

КОМПОЗИТОР-НОМО RIDENS  
У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ЛАНДШАФТІ ЕПОХИ

*Людина – єдина тварина, яка сміється,  
хоча саме у неї для цього якнайменше приводів*

*Е. Хемінгуей*

Будь-який твір мистецтва є результатом діалогу митця із соціокультурним середовищем своєї епохи. Як вважає Ю. Лотман, динаміка культури не може бути представлена ані як ізольований іманентний процес, ані як пасивна сфера зовнішніх впливів. «Обидві тенденції реалізуються у взаємному напруженні, від якого вони не можуть бути абстраговані без перекручення самої їх суті ... У певному сенсі можна уявити культуру як структуру, яка, поринувши у зовнішній для неї світ, затуляє цей світ до себе та викидає його переробленим (організованим) згідно із структурою своєї мови ...» [3, с. 116].

Відомо, що, не зважаючи на певну спільність музичної мови кожної епохи, творчість будь-якого художника є індивідуальною і неповторною. Багато в чому специфіка кожного твору визначається соціокультурними обставинами, внутрішнім «емоційним спектром» автора, його жанрово-стилістичними та образно-змістовними пріоритетами, тією оригінальною картиною світу, яка, разом з усіма вищеназваними факторами, формує стилістичну своєрідність композитора.

Між тим, струнка картина авторського стилю часто виявляється ілюзією: реальне «стилістичне обличчя» митця є значно складнішим, ніж здається на перший погляд. Адже під впливом соціокультурних обставин у музичному мистецтві можуть з'являтися такі стилістичні явища, які, будучи

максимально віддаленими від усталеного авторського стилю і стилістичних ознак епохи, сприймаються як парадоксальні й неприродні.

Особливо це стосується творів, заряджених сміховим імпульсом. Саме тут найчастіше можна спостерігати приголомшливу стилістичну «безладність» і «безпорадність» автора, що так засмучують дослідника, схильного до вивчення «чистих» процесів і схем. Між тим, вихід за межі *типового* наповнює історію художньої творчості непередбачуваністю і вірогідними випадковостями, а стилістичні процеси – тим напруженням, яке і стає запорукою розвитку нового музичного мислення.

Як не парадоксально, активний потяг до сміхової творчості спостерігається у тоталітарні періоди історії. Для усвідомлення цього факту пригадаймо неймовірне явище естетичної практики ХХ століття: саме сталінська епоха репрезентує велику кількість «сміхачів» – *homo ludens* і *homo ridens*: А. Аверченко, М. Зоценко, І. Ільф і Є. Петров, Саша Чорний, М. Олейников, Є. Замятін, М. Булгаков, А. Платонов, письменники ОБЕРІУ М. Заболоцький, О. Введенський, Д. Хармс. У цьому, ймовірно, виявилася психологічна схильність макаберного часу.

Серед цікавих і парадоксальних явищ ХХ-ХХІ століть, спровокованих тоталітаризмом, – феномен неактуального **слабкого стилю**, широко репрезентованого у творах Д. Шостаковича, А. Шнітке, С. Зажитька та ін. «Слабкий стиль» – своєрідна стилістична бутафорія, символічний мінус-прийом, за допомогою якого композитор підключався до незворотного процесу «інтелектуальної деколонізації» (О. Забужко), здійснюючи таким чином дешифровку негативної соціокультурної дійсності.

Як емблематичний символ «демократичної мови» сталінської епохи, *слабкий стиль*, незважаючи на його дефектний статус, потребує ретельного вивчення. Адже конфлікт митець-влада, широко затребуваний тоталітарною практикою, маскувався «цілою амальгамою різнокультурних нашарувань, що їх іще належить зідентифікувати і піддати реконструкції» [2, с. 43].

