

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ОЛЬГА СОЛОМОНОВА

**НАРИСИ З ІСТОРІЇ
РОСІЙСЬКОЇ МУЗИКИ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК



Київ – 2011

УДК 78.01.+78.08(470):82-7
ББК 85.31(2Р)+85.315(2Р):83
С 60

Рекомендовано до друку Вченою Радою
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.
Протокол № 7 від 29. 03. 2011 р.

Рецензенти:

Черкашина-Губаренко М. Р. – доктор мистецтвознавства, професор НМАУ
ім. П. І. Чайковського
Гуменюк Т. К. – доктор філософських наук, професор НМАУ
ім. П. І. Чайковського

С 60 Соломонова О. Нариси з історії російської музики : навчальний посібник для студентів вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 108 с.

У навчальному посібнику висвітлені ті аспекти історії російської музики, які недостатньо вивчені або зовсім не представлені у підручниках з цього предмету. Серед таких – музичне мистецтво скоморохів, оперна комедіографія композиторів-кучкистів, специфіка виконавської манери Мусоргського – піаніста, вокаліста і актора, сміхові епізоди «Бориса Годунова» М. П. Мусоргського, опера «Золотий півник» М. А. Римського-Корсакова.

«Нариси» адресовані викладачам та студентам вищих і спеціальних навчальних закладів мистецтв, а також усім, хто цікавиться проблемами музичної культури.

ВСТУП

Сучасна освіта наполегливо обстоює проблему оптимізації учбового процесу в музичних Вузах України, у тому числі, у галузі музично-історичних дисциплін, метою яких має стати «створення деідеологізованої, науково об'єктивної історії ... музики», що відбиває цілісну динаміку процесу¹. Наукова об'єктивність потребує вивчення музичної культури як цілісного явища, у максимальному обширі її репрезентантів.

На шляху до вирішення цієї проблеми музичні Вузи України мусять розв'язувати широке коло проблем, чільна з яких – відсутність підручників з історії російської музики, написаних національною мовою. Крім того, матеріали, викладені у старих посібниках, нерідко надають відомості, ідеологічно інтерпретовані радянським музикознавством. Зрозуміло, що ці факти суперечать сучасному стану вищої музичної освіти і потребують перегляду.

Мета пропонованих «Нарисів» - увиразнення тих аспектів історії російської музики, котрі довгий час залишалися на маргінесі учбового і наукового процесу. Серед таких – музичне мистецтво скоморохів, оперна комедіографія композиторів «Могучої кучки», специфіка виконавської манери М. Мусоргського (тема, що викликає особливий інтерес студентів-виконавців), інтонаційно-драматургічна специфіка сміхових епізодів опери «Борис Годунов» М. Мусоргського, «Золотий півник» («Небилиця в лицях») М. Римського-Корсакова та ін.

Певною мірою авторка «Нарисів» намагається відтворити цілісну динаміку історії російської музичної культури, висвітливши той пласт російської культури, який не мав належної міри висвітлення в учбових посібниках. Це сміховий світ російської музики й ті артефакти, які не були достатньо вивчені та репрезентовані у навчально-методичній літературі. Безумовно, якби Бах створив тільки «Пасіони», Моцарт – «Реквієм», Гайдн - лише

¹ Зінькевич О.С. Музичний процес чи його імітація? (Погляд з 1993 року) // Музика. – 1993. – № 1. – С. 6–8.

«серйозні» квартети і симфонії, Верді – «Аїду», «Травіату» і «Отелло», Мусоргський – «Бориса Годунова» і «Хованщину», а Римський-Корсаків – «Цареву наречену» і «Китеж» (список можна продовжити), - вони й тоді були б геніальними, але вони були б *іншими*.

Історична ж реальність є такою, що всі ці композитори репрезентували у своїй творчості «подвійну експозицію світу» (О. Фрейденберг): Бах, поряд з пасіонами, написав «Кводлібет» і світські кантати («Кавову», «Селянську»), Моцарт – «Весілля Фігаро», «Чарівну флейту» і жартівливий «Сільський секстет», Гайдн - безліч геніальних опусів, що випромінюють гумор, Верді закінчив свій оперний шлях «Фальстафом», а Римський-Корсаків представив на сцені багату палітру комічного - від невибагливого гумору гоголівських «Ночей» («Травнева ніч», «Ніч перед Різдом») і доброзичливо іронічного «Царя Салтана» - до гострої пародійної інверсії російської казки («Золотий півник»). Що вже говорити про Мусоргського (прізвисько «Гумор»), оксюморонне світовідчуття якого породжувало такі полярні, поділені «прірвою» світи, як «Одруження» і «Борис Годунов», «Сорочинський ярмарок» і «Хованщина», «Дитяча» і «Пісні й танці смерті». Крім того, відомо, що багато хто з композиторів був особливо схильним до сміхового бачення миру, а у певні періоди ритуальна «сміхова діяльність» відігравала особливу роль у творчому процесі цілих товариств, як це було з глінкінською «Братією», «Могучою кучкою», селіщенською командою С. Танєєва та ін.

1. Думаю, пріоритетне вивчення творів «високої» семантики - явище незаперечне і природне - набуває обґрунтованості лише тоді, коли жанрово-стильова своєрідність композитора вивчається у системі різних координат його життєтворчості, з урахуванням усіх векторів індивідуально-психологічного та творчого формування особистості. Адже струнка картина авторського стилю часто виявляється ілюзією: реальне «стилістичне обличчя» творця є значно складнішим, ніж здається на перший погляд: під впливом соціокультурних обставин у музичному мистецтві з'являються такі художні явища, які, будучи максимально віддаленими від авторського стилю і провідних стильових тенденцій епохи, сприймаються як парадоксальні й неприродні (наприклад, феномен «слабкого стилю», що має пряме відношення саме до творів сміхової семантики, таких як «Райки» Мусоргського і Шостаковича, «Золотий півник» Римського-Корсакова та ін.). Саме тут найчастіше можна спостерігати приголомшливу стилістичну «безладність» і «безпорадність» автора, що так засмучують тих, хто має схильність до вивчення «чистих» процесів і схем.

2. Між тим, вихід за межі типового наповнює історію художньої творчості непередбачуваністю і вірогідними випадковостями, а стилістичні процеси – тим напруженням, яке є результатом нового музичного мислення. Не враховуючи ці факти, ми вікаємо історію музики на поверхневості погляду, аж до перекручування реального перебігу подій того чи іншого хронологічного періоду.

Надати нові відомості, сконцентрувати увагу на тих творах, які з різних причин (першої черги, ідеологічних і художньо-естетичних) не отримали належного вивчення, переглянути спосіб сприйняття студентів, обтяженого неодноразовим викладом фактів під одним кутом зору, наблизити його до реальності, звільнити від стереотипів – ось завдання, які автор ставить перед собою у даній науково-методичній праці.

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО СКОМОРОХІВ

Культурні пріоритети Древньої Русі формувалися під впливом двох протилежних сфер, що відбивали різностильову панораму епохи та «двошарову» природу національного мислення. З одного боку, це була висока традиція культового співу, з іншого – життєрадісне мистецтво скоморохів, представників сміхового світу Київської Русі.

Скоморохи – російські середньовічні музиканти, актори-лицедії, перші представники світського професійного мистецтва на Русі, репрезентанти своєрідної міжнародної родини, до якої входили міми, шпільмани, гістріони, ваганти, жонглери, гості та ін. Пов'язане з різноманітними формами народної творчості та соціокультурним життям Київській Русі, скомороство було самобутнім національним феноменом, що, за свідченням дослідників, виникло на загальнослов'янському ґрунті.

Про широке поширення скоморохів свідчать пам'ятники давньоруської писемності, вся жанрова система Київської Русі, релігійні антискомороські документи («повчальні слова», житія, послання-скарги та ін.) і навіть фресковий живопис (наприклад, фреска «Скоморохи» з Софії Київської).

За визначенням Вол. Даля, автора «Тлумачного словника живої російської мови», скоморох (скомрах, скоморошка) – «музикант, дудошник, сопельщик, гудошник, волынщик, гусяр; промышляющий этим и пляскою, песнями, шутками, фокусами, потешник, кривляка, гаер, шут; медвежатник, комедиант, актер»¹. Розглянемо ті позиції цього визначення, які мають відношення до специфіки скомороства:

1. синкретизм діяльності: скоморохи – музиканти (співаки, виконавці на різних інструментах), актори комічного амплуа, танцюристи, акробати, фокусники, жонглери, кукольники, дресирувальники, автори-імпровізатори тощо;

¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: в 6 т. – Т. 4. – Изд. 2. – СПб., М. : изд. М. Вольфа, 1882. – С. 203.

2. **виконавський синкретизм** як нерозривна, первинна єдність слова, музики, моторно-пластичного і драматичного компонентів; звідси – виконавська манера скоморохів, відзначена імпровізаційністю, «співом навпіл з говорком», особливою енергетикою звучання, акторським «кривлянням на разные голоса» (рос.) та ін.;

3. **професіоналізм**, що припускає високий рівень майстерності й одержання грошей за роботу;

4. переважно **сміховий** характер мистецтва (що породжує специфічну установку на **комізм** з характерними для неї образами «матеріально-тілесного низу», божбою, лайками (М. Бахтін).

Мистецтво скоморохів – зріле, загартоване багатовіковим протиборством народне явище, що стояло біля джерел слов'янської культури. Масштаби і значення цього мистецтва у Древній Русі важко переоцінити. Протягом величезного історичного періоду (від язичеських часів аж до 19 століття) скомороство – одна з найбільш активних складових сміхової народної культури, яка, на думку М. Бахтіна, була найважливішим самостійним компонентом загальної культури середньовіччя.

Скоморохи займали особливе положення в житті суспільства. Їх мистецтво – одна з найяскравіших сторінок святкового сміхового світу Древньої Русі – «світу низового, матеріального... що виявляє за ширмою дійсності ... відсутність змісту і значення, руйнує всю “знакову систему”, створену традицією»¹. Саме скомороство було тією «віддушиною», через яку протягом багатьох століть, на протипагу релігійним і монархічним догмам, виявлялося особливе, сміхове світовідчуття народу.

Розвиваючись протягом тривалого історичного періоду, це явище було пов'язане з глибокими зрушеннями в історії російської культури, з гострими зіткненнями різних тенденцій (суспільно-політичних, ідеологічних, худож-

¹ Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л. : Наука, 1984. – С. 50.

ньо-естетичних), а тому відрізнялося надзвичайною складністю, суперечливістю і неоднорідністю. «Співаки, гудошники, скрипотчики, циркачі, мандрівні актори, ярмаркові завсідники, що забавляли чернь по торжках і шинках, зазивали не тільки на мужицькі свята, але й у високі хороми боярина і навіть на кремлівське подвір'я; виразники селянського болю й народного гумору – і разом з тим скоморохи, що потрапляли смакам панів; “всім скорботам знавці”, які маскували показною дурістю гострий розум – і гіркі п'яниці-пустомелі; спокушені глумотворці, що виконували як би ненароком серед жартівливих пісень пісню політичну, заборонену; простонародні філософи, кощунники, збудники класового протесту... і весільні дружки, знахарі, лікарі хліба насущного заради»¹ – такими репрезентують скоморохів історичні, літературні й фольклорні пам'ятники.

Скомороське музичне мистецтво, що відноситься до сфери **професіоналізму усної традиції**, не було замкненим у своєму середовищі. В умовах деякої відособленості інших пластів давньоруської музичної культури (таких, наприклад, як обрядовий фольклор або церковно-пісенна традиція) воно виконувало посередницьку, обмінну функцію, інтегруючи в собі впливи, що йшли від різних жанрів народної творчості. Маючи багатоманітні традиції, скомороське мистецтво не тільки асимілювало інтонаційний фонд фольклорних жанрів свого часу; але й, за свідченням сучасників, мало зворотний вплив на професійну музичну культуру.

З деякою умовністю у **скомороському репертуарі** можна виділити дві головні сфери. Перша – це суто скомороські опуси, що складали оригінальну частину скомороського репертуару. Серед оригінальних скоморошин можна диференціювати два жанрових «прошарки» – так звані **первинні й вторинні** скоморошини. До первинних віднесемо ті, в яких скоморохи проявляли себе як справжні «незалежні» автори, до вторинних – пародійні опу-

¹ Горелов А. А. Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. – Вып. 7. – М. ; Л. : АН СССР, 1962. – С. 293.

си, музична мова яких «паразитувала» на відомих жанрово-стилістичних моделях епохи з метою їхньої пародійної профанації.

Другу сферу репертуару «веселих» становлять жанри не-скомороські. Це весь жанровий арсенал Древньої Русі: биліни й історичні пісні, духовні вірші й танцювальні, слави й голосіння-плачі, ліричні пісні й багато чого іншого, що могло включатися до репертуару скоморохів-професіоналів за нагоди, заради заробітку.

Унікальність і особлива вагомість веселого промислу обумовлені й тим, що синкретичне мистецтво скоморохів виявилось одним з тих плідних джерел, з яких беруть начало різні види мистецтва Нового часу. Відчутним є вплив скомороства на музику, танець, на окремі жанри літератури (особливо сатиричної спрямованості) і синтетичних видів мистецтва (музичного і драматичного театру, цирку, естради тощо).

ПРОБЛЕМА СКОМОРОСЬКИХ ПЕРШОДЖЕРЕЛ

Наявні записи скомороських пісень незначні, розрізнені, не централізовані. Часто невірно позначені, вони розміщуються у збірниках інших жанрів народної творчості (билін, казок, примовок та ін.). Усвідомлюючи, що кількість скомороських зразків обмежена, автор «Нарисів» вважає за необхідне ввести наявний матеріал у навчальний процес, оскільки сформована думка про неприступність скомороських оригіналів гальмує рух у цьому напрямку, заважаючи систематизувати хоча б те, що залишилося від цього унікального явища.

Дослідження скоморошини пов'язане з певними труднощами. До нашого часу збереглося вкрай небагато мелодій, безперечно віднесених до скомороського репертуару. Ґрунтуючись на висновках дослідників¹, можна привести наступні приклади справжніх скомороських мелодій:

¹ А. Д. Григорьева, А. А. Морозова, В. Я. Проппа, М. Н. Сперанского, Н. Финдейзена, В. И. Чернышева, Н. А. Янчук и др.

– Новгородська билина «Про гостя Терентища», що надає уявлення про визначальні риси скомороського імпровізаційного дійства (приклад 1 а, б, в);

– Пародійна скоморошина «Агафонушка» – своєрідна старина «навпаки», «навиворіт», розспівана скоморохами на мотив епічної пісні «Соловей Будимирович» з метою утрировано-іронічного відтворення характерних рис серйозного билинного жанру, низведення його змісту до повсякденного, життєвого (приклад 2);

– Скоморошина «Подорож Вавіли із скоморохами», примітна своїм демократизмом (на царський престол зводиться орач Вавила) і гуманізмом (знищується носій зла цар-собака). Ця билина, що ілюструє відношення народу до скоморохів – «святих людей», показує, що у народному уявленні «веселі» дійсно належали до числа рішучих супротивників феодалізму (приклад 3);

– Скомороська розбійницька пісня «Усища» (приклад 4 а, б) з явним соціальним підтекстом (пограбування «веселими» багатого селянина);

– жартівна пісня-примовка «Шарлатарла із Партарли» з типово скомороським дурненьким текстом-нескладухою, використана М. Римським-Корсаковим заради пародійно-сатиричного зображення царя Додона, правителя «скомороського царства» (приклад 5);

– Скомороська билина «Кострюк» (приклад 6);

– «Небилиця в лицях» (приклад 7), у тексті якої відбито типові властивості скомороської манери словотворчості;

– Пісня про Фому і Ярему (приклад 8) – двох братів-невдах, яких більшість учених вважає скоморохами;

– Пародія на билину «Бій жінок» (приклад 9);

– Скомороська погудка «Ішли-пройшли скоморочки» (приклад 10).

На наш погляд, можливо віднести до скомороської сфери й деякі мелодії, записані українським фольклористом **Г. Науменком**, де «най-

більш сильно відчувається аура скомороської поезії й відбиті образи скоморохів, а тексти рясніють ритмізованою мовою, грою слів і каламбурних словосполучень»¹.

Вивчення інтонаційної специфіки мелодій зі збірника Г. Науменка дозволяє говорити про їх близькість до оригінальних скомороських зразків. Це дає можливість поповнити репертуар «веселих» такими прикладами: «Небилиця-небувальщина», «Скоморочки», «Лука і Ярема», «Про Хвому та Ярему», «Скоморохи», «Похорон комара» (скомороська пародія на плач), «У Іванових–Скоморижнікових», назви яких свідчать про скомороське походження пісень (приклади 11–17).

Крім того, у пошуках скомороських наспівів довелося йти шляхом гіпотез, знаходячи їм підтвердження у дослідженнях суміжних наук. Так, завдяки роботам радянських літературознавців і фольклористів з'явилася можливість розширити уявлення про музичну творчість «веселих» завдяки прикладам зі **збірника Кирши Данилова**. Інтерес до нього посилюється у 60-ті роки ХХ ст., коли з'являються дослідження, автори яких роблять висновок про скомороський характер репертуару Кирши Данилова – пізнього скомороха Півночі, тієї області Русі, куди після антискомороського царського указу 1648 р. відступали кошунники.

Уже перші дослідники збірника, А. Шеффер і Ф. Корш, звернули увагу на «скомороську редакцію», що її внесено виконавцем у записаний репертуар, із чого був зроблений висновок про те, що Кирша Данилов – скоморох: «<...> Перед нами в збірнику запис характерного, дуже своєрідного за настроєм (билина, пісня і пародія на них) репертуару співака або, може бути, репертуару групи співаків, імовірно, скоморохів»²; «Хто ж був Кирша? Імовірно, професійний співак, скоморох і, судячи з мови і репертуару, жи-

¹ Науменко Г. М. Русские народные сказки, скороговорки, загадки с напевами. – М. : Музыка, 1977. – С. 5.

² Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М., Л. : Издат. Акад. Наук СССР, 1958. – С. 36.

тель Уралу або Західного Сибіру»¹. Про «скомороську редакцію» збірника пише і музикознавець Н. Янчук: «Манера професійних бродячих співаків, наших стародавніх пересмішників-скоморохів, відчувається <...> у багатьох наспівах збірника Кирши Данилова <...> Вибираючи веселі сюжети для співу, він повинен був користуватися й відповідними наспівами більш веселого, найчастіше швидкого, танцювального характеру. Засвоєна манера застосовувалася і до виконання билин, особливо таких, що є менш серйозними за змістом»².

Дійсно, дивлячись на запис «Висоти» К. Даниловим, зауважуємо, що цей епічний наспів трансформований настільки, що нагадує приспівки швидких скомороських пісень. Скомороський «відбиток» помітний і в багатьох інших записах, що виявилось у балагурному стилі інтонування, в несерйозному звучанні зачинів та ісходів, «веселий» зміст яких не є пов'язаним із сюжетом билини. «Усміхнене обличчя скомороха» (О. Горелов) «виглядає» й у групі *фривольно-еротичних* пісень, де виконавець «втрачав зовсім повагу до сором'язливості» (О. Горелов). Це пісні «Сергей хорош», «Дурня», «Ох горюна», «Теща», «Свиньи хрю!», «Кто травника не слышал» (приклади 18 – 23). Значну частину збірника становлять пісні з соціально-викривальною спрямованістю, що також може доводити їх приналежність до репертуару скоморохів, які, як відомо, стимулювали народну боротьбу з пригноблювачами.

Найбільш значні висновки про скомороський генезис збірника зроблені вченими В. Проппом, П. Уховим і О. Гореловим. Робота літературознавця О. Горелова «Ким був автор збірника “Стародавні російські вірші”» є спробою довести, що всі пісні збірника Кирши Данилова становлять репертуар одного співака, і співак цей – скоморох: «Є припущення, імовірність яких майже безсумнівна. Є гіпотези, які знімають протиріччя, неминучі при ін-

¹ Корш Ф. О русском народном стихосложении. – СПб., 1896.

² Янчук Н. А. О музыке былин в связи с историей их изучения. // Русская устная словесность. – Т. 2. – М., 1919. – С. 547.

шому тлумаченні речей. Припущення про те, що оригінал збірника Кирши Данилова був написаний рукою співака-грамотія, співака зі скомороською... біографією, – належить до числа таких гіпотез»¹.

На основі вивчення текстових особливостей віршів Кирши² робимо висновок, що в збірнику явно відчувається вплив «скомороської редакції», співака-імпровізатора. Крім того, зауважує Горелов, «зовсім очевидно, що на деякі речі співак реагував зацікавлено. Ця зацікавленість і відкриває нам усміхнене обличчя скомороха»³.

Підсумовуючи всі ці спостереження, наводимо аргументи на користь скомороської приналежності збірника К. Данилова:

- 1) тяжіння автора до балагурно-фривольного «безсоромному» репертуару;
- 2) наявність скомороської виконавської манери, що відбилася в обробці епічної спадщини;
- 3) викривальний тонус багатьох пісень.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ СКОМОРОШИНИ

Застосовуючи жанрову концепцію А. Сохора, скоморошину – головний жанр скомороської музичної творчості – варто віднести до масово-побутових, «буденних» жанрів. Оскільки вона могла існувати як певна художньо-стилістична єдність тільки в конкретних соціальних умовах, перш ніж приступитися до аналізу музичної своєрідності скоморошини, визначи-

¹ Горелов А. А. кем был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. – Вып. 7. – М. ; Л. : АН СССР, 1962. – С. 293.

² Автор обращает внимание на введение скомороських зачинов и исходов, прозаизированных оборотов шутливого характера, на наличие типичных фольклорных стереотипов, бытовавших в скоморошьей среде. Для доказательства Горелов дает сравнительный анализ былинных текстов в редакции К. Данилова и распространенных в среде «веселых».

³ Горелов А. А. кем был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. – Вып. 7. – М., Л. : АН СССР, 1962. – С. 298.

мо тип її соціально-естетичного функціонування, що дозволить виділити скоморошину серед інших шарів давньоруської народної творчості.

1. Життєве призначення скоморошини, її соціальна функція – розвеселити слухачів, виявити негативні сторони життя й знищити їх сміхом. Скоморошина проривається у буденність, освоює нові сфери життя – побут, його негативні риси, події соціального значення.

2. Така установка породжує сміховий «модус мислення» жанру (С. Грица), характерний тип художнього освоєння дійсності *під знаком комічного*, що проявляється в гумористичному, сатиричному, саркастичному або гротескно-іронічному погляді на світ.

3. Жанровий зміст скоморошини, її образний світ – глузливе молодецтво, нестримні веселощі, глум, емоційна відкритість, соціальна загостреність, задерикуватість.

4. Обстановка виконання – творча, розкута, імпровізаційна, де кожний може діяти «хто у що гаразд», бути учасником і творцем.

5. Найважливіша риса скоморошини – її синкретична природа. При цьому спів, будучи одним з елементів комплексного дійства, існує у нерозривній єдності з усіма компонентами ігрища (словом, танцем, інструментальним супроводом, театралізованим показом і т.і.).

6. Виконавська манера – домінантна ознака скоморошини. Її специфіка проявляється, насамперед, у виконавському синкретизмі, що виявляється у нерозривній єдності слова, музики, моторно-пластичного і театральньо-драматичного компонентів.

Розглянемо, яким чином виконавський синкретизм впливає на спосіб подачі матеріалу і на характер інтонування скоморошини. Універсалізм діяльності скоморохів (необхідність співати, «кривлятися на різні голоси», діяти «хто у що гаразд», стрибати, танцювати) відбивався на їх виконавській манері. «Вокальне» інтонування скомороха не можна назвати співом у буквальному значенні слова. Це мелодизована декламація, «спів навпіл з

говорком» (Б. Асаф'єв). Скоморох «причитує» свою небилицю, порушуючи мелодію, по-акторськи виділяючи важливі слова, жестикулюючи, кривляючись і викрикуючи. Орієнтація на величезну аудиторію і виконання під відкритим небом породжували певний тон висловлення – інтенсивний, відкрито емоційний, динамічний.

Неймовірно швидкий темп скомороського ігрища не міг не впливати на виконавську манеру «веселих»: тут виявляється вплив таких факторів, як виконавські можливості «оркестрантів» і «співаків», рівень розвитку музичних інструментів того часу, роль фізіологічних процесів (необхідність брати подих під час виконання, сполучати спів з рухом, жестикуляцією, мімікою). Думаю, спів скомороха не настільки точно фіксував висотні градації звучання, як ми бачимо це у нотному записі. Скоморошини не є ізольованими музичними творами: наспів – лише один з елементів комплексного синкретичного дійства, обумовлений позамузичними факторами, що впливають на інтонаційну природу скоморошини. А тому нотний запис скоморошини – жанру, що не піддається точній фіксації, не адекватний його реальному інтонуванню. Нотний текст – це ідеальна модель, певна абстракція, «фотознімок» скоморошини, зміст якої можна збагнути тільки через живе інтонування.

Розуміння синкретичної природи скоморошини дозволяє по-новому побачити її сутність, позбутися перекрученого уявлення про неї як про ізольований «музичний ряд», усвідомити споконвічний зв'язок наспіву із позамузичними факторами, розібратися у проблемі жанрової класифікації скоморошини.

Оскільки слово – один з головних компонентів скомороського дійства, що несе смислове навантаження та емоційну експресію, розглянемо **принципи вербальної організації** скоморошини.

Для скомороських текстів характерні плакатність, лаконізм і рельєфність висловлювання. Виходячи з сюжетного рівня, можна запропонувати

класифікацію жанрових різновидів скоморошини, де будуть враховані специфіка змісту, ступінь прояву комічного (гумор, сатира, іронія), композиційні особливості, рівень соціальної загостреності. Тут виділяються 4 типи скоморошин:

І. Скоморошини-небилиці – пісні, у яких зображені несподівані, неймовірні події, в існування яких вірити не обов'язково. Реальність змісту цих пісень споконвічно ставиться під сумнів. Небилиця це пісня-неправда, завдання якої – розсмішити слухача, вразити його безглуздим, алогічним накопиченням нісенітниць:

*Свинья вывела пару птенчиков.
Пару сивеньких, вострокрыленьких,
Пару глупеньких, неразумненьких.
Они вверх глядят – полететь хотят,
А как вниз глядят – упасть хотят.*

«Небилиця»

Композиція небилиць будується за принципом динамічного нарощування нових, часто безсюжетних елементів. Єдність композиції виникає завдяки сприйняттю всіх елементів структури під знаком комічного. Естетична своєрідність небилиці – у відтворенні картини миру «навиворіт», у нарочито перекрученому і деформованому вигляді, де «чорно набіло вивертається»:

*А и среди моря Хвалынского
Выростал ли тут кряковист дуб.
А на том на сиром дубе кряковистом
А и сивая свинья на дубу гнездо свила.*

«Агафонушка».

2. Побутові скоморошини пов'язані з текстами, що відбивали неідеалізовані сторони життя. Їх матеріалом служать конкретні побутові явища: ро-

злад у родині, сварка жінок, пияцтво (див. «Агафонушка», «Сергій хорош», «Теща»).

3). Слави хмелю і розгулу представлені текстами, які прославляють скомороське життя – вільне, хмільне й безрозсудне.

4). Соціально-сатиричні тексти – сатири і пародії з гострою антимо-нархічною й антирелігійною спрямованістю («Усища», «Четья Ігуменя», «Похорони комара», пародії на церковну службу).

Своєрідною є **віршована організація** скоморських текстів. Вірш скоморошини, насичений руховою експресією й динамікою, відноситься до типу музично-мовного віршування, де вірш виникає одночасно з відчуттям його музичного звучання. За композицією такий вірш є акцентним віршем – древньою формою народного вірша із суміжною римою, яка обумовлена інтонаційно-фразовим і паузним членуванням (в народі він зветься скомороший ясак, «райошник»). Причина його виникнення – експресивна мова, яка, завдяки фонічній специфіці слова й первинному мовному ритмові, піднімає скоморошину над повсякденністю. Зазвичай скомороший вірш представлений 8-11-складовою поетичною строфою із двома основними наголосами. Ритмічність тут досягається упорядкованим розташуванням ударних складів серед ненаголошених; рима при цьому не обов'язкова:

<i>Как во городе стольно Киевском</i>	<i>/ 11 складів</i>
<i>В слободе было Терентьевской</i>	<i>/ 9 складів</i>
<i>А и жил там богатой гость,</i>	<i>/ 8 складів</i>
<i>А по имени Терентище</i>	<i>/ 9 складів</i>

«Гость Терентище»

Своєрідність такого пісенного вірша – в його вільному (за кількістю рядків і складів) компонуванні. Найчастіше у поетичну строфу об'єднані нерівноскладові рядки (див. «Кострюк»: 9-10-11-9-8-10-10-9-10-10), «Теща»: 9-9-8-8-8; «Небилиця в лицах»: 10-11-10-10-11-11 та ін.). Особливості вер-

бального ряду відбиваються на інтонаційній специфіці наспіву: ритм, система ударності й цензурна розчленованість словесного тексту визначають метроритмічну специфіку скомороських пісень.

Художньо-естетична своєрідність скоморошини – її установка на комізм – породжує специфічні художні прийоми: комічне «перелицьовування» звичайних відносин між явищами, прийоми алогізму, метатези, оксюмору та ін. Оскільки ці стилістичні прийоми є важливими показниками жанру, розглянемо їх докладніше. *Оксюморон* – прийом об'єднання протилежних за значенням слів у деяке алогічне словосполучення:

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

Такий алогізм створює перекручену картину світу, де всі явища зміщені і деформовані через порушення звичних відносин між ними.

Інший художній прийом, *метате́за* – стилістична фігура, де відбувається взаємопереміщення слів або їх частин: «хвостом лаєт, головою качает» (рос.).

Найважливішим художнім прийомом скомороської творчості є пародіювання – комічна жанрова імітація з використанням зовнішньої форми, стилістичних особливостей і структурних елементів відомого жанру або стилю. Ціль пародії – осміяння або самого предмету пародіювання, або певного соціального явища.

Комізм пародії виявляється через сполучення високого стилю й незначного змісту (чи навпаки, див. «Агафонушка», «Похорони номера»), у використанні прийому гіперболізації. Комічне перелицьовування стосується й унікальної манери виконання: розспівуючи свою пісню, скоморох дуже вільно ставиться до тексту: спотворює і перекручує «з вивертом» слова, заради сміху переставляє наголоси, словом, займається потішною словотворчістю.

Композиційна організація музичного матеріалу обумовлена агітаційно-демократичної спрямованістю скоморошини, яка вимагає від слухача миттєвого включення в дійство, а отже, – простоти й легкості сприйняття. Цим визначається головна композиційна властивість скоморошини – простота формотворчих принципів, заснованих на тотожності елементів. Структурною основою скомороських наспівів є короткі, нескладні у мелодико-ритмічному відношенні поспівки – типові інтонаційні обороти, варіантне повторення яких формує нехитру композицію. Імовірно, саме ці поспівки становили «лексикон» виконавця, який оперував ними залежно від ситуації. У кожному окремому випадку поспівка була сигналом певної комунікації (залучення до танцю або до розповіді).

Обираючи на свій розсуд ту чи іншу поспівку, скоморох створював цілісний наспів, основним принципом якого було повторення (точне або варійоване). Так утворювалася розімкнута варіантно-строфічна форма¹ скоморошини: мелодичних рядків могло бути більше або менше залежно від тексту; при цьому поспівки не з'єднувалися в єдине ціле наявністю передкульмінаційної та кульмінаційної зон, а нанизувалися одна на іншу².

Варіантна повторність скоморошини базується на таких її проявах:

а) проста повторність а-а-а – (див. «Вавила», «Усищи», «Небилиця в лицях»);

б) варійована повторність а-а1-а2..., що складає основу більшості скомороських пісень (див. «Гость Терентище», «Сергій хорош», «Теща»);

¹ Для понимания сущности вариантности в скоморошине важно осознать специфику «веселого промысла» – искусства устной традиции, для которого характерно коллективно-импровизационное исполнение. В связи с этим вариантность элементов, находящихся в пределах единого «интонационного фонда» («интонационного поля», по И. Земцовскому), воспринималась слушателями и исполнителями как тождество, как повторность, что неизбежно при устном бытовании жанра.

² Естественно, что кульминация в скоморошине имеется, но функцию режиссирующего фактора берет на себя не только (и не столько) музыкальный ряд, сколько все действие в целом: то, о чем поется, то, каким образом скоморох театрально изображает события, на чем акцентирует внимание (т. е. исполнительская манера).

в) повторність із привнесенням контрасту а-в-а1 – єдиний приклад зустрічаємо у пісні «Кто травника не слышал», що свідчить про її пізні походження.

Аналіз формоутворення скоморошини підтверджує думку Б. Асаф'єва про перевагу в древніх музичних формах принципу тотожності (принципу остинатності за О. Скребковим) з характерним для нього «прагненням не стільки до тривалого розвитку, скільки до варіантного повторення міцно засвоєних і зафіксованих пам'яттю звукоформул»¹. Саме варіантність – як «одна з істотних особливостей російського розвитку тематичного матеріалу» (Асаф'єв) – становить специфіку скоморошини.

Найважливіший композиційний принцип скоморошини, що наближує її до фольклорних жанрів, – *опора на наспіви-формули*. Формульність пісень проявляється на різних рівнях:

1) наявність політекстових наспівів, що кочують у скомороському репертуарі у незмінному або майже точному вигляді, з «додаванням» нової текстової основи².

2) до явища формульності відноситься і контамінація – прийом, при якому певна поспівка вилучається з первісного контексту й вводиться в інший наспів того самого жанрового різновиду.

3) у деяких випадках присутня усвідомлена слухом інтонаційна спільність наспівів (приклади I, 6, 21, 23 і т.д.): вони співвідносяться між собою не як первинні – вторинні явища, а як рівноправні «варіації на неіснуючу тему».

Основні композиційні ознаки скоморошини у взаємодії з її естетичними властивостями дозволяють виділити скоморошину як унікальну жанрову систему.

¹ Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс : в 2 кн. – Кн. 2. – Л. : Музыка, 1971. – С. 35.

² Див.: биліни «Іван Гедеонович», «Чюрила Пленкович», «Василь Буслаев молитца ездил», з деякими варіантними відхиленнями - «Агафонушка» та ін.

ЖАНРОВА КЛАСИФІКАЦІЯ І ДЕФІНІЦІЯ СКОМОРОШИНИ

Звертаючись до проблеми жанрового визначення скоморошини, вчені обмежуються констатацією факту про нерозробленість проблеми (В. Пропп: «Скоморошини як жанр у нас майже зовсім не вивчені»¹) або побажаннями звернутися до їх дослідження (Л. Івлева: «<...> вони мають потребу у вивченні. Необхідні каталоги сюжетів і класифікація їх»²). Деякі дослідники (В. Пропп, Б. Путілов, Н. Янчук) говорять про скоморошину як про різновид биліни, що вносить неясність у визначення цього жанру. Визначення скоморошини як типу биліни, що стало «загальним місцем» у науковій літературі, справедливо викликає заперечення деяких учених (А. Астахової, Л. Івлевої).

Заслуговує на увагу визначення Л. Івлевої: «Скоморошини варто виділити як особливий вид фольклору, основним принципом якого в художній структурі є *установка на комізм*»³. У цій дефініції підкреслена лише одна сторона – естетична установка. Однак поняття жанру містить у собі значно більше компонентів, а саме: функціональне призначення, генеза і формування за певних соціокультурних умов, обстановка виконання й сприйняття, ідейно-естетична своєрідність, образно-стилістичні ознаки та ін.

Проблема *систематизації* скомороських наспівів досить складна. Причиною тому є різноманітний скомороський репертуар. З певними – Виконавці скомороського репертуару використовують наступні назви скоморошини: небилиця, погудка, шутовиця, перегудка, примовка, небувальщина. Цінні для розуміння естетичної специфіки жанру, ці назви не дають диференціації скомороських пісень з точки зору їх музичної організації. Синкретична природа скоморошини, що є динамічною системою зв'язку різних еле-

¹ Пропп В. Я. Жанровий состав русского фольклора // Русская литература. – 1964. – № 4. – С. 60.

² Ивлева Л. М. Скоморошины: общие проблемы изучения // Славянский фольклор. – М. : Наука, 1972. – С. 111.

³ Ивлева Л. М. Скоморошины: общие проблемы изучения // Славянский фольклор. – М. : Наука, 1972. – С. 111

ментів дійства (словесного, музично-театрального, хореографічного та ін.) ще більше ускладнює питання її систематизації.

З огляду на специфіку жанру, який потребує тісного контакту з аудиторією, відзначимо, що сутність жанрових різновидів скоморошини «не може бути зрозуміла поза системою художньої комунікації, де реально здійснюється процес творчості, виконання, сприйняття й реалізується акт спілкування»¹.

І дійсно, функціональне включення наспівів у різні ситуації скомороського дійства, як і спрямованість їх на різні за природою «акти спілкування» (комунікативна роль), обумовлюють жанровий розподіл скоморошин. Адже формування скомороських наспівів відбувалося під впливом двох головних факторів: в одному випадку публіка налаштовувалася на спільний *танець*; в іншому увага слухачів зосереджувалася на розповіді й театралізованому показі. Так скоморох здійснював спілкування з публікою по різних каналах: або через танець, що підкоряв музичну організацію скоморошини мускульно-моторним відчуттям (рух), або за допомогою використання «сказового» принципу, спрямованого на залучення слухачької уваги (мова). Таким чином, наспів акумулював у собі чи то моторно-кінетичні, чи то речові стимули, матеріалізуючи їх на рівні музичної мови «образу-інтонації» (термін З. Евальд).

Ці фактори стають головними для проведення жанрової класифікації скоморошини. Виділяються *два типи первинної скоморошини: танцювальна* («Сергій хорош», «Теща») і *билинно-частівковий* («Небилиця», «Небилиця в лицях», «Усища», «Вавила»).

Найбільш яскраво у творчості скоморохів представлено **танцювальний тип** мелодій, тісно пов'язаний з моторикою. Це швидкі, розгульно-глузливі пісні «Теща», «Гость Терентище», «Добрыня», «Сергій хорош»,

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М. : Музыка, 1982. – С. 21.

«Агафонушка», під звучання яких, імовірно, відбувалося «вертимое плясание скомрахов» (рос.).

Цей тип скоморошини розвивається в руслі фольклорних танцювальних пісень типу «Камаринської», а тому має типологічні риси музичної організації: швидкий темп, інтонаційна рельєфність, наявність чітких ударних долей, кружляння з поверненням до опори. Життєрадісність і активність наспівів відбита ладами переважно мажорного нахилу.

Другий різновид скоморошини – *билинно-частівковий* – також пов'язаний із синкрезисом веселого ігрища, але з іншим його, *казовим* амплуа. Формуючись під впливом «мовного спілкування», цей тип скоморошини генетично й стилістично пов'язаний з епічними жанрами, насамперед, з билиною. Характер ж звучання, як і виконавська манера, нагадують частівку.

Яскраві приклади цього типу – скоморошини «Усища», «Небилиця», «Вавіла», що відтворюють типову манеру билинного розспіву: їх речитативні формули засновані на коротких архаїчних поспівках у межах кварта з обов'язковим падінням мелодії й ритмічною зупинкою наприкінці. Поспівки ці навіть не варіюються, а тільки згідно з вимогами тексту розтягуються або стискаються. Однак сам характер скоморошини, специфіка її виконання (швидкий темп) і образність глузливого тексту свідчать про привнесення скомороської редакції.

Найбільш репрезентативно специфіка двох типів скоморошини проявляється на рівні **метроритмічної організації**.

У танцювальній скоморошині, де метроритм є збудником танцю й «мускульно-моторних відчуттів», де виникає потреба у музиці як такому за собі, що «організовує ці відчуття і робить їх суспільними» (Б. Асаф'єв), – присутні чітка періодичність і метрична рівномірність, покликані дати танцюючим ясну метричну опору, організувати всіх у єдиному пориві. У цьому випадку текст «нанизується» на єдину ритмоформулу: її варі-

ювання відбувається без зміни метричного обсягу такту. Періодична регулярність метра підкоряє структуру вірша, а метроритм танцю поглинає його можливу складову мінливість або несиметричність.

Метроритм билинно-частівкової скоморошини, що припускає театралізований показ подій, організований більш вільно. На відміну від танцювальних скоморошин, репрезентованих різними ритмічними конструкціями з опорою на ритми «у дві» і «у три ноги» (А. Руднева), тут присутня однотипність тривалостей і метрична нерівномірність:

Приклад 1.

Скоморошина «У честной вдовы да у Ненилы»

The image shows musical notation for a song. It consists of five lines of music, each with a corresponding line of lyrics. The notation uses eighth notes and rests to indicate the rhythm. The lyrics are:

У чест - ной вдо - вы да у Не - ли - лы

А у ней бы - ло ця - до Ва - ви - ло

А по - е - хал Ва - ви - луш - ко на ни - ву

Он веть ни - вуш - ки сво - ей о - ра - ти

Иш - ша бе - ла - ю пше - ни - цей за - се - ва - ти

Така організація створює ілюзію гнучкої мови, а швидкий темп і вільна ритміка (відповідно 10 + 10 + 11 + 10 + 12 складів у кожній строфі) транспланують епічний сказ у жартівну скоромовку. Виконання «говорком», разом із акцентуванням важливих за змістом слів, викликає подовження певних тривалостей і розширення часового обсягу еластичної поспівки.

Відзначені типи метроритмічної організації двох різновидів скоморошини пов'язані з тим, що танцювальна скоморошина, синкретично підклю-

чена до танцювального дійства, належить до типу «рухової динаміки» (Єлатов В.І.), коли всі елементи наспіву формуються у зв'язку з енергією танку. У билинно-частівковій скоморошині слово організує наспів за вербальними закономірностями: ритмоструктура вірша проковує «мовну динаміку» (В. І. Єлатов) наспіву, що підсилює вплив змістовних елементів тексту через музичне звучання як більш емоційне.

Ладомелодична основа скоморошини. Мелодика танцювальної скоморошини містить типові інтонаційні звороти танцювальних фольклорних жанрів (рух від доміанти до тоніки, пріоритет автентичних оборотів і досконаліх кадансів). Ладову основу наспівів становлять моноопорні структури переважно мажорного нахилу з виділенням найбільш активних елементів ладу (1-3, 5, 7 щаблів), яскраво вираженим централізуючим значенням тоніки.

Мелодика танцювальної скоморошини зазнала значного впливу гучного ораторського інтонування. Адже контури акторської декламації більш рельєфні й опуклі у порівнянні з повсякденною мовою. Завдяки емоційності й широкій інтонаційній палітрі скомороської мови (від примовляння до вигукування) діапазон танцювальних наспівів частіше охоплює повний діатонічний звукоряд. Інтервальну основу плакатних поспівок становить не тільки секундовий рух (як у билинно-частівкових наспівах), але й активні ходи на кварту, квінту, сексту, що завершуються «мускульним» автентичним кадансом.

Ладомелодична своєрідність *2-го типу скоморошини* виявляє спільність із закономірностями епічних жанрів. Однак, на відміну від властивого їм піднесено-ораторського тону, мелодика скоромовки опирається на інтонаційність побутової мови, що має комічний, гумористичний, сатиричний або пародійний характер. Мелодичною основою «скоромовок» є короткі, часто у межах кварти, незмінні поспівки декламаційного складу з обов'язковим падінням мелодії й ритмічною зупинкою наприкінці. Поспівки

ці навіть не варіюються, а тільки згідно з вимогами тексту укрупнюються в часі (див. «Вавила»). Переважний тип руху мелодії – плавне секундове, пов'язане зі «сказовою» манерою виконання.

Ладова своєрідність «скоромовок» проявляється в опорі на архаїчний дуопорно-перемінний лад: наявність декількох опорних звуків (часто у співвідношенні великої секунди) створює ефект ладового мерехтіння.

Особливе місце у жанровій номенклатурі скомороського творчості займає 3-й різновид – **скоморошина-пародія**, що з'явилася у творчості скоморохів завдяки їх універсалізму і відмінному знанню жанрових реалій своєї епохи. Вторинні за своєю сутністю, пародійні травестії і профанації припускають усвідомлену, цілеспрямовану імітацію найбільш показових елементів якого-небудь жанру чи стилю з метою його осміяння. Як криводзеркальне відбиття першоджерела, цей тип скоморошин використовує зовнішню форму й стилістику прообразу, а тому не має стабільних жанрово-стилістичних ознак. Незважаючи на те, що скоморошини-пародії «одягнені у маску» жанрів не скомороських, саме вони становлять унікальну, найбільш репрезентативну частину скомороського репертуару. Серед їх типових ознак виділимо такі:

– звернення до жанрів, які в ієрархії середньовіччя займали найвищу позицію (святе, сакральне, благочестиве, трагічне), а тому знаходилися на протилежному, відносно до скоморошини, естетичному полюсі (культовий спів, голосіння, духовний вірш, славлення, билина та т. ін.);

– актуальність, залучення до фамільярного контакту найбільш популярних жанрів своєї епохи, які легко ідентифікувалися слухачем;

– логіка інверсії, прагнення «чорно набело виворачивать» (рос.), за яких піднесене, трагедійне, величне «перевертається», опиняючись в естетичному полі скомороства (комічне, земне, тілесне, побутове);

– пріоритет алогізму породжує прийоми жанрового «перелицювання», трансформації, інверсії, парадоксальні жанрові міксти, використання ustalених жанрових формул зі «зворотним знаком».

Звісно, що в умовах жорсткої канонізації середньовічного мистецтва стереотип жанру виконував сигнальну функцію, допомагаючи усвідомити першоджерело пародії і ступінь його блюзнірського зниження. Наведемо приклади найцікавіших скомороських пародій, знайдених і досліджених автором «Нарисів».

Перший з них – **пародія на билину**. Оскільки цей жанр не викликав антагоністичного неприйняття скоморохів, пародійні твори, націлені на билину, є незлобивими жартівливими профанаціями, що відновлюють сприйняття. Їх мета – розвеселити слухачів, додавши до високої билинної форми безглуздий приземлений зміст. У цьому випадку пародіюється сформована, упорядкована форма, що має власні, тільки їй властиві ознаки.

До пародійних прикладів такого типу відносяться деякі скоморошининебилиці – ті, у яких послідовно, на всіх рівнях жанрової організації, проводиться принцип протиставлення комічного серйозному, причому, з обов'язковою орієнтацією на билинний прообраз. Це небилиці «Благословите, братики, старину сказати», «Старину скажу да стародавнюю», «А и в славном городе в Туесе», «Агафонушка» та ін. (приклади 16, 15, 14, 2), вербальний текст яких підкреслює орієнтацію на билину («старину скажу»), відтворюються її композиційні особливості (є зачин, що настроює слухачів на серйозний лад; центральна частина, де експонуються комедійні образи і відбувається перетворення традиційних сюжетів епосу в сміхові. Однак віднесення всіх небилиць до пародійних жанрів є неправильним. Ті небилиці, які репрезентують нескінченне накопичення нісенітниць і переслідують мету створити сміхову ситуацію без орієнтації на конкретний жанровий прообраз, не є пародійними. Вони створюють кромішній мир плутанини, алогічних відношень, неможливих ситуацій – і тому лише називаються небилицями.

Найцікавіший приклад скомороської пародії на билину – «Агафонушка» (приклад 2). Її особливість полягає у тому, що об'єктом пародії є не просто жанровий стереотип, а конкретний твір – монументальна епічна билина «Висота». У цьому випадку скоморохи звернулися до билини, яка, імовірно, була популярною в епоху Київської Русі. Про це свідчить факт використання не тільки мелодії «Висоти», але й її поетичних формул, серйозність яких вступає у протиріччя з несподіваними побутово-профанними закінченнями:

*Высока ли высота поднебесная,
Глубока глубота подпольная,
А й широко раздолье – пред печью шесток,
Чисте поле – по подлавочью,
А и синее море – в лохани вода.*

Оригінальність пародії полягає у тім, що поряд з основним прийомом пародіювання (застосування до загальновідомої мелодії нової підтекстовки), тут присутні й інші способи зниження. Пародійне протиріччя вклинюється у кожний з цих рядів, зіштовхуючи вербальні ознаки величного першоджерела зі скомороськими закінченнями в поетичному тексті – й пізнаваний епічний наспів (вірніше, уявлення про нього) з його трансформованим скомороським варіантом. Як зазначає А. Д. Григор'єв, «ця протилежність між змістом старовини та її стилістикою приводить слухача у веселий настрій».

Цікавим є текст «Агафонушки», де об'єднані ознаки пародійної антибилини та елементи окремих скомороських пісень-небилиць. Як «зворотні знаки» билини використано зачин («А и на Дону, Дону»), епізоди, що нагадують центральну частину оповідання про ратні подвиги богатирів (бій свекрухи з невісткою, вихід «сильного-могутнього богатиря» Агафонушки й інших трьох, що асоціюються з Іллею Муромцем, Добринею Никитичем, Альошею Поповичем), її фінал «А и то старина, то и деянье».

Цікаво, що в центральну частину «Агафонушки» вкрапляються широко відомі скомороські небилиці: епізод бійки свекрухи з невісткою (варіант небилиці «Бій жінок»), небилиця «А слепые бегут, спинаючи глядят, безголовые бегут, оне песни поют», найбільша небилиця зі стійким набором безглузких ситуацій:

На море, братики, овин горит ...

А и среди моря Хвалынского

Выростал ли тут кряковист дуб...

А и сивая свинья на дубу гнездо свила.

Она вывела пару деточек – пару сивеньких поросяточек,

А по синему морю корабли плвують,

А и то черт видал, чтоб медведь летал ...

Така конгломерація різноманітних скомороських текстів, які мають різну художньо-естетичну природу (пародійну – і просто жартівливу), привела Б. Н. Путілова до висновку, що «Агафонушка» «поєднує в собі два твори різної жанрової приналежності: перша її частина (до слів “Кишкою черево пропорото”) – пісня-пародія, <...> друга частина <...> – це типова пісня-небилиця»¹.

Виділені рівні – пародійний і небиличний – утворюють різні, але зв’язані системною спільністю різновиди одного жанру – скоморошини.

«Агафонушка» являє собою надзвичайно цікавий у стилістичному відношенні приклад. З одного боку, її естетична природа і послідовно проведений принцип орієнтації на жанр високого рангу дозволяють розглядати її як пародію, що переміщує жанрові показники билини на комедійно-побутовий рівень. З іншого боку, особливості метроритмічної організації, періодичність і метрична рівномірність, наявність танцювальних ритмоформул і ладомелодична своєрідність наспіву (мажорний лад, автентичні зворо-

¹ Кирша Данилов. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М., Л. : Издат. Акад. Наук СССР, 1958. – С. 615.

ти, широкий діапазон мелодії) – свідчать про близькість «Агафонушки» до другого, танцювального типу скоморошини. Цей приклад демонструє, що будь-яка класифікація скомороських наспівів покликана визначити лише основні грані явища й не може відобразити всієї специфіки живого, непередбачено-імпровізаційного скомороського мистецтва.

Не менш цікавий приклад скоморошини 3-го типу – **пародія на плач «Похорони комара»** (приклад 16). Свідчення щодо участі скоморохів у обрядах поховання та поминання померлих збереглися в Стоглаві (глава 41), який вимагає, щоб священники «скомрахом бы и всяким глумником запрещали и забороняли, чтобы в те времена, когда поминают родители, православных християн не смущали теми бесовскими играми»¹. Виходячи з цього, можна припустити, що скоморохи-професіонали відмінно знали формуляр похоронних і поминальних плачів-голосінь, які слугували вираженню трагічних настроїв протягом багатьох століть.

Суспільне призначення плачу, його символіка як «загальної й обов'язкової для всіх форми вираження горя» (Б. Єфіменкова) визначали зміст і форму голосінь, стійкість їх стилістичних ознак. Слід зазначити, що у «Похоронах комара» використовується інший, відносно до «Агафонушки», прийом пародіювання. Це **пародійна стилізація**, коли зміст, форма і вся поетика голосіння зберігаються, послідовно й цілеспрямовано імітуючи жанрові ознаки плачу: присутні типові поетичні формули (звернення до померлого), характерні музично-виражальні засоби (переважно низхідний рух мелодії, ламентозні секундові інтонації, мелізматика, метроритмічна свобода, мінорний лад, експресивні зб. 2).

Однак всі асоціативні знаки плачу подаються у «Похоронах комара» в гіпертрофованому вигляді, більше того – мають шаржований відтінок завдяки наявності єдиної «діри» у жанровій цілісності плачу. Це об'єкт голосіння – комар, істота найнижча в ієрархії суцього на землі. Зрозуміло,

¹ Стоглав. – СПб. : Изд. Кожанчикова, 1863. – 280 с. – С. 140–141.

що репрезентація комара як героя трагедії викликає сміх, сприяючи руйнації жанру під знаком комічного, вивертанню етикетної ситуації. У цьому випадку наспів, що приймає на себе, у силу законів асоціативного мислення, роль трагедійного символу, вступає у протиріччя з низьким протиприродним об'єктом.

Дисонантність розглянутої пародії загострювалася й за рахунок того, що скоморохи, прекрасні лицедії, імовірно, уміло, з пародійним акцентом, наслідували виконавської манери професійних плакальниць. Адже важливими властивостями їх голосіння є глосандування, напружений (іноді різкий до крику або фальцету) тембр голосу, чергування музичних фрагментів з ритмізованим говором, вигуками, стогонами, схлипуваннями й риданнями. Зрозуміло, що така театралізація сприяла посиленню пародійного ефекту «Похорону комара».

Унікальний приклад 3-го типу скоморошини – **пародія на осмогласся** – за жанровими ознаками може бути віднесена до **пародії-контрафактури**, у вербальному й музичному текстах якої сполучаються репрезентанти двох протилежних культурних традицій – скомороської і церковної. Ця пародія виявлена автором «Нарисів» у відділі древніх рукописів бібліотеки ім. Салтикова-Щедрина (Санкт-Петербург) під номером 14 рукописного пісенного збірника XVIII століття (ОР ГПБ, ОЛДП G.235). На підставі документальних свідчень Київської Русі можна зробити висновок, що ця пародія не є одиничною, тим більше випадковою у творчості скоморохів. Введення церковних наспівів у невідповідну ситуацію, а тим більше «скомороство» із церковним ритуалом, розцінювалося в епоху Древньої Русі як славослів'я не богам, а бісам. Давньоруські повчання застерігають від такого поведіння: «В пиру пияным пети святого пеня – значит обречь свою душу на вечную муку»¹.

¹ Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. – Харьков : Епархиальная типогр., 1915. – С. 174–175.

Про існування на Русі пародій на релігійний культ свідчить і рукопис 14 століття – найбільш раннє, на думку А. Белкіна¹, свідчення про пародіювання на Русі. Документ перелічує гріхи і покарання за них: «<...> ли преложил (тобто переробив, змінив – *О. С.*) еси книжная словеса на хулное слово или на кощунно, опитимь 8 лет»². Зрозуміло, що в цьому документі говориться про пародіювання церковних текстів і обрядів, поперше, у жартівливій формі, розмовною мовою, з використанням вульгаризмів і жаргонних висловлювань (тобто «на хулное слово»), по-друге, – у театралізованій формі («на кощунно»), адже кощунами називали саме скомороські ігрища.

Запис розглянутої пародії на осмогласся включає тільки поетичні тексти. Однак саме вони свідчать про наявність в опусі спадщини скомороського характеру. Це пісні «У наших ворот» з безпонятійним приспівом «Шялды будылды начяло чяпало» і фривольним текстом «Молодец девицу подговаривал, подговаривал, все обманывал»; Пісня про Хміль; пісня «Перед нашими воротами» з поширеним сюжетом про те, як скоморохи вирішили оженити свого товариша на старій бабі; Небилиця про двох братів-невдах – варіант пісні про Фому і Ярему з типово скомороським текстом:

*Мы что сотворили – яиц наварили,
Сметану наметали, в самой лоб попали
Рога ему сбили, глаза заслепили...*

Ця пародія – найцікавіший приклад 3-го типу скоморошини. Це розгорнута композиція з типовою скомороською драматургією: вона будується на *crescendo*, накопичуючи непристойності, що переслідують ціль «преложить хулным словом» (*рос.*) найвищий у ієрархії середньовіччя жанр культового співу. На відміну від інших, ця пародія являє собою розвинутий цикл з восьми небилиць кощунного змісту, які розспівуються на вісім гласів, що

¹ Белкин А. А. Русские скоморохи. – М. : Наука, 1975. – С. 127.

² Смирнов С. Древнерусский духовник. – М., 1914. – С. 142.

оформляли християнське богослужіння на Русі. Свідчення тому – чіткі написи перед кожною з восьми небилиць «На глас 1-й», «На глас 2-й» і т. д., аж до восьмої. Так утворюється характерна для пародії стилістична розширеність: в одному творі сполучаються, зламуючи один одного, символи двох мистецтв, двох жанрових систем.

Перша система представлена скомороським поетичним текстом – живою народною мовою, прямолінійною і яскравою. Підбор текстів далеко не випадковий; кожна з восьми небилиць має «особисту скомороську печатку» і тотожна відомим скоморошинам або стилістично наближеним до них фольклорним зразкам. Так, на глас перший розспівується текст, що викликає асоціації до пам'ятника демократичної сатири 17 ст. «Стиха о жизни патриарших певчих» («А бог дал Архимандрита недобраго, келаря немилосерднаго...», *рос.*). На глас третій розспівується скомороська небилиця «Бій жінок» з текстом «Подралася Устюха с Настюхою / Толстыми большими мутовками / Стрельба у них была кочережная, / Заряжали гаршки толошнами ...». Текст 4-го гласу - відома небилиця зі стійким набором алогізмів: «Летал медведь по поднебесью, хватал гузном гусей-лебедей / По морю, морю мужики орют, по чистому полю корабли плвуют...». Поетична основа 5-го гласу – текст «Агафонушки», поєднаний з небилицею «Садился конь на добру лошадь, послал далече во чисто поле. Во чистом поле курица сено ест, во траве овца два яйца снесла, гуся высидела». Кульмінаційним є текст, що розспівується на глас 8-й «Жена, мужу верная, поднявши ногу...».

Другий пласт пародії репрезентований системою осмогласся – найбільш почесною у середньовічній ієрархії. Можна припустити, що, демонструючи осмогласся як джерело розспівування скомороських текстів, «веселі» досить вільно ставилися до першоджерела. Зберігаючи її домінантні ознаки (псалмодування, принцип часових співвідношень та ін.), вони спотворювали наспіви – але таким чином, щоб вони були пізнавані й адекватно сприймалися слухачем. Таке зухвале зближення протилежних «семантичних

рядів» робить дану композицію найбільш оригінальною з усіх виявлених скоморошин-пародій.

На основі вищесказаного пропонуємо **дефініцію жанру**:

Скоморошина – синкретичний жанр усно-професійної давньоруської традиції, художньо-естетична та інтонаційна унікальність якого обумовлені установкою на комізм, функціональною специфікою (від розважальності до соціального викриття); агітаційно-демократичним характером мистецтва; пісенно-мовною, театралізованою манерою виконання. Три жанрові різновиди скоморошини (танцювальна, билинно-частівкова, пародійна) є стилістично своєрідними, обумовленими генезисом і функціональним призначенням кожної з них.

НОТНІ ПРИКЛАДИ СКОМОРОШИН

Приклад 1. «ТЕРЕНТИЩА»¹

а) «ГОСТЯ ТЕРЕНТИЩА» (Кирша Данилов, № 27)

Живо

В столь - ном Но - ве го - ро - де
Бы - ло в у - ли - це во Юрь - ев - ской,
В сло - бо - де бы - ло Те - рен - тьев - ской
А и жил там бо - га - той гость...

Detailed description: This is a musical score for a song in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Живо' (Allegro). The melody is written on a single staff. The lyrics are in Ukrainian and describe a guest named Terentiy. The score consists of four lines of music with lyrics underneath. The first line has a slur over the first two notes. The second line has a slur over the last two notes. The third line has a slur over the last two notes. The fourth line has a slur over the last two notes.

б) «ТЕРЕНТИЙ И СКОМОРОХИ» (Григорьев 1, № 5)

$\text{♩} = 100-120$

Жил - был Те - рен - тий муж
у Те - рен - тья жо - на мо - ло - да
Пра - со - фья И - ва - нов - на
Да о - на с у - тра боль - ня и труд - на,
Под ве - чер не - дуж - на вся

Detailed description: This is a musical score for a song in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked with a quarter note equal to 100-120. The melody is written on a single staff. The lyrics are in Ukrainian and describe Terentiy and the Skomorokhi. The score consists of five lines of music with lyrics underneath. The first line has a slur over the last two notes. The second line has a slur over the last two notes. The third line has a slur over the last two notes. The fourth line has a slur over the last two notes. The fifth line has a slur over the last two notes.

¹ Тут і надалі назви представлені у російському написанні – так, як вони надані у першоджерелах.

В) «ТЕРЕНТИЙ И СКОМОРОХИ» (Былины, № 13)

Подвижно

Во столь - ном Но - ве го - ро - де

Бы - ло в у - ли - це во Юрь - ев - ской,

В сло - бо - де бы - ло Те - рен - тьев - ской

А и жил там бо - га - той гость

Приклад 2. «АГАФОНУШКА» (Кирша Данилов, № 2)

Живо

А и на До - ну, До - ну, в из - бе на до - му,

На кру - тых бе - ре - гах, на пе - чи, на дро - вах

Вы - со - ка ли вы - со - та по - то - лоч - на - я,

Глу - ко - ка глу - бо - та под - поль - на - я,

Ай ши - ро - ко раз - до - лье пе - ред пе - чью шес - ток

Приклад 3. «ПУТЕШЕСТВИЕ ВАВИЛЫ СО СКОМОРОХАМИ»

(Григорьев I, № 53)

У чест - ной вдо - вы да у Не - ни - лы
А у ей бы - ло ча - до Ва - ви - ло
А по - е - хал Ва - ви - луш - ко на ни - ву
Он веть ни - вуш - ки сво - ей о - ра - ти
Иш - ша бе - ла - ю пше - ни - цы за - ве - ва - ти

Приклад 4. «УСИЩА» (Григорьев 1, № 54)

Иш-ша за ре-кой, ре - кой бы-ло че - ты - ре дво - ра
Да че - ты - ре дво - ра, да из во - ро-ты во-то - ра
Иш-ша жил та-кой кре-стья - нин: он - со-ло-ду не рас-тил, за-всег - да пи-во ва - рил
Он и де-нег не ку - ет, да день-ги взаи-мы да - ет

Приклад 5. «ШАРЛАТАРЛА ИЗ ПАРТАРЛЫ»

(Римский-Корсаков М. 100 русских народных песен. № 40)

Подвижно

Шар - ла - тар - ла из Пар - тар - лы изъ - яв - лял - ся,
Ха - ри он мас - ле - ны - е ос - тав - лял - ся,
Он по - слу - шал сво - я вер - ну - я вах - ро - му,
Не у - ме - ет вах - ро - ма ва - тор - гу - шить

The musical score is written on four staves in 3/2 time. The melody is simple and rhythmic, with a repeat sign at the beginning. The lyrics are written below the notes.

Приклад 6. «КОСТРЮК» (Григорьев 1, №. 48)

$\text{♩} = 134$

Во Та - у - ли - и во - го - ро - де,
Да во Та - у - ли - и хо - ро - шои /в/
Да по - из - во - лил нас царь /и/ го - су - дарь
Да царь И - ва - н/ы/ Ва - силь - е - вич

The musical score is written on four staves in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 134. The melody is simple and rhythmic, with a repeat sign at the beginning. The lyrics are written below the notes.

Приклад 7. «НЕБЫЛИЦА В ЛИЦАХ» (Григорьев 1, № 455)

$\text{♩} = 180$

Не - бы - ли - ца в ли - цах, не - бы - валь - шен - ка,
 Не - бы - валь - шен - ка да не - слы - халь - шен - ка
 Иш - ша сын на ма - те - ри спо - пы со - зил,
 Как сно - пы во - зил да все ко - ноп - ля - ны,
 Как ста - ра ма - ти да в ко - ре - ню бы - ла

Приклад 8. «ПРО ФОМУ И ЕРЕМУ» (Н. Финдейзен, № 7, с. 167)

Быстро

А Е - ре - ма жил на гор - ке, а Фо - ма - то под го - рой,
 А Е - ре - ма но - сил лап - ти, а Фо - ма - то са - по - ги.

Приклад 9. «БОЙ ЖЕНЩИН» (Григорьев 2, №. 19)

$\text{♩} = 104-108$

А во слав - ном го - ро - де во Ту - е - се
 А сто - я - ла Ле - ди - нуш - ка кня - ги - не - я
 До Пет - ро - ва дни сто - я - ла да все рос - та - е - ла

Приклад 10. «ИШЛИ-ПРОШЛИ СКОМОРОЧКИ» (О. Озаровская, № 12)

$\text{♩} = 92$

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'Шли - про - шли ско - мо - ро - чки'. The second staff contains the melody for the second line of lyrics: 'Да шли - про - шли по до - рож - ке, Да шли - про - шли мо - ло - ды - е...'. The melody is simple and folk-like, using quarter and eighth notes with some slurs and ties. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Шли - про - шли ско - мо - ро - чки

Да шли - про - шли по до - рож - ке,
Да шли - про - шли мо - ло - ды - е...

ПРИКЛАДИ ЗІ ЗБІРНИКА Г. НАУМЕНКА

Приклад 11. «НЕБЫЛИЦА-НЕБЫВАЛЬЩИНА»

Подвижно

Музыкальное произведение в 4/4 такте, тональность D major. Оно состоит из четырех строк нот с украинскими текстами. Каждая строка заканчивается точкой с запятой, что указывает на продолжение мелодии. В конце каждой строки есть знак '7', вероятно обозначающий количество нот в строке.

Всей - то э - дак дай не так, не по - на - ше - му,
Чу - де - са е - дят див - ны - е ска - ше - ю.
Кто не зна - ет дай не ве - да - ет,
Рас - та - ба - ри - ва - ют у нас не - бы - ли.

Приклад 12. «СКОМОРОЧКИ»

Задорно $\text{♩} = 104$

Музыкальное произведение в 2/4 такте, тональность B-flat major. Оно состоит из трех строк нот с украинскими текстами. Каждая строка заканчивается точкой с запятой, что указывает на продолжение мелодии.

Ша - ло - ва - я го - ло - ва, ве - ве - ла - я бо - ро - да.
лап - тя - ми бьет при - ко - ла - чи - ва - ет, по - ска - киш - ком ска - чи - ва - ет.
Так - сяк - пе - ре - сяк, пе - ре - вер - тыш - ком кол - пак.

Приклад 13. «ЛУКА И ЕРЕМА»

Говорком

Музыкальное произведение в 4/4 такте, тональность B-flat major. Оно состоит из двух строк нот с украинскими текстами. Вторая строка начинается с тризвучия (triplets), обозначенного цифрой '3'. В конце каждой строки есть знак '7', вероятно обозначающий количество нот в строке.

- Пой - дем на яр - мар - ку? - Пой - дем! - Уж и при - на - род - но - то позд -
рав - ству - ем - ся ми - ле - е. - Уж и в честь по чте - ньи - це да по - кло - ним - ся ни - же - е

Приклад 14. «ПРО ХВОКУ И ЕРЕМУ»

Оживленно

Рас - шу - гал - ся на - род, вокруг по - вседь на - ста - ет
Пе - ре - верт - нем че - шит, вседь но - га - ми пе - шит

Приклад 15. «СКОМОРОХИ»

Четко

Ска - жут так, ска - жут сяк, ска - жут и - на - че вот так!

Приклад 16. «ПОХОРОНЫ КОМАРА»

Жалобно

Э - хе - хе, ко-ма-руш-ка - ко - ма - рок, мно-го горь-кий пи - ску-нок.

Приклад 17. «У ИВАНОВЫХ-СКОМОРЫЖНИКОВЫХ»

Бойко

Ту - ша, ту - ша, по - ка - жи у - ши!
Чуч - ки во - лочь, лу - бен то - лочь.
А ки - ек в бок, ве - се - лять на - род.

ПРИКЛАДИ ЗІ ЗБІРНИКА КИРШІ ДАНИЛОВА

Приклад 18. «СЕРГЕЙ ХОРОШ» (№ 7)

Живо

Ой, уш - ли вы, ми - ря - на, го - су - да - ре - вы дво - ря - на
Бла - го - сло - ви - те тка вы, дво - ря - на, про Сер - ге - я - та ска - зать
Про Сер - ге - я Бар - ко - ва, сы - на Фе - до - ро - ви - ча

Приклад 19. «ДУРЬНЯ» (№ 59)

Живо

А жил - был ду - рень, а жил - был ба - бин,
А взду - мал он, ду - рень, на Русь гу - ля - ти

Приклад 20. «ОХ ГОРЮНА, ОХ ГОРЮ ХМЕЛИНА» (№ 62)

Живо

Ой го - рю - на, ох, го - рю хме - ли - на!
Гу - ля - ли де - вуш - ки под - ля ре - ки...

Приклад 21. «ТЕЩА» (№ 64)

Живо

А и те - ща, ты те - ща мо - я,
а ты чер - то - ва пе - реш - ни - ца,
Ты по - ди, по - гос - ти у ме - ня!

Приклад 22. «СВИНЬИ ХРЮ» (№ 67)

Живо

Свинь - и хрю, по - ро - ся - та ги - ги, гу - си го - го!
Вста - ни за - по - пляй, пе - ре - кис - ла - ме - шай!

Приклад 23. «КТО ТРАВНИКА НЕ СЛЫХАЛ» (№66)

Живо

А и де - я - ло - ся в ве - сне, на ста - рой Ка - нак - же.
Ста - вил По - тань - ка плу - жок под о - кош - ко к се - бе на лу - жок.

Рекомендована література

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М. : Худ. лит., 1965. – 527 с.
2. Белкин А. А. Русские скоморохи. – М. : Наука, 1975. – 180 с.
3. Былины. Русский музыкальный эпос. – М. : Сов. композитор, 1981. – 614 с.
4. Гальковский Н. М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. – Харьков : Епархиальная типогр., 1915. – 376 с.
5. Герасимова-Персидская Н. А. Пародия в отечественной музыке и её связь с интермедийным театром // МАЕО. – Ч. 5. – 1978. – С. 575–589.
6. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX века. Очерки. – М. : Музыка, 1981. – 279 с.
7. Горелов А. А. Кем был автор сборника «Древние российские стихотворения» // Русский фольклор. – Вып. 7. – М. ; Л. : АН СССР, 1962. – С. 292–312.
8. Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни : в 3 т. – М. ; Прага, СПб., 1904–1939. – 706 с; 190 с; 461 с.
9. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. – М. : Русский язык, 1989–1991.
10. Даркевич В. Народная культура средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI веков. – М. : ИТИ Технологии, 2004. – 328 с
11. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, 1958. – 665 с.
12. Ивлева Л. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. – СПб. : РИИИ, 1998. – 195 с.
13. Ивлева Л. М. Скоморошины: общие проблемы изучения // Славянский фольклор. – М. : Наука, 1972. – С. 110–125.
14. Лихачёв Д.С., Панченко А.М., Понырков Н.В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 293 с.

15. Карамзин Н. История Государства Российского : в 3 кн. – Кн. 3. – СПб. ; М. : Кристалл, 2003. – 783 с.
16. Карасёв Л. Мифология смеха // Вопросы философии. – 1991. – № 7. – С. 68–86
17. Карасёв Л. Смех и грех // Знание – сила. – 1993. – № 2. – С. 121–125.
18. Карасёв Л. Философия смеха. – М. : Рос. гуманит. универ., 1996. – 222 с.
19. Кривополенова М. Д. Былины, скоморошины, сказки. – Архангельск : Архангельское изд-во, 1950. – 176 с.
20. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л. : Наука, 1984. – 293 с.
21. Музыкальная эстетика России XI–XVII веков. – М. : Музыка, 1973. – 244 с.
22. Науменко Г. М. Русские народные сказки, скороговорки, загадки с напевами. – М. : Музыка, 1977. – 216 с.
23. Озаровская О.Э. Бабушкины старины. – Пг. : Огни, 1916. – 124 с.
24. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. – Л. : наука, 1984. – 203 с.
25. Попова Т. В. Скоморохи // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 5. – М. : Сов. энциклопедия, 1981. – С. 52–54.
26. Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора // Русская литература. – 1964. – № 4. – С. 58–76.
27. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – М. : Искусство, 1976. – 181 с.
28. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен для голоса с фортепиано. – М., Л. : Музгиз, 1951. – 179 с.
29. Сапонов М. Менестрели: Очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. – М., 1996. – 360 с.
30. Смирнов С. Древнерусский духовник. – М., 1914. – 204 с.

31. Соломонова О. Іронічні варіації на хвилюючу тему (до проблеми жанрової своєрідності музичної пародії) // Українське музикознавство. – Вип. 31. – К., 2003. – С. 245–254.

32. Соломонова О. Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Соломонова Ольга Борисовна ; Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – К., 1987. – 203 с.

33. Соломонова О. Мистецтво – ровесник Києва // Музика. – К., 1981. – № 6. – С. 11.

34. Соломонова О. Особенности претворения скоморошества в операх Н. Римского-Корсакова // Київське музикознавство. – Вип. 1. - К., 1998. — С. 190–194.

35. Стоглав. – СПб. : Изд. Кожанчикова, 1863. – 280 с.

36. Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.

37. Финдейзен Н. Ф. Скоморошье дело на Руси // Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. – М. ; Л. : Госиздат, 1928.

Питання

1. Роль скоморохів у культурі Древньої Русі.
2. Скоморохи – перші представники світського мистецтва на Русі.
3. Характерні риси скомороського промислу.
4. Художньо-естетична унікальність скомороської творчості (установка на комізм, специфіка віршованої організації, композиція).
5. Жанрова типологія скоморошини, її критерії.
6. Три типи скоморошини – танцювальний, билинно-частівковий, пародійний. Їх стилістична унікальність.
7. Дефініція скоморошини.
8. Відтворення скомороства у творах російських композиторів-класиків.

РОЗДІЛ 2. ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ-КУЧКИСТІВ

ОПЕРНО-СМІХОВИЙ СВІТ «МОГУЧОЇ КУЧКИ»

Відбиваючи своєрідність дуальної моделі культури, російська опера йшла до збагнення духовного змісту історії і національної ментальності по різних траєкторіях, що забезпечували цілісність і динамічну збалансованість жанру. Крайні сфери цього процесу – трагедійно-драматична і комічна опера, які породили у взаємодії амбівалентний жанровий феномен – трагікомедію (з її видами – трагісатирою і трагіфарсом).

Сміховий світ російської опери ХІХ ст. – універсум, що вражає розмаїтістю образно-драматургічних рішень. Оскільки «характер сміху – похідна світовідчуття того, хто сміється» (М. Кройчик), тут присутні різні сфери комічного: добрий, з іронічним підтекстом, сміх Глінки (Фарлаф) і Бородіна («Богатирі», фрагменти «Князя Ігоря»); психологізований, посилений «ліричним ентузіазмом» (Г. Ларош) сміх Чайковського («Черевички»); простодушний сміх Римського-Корсакова (дві «Ночі», «Салтан», «Золотий півник»), різний – життєрадісний («Одруження», «Сорочинський ярмарок») або трагіфарсовий сміх Мусоргського («Борис Годунов», «Хованщина»).

У ХХ ст. російська опера все більше тяжіє до пародійності. Основний акцент – боротьба з оперними штампами в ім'я нової оперної естетики. Так з'являються «Вампука, наречена африканська» В. Еренберга, три опери-пародії І. Саца («Не похваляйся, ідучи на рать», «Помста любові», «Битва росіян з кабардинцями»), «Любов до трьох апельсинів» і «Дуенья» Прокоф'єва, «Ніс» і трагедія-сатира «Катерина Ізмайлова» Шостаковича, «Мертві душі» Щедріна, «Коляска» Холминова, «Як посварилися Іван Іванович із Іваном Никифоровичем» Банщикова та ін.

Зосередимося на оперній комедіографії кучкистів. Зацікавленість «Могучої кучки» сміховим модусом опери простежується вже на кількісному рівні. У паритетному співвідношенні перебувають опери Бородіна, що

дали контрастні проекції епіко-богатирської теми: фарсову в «Богатирях» - і серйозну, ліроепічну в «Князі Ігорі» (де, як вважає В. Стасов, є такий народний комізм (Скула і Єрошка), який навіть перевершує комізм Фарлафа). Із чотирьох опер Мусоргського – дві гоголівські, «Одруження» і «Сорочинський ярмарок», - комічні (не говорячи про концептуальну важливість сміхових епізодів народних драм). Не відстає і «російський Андерсен» Римський-Корсаков, який представив на оперній сцені чотири комічних опуси, кожен з яких ініціював новий жанровий статус опери («лірико-фантастична <...> з рисами народної побутової комедії» (О. Кандинський) «Травнева ніч», опера-колядка «Ніч перед Різдвом», опера-лубок (Ю. Енгель) «Салтан», небелиця в лицах «Золотий півник»). Невипадковою є пристрасть композитора до скомороської образності («Танець скоморохів» у «Снігуроньці», пісні й танці Дуди й Сопелі з «Садко», Скоморох і Дід у «Салтані», «скомороське царство» «Золотого півника»). Сміховий модус представлений і в опусах Ц. Кюї, який створив комічні опери «Син Мандарина» та «Іванушка-Дурачок».

Оперно-сміховий фонд «Могучої кучки» може бути оцінений адекватно лише у контексті досягнень композиторів-попередників. Серед геніїв сміху, провісників комедіографії балакіревівців – Глінка і Даргомижський, які, лише доторкнувшись до сфери комічного й злегка «посміхнувшись» у своїх операх (Фарлаф з «Руслана», Лепорелло з «Кам'яного гостя»), зумовили чудові сміхові прозріння у майбутньому. Фарлаф і Лепорелло, пародійні дублери Руслана і Донжуана, багато в чому передбачили антибогатирську сміхову концепцію Бородіна; настільки ж очевидні їхні зв'язки з усією басовою генерацією комедійних персонажів російської опери, аж до царя Додона.

Розробку сміхових прийомів спостерігаємо й у композиторів «другого ешелону», які багато в чому спрогнозували досягнення класичної комедіографії. Тут – опери «Травнева ніч» і «Мельничиха в Марлі» А. Серова, комі-

чні опуси А. Рубінштейна «Серед розбійників», «Папуга», «Фомка-Дурачок» і, особливо, «Фераморс» із чудовим Фадладіном, попередником Фарлафа і Додона (про це див. пізніше).

Потужне джерело оперної комедіографії кучкистів – народна сміхова культура. З народного театру, скомороських вистав, балаганів, райка, театру Петрушки, фарсу, вертепу в російську оперу прийшли наступні сміхові мотиви:

1. Мотив *сміхового подвоєння персонажів*, реалізований нескінченною кількістю двійників. Серед парних образів російської опери – Скула і Єрошка («Князь Ігор»), Дуда і Сопель («Снігуронька»), богатирі Авось і Небось («Богатирі»), Додон і Полкан, Гвидон і Афрон («Золотий півник»), Варлаам і Місаїл («Борис Годунов»), Баба зі звичайним носом і Баба з фіолетовим носом («Ніч перед Різдом»), Бабариха, Ткаля й Куховарка («Салтан»).

2. Мотив сміхового *увінчання-розвінчання* (глибоко російський мотив «глузливих компліментів», за В. Стасовим) активно розроблений у «Борисі Годунові» («Слави» царю, Самозванцеві, Хрущову, коли розлючений народ грає з боярином, немов «кішка з пійманою мишею», і «глумливо, з уклони-ми, величає його»¹), «Золотому півнику» (славлення Додона рабинями цариці, примітивно-вульгарні народні *Слави* в дусі «Царь наш, батюшка, ура!»). Модус *похвали-осудження* зустрічаємо й у пісні парубків «Про Голову» («Травнева ніч» М. Римського-Корсакова), що звучить після слів Левко «Так почитуем тебя!» (мотив увінчання) і виявляє паралелі зі скомороськими піснями «Про дурня» (мотив розвінчання: «Голова наш сив и крив, стар, как бес, а что за дурень!»). Амбівалентне наповнення пісні розкривається у словах Винокура: «Славная песня, Сват, жаль, что Голову в ней поминают не совсем благоприличными словами» (невипадково у першому задумі ці слова були епіграфом до опери). У «Богатирях» О. Бородіна цей принцип виходить на концептуальний рівень, поширюючись на всі пласти

¹ Стасов В.В. Собрание статей о Мусоргском и его произведениях. – М.; Пет.: Муз. сектор, 1922. – С. 34.

жанроутворення (фабульно-сюжетний, інтонаційно-драматургічний, поетичний і т.д.).

3. Мотив *карнавального розтерзання*, присутній у сцені під Кромами «Бориса Годунова» (пародійне весільне величання боярина Хрущова; сцена з єзуїтами), в епізоді з Піддячим у «Хованщині».

4. Мотив *дурної жінки* проявляється у типологічній спільності текстів, пов'язаних із характеристикою неблаговидної дружини. Цю тенденцію спостерігаємо при порівнянні «дефініцій», даних Винокуром у «Травневій ночі» М. Римського-Корсакова («Стара, как бес, и морда вся в морщинах, как будто бы порожний кошелек») і Шкільним Учителем - у «Черевичках» П. Чайковського («А ну её! Стара, как бес ... да ну её, старуху») зі справжнім текстом скоморошини про худу дружину: «Гадка, мерзка, что разиня, собой красна, будто слиня, как чертова рожа».

5. Мотив *перерядження* (зокрема, розповсюджене у слов'янській культурі вдягання вивернутого кожуха) пов'язаний з обрядово-ритуальною сферою, а тому широко представлений у М. Римського-Корсакова. У «Ночі перед Різдвом» Панас водить Козу на Святий вечір і, перевернувши на собі шубу, співає колядку. У «Травневій ночі» Левко заспівує знущальну пісню «Про Голову» і, щоб його не впізнав батько, одягає вивернутий овечий кожух. Філософське осмислення перерядження як перевертництва, підміни людської сутності, присутнє у гротескному образі Самозванця («Борис Годунов» М. Мусоргського).

6. Мотив *профанації*, зокрема, дегероїзації образу стає головним у забезпеченні пародійної специфіки богатирського інтонаційного комплексу і епічної драматургії в «Богатирях» О. Бородіна. Травестійно-бурлескна традиція простежується при зображенні всіх ієрархічно високих осіб і в інших операх композиторів-класиків. Тут слід згадати «просторіччя» царя Додона і його синів, хроматизоване виття Полкана, імітаційний розвиток в епізоді боярської ради (тут з'ясовується кращий спосіб гадання - на кавовій гущавині

або на бобах) у «Золотому півнику» М. Римського-Корсакова; інтонаційний «інфантилізм» Салтана і царевича Гвидона (іграшковий марш царя, дитяча пісня «Заїнька» як лейтмотив молодого правителя в «Салтані» М. Римського-Корсакова); жанрово-стилістичний псевдомонументалізм Голови, Писаря й Винокура («Травнева ніч» М. Римського-Корсакова) і церковно-чернечих образів (Дяк у «Ночі перед Різдом» М. Римського-Корсакова, Шкільний Учитель в «Черевичках» П. Чайковського, Попович у «Сорочинському ярмарку» М. Мусоргського) та ін.

7. Мотив *страху й жаху*, обіграний у фарсово-балаганних традиціях, часто супроводжує драматургічно важливі моменти вторгнення «фатальних обставин». Серед таких - стукіт у двері під час любовного побачення (опери на гоголівську тему), поява нечистої сили й примар (розповідь про Червону Світку в «Сорочинському ярмарку» М. Мусоргського, фугато «Сатана» і оповідання Винокура про нічну появу примари з галушкою в зубах у «Травневій ночі» М. Римського-Корсакова), картини війни й смерті (осмислення Додоном загибелі синів у «Золотому півнику» М. Римського-Корсакова). Але, якщо у народному спектаклі ця тема пов'язана з динамікою фабульно-сюжетного розвитку і сценічних ефектів (суєта, падіння, зіткнення, супроводжувані бійками, лайками, погонями), у комічній опері композиторів-класиків «детективна тема» розробляється, насамперед, у сфері музично-виразних засобів.

Основний прийом, що свідчить про адаптацію всього арсеналу оперних прийомів, – звернення до романтичної символіки «жахів і кошмарів» (стрибки на тритони й хроматичні інтервали, перевага зменшених і збільшених ладів, рух хроматичною або цілотновою гамою, дискретність формоутворення, метроритмічна нестабільність, використання активних за психологічною насиченістю форм і принципів розвитку (фуга, фугато, секвенції), експресивне регістрове забарвлення, тремолювання, темброво-динамічні й фактурні контрасти).

Всі ці засоби здобувають – завдяки гіпертрофії й контекстній невідповідності банальним ситуаціям – пародійний відтінок (згадаємо трансформоване збільшеним ладом проведення в оркестрі колись молодецької Пісні Голови в момент запихання ієрарха в мішок; драматичний «дуєт незгоди» Баб з фіолетовим і звичайним носом, що оповідають про трагічну смерть Вакули у «Ночі перед Різдвом» М. Римського-Корсакова (імітація хроматично викладених скоромовок, що знаходяться в інверсивному співвідношенні); набір детективних засобів у гоголівських операх при стукоті у двері).

З народного театру в російську оперу прийшли й традиційні **образи-маски**: Чорт, Дяк, Голова, Циган, п'яниця-Кум, сільська молодиця. Генетичний зв'язок зі сміховою культурою простежується й у характерних анекдотичних ситуаціях, таких як сцени «любовних багатокутників» («Ніч перед Різдвом», «Черевички»), епізоди «священної війни» подружжя – сварливої дружини і п'яного чоловіка (мотив, що є присутнім у «Сорочинському ярмарку», ще раніше – у «Запорожці за Дунаєм» Гулака-Артемівського й «Мельнику» О. Даргомижського).

Про традиції сміхової культури свідчить й **інтонаційне** оформлення оперно-комедійних сцен, відзначених, з одного боку, енергійною моторикою *танцювальної пісні* (Пісні і танці скоморохів у вищезгаданих операх), з іншого - *пародійним* висвітленням високих моделей (Слава, плач, культовий спів, fuga, колискова). Не менш цікаве явище – адаптація інтонаційної символіки європейської буфонної традиції у синтезі з комічно-забарвленою мовою *homo ridens*: скоморохів, райошних дідів, балаганних зазивал, Петрушки (згадаємо Фарлафа, Фадладіна, Додона і Полкана, Голову, Дяка, Шкільного вчителя та ін.).

Пародійність – прийом свідомого руйнування логіко-семантичних зв'язків – широко представлена у російській оперній комедіографії. У спадщині кучкистів пародія як *цілісне жанрове утворення*, де пародійність охоплює всі рівні, представлена єдиним твором – оперою-фарсом Бородіна «Бо-

гатири». Тут осміюється не сама дійсність (як часто буває у кучкистів), а спосіб її зображення в музичній традиції – свого роду набір жанрово-стилістичних оперних ситуацій.

Пародійний ентузіазм і незлобиве «створення світу» за законами сміхового задзеркалля зближають фарс Бородіна із древніми кощунними діями, де «поруч із серйозними (за організацією і тоном) культурами існували й сміхові культури <...> поруч із серйозними міфами – міфи сміхові та лайливі, поруч із героями – їхні пародійні двійники-дублери»¹². Будь-який образ, сюжетна ситуація, жанрове рішення усвідомлюється в «Богатирях» як частина бінарної опозиції «високе-профанне». У цьому сенсі можна говорити про наявність у спадщині Бородіна подвійної експозиції світу, де є, з одного боку, «Князь Ігор» (висока частина опозиції, що з'явилася, однак, пізніше епічного фарсу), з іншого, – «Богатирі» (профанно-сміхова трансляція епічної традиції). Здається, цей фарс, всупереч думці про нього як про невдалий досвід (Б. Асаф'єв: «Навіщо Бородіну знадобилося насміятися над російським епосом, я не розумів»³), – геніальна сміхова інверсія епічної опери, що являє собою не тільки незлобиву профанацію епічної традиції кучкистів, але й *автопародію* (врахуємо досвід незакінченої Бородіним епічної опери «Василіса Микулішна»), крізь призму якої по-новому осмислюється «Князь Ігор».

Як самопародія «Богатирі» насичені багатьма концептуальними смислами, що охоплюють не тільки стилістичний рівень, але й художню концепцію, зміст, світогляд автора. Тут – і пародіювання трафаретних ситуацій російської опери: сцен богатирських змагань (у Бородіна це конкурс чудобогатирів, які змагаються, хто сильніше вдарить у силові палиці)

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1965. – С. 8.

² Профанацію богатирської теми зустрічаємо у фольклорній та скомороській традиції, де поряд з високою билиною існувала її профанна проекція («Агафонушка», «Бій жінок» та ін.).

³ Асаф'єв Б. Избранные труды. – В 4 т. – Т. 3: Композиторы «Могучей кучки». В.В. Стасов. – М.: Издат. АН СССР, 1954. – С. 269.

проклятого іноземця), князівських бенкетів, славлень, пісень калік перехожих, дівочих походів за ягодами (див. текст: «По вишенью, по черешенью, по красную смородину, по белую смородину, по черную смородину, по калину, по малину»). Крім того, пародійна концепція «Богатирів» включає й незгоду з деякими поглядами В. Стасова і поглядами на російську історію слов'янофілів, і пародію на конкретний твір – «Рогнеду» А. Серова.

Цікаво, що в оперній комедіографії кучкистів представлені всі *типи музичної пародії*. Це:

Перший з них - *цитування з трансформацією смислу* – стає основою пародійного маневру кучкистів. Серед прикладів – Колискова Амелфи («Золотий півник») і фарсове весільне славлення Хрущова й Афім'ї («Борис Годунов»), що іронічно апелюють, відповідно, до Військового маршу Шуберта і весільно-величальної «То не сокіл»; «Богатирі» Бородіна, де 55% тексту, за підрахунками П. Ламма, становлять запозичення (австро-німецькі військові марші, мелодії з опер і оперет Россіні, Оффенбаха, Мейєрбера, Верді, Герберера, Кавоса, Верстовського, Серова), що їх було введено з метою профанації богатырської символіки й принципів епічної драматургії (характеристика іноземною музикою російських героїв – богатырів, богатырш, калік, мамок та ін.¹).

Цікавий приклад пародійного цитування у «Богатырях» – пісня калік перехожих, що розспівується на мотив хору анабаптистів з «Пророку» Мейєрбера (воістину «суміш французького з нижегородським»). Надалі пародійний маневр виявляє тенденцію до *подвійного* цитування: використовуючи метроритмічну спільність, композитор перетворює мелодію цього хору в російську народну пісню «Среди долины ровныя».

¹ Цікаво, що Пісня Солов'я-Розбійника (1 к.) заснована на цитаті з арії Синьої Бороди в однойменній опереті Оффенбаха. Іронічний зміст полягає у наступному: Соловей, який бажає оженитися на Забаві, співає їй пісню на мотив, якому в арії Герцога відповідає текст про страшну долю його попередніх дружин (рос. : «Вот жён моих могила роковая, их целых пять похоронил я здесь»).


Пародійне цитування зустрічаємо й в «Ночі перед Різдвом» Римського-Корсакова. Пісня Голови «Здравствуй, милая Солоха», що заснована на українській пісні «Як пішов я до дівчини», знижує репутацію старіючого ієрарха, який заграє з літньою «дівчиною». Пізніше, після гуркоту у двері Дяка, пародійний процес стає більш активним, збагачуючись детективними симптомами: тема проводиться оркестром у спотвореному звучанні (в мажорі із другою й шостою зниженими щаблями, по звуках збільшеного тризвуку, розпадаючись на сегменти)¹.

З пародійним цитуванням, але в іншій проекції («низька» цитата у характеристиці ієрарха), пов'язані марші Додона. Перший, Вихідний марш (він експлуатує скомороську небилицю «Шарлатарла з Партарли»), задає тон презентації царя-блзня. Другий, ухарський військовий марш на темі танцювальної пісні «Світить місяць», пізніше зазнає подвійної трансформації: в момент голосіння за синами марш перетворюється у трагіфарсовий плач, наприкінці звучить як плач народу за Додоном. Такі пародійні трансформації теми-перевертня («Світить місяць» – марш – плач Додона – плач за Додоном) – рідкісне явище в російській опері.

Другий тип пародії, часто репрезентований у творчості М. Мусоргського і М. Римського-Корсакова, - *пародійна стилізація (імітація)*, що відтворює оригінал з незначними «зривами» у його поезиці. Серед прикладів - сцени любовної екзальтації представників церковно-чернечого світу (Попович у «Сорочинському ярмарку» М. Мусоргського, Дяк з «Ночі перед Різдвом» М. Римського-Корсакова, Шкільний Учитель у «Черевичках» П. Чайковського), що синтезують принципи пародій-контрафактури й пародійної імітації.

Основу характеристики Дяка в «Ночі перед Різдвом» М. Римського-Корсакова становлять три лейтмотиви. Перший – тема, що імітує *церковне*

¹ См. об этом: О. Соломонова. Гоголь, Гоголь, і знов таки Гоголь! (комедійні сцени женихівського залицяння в операх П. Чайковського та М. Римського-Корсакова за повістю М. Гоголя «Ніч перед різдвом») // Українське музикознавство. – Вип. 30. – К., 2001. – С. 187–201.

псалмодування з типовою рецитацією на одному звуці й завершенням квантитативним кадансом, презентує покірного сина Божого. Вже при експонуванні матеріалу присутні профануючі моменти: швидкий темп виконання, неадекватна полонезна ритмоформула $\frac{3}{4}$ . Пізніше з'являється неадекватна танцювальна оркестрова тема, під натиском якої танцювальність проникає й у вокальну партію Дяка («Дайте ж чарочку горілки»).

Після першого етапу «просування до мрії» (горілка) звучить епізод любовного затьмарення Дяка із двома лейтмотивами. Перший, тема славлення «жено белойной» («Аки горлиця») – жанрова імітація знаменного розспіву, ритуальне оздоблення якого стає предметом гри зі змістом. Майстерно використовуючи знаки сакрального співу (вільний метроритм, довгі тривалості, квінтовий амбітус), композитор підсилює враження, витримуючи музику і слова у «високому» тоні (славослів'я принаданостей Солохи – варіант Пісні Пісень Соломона). Алогізм тут - не в дисонуючому співвідношенні планів, а в неадекватному розміщенні високого жанру в «пікантній ситуації»¹.

Друга тема («А що це у вас?») подана у двох амплуа: аріозної вокальної партії й хроматизованої теми оркестру із секундовими “кряками”, що розвінчують патетику головної партії.

Обидві теми проводяться по черзі, утворюючи «спіральну» композицію. Особлива експресія спостерігається у розвитку теми знаменного розспіву, що поступово виявляє ознаки емоційно забарвлених грецького і болгарського розспівів (наприклад, «О тебе радуйся»): розширюється діапазон, подрібнюється ритміка, з'являються внутрішньослогові розспіви, юбіляції. *Bel canto* Дяка перетворюється у вакхічну пісня, що виконується, відповідно до ремарок, *Maestoso*, борзим гласом і розводячи *fiti*. Після стукоту у двері тон музики міняється. З'являються стресові інтонаційні симптоми: приско-

¹ Цікавими є духовні твори Римського-Корсакова 1886 р., назви яких відтворюють стратегічний план Дяка відносно Солохи: «Чертог твой», «Се жених грядет», «Херувимская песнь дьячковского распева», «Да молчит всякая плоть» (остання назва демонструє емоційний стан Дяка зі зворотним знаком).

рення темпу (*Allegro assai, Vivo*), контрапункт «кліросної» теми з хроматичним рухом, тритонові стрибки, заїкуваті мотиви («у два...у двадцять... у двадцять другий»), які можна вважати типологічними (див. аналогічні епізоди «Черевичок» і «Сорочинського ярмарку»).

Великий інтерес представляють *пародійні алюзії* російської опери. Серед прикладів – виступ Афрона на військовій раді «Наше доблестное войско» («Золотий півник» Римського-Корсакова), що апелює до арії Руслана «Дай, Перун, булатний меч»; жартівлива колискова з опери «Пан Воевода» Римського-Корсакова, що має за прототип шопеновську пісню «Бажання» та ін.

Унікальний зразок пародійної алюзії – хор десяцьких «Помилуй, пан Голова!» з «Травневої ночі» Римського-Корсакова, що виявляє інтонаційно-драматургічні паралелі із плачем народу «На кого ты нас покидаєш» (1 картина «Бориса Годунова»). Симптоматично, що хор десяцьких звучить після слів Голови «Властью моею ... дается приказанье изловить этого разбойника», який сприймається як аналогія із царським указом, оголошуваним у корчмі. Крім мелодії, загальними є секвентний розвиток, діалогічне співвідношення хорових масивів та ін. Алюзійний ряд доповнюється ієрархічним статусом героїв (цар Борис – правитель села Голова) і словесним текстом, орієнтованим на прообраз («Смилуйся, отец наш» і «Помилуй, пан Голова»). Відчутними є й алюзії трагікомічного канону «Сатана» до сцени галюцинацій Бориса (детективні засоби, вигук Писаря «Чур меня!», семантика трагічного *es- moll*).

Орієнтація багатьох епізодів «Травневої ночі» на «Бориса Годунова» – факт, не відзначений у музикознавстві, має реальні підстави: спільне життя Римського-Корсакова і Мусоргського на вулиці Пантелеймонській, під час роботи останнього над оперою «Борис Годунов», особлива привабливість «Бориса» для всіх кучкистів.

Названі види пародійної обробки матеріалу припускають введення точного або трансформованого цитатного матеріалу з «чужих» опусів. Однак,

алюзійно-пародійне посилання може бути націленим не тільки на «чуже», але й зверненим до власних текстів. Цікавий приклад таких алюзій – *Сцена Шкільного вчителя й Солохи* з «Черевичок» Чайковського. Висхідно-секвентний рух першого елементу Пісні бурсака, що нагадує драматизовану тему «Во поле береза» з фіналу Четвертої симфонії, підсилює іронізм звучання. Таке відчуття підкріплюється вокальною партією Вчителя, що викликає алюзії до теми любові з «Пікової дами». Подібними є метроритмічний розвиток, секвентний розвиток мелодії, збуджена патетика тексту.

Настільки ж відчутні алюзії в епізоді «А що це у вас?». Після дискретного мотивного розвитку («Я... зараз ... зараз ... дозвольте») з'являється експресивна аріозна мелодія («О Боже мой, какая шея!») з типово чайковською зменшеною квартою, затриманнями, розкішною оркестровою фактурою на домінантовому органному пункті. Такі лексеми, що приберігаються композитором для кульмінацій «серйозних» опер, сприяють посиленню комедійного ефекту.

Цікавою є алюзія Пісні бурсака до жанрів народної творчості й древньої літератури. Її початок (сплав народнопісенних і кліросних інтонацій) представляє типологічно-сміховий мотив «злої дружини»: «Зла, как бес, моя старуха, что не скажешь, целит в ухо!» (типovým є і віршування, що нагадує скомороший ясак). Текст другої теми («Ох, люте мне, в грехах погрязаюшу, ох, горе мне») викликає асоціації з етикетними формулами покаючих віршів, які, однак, використовуються не за призначенням: «син Божий» виголошує покаюнні репліки з метою закликати на «бенкет любові».

Алюзійний шар розширюється й за рахунок аналогій з «Семінаристом» Мусоргського. Подібними є поетичні образи («Ах ты, горе мое» у Мусоргського, «Ах, горе мне» у Чайковського), жагучий порив почуття, відбитий рельєфними, загостреними оборотами з опорою на мінорну секстовість; метроритмічна структура (♩ ♩ | ♪♪♪♪ ♩ ♩ у «Семінаристі», ♩ ♩ | ♪♪♪♪ ♩ - у бурсака). Алюзійні змісти надають фрагменту витончене пародійне звучання.

ня, змушуючи згадати жанри сміхової культури (наприклад, скоморошину, де безсоромні тексти розспівуються на мотиви осмогласся).

Є в російській оперній класиці й *автопародія*, де пародійним об'єктом є окремі твори, стилістичні ознаки чи погляди самого автора. Така пародія носить характер грайливої самокритики (з іронічним акцентом на першій частині *увінчання-розвінчання*), що відповідає ритуально-сміховій атмосфері «компанства». Судячи зі спогадів сучасників, багато які з самопародій народжувалися у процесі дружнього «музикийствовання» (рос.) і мали характер незлобивої профанації.

Зрозуміло, що імпровізаційно-ігрова специфіка матеріалу не сприяла його фіксації. Тим більше цікавими є рідкі приклади автопародій, серед яких – фуґи і канони з «Травневої ночі», покликані вгамувати «поліфонічну агресію» Римського-Корсакова (сюди ж віднесемо його «Гумористичну фуґу» з «Парафраз» на тему «Таті-Таті»), фарс «Богатирі» Бородіна, що осміює пристрасть композитора до епічної драматургії.

Отже, сприяючи розробці засобів музичної комедіографії, російська комічна опера (як і сміхові пласти «серйозної» опери) представляла собою, крім іншого, певний компенсаторний механізм, спрямований проти авторитарності й самодостатності високих жанрів. Важливою є і психокреативна функція комічних творів: їх аналіз показує, що нерідко кучкісти зверталися до сміхової моделі опери саме тоді, коли життя було зовсім не веселим.

Рекомендована література

1. Асафьев Б. Избранные труды. – В 4 т. – Т. 3: Композиторы «Могучей кучки». В.В. Стасов. – М.: Издат. АН СССР, 1954.

2. Соломонова О. Гоголь, Гоголь і знов таки Гоголь! (комедійні сцени женихівського залицяння в операх П. Чайковського та М. Римського-Корсакова за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдом») // Українське музикознавство. – Вип. 30. – К., 2001. – С. 187–201.

3. Соломонова О. Особенности претворения скоморошества в операх Н. Римского-Корсакова // Київське музикознавство: Зб. статей. – Вип. 1. – К.: КДВМУ, 1998. – С. 195–202.

4. Стасов В.В. Собрание статей о Мусоргском и его произведениях. – М.; Пет.: Муз. сектор, 1922. – 124 с.

5. Ферман В. «Черевички» («Кузнец Вакула») П. И. Чайковского и «Ночь перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова (Опыт сравнения оперной драматургии и музыкального стиля) // Вопросы музыкознания. – Вып. 1. – М.: Госмузиздат, 1954. – С. 205-238.

Питання

1. Які образно-драматургічні варіанти комічної опери репрезентовані у творчості композиторів-кучкистів?

2. Продемонструйте принцип паритетного співвідношення «серйозного» і «сміхового» модусів у оперній спадщині О. Бородіна, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова.

3. У чому полягає провісницька функція Фарлафа («Руслан і Людмила» Глінки) і Лепорелло («Кам'яний гість» Даргомижського) щодо опер кучкистів?

4. Які мотиви народної сміхової культури запліднюють оперну комедіографію композиторів «Могучої кучки»?

5. У чому полягає жанрова специфіка опери Бородіна «Богатирі»? Які прийоми сміхової роботи з матеріалом зустрічаються в цій опері?

6. Які типи музичної пародії репрезентовані в операх представників «Могучої кучки»?

7. Зробіть порівняльний аналіз гоголівських опусів кучкистів та опери Чайковського «Черевички».

ПРО ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАНЕРИ М. МУСОРГСЬКОГО

Макрокосмічний геній Мусоргського вражає невичерпною талановитістю творчих проявів. Його виконавство, композиторська, літературна та епістолярна діяльність відзначені рідкісною індивідуальністю, що виявляла себе у дивовижній різноманітності жанрових амплуа. Це і фортепіанні виступи Мусоргського у своєму середовищі «на потребу дня», з метою презентації «новоспечених» творів; і розвинута концертмейстерська діяльність, у сфері якої, як згадують сучасники, Мусоргському не було рівних; і концертні виступи соліста-піаніста та концертмейстера видатних співаків того часу; і виразний, по-акторськи піднесений спів-декламація; і участь в постановці силами балакіревського товариства різноманітних оперних «прогонів», театральнo-драматичних вистав; і невичерпні за фантазією та професійною майстерністю імпровізовані «спектаклі одного актора» і т. ін.

Вдало про музично-виконавську майстерність Мусоргського сказав Ц. А. Кюї: «Він був сильний *піаніст*, чудовий вокальний виконавець і першокласний акомпаніатор <...> Техніка його була дивовижною, виконання – блискучим і ефектним. Коли б він присвятив себе розвитку фортепіанної віртуозності, він, безумовно, став би поряд з найвидатнішими концертними піаністами. Як *співак* Мусоргський <...> справляв величезне враження – стільки було в його виконанні виразності, глибини і разом з тим простоти. Треба було почути в його виконанні “Дитячу» чи “Райок, щоб зрозуміти всю оригінальну чарівність цих творів. Як *аккомпаніатор* він не мав собі рівних <...> Він відзначався особливою чутливістю, передбачав усі наміри співака, якби вони були поєднані електричним струмом»¹.

Композитор-виконавець – особливе явище. Виконавство органічно «вписується» у творчий процес. Як правило, воно супроводжує імпровіза-

¹ М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М. : Музыка, 1989. – С. 92–93.

ційний момент першої звукової реалізації музичної ідеї; воно коригує творчий задум протягом всього часу роботи над твором і, якщо композитор є талановитим виконавцем, завершує творчий процес, експонуючи новий опус слухачам. На думку Л. Оборіна, «композиція пробуджує у виконавця особливі творчі сили <...> Тут саме час згадати Ліста, Рубінштейна, Рахманінова (цей перелік, безумовно, можна було б доповнити й іншими, не менш звучними іменами). Що й казати – воістину гіганти світового піанізму! Але хіба єдиним лише виконавським обдаруванням – нехай навіть колосальних масштабів – обумовлювалася величезна приваблива сила їх мистецтва, той не пояснимий артистичний магнетизм, який був притаманний їх грі?.. Упевнений, мало значення й те, що це були *виконавці-композитори*»¹.

Виконавство – як творчий акт – було надзвичайно показовим виміром артистичного потенціалу Мусоргського. Саме тут безпосередньо проявлялися такі характерні ознаки його творчої особистості, як театральність, активність художньої фантазії, акторсько-імпровізаційна обдарованість, вражаючий артистизм, прагнення до «лицедійства на миру» та масочно-ігрового пережиття, просвітницький (часто полемічний) пафос виконання і, що важливо, – психологічна потреба у спілкуванні з людьми.

Проблема виконавської інтерпретації – це насамперед проблема особистого світосприйняття, яке породжує своєрідну систему художнього відображення дійсності. Мусоргському були однаково підвладні усі емоційні сфери музичного виконавства: від трагедійного пафосу – до кумедно-іронічної, і навіть саркастичної, посмішки. Не торкаючись всіх сторін виконавського стилю композитора, зосередимо увагу на його *сміховому аспекті*, який складав неповторну своєрідність естетичної «точки зору» Мусоргського і виділяв його серед членів балакіревського товариства.

«Дослідження виконавського мистецтва ґрунтується передусім на живому враженні, суб'єктивному сприйнятті. Складність тут полягає в тому,

¹ Оборин Л. Композитор-исполнитель // Вопросы фортепианного искусства. – Вып. 3. – М. : Музыка, 1973. – С. 139–140.

що далеко не кожний виконавець (особливо це стосується минулих часів) залишив механічні записи, і скласти уявлення про його гру можна лише зі спогадів сучасників»¹.

Відносно Мусоргського ця проблема має щасливе вирішення: опубліковано велику кількість документальних свідочств про своєрідність виконавської манери композитора. Вражає єдність сучасників щодо думки про комічну обдарованість «Модестіуса»-виконавця: «Мусоргський був за фортепіано незрівняний гумористичний розповідач, який зберігав найсерйозніший вираз обличчя, що значно поглиблювало комізм» (М. Компанейський); «Мусоргський <...> мав вигляд Чорномора, він був не проти поюродствувати <...> Його гумор чудив мене до одурі <...> Модест Петрович часто потішав нас, зображуючи на поганенькому піаніно <...> гру Великого Моцарта <...> Ми багато реготали <...> Починається голосний пластичний доклад бутуза «Модестіуса». Без будь-яких запрошень він швидко підходить до роялю, і ось вже починають перевертатися перед слухачами несподівані звуки кумедних речитативів, і публіка вже не може стриматися від захопленого реготу»².

Про великий комедійний талант Мусоргського – актора і співака згадує В. Стасов: «Мусоргський починав виявляти в цей час [йдеться про період 1858–1860 років – *О. С.*] великий талант до комізму як співак-декламатор і як актор, і коли в домі у Кюї бували, в дружній компанії, маленькі домашні спектаклі, Мусоргський займав тут одне з визначних місць <...> Напередодні весілля Кюї <...> він грав у комедії Віктора Крилова “Прямо на бело” роль О. І. Порогіна. У лютому 1859 року в “Тяжбі Гоголя” – роль чиновника Прольотова <...> У домашній прем’єрі комічної опери Кюї “Син мандарина” головну роль <...> виконував Мусоргський, і з такою

¹ Курковський Г. Питання фортепіанного мистецтва. – К., 1983. – С. 3.

² М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М.: Музыка, 1989. – С. 130, 171, 170, 167.

<...> веселістю, з такою спритністю і комізмом співу, дикції, поз і рухів, що примусив реготати всю компанію своїх друзів»¹.

«Тілесне нюансування» комічних ролей, про яке говорить Стасов, відзначалося особливою кумедною пластикою і динамізмом рухів-жестів-міміки, на які був здатний, як свідчать сучасники, один тільки Мусоргський. «Сміх розуму» в цих випадках органічно поєднувався із «сміхом тіла» (Л. Карасьов), прояви якого вражали публіку природністю і невичерпністю комедіографічного таланту. Особливо вдало Мусоргський, «що співав на всі голоси» (М. Римський-Корсаков),² виконував свої твори: «Усе це було виражено такими музичними фразами, такими комічними інтонаціями, від яких мимоволі реготав кожний, особливо при майстерному виконанні Мусоргського» (В. Стасов про демонстрацію «Класика»)³.

Безумовно, великий композиторський талант Мусоргського-комедіографа, творця «Одруження», «Сорочинського ярмарку», «Райка», «Класика», «Семінариста» та інших творів сміхового модусу постійно запліднювався діяльністю Мусоргського – обдарованого комедійного актора. Думається, що виконавська манера композитора відповідала не тільки специфіці його особистості, але й висвічувала ціннісні домінанти оточуючого середовища. Своім виконавським мистецтвом Мусоргський відповідав розумовим, чуттєвим, смаковим потребам Могучої кучки, висловлював «щось жадане, потрібне певному колу слухачів»⁴ і, насамперед, композиторам-кучкистам та їх оточенню.

Відомо, що виконавство Мусоргського часто мало «обслуговуючий» характер: як визнаний серед кучкистів піаніст і співак, він репрезентував свої та дружні композиції на музичних зібраннях у Стасових, Пургольдів,

¹ Собрание статей В. Стасова о Мусоргском и его произведениях. – М. ; П. : Муз. сектор, 1922. – С. 9.

² Звернемо увагу на аналогію висловлювання Римського-Корсакова з характеристикою, яку мали в різних документах свого часу скоморохи: «співаки на всі голоси».

³ Собрание статей В. Стасова о Мусоргском и его произведениях. – М. ; П. : Муз. сектор, 1922. – С. 37.

⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музгиз, 1963. – С. 264.

Шестакової, Петрових, Кюї та ін. Здебільшого таке виконання носило серйозний характер. Коли ж емоційний стан кучкистів, жадібних до розваг і веселощів, потребував «сміхової тональності», Мусоргський із задоволенням включався в гру та імпровізував у «сміховому полі». Така комедіографія природно вписувалася у координати діяльності своєрідної акторської трупи переважно комічного амплуа, до складу якої входили сам Мусоргський, Даргомижський та сестри Пургольд (з можливими варіантами комбінацій до складу цієї лідерської групи приєднувалися Кюї, Нікольський та ін.). Саме таким виконавським складом було здійснено перші домашні постановки «Одруження» Мусоргського та «Кам'яного гостя» Даргомижського, де «Мусорянін» виконував відповідно ролі Лепорелло і Дон-Карлоса та Подколесіна. Відгуки на ці домашні спектаклі говорять самі за себе: «Репетиції і виконання були безперервним вибухом реготу, такими вірними були <...> на кожному кроці кумедні інтонації гоголівської геніальної комедії»; «Навряд чи пощастить кому-небудь почути на театрі видатний твір Даргомижського в такому досконалому виконанні»¹.

Базуючись на спогадах і епістолярній спадщині сучасників Мусоргського, можна припустити, що в середовищі балакіревського товариства встановлювалась, залежно від потреби, ритуально-сміхова атмосфера, яка провокувала карнавальну поведінку учасників. Така ситуація «знакової поведінки» (Ю. Лотман), на наш погляд, була притаманна будь-якому художньому середовищу, в якому, за думкою Лотмана, від кожного члена групи очікувався цілком визначений набір ритуальних вчинків, які складали своєрідне амплуа індивідуальної поведінки. Репутація Мусоргського як людини «ігрової суті» з яскравою гумористичною домінантою сприяла тому, що від композитора постійно чекали кумедних проявів і, таким чином, стимулювали в ньому «сміхову енергію».

¹ Собрание статей В. Стасова о Мусоргском и его произведениях. – М. ; П. : Муз. сектор, 1922. – С. 39, 37.

Фантазія Мусоргського у цьому напрямку була невичерпною. За свідченням сучасників, композитор був веселим і гострим на язик, кумедним дотепником (невипадково сестри Пургольд дали йому прізвище «Гумор») – доброзичливим до приятелів і непримиренно злим до недругів. Він сипав каламбурами, гостротами, супроводжуючи їх експромтами, імпровізованими пародіями і стилізаціями.

Найбільш яскраво талант Мусоргського-виконавця виявлявся в його імпровізованих виступах, які, в залежності від ситуації, оформлювалися чи то в маленькі п'єси, чи то у великі динамічні спектаклі одного актора, що вражали публіку невичерпним вибухом фантазії, досконалістю виконання, силою образної виразності: «Мусоргський сідає за рояль. Тихо прозвучали перші акорди невідомої нікому мелодії <...> Лунає ніжна, зворушлива пісня <...> За цією піснею виникають інші. Раптом Леонова змовкає – вона не може йти за Мусоргським, який грав і творив одночасно. Ми всі були свідками захоплення генія творчим процесом <...> Нас усіх пронизала сильна дрож»¹.

Особливість творчого процесу композитора полягала в його «здатності творити на людях» (І. Лапшин). Як свідчить А. Голєніщев-Кутузов, Мусоргський імпровізував за фортепіано по декілька годин, породжуючи музичні ідеї з такою легкістю і досконалістю, на які був спроможний тільки геній. Особливо динамічно імпровізаційна фантазія композитора розігрувалася тоді, коли він був у «гумористичному ударі». Саме тоді сміхова енергія «Модестіуса» значно підвищувалася, розкручуючи його на створення великих за розмірами та невичерпних за фантазією комедійних спектаклів.

Про один з таких величезних кумедних концертів йде мова у спогадах анонімного свідка В. У.: «Не кажучи вже про те, що його (Мусоргського – *О.С.*) майстерна гра не могла не захоплювати слухачів, він умів, коли хотів, доводити нею до сміху всіх присутніх <...> То яка-небудь загальновідома

¹ М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М. : Музыка, 1989. – С. 185.

арія виконувалася з такою зміною темпу і такту, що без сміху її неможливо було слухати, то обидві руки артиста виконували різні п'єси: ліва – “Lieber Awgustin”, а права – вальс із “Фауста”. Далі – попури з різноманітних веселеньких польок і вальсів, урочистих гімнів, похоронних маршів, органної музики і т. ін., і скрізь, чи то в басу, чи то в дисканті невідлучно чулися хвацькі звуки “Камаринської. Настала черга вокальної частини концерту. Спочатку йшло копіювання співаків італійської опери, як це не дивовижно, а висока фістула Мусоргського, яка виводила “Addie del pisati”, нагадувала незабутню Бозіо. Раптом арія сопрано обірвалася, і зовсім несподівано почувся бас Петрова, який виконував підсилено в ніс останню арію з “Життя за царя”. Почувши її, Осип Опанасович, який грав в преферанс у сусідній кімнаті, кинув карти і прибіг до зали, говорячи з доброзичливою посмішкою, що він повинен провчити хлопчисько, який дозволяє собі передражнювати старих. Багато було сміху»¹.

Наведена цитата свідчить про те, що веселе виконавство Мусоргського було надзвичайно багатожанровим і охоплювало різні сфери акторської діяльності. Таке виконання, де актор постійно змінює свої амплуа, демонструючи високий рівень опанування інструментальною, вокально-декламаційною і театральнo-сценічною технікою, а головне – підпорядковує все це комедійній домінанті – надзвичайно нагадує синкретичні ігрища скорморохів. Думаю, подібне явище (як прояв генетичної пам'яті митця) природно могло виникнути тільки в творчості Мусоргського – композитора, який мав особливий хист до масочно-ігрових комедійних проявів (у творчості, епістолярній спадщині, спілкуванні з друзями), до «лицедійства на миру», до засобів сміхової роботи з музичним матеріалом.

Безпосередня близькість (а іноді й тотожність) описаного спектаклю до сміхових народно-площадних вистав просліджується на багатьох рівнях драматургічного оформлення «веселого концерту» Мусоргського. Сам жанр

¹ М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М. : Музыка, 1989. – С. 153.

спектаклю – імпровізована вистава із співом і музикою – відтворює характерні риси синкретичного скомороського дійства.

Засіб експонування матеріалу – непримхливе нанизування номерів, об'єднаних за принципом калейдоскопічної зміни контрастних епізодів. У даному випадку це перекручена відома арія, контрапункт «Lieber Augustin» та вальсу з «Фауста», різножанрове попурі з настирливими мотивами «Камаринської», у фіналі – пародіювання італійських співаків (і навіть співачок!) і «дідуса Петрова». Так складається динамічна контрастно-складена форма спектаклю, кожний номер якого сприймається як новий ступінь просування до фіналу на *crescendo*.

Жанрові репрезентанти «веселого концерту» Мусоргського також виявляють безпосередню близькість до жанрів сміхової народної культури. У репертуарі композитора можна виділити номери, націлені виключно на створення атмосфери веселощів: це різноманітні танцювальні жанри, що викликають у слухачів рухово-моторні асоціації (веселенькі польки та вальси, контрапункт фаустівського вальсу та «Милого Августина»). Мета автора в цьому випадку полягає у тому, щоб розкрутити пружину сміхової інерції, залучити публіку до святково-карнавальної атмосфери. Естетичний задум таких номерів лежить «на поверхні» і не містить скритих намірів.

Проте більшість номерів імпровізованого концерту Мусоргського орієнтовано на пародійну презентацію матеріалу, за яким обов'язково проглядає «перший план». Музичні реалії, представлені виконавцем, подаються у підкреслено деформованому, перекрученому вигляді, де «чорне на біле перевертається» і порушуються звичні відношення між явищами та їх елементами. Робота з матеріалом передбачає гумористичну, сатиричну або гротескно-іронічну трансформацію першоджерела. У зв'язку з цим у названому спектаклі виділяються два основних типи пародії: це пародія-імітація – іронічна, але дружелюбна, не націлена на дискредитацію особистості чи явища (як, наприклад, наслідування співу «дідуса Петрова»), і їдка пародія-

карикатура, де в гіперболічному вигляді надано типові риси осміяного явища і тим самим підкреслюється полемічно-оціночний характер виконання (саме так Мусоргський передражнював італійських співаків, які, на його думку, страждали перебільшеннями і відсутністю природності).

Показовим у цьому плані є спогад М. І. Компанейського про виконання Мусоргським уривків з опери «Демон» А. Рубінштейна (якого, як відомо, композитор називав «ієрархом Дубінштейном», «Тупінштейном» і т. ін.): «Після прем'єри “Демона” Рубінштейна Мусоргський зайшов до дідуся Петрова і зіграв від початку до кінця всі характерні місця, підкресливши їх у карикатурному вигляді. Цей експромт вийшов чи не кращою за “Райок” гумористичною картинкою»¹. Думаю, подібне шаржоване виконання було присутнє і тоді, коли композитор зображував «прекумедну картинку <...> як молодда диякониця грала з почуттям на розбитому фортепіано «La priere d'une Viergi»² (фортепіанна п'єса Т. Бондаржевської-Барановської «Молитва Діви», популярна у домашньому музикуванні другої половини XIX ст.). Додатковий кумедний штрих, до якого, як бачимо, Мусоргський мав особливу пристрасність – вдягання жіночої маски диякониці, італійської співачки Анжеліни Бозіо та ін. (згадаємо, що при показі «Бориса Годунова» на музичних вечорах Мусоргський часто співав і за Корчмарку, і за Мамку, а його улюблена епістолярна маска – «Савишъна»). Головний закон сміху – закон контрастної невідповідності і травестійного «перевдягання» – діяв в цьому випадку з відвертістю і загостреністю. Можна лише уявити, як кумедно виглядав «Бозіо—Мусоргський», коли ретельно виводив високі сопранові ноти.

Прямі аналогії із виставами скоморохів виявляє і прийом миттєвої трансформації і «співу на різні голоси», що свідчить про високу акторську і виконавську майстерність «Мусоряніна», який опанував весь арсенал комічного перелицювання.

¹ М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. – М.: Музыка, 1989. – С. 130.

² Там само. – С. 130.

Виконавська манера Мусоргського-співака виявляє певну подібність до скомороського «співу наполовину з говорком». Схожими є інтонації-жести, пластичне, гнучке, декламаційно виразне інтонування, де позначається вплив «мускульно-моторних відчуттів» (Б. Асаф'єв). Про те саме свідчить характерна сміхова риса виконавської манери Мусоргського – схильність до криводзеркальної імітації (наслідування – передражнювання) і вміння співати «на всі голоси». У тематичній «суміші» (контрапункти тем), до якої Мусоргський виявляв особливу здібність, можна побачити зв'язок з різноголосною какофонією скомороського оркестру, «музика якого може позбавити свіжу людину будь-якого розуміння, і саме тому, що вона тут не одна, а їх декілька»¹. Думаю, всі названі прийоми сміхової обробки матеріалу могли «увійти» у виконавське амплуа Мусоргського завдяки генетично пов'язаним із скомороством балаганним і ярмарковим виставам щедрого на розваги Санкт-Петербурга (театр Петрушки, райок, цирк, ведмежі втіхи та ін.).

Імпровізований характер виступу «на потребу дня», своєрідність образної системи (невичерпна веселість, глум, іронізування), творча обстановка виконання, де кожний номер орієнтовано на активне сприйняття публіки, яка знає характерний для середовища «код сміху», також наближують концерт Мусоргського до народно-сміхових дійств.

Залишається дивуватися, якою могутньою була імпровізаційно-акторська сила таланту Мусоргського, адже він міг одночасно, без підготовки, зіграти величезний кумедний спектакль, де в імпровізаційному потоці щохвилини з'являлися комічні обробки-варіації, контрапункти несумісних за характером і «стильовими намірами» творів, пародії-стилізації і передражнювання (згадаємо Пушкіна: «Добрий пародист повинен володіти усіма слогами»). Здається, саме в такому імпровізаційному натхненні могли бути створеними «Райок», «Класик», «Семінарист», сцена пародійного величання

¹ Щеглов И. Л. Народ и театр. – СПб., 1911. – С. 11.

боярина Хрущова та ін. На таке дійство була здатна тільки геніальна людина, генетично обдарована талантом сміхового бачення світу.

Акторську органіку Мусоргського-комедіографа можна виявити не тільки на рівні драматургічному і образно-асоціативному, але й у площині теоретичних узагальнень. З точки зору теорії комічного, розробленої Б. Дземідоком, «веселе виконавство» Мусоргського акумулює всі типові засоби створення комічної ситуації. Це, насамперед, принцип видозміни та деформації явищ, який виявляє себе у таких прийомах:

– Перебільшення, пов'язане з карикатурною або пародійною трансформацією матеріалу. Про велике поширення цього засобу у виконавстві Мусоргського вже йшла мова. Згадаємо тільки, що карикатурне пародіювання «Модестіуса» могло охоплювати жанрово-стильові ознаки («гра Великого Моцарта», показ «Демона» Рубінштейна), характерні риси виконавської манери (копіювання італійських співаків, «дідуса» Петрова), зовнішньо-поведінкові моменти (молода диякониця, герой «Класика»).

– Травестування, ціллю якого є деніграція, зниження та вульгаризація тих явищ, які вважаються достойними, гідними поваги. У певній мірі пародіювання всіх значних явищ є одночасно і травестією (наприклад, вже згадувані «гра Великого Моцарта» і «Демон» Рубінштейна).

– Порухнення послідовності явищ, як відомо, посилює комізм ситуації. Найбільш сконцентровано цей засіб виявляється у Мусоргського при комедійному синтезуванні контрастних тем (різножанрове попури з постійним контрапунктом хвацьких звуків «Камаринської», одночасне виконання різними руками «Милого Августина» і фаустівського вальсу).

– Деформація звуку («спів на різні голоси», включаючи високі жіночі партії) також здійснює блискучий комічний ефект. Звукова деформація у такому випадку торкається обох «планів»: голосу самого композитора, який справляє дуже кумедне враження у такому фемінізованому амплуа, – і

об'єкта пародії, зображення якого надає спотворено-сміхову презентацію голосових характеристик з «протилежним знаком».

– Темп, що відклоняється від звичного – ще один прийом сміхової трансформації. Темпові й метроритмічні зміни відомих музичних творів заряджають деформоване першоджерело надзвичайним комедійним потенціалом (згадаємо, як «загальновідома арія виконувалася з такою зміною темпу і такту, що без сміху її неможливо було слухати»)¹.

У веселих спектаклях Мусоргського можна знайти й всі інші типові засоби комічного: несподівані ефекти і вражаючі зіставлення, невідповідність у відношеннях між явищами, парадоксальне об'єднання несумісних елементів і т. ін. Але як будь-яке істинне явище, комедійне виконавство Мусоргського – при вивченні його у координатах теоретичних систем і класифікацій – все ж значно переростає їх своєю невігданістю, імпровізаційністю і мобільністю. У виконавській манері Мусоргського в єдиному художньому потоці органічно сплавлені сміхове відчуття світу, артистизм, мистецька витівка й висока музично-виконавська культура.

Наведені штрихи до портрету Мусоргського, незважаючи на їх «несерйозний статус», є дуже важливими, бо, як відомо, «нічого так не виявляє сутності людини, як її сміх»². Надані крізь призму «сміховідчуття» композитора, ці спостереження над особливістю його виконавської манери допомагають зняти з обличчя Мусоргського «хрестоматійний глянець» і наблизитися до адекватного розуміння його особистості і творчості.

¹ Аналогії до такого роду темпових змін можна побачити у кінострічках німих фільмів, які наш сучасник не може дивитися без сміху.

² Карасев Л. В. Философия смеха. – М.: Рос. гуманитарный университет, 1996. – С. 181.

РОЛЬ СМІХОВИХ ЕПІЗОДІВ
«БОРИСА ГОДУНОВА» М. МУСОРГСЬКОГО
У РОЗКРИТТІ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ БАГАТОМІРНОСТІ ОПЕРИ

Трагічне і комічне – дві головні сфери творчого тяжіння Мусоргського – були постійно присутні в амбівалентній зоні його творів. Інколи вони розводилися у різні боки, начебто демонструючи полярні вектори національного образу світу («Сорочинський ярмарок» – «Хованщина»), інколи наближувались, породжуючи семантично протилежні зіставлення (Пролог, II дія «Бориса Годунова»), часом спресовувалися в єдиний політональний вузол (сцена під Кромами).

Амбівалентний сміх Мусоргського – унікальне явище, тісно пов'язане з його трагічним світовідчуттям. Такий неповторний синтез створює той подвійний ефект сприйняття феномену Мусоргського, той внутрішній «надрив» та «выверт» (М. Епштейн, *рос.*), які визначають незбагненну таємницю його душі, де діалектично співіснують протилежності. Ці протилежності «не поєднуються гармонічно і не опосередковуються нейтрально, а створюють надмірне напруження <...> коли сміх переходить у молитву, а любов до людини застигає прокляттям на устах»¹.

Сміховий світ «Бориса Годунова» - надзвичайно різноманітний, протестичний та поляризований. Демонструючи динамічне балансування модусів «світу, що подвоюється» (О. Фрейденберг), сміхове начало модулює у свідомості Мусоргського, породжуючи семантично протилежні, часто універсальні сміхові сполучення, що поглинають все розмаїття комічних відтінків (від здорового вітального сміху, як у сцені в корчмі, і невинної, по-дитячому доброї усмішки, як у сцені в царському теремі, – до політонального трагіфарсового Прологу і «бунташного», злобно-іронічного пародіювання у сцені величання боярина Хрущова під Кромами).

¹ Эпштейн М. Русская культура на распутье // Звезда. – 1999. – № 2. – С. 155–156.

Схильність Мусоргського до сміхової роботи просліджується у створеному ним лібрето. У порівнянні з драмою Пушкіна, сміховий світ опери значно проакцентований. Деякі сцени переосмислюються і набувають більшої концептуальної значущості (Пролог з епізодами «народного нерозуміння»); з'являються відсутні у Пушкіна комічні сцени у царському теремі (пісні Мамки і царевича Федора, гра в хльост, пісня про попіньку), пісня Шинкарки «Поїмала я сиза селязня» та друга пісня п'яного Варлаама «Вот едет йон». Кульмінація розвитку сміхової лінії опери – брутальне пародійне величання боярина Хрущова та «Слави» Лжедмитрію, що розкривають справжню сутність подій Великої російської смуги.

Як бачимо, Мусоргський підключає сміховий контекст у двох випадках. По-перше, *сміхове* розцінюється композитором як **одна з рис російського характеру**: саме з таким сміховим амплуа пов'язані жанрово-побутові комічні сцени у корчмі та царському теремі, де переважає вітальний сміх радощів, веселого життєсприйняття. Основою музичної характеристики героїв у цих випадках стають пісенно-танцювальні жанри з притаманними їм рисами формотворення та ладо-інтонаційного розвитку (проста чи варійована повторність, лади здебільшого мажорного нахилу, танцювальні ритмоформули «в дві» або «в три ноги», переважно квадратні структури).

Симптоматично введення Мусоргським в картину «Царські палати» сцени гри в хльост, відсутньої у Пушкіна, де виведено цілий калейдоскоп *скоморських байок-небилиць*. Це пісня Мамки «Як комар дрова рубав, клопик тісто місив» і казка-побрехенька царевича Федора про те, як «курочка бичка народила, поросся яєчко знесло» з характерним алогічно-провокаційним накопиченням нісенітниць. Ці народнопоетичні тексти із збірника Шейна виявляють певні стилістичні аналогії з аутентичними скоморошинами, такими як «Свинья вывела пару птенчиков, пару сивеньких, вострокрыленьких» (рос.) або відомий зачин «Агафонушки» («А на том на сыром дубу кряковистом а и сивая свинья на дубу гнездо свила», рос.). Мо-

тив порушення генетичного коду, що є присутнім у наведених текстах, є типологічним, одним з найпоширеніших у сміховій народній культурі. Музично-стилістичні особливості небувальщин, створених Мусоргським, вражають близькістю до скомороських оригіналів, аж до характерної експресивної манери співу, яка досягається ладо-інтонаційними, тембровими та метроритмічними засобами.

По-друге, сміхові епізоди з'являються **на самих трагічних сторінках драми**, демонструючи у такий спосіб розлом ситуації та характерів. У цьому випадку сміхове стає тим «ферментом», що найкращим чином виявляє свою протилежність – трагічне, яке, завдяки контрасту, стає акцентованим і емоційно напруженим. Це сміх, який поєднує в собі «світовий біль» Достоевського і «сміх крізь сльози» Гоголя (доречно згадати гоголівську цитату, яка прояснює своєрідність сміхового контексту «Бориса Годунова»: «У нас у всіх багато іронії <...> і що найбільш дивовижно, часто там, де відверто страждає душа і зовсім не має схильності до веселощів»).

Сміхові епізоди опери «працюють» в різних умовах: вони протиставляються, перетинаються або стикаються з головними драматургічними лініями «Бориса», сприяючи виявленню суті історичних подій. Найбільш яскраво концептуальна насиченість сміхових епізодів просліджується на прикладі двох сцен опери – Прологу та сцени під Кромами. Зосередимо увагу насамперед на аналізі Прологу.

Події опери у спресованому вигляді відображають історичну ситуацію правління Бориса Годунова – першого не династичного царя («неприродного», за народними уявленнями), ситуацію, яка породжує велику Смуту на Русі. Ось як описує акт вінчання на царство Бориса Годунова дослідник Едвард Радзинський, який слідом за сучасниками та Карамзиним підкреслює ігровий статус обрання царя: «Згідно з волею померлого Федора престол передавався його вдові Ірині. Це було зрозуміло народові. І люди цілували їй хрест. Так здійснився *перший етап* задуманого Борисом: трон посіла його

сестра. Тепер виникало щось подібне до наслідування – від Годунової престол міг перейти до Годунова.

На дев'ятий день Ірина відмовилась від трону – пішла до монастиря <...> Годунов поки замикається з невтішною сестрою у Новодівочому монастирі, надаючи можливість патріарху і Думі зіграти *другий акт* вистави під назвою “Моління про царя” <...> Земський Собор одностайно вирішує: призвати Бориса на царство. Він невблаганно відмовляється від царського вінця <...> І це не тільки гра <...> Він не відчуває “право на царство” і бажає, щоб його просили не раз і міцно. Попереду – апофеоз задуманої ним вистави.

Починається велике моління народу про царя <...> Усі йдуть до Новодівочого монастиря – молити, звати Бориса на царство. За знаком патріарха починається “план нечуваний” – люди, волаючи, падають на землю, жінки кидають дітей... Патріарх та бояри йдуть до келії вдови – цариці... Стоячи на колінах, вони благають її віддати брата – примусити його сісти на трон. І тільки тоді він наважується на *фінал*. Ірина проголошує: “Заради Бога... заради святих чудотворних ікон, заради волення вашого “ридательного”... віддаю вам свого єдинокровного брата. Хай буде він вам Государем”». *Вистава скінчилася.*

Правда, залишилися і глухі відомості про те, що діялося *за її кулісами*. Спочатку «добрі та сильні» благали Бориса погодитися з обмеженнями його влади й цілувати на тому хрест, але він спритно відклонився. Що ж стосується народного «волення ридательного», то, як писав сучасник, «народ невільно був пригнаний, а тих, хто не бажав йти, велено було приставам бити без милості. Пристава ж понукали їх голосно кричати й сльози лити»¹.

Мусоргський починає оперу з другого акту «вистави» під назвою «Моління народу про царя», лишаючи за кадром попередні події. Сцена біля Новодівочого монастиря, досить невелика у Пушкіна (дві сторінки розрізженого тексту), значно зростає у Пролозі опери. Дві його картини презен-

¹ Радзинский Эдвард. Кровь и призраки русской Смуты. – М. : Вагриус, 1999. – С. 106–108.

тують дві дії офіційної театралізованої вистави: «Моління Бориса на царство» (перша картина) та «Славлення обраного царя» (друга картина). Те, що в драмі Пушкіна було подано у вигляді невеличких ремарок («Народ на колінях. Вой и плач») або скупих фраз («Борис наш царь! Да здравствует Борис!»), стає імпульсом для розвитку великої багатожанрової композиції Прологу (народне голосіння, промова думного дяка Щелкалова, хор калік, хор «Слава»).

Саме через зіткнення величної обрядової ситуації «Моління на царство» («план нечуваний», прообразу якому не було при обранні династичних царів) зі сміховими епізодами «народного нерозуміння» проголошується зав'язка «Концепції Лицемірства» (Н. Бекетова), яка, будучи самопороджувачим злом, призводить до трагедійного фіналу опери.

Комічні штрихи, лише намічені Пушкіним у сцені біля Новодівочого монастиря, в опері Мусоргського значно деталізовані і показані рельєфно. Замість соціально невизначених за мовою реплік безликих народних персонажів (Один, Другий), які подані у загальноепічному стилі («О чем там плачут? – А как нам знать, то ведают бояре – не нам чета»), з'являються курйозні, «по-пскопськи» унікальні вирази («Митюх, а Митюх! Чего орем? Вона, почем я знаю?»).

Обидва епізоди «народного нерозуміння» сміховим дисонансом врізаються у псевдопатріотичну гармонію Прологу і стають не тільки режисуваним, але й концептуально визначальним фактором. Експансія сміху в невідповідну жанрово-стилістичну систему обряду вінчання на царство породжує гібридне, амбівалентне смислове явище, яке можна визначити як *трагічний балаган*. Верх та низ, патетика і буфонада, демонстративно-патріотичний тонус та його сміхове зниження-розвінчання завдяки сміховим епізодам не тільки зіставляються, але й сполучуються, об'єднуються на рівні сприйняття. Така єдність різнофункціональних модусів важлива у драматур-

гічному відношенні не тільки (і не стільки) динамізмом контрастів, скільки їх наслідками, що розкривають справжню суть історичних подій.

Виникає питання: наскільки є можливою трагіфарсова інтерпретація таких серйозних жанрових моделей як плач, промова думного дяка, величальний хор «Слава», які у своєму істинному вигляді (у випадку вилучення їх із контексту) мають конкретний символічно-узагальнений зміст? Здається можливим відповісти на це питання з позицій семіотики. Як вважає дослідник Г. Косіков, «будь-яка мова (а в даному випадку ми маємо справу з жанром як музично-стилістичною мовною моделлю – *О. С.*) є комбінацією того, що промовляється, і того, що ми маємо на увазі <...> Такою є динамічна реальність семіотичних систем»¹. При такому динамічному співвідношенні, яке присутнє у будь-якій жанровій системі, визначеність конкретного тексту усвідомлюється *результативно* як взаємодія конкретного жанрового коду (об'єктивного носія певного емоційного стану) з обставинами, які коректують його сприйняття.

У цьому випадку коригуючими обставинами стають такі моменти:

1. Вже визначені *сміхові епізоди «народного нерозуміння»*, які складають динамічний контрапункт до ритуалу і розкривають справжній зміст того, що відбувається. Саме вони «заводять механізм» трагіфарсового сприйняття високих жанрових моделей: енергія сміху, яка міститься у сценах «народного нерозуміння», трансформують і перекидає всю жанрову органіку ритуалу, змінюючи модус його усвідомлення у напрямку іронічного сприйняття. Лейтмотив народного нерозуміння, який двічі з'являється у Пролозі («Чего орем? Вона, почем я знаю?») та «Велят завьить, завоем и в Кремле»), стає режисуючим, дешифруючим фактором, що розкриває «Концепцію Лицемірства» і виявляє співвідношення Видимості і Сутності – того, що визначалося нами як «те, що промовляється, і те, що мається на увазі».

¹ Косіков Г. Вступительная статья к книге: Ролан Барт. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 23.

2. Поряд із сміховими епізодами, до матеріально існуючих обставин, які коректують серйозний статус Прологу і прояснюють співвідношення Видимості і Сутності, слід віднести *систему ремарок*. Саме вони багато в чому виявляють творчі наміри Мусоргського і стають ключем до розгадки концептуальних таємниць Прологу. Розвинута система композиторських вказівок (ремарки дії та ремарки емоційного стану) утворює своєрідний контрапункт до інтонаційного оформлення обряду вінчання на царство і стає тим могутнім драматургічним фактором, який здебільшого переключає дію у протилежні семантичні координати.

Наведемо приклади режисерської роботи Мусоргського у цій площині. Напочатку першої картини композитор дає пояснення сценічної ситуації, демонструючи емоційний стан народу (як у Пушкіна, «терпимість равнодушна»): «<...> Входить Пристав. Побачивши його <...> народ збирається у суцільний натовп і стоїть нерухомо: жінки – похилившись щокою на долонь, чоловіки <...> схрестивши руки на поясі і понуривши голову». У сцені понукання Пристава до плачу маємо такі ремарки: «Народ нерухомий; народ переминається; народ ліниво опускається на коліна» (саме тоді й починається голосіння – моління Бориса на царство).

Коли «перший сеанс» плачу закінчено, народ «підіймається з колін, збираючись піти». Але знову слідує понукання Пристава: «Баби швидко опускаються на коліна, попередня нерухомість натовпу». Другий акт плачу супроводжується такими ремарками: «Народ волаючи», «щосили», «посилюючи», «крик» (при виконання на *fff* низхідної механістичної інтонації голосіння «А-а-а-а!», ц. 22).

Не вдаючись до докладного аналізу ремаркової драматургії опери, можна зробити висновок, що система ремарок утворює самостійний драматургічно-змістовий шар Прологу, який щонайменше ілюструє дію, а головним чином – профанує ситуацію, утворюючи контрастний контрапункт до того, що проголошується на сцені.

3. Наступною коригуючою обставиною, яка дозволяє трактувати Пролог як трагіфарсове дійство, є *запрограмовано механістичний* характер жанрового оформлення обряду вінчання на царство (згадаємо, що Гегель, а вслід за ним і Бергсон, вважали механістичність одним з головних засобів комізму). Дія відбувається під диктатом визначеного ритуалу. Демонстративна заданість ситуації позбавляє драматургічний розвиток автономності і призводить до появи «ефекту відсторонення», визначаючи тим самим запрограмований характер театралізованої вистави, де все відбувається «за чином, за уставом» (Б. Асаф'єв). Підкреслений театральний статус Прологу, символічність і декоративність ритуальних жанрів – як прояв маріонетковості та механістичності – сприяють усвідомленню високих жанрових моделей як статуарних образів-масок, своєрідних алегорій емоційного стану.

4. Таке сприйняття посилюється *гіпертрофованою презентацією* стилістичних ознак ритуальних жанрів, кожен з яких якомога більше (а часто – саме у гіперболізованому вигляді) відповідає статусу вінчання на царство. Скандовано-несамовите звучання народного голосіння (особливо при другому проведенні *fis-moll*), романтизована патетика скорботної промови дяка Щелкалова, музична стилістика якої не відповідає індивідуальній творчій манері Мусоргського, – дозволяють сприймати жанрове оформлення першої картини Прологу як своєрідний «мінус-прийом» (термін Ю. Лотмана), який породжує «симптом зміни знаків вихідної моделі» (М. Черкашина-Губаренко) і розвінчує псевдопатетичний характер дійства. «Підневільне обрання, – як помічає Б. Асаф'єв, – переходить у підневільне величання»¹.

Екстатична «Слава», яка сприймається в контексті цілковитого нерозуміння народом ситуації як апогей алогізму, остаточно роз'яснює значення подій і розкриває істинне співвідношення Видимості та Сутності: Видимості – на рівні символики жанру, що декларується; Сутності – на рівні його

¹ Асаф'єв Б. Избранные труды : в 5 т. – Т. 3. – М. : АН СССР, 1954. – С. 87.

сприйняття (згадаємо примітивну хвацьку оркестровку, скупі прямолінійну хорову фактуру, балаганний несамовитий вигук труби, що пронизує звучання «Слави»). Зроблений висновок підтверджує слова Асаф'єва про те, що «для «Слави» Мусоргський бере мелодію, що вже і при ньому стала достатньо «казенною»¹.

5. Доказовий ряд іронічного сприйняття «Слави» можна поповнити таким фактом. У свій час декабристи Рилєєв та Бестужев створили декілька *викривальних текстів*, найбільш відвертий з яких співали на мотив підблюдної пісні «Слава» із збірника Львова-Прача (тієї самої, до якої звернувся Мусоргський у «Славі»). Як зауважує Т. Попова, «широкому розповсюдженню пісні сприяв смисл пародійного величання, що містився в ній»²:

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!

Незважаючи на часову дистанцію, Мусоргський, який мав дивовижну історичну ерудицію, міг бути обізнаним на цьому факті. Таким чином, на момент створення «Бориса Годунова» підблюдна «Слава» вже була збагачена новими смисловими акцентами. Беручи до уваги своєрідність оксюморонного світовідчуття композитора і його схильність до юродства, можна припустити, що цей хор має «подвійне дно» і, таким чином, вписується у загальну трагіфарсову тональність Прологу.

Отже, на відміну від загальноприйнятих «демонстративних» прийомів комічної типізації (деформація, порушення пропорцій явища і т. і.), Мусоргський у Пролозі прибігає до зовнішнього камуфляжу тенденції. Гра із смислом, «фокус підвищеної умовності» (Л. Кройчик), прихованість і неочевид-

¹ Асаф'єв Б. Избранные труды : в 5 т. – Т. 3. – М. : АН СССР, 1954. – С. 87.

² Попова Т. Русское народное музыкальное творчество : в 2 т. – Т. 2. – М. : Музыка, 1964. – С. 164.

ність профануючих факторів призводять до появи тонкого іронічного підтексту, який і стає, на нашу думку, головним режисуючим моментом Прологу.

У найбільш редукованому вигляді трагіфарсовий характер Прологу розкривається у народному голосінні – «колективній ритуальній ламентатії» (О. Мурзіна), аналогів якій немає у вітчизняній музичній культурі. Емоційно напружений Плач «На кого ти нас покидаєш», дійсно, справляє глибоке трагедійне враження. Тому сприяє геніальна музика Мусоргського, який рельєфно подає у своєму голосінні всі стильові ознаки плачу. Поетика жанру здебільшого зберігається у недоторканому вигляді: присутні високий, афективний ступінь енергетичної концентрації, характерні поетичні формули (відчайдушні заклики до героя «На кого ти нас покидаєш, отец наш?»), типові музично-стильові маркери жанру. Серед них – низхідна ламентозна інтонація; квінтова ладова опора, яка визначається співвідношенням опорних тонів $f-c$; дискретність звучання, що має уособлювати скорботний, захлипливий характер виконання; рецитація на найвищому звуці (у даному випадку це c^2); дворівнева темброва контрастність, яка, за думкою дослідників, є родовою ознакою плачу. Інтонаційно-фразове членування нагадує структуру колонів у народних голосіннях з характерним знеможеним обриванням фраз на найнижчому звуці. З аутентичними плачами хор Мусоргського зближає і варіантний тип розвитку першої мелодичної формули, своєрідна система наголосів (їх два – початковий і кінцевий), вільна форма, яка начебто «нагинається до потреб тексту» (Ф. Колеса) та ін.

Але серед всього цього є ознаки, які «підривають» серйозний статус голосіння, призводячи до трагікомічного ефекту. Це – вже названі гіперболізація і механістичність інтонаційного розвитку, які призводять до скандованого соборного волення «щодуху» на *fff*, де надривно і неприродно проголошується кульмінаційна інтонація плачу «А-а-а-а!» (про це свідчить не притаманна плачу чітка метроритмічна організація і проста шестиразова по-

вторність низхідної мелодичної формули). Здається, саме так закінчили би скоморохи свій кумедно-пародійний плач.

Але головним показником, який акцентує трагіфарсову природу плачу, є *обстановка* його виконання. Як зауважує Г. Головінський, атмосфера голосіння повинна бути «атмосферою справжнього (а не “розіграного”) горя»¹. Саме цей важливий компонент жанру порушується у плачі Прологу. *Текст* (жанрова модель голосіння), розміщений у невідповідному *контексті* (сміхові епізоди, сцени наступу Пристава, ремарки), породжує іронічний *підтекст*, який змінює модус сприйняття серйозного жанру і обумовлює перехід тексту у протилежне семантичне поле, у пародійному напрямку.

Думаю, плач «На кого ти нас покидаєш» у певній мірі (особливо наприкінці, в кульмінації) можна віднести до розряду «невеселої пародії», де немає підкресленого комізму чи алогізму. Такі пародії, на думку А. Морозова, «розраховані на те, щоб “широка публіка” сприйняла їх серйозно, – до таємних радощів пародиста і близького до нього кола “посвячених”»². Підкреслимо, що це – пародія насамперед на історичну ситуацію, а не на жанр.

Спостереження за трагіфарсовою природою Прологу «Бориса Годунова» можна підтвердити висловом Мусоргського, який написав у листі до Л. Шестакової: «Істина не терпить фальшивої обстановки»...

І ще одна траєкторія сміху, відсутня у Пушкіна. Це знущальне **величання боярина Хрущова** у сцені під Кромами. Поетика жанру весільного величання цілком збережена, але як брутально і загострено звучить ця пластична музика у невідповідній ситуації. За силою пристрастей, за різноманіттям підтекстів нічого подібного в оперній драматургії до Мусоргського не було.

¹ Головинский Г. Композитор и фольклор. – М. : Музыка, 1981. – С. 33.

² Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. – Л., 1960. – С. 48–77. – С. 61.

І лише один образ «сміхового світу» Русі модулює у Мусоргського у зовсім протилежну семантичну сферу. Це **Юродивий** – священна особа, яка об'єднує у собі сакральний і сміховий духовні простори (трагічний варіант сміхового світу, за О. Панченком). Образ Юродивого двічі запліднює творчу фантазію композитора, але якщо в «Савішні» присутній амбівалентний «сміх крізь сльози», то у «Борисі Годунові» Юродивий цілком виводиться із сміхового простору: сміх оточує його, він є лише у зовнішніх проявах (залізний ковпак, хлопчики, які сміються над Юродивим), але не продукується ним самим. Оповитий «плацентою святості», Юродивий Мусоргського – єдина в опері людина вищого духовного смислу, яка відверто викриває «Концепцію Лицемірства».

Наведений аналіз показує, що сміховий пласт опери Мусоргського «Борис Годунов» є значущим не тільки сам по собі – як важлива лінія драматургічного розвитку, але й дозволяє помітити поліфонію смислів, повному висвітлити жанрово-концептуальні особливості опери.

Рекомендована література

1. Асафьев Б. Избранные труды : в 5 т. – Т. 3. – М. : АН СССР, 1954.
2. Асафьев Б. Музыкально-драматургическая концепция оперы «Борис Годунов» // Асафьев Б. Избранные труды : в 5 т. – Т. 3. - М. : АН СССР, 1954. – С. 78 – 99.
3. Головинский Г. Композитор и фольклор. – М. : Музыка, 1981.
4. Жуйкова-Миненко Л. Трагическое и комическое в творчестве М.П. Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 14. – Л. : Музыка, 1975. – С. 39–64.
5. Иванов С. Блаженные похабы. Культурная история юродства. – М. : Языки славянской культуры. – 448 с.
6. Карамзин Н. История Государства Российского : в 3 кн. – Кн. 3. – СПб. ; М. : Кристалл, 2003. – 783 с.

7. Ковалевский И. Подвиг юродства: Исторический очерк и жития подвижников благочестия. – М. : Лепта, 2000. – 380 с.
8. Косиков Г. Вступительная статья // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 3–12.
9. Лапшин И. Модест Петрович Мусоргский // Музыкальный современник. – Кн. 5/6. – М. : Музгиз, 1917. – С. 46–107.
10. Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии). // Русская литература. – Л., 1960. – С. 48–77.
11. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников : сборник / сост., текстол. ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Гордеевой. – М. : Музыка, 1989. – 319 с.
12. Попова Т. Русское народное музыкальное творчество : в 2 т. – Т. 2. – М. : Музыка, 1964.
13. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.
14. Соломонова О. О виртуальной реальности музыкальной пародии (к проблеме художественной целостности текста) // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