича, была затем неоднократно обыграна в кинорежиссуре и театральных спектаклях, связанных с еврейской темой. В фильме "Комиссар", например, еврей Соломон (Роланд Быков), узнав о том, что ему – отцу большого, пребывающего в страшной нужде семейства, подбросили ребёнка, начинает танцевать жуткий в своей надломленности пляс под дождём. Обостренная пластика движений находит своё отражение в трагическом "выверте" танцевальной мелодии, имитирующей кляйзмеровский наигрыш с типичным пронзительным сочетанием скрипки и кларнета (музыка А. Шнитке). Эта мелодия раскручивается сначала в неестественно замедленном, а затем, на *accelerando*, всё в более быстром, вихревом темпе, создавая интонационный слепок жуткого в своей безысходности психологического состояния героя. Аналогичный драматургический приём встречаем в спектакле "Тевье-молочник" (постановка театра им. И. Франко) в момент, когда Тевье узнает о выселении.

зволяет говорить о наличии "звукового театра", в котором внутренняя сущность "персонажей" неотделима от их внешнего облика, пластики движений, специфики интонирования.

Семантическая двуплановость и нерасчленимость трагикомического создаётся сопряжением противоположных моделей "интонационного поведения", провоцирующих к ощущению дисгармоничности, неразрешимой конфликтности чреватого трагедией мироздания<sup>1</sup>. Стилевой диссонанс, который часто приводит к пародийной интерпретации жанровых моделей, порождает в данном случае полисемантическую "расколотую целостность" (М. Арановский), апеллируя к архаической концепции двоичного мира как высшего принципа мироздания.

### 5.3.2. Диалог с собой: Д. Шостакович в зеркале смеховых модификаций монограммы DSCH

*А вот я на кресте распятый гибну  
И до сих пор на мне следы гвоздей  
Е. Евтушенко*

Научная цель данного раздела исследования – выяснение юродствующей природы монограммы в смеховых вокальных опусах Шостаковича: "Антиформалистическом райке", "Сатирах" на стихи Саши Чёрного и "Предисловии к Полному собранию моих сочинений".

Художественная презентация авторского "Я" – достаточно активная культурная традиция<sup>2</sup>. Звуковая материализация этой идеи связана с явлением монограммы, присутствующей в музыкальном тексте в виде интонационно-графического авторского знака.

Монограмма Шостаковича, уникальный в интонационном отношении музыкальный символ, постоянно привлекает к себе внимание исследо-

<sup>1</sup> "Весёлое отчаяние" плача-пляски великолепно отражено в высказывании Л. Сулержицкого об Илье Саце: "Он уловил в еврейской музыке ее тоску и плач по Мессии ... и наивную радость этих детей скорби, их детское веселье, охватывающее их, когда им кажется, что их страданиям приходит конец" (*курсив мой – О.С.*) [249, с. 74–75].

<sup>2</sup> Среди наиболее ранних проявлений этой тенденции – росписи Сикстинской капеллы Микеланджело, изобразившего себя в руках барокко: Подобные автоприсутствия были характерны для изобразительного искусства барокко: Бернини вылепил Давида со своим лицом, Веласкес изобразил себя рисующего в "Менинах", Караваджо в "Жизни и мученичестве апостола Матфея" ввел автопортрет в качестве сострадающего лица – свидетеля смерти апостола.

вателей. Объектом изучения становятся интонационная семантика лейткомплекса, заключенная в нем числовая символика, эмоционально-психологический статус темы, аспект рефлексии в связи с ней. Симптоматично, что, как и многие другие монограммы, эта тема – благодаря присутствию в ней характерной графической проекции крестообразного движения и экспрессивного интервала уменьшенной кварты – изначально обладает высокой пассионарной символикой. Так непостижимым образом генетически закладывается интонационная программа, обеспечивающая престижность авторского кода и возможность его драматургического развития в произведениях сложных коллизий.

Монограмма DSCH не была объектом внимания музыковедов с интересующей нас точки зрения: наблюдения В. Вальковой над спецификой музыкального юродства Шостаковича сделаны, во-первых, на основе исключительно инструментального материала, а во-вторых, не затрагивают лейткомплекс композитора. Не отрицая возможности аргументации музыкального юродства композитора на *любом* материале, считаю, что наиболее адекватно это явление можно проследить на примере *персонифицированного* тематизма. Именно в этом случае постигается рефлектирующая сущность лейткомплекса и, что немаловажно, наиболее активно выступают сферы "смыкания" феномена юродства с музыкой Шостаковича.

Общими знаменателями в этом случае становятся:

1. **Механизм профанации высокого**, состоящий, с одной стороны, в поругании святого, а, с другой, – в обозначении этого святого в аспекте оборотничества. В обоих случаях присутствует внешнее подобие с "сюжетом Голгофы": у юродивого – ношение креста, паллиатив, стимулирование глумления и побоев; у Шостаковича – "титульные", имманентные свойства темы: интонационная символика креста, изначально пассионарное звучание, подвергнутое затем существенным травестирующим трансформациям.

2. **Самоуничижение** – одно из уникальных свойств аномального самооскверняющего поведения юрода. Сопряжение в юродстве *Лица-личины* – 3-х ипостасей человеческого существования (А. Флоренский) – осуществляется с тенденцией к сокрытию "прикровенного" сакрализованного Лица и выставлению напоказ безобразной профанной личины. Именно с таким стремлением "поупасти себя смехом", выставив монограмму на "поругание", имеем дело в работе Шостаковича с лейткомплексом DSCH.

3. *Балансирование между смешным и серьёзным*, апелляция к профанному знаковому поведению как способ мимикрии святости. Поведение юродивого, как и модель "интонационного поведения" Шостаковича с лейткомплексом DSCH, – "текст, рассчитанный на двойную интерпретацию: юродивый навязывает интерпретатору "отрицательный" код, но строит свое поведение по "положительному" [228, с. 10].

4. Культурная символика *маски как "знака судьбы, жизненной предопределённости"* (270, с. 12), дающей "человеку играющему" возможность выхода за пределы самости в зону свободы. Маскарадная интонационная самопрезентация Шостаковича посредством снижения монограммы отражает метаморфозы его самоощущения. В рассматриваемых смеховых опусах лейткомплекс DSCH, являясь чем-то вроде внешней маски, приобретает свойства "маски внутренней", становясь:

- личиной его души;
- средством откровенной маскарадной игры с материалом, порождающей фантазмагорический мир возможных двойников в театрализованной жизни ("Сатиры");
- посредником между "Я" и "анти-Я" художника, позволяющим зафиксировать процесс авторского самоанализа.

5. Тяготение к *смеховой модификации и оборотничеству престижных сфер*: в юродстве – религиозного сознания, в музыкальном юродствовании Шостаковича – монограммы, утвердившейся в культурной символике в качестве высокого авторского знака.

"Фигура умолчания", которая стала основной формой реакции Шостаковича в жизненных проявлениях, компенсируется в смеховых вокальных опусах активной *семантизацией* монограммы, психологические модуляции которой позволяют максимально приблизиться к адекватной интерпретации авторских смыслов.

Характерно, что в рассматриваемых произведениях присутствует такая редкая в композиторском творчестве личина смеха, как *юродствующая автопародия*. Актуализация идеи горького самоосмеяния происходит за счёт снижающей обработки авторской монограммы и связанных с ней лейткомплексов<sup>1</sup>. Названный интонационный мате-

<sup>1</sup> Отметим, что монограмма в своем основном виде не столь часто появляется в названных сочинениях. Чаще присутствуют "отпочковавшиеся" от неё тематические образования, главный признак которых – развитие интонационной идеи в пределах уменьшенной кварты.

риал активно включается в процесс пародийной деформации. Как правило, монограмма, не появляясь в своём настоящем облике, мимирует и срастается с семантически чужеродным материалом, представляя в симбиозном виде горького или разнузданного пляса в моменты гротесковой деформации образа.

Симбионтами, наряду с монограммой, выступают "Чижик" ("Пробуждение весны"), тема вальсового примитива ("Потомки"), обобщенные моторно-танцевальные формулы ("Предисловие"). Так происходит нарушение "семантического архетипа жанра" (М. Арановский), приводящее к снижению интонационного статуса темы и разоблачению её высокой символики.

Основным механизмом профанации монограммы становится смена её интонационных параметров, обнаруживающих тенденцию к *совмещению несовместимого* (дизъюнктивный синтез). В первую очередь здесь следует отметить переключение лейткомплекса из риторического модуса в кинетический, связанный с моторными жанрами – наиболее приспособленными, по мнению В. Бобровского, к гротесковым преобразованиям [47, с. 125].

Среди основных жанровых притяжений монограммы – полька, галоп, регтайм, вальс и квинтэссенция пошлости – "Чижик", зарекомендовавший себя в качестве интонационного ущерба (Римский-Корсаков) и неоднократно подтвердивший эту репутацию у Шостаковича. Именно с этой темой связана наиболее яркая гротесковая деформация монограммы, которая, "валяя дурака", появляется в "Пробуждении весны" из "Сатир" в символическом юродствующем виде – в ритмическом корсете "Чижика" и приводит к парадоксальному интонационному соитию, порождающему эффект "эмоционального дуализма". Остранению лейткомплекса способствует и не свойственный ему тип интонирования: предполагаемое континуумное произнесение психологизированной темы заменяется абсурдистской по отношению к ней манерой исполнения с обилием стакато, несурзных акцентов, быстрых темповых характеристик, неожиданных регистровых сдвигов.

Отмеченное изменение интонационно-пластического модуса темы, связанное с окичевлением и примитивизацией престижного материала, приводит к ее остранению и деформации. Авторский лейткомплекс выводится из поля привычного восприятия и, таким образом, активизируется. Ведущую роль в этом процессе приобретает инверсирование и взаимозаменяемость верхнее-низовых культурных параметров: монограмма – как пред-



ставитель высоких культурных реалий – "опускается", а репрезентанты низового музыкального просторечья "повышаются в ранге".

Наряду с *перемещением интонационной идеи* в противоположное эстетическое поле, способствующее *оборотничеству* монограммы, определяется и более динамичный метод её остранения. Это – атомарное *сращение* персонифицированного лейткомплекса с низовым просторечным тематизмом, приводящее к ощущению его парадоксальной *двуликости*<sup>1</sup> (гремучие интонационные гибриды в "*Сатирах*", о чём речь будет позже).

Такая "всеядность" монограммы, неоднократно "проглядывающей" в симбиозных полижанровых микстах, подчеркивает её открытость к бесконечным игровым мистификациям. Достаточно сказать, что весь цикл "*Сатиры*", как и "*Предисловие*", представляют собой монотематические партитуры в уникальном жанре вариаций на тему DSCН. Почти вся музыкальная ткань этих сочинений при детальном рассмотрении оказывается сотканной из важнейших сегментов лейткомплекса.

Поразителен эффект цепной интонационной реакции, при которой окончание одного сегмента, основанного на интонационной идее монограммы, уже является началом следующего (метод тематически концентрированного развёртывания, по В. Бобровскому [47, с. 124]). В пределах гомофонно-гармонической фактуры возникает нечто подобное гипнотической стретте, включающей развитие основного и инверсивного вариантов темы. Поражает свойство интонационной компрессии материала. В "*Пробуждении весны*" ("*Сатиры*"), например, в пределах шести тактов наблюдается 11 сцепленных вариантов деформированной монограммы (такты 23–28), в двух тактах фортепианной постлюдии "*Критика*" их пять (такты 23–24). По четкости конструктивной мысли подобное явление достойно аналогий с "*Музыкальным приношением*" И.С. Баха.

Нередко к эффекту интонационного гипнотизма подключается и такой фактор смехового воздействия, как *эффект обманутого ожидания*. Так, в "*Предисловии к Полному собранию моих сочинений*" монограмма, заявляясь в основном виде и, что бывает редко, в норматив-

<sup>1</sup> Отмеченная двуликость монограммы вполне вписывается в координаты "эмоционально-смысловой полифонии" – качества, которое, по мнению В. Бобровского, составляет органическое свойство мышления композитора и выражается в "особой музыкально-смысловой неоднозначности, при которой один и тот же момент воплощает различные, порой и противоположные эмоции-мысли" [47, с. 122].

ной высотной позиции, вдруг выдает неожиданный интонационный "кульбит", завершаясь опрошенным в ладогармоническом отношении *as* вместо экспрессивного *h* (эффект мажора – "греха искупленья"). Попытка удержать иерархическую высоту монограммы оказывается неосуществимой, демонстрируя процесс внутреннего поиска и осмысления собственного "Я" с тенденцией к профанации и снижению. Такой интонационный диалог "Я" и "Анти-Я" воспринимается как следствие тех мучительных вопросов, которые задавал себе Шостакович в жизни.

Игра масок, каждая из которых отрицает исходную сущность темы, создаёт в "Сатирах" впечатление провокативного самоотрицания (неслучайно позже момент самоуничужения и юродствования – и тоже в связи с монограммой – станет основным в "Предисловии к полному собранию моих сочинений"). Симптоматично, что, постоянно мигрируя в различные тональности и представляясь в разных метроритмических вариантах, в своём реальном высотном положении авторская тема в "Сатирах" не появляется вовсе. Более того: в интонационном отношении каждый новый её вариант, несмотря на определяемое аналитическим путем родство с первоисточником, также максимально удален от него. Это – доказательство "инищности", неподлинности, мистифицированной сущности монограммы.

Иногда Шостакович сохраняет свойственные теме психологизированный статус и интеллектуализм, размещая ее, однако, в вопиюще несоответствующем контексте (как это происходит в "Пробуждении весны", где массивное развитие темы происходит на фоне сюжета о "весеннем кошачьем трансе").

Случаев использования монограммы в её *реальном виде* не столь много в названных опусах. Среди них – появление темы в "Предисловии" в момент самопрезентации композитора на словах "А вот и подпись: Дмитрий Шостакович". Здесь лейткомплекс звучит единственный раз в реальном высотном положении, в соответствии с ремаркой автора, *maestozo* и проводится крупными длительностями. На первый взгляд, обращение к высокой символике происходит в соответствующей ситуации. Однако, весь ход дальнейшего развития (появляющийся стаккатоный хохотск фортепианного сопровождения, жанровая модуляция в кинетическом направлении и последующая ладоинтонационная деформация монограммы) обнаруживает свойства "противопафосного иммунитета" (Б. Гецелев), возвращая всё "на круги своя". Характерно, что работа с монограммой в "Предисловии" воспроизводит характерную для композитора "формулу ложной (то есть иронической) похвалы"

(И. Гликман)<sup>1</sup>, в соответствии с которой вербальный и музыкальный тексты развиваются в условиях уникальной смеховой модели "увенчания-развенчания", ставшей для Шостаковича одним из основных принципов мистифицированного высказывания<sup>2</sup>.

Второй раз тема в своём реальном звучании (хотя и в иной высотной позиции) появляется в "Антиформалистическом райке" в ситуации ритуального хорового хохота, планируемого в сценариях выступлений советских политических лидеров, вызывая в памяти слова из гоголевского "Ревизора": "Над кем смеётесь? Над собой смеётесь"<sup>3</sup>. Оценивая специфику монограммы в этом фрагменте, М. Якубов замечает: "Существенно <...> что "подпись" Шостаковича появляется лишь в конце последнего, третьего, "взрыва хохота", что символизирует, по мнению автора данного высказывания, мысль о том, что "хорошо смеется тот, кто смеется последним" [332, с. 53].

Предложенное объяснение смыслового потенциала монограммы кажется несколько прямолинейным. Её появление в данном контексте обнаруживает целый веер смыслов, среди которых:

– осмеяние абсурдистской интонационной ситуации "Райка", где присутствуют легализованные постановлениями "физкультурная бодность" и мелодическая "добропорядочность" тематизма;

<sup>1</sup> Думается, есть все основания доверять свидетельствам Исаака Гликмана – близкого друга и единомышленника Шостаковича, который "слишком хорошо знал Дмитрия Дмитриевича <...> и умел угадывать по самым незаметным с виду деталям его настроение и прихотливое движение его мысли" [212, с. 263].

<sup>2</sup> Приведём некоторые примеры "ложной похвалы" Шостаковича в традициях "увенчания-развенчания": "Только что по радио услышал о назначении тов. Н.А. Михайлова министром культуры СССР. Очень порадовался этому. Все помнят, как он по-боевому претворял в жизнь Исторические Постановления (с большой буквы! – О.С.). Особенно рада прогрессивная музыкальная общественность, всегда возлагавшая на тов. Михайлова большие надежды" (письмо И. Гликману от 21.03.1955) [212, с. 110]; "Последнее время сижу на съезде композиторов. Слушаю выступления разного рода ораторов. Особенно мне понравилось выступление тов. Лукина. Он напомнил съезду о вдохновляющих указаниях А.А. Жданова о том, что музыка должна быть мелодичной и изящной. "К сожалению, – сказал тов. Лукин, – мы не выполняем это вдохновляющее указание!" Много ценного и интересного было и в других выступлениях" (письмо И. Гликману от 31.03.57) [212, с. 125]; "праздник русской культуры", "превосходное произведение" – о раздражавшем Шостаковича "Сказании о битве за Русскую землю" Шапорина (письмо И. Гликману от 13.02.1944) [212, с. 65].

<sup>3</sup> Интересна аналогия с иным социальным контекстом, развивающимся, однако, по общему для тоталитарного общества сценарию. Как вспоминает по поводу событий 1960 года С. Слонимский, "Хрущев сказал нам, что "когда музыка хорошая, я слушаю радио – ансамбль скрипачей, песню "Рушничек". А когда раздается по радио какое-то воронье карканье "Ха-Ха-Ха-Ха!" – неумело выведенный хоровой хохот прогремел в зале" [255, с. 230].

- примеривание к себе изначально трагифарсовой, в контексте сталинизма, ситуации всеобщего одобрения, свидетелем и участником которой Шостакович неоднократно бывал;
- стремление снизить свой образ путем объединения вербальной формулы смеха с интонационным обрисом монограммы;
- откровенное глумление над описываемой ситуацией.

Появление интонационно обостренного лейткомплекса в контексте примитивного тематизма, отличающегося всеми требуемыми в постановлениях качествами (мелодичностью и изяществом, связью с народными и классическими истоками, поданными сквозь призму кича) воспринимается как инородное явление – своего рода интонационный слом в общей ситуации абсурдного примитива. В качестве метафорического пояснения такого драматургического хода можно привести слова, сказанные в 1947 году Б. Пастернаком об А. Ахматовой: *"инородное тело, органичное явление <...> среди неорганичного, но организованного мира"* (именно такой "неорганичный, но организованный мир" представлен, на мой взгляд, в "Антиформалистическом райке").

И всё же дефицит позитивного начала, вызывающий потребность в компенсации чем-либо настоящим, не мистифицированным, оказывается, несмотря на появление "авторского лица", не восполненным, ибо вместо максимальной дистанцированности от объекта осмеяния и на сей раз присутствует юродствующее смыкание высокого и низкого. Налицо – слияние основных юродствующих модусов Шостаковича: трагикомического и откровенного "валянья дурака". В данном случае в "Райке", как когда-то у Мусоргского, – никакого мученичества, самораспада и "психологии корчи" (Т. Чередниченко).

Таким образом, учитывая присущую монограмме персонифицированность, можно говорить о попытке автора разомкнуть границы "самости" (в том её идеализированном виде, в каком она представляется другим), сбросить спровоцированный ею высокий ореол, выйдя в пространство масочно-игрового оборотничества и юродствования с материалом, как с самим собою. Чего тут больше – самобичевания в игре или игры в самобичевание – определить столь же трудно, как в реальном феномене юродства.

Попытаемся дать психологическое обоснование рассмотренной ситуации. В жизни Шостакович, вследствие известных событий, надолго, если не навсегда, надел маску официоза (вспомним его ущербную речь в официальных выступлениях и письма – прямолинейные, насыщенные газетными фразеологизмами и нарочитыми повторами). Эта маска помогала ему выжить в "искривленном пространстве" (А. Тевосян), но, по всей ве-

роятности, очень "жгла" его. Вот почему в музыке композитор, восстанавливая свое истинное лицо, так часто обращался к монограмме, связанной с интонационной символикой страдания и распятия. Но и эта тема – символ боли и отчаяния – не могла отразить всю сложность переживаний, которые композитор испытывал не только по поводу происходящих событий, но и в связи с собственной раздвоенностью на себя – официального и "правильного", каким его хотели видеть, – и себя настоящего.

Будучи человеком высокой жизненной позиции, Шостакович, по всей вероятности, очень страдал от своей вынужденной приспособляемости. Свидетельство этому – многие письма композитора, полные, по словам И. Гликмана, "жесточайшего самобичевания", а также беседы по поводу трагифарсовой ситуации вступления в партию, размышления о своих одиозных опусах – таких, например, как "Песнь о лесах".

Именно поэтому во многих произведениях Шостаковича тема монограммы – его собственного "Я" – постоянно подвергается истязаниям и надругательству. Проводя персонифицированный лейткомплекс по всем кругам интонационного чистилища-гротеска, композитор юродствует, выстраивая, посредством оборотничества, свое реальное, не всегда высокое и сильное "Я". В этом случае его юродствующий смех над собой становится "способом осенения себя крестным знаменем" (М. Шахнович), средством восстановления нарушенного баланса собственной структурной целостности, способом выйти из состояния постоянной неудовлетворенности и обрести себя через "самоструктурирование" и адаптацию – пусть не в социуме, но в своей музыке, как внутри самого себя.

Столь активное манипулирование монограммой связано не только с игровой потребностью композитора, но преследует цель актуализировать авторский голос, прояснить отношение композитора к изображаемым событиям и самому себе. Неслучайно, анализируя подобную тенденцию в "Предисловии", Генрих Орлов говорит о том, что подобное самоистязание – проблема скорее психологического, нежели музыковедческого анализа: "Понять причину этого *акта публичного самоуничтожения и самоистязания* так же трудно, как трудно понять, что заставило его спустя четыре года сочинить Марш советской милиции <...> а потом в качестве победителя позировать для газетной фотографии рядом с министром Щелоковым, этим потомком шефа жандармов Бенкендорфа" (*курсив – О.С.*) [204, с. 25].

Автор этого спорного высказывания сам отвечает на поставленный вопрос: "Человек, не разучившийся думать, жил в состоянии *хронического внутреннего раздвоения*" (*курсив – О.С.*) [204, с. 12].

Посредством профанирующей работы с монограммой Шостакович, ощутивший себя "распятым на гвоздях" сталинских и внутренних, этических требований, выразил отношение к собственному "Я", нашел адекватный, художественно убедительный способ музыкального воплощения "глубокого скепсиса, разъедающей, мучительной *самоиронии* <...> исток которой прежде всего в душе *самого героя*" [61, с. 81]. Такого рода интонационное самовыражение – явление уникальное, не имеющее аналогов в истории музыки. В этом и состоит психологическое объяснение той очевидной внешней раздвоенности Шостаковича – при максимально императивном и жестком духовном стержне. В этом же – причина органичного постижения им амбивалентного феномена юродства – исконно русской традиции "поупасти себя смехом", надругаться над святым, по-юродски боля за это святое и тем более кощунствуя и демонстрируя взаимообращенность святого и грешного.

Проведенные наблюдения позволяют говорить о том, что наиболее органично в XX веке поэтика юродства – как в личностном, так и в творческом аспектах – возродилась именно в жизнетворчестве Д. Шостаковича, продолжившего традиции Мусоргского. "Юродствование" обоих композиторов было тем средством, которое позволило проникнуть в неиссякаемые глубины души "в поисках гармонии мира и человека" (Ю. Буйда), дало возможность увидеть мир с позиций *всечеловечности*, отмеченной Пушкиным в качестве доминанты русской духовности.

### 5.3.3. "Сатирикон" Д. Шостаковича

(специфика пародийной драматургии в вокальных циклах "Сатиры", "Пять романсов на слова из журнала "Крокодил" и "Четыре стихотворения капитана Лебядкина")

*Невозможно отрешиться от мысли, что композитор играет какую-то роль. По природе он шутник (или юморист), а из шутника едва ли может выйти хороший одописец.*

*Т. Абрахам*

Нравственно-этические проблемы разрешались в творчестве Шостаковича не только посредством утверждения идеала в "высоких" жанрах, но и – в силу особых социокультурных и личностных обстоятельств – путем обозначения этого идеала *ab absurdo*,

в системе доказательств от обратного. Такой метод развития идеи был обстоятельно опробован русской классикой и воспринят современниками композитора (Саша Чёрный, М. Зощенко, Д. Хармс, А. Аверченко, В. Маяковский, М. Булгаков, Е. Шварц, И. Ильф и Е. Петров, Е. Евтушенко, Вс. Мейерхольд, С. Прокофьев, А. Шнитке и др.).

Несмотря на обилие литературы, посвящённой сатирическим вокальным циклам Шостаковича (статьи А. Цукера, Э. Добрыкина, Л. Крыловой и др.), весьма немного связано с выяснением специфики их пародийной драматургии. Все авторы выделяют в качестве основного метода пародийной работы разоблачение через жанр. Не отрицая ведущего значения этого приема, сосредоточим внимание на определении механизмов пародийного разоблачения и обозначим то специфическое, что, во-первых, выделяет Шостаковича среди других композиторов пародийного амплуа, а, во-вторых, может свидетельствовать о прицельной ориентированности композитора на конкретную историко-культурную ситуацию "тоталитарного сумасшедшего дома" [221, с. 294].

Проблема обывательщины и в связи с ней – окичевления жизни и искусства – особенно волновала художников XX века. Обременённый "пошлой бессмертной пошлостью" (М. Цветаева), русский "простец" потреблял художественную информацию в соответствии с формулой "нас всех учили понемногу, чему-нибудь и как-нибудь". Вот что пишет по этому поводу М. Цветаева: "Есть <...> читатель – некультурный <...> Отличительная черта такого читателя – неразборчивость, отсутствие *Orientierungssinn* (способности ориентироваться – примечание М. Цветаевой) <...> обыватель Пушкина действительно знает с голоса! <...> по партии Германна и партии Ленского, стихи – воочию (Обыватель Пушкина действительно знает с виду!) <...> Понаслышке (тенора и баритоны), понаглядке, <...> по либретто и по хрестоматиям – и по либретто больше, чем по хрестоматиям! – вот знакомство русского обывателя с Пушкиным" [299, с. 188–189].

Неприятие обывателя как явления вызвало к жизни многие сатирические произведения, основным методом которых стало "весёлое отрицание" путем вживания в абсурдное сознание простеца-обывателя и воспроизведения комфортной для него социально-бытовой или

художественной модели<sup>1</sup>. Отсюда, думается, берёт свое начало и особый кичевой стиль сатирических циклов Шостаковича, насыщенных интонационными знаками престижных музыкальных ценностей прошлого в том опошленно-ущербном виде, в коем их мог воспринимать или воспроизводить тот самый обыватель, оперирующий рассеянными в его сознании "обрывками" культуры.

Способность Шостаковича говорить с обывателем на его же языке пронизательно подметил Г. Орлов: "Если высокое искусство бес- сильно против "государственно мыслящего" обывателя с его хамством, лакейством, идиотическим энтузиазмом, – что ж, тогда он будет разговаривать с противником на его же языке, смешает, как в молодости, искусство с повседневностью" [204, с. 24]<sup>2</sup>. Думается, примитивизация жанрово-бытовых моделей эпохи была для композитора не только средством борьбы с пошлостью, но имела – в контексте предъявляемых ему обвинений в формализме и отрыве от народных и классических истоков – более глубокий, личностно-опозиционный смысл. Находясь в смеховой зоне, располагающей к свободе и нарушению эстетических норм, Шостакович провокативно упрощает свой стилистический почерк, предлагая карикатурный вариант стереотипной "простоты" и "народности", который как нельзя лучше резонирует с запросами "антиформалистических" постановлений (вспомним, с какой злой иронией композитор обыгрывает вульгаризованную Сашей Чёрным идею связи интеллигенции с народом в "Крейцеровой сонате" из "Сатир")<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> В данном контексте любопытно вспомнить самооценку Н. Гоголя в его "Четырех письмах к разным лицам по поводу "Мёртвых душ": "Обо мне много толковали ..., но главного моего существа не определили. Его слышал один только Пушкин. Он мне говорил всегда, что еще ни у одного писателя не было этого дара выставлять так ярко *пошлость жизни*, уметь очертить в такой силе *пошлость пошлого человека*, чтобы вся та *мелочь*, которая ускользает от глаз, мелькнула бы *крупно* в глаза всем" [76, с. 246].

<sup>2</sup> Думается, Шостакович, следуя методу Саши Чёрного в "Картинках прошлого", "надел на себя самого маску ненавистного ему обывателя и стал <...> писать от имени этой отвратительной маски" [цит. по: 136, с. 95].

<sup>3</sup> Вместо жёсткой по смыслу, но естественной с точки зрения стихосложения строфы Саши Чёрного "Наконец-то здесь, сейчас, вдвоём Я тебя, а ты меня пойдем!", в "Крейцеровой сонате" Шостаковича имеется многократное повторение элемента "Я тебя, а ты меня", истошное звучание которого в нагнетаемой кульминации создаёт чудовишно прямолинейное, щиничное впечатление. Аналогичная профанация и вульгаризация идей, в духе "антиформалистических документов", присутствует и во многих других опусах Шостаковича, в частности, в "Антиформалистическом райке".



Намеренное окичевление музыкального материала, становясь основным средством пародийной драматургии, имеет в каждом из циклов свою специфику, во многом продиктованную особенностями вербальных текстов. "Сатирам" Саши Чёрного свойственна пародийность, подчеркнутая весьма лирическим тоном высказывания (неприличным в столь нелирической ситуации), артикулированным интонационно-музыкальными средствами за счёт создания Шостаковичем высокочувствительных текстов, которые – в стилистическом контексте времени и авторского стиля – производят "непристойное" впечатление. В двух других опусах, "Крокодилских романсах" и "Лебядкине", присутствует более изощренное проявление вербальной пародийности. Наиболее ощутимым моментом пародийной аргументации становится наличие в тексте "разоблачающего обстоятельства", которое выпадает из общего контекста и создаёт острабяющий эффект. Так, например, воспринимается название одного из циклов: "Пять романсов на слова из журнала "Крокодил" (комментарии излишни).

Приведём некоторые профанирующие фрагменты из "крокодилских романсов", где происходит самодискредитация сознания *homo soveticus*:

"Хотя хулиган Федулов избил меня, я в органы нашей замечательной милиции не обратился. Решил ограничиться полученными побоями" ("Благоразумие"); "Коренастый, широкоплечий, он (пастух – О.С.) сидит к ней спиной и лупит яйцо. А Иринка ужасно хочет его потискать" ("Иринка и пастух"); "Как он чудесно пахнет солнцем, молодой соломой (речь идёт о хлебе – О.С.), а главное, комбайнерскими руками, пропитанными керосином" ("Чрезмерный восторг").

Столь же красноречивы "поэтизмы" капитана Лебядкина – героя романа Ф. Достоевского "Бесы", "творчество" которого является вершиной нищеты духа и пошлости, мнящей себя высоким искусством:

*Краса красот сломала член  
И интересней вдвое стала  
И вдвое сделался влюблён  
Влюблённый уж немало.*

Заметим, что создатели данных текстов считали свои "шедевры" серьёзными и поэтичными творениями. Именно это обстоятельство становится фактором изощренного пародийного маневра: один и тот же текст "на выходе" из-под пера создателя (реального – в письмах "Крокодила" и вымышленного – в "Бесах") и "на входе" в сознание

читателя имеет противоположные эстетические ориентиры. Будучи задуманными "на выходе" в не пародийном, а напротив, глубоко одухотворенном тоне, эти "произведения", покинув среду естественного обитания, приобретают "на входе" к читателю артикулированно пародийный смысл. Так образуется редчайший вид пародийного текста – непредумышленная, но наличествующая пародия (в случае с Лебядкиным эта "непредумышленность" мистифицирована Достоевским).

Пародийная текстовая ситуация, спровоцированная присутствием эффекта "эмоционального дуализма" и наличием профанирующих моментов, содержит ещё более глубокие обоснования. Осознание того, что эти тексты – образцы идиотизма и пошлости – были задуманы их создателями как высоко поэтические и проникновенные, делает эти "опусы" уникальным образцом многоуровневой пародийной динамики. В случае с текстами из "Крокодила" пародийный объем восприятия обогащается пониманием ещё одного парадоксального, но реального факта: столь изощренный идиотизм возможен не только в мире художественного вымысла, как в романе Достоевского, но и в действительности.

В каждом из "идиотических опусов" есть, кроме того, свои "выигрышные моменты". В цикле на слова "Крокодила" это лаконизм и резкое падение из "высоких" ориентиров высказывания в "низкие", способствующие мгновенному, а потому особо впечатляющему включению пародийного ракурса; в "Лебядкине" – силлабо-тоническая организация. Несуразность и отсутствие здравого смысла, облеченные в рифму, поражают ещё больше, чем в прозаических нескладухах, не имеющих столь ярко выраженной претенциозности и манерности слога.

Отсутствие какого бы то ни было ощущения реальности и художественного чутья делают "шедевры" такого рода благодатным материалом для музыкального пародирования. Нередко композитор лишь следует пародийной логике вербальных текстов, усиливая её интонационными средствами (как, например, в романсе "Критику" из "Сатир", заключительная фортепианная формула которого, выдержанная в полечных тонах, снижает высокий тон предшествующего высказывания). Однако чаще он не только актуализирует имеющиеся в словесном тексте пародийные резервы, но и проставляет дополнительные акценты путем введения имманентно-интонационного аспекта пародийности, движущегося в собственной системе координат.

Пародийная концепция рассматриваемых циклов основывается на классической идее пародийной обработки материала – на профанации

высокого. Основными методами пародийной работы в анализируемых циклах становятся:

- введение цитаты в несоответствующий контекст;
- деформация и остранение ассоциативного материала посредством инверсирования верхне-низовых культурных координат:
  - а) примитивизация и кичевая обработка высокого тематизма – как цитатного и аллюзийного, так и стилизуемого,
  - б) усложнение просторечья;
- эклектическое соотношение интонационных моделей по типу "смеси французского с нижегородским" – как в сопоставительном ракурсе (резкие стилистические модуляции, коллаж), так и в синтезирующем (парадоксальные жанрово-стилистические гибриды);
- гиперболизация и утрирование банальных интонационных приемов;
- создание гиперчувствительного музыкального текста, "неприличного" в профанном контексте;
- структурирование произведения по законам противоестественного формообразования.

Особого внимания заслуживает работа композитора с цитатами, входящими в структуру текста как "особый стиль и миропонимание" [136, с. 96] под знаком комического. Шостакович давит на "интонационные мозоли" (Т. Чередниченко) слушателя, обращаясь к разветвленной системе ассоциативного материала. Главными принципами использования престижного "чужого слова" становятся эклектизм, кичевая обработка и мистифицированное следование его высокому тону, пародийно обыгрывающие стандарты "несколько злокачественного ассоциативного мезальянса" [306, с. 166] современной музыки с классической традицией.

Для понимания пародийных свойств "высокого" цитирования в "Сатириконе" показательно высказывание Тимура Кибирова: "Гений, как известно, берёт всё вокруг и делает это своим. Идея первородства – это идея интонации <...> Я понял, что возможен или отказ от всякого лиризма <...> или такое уже подчеркивание этого всего, такая непристойная в современной культуре сентиментальность, чтобы ей самой было подчеркнуто, что я знаю, что это непристойно" (*курсив – О.С.*) [330, с. 15]. Именно переинтонирование первородной идеи становится основным свойством пародийной интерпретации. В этом случае Шостакович обращается к тем пластам романтической музыки, которые, исповедуя пафос чувствительности, не свойственный антиромантичес-

кой концепции XX века, уже противоестественны в современном стилистическом контексте, но, тем не менее, приобрели значение хитов и горячо любимы обывателем. Появление высокого текста в условиях сниженного по всем параметрам материала, в предложенной композитором "кичевой аранжировке", с акцентом на мистифицированном параллелизме образов и идей воспринимается как акт непристойности (см.: *Dies irae* в "Благоразумии" из цикла на слова из журнала "Крокодил", тема "Весенних вод" Рахманинова в "Пробуждении весны", каталогическая тема вступления к "Что день грядущий" Ленского в "Крейцеровой сонате" из "Сатир"). Все высокие цитаты, включаясь в процесс "транспозиции позиций" (Ю. Лотман), образуют ряд кривозеркальных отражений, формирующих опошленное интонационное пространство. Воспроизведение контекста оказывается главным моментом в распознавании сущности и функции ассоциативного материала в новом тексте.

Особенность профанирующей работы Шостаковича состоит в манипуляции обоими модусами известного материала: "высоким", представленным престижными музыкальными реалиями, и "низким", из сферы музыкального просторечья. При этом обе константы проходят весь круг возможных перемещений вокруг верхне-низовой культурной оси. Исходное иерархическое положение "высоких" и "низких" моделей, благодаря экспонированию в узнаваемом виде, фиксируется достаточно определённо по принципу рядоположенного контрастосопоставления (в "Пробуждении весны" из "Сатир" представлены: 1) тема "Весенних вод" Рахманинова; 2) "Ах вы, сени"; 3) восточная тема, вызывающая аллюзии к лейтмотиву Шемаханской царицы из "Золотого петушка" Римского-Корсакова; 4) вновь "Весенние воды"). Позже материал проходит определённые стадии пародийной эволюции:

1) двигаясь к противоположному, по отношению к исходному, эстетическому полюсу, "высокая" и "низкая" константы пересекаются и вступают в контакт, образуя несуразные гибридные новообразования по типу "смеси французского с нижегородским" (как, например, мутант "Чижика", приведенного к общности с монограммой в "Пробуждении весны", или пошлый залихватский пляс, обнаруживающий интонационное родство со вторым элементом главной партии "Крейцеровой сонаты" Бетховена на словах "Блещут икры полной прачки Феклы" в "Сатирах");

2) нарушая законы культурной иерархии, "высокая" и "низкая" модели оказываются на противоположном эстетическом полюсе: высокие интонационные реалии профанируются, подчиняясь законам кича, а репрезентан-

ты музыкального просторечья "повышаются в ранге" (примеры первого рода – травестия *Dies irae*, монограммы, тематизма Крейцеровой сонаты Бетховена, "Евгения Онегина" и "Пиковой дамы" Чайковского и пр; второго – монументализация "Сеней" и симфонизация "Чижика" в "Пробуждении весны", в романсе "Иринка и пастух" – драматизированное проведение темы "Во саду ли, в огороде" в низком регистре, в октавном удвоении, в сопровождении синкопированных диссонирующих аккордов).

В последнем случае присутствует один из наиболее изощренных приемов смеховой работы Шостаковича с "низовым" материалом – отрицание через утверждение<sup>1</sup>. Такое отрицание возможно тогда, когда "утверждаемый" материал, во-первых, имеет исходную профанную семантику, а во-вторых, возвышается до такой степени, при которой он производит несуразное впечатление (в связи с явным несоответствием просторечного прообраза его новому квазимонументальному статусу). "Раздувшееся до грандиозных размеров низкое, претендующее на "величие" ничто – в основе этого превращения по сути лежала идея абсурда" [13, с. 240]. Благодаря тому, что такого рода "возвышение" профанной темы происходит в ситуации её эклектического объединения с травестируемыми "высокими" текстами, происходит "взламывание" художественно-эстетических границ интонационных моделей и "семиотический взрыв".

Введение ассоциативного материала, увеличивающего понятийный слой музыки, соответствует классическим принципам пародии. Это цитирование, создание иронических стилизаций и аллюзий. Примерами высокого цитирования могут служить основная тема "Весенних вод" Рахманинова ("Пробуждение весны"), каденционная формула вальса из "Евгения Онегина" Чайковского ("Потомки"), тема вступления к арии Ленского "Что день грядущий мне готовит" и основной тематизм "Крейцеровой сонаты" Бетховена в одноименной "Картинке прошлого" ("Сатиры"), средневековая секвенция "*Dies irae*" в "Благоразумии" из "Крокодилских романсов", тема арии Елецкого "Я вас люблю!" из "Пиковой дамы" Чайковского в "Любви капитана Лебядкина", монограмма Шостаковича ("Сатиры", "Антиформалистический раёк", "Предисловие").

<sup>1</sup> Принцип "отрицания через утверждение" представлен в музыке достаточно давно, в первую очередь – в смеховом народном творчестве и в искусстве скоморохов. В профессиональной музыке абсурдное использование низового просторечья в качестве основы "престижного" материала, сопровождающееся его героизацией и монументализацией, имеется в "Золотом петушке" Римского-Корсакова (первый выходной марш Додона – цитата скоморошьей небылицы "Шарлатарла из Партарлы").

Что касается стилизаций и аллюзий, то можно сказать, что почти весь интонационный материал анализируемых циклов ориентирован на возникновение иронических ассоциаций: достаточно определённых (аллюзия к теме хора "Расходилась, разгулялась" во вступлении к "Светлой личности" из "Четырёх стихотворений" или к любовному признанию Германа "Дай умереть, тебя благославляя" из "Пиковой дамы" Чайковского в "Иринке и пастухе" – "Пять романсов") или обобщённых, вызывающих ассоциации то с поэтическими пятидольными вальсами Чайковского ("Бал в пользу гувернанток"), то с монументальными фресками народно-патриотических произведений русской классики (трихордовая тема фортепианной партии в "Чрезмерном восторге" из "пяти романсов", звучащая в мощном фактурном изложении, на *ff*, имеет дополнительный пародийно-аллюзийный штрих – размещение этого романса в завершении цикла, по типу "Богатырских ворот" в "Картинках с выставки" Мусоргского или Эпилога "Ивана Сусанина" Глинки).

Из сферы низового музыкального просторечья в циклах задействованы народные песни "Ах вы, сени мои" ("Пробуждение весны" из "Сатир") и "Во саду ли, в огороде" ("Иринка и пастух" из "крокодильских романсов"). Главным интонационным стержнем становится "Чижик" – лейтмотив циклов "Четыре стихотворения" и "Сатиры", имеющий благодаря Римскому-Корсакову богатую традицию снижения. Не менее интересна аллюзия к "жалостливой" блатной песне городской традиции "У кошки четыре ноги", формирующая ламентозную семантику романса "Трудно исполнимое желание" (цикл на слова "Крокодила").

Симптоматично, что вся сфера музыкального просторечья, представленная бытовыми жанрами городской фольклорной традиции, трактована иронически. Причину такого интонационного снижения пронизательно подметил М. Арановский: "по тому, как композитор обращался с материалом городского фольклора, можно заключить, что как раз его-то он в качестве фольклора никогда не воспринимал и потому не испытывал к нему никакого пиетета. Перед собой он видел нечто совсем иное – музыкальный язык городской люмпенизированной массы, потенциально агрессивной <...> лишённой нравственных идеалов, веры в человека и тем более в Бога, насильно оторванной от вековых народных традиций и не обретшей никаких иных, кроме того суррогата, который вдалбливала в неё официальная пропаганда <...> Именно псевдодемократизм языка городских низов и допускал его деформацию" [235, с. 240]. Думается, что данная тенденция (в числе

других) объясняет ироническую апелляцию Шостаковича к музыке Чайковского, обратившегося в основном к этому пласту фольклора<sup>1</sup>.

Как правило, метод точного цитирования в рассматриваемых опусах предполагает размещение престижной темы в невозможном для её естественного функционирования контексте. В такой некорректной ситуации существуют в "Крейцеровой сонате" из "Сатир" темы вступлений к скрипичной сонате Бетховена и к арии Ленского "Что день грядущий" ("Евгений Онегин" Чайковского). Данное произведение – уникальный пародийный организм, замешанный на двух первых планах: "Крейцеровой сонате" для скрипки с фортепиано Бетховена и одноименном рассказе Л. Толстого. Накаленная психологическая атмосфера рассказа, его трагическая кульминация инверсированы и опущены (поэтапно Сашей Чёрным и Шостаковичем) в "очень живую", плотскую сферу "взаимопонимания". Ассоциативная логика восприятия оказывается не востребованной и, более того, разрушенной за счёт раскоординации, во-первых, образных сфер всех трёх "Крейцеровых сонат" (Бетховена, Л. Толстого, Саши Чёрного и Д. Шостаковича), а во-вторых, из-за жесткого дисбаланса между первородной семантикой тем и интонационной фабулой романа (не говоря о всевозможных "гремучих смесях" типа темы "Блещут икры полной прачки Феклы").

Уникальность пародийной драматургии Шостаковича состоит в том, что обращение к высокой цитате происходит в ситуации мистифицированного функционального соответствия: тема арии Елецкого "Я Вас люблю!" появляется в "Любви капитана Лебядкина"; "Весенних вод" – в "Пробуждении весны"; "Dies irae" – в "Благоразумии", обыгрывающей идею страданий на краю гибели; вступление к арии Ленского – в "Крейцеровой сонате". Однако, семантика столь солидных музыкальных символов оказывается травестированной благодаря определённым снижающим обстоятельствам – как общеэстетического плана (имидж героя – в "Любви капитана Лебядкина", абсурдная ситуация – в "Благоразумии", "Крейцеровой сонате" или в "Пробуждении весны", где романтическая тема подана сквозь призму кошачьего "весеннего гона"), так и музыкально-стилистического.

Симуляция функциональной сбалансированности – своего рода нефункциональный функционализм – подкрепляется интонационной ми-

<sup>1</sup> В данном случае в иронизировании над Чайковским (как и Рахманиновым) можно усмотреть и общую антиромантическую тенденцию, однако, это отдельная проблема.

микрией. Однако, и эта симулятивная тенденция развенчивается за счёт введения в престижный материал парадоксирующих элементов. Среди них – жанровая деформация мелодии из арии Елецкого "Я вас люблю", которая неожиданно, после подготовительного полечного предикта, появляется в кульминации "Любви капитана Лебядкина" сначала в маршевом (на *ff*, в трёхоктавном уплотнении, в сопровождении ритмо-аккордов, аллюзийно напоминающих о фортепианной прелюдии Рахманинова *g-moll*, op. 23), а затем, столь же внезапно переключившись "обратно", – в разнузданном канканно-полечном варианте. Снижение символики "Dies irae" происходит за счёт алогичных ладоинтонационных "па" на последних звуках темы, а также путем внезапных "урезаний" и "разрастаний" формы (первое проведение – пять тактов, второе – шесть, третье – два при асимметричной метрической структуре тактов  $4/4 + 3/2$ , четвертое – четыре такта, пятое – два такта и т. д.). Создаётся впечатление кощунственной "игры в тему", при которой сначала обозначается её узнаваемый сегмент, а далее производится что-либо несуразное и алогичное.

В этом же роде – ущербно-кичевое экспонирование и обработка темы "Весенних вод" Рахманинова, основанные на механизированном повторении её оголенного "этюдного каркаса". Анализируя этот романс, Л. Крылова приходит к выводу, что "сам материал цитаты не подвергается композитором пародийному искажению" [136, с. 96]. Считаю возможным не согласиться с этим мнением: предложенный суррогат рахманиновской темы – окичевленный и "недоразвитый" по отношению к первоисточнику – воспринимается как симулякр, лишённый рахманиновского "половодья чувств" и органики.

Наиболее активным средством девальвации высокого материала в анализируемых циклах становится намеренное использование производного кича как приема, обнаруживающего "свое всеприсутствие, всеядность, способность и готовность "перемолоть" всё и вся" [301, с. 187]. Шостакович фабрикует новый вариант общеизвестного текста – удобоваримый суррогат, упрощенный до тех пределов, в которых он может быть опознан как "своё-родное" обывателем, и рассчитанный как на удовлетворение его дурного вкуса, так и на возникновение в нем чувства сопричастности к ценностям культуры. Основными признаками окичевленного материала становятся банальность, примитивизм, добропорядочная безликость, следование тривиальным штампам. В таком виде престижный прообраз лишается романтического ореола, а глав-



ное – этического наполнения, что делает его не только остранным, но и "сниженным".

Примитивизация выразительных средств, максимальная упрощенность и минимализация принципов организации, приводящие к ощущению недоразвитости и тиражированности материала по отношению к известным высоким аналогам, – становятся основным драматургическим фактором пародийной аргументации. Возникновение пародийного эффекта связано с тем, что каждый из таких "удешевленных вариантов" проецируется на известный прообраз и, в сопоставлении с ним, обретает новый, профанирующий смысл. Работая с материалом по законам "искусственного кича" (термин В. Рожновского [229]), автор либо окичевляет "чужое слово", в результате чего престижный материал приобретает вульгарный характер, либо продуцирует "собственный", стилизованный под низкопробный материал, созданный по законам клише и стереотипов и максимально дистанцированный от почерка самого композитора. Стилизация в эстетике кича, как правило, связана у Шостаковича с пародированием банального посредством гиперболизации наиболее рельефных, усердно отработанных историй, а потому "осевших в ушах" компонентов стиля или жанра.

Особую роль в этом процессе приобретает пародийное снижение жанровых моделей – прежде всего вальса, мощная интервенция которого, сопровождаемая, с одной стороны, чрезмерной опоэтизацией и романтизацией жанра, а с другой, – его постепенным "интонационным обнищанием", по всей вероятности, вызвала творческое неприятие Шостаковича. Отталкиваясь от "заезженной" интонационной парадигмы вальса, композитор производит существенный "сдвиг в семантическом архетипе" [13, с. 234] жанра, "опуская" его до уровня примитивного шарманочного варианта. Примитивизация и минималистическая интонационная программа снижают модель жанрового поведения: вместо устоявшейся традиции опоэтизации жанра (Глинка, Чайковский, Рахманинов, западные романтики) присутствует его опошление и окарикатуривание. Происходит своего рода деидеализация жанра, связанная с общей антиромантической тенденцией XX века.

Корреспондирование с вальсовой символикой осуществляется посредством апелляции к "попсовым инстинктам" слушателя. Рецепторами такого воздействия становятся первичные признаки жанра, выполняющие роль его обобщенных знаков-символов. В первую очередь, это:

– метрическая трёхдольность, редкое нарушение которой воспринимается скорее как издевательство над "вальсовыми рефлексам"

слушателя (см. начало "*Любви капитана Лебядкина*", где после 22 – тактовой метроритмической стабильности неожиданно включается "хромающий" такт на 4/4, затем вновь 3/4 и опять – 4/4);

– *фактурная модель* бас + два аккорда, часто представленная ещё более скупым вариантом (бас + два или один! звук в качестве "аккорда", а иногда – лишь бас на сильном времени с паузированием предполагаемых аккордов);

– простейшая *функциональная логика*, удовлетворяющая "безусловный рефлекс на трёхаккордовый минор" [306, с. 166] – с той поправкой, что часто гармоническая организация романсов представляет собой ещё более скромное, двухаккордовое тонико-доминантовое соотношение (см. "*Потомки*").

Мелодии таких вальсовых примитивов, как правило, "изысканно ущербны", находясь в полном соответствии с клишированными метроритмом, фактурой и ладофункциональными свойствами (см. "*Потомки*", I раздел "*Недоразумения*" из "Сатир", "крокодильский романс" "*Трудно исполнимое желание*", начало "*Любви капитана Лебядкина*" из "4-х стихотворений").

Редкие отклонения от кичевой программы имеют индивидуальную пародийную аргументацию. Среди них – поэтичная вальсовая мелодия из раздела *Allegretto* "*Крейцеровой сонаты*" ("Сатиры"), которая профанируется назойливым гармоническим сопровождением, сохраняющим, вне зависимости от ладотональных очертаний мелодии, неизменную двухаккордовую основу (данный приём раскоординации мелодии и сопровождения активно применяется Шостаковичем в качестве снижающего фактора; ср.: Прелюдия для фортепиано *h-moll*, *op.* 34).

Окичевлению материала способствует и *фактурная организация* материала (примитивизированные фактурные блоки-клише), и нарочито грубое, прямолинейное "пустое" *голосоведение*, лишённое естественности и насыщенное фактурно уплотненными параллельными октавами и квинтами, мистифицирующими эффект помпезности и значительности (см. "Благодаримие", "Чрезмерный восторг" из цикла на слова "Крокодила" и пр.)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Возникает аналогия с примитивным, тяжеловесным официальным языком Шостаковича, изобилующим штампами и "смысловыми пустотами". По мнению М. Арановского, "в те времена подобная манера изъясняться была в ходу у интеллигенции <...> Суть этого пародирования заключалась в том, чтобы с помощью скрупулёзного воспроизведения нелепостей ритуализированной фразеологии обнажить её абсурдную сущность <...> Нелегко было угадать за такой речью её истинных носителей" [13, с. 242].

Существенную роль в окичевлении материала имеют *противоестественные принципы его организации*. Главная драматургическая идея в этом направлении – нарушение логики развития формы и несоответствие тематического материала характеру его развития. Основным принципом формообразования, как отмечалось, становится автоматизированная повторность, создающая оупляющее впечатление и лишаящая интонационную идею органики. Именно это свойство определяет уникальную авторскую *концепцию неразвития*, наиболее полно представленную в "Сатирах". Из этой же серии – механическое перенесение изложенного материала в другие разделы формы без каких-либо существенных изменений (характерна в этом отношении структура "Крейцеровой сонаты" А – В – А – В – А1 + кода). Механизированная повторность в сочетании с крупными размерами произведения (большинство романсов достаточно объемны: "Любовь капитана Лебядкина" – 179, "Крейцера соната" – 199, "Потомки" – 220 тактов) создаёт ощущение бездумно-машинального, неестественного наращивания формы в соответствии с кумулятивным принципом.

В некоторых случаях Шостакович использует повторность в качестве комедийного, откровенно оглупляющего средства. Игровая логика этого приема проявляется в юмористическом звукоизобразительном эффекте "заикания" в "Любви капитана Лебядкина" на словах "аристократи – аристократи – аристократи – ческий ребенок" (заметим, что данный эффект отсутствует у Достоевского). Столь же несуразно выглядит точное повторение начального раздела "романса" "Таракан" ("Четыре стихотворения на слова капитана Лебядкина"), где автор, раздраженный непониманием окружающих (о чём свидетельствуют крикливые возгласы Лебядкина на *ff*, на фоне рычащего кластерного тремоло фортепиано: "Господи, что такое? То есть, когда летом в стакан налезут мухи, то происходит *мухоедство*, всякий дурак поймет!"), повторяет для "особливо непонятливых" свой шедевр, обращаясь, согласно ремарке, к пианисту: "Пожалуйста, сначала!". Карикатурное впечатление производит и многократно повторяемый сегмент темы на словах "Я тебя, а ты меня!" в кульминации романса "Крейцера соната" ("Сатиры").

Результатом такой "организованной дезорганизации" становится последовательное проведение идеи снижения, обнаруживаемой как при экспонировании материала (низкопробный кичевой вариант высокой интонационной идеи), так и при взаимозаменяемости "должного" и "наличествующего" типов развития.

Рассмотренные особенности сатирических вокальных циклов Шостаковича приводят к следующему выводу: социокультурный контекст "Сатирикона" способствовал появлению особого типа драматургии, основанной на создании *окичевленной интонационной продукции* – максимально дистанцированной от стилистического почерка композитора и развенчивающей "мнимую гармонию советского "рая" с характерными для него нравственными перевертышами и идейным оборотничеством" [221, с. 299]. Основываясь на классических принципах пародийной работы ("сшибка" уровней воспроизведения и трансформации, дизъюнктивный синтез, остранение и пр.), Шостакович подвергает критическому осмыслению реальную социокультурную ситуацию, обывательское отношение к жизни и к искусству, собственный образ (профанация монограммы) и, в меньшей степени, – эстетику и поэтику определённой стилевой традиции (в первую очередь, романтической).

#### 5.3.4. "Праздник дураков" в искривленном пространстве ("Антиформалистический раёк" Д. Шостаковича)

*"Что за чудища! Рожи на роже, как говорится, не видно"*

Ф. Тоголь

"Антиформалистический раёк" Шостаковича – уникальное в истории музыки маргинальное произведение, долгое время отсутствующее в списке художественных реалий и официально исполненное на Родине композитора лишь после его смерти в 1989 г. Причина в том, что объектом художественного анализа стало искусство в тоталитарном обществе Сталина, знаменитого травлей Мастеров.

О типичном "тоталитарном сценарии", применительно к М. Булгакову, написал А. Солженицын, высказывание которого заставляет вспомнить и об "охоте" на Шостаковича: "Как было жить Мастеру среди этих ищеек и волков? Ведь отвечать – не дано. И всем вкруговую – не ответишь. Сам Михаил Афанасьевич составил толстую книгу вырезок – ругательных статей против себя! <...> Так двигалась на

<sup>1</sup> Поражает точность аналогий: процедуру собирания ругательных отзывов провел и Шостакович, скрупулезно и дотошно собиравший все разгромные статьи в свой адрес и даже обратившийся за помощью в этом деле к И. Гликману [см. об этом: 212, с. 36].

Пос-  
текст  
сно-  
кси-  
ра и  
ми  
ом"  
ра-  
нк-  
ко-  
ое  
о-  
ой



Булгакова бетонная, безжалостная стена, и через бойницы ее, в расписных масках, со справками о благонамеренности от ГПУ, звонкозвучно палили все эти <...> Изю всех газет и журналов статьи рыгали, блевали; плевали в одинокого Мастера – и негде было опровергнуть, ответить, оправдаться <...> Блистательного, как солнце, Булгакова, из ярчайших во всей русской литературе, эти *пролетарские* перья и докалывали до слепоты и до смерти" [261, с. 123].

Однако, Шостакович (как, впрочем, и Булгаков) нашел возможность "опровергнуть" и "оправдаться". Опровержением стал "Антиформалистический раёк" – произведение, выполнившее функцию ответного удара. Уникален стилистический почерк этого опуса – максимально дистанцированный от авторского, вызывающе ущербный и вторичный (что приводило даже к сомнениям относительно его художественной ценности)<sup>1</sup>. Композитор мистифицирует шлягерный, "доступный" опус советской музыки. О "коварстве" подобных произведений, применительно к собственному творчеству, пишет А. Шнитке: "Сегодня шлягерность и есть наиболее прямое в искусстве проявление зла <...> Общим для любой локальности является *стереотипизация* мыслей, ощущений. Шлягерность – символ этой стереотипизации <...> это и есть самое большое зло: паралич индивидуальности, уподобление всех всем <...> Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность" [44, с. 136].

"Антиформалистический раёк" – довольно разработанное поле в музыковедении. Нельзя обойти молчанием те исследования, которые, не ставя перед собой цель специального анализа произведения, оказались необычайно ценными для постижения специфики социокультурной реальности 30–50-х годов, его породившей. Среди них – работы М. Арановского, В. Вальковой, Т. Левоу, А. Тевосяна, С. Хентовой [13, 61, 147, 276], облегчившие процесс вхождения в социокультурный и психологический контексты "Райка".

В первой из них – статье М. Арановского "Музыкальные "антиутопии" Шостаковича" – имеются важные соображения по поводу психо-

<sup>1</sup> Имеется в виду доклад американской исследовательницы Анни Арбор "Трагифарс или шутка?", прочитанный 28 января 1994 года на международной конференции в Мичиганском университете, в котором говорилось, что в этом произведении "нет повода говорить о музыке" и предлагалось рассматривать его не как факт творчества, а как факт биографии композитора, который он сам вряд ли включил бы в своё собрание сочинений" [13, с. 149].

логической тональности произведений, написанных композитором в "атмосфере искусственного угара разносной критики" и "идеологической паранойи" [13, с. 217]. Важной представляется мысль исследователя о вынужденном расколе Шостаковича на "Я" и "Анти-я", ставшем трагедией человека XX века, живущего в "искривленном пространстве" (А. Тевосян). На наш взгляд, художественная презентация смехового "Анти-Я" композитора наиболее открыто представлена именно в "Райке", где создана провокационная, отчужденная от авторского стиля оппозиционно-игровая модель "музыки вместо сумбура" (инверсия "сумбура вместо музыки"), значение которой наиболее адекватно постигается в контексте ненавистных Шостаковичу "антиформалистических" документов.

Не менее важна для данного исследования работа А. Тевосяна "Апокалиптическая клоунада, или карнавал по-советски" [276], где определены важные социокультурные причины появления произведений, подобных "Антиформалистическому райку". Основываясь на высказываниях различных исследователей по поводу концепции М. Бахтина ("бахтинские описания карнавала и карнавализации <...> воспроизводят атмосферу сталинского террора с его *неправдоподобными восхвалениями и поношениями*, а так же неожиданными *увенчаниями-развенчаниями*" (*курсив – О.С.*) [цит. по: 276, с. 258]), А. Тевосян приходит к любопытному выводу: "поскольку всё в жизни уже было вывернуто наизнанку, то карнавал иногда мог быть и на удивление похожим на нечто вполне пристойное и нормальное" [276, с. 266]. Думается, именно такого рода явление представлено в интонационной драматургии "Антиформалистического райка", апеллирующего нередко к престижным художественным реалиям, которые – благодаря разного рода "дискредитирующим моментам" (в первую очередь, абсурдистскому вербальному контексту) – читаются с "обратным знаком", демонстрируя ситуацию "праздника дураков" по-советски.

Наиболее обстоятельные и ценные работы по интересующей проблеме – две статьи Манашира Якубова [332, 332], способствовавшие, благодаря новым для того времени документальным сведениям, выведению "Антиформалистического райка" из сферы художественного небытия. Этому же автору принадлежит первенство в обнаружении цитатного материала "Райка" – как музыкального, так и вербального. Выявление пародийных аспектов *интонационной драматургии* этого произведения не было объектом специального исследо-

вания М. Якубова. Это обстоятельство и определило проблематику данного раздела исследования. Его задачей является рассмотрение пародийной концепции "Антифомалистического райка", определение её уникальности и исторического соответствия карнавализованной социокультурной реальности сталинизма.

Симптоматично, что "Раёк" – одно из немногих произведений Шостаковича, в которых смех соответствует классической смеховой модели А. Бергсона, определяющие свойства которой – отстранение и нечувствительность к осмеиваемому объекту. Как отмечалось, чаще смех Шостаковича – амбивалентное явление, обнаруживающее двойственную трагикомическую или трагифарсовую природу, причём, в том варианте, когда удельный вес горечи достаточно велик. В "Райке" же присутствует откровенно-глумливое осмеяние в духе площадной народно-смеховой культуры, вплоть до снижения фамилий высоких чинов в направлении "материально-телесного низа" (М. Бахтин): Б.М. Ясрустовский, Б.С. Срюриков, П.И. Срюмин – вместо Б.М. Ярустовский, Б.С. Рюриков, П.И. Рюмин. Однако, за такой откровенной пародийно-смеховой тональностью проступает трагизм особого рода, связанный с "косвенным, кривозеркальным отражением трагического в <...> абсурдистском ключе" [12, с. 16]. Это трагизм осознания социокультурного абсурда как знаковой черты сталинской эпохи. Отмеченный латентный слой произведения, обнаруживающийся в сознании слушателя лишь на уровне пост-аффекта, вводит "Антиформалистический раёк" в основные смысловые координаты творчества композитора.

Как и всякая пародия, "Раёк" диалогичен. Художественный диалог со своим временем и традицией Шостакович ведет не в свойственной ему манере болезненно-пронзительного постижения сути бытия, а посредством мистифицированного интонационного иносказания (игровая модификация "эзопова языка"). *Диалог со временем* актуализирован введением знаковых реалий сталинизма, укрупняющих семантическую конкретность произведения. На вербальном уровне это опасная для смехового обыгрывания ритуализированная официальная лексика с привлечением цитат из наиболее важных для того времени параноидальных текстов (постановление 1948 года, выступления А. Жданова и Е. Шепилова, призывы к всенародной бдительности).

Музыкальный контекст современности представлен любимыми мелодиями "вождя народов" ("Сулико", лезгинка) и "Тушем" – интона-



ционным символом абсурдистской психологии *homo soveticus*, излучающим радость ничем не обоснованного социального оптимизма (в соответствии с безусловно пародийной по смысловой аберрации формулой "Жить стало лучше, жить стало веселее"). Учтено и особое пристрастие генсека к жанру оперетты: в "Райке" представлены мелодии из оперетты Шостаковича "Москва, Черемушки", а в качестве грандиозного хорового Эпилога звучит "монументализированный" канкан из "Корневильских колоколов" Р. Планкета. Обращение композитора к оперетте может быть рассмотрено и в качестве квазиперестройки раскаявшегося в своих "злодеяниях" автора (демонстрация столь необходимых для "народных композиторов" жизнерадостного тонуса и приоритетного отношения к демократичным жанрам).

Связь с классической традицией осуществляется на основе того её понимания, каким вдохновлялись политические ценители музыкального искусства (в духе изречения Д. Шепилова о классиках: "Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков"). В названии произведения, в методах пародийной работы артикулирован диалог с подлинной традицией – как народной (искусством балаганных раешников), так и профессиональной ("Райком" Мусоргского).

Очевидна ориентация произведения на "культуру для масс" – в том её варианте, в каком она осмыслялась в документах того времени, например, в призыве А. Жданова: "Было бы совсем неплохо, если бы у нас появилось больше произведений, похожих на классические по содержанию и по форме, по изяществу, красоте и музыкальности. Если это – "эпигонство", что ж, пожалуй, не зазорно быть таким эпигоном" [258, с. 142]. Именно такого "не зазорного эпигона" мистифицирует Шостакович в "Райке" – игровом "музыкальном приношении" эпохе сталинизма, насыщенном "обстоятельствами места и времени".

Оппозиционность пародийного диалога особенно ясно осознается при чтении постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года. В "Райке" представлена интонационная система доказательств мистифицированного "исправления" по каждому пункту обвинений в "формалистических извращениях, антидемократических тенденциях в музыке, чуждых советскому народу и его художественным вкусам" [201, с. 3]. Обыграны практически все показатели "злокачественного альянса современной музыки с классической традицией" (Т. Чередниченко), в соответствии с которым современники композитора (а иногда и он сам – в музыке "для них") кланялись "тройственному со-

юзу соцреализма – партийности – народности" [308, с. 223]. При сравнении "Райка" с текстом первоисточника это очевидно: "Композитор (*речь идёт о В. Мурадели – О.С.*) не воспользовался богатством народных мелодий, которыми так богато творчество народов СССР и, в частности, творчество народов, населяющих Северный Кавказ" [201, с. 3]. Шостакович же – в качестве псевдодемонстрации своей политической зрелости – воспользовался рекомендуемым "богатством народных мелодий", тем более в благонадежном для того времени соотношении: мелодий народов СССР – четыре, из них подлинных кавказских – две.

Представлены и доказательства "верности делу партии" (в лице тов. Сталина). В лучших традициях того времени созданы музыкальные портреты вождя<sup>1</sup>, связанные с введением в интонационную характеристику Единицына его любимой песни "Сулико", "настоящей" лезгинки с признаками единодушия – хоровыми выкриками музыкальных деятелей и деятельниц "Ас-са!". "Верность" традициям классического и народного творчества также доказана: имеются цитаты из "Камаринской" Глинки, любимой народной песни Сталина "Калинка", аллюзии к мелодиям "Соловей, соловей, пташечка", "Чижику" и пр.

В качестве покаянного ответа на обвинение в "одностороннем увлечении сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки" и "пением, зачастую без слов" [201, с. 5] – предельно простые принципы формообразования, "доходчивая" по форме и содержанию вокально-инструментальная композиция "со словами" и обращение к демократичному жанру оперы (или кантаты). "Поэтика простоты" (которая, как гласит народная мудрость, "хуже воровства"), преобразовываясь в "Райке" в "поэтику примитивизма", определяет и свойства тематизма – либо предельно инфантильного и ущербного (как, например, выходной марш Ведущего, Туш и вокальная распевка – основная характеристика А. Жданова), либо намеренно косноязычного, искаженного и окичевленного (когда речь идёт о цитировании из произведений классической и народной музыки).

В первом случае, при наличии интонационно-упрощенного тематизма, происходит самодискредитация материала. Поскольку опро-

<sup>1</sup> Вспомним об изобилии портретов "вождя народов" и его сподвижников не только на улицах (дабы не забывали!) и в политических изданиях, но даже в журнале *Советская музыка* (см., например, первую страницу этого издания за 1948 год, № 1).

щать такой примитивный материал уже некуда, композитор "не <...> выворачивает объект наизнанку", а "довольствуется "лицевой стороной", но при этом оказывается, что она ничуть не лучше изнанки <...> Объект как бы саморасшифровывается, саморазоблачается, не нуждаясь ни в знаковой функции деформации, ни в гротеске" [12, с. 27]. Именно так, практически без изменений, многократно звучат выходящая тема Ведущего и Туш.

Во втором случае, когда речь идёт об использовании мелодий "Камаринской", "Сулико" и лезгинки, органичные образцы остраиваются и деформируются, производя впечатление "недоразвитых" и окичевленных симулякров – ущербных, но "народных по форме и содержанию".

Важной особенностью драматургии "Райка" является *интонационная общность музыкальных идей*. Почти весь материал, презентующий главных героев (Ведущего, Единичина, Двойкина и Тройкина), оказывается либо "клонированным" от темы Туша, либо приведенным к общему знаменателю с ним в результате преобразований (исключение – мелодия "Сулико", мистифицирующая заботливо-отеческую интонацию вождя). Такой инерционный тематизм, который, при всех декларируемых отличиях, обнаруживает *идентичность*, интонационно воспроизводит идею вынужденного, ритуализованного единомыслия усредненной массы – безликой, несмотря на многоликость, запрограммированной, трафаретно мыслящей, клишированно говорящей, лишённой главного человеческого свойства – индивидуальности (ср.: "Общее – палач человеческой индивидуальности") [35, т. 11, с. 539]<sup>1</sup>.

Интересен факт интонационной экспансии темы Туша – "претендующего на "величие" *ничто*" (М. Арановский)<sup>2</sup>. Появляясь множество раз в конце каждого из разделов формы, эта тема, как спрут, подчиняет своему интонационному влиянию практически весь тематизм "Райка" (исключение представляет инородный материал:

<sup>1</sup> Письмо В. Белинского С. Боткину, 1840 г. [цит. по: 35, т. 11, с. 539].

<sup>2</sup> Интересен факт пародийного использования Туша в опере-фарсе Бородина "Богатыри". В письме Н.П. Савицкому от 13 октября 1867 г. композитор пишет: "21-й номер сделан так, что сначала идет коротенькая оркестровая интермедия, затем коротенький хорик, после которого Соловей предлагает тост за здоровье дорогого тестя <...> Густомысла. Тост принимается с криками: "Здоровье князя!", после чего оркестр играет Туш; гости кричат "Ура!", Густомысл благодарит и говорит под мелодраму дурацкий спич: "В настоящее время, когда и пр. (тут можно отлично пародировать спичи, которые у нас говорят при торжественных случаях...). После спича Густомысл предлагает: здоровье молодых; снова Туш" [211, с. 98–99].

монограмма, интонационные комплексы, символизирующие страдание вождя). Одновременно происходит разоблачение иерархически высокого статуса Туша: восходящее движение по мажорному трезвучию неожиданно "въезжает" то в заключительный оборот песни "Соловей, соловей, пташечка", соответствующий в первоисточнике словам "канареечка жалобно поет" (последний такт ц. 13), то в ущербную тему Ведущего, вызывающую ассоциации с Выходным маршем Додона (ц. 14).

Наиболее активно процесс снижения Туша осуществляется в момент его сращения с вокальной распевкой – заезженным интонационным оборотом, символизирующим бездумную повторность. Интересен момент подготовки этого сращения. Первым его этапом (см. ц. 5) становится восходящее по полутонам повторение "Туша" (вспомним, что полутоновое восхождение – знаковый приём вокальной распевки). Второй этап – синтезирование Туша с распевкой, при котором его первый элемент – восхождение по тоническому трезвучию – проходит без изменений, а второй заменяется вторым же элементом вокальной распевки (см. такты 9–11 ц. 14). Результатом такой модификации становится полная подмена Туша вокальным экзерсизом. Так раскрывается общая интонационная сущность двух "ничто".

Физкультурная бодрость идеологически заряженного тематизма, связанного с интонационной идеей Туша, проявляется в формировании его на основе поэтики простоты и "демократичности", которые, в связи с оппозиционностью "Райка", приобретают свойства примитивизма. Характерным признаком такого однородного материала, "стилистически сливающегося в некое победное "мы" (Т. Чередниченко), становится опора на мажорное трезвучие, формирующее квазиоптимистическое интонационное пространство. Гипертрофия "мажорного тона" (который, как известно, есть "греха искупление", а потому весьма уместен в характеристике лидеров эпохи сталинизма) прослеживается и на уровне всей композиции, о чём свидетельствует тональный план произведения: C-es-C-Des-D-Es-E-C-Es-As-des-As-F-C-C-H-C-B-Es-As-Es-C-Des-Es-D-Es-E-C-C-Д-а-Е-F-Fis-E<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> О свойствах "мажорности" у Д. Шостаковича пишет И. Гликман: "Когда Шостакович с некоторым вызовом сообщал мне, что его жизнь идёт хорошо, то он тем самым давал мне понять, что на душе у него плохо и настроение прескверное... Несведущий читатель примет за чистую монету мажорную фразу Дмитрия Дмитриевича" [212, с. 99].

Симптоматично ведущее значение До-мажора, который, по мнению английского исследователя Д. Фэннинга, символизирует у Шостаковича власть [296, с. 661–662], торжество и агрессию. Добавим, что До-мажор – первый в "списке" изучаемых тональностей – сам по себе символизирует примитивизм и "демократическую доступность"<sup>1</sup> (вспомним о додоновском До-мажоре в "Золотом петушке" Римского-Корсакова).

Ура-патриотический тон интонационного высказывания подкрепляется обилием каденционных оборотов (каданс, по Б. Асафьеву, – наиболее мускулистая часть формы). Каденционный тип изложения материала, будучи в естественных условиях признаком заключительных разделов формы, применяется в "Райке" при экспонировании большинства тем. Вместо свойственного Шостаковичу процессуального тематизма, связанного с интонационным продвижением-поиском, присутствуют темы результативного свойства. Отсюда – статуарность и псевдомонументализм интонационного материала, отмеченного тоникальностью и ладотональной устойчивостью (большинство тем с самого начала очерчивают тоническую гармонию, редкие отклонения от которой в доминантовую сферу лишь усугубляют необходимость тоники).

Оптимистическая тональность подчеркнута и особенностями метроритмической организации "Райка" – предельно простой, ясной, тяготеющей к танцевальным и маршевым ритмоформулам. Осознанное созидание "марширующего" интонационного пространства, лишённого органики и демонстрирующего единство "дрессированных поборников лозунгов" (В. Зак), обнаруживает свою негативность в контексте высказывания Шостаковича в письме к Б. Яворскому: "От всей души ненавижу шагистику" [318, с. 70]). Редкие исключения, например, "воркующий" распев Единицына на мотив "Сулико", развивающийся в соответствии с метроритмической логикой свободного прозаического высказывания, имеют собственную аргументацию (в данном случае – стремление пародировать мягкую отеческую интонацию вождя, заботящегося об исправлении "антинародных композиторов").

<sup>1</sup> Вспомним, что интерпретация До-мажора в качестве безликой, но напыщенной тональности, представлена в "Золотом петушке" Римского-Корсакова (в частности, в Выходном марше Додона) – произведении, во многом предвосхитившем поэтику "Антиформалистического райка".

Об  
сторес  
ком: д  
фанфа  
стьянс  
клора,  
пытые  
форм  
образ  
в парт  
песни  
"Соло  
сдьм  
цына),  
"Попр  
Веду  
Об  
типи  
доть (н  
ные" с  
корд, б  
тивое  
зирова  
ной ло  
Акт  
ляется  
  
<sup>2</sup> Поя  
VI мажор  
кого дви  
кие анали  
торов ил  
помещать

Общий признак тематизма "Райка" – его генетическая связь с "просторечными" жанрами, не отличающимися интеллектуальным изыском: детскими считалками и припевками (первая тема Ведущего), фанфарными кличами (Туш), вокальным экзерсизом (распевка), крестьянской плясовой песней (Камаринская), жанрами городского фольклора, к которым, как известно, Шостакович никакого пиетета не испытывал<sup>1</sup>. Все ассоциации, связанные с аллюзийным пластом, также формируются в низовой жанровой сфере. Среди ассоциативных образов тематизма – такие "шедевры" как "Чижик" (третий такт ц. 3 в партии Ведущего), "Жил-был у бабушки серенький козлик" (тема песни Хренникова на словах "Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков"), "Соловей, соловей, пташечка" (фортепианное вступление к "Сулико", седьмой такт ц. 13 – в фортепианной партии после славления Единицына), "Ах вы, сени" (ц. 5 – в вокальной партии Ведущего на словах "Поприветствуем, товарищи"), выходной марш Додона (первая тема Ведущего).

Общими для музыкального материала "Райка" являются и такие типично-пародийные приемы Шостаковича, как гармоническая скудность (тонино-доминантовые соотношения, лишь изредка "обогащенные" субдоминантовой сферой<sup>2</sup>), фактурный примитивизм (бас – аккорд, бас – два аккорда, прямолинейное "пустое" голосоведение), противоестественные принципы интонационного развёртывания (механизированная повторность заданного "ущерба", нарушение естественной логики развития).

Активным средством пародийной драматургии произведения является *интонационная вторичность и инерционность*. Будучи

<sup>1</sup> Симптоматично, что цитируемая в "Райке" песня Хренникова из кинофильма "Верные друзья" вызывает прямые ассоциации с песней "Жил-был у бабушки серенький козлик", усиливая пародийный смысл происходящего. Дополнительный пародийный эффект создаёт само название этого фильма ("Верные друзья"), которое как бы очерчивает круг композиторов-классиков – "верных друзей" современных композиторов. Возможна и другая интерпретация: "верные друзья" – представители властных структур, заботящиеся о "козликах" – композиторах. Вывод очевиден, ведь известно, как трагически завершился этот сюжет ("остались от козлика рожки да ножки").

<sup>2</sup> Появление экспрессивных ладогармонических средств – VI низкой, неаполитанской, VI мажорной, VII низкой, уменьшённого септаккорда, также как хроматизация мелодического движения, – наблюдается при "отягощающих обстоятельствах", в случаях, когда высокие аналитики вещают об "антиформалистических зловерностях" современных композиторов или угрожают "врагам" расправой (ц. 41 на словах "И в лагеря усиленного режима помещать", где единственный раз в произведении появляется уменьшенный септаккорд).

ведущей идеей эпохи сталинизма, материализованной в ритуальной фразеологии того времени, свойство вторичности приобретает в "Райке" особый смысл. Во-первых, использование цитатного материала "не первой свежести" – в координатах исключительно новаторской по всем параметрам музыки Шостаковича, "глубокой" и "страстно философичной" (Ю. Завадский), – уже само по себе является снижающим обстоятельством. Во-вторых, этот принцип охватывает не только тематический план произведения: он становится главным средством формообразования, основанного, как правило, на простой повторности, подчиняет себе ладогармонический, фактурный, динамический уровни. В результате образуется художественное пространство, представляющее собой апофеоз вторичности, лишённое какого бы то ни было обновления и развития – то есть такое, которое было удобоваримым продуктом советского искусства названного периода.

Возникающая в "Антиформалистическом райке" "игра в нарушение семантических и прагматических канонов" преследует цель вникнуть не только "в природу самого канона" (в данном случае – выступить оппонентом к "каноническим" процессам соцреализма), но, через него, – и "в природу вещей" [20, с. 303]. Так в пародийном произведении за внешне игровой формой работы с материалом открывается истинный, философско-бытийственный смысл. Он становится прозрачным благодаря гениально смоделированной ситуации "единомыслия", воспроизводящей интонационными средствами безликую психологию *homo soveticus* с характерными для неё усредненной общностью, социальным квазиоптимизмом и табуированно-стандартизированным мышлением, возвращенным больной идеологией, которая "унифицирует индивидуальное сознание и соединяет миллионы маленьких "я" в одно огромное "мы" [107, с. 102].

Столь явное несоответствие "Райка" стилистическому почерку композитора ("потеря связи времен и миров", интонационная тавтология, жанровый атавизм, манипуляция стереотипами, мистифицированно-бутафорский тематический материал, квази-развитие и пр.), использование лубочно-раешных примитивных средств выразительности, доминирование кичевых принципов работы с материалом способствовали созданию произведения, отразившего абсурдность и ущербность "трагического балагана" советской действительности 30–50-х годов.

Говоря о музыке Шостаковича, Л. Гаккель определил многие ее странныцы как "ответ гения-петербуржца на ликования Хама". Композитор, по его мнению, "яростно враждует с коллективистским миром, жестоким и неподвижным; агрессии этого мира Шостакович отвечает трубами и ба-

рабанами своих симфоний". Сказанное, безусловно, верно. Однако противостояние художника своему времени осуществлялось не только "трубами и барабанами" – даже при учете "инструментальных монологов, "одиноких голосов", выражающих ... безысходную поминальную боль"<sup>1</sup>. Парадоксальным ответом Хаму, в контексте "эпохи двоемыслия" (Д. Оруэлл), явился уникальный музыкально-смеховой мир Шостаковича.

Специфика его смеха, не имевшего никакого отношения к беспроблемному комизму, во многом зависела от времени создания произведений. Так, в макаберные сталинские времена композитор действовал в соответствии с двумя опробованными методами. С одной стороны, вынужденный "упрятать уши под колпак юродивого", Шостакович ушёл в мир "эзопова языка", апеллирующего к приёмам иносказания, двойного кодирования, увенчания-развенчания, ложного хода и пр. (финальная песня "Счастье" в цикле "Из еврейской народной поэзии"). С другой, композитор создал собственную смеховую нишу, предприняв невероятно опасное, но спасительное путешествие в гротескно-несообразную "страну дураков" (подпольный "Антиформалистический раёк", помогший избежать "апокалипсиса души").

В период политической оттепели 60–70 гг. музыкальный смех Шостаковича зазвучал более откровенно и раскатисто. Здесь и *Сатиры* на слова Саши Черного, и *Пять романсов на слова из журнала "Крокодил"*, и *Четыре стихотворения на стихи капитана Лебядкина*, представившие целый калейдоскоп смеховых ликов "липкой, неотвязной обыденщины, готовой в любой миг к самой страшной жестокости" (Л. Гаккель). Но здесь же – психологически-жуткое итоговое *Предисловие к полному собранию моих сочинений*, представившее, за счет самообесценивания и саморазрушения, "сюжетный предел юмора" (Л. Пумпянский). Кроме этого вербализованного пространства, в которое естественным образом вписываются *Нос* и многие трагифарсовые страницы *Леди Макбет*, следует обозначить огромный "немотствующий" мир симфонических смеховых фресок: озорных и по-мальчишески дерзких, гневно-саркастических и гротесковых, наконец, трагикомических и однозначно трагедийных. Видимо так, от лица Шостаковича, говорила эпоха, нашедшая в нем свой язык, посредством которого – по ироническому свойству истории "время смеялось над собою" (А. Михайлов).

<sup>1</sup> См. указ. соч. Л. Гаккеля, с. 10.



## CODA

Проведенное исследование, представляющее собой движение по лабиринтам смехового культурного пространства, является принципиально открытым. Поднятые в нем проблемы столь множественны и спорны, что говорить о какой-либо окончательности не представляется возможным. Причина тому – сам смех – феномен крайне нестабильный и "коварный", который, благодаря своей кривозеркальной специфике, погружает исследователя в смысловую реальность, чреватую непредсказуемыми поворотами и зигзагами. Любая точка здесь относительна, являясь открытием новой перспективы. Всякая законченность недостижима, как невозможна хоть сколько-нибудь стабильная и резюмирующая дефиниция происходящих в музыкальном искусстве смеховых процессов. Поэтому не будем подводить итоги, а, вопреки законам формы, предложим взгляд на проблему сквозь призму ещё одного, образовательного "зеркала".

Классический тип музыкального образования – тот, который исповедует современная педагогика, сознательно ориентирован на приобщение молодых музыкантов к высоким произведениям мирового искусства, интонационно-смысловая коллизия которых формируется, прежде всего, сферами пассионарной, трагической, философско-созерцательной, лирико-драматической и прочей "солидной" образности. В итоге музыкальная культура приобретает статус "культуры-агиласта", не способной к смеянию. Тем не менее, качество научной объективности предполагает изучение музыкальной культуры как *целостного* явления, во всей совокупности её слагаемых. Включение смеховой сферы музыкальной культуры, в её различных национально-ментальных и индивидуальных проявлениях, в образовательный процесс позволяет расширить проблемное поле обучения и открыть новые измерения композиторского и исполнительского творчества. Освежить восприятие, отягощенное неоднократным изучением фактов под одним и тем же углом зрения, приблизить его к реальности, освободить от стереотипов – вот задача современного музыкального образования, осуществление которой возможно путем сбалансированного рассмотрения "серьезного" и "смехового" аспектов жизнетворчества композиторов.

Безусловно, если бы Бах создал только "Пассионы", Моцарт – "Реквием", Гайдн – произведения, отмеченные лирико-драматичес-

кой или созерцательной образностью, Верди – "Аиду", "Травиату" и "Отелло", Мусоргский – "Бориса Годунова" и "Хованщину", а Римский-Корсаков – "Царскую невесту", "Китеж" и "Моцарта и Сальери" (список можно продолжить), – они и тогда были бы гениальными, но они *были бы другими*. Историческая реальность такова, что все эти композиторы представили в своём творчестве "двойную экспозицию мира": Бах, наряду с пассионарными произведениями, написал заразительно смешной "Quodlibet" и светские кантаты ("Кофейную", "Крестьянскую" и др.), Моцарт – "Музыкальную галиматью", "Свадьбу Фигаро", "Волшебную флейту" и "Деревенский секстет", Гайдн – множество гениальных произведений, искрящихся многокрасочным юмором, Верди закончил свой оперный путь "Фальстафом", а академичный Римский-Корсаков представил на оперной сцене целую палитру комического – от незлобливого юмора гоголевских опусов ("Майская ночь" и "Ночь перед Рождеством") и мягко-ироничного "Царя Салтана" – до острой пародийной инверсии русской сказки ("Золотой петушок"). Что уж говорить о Мусоргском-"Юморе", оксюморонное мироощущение которого порождало такие полярные, разделенные пропастью художественные миры как "Женитьбу" и "Бориса Годунова", "Сорочинскую" и "Хованщину", "Детскую" и "Песни и пляски смерти".

Приоритетное изучение произведений "высокой" семантики – явление неоспоримое и естественное – приобретает обоснованный характер только тогда, когда жанрово-стилевое своеобразие автора рассматривается в *системе разных показателей его житнетворчества*, с учётом всех векторов личностно-психологической и творческой индивидуальности (ведь известно, что многие композиторы были особо склонны к смеховому видению мира, а в определённые периоды ритуальная смеховая деятельность играла существенную роль в творческом процессе целых музыкальных сообществ, как это было, например, в случае с Могучей кучкой). В противном случае неизбежными будут искажение реальной картины или, в крайнем случае, – поверхностный взгляд на неё.

Периферийное положение смеховой сферы отражено и в *программных требованиях* по музыкально-теоретическим предметам. Сложилась ситуация, когда произведения смехового статуса оказываются вытесненными за пределы осмысленного музыкального пространства, оставаясь, между тем, в объекте активного внимания исполнителей

(трудно представить репертуарный список любого оперного театра без "Севильского цирюльника" Россини, "Свадьбы Фигаро" Моцарта, а концерты исполнителей – без сонат и симфоний Гайдна, Моцарта и Бетховена, многие части которых связаны со смеховым типом образности, без комических опусов Даргомыжского, Мусоргского, Прокофьева, Шостаковича, также как украинскую музыкальную реальность – без Бурлесок, Скерцо и Юморесок Скорика, Ищенко, Колодуба, без "Ночи перед Рождеством" Станковича или парадоксально-игровых опусов Зажитько). Думаю, изучение музыкальной культуры с позиций учета её "серьёзного" и "смехового" аспектов поможет исполнителям осознать специфику исполнения произведений, связанных с различными типами образности, овладеть культурой исполнения тех и других.

Отмеченная смеховая компрессия наблюдается и при формировании личностного облика композитора, жизнь которого возводится в некий этический абсолют и лишается естественной для каждого человека многомерности проявлений. Смеховой аспект их жизни (даже тогда, когда это свойство является очевидным, как в случаях с Мусоргским, Бородиным, Танеевым, Прокофьевым, Шостаковичем и пр.) зачастую отходит на периферию, оставаясь в положении "закадрового дополнения". Результатом такой установки становится то, что личностно-психологические портреты композиторов приобретают весьма общее "лица выраженье", а в сознании учащегося возникает некая абстрактная модель, определяемая номенклатурным набором эпитетов и характеристик. Именно поэтому смеховой модус жизнотворчества композиторов стал своего рода *terra incognita* музыкально-теоретического образования, примеры чему – М. Мусоргский, С. Танеев, Д. Шостакович, А. Шнитке, Р. Щедрин и др.

Продвижение к реальности благодаря смеховому контексту становится возможным при изучении творчества многих композиторов – от французских клавесинистов и Баха до наших современников. Вспомним, что и в украинской музыкальной культуре имеется немало тому подтверждений, а основоположник отечественной музыкальной классики Н. Лысенко активно проявил себя в этой сфере, представив различные жанровые разновидности национальной комической оперы: пародию "Андриашиада", лирико-комедийную "Ночь перед Рождеством" (кстати, первую из всех "Ночей" по Гоголю), детские комические оперы "Коза-дереза" и "Пан Коцький", комическую оперу с сатирическими чертами "Энеида".

Настоятельно требуют введения смехового контекста артефакты XX века, обнаруживающие огромный спектр смеховых проявлений:

от антиутопической и антиромантической иронии как "болезни века" (А. Блок) – до стилевых игр постмодернизма в духе Ерофеевых и Пригова, от неприкрытого комикования и абсурдизма – до редуцированного и гротескно-юродствующего смеха в трагических концепциях Шостаковича и Шнитке.

Из смехового мира тянутся нити и к таким свойствам музыки XX века как театрализованность, принципы "обманутого ожидания" и остранения, связанные с деформацией общеизвестного материала (жанровое опрощение, примитивизация, банализация), разрушение нормативного соотношения рельефо-фоновых параметров музыкального текста, масочно-игровое лицедейство (в частности, отмечаемое М. Арановским раздвоение Д. Шостаковича на "Я" и "Анти-Я" [с. 239] – тенденция, продолжающая смеховую многоликость "литературного грима" М. Мусоргского) и т. д.

Художественное содержание современного творческого процесса актуализирует многие проблемы, связанные со смеховыми формами отражения действительности. Идеи абсурда, "логичного алогизма", эклектического объединения необъединимого, инверсирование высоко-низовых культурных параметров, нарушение естественной логики развития, "стилевые модуляции" и "стилевой синтез" (термины А. Шнитке), коллажная техника, деформация выработанных историей жанрово-стилистических норм – в значительной степени берут свое начало в эстетике вывернутого наизнанку смехового мира (не отвергая других источников отмеченных явлений, настаиваю на больших потенциальных возможностях именно этих факторов).

Можно с уверенностью сказать, что нередко наиболее радикальные интонационно-семантические свершения нередко происходили сначала в сфере смеховой музыки, а затем уже адаптировались "серьезными" опусами (доказательство этому – остродиссонантное звучание темы в "Деревенском секстете" Моцарта, невозможное с позиций художественного этикета того времени, интереснейшие комедийные находки Гайдна и пр.). Часто под воздействием смеховой образности перестраивались интонационные закономерности произведения, происходили сдвиги в семантическом архетипе различных форм и жанров (таких как скерцо, марш, вальс, романс<sup>1</sup>, сонатное аллегро, сонатно-симфонический цикл и др.).

<sup>1</sup> Вспомним ироничное название одного из сатирических вокальных циклов Д. Шостаковича – "Пять романсов на слова из журнала "Крокодил", его же нарочито банальные, гротескно-опошленные жанровые модели вальса, польки, галопа, марша в "Сатирах", "Стихотворениях капитана Лебядкина", прелюдиях, симфониях, балетах, "Катерине Измайловой" и др.

Ещё более чем в прошлых веках, в XX–XXI столетиях обнаруживается протеистичность и "всепроницаемость" смеха. Всё чаще комическое теряет свой оптимистический тонус, сопрягаясь с такими противоположными эмоциональными константами, как драматическое и трагическое, переходя из сферы их противоположностей в ряд факторов, способствующих наиболее адекватному выявлению драматургических конфликтов. У Д. Шостаковича, например, комическое несет в себе "активный отрицательный заряд" (М. Арановский), связанный с гротесковой деформацией образа. Как замечает учёный, "это относится не только к *скерцозной сфере*, которая уже в силу своей традиционной семантической функции вводит в симфонию комический элемент, а значит, и создаёт предпосылки для его преобразования в *злое комическое*, но и для тех же маршей, которые <...> поначалу кукольно смешны и, кажется, не таят в себе ничего угрожающего" [235, с. 236].

Думаю, учет этих факторов стиле- и жанрообразования будет способствовать обогащению курса анализа музыкальных произведений и музыкальной интерпретации. Изучение интонационно-выразительных, формально-логических и содержательно-смысловых параметров музыкального сочинения с позиций не только "серьёзной", но и смеховой семантики, откроет новые перспективы аналитического видения, а сравнительное рассмотрение обоих направлений композиторской работы (в "роде скучном" и "весёлом", как говорил С. Танеев) позволит в какой-то мере приблизиться к тайнам творчества, осознать социокультурные приоритеты автора.

Возможна и такая постановка проблемы как присутствие двух типов художественной логики – не всегда противоположных, но взаимодополняющих, синтезированных друг с другом (как в случае с М. Мусоргским и Д. Шостаковичем). Кроме того, введение в аналитический оборот произведений смеховой семантики, нередко выходящих за пределы традиционного аналитического осознания и требующих актуализации новых понятий, будет способствовать стимуляции научно-исследовательской и категориально-терминологической инициативы музыковедов.

Появление в цикле аналитических дисциплин курса исполнительской интерпретации, посвящённого рассмотрению исполнительских аспектов музыкального произведения, уже обозначило перспективы развития идеи о важности интонационно-исполнительского фактора в

"смеховой работе" композитора (в частности, при осуществлении пародийного замысла или при особой склонности авторов к импровизационно-игровому исполнительству, как в случаях с А. Бородиным, М. Мусоргским, С. Танеевым, С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем).

Особого внимания заслуживает проблема формы в произведениях смехового модуса. Среди наиболее активных средств этого рода – алогичные законы формообразования: нарушение естественных пропорций целого, несоответствие материала способам его развития, появление симптомов "неполноценного" формообразования. В этом же ряду – проблема переинтонирования жанров и форм, например, трактовка рондо как формы, демонстрирующей идею "навязчивых состояний" (Рондо Фарлафа из "Руслана и Людмилы" М. Глинки, "Ярость по поводу утерянного гроша" Л. Бетховена); многократная повторность вычлененного сегмента в качестве фактора комического воздействия, в частности, как приема, имитирующего заикание, или средства, способствующего опошлению идеи ("Крейцера соната" из "Сатир", "Таракан" в "Четырех стихотворениях капитана Лебядкина" Д. Шостаковича).

Полезным будет введение в курс Анализа музыкальных произведений темы "Принципы пародийной организации музыкального материала" – как в сфере "чистой" инструментальной музыки, так и в вокальных опусах, связанных с взаимодействием двух текстовых уровней (музыкального и вербального), движение которых возможно как в едином, так и в различных семантических направлениях.

Намеченный круг проблем свидетельствует о необходимости обращения к смеховому контексту и в таких сферах, как музыкальная психология и педагогика, режиссура, культурология, психология наций, инструментоведение (вспомним "Заметки об инструментровке" Н. Римского-Корсакова, где выделены средства создания комических эффектов темброво-инструментальными и штриховыми средствами). Расширение научной парадигмы музыковедения, изучение музыкальной культуры с учетом предложенных перспектив – актуальная дискуссионная проблема, требующая развития и апробации. Важно сбалансировать "смеховой" аспект с "серьезным" и не впасть в другую крайность.

Итак, книга написана. Надеюсь, она будет полезна не только решением поставленных проблем, но и указанием на перспективы "смеховедения" – ведь вопросов осталось не меньше, чем получено ответов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. А.П. Бородин в воспоминаниях современников / Сост., текстолог. ред., вступ. статья и коммент. А. Зориной. – М.: Музыка, 1985. – 288 с.
2. Абдуллаева З. Все мы вышли из анекдота // Знание – сила. – 1993, № 2. – С. 113–119.
3. Абсурд и вокруг: Сборник статей / Отв. Ред. О. Буренина. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 448 с.
4. Аверинцев С. Бахтин, смех, христиан культура // Россия / Russia. – Venezia: Marsilio Editori, 1998. – С. 119–130.
5. Аверинцев С. О духе времени и чувстве юмора // Новый мир. – 2000. – № 1. – С. 137–140.
6. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
7. Аверинцев С. Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 384 с.
8. Адрианова-Перетц В.П. "Праздник кабацких ярыжек". Пародия-сатира второй половины XVII века // ТОДРЛ. – Т. 1. – Л., 1934. – С. 215–245.
9. Азадовский М.К. Народные сказки о боге, святых и попах. Русские, белорусские и украинские / Подгот. текст Н.И. Савушкина. – М.: АН СССР, 1963. – 230 с.
10. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 255 с.
11. Апинян Т. Игра в пространстве серьезного (игра, миф, сон, ритуал). – СПб.: СПб. унив., 2005. – 400 с.
12. Арановский М. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 15–27.
13. Арановский М. Музыкальные "антиутопии" Д. Шостаковича // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ МКРФ, 1997. – С. 213–250.
14. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
15. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сборник статей. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 5–44.
16. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
17. Аристотель. Поэтика. Риторика. – СПб.: Азбука-Классика, 2000. – 348 с.
18. Аристотель. Сочинения: В 4 т. – Т. 4. – М.: Мысль, 1984. – 830 с.
19. Арсланов В.Г. Произведение искусства как самоуничтожение // Труды Академии художеств. – Вып. 2. – М., 1984. – С. 190–210.
20. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. – 338 с.
21. Архипов И. Смех обреченных (Смеховая культура как зеркало короткой политической жизни "Свободной России" 1917 г.) // Звезда. – 2003. – № 8. – С. 161–176.
22. Асафьев Б. Избранные труды. – В 4 т. – Т. 3: Композиторы "Могучей кучки". В.В. Стасов. – М.: АН СССР, 1954. – 335 с.
23. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – В 2 кн. – Изд. 2 е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
24. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – В 2 кн. – Л.: Музгиз, 1963. – 379 с.

25. Асафьев Б. Музыкально-драматургическая концепция оперы "Борис Годунов" // Избранные труды. – М.: АН СССР, 1954. – Т. 3. – С. 78–99.
26. Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам. – М.: Сов. композитор, 1978. – 200 с.
27. Аспекты общей и частной лингвистики текста. – М.: Наука, 1982. – 245 с.
28. Бабель И. Избранное. – М.: Гослитиздат, 1957. – 375 с.
29. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
30. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 4. – М.: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
31. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1965. – 527 с.
32. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы. – 1970. – № 1. – С. 95–122.
33. Бекетова Н. От сатиры и трагедии – к трагедии-сатире // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. – Ростов-на-Дону: Гэфест, 1999. – С. 49–72.
34. Беленкова И. Принципы диалога в "Борисе Годунове" Мусоргского и их развитие в советской опере // М.П. Мусоргский и музыка XX века. – М.: Музыка, 1990. – С. 110–136.
35. Белинский В. Полное собрание сочинений: В 13 т. – М.: АН СССР, 1953–1959.
36. Белкин А.А. Русские скоморохи. – М.: Наука, 1975. – 180 с.
37. Бельская Н.А. Диалектика смеха: аспект деструктивности. – К.: Орианы, 2001. – 39 с.
38. Бенуа А Новые балеты. "Петрушка" // И. Стравинский. Переписка с корреспондентами. Материалы к биографии: В 3 т. / Сост., текстол. ред., коммент. В.П. Варунца. – Т. 1. – М.: Композитор, 1998. – С. 464–468.
39. Берберов Р. Заметки о тематизме "Эпической поэмы" (воплощение особенностей и особенности воплощения) // Герман Галынин. Сб. ст. – М.: Сов. комп., 1979. – С. 102–161.
40. Бергсон А. Смех // Психология эмоций. Тексты. – М.: Издат. МГУ, 1984. – С. 186–191.
41. Бергсон А. Собрание сочинений: В 5 т. – Т. 5. – СПб.: Изд. М.М. Семенова, 1914. – 206 с.
42. Бердяев Н.А. Самопознание. – М.: СП ДЭМ, 1990. – 334 с.
43. Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
44. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., предисловие А.В. Ивашкина. – М.: Классика – XXI, 2003. – 320 с.
45. Бич Е. "Большой пуд" я положил в чашу умственной жизни России (80 летие со дня рождения В. Розанова) // Звезда. – 1999. – № 2. – С. 134–147.
46. Блок А. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1962. – 799 с.
47. Бобровский В. Музыкальное мышление Шостаковича и основы его тематизма // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 120–129.
48. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.



49. Бобровский В. Шостакович в моей жизни: личные заметки // Советская музыка. – 1991. – № 9. – С. 23–30.
50. Бонфельд М. Комическое в симфониях Гайдна. – Автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 – Л.: ЛГИТМИК, 1979. – 24 с.
51. Бонфельд М. Комическое в симфониях Гайдна: Дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 – Л., 1979. – 221 с.
52. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление (опыт системного исследования музыкального искусства). – М.: МГПИ, 1991. – 216 с.
53. Бороденко М.В. Комическое в системе установочной регуляции поведения: Дисс. ... канд. психологич. наук: 19.00.01. – М., 1995.
54. Бородин Б. Комическое в музыке. – М.: Композитор, 2004. – 206 с.
55. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. – В 5 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1965. – 566 с.
56. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь: В 82 т. – Т. 81. – СПб: Типогр. Акц. общ. Брокгауз – Ефрон, 1904. – 576 с.
57. Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. – М.: Эксмо, 2004, – 592 с.
58. Вайль П. Уравновешивать пафос усмешкой // Григорий Горин. Воспоминания современников. – М.: Эксмо, 2001. – С. 47–49.
59. Валькова В. "Рыдать над смешным": традиции русского юродства в творчестве Шостаковича // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. Сборник статей. – Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2001. – С. 229–239.
60. Валькова В. Сюжет Голгофы в творчестве Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 679–716.
61. Валькова В. Трагический балаган. К вопросу о концепции четвертой симфонии // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 78–84.
62. Василий Розанов: pro et contra. Личность и творчество В. Розанова в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология. – СПб.: РХГИ, 1995. – 521 с.
63. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: Наука, 1978. – 235 с.
64. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М.; Л.: ОГИЗ, 1930. – 427 с.
65. Вишневская Г. Галина: История жизни. – Л., 1993. – 576 с.
66. Власов В. Стили в искусстве. – В 2 т. – Т. 1. – СПб.: Кольна, 1995. – 672 с.
67. Волков С. История культуры Санкт-Петербурга с основания до наших дней. – СПб.: Эксмо, 2000. – 703 с.
68. Волков С.Д. Шостакович и Сталин: художник и царь. – М.: Эксмо, 2005. – 640 с.
69. Гадецкая А. Несколько загадок "Райка": опыт реконструкции некоторых смыслов музыкальной пародии в вокальном цикле Мусоргского // Київське музикознавство. – Вип. 10. – К.: НМАУ, 2003. – С. 13–18.
70. Гачев Г. Жизнемысли. – М.: Правда, 1995. – 48 с.
71. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. – М.: Academia, 1998. – 480 с.

72. Гачев Г. Русская дума. Портреты русских мыслителей. – М.: Новости, 1991. – 272 с.
73. Гегель Г.В. Энциклопедия философских наук: В 3 т. – Т. 1. – М.: Мысль, 1974. – 452 с.
74. Гессе Г. Игра в бисер: Роман / Пер. с нем. С. Апта. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 496 с.
75. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – Т. 6. – М.: АН СССР, 1951. – 920 с.
76. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 6: Статьи. – М.: Худ. лит., 1986. – 543 с.
77. Голиков И. Деяния Петра Великого. – М.: Гослитиздат, 1959. – 135 с.
78. Голованевская В.И. Характеристики Я-концепции и предпочтение стратегий совладающего поведения // Вестник Москов. унив., серия 14: Психология. – 2003. – № 4. – С. 30–36.
79. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX века. Очерки. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
80. Головинский Г. Путь в XX век. Мусоргский // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ МКРФ, 1997. – С. 59–90.
81. Гольденвейзер А.Б. Из моих воспоминаний // С.И. Танеев. Материалы и документы. – Т. 1: Переписка и воспоминания. – М.: АН СССР, 1952. – С. 303–314.
82. Горин Г. Самый правдивый: Комическая фантазия о жизни и смерти Карла Фридриха Иеронима фон Мюнхгаузена. – М.: ВААП, 1976. – 334 с.
83. Горин Г. Хочу харчо! – М.: Искусство, 1970. – 127 с.
84. Гроссман Л. Композиция в романах Достоевского // Вестник Европы. – 1916. – № 9. – С. 118–134.
85. Гуревич А.Я. К истории гротеска. "Верх" и "Низ" в средневековой латинской литературе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – Т. 34. – 1975. – № 4. – С. 317–327.
86. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. – В 4 т. – М.: Русский язык, 1989–1991.
87. Даркевич В. Народная культура средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI веков. – М.: ИТИ Технологии, 2004. – 328 с.
88. Дионисий Ареопagit. О Божественных именах. О мистическом богословии: Тексты, пер. с др.-греч. – СПб.: Глагол, 1994. – 370 с.
89. Добрыкин Э. "Музыкальная сатира в вокальном творчестве Д.Шостаковича" // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 3. – М., 1975. – С. 17–37.
90. Домострой. – М.: Сов. Россия, 1990. – 304 с.
91. Дорфман Л.Я. Эмоциональные стили (На материале художественно-творческой деятельности). – Пермь, 1999. – 424 с.
92. Достоевский Ф. Бесы. Роман в 3 х частях // Собрание соч: В 10 т. – Т. 7. – М.: Худ. лит., 1957. – 758 с.
93. Достоевский Ф. Новые материалы и исследования // Литературное наследство: Сб. АН СССР. – М.: АН СССР, 1973. – Т. 86. – 791 с.
94. Достоевский Ф. Полное собрание сочинений: В 30 т. – Т. 20: Статьи и заметки. – Л.: Наука, 1980. – 432 с.

95. Дурандина Е. Вокальное творчество Мусоргского. – М.: Музыка, 1985. – 200 с.
96. Ерофеев Викт. Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. – М.: Союз фотохудожников России, 1996. – 576 с.
97. Ерофеев Викт. Хороший Сталин. Роман. – М.: Зебра, 2005. – 383 с.
98. Жирар Р. Насилие и священное. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – 400 с.
99. Житие протопопа Аввакума. Житие инока Епифания. Житие боярыни Морозовой: Статьи, тексты, комментарии. – СПб.: Глаголь, 1993. – 240 с.
100. Житие препод. Прокопия Устюжского. – СПб., 1893. – 98 с.
101. Житомирский Д. Из впечатлений минувших лет // Д. Шостакович. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1976. – С. 178–180.
102. Жмакин В. Митрополит Даниил и его сочинения. – М.: Мысль, 1988. – 762 с.
103. Заветные частушки. Из собрания А.Д. Волкова: В 2 т. – Т. 1: Эротические частушки. – М.: Ладомир, 1999. – 396 с.
104. Задерацкий В. Музыкальная форма. – В 2 вып. – Вып. 1. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.
105. Зак В.Д. Шостакович и дети // Музыкальная академия. – 2003. – № 4. – С. 19–30.
106. Заширинская О. Развитие личности в коммуникативном пространстве // Историческая психология и ментальность. – СПб., 1999. – С. 225–246.
107. Зиновьев А. Гомо-советикус: социологический роман // А. Зиновьев. Собрание сочинений. – В 10 т. – Т. 5. – М.: Центрполиграф, 2000. – 320 с.
108. Зинькевич Е. Динамика обновления. – К.: Музична Україна, 1986. – 184 с.
109. Зинькевич О.С. Музичний процес чи його імітація? (Погляд з 1993 року) // Музика – 1993. – № 1 – С. 6–8.
110. Зинькевич Е.С. Смеховая парадигма украинской музыки // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. – Нижний Новгород: НГК им. М. Глинки, 2001. – С. 270–283.
111. Зуев П. Заметки о лицедеи и лицедействе. Понириологические идеи "Фокусника" Иеронима Босха как ключ к христианскому осмыслению современной культуры // Квартальник. Богослов'я. Філософія. Культурологія. – Лютий-травень. 2000. – С. 59–128.
112. Иваницкий В. Я древний смех несу на рынок // Знание – сила. – 1993. № 2. – С. 95–101.
113. Иванов Вяч. Левый и правый // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – Изд. 2. – Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1988. – С. 43–44.
114. Иванов Вяч. По звездам. – СПб., 1909. – 237 с.
115. Иванова Т.В. Остроумие и креативность // Вопросы психологии. – 2002. – № 1. – С. 76–87.
116. Ивлева Л. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. – СПб.: РИИИ, 1998. – 195 с.
117. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. – 384 с.
118. Итальяно-русский словарь. – М.: Издат. иностр. и нац. словарей, 1963. – 975 с.

119. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике: В 3 ч. – Ч. 1. – Л.: ЛГУ, 1963. – 132 с.
120. Карамзин Н. История Государства Российского: В 3 книгах. – Кн. 3. – СПб.; М.: Кристалл, 2003. – 783 с.
121. Карасёв Л. Лики смеха // Человек. – 1993. – № 7. – С. 144–158.
122. Карасёв Л. Мифология смеха // Вопросы философии. – 1991. – № 7. – С. 68–86.
123. Карасёв Л. Парадокс о смехе // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 47–65.
124. Карасёв Л. Смех и грех // Знание – сила. – 1993. – № 2. – С. 121–125.
125. Карасёв Л. Философия смеха. – М.: Рос. гуманит. универ., 1996. – 222 с.
126. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 275 с.
127. Келдыш Ю.В. История русской музыки: В 10 т. – Т. 1. Древняя Русь (XI–XVII века). – М.: Музыка, 1983. – 383 с.
128. Ключевский В.О. Исторические портреты. – М.: Вече, 2005. – 480 с.
129. Колобков С. Принцип парадоксальности в сочинении и исполнении музыки. – Харьков: Основа, 1997. – 171 с.
130. Компанейский Н.И. К новым берегам: М.П. Мусоргский // М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников: Сборник / Сост., текстолог. ред., вступит. статья и коммент. Е.М. Гордеевой. – М.: Музыка, 1989. – С. 125–132.
131. Корній Л.П. Історія української музики: У 3 т. – Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996–1998.
132. Косиков Г. Ролан Барт – семиолог, літературознавець // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 3–45.
133. Костырко С. Набоков по-американски // Новый мир. – 2003. – № 7. – С. 160–163.
134. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Методы изучения и классификации. – К.: Муз. Україна. – 1983. – 158 с.
135. Кривополенова М.Д. Былины, скоморошины, сказки. – Архангельск: Арх. издат., 1950. – 176 с.
136. Крылова Л. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка – 1975. – № 8. – С. 92–97.
137. Кузеля З. Посиживіє і забави при мерці // Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. – Львів, 1915. – Т. СХХІІ. – С. 103–160.
138. Кузнецов А. Притяжение и отталкивание // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 110–116.
139. Кундера М. Книга смеха и забвения. Роман. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 330 с.
140. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства: Зб. ст. – К.: Муз. Україна, 1983. – 139 с.
141. Кюи Ц. Избранные статьи. – Л.: Музгиз, 1952. – 691 с.
142. Кюи Ц. О новых изданиях В.В. Бесселя // Санкт-Петербургские ведомости. – 1872. – № 100 (11.04).

143. Літературознавчий словник-довідник. – К.: Академія, 2006. – 752 с.
144. Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский // Музыкальный современник. – Кн. 5/6. – М.: Музгиз, 1917. – С. 46–107.
145. Лашенко С.К. Заклятие смехом. Опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян. – М.: Ладомир, 2006. – 317 с.
146. Лебедева Т.В., Ховрина Е.А. Карнавальный диалог в творчестве А.П. Чехова // Христианство в мировой культуре: Сб. научных трудов. – Нижний Новгород, 2000. – С. 312–329.
147. Левая Т. Контрасты вокального жанра // Советская музыка. – 1975. – № 11. – С. 82–86.
148. Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Ладомир, 1995. – 490 с.
149. Леонтьев А.Н. Некоторые проблемы психологии искусства // Леонтьев А.Н. Избранные психологические произведения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Педагогика, 1983. – 339 с.
150. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. – Изд. 4. – М.: Издат. Москов. унив., 1981. – 584 с.
151. Ливанова Т.Н. Русские драматурги (XVIII век). – М.; Л., 1959. – 358 с.
152. Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII в. в её связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. – Т. 1-2. – М., 1952–1953.
153. Лист Ф. Фридерик Шопен. – М.: Музгиз, 1956. – 429 с.
154. Лихачёв Д.С. Бунт "кромешного" мира // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделир. системам. – Тарту: Тартус. гос. унив., 1974. – С. 116–118.
155. Лихачёв Д.С. Заметки о русском. – Изд. 2, доп. – М.: Сов. Россия, 1984. – 62 с.
156. Лихачёв Д.С. Избранные работы: В 3 т. – Т. 2. – Л.: Худ. лит., 1987. – 493 с.
157. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 293 с.
158. Лосев А.Ф. История античной эстетики: Высокая классика. – М.: Искусство, 1974. – 598 с.
159. Лотман Ю. Динамическая модель семиотической системы // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 543–556.
160. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 603–613.
161. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М., 1992.
162. Лотман Ю. О динамике культуры // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 647–663.
163. Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 462–485.
164. Лотман Ю. О русской литературе: Статьи и исследования. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 848 с.
165. Лотман Ю. О семиотическом механизме культуры (совместно с Б.А. Успенским) // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 485–503.
166. Лотман Ю. О типологическом изучении культуры // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 447–456.

167. Лотман Ю. Понятие границы // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 257–267.
168. Лотман Ю. Проблема "обучения культуре" как типологическая характеристика // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 417–424.
169. Лотман Ю. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. "Евгений Онегин". Комментарий. – СПб.: Искусство – СПб., 2005. – 847 с.
170. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
171. Лотман Ю. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
172. Лотман Ю. Структура художественного текста // <http://www.ruthenia.ru/lotman/paptrs/sht/3.html/3>. – С. 1–28.
173. Лотман Ю. Тезисы к семиотическому изучению культур (в применении к славянским текстам) (совместно с В. Ивановым, А. Пятигорским, В. Топоровым, Б. Успенским) // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 504–524.
174. Лотман Ю., Успенский Б. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси // Вопросы литературы. – 1977. – № 3. – С. 148–166.
175. М.П. Мусоргский в воспоминаниях современников: Сборник / Сост., текстол. ред., вступ. статья и коммент. Е.М. Гордеевой. – М.: Музыка, 1989. – 319 с.
176. Малкин Г. Афоризмы для умных людей. – М.: Классика, 2005. – 480 с.
177. Малэк Э. Единство в смехе. О некоторых аспектах польско-русских литературных связей XVII – начала XIX веков // Культурные связи России и Польши XI–XX веков. – М.: УРСС, 1998. – С. 84–102.
178. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
179. Месть любви // Театр. – 1909. – № 518, 519.
180. Меткамф С., Фелибл Р. Путь к успеху. – СПб.: Кольна, 1997. – 236 с.
181. Михайлов М. Стиль в музыке – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
182. Можейко М.А. Ирония // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – С. 336–338.
183. Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература: историко-литературный журнал. – Л.: АН СССР, 1960. – С. 48–77.
184. Москаленко В.Г. Музичний твір як текст // Київське музикознавство. – Вип. 7: Текст музичного твору: практика і теорія – К.: НМАУ, 2001. – С. 3–10.
185. Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь. – В 3 т. – Т. 3. – СПб.: Композитор, 1999. – 328 с.
186. Мусоргский М.П. "Борис Годунов": опера в 4-х действиях с прологом... / Сост. и отредактировал по автографам композитора П. Ламм. – Л.: Музыка, 1974. – 447 с.
187. Мусоргский М.П. Избранные письма. – М.: Музгиз, 1953. – 238 с.
188. Мусоргский М.П. Литературное наследие. Письма, библиографические материалы и документы. / Сост. А. Орлова, М. Пекелис. – М.: Музыка, 1971. – 400 с.

189. Мусоргский М.П. Письма и документы / Сост., вступ. ст. А.Н. Римско-го-Корсакова. – М.; Л.: Музгиз, 1932. – 580 с.
190. Мусоргский М.П. Письма к В.В. Стасову. – М.: Издат. РМО, 1911. – 125 с.
191. Мусоргский М.П. Письма. – Изд. 2. – М.: Музыка, 1984. – 446 с.
192. Муха А.И. Музыканты смеются. – К.: Музична Україна, 1973. – 304 с.
193. Мысли, афоризмы и шутки знаменитых мужчин. – М.: Эксмо, 2005. – 378 с.
194. Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Горький, Толстой, Тургенев. – М.: Независимая газета, 1998. – 440 с.
195. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 320 с.
196. Назайкинский Е. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыкознания. – М.: Музыка, 1987. – С. 151–177.
197. Немковская В.И. Персонаж как категория музыкальной поэтики: Автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.01. – М., 2002. – 22 с.
198. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – 830 с.
199. Новиков В. Книга о пародии. – М.: Сов. писатель, 1989. – 540 с.
200. Нодиа Г. Человек смеющийся в контексте философии культуры // Философия, культура, человек. – Тбилиси: Мецниереба, 1988. – С. 47–72.
201. Об опере "Великая дружба" В. Мурадели. Постановление ЦК ВКП(б) от 10.02.1948 г. // Советская музыка. – 1948. – № 1. – С. 3–9.
202. Оборин Л. Композитор-исполнитель // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1973. – С. 138–141.
203. Оборотень. Русские фантазмагии. – М.: Книжная палата, 1994. – 336 с.
204. Орлов Г. "При дворе торжествующей лжи". Размышления над биографией Шостаковича // Д.Д. Шостакович. Сб. статей к 90 летию со дня рождения. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 8–28.
205. Орлов Г. Дерево музыки. – Вашингтон; СПб.: Frager & Co, Сов. композитор, 1992. – 408 с.
206. Орлова А.А. Труды и дни М.П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. – М.: Музгиз, 1963. – 702 с.
207. Павлов А.С. Памятники древнерусского канонического права // Русская историческая библиотека: В 6 т. – Т. 6. – СПб., 1880. – 1466 с.
208. Панченко А.М. Русская история и культура. – СПб.: Юна, 1999. – 520 с.
209. Панченко А.М. Русская культура в канун петровских реформ. – Л.: Наука, 1984. – 205 с.
210. Петровская И.Ф. Биографика: Введение в науку и обозрение источников о деятелях России 1801–1917 годов. – СПб.: Logos, 2003. – 490 с.
211. Письма А.П. Бородина: Полное собрание / С предисл. и примеч. С.А. Дианина: Вып. 1–4. – Вып. 1. – М.: Гослитиздат, 1927. – 420 с.
212. Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и комментарии И.Д. Гликмана. – М.: DСH – СПб.: Композитор, 1993. – 336 с.
213. Попов С. Неизданные работы и сочинения С.И. Танеева // С.И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни. – М.: Музгиз, 1925. – С. 94–108.
214. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество. – В 2 вып. – Изд. 2. – Вып. 2. – М.: Музгиз, 1964. – 341 с.

215. Попович М.В. Рациональність і виміри людського буття. – К.: Сфера, 1997. – 290 с.
216. Постмодернизм: Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.
217. Поэтика и генезис фольклора: Проблемная хрестоматия. – Вып. 1: Проблемы трансформации ритуального смеха в фольклоре. Праздничная культура. – Самара: Самар. унив, 2000. – 193 с.
218. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – Изд. 2. – СПб.: Алетейя, 1997. – 284 с.
219. Пропп В.Я. Русские аграрные праздники (Опыт историко-этнографического исследования). – М.: Лабиринт, 2000. – 192 с.
220. Проскурин О. Арзамас, или Апология галиматьи // Знание – сила. – 1993, № 2. – С. 55–61.
221. Птушко Л. На пути к постмодерну (метаморфозы комического в творчестве Шостаковича) // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры: Сборник статей. – Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2001. – С. 293–305.
222. Пумпянский Л. Гоголь // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки литературы, 2000. – 864 с.
223. Пумпянский Л. Гоголь // Семиотика города и городской культуры. Петербург: Уч. Записки Тартус. унив. – Вып. 664: Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – С. 125–137.
224. Пумпянский Л. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. – М.: Языки литературы, 2000. – 864 с.
225. Пушкин А.С. Собрание сочинений. – В 10 т. – Т. 7. – М.: Худ. лит., 1976. – 398 с.
226. Пьецух В. Сравнительные комментарии к пословицам русского народа // Октябрь. – 2002. – № 8. – С. 126–145.
227. Радзинский Э. Кровь и призраки русской Смуты. – М.: Вагриус, 1999. – 345 с.
228. Ранчин А.М. Легенда Лескова Н.С. "Скоморох Памфалон" (1887) и её литературные и фольклорные источники // Этнолингвистика текста: Сб. статей. – Вып. 2. – М., 1988. – С. 9–12.
229. Рожновский В. Китч – низкопробный или возвышающий? // Музыкальная академия. – 1993. – № 1. – С. 93–99.
230. Розанов В.В. Мимолётное: Собрание сочинений. – М.: Республика, 1994. – 541 с.
231. Розанов В.В. Мысли о литературе. – М.: Современник, 1989. – 608 с.
232. Розанов В.В. О писательстве и писателях: Собрание сочинений. – М.: Республика, 1995. – 734 с.
233. Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – 215 с.
234. Роуз М. Пародия: древняя, современная и постмодерная. – М.: Эксмо, 2001. – 236 с.
235. Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ МКРФ, 1997. – 874 с.



236. Русское мировоззрение: Большой энциклопедический словарь русского народа. – М.: Энциклопедия русской цивилизации, 2003. – 1722 с.
237. Сабанеев Л. Мои воспоминания о Танееве // С.И. Танеев. Личность, творчество, документы его жизни. – М.: Музгиз, 1925. – С. 94–108.
238. Савенко С.И. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 276–301.
239. Савенко С.И. Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
240. Савенко С.И. Сергей Иванович Танеев. – Изд. 2. – М.: Музыка, 1985. – 176 с.
241. Сажин В. Цирк Хармса // Знание – сила. – 1993. – № 2. – С. 89–94.
242. Сайнаков Н.А. Общекультурологическая концепция смеха и исторический анализ маргинальности (по материалам медиевистики) // Исторический ежегодник. – Омск: ОмГУ, 2001. – С. 46–53.
243. Салтыков-Щедрин "Между делом" // Отечественные записки. – 1874. – № 11. – С. 157–169.
244. Самойленко А.И. Психологические предпосылки культурологического анализа: размышление о методе // Київське музикознавство: Культурологія та мистецтвознавство. – Вип. 16. – К.: НМАУ, 2004. – С. 3–15.
245. Самойленко А.И. "Стиль мировосприятия" и метод семантических оппозиций: к проблеме ноэтического толкования катарсиса // Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. – Одеса: ОДМА, 2003. – С. 16–18.
246. Самойленко А.И. Явление артефакта в контексте психологии искусства // Музичне мистецтво і культура. – Вип. 3. – Одеса: Астропринт, 2002. – С. 12–21.
247. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. – М.: Языки культуры, 1999. – 544 с.
248. Сапонов М. Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М., 1996. – 360 с.
249. Сац И: Сборник статей к 10-летию со дня смерти. – М.; Пг.: Музгиз, 1923. – 134 с.
250. Сборник поучений XVII в.: Рукопись Государственной публичной библиотеки им. М.Е. Салтыкова-Щедрина. – Q. I, № 1307.
251. Серегина Н. Музыкальная эстетика Древней Руси (по памятникам философской мысли) // Вопросы теории и эстетики музыки. – М., 1977. – С. 58–78.
252. Синкевич З.В. Русские: "образ" народа (социологический очерк). – СПб.: СПб. универ., 1996. – 152 с.
253. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей (Введение в исследование) // Музыка и современность. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1965. – С. 3–31.
254. Словник іншомовних слів. – К.: Гол. редакція укр. рад. енциклопедії, 1985. – 968 с.
255. Слонимский С. Несколько штрихов к портрету великого композитора // Музыкальная академия. – 1997. – № 4 – С. 230–231.
256. Смолянский А. On and off // Григорий Горин. Воспоминания современников. – М.: Эксмо, 2001. – С. 267–270.
257. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров. – Изд. 3. – М.: Сов. энциклопедия, 1985. – 1600 с.

258. Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). – М.: Правда, 1948. – 172 с.
259. Соколов А. Теория стиля. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
260. Соколов-Микитов И.С. Давние встречи. – Л.: Сов. писатель, 1976. – 318 с.
261. Солженицын А. Награды Михаилу Булгакову при жизни и посмертно // Новый мир. – 2004. – № 12. – С. 122-127.
262. Соловьёв В.С. Сочинения. – В 2 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1989. – 688 с.
263. Соловьёв С.М. История России с древнейших времён. – В 15 кн. – Кн. 8. – М.: Соцэкгиз, 1962. – 674 с.
264. Соломонова О. Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры: Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – К., 1987. – 203 с.
265. Соломонова О. Про особливості виконавської манери М.П. Мусоргського (до проблеми сміхового аспекту творчості) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 8. Музичне виконавство. – К.: НМАУ, 2000. – С. 94–103.
266. Соломонова О. Феномен юродства в русской культуре и его отношение к смеху (музыкально-культурологический аспект) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. – Одеса: Астропринт, 2002. – Вип. 3. – С. 125–133.
267. Стасов В.В. Избранные статьи о М.П. Мусоргском. – М.: Музгиз, 1952. – 236 с.
268. Стасов В.В. Письма к родным. – В 2 т. – Т. 1. – Ч. 2. – М.: Музгиз, 1954. – 407 с.
269. Стасов В.В. Собрание статей о Мусоргском и его произведениях. – М.; П.: Муз. сектор, 1922. – 124 с.
270. Стернин Г. Люди и маски. К проблеме "начал" и "концов" XX века // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. – Нижний Новгород, НГК им. М. Глинки, 2001. – С. 7-13.
271. Стоглав. – М.: Изд. Кожанчикова, 1863. – 364 с.
272. Стравинский И. Диалоги. Размышления. Комментарии. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
273. Ступка Б. // Григорий Горин. Воспоминания современников. – М.: Эксмо, 2001. – С. 275–277.
274. Танеев С.И. Дневники. 1894–1909: В 3 кн. – Кн. 2: 1899-1902. – М.: Музыка, 1982. – 429 с.
275. Тарле Е.В. Значение архивных документов для истории // Вопросы архивоведения. – 1961. – № 3. – С. 101–106.
276. Тевосян А. Апокалиптическая клоунада, или карнавал по-советски // Искусство XX века: Парадоксы смеховой культуры. – Нижний Новгород: НГК им. М. Глинки, 2001. – С. 258–269.
277. Тульчинский Г. К упорядочению междисциплинарной терминологии // Психология процессов художественного творчества. – Л., 1980. – С. 241–245.
278. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 572 с.
279. Тышко С. Образ Фаворского света и особенности стиля в "Борисе Годунове" и "Хованщине" Мусоргского // Історія музики: нові факти та інтерпретації. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 42. – К.: НМАУ, 2004. – С. 106–120.

280. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. – К.: КГК им. П.И. Чайковского, 1993. – 119 с.

281. Тышко С., Мамаев С. Странствия Глинки: Комментарий к "Запискам": В 2 ч. – Ч. 1. Украина. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, КДВМУ им. Р.М. Глиэра, 2000. – 222 с.

282. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. – М.: Сов. композитор, 1975. – 463 с.

283. Успенский Б. Дуалистический характер русской средневековой культуры (на материале "Хождения за три моря" Афанасия Никитина) // Б. Успенский. Избранные труды: В 2 т. – Т. 1. – М.: Гнозис, 1994. – С. 254–298.

284. Фаминцын А. Новые русские романсы // Музыкальный сезон. – 1870. – № 13 (от 5.02).

285. Фаминцын А. Скоморохи на Руси. – СПб., 1889. – 191 с.

286. Федосеенков А.В. Социальная маргинальность: экзистенциальный аспект: Автореф. дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.08. – Ростов-на-Дону, 1998. – 21 с.

287. Федосюк Ю. "Живу в сердцах всех любящих..." // Советская музыка, 1991. – № 9. – С. 32–36.

288. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1983. – 840 с.

289. Финдэйзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII в.: В 2 т. – Т. I. – М.; Л.: Госиздат, 1928. – 364 с.

290. Флоренский П. Иконостас // Павел Флоренский. Христианство и культура. – М.: Фолио, 2001. – С. 521–626.

291. Флоренский П.А. Сочинения: В 2 т. – Т. 1: Столп и утверждение истины. – М.: Мысль, 1989. – 814 с.

292. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. – СПб.; М.: Унив. книга, 1997. – 318 с.

293. Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам: Уч. записки Тартусского университета. – Вып. 6. – Тарту, 1973. – С. 490–497.

294. Фролов С. "Славления" в опере Мусоргского "Борис Годунов" // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю.В. Келдыша. – М.: ГИИ, 1999. – С. 133–142.

295. Фролов С. Глинка без глянца: 200 лет со дня рождения Михаила Глинки // <http://www.belcanto.ru>. – С. 1–6.

296. Фэннинг Д. Современный мастер До-мажора // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. – СПб.: Композитор, 2000. – С. 661–678.

297. Холопова В. Музыка как вид искусства. – СПб.: Лань, 2000. – 320 с.

298. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М.: Прест, 2002. – 32 с.

299. Цветаева М. Мой Пушкин. – Изд. 3, доп. – М.: Сов. писатель, 1981. – 223 с.

300. Цодоков Е. Опера: Энциклопедический словарь. – М.: Композитор, 1999. – 592 с.

301. Цукер А. Барочная модель в современной массовой музыке // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: В 2 т. – Т. 2 – Нижний Новгород, 1999. – С. 180–191.

302. Цукер А. Музыка в мире материальной культуры // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 33. Музыка у просторі культури. – К.: НМАУ, 2004. – С. 12–24.

303. Цуркан М.И. К проблеме юродства в русской драматургии ("Борис Годунов" А.С. Пушкина) // Вісник Харків. університету. – № 449: Пушкін наприкінці XX століття. – Харків, 1999. – С. 56–61.

304. Чайковский П.И. Танеев С.И. Письма / Сост. и ред. В.А. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 558 с.

305. Чекан Ю. Методологічна мозаїка та концептуальна цілісність історії музики // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору. – К.: НМАУ, 2005. – С. 18–24.

306. Чередниченко Т. Силовики // Новый мир. – 2002. – № 9. – С. 160–170.

307. Чередниченко Т. Ценностный поход к искусству и музыкальная критика // Эстетические очерки. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1979. – С. 65–101.

308. Чередниченко Т. Эра пустыков, или как мы наконец пришли к легкой музыке и куда, возможно, пойдём дальше // Новый мир. – 1992. – № 10. – С. 222–231.

309. Чернов И.А. К характеристике художественного стиля (плотность знака и насыщенность художественной системы) // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Тартус. гос. универ., 1974. – С. 210–219.

310. Шаповалова Л.В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: Дисс. ... канд. искусствовед. 17.00.02. / Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского – К., 1986. – 172 с.

311. Шахнович М. Христос – Арлекин. "Комическая теология" Х. Кокса // Метафизические исследования. – Вып. X: Религия. – СПб.: Алетейя, 1999. – С. 119–122.

312. Шевляков Е. Стиль как динамичная система отношений // Стилевые искания в музыке 70–80 гг. XX века: Сб. ст. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 21–34.

313. Шевченко Ю., Корнеева В. Методики коррекции эмоциональной сферы // Вестник Москов. унив. / Серия 14: Психология. – 2003. – № 4. – С. 73–84.

314. Шип С. Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 33. Музыка у просторі культури. – К.: НМАУ, 2004. – С. 25–37.

315. Шкловский В.Б. Тетива: О несходстве сходного: Франсуа Рабле и книга М. Бахтина. – М.: Сов. писатель, 1970. – 375 с.

316. Шлифштейн С. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. – М.: Музыка, 1975. – 336 с.

317. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 383–434.

318. Шостакович в письмах и документах: Сборник / Ред.-сост. И.А. Бобыкина. – М.: Антиква, 2000. – 364 с.

319. Шостакович Д. О времени и о себе. – М., 1980. – 519 с.
320. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. – М.: Композитор, 2004. – 438 с.
321. Щеглов И.Л. Народ и театр. – СПб.: Типогр. А.П. Сойкина, 1911. – 424 с.
322. Щедрин Н. (М.Е. Салтыков). История одного города. Господа Головлевы. Сказки. – М.: Москов. рабочий, 1970. – 535 с.
323. Щербо Т. От менюэта к скерцо. К проблеме эволюции сонатно-симфонического цикла. – Автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.01 / Москов. гос. консерватория. – М., 1977. – 19 с.
324. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб.: Simpozium, 2003. – 285 с.
325. Энгель Ю.Д. С.И. Танеев как учитель // С.И. Танеев. Из музыкально-педагогического наследия. – М.: Музыка, 1967. – С. 55–63.
326. Энциклопедия символов. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 512 с.
327. Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX вв. – М.: Сов. писатель, 1988. – 414 с.
328. Эпштейн М. Русская культура на распутье // Звезда. – 1999. – № 2. – С. 155–157.
329. Юнг К. Психологические типы. – СПб.: Универ. книга, 1997. – 713 с.
330. "Я не вещаю – я болтаю...". Беседа В. Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 года // Литературное обозрение. – 1998. – № 1. – С. 10–15.
331. Яковлева А.М. "Устав о жизни по правде и с чистой совестью" и проблема развлечений в России XVI–XVII вв. // Развлекательная культура России XVIII–XIX веков. Очерки истории и теории. – СПб., 2000. – С. 7–27.
332. Якубов М. "Антиформалистический раёк" Д.Д. Шостаковича. История создания, источники музыкального и литературного текста // Д. Шостакович. Антиформалистический раёк для 4-х басов и смешанного хора в сопровождении фортепиано и чтеца / Общ. ред. и коммент. М. Якубова. – М.: DSCN, 1993. – С. 50–62.
333. Якубов М. "Раёк" М. Мусоргского и "Антиформалистический раёк" Д. Шостаковича: традиция русской музыкальной сатиры от Александра II до Сталина и Брежнева // Музыкальная академия. – 1997. – № 4. – С. 149–154.
334. Górnicki Ł. Pisma. – Т. I. – Warszawa, 1961. – 324 s.
335. Volkov S. Testimony: The memories of Dmitri Shostakovich / As related to a. ed. by Solomon Volkov. – New York: Harper & Row, 1979. – 289 p.

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА.....	5
ВВЕДЕНИЕ.....	7
<b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. СМЕХОВОЕ НАЧАЛО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ И МЕНТАЛИТЕТЕ.....</b>	<b>21</b>
1.1. Историческое и национально-ментальное своеобразие смеха... 21	
1.2. Этот веселый невеселый мир: специфика русского художественного смеха.....	53
<b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ПСИХОКРЕАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО СМЕХА (О КОМПЕНСАТОРНО-АДАПТАЦИОННЫХ МЕХАНИЗМАХ СМЕХОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ).....</b>	<b>73</b>
<b>ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. СМЕХОВОЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ: СТРУКТУРА И СВОЙСТВА.....</b>	<b>102</b>
3.1. Смеховой мир как часть бинарной оппозиции русской культуры... 102	
3.2. Типология смеховых музыкальных текстов.....	109
3.3. Витально-смеховые музыкальные тексты.....	126
<b>ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ. ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАРОДИИ... 141</b>	
4.1. Жанровая специфика.....	141
4.2. Стилистическая природа.....	152
4.3. Типология жанра.....	185
4.4. Семантический диалог слова и музыки в пародии.....	205
4.5. Специфика пародийного формообразования.....	213
4.6. Художественная целостность и динамика смыслообразования... 223	
<b>ЧАСТЬ ПЯТАЯ. ПОРТРЕТЫ В ЗЕРКАЛЕ СМЕХА.....</b>	<b>235</b>
5.1. М.П. Мусоргский.....	239
5.1.1. "Смеховой мир" М.П. Мусоргского (по письмам и воспоминаниям современников).....	239
5.1.2. Об особенностях исполнительской манеры М.П. Мусоргского... 257	
5.1.3. Роль смеховых эпизодов "Бориса Годунова" в раскрытии концептуальной многомерности оперы.....	268

5.1.4. Архаические и современные коннотации смеха в "Борисе Годунове": встречное движение смыслов.....	277
5.1.5. Смеховые антиномии "Могучей кучки": юмористический дуэт М. Мусоргский – А. Бородин.....	285
5.2. С.И. Танеев: Музыкально-поэтические проказы Эхидона Невыносимова-Ядовитова.....	292
5.3. Д.Д. Шостакович.....	307
5.3.1. "Яко юрод хождаше ..." (о генотипе юродства в житнетворчестве Д. Шостаковича).....	307
5.3.2. Диалог с собой: Д. Шостакович в зеркале смеховых модификаций монограммы DSCN.....	321
5.3.3. "Сатирикон" Д. Шостаковича (специфика пародийной драматургии в вокальных циклах "Сатиры", "Пять романсов на слова из журнала "Крокодил"" и "Четыре стихотворения капитана Лебядкина").....	330
5.3.4. "Праздник дураков" в искривленном пространстве ("Антиформалистический раёк" Д. Шостаковича).....	344
<b>CODA</b> .....	356
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	362

Научное издание

**«И когда смеется лицо – вместе  
с ним не веселится ум»**

***Смеховое зазеркалье русской музыкальной  
классики***

Монография

Компьютерная верстка и макетирование – Л.А. Гнатюк

Сдано в печать 06.11.2006 г.

Формат 60×90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times

Усл. печатн. 23,75. Учет.-изд. 22,55. Тираж 1000 экз. Зак № 3223

ООО «Задруга»

04080, г. Киев, ул. Фрунзе, 86

Свидетельство о внесении в реестр

серия ДК № 2000 от 03.11.2004 г.





**Соломонова Ольга Борисовна** –

музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки этносов Украины и музыкальной критики Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского, факультета музыкального искусства Киевской детской Академии искусств.

Профессиональное музыкальное образование получила в Херсонском музыкальном училище и Киевской консерватории имени П. И. Чайковского. Закончила аспирантуру (специальность

"теория музыки", тема кандидатской диссертации – "Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры", научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор НМАУ им. П.И. Чайковского Е.С. Зинькевич) и докторантуру Национальной музыкальной академии Украины имени П.И. Чайковского.

Автор научных статей по проблемам истории и теории музыки, музыкального образования, учебных программ и методических разработок, критических статей в прессе. Принимает участие в музыковедческих конференциях и симпозиумах в Украине, странах ближнего и дальнего зарубежья.