Наукова мета даної статті – визначити стилістичну своєрідність «слабкого стилю» Д. Шостаковича як художньо мотивованої системи, феномена, який, по-перше, є породженням сучасного композиторові соціокультурного ландшафту (у даному випадку – тоталітарної епохи сталінізму), а по-друге, відображає у комедійно-ігровій формі *ad absurdum* специфіку музичної культури в умовах соцреалізму (така собі культурна спадкоємність зі знаком мінус). Вивчення цього жанрово-стилістичного аспекту музики ХХ століття складає проблемний комплекс даної роботи і забезпечує її **наукову новизну**.

*Homo ridens* - людина, яка сміється – достатньо репрезентативне творче амплуа ХХ-ХХІ століть. Саме у цей період, що позиціонував себе як час емансипації сміху, з'явилась розгалужена, багато в чому оновлена картина сміхових артефактів, вельми антиномічних за жанрово-стилістичними та естетичними ознаками.

Практично кожен композитор ХХ століття представив щось у стилі *homo ridens*. Серед прикладів - «Казка про золотого півника» М. Римського-Корсакова, «Мавра» і «Полька для молодого слона» І. Стравінського, «Справжні в'ялені прелюдії для собаки», «Сушені молюски» та «Гримаси до “Сну в літню ніч”» Е. Саті, «Три сатири» А. Шенберга, «Пісні без (хороших) слів» Ч. Айвза, «Стр-овен» Л. Феррарі (перші три букви – з прізвища Стравінський, останні чотири – кінець прізвища Бетховен), «Антиформалістичний райок», «Вірші капітана Лебядкіна», «Романси на слова з журналу “Крокодил”» і «Сатири» Д. Шостаковича, «Гумористичне скерцо», «Любов до трьох апельсинів» і «Дуенья» С. Прокоф'єва, триада опер-пародій І. Саца («Не хвалися, йдучи на рать», «Помста любові», «Битва росіян із кабардинцями»), «Скоморохи» В. Гавриліна, «Оксюморони» Д. Присяжнюка та ін.

Не залишилася осторонь сміхових знахідок й українська композиторська школа. Серед опусів, заряджених комедійним імпульсом, – опери-сатири «Андріашіада» і «Енеїда» М. Лисенка, «Сват мимоволі» і «Вій» В. Губаренка,

«Зоря» А. Соневицького, «Газетні оголошення» І. Карабця, симфонія-памфлет В. Буєвського, абсурдистські спектаклі С. Зажитька, Концерт-буффа А. Птушкина, «Райок по-українськи» О. Бондаренко та ін.

Музично-сміхові опуси ХХ ст. можна умовно розділити на дві групи. Першу складають твори, які адаптують всі історично випробувані реалії сміху і безпосередньо пов'язані з різними формами *комічного*: починаючи від сатири, іронії, гумору, пародії і сарказму і закінчуючи типово-слов'янським «сміхом заради сміху».

Другу групу складають твори, які, не будучи чистими репрезентантами *комічного*, поєднуються з протилежними емоційними координатами (трагізмом, відчаєм) і апелюють до сміхового діяння наших предків - *ритуального сміху архаїки і юродського сміху*, не смішного і навіть страшного (згадаємо дефініцію юродства О. Панченко – «трагічний варіант смехового миру» [2]). Дані феномени, не дивлячись на їх безумовний зв'язок із сміховим світом, є прикордонними зонами сміху, що забезпечує їх синергійну специфіку<sup>1</sup>.

Думаю, багато у чому амбівалентна природа «несмішного сміху» пояснюється сумними реаліями нашого життя, що не дають приводу для безтурботної веселості. Адже «пустувати» і «жартувати» доводилося по вельми серйозним і навіть трагічним приводам. В усякому разі, багато які з сміхових опусів створювалися у ситуації психологічного дискомфорту і, враховуючи великі потенції сміху як компенсатора трагізму буття і адаптора дійсності (не говорячи вже про його симулятивно-містифікаторські можливості), допомагали подужати ситуацію (пригадаємо «Райки» великих «композиторів-юродів» (С. Волков) – М. Мусоргського і Д. Шостаковича).

---

<sup>1</sup> Сміхова культура, як правило, утотожнювана із проявами *комічного*, має більш об'ємні емоційні резонанси (у тому числі, трагічні), з чого виходить, що сміхове не є еквівалентом комічного. Особливо це стосується слов'янського контексту, де сміх – справа зовсім *не весела*. Невипадково свою монографію про сміхове задзеркалля російської музичної класики я назвала «И когда смеётся лицо, вместе с ним не веселится ум» (протоп. Аввакум) [6].

У чому ж причина активного тяжіння композиторів ХХ-ХХІ століть до сміхової поетики?

По-перше, цей час можна назвати *епохою емансипації сміху*. Значне поширення сміхових артефактів у культурі цього часу надає природженому «сміховому інтелекту», що складає типову рису композитора – *homo ridens* і обумовлює його схильність до *юморобіки* (здатність робити смішне) та *юмороптики* (здатність бачити смішне, за С. Меткамфом і Р. Феліблом), вельми комфортну естетичну нішу. Творчість комедійного модусу, відображаючи індивідуальний емоційний статус окремого композитора, виконує у цей час різні функції. Серед них: віддзеркалення природно-вітального стану особистості (С. Прокоф'єв, почасти М. Скорик і Є. Станкович); компенсація трагізму буття (Д. Шостакович, А. Шнітке, В. Губаренко); ніша свободи, що дозволяє оминати соціокультурні стереотипи (С. Зажитько, В. Рунчак); засіб мімікрії та камуфляжа тенденції у складних соціокультурних умовах (Д. Шостакович, А. Шнітке, С. Зажитько); показник сміхової «анестезії серця» (І. Стравінський, С. Прокоф'єв).

По-друге, багато у чому «сміхова відкритість» композитора пов'язана з потребою психокреативної *адаптації митця у сучасному соціокультурному просторі*. Адже часто саме сміхова творчість стає тим компенсаторно-адаптаційним механізмом, який дозволяє здійснити емоційну корекцію і «самостояння особистості» (С. Аверінцев) у тяжких соціокультурних обставинах. Як різновид естетичної діяльності по очищенню емоцій і викорінюванню негативних афектів, сміхотворчість призводить до *сміхового катарсису*, стає корелятом свободи від внутрішніх та зовнішніх обмежень.

Дослідження життєтворчості багатьох композиторів (М. Мусоргського, М. Лисенка, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та ін.) дозволяє зробити висновок, що сміхова діяльність митця – як «енергетичний допінг» і психокреативний механізм самозбереження –

стає засобом, здатним забезпечити *аутотерапевтичну* функцію: врівноважити психологічний стан, відновити власну гідність і цілісність, почуття рівноваги та гармонії, підсвідомо сформувавши «ефект переживання станів щастя» (В. Голованевська), забезпечити комфортне входження у соціокультурну середу і, як результат, – відновити креативність.

Для остаточного усвідомлення цього факту пригадаємо парадоксальне явище естетичної практики ХХ століття: саме в сталінську епоху з'явилося багато «сміхачів» – *homo ludens* і *homo ridens*: О. Аверченко, М. Зоценко, І. Ільф і Є. Петров, Саша Чорний, М. Олейніков, Є. Замятін, М. Булгаков, А. Платонов, письменники ОБЕРІУ М. Заболоцький, О. Введенський, Д. Хармс. У цьому, ймовірно, виявилася «психологічна схильність» макаберного часу.

Серед активно затребуваних сміхових модусів, спровокованих тоталітарним режимом сталінізму, – так званий **слабкий стиль**. Його мета – мімікрія під «природне середовище» тих творів, що створювалися відповідно до вимог партії щодо «реалістичних композиторів». Модель *слабкого стилю*, неадекватного стилю епохи і автора, найчастіше виконувала функцію мінус-прийому у примітивних опусах Шостаковича і Шнітке, що пародіювали соцреалістичну халтуру і китчове мислення як таке <sup>1</sup>.

Типовий модус слабкого стилю Шостаковича – *примітивізм* і сміх заради сміху (російське «пустосмешество», за виразом М. Лєскова). Оскільки останній термін запозичений із розповіді М. Лєскова «Коливанський муж», позначимо його смислові орієнтири. Кажучи про німку *Генрієту* Василівну, герой повідомляє, що у Москві всі звали її *Венігретой*: «Смішного у баронесі не було рівно нічого: навпаки, вона

---

<sup>1</sup> Цікаво, як Шостакович підкреслює китчовий абсурдизм «крокодилових» текстів: «Хотя хулиган Федулов избил меня, я в органы нашей замечательной милиции не обратился. Решил ограничиться полученными побоями» («Благоразумие»); «Коренастый, широкоплечий, он (пастух) сидит к ней спиной и лупит яйцо. А Иринка ужасно хочет его потискать» («Иринка и пастух»); «Как он (мова йде про хліб – О.С.) чудесно пахнет солнцем, молодой соломой, а главное, комбайнерскими руками, пропитанными керосином» («Чрезмерный восторг»).

завжди була найповажнішою і всіх надихала на пошану. Прозвати її “Венігретой” могло тільки наше російське *пустосмєшество*».

Саме таке «пустосмєшество», але «изрядно просвирипевшее», як би сказав Мусоргський, представлено у «Антиформалістичному райку» Шостаковича, де в традиціях народної сміхової культури репрезентовано прізвища Ярустовського, Срюміна і Опостилова – чим не Венігрети? (реально – Б. Ярустовський, С. Рюмін, Б. Апостолов). Мабуть, окрім критицизму, у такому сміховому діянні, приправленому обценною лексикою, було щось, що могло віталізувати навіть у такі драматичні часи.

Симптоматично, що такий сміх, відповідаючи специфіці слов'янського «сміху заради сміху», одночасно співпадає із онтологічною формулою Л. Акопяна, який описує зміст радянської епохи 80-х років як «*відчуття близької есхатологічної безодні у поєднанні з “пустосмєшеством”*» [1, с. 14]. Учений точно визначає специфіку «іронії та “підморгування” (без якого життя у просторі між безоднями було б нестерпне)» як перефарбування «метафізичного гумору» в «кольори ні з чим не зрівняної трагічної серйозності» [1, с. 13].

Неймовірно, але Л. Акопян відмовляє у цих якостях усім вокально-сатиричним опусам Шостаковича, провиною чому, на думку дослідника, їх *стилістичний примітивізм і «дадаїстична простота»* (все те, що відповідає специфіці «слабкого стилю»). Дивно, але деколи очевидне вимагає доказів, висвітленню яких і буде присвячено декілька позицій пропонованої статті.

По-перше, явище слід оцінювати в іманентних йому категоріях. Дорікати Шостаковичу в «примітивізмі» - все одно, що картати юрода за недорікуватість і невідповідність канонам прекрасного (або, що те ж, – за неохайність в одязі або його відсутність).

Друге. Використання всіх засобів опошлення інтонаційної ідеї, зокрема, *навмисного кітчю* (на відміну від природного, як повітря, ненавмисного кітчю в творах поганого смаку) є спосіб дискредитації не

тільки матеріалу, але і дійсності. Відбувається висміювання поганого і, що особливо важливе, «висміювання поганим», коли, кажучи словами А. Михайлова, «саме погане висміює погане» [5, с. 142].

Третє. Сміховий текст – *унікальний інтонаційний феномен*, що має свій *modus vivendi* і прийоми кодування інформації. На наш погляд, у процесі становлення сміхового стилю виділилися дві основні тенденції: *прогресивна і регресивна*. Прогресивні тексти, до яких відноситься у Шостаковича, перш за все, опера «Ніс», здійснюють прорив до поезики майбутнього. Їх ознаки – радикальна робота з матеріалом, нестандартні рішення, сплеск новацій. Мабуть, саме такі тексти справедливо оцінюються Л. Акопяном як мистецтво *par excellence*.

Протилежна тенденція – *регресивні* тексти, що тяжіють до свого роду «олігофренних», «дегенеративних» принципів організації матеріалу, який символізує певне «відставання у розвитку». В таких опусах, створених відповідно до Еразмової «Похвали дурості» і естетики примітивізму, зустрічаємо цитування музичного просторіччя – вульгарного матеріалу «не першої свіжості», того, який, за Л. Акопяном, формує сферу *позбавлених смаку стилістичних алюзій і прямих цитат*. Із цієї ж серії – явища стилістичного анахронізму, «жанрового атавізму», навмисного кітчю, інтонаційної тавтології і недорікуватості, авторської «неохайності» і «глухоти».

Серед прикладів – практично весь музичний матеріал «Сатирикону» Шостаковича, починаючи від «Антиформалістичного райка» і «Лебядкіна» і закінчуючи «Сатирами» на слова Саші Чорного (понівечена цитата плясової теми з «Камаринської» Глінки, «Чижик» і «Ах ви сени» як основні інтонаційні ідеї «Сатир»).

Зупинемося на «Антиформалістичному райку» Д. Шостаковича, який демонструє майстерне володіння автора «слабким стилем». Це ігрове приношення сталінізму, створене в умовах *тоталітарного соціуму* і «гіперморалізму радянського мистецтва» (Вікт. Єрофєєв), відповідає



моделі комічної «анестезії серця» (А. Бергсон), що не так вже й часто зустрічається у творчості композитора. Провокативно відчужена від стилю Шостаковича, ця *музика замість сумбуру* містифікує «доступний» опус, значення якого чітко прояснюється у контексті «антиформалістичних» документів. Адже «як цар Мідас своїм дотиком обертав все у золото, так Сталін своїм торканням обертав все у посередність» (О. Солженіцин).

Всупереч думці про створення «Райка» у 1957 році [1, с. 335], наполягаємо на тому факті, що твір з'явився ближче до 1948 р., свідомо чому – вербально-інтонаційні знаки постанови 1948 року і специфіка сміху як такого (миттєва реакція, поза якою він втрачає сенс). Мабуть, час виникнення і обнародування маргінально-підпільного опусу був різним, що зрозуміло, виходячи із специфіки макаберного періоду.

На підставі вивчення мемуарної та епістолярної спадщини Шостаковича нами доведено, що підпільний *Антиформалістичний райок* створено у корпоративно-ігрових традиціях дружнього спілкування із І. Глікманом (останній здійснив щось подібне у піснях «*Слава бобосіям та гороховодам*», «*Попутна-Кагановічевська*», «*Про залізного наркома М.І. Єжова*»). Всі ці опуси, виконуючи роль удару у відповідь, надавали відчуття гідності й свободи, а тому відкривали можливість працювати у тяжких умовах тоталітаризму.

Пародійна драматургія «Анти формалістичного райка» відображає необгрунтовану радість «дресированих поборників гасел» (Я. Зак). Серед засобів зниження інтонаційної ідеї – інерційний тематизм, ідеологічно заряджений спорідненістю із «Тушем» і генетично заснований на музичному просторіччі, що не відрізняється інтелектуальною витонченістю (дитячі лічилки, фанфарні заклики, вокальна розспівка, низові жанри міського і навіть блатного фольклору: «Чижик», «Соловей пташечка», «У кошки четьре ноги», «Серенький козлик»).

Ура-патріотичний тон звучання підкреслено засиллям До-мажору і каденційних зворотів, пріоритетом «демократичних» танцювальних і маршових ритмоформул. Примітивна інтонаційна програма «Райка» (китчовий матеріал, інтонаційна тавтологія, жанровий атавізм, маніпуляція стереотипами, квазі-розвиток та ін.), його явна невідповідність пристрасно-філософській музиці Шостаковича свідчить про створення опусу, що відобразив абсурдизм «свята дурнів» епохи сталінізму.

У пору «соціальної небувальщини» (Б. Пастернак), коли мистецтво, відображаючи соціальний досвід, політизувалося, оцінювати його поза обліком цих чинників не можливо. Адже сміх Шостаковича був «подорожжю у країну дурнів», де сміхове, виконуючи роль мінус-прийому, граничило з потворним. Текст приймав на себе властивості абсурдної і невиразної дійсності, де були відсутні здоровий глузд і логічні підстави. Ідіотизм соціокультурного устрою знаходив адекватне віддзеркалення в ідіотичному тексті, де всі «лебядкіни» та «єдініцини» займали ту стилістичну нішу, якої вони заслуговували<sup>1</sup>.

Важливо, що примітивізація жанрово-побутових моделей епохи була для Шостаковича не тільки засобом боротьби з вульгарністю, але мала – у контексті звинувачень у формалізмі і відриві від народно-класичних витоків – опозиційний смисл. Композитор провокативно спрощує свій стиль, пропонуючи карикатурний варіант «простоти» і «народності», які резонують із запитам антиформалістичних постанов.

---

<sup>1</sup> Цікаво, що звернення до слабкого стилю зустрічається і в українській сучасній музиці. Серед прикладів – композиція «Белеет парус одинокий» С. Зажитька, витримана у постмодерністському амплуа. Звернення до сакралізованого тексту має за мету компрометацію здорового глузду і девальвацію цінностей. У звязку з цим великого значення набуває такий аспект пародійної вербальності, як *інтонаційна інтерпретація*. Відомо, на скільки кардинально змінює семантику тексту спосіб його виголошення. Абсурдистське інтонування віршу Лермонтова, яке провокаційно інверсує семантичні обриси тексту, сприяє його пародійному переосмисленню.

Більше того, сміхові примітиви Шостаковича це, крім іншого, *трагедія творця, позбавленого своєї мови*. Дане положення дозволяє підійти до останньої позиції діалогу з Л. Акопяном, який відмовляє вокально-сатиричним опусам Шостаковича в *онтологічних підставах*. Тут опонентом ученому виступить сам Платон. «Без смішного не можна пізнати серйозного», – відмітив філософ і був правий. Адже примітивізм деяких сміхових творів Шостаковича є, за виразом Михайлова, «плівка над відчаєм часу», «вершки-насолода, яку знімає зі своїх страхів епоха, вимушена насолоджуватися від своєї переповненості *страхом*» [5, с. 132]. У цьому випадку «смішне залишає позаду себе розчищене, хоча й невизначене і не оброблене, поле істини» [5, с. 118-119].

Висловлені міркування приводять до наступних висновків.

1. Соціокультурний контекст тоталітаризму сприяв появі у творчості Шостаковича особливої пародійної драматургії, заснованої на типовій стильовій моделі Шостаковича-гумориста – моделі *слабкого стилю*. Слабкий стиль – комічний тіньовий партнер творів «реалістичних композиторів», виклик, полемічний удар, який ставив під сумнів фундаментальні засади нового «мистецтва для мас». Специфіку цієї моделі складає китчова інтонаційна продукція, яка, будучи максимально дистанційована від стилістичного почерку композитора, розвінчує «уявну гармонію радянського “раю” з характерними для нього естетичними перевертнями та ідейними містифікаціями» [5, с. 299].
2. «Слабкий стиль» і «стилістичний інфантилізм» Шостаковича – не поодинокі культурні ексцеси, а інструмент цілеспрямованої творчої дії, чітка авторська позиція, що має під собою глибокий соціокультурний сенс. За нею стоїть стародавнє, як світ, *клеєння дурня*, коли, сміючись і прикинувшись дурним,

можна було бути вільним або «заховати свої вуха під ковпак юрода» (О. Пушкін). Тому «слабкий стиль» епохи сталінізму потрібно порівнювати, по-перше, з традицією сміхової культури, а, по-друге, – з авторською мотивацією.

Примітивізм, що став художнім гаслом епохи, активно експлуатувався Шостаковичем, з одного боку, як псевдо-демонстрація своєї «стилістичної добропорядності», а з іншого – як протистояння ритуальним вимогам соцреалізму і заборонам свого часу у формі *ad absurdum*. Мабуть так, сміючись, Шостакович намагався уникнути «апокаліпсису душі». Мабуть так, граючи з буттям, він протистояв буттю, яке грало з ним у погані ігри. Так від імені Шостаковича говорило ХХ століття, що знайшло у композиторові свою мову, за допомогою якої – за іронічною властивістю історії – «епоха сміялася над собою» (А. Михайлов).

З. Д. Шостакович, як і М. Мусоргський, мав однаково сильний потяг до трагічного і комічного. У їх взаємному тяжінні виявляються дві перспективи. З одного боку, трагічне розкривається у величезній кількості комічних, іронічних, сатиричних здійснень; з іншого – гротесковий і комічний світ «створює хоча б на горизонті образ достовірно трагічної <...> дійсності» [5, с. 123].

І тоді сказане Л. Акопяном у монографії про Шостаковича резонує із семантикою його сатиричних творів. Адже «все, що у вичерпному земному існуванні виглядало розрізненим і парадоксальним (навіть безглуздим і потворним - О.С.), зв'язується у безумовну, психологічно зрозумілу єдність, яка унікальним чином відображає відповідний історичний, культурний і духовний контекст» [1, с. 10]. Так «неактуальний» стиль композитора набуває соціокультурних резонансів, стає інтонаційною реалізацією життєвого досвіду, воістину екзистенційним викликом епосі і долі, «світоглядом, що звучить» (О. Самойленко).

Думається, ця дивна метаморфоза стосується всіх сатирико-пародійних творів Д. Шостаковича – навіть тих, які, здається,

компрометують композитора своїм «слабким стилем», за безглуздістю якого виникає «символічно-зашифрований, проіннятий не розгаданою до кінця іронією, образ реальності» [5, с. 128].

### *Література*

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланин, 2004. – 474 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. К.: Факт, 2007. 640 с.
3. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 293 с.
4. Лотман Ю. Внутренние структуры и внешние влияния // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 116-119.
5. Михайлов А. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 852 с.
6. 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.
7. Соломонова О. «И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики: Монография. – К.: Задруга, 2006. – 380 с.

СОЛОМОНОВА О. КОМПОЗИТОР - НОМО RIDENS У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ЛАНДШАФТІ ЕПОХИ. На прикладі сміхових опусів Д. Шостаковича проаналізовано специфіку творчості при тоталітаризмі. Виявлено ознаки неактуального слабого стилю - своєрідної стилістичної бутафорії, символічного мінус-прийому, за допомогою якого композитор підключався до незворотного процесу «інтелектуальної деколонізації».

*Ключові слова:* епоха тоталітаризму, неактуальний слабкий стиль, соціокультурний ландшафт епохи.

СОЛОМОНОВА О. КОМПОЗИТОР - НОМО RIDENS В СОЦІОКУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ ЭПОХИ. На примере смеховых опусов Шостаковича проанализирована специфика творчества при тоталитаризме. Выявлены признаки неактуального слабого стиля - своеобразной стилистической бутафории, символического минус-приема, с помощью которого композитор подключался к необратимому процессу «интеллектуальной деколонизации».

*Ключевые слова:* эпоха тоталитаризма, неактуальный слабый стиль, социокультурный ландшафт эпохи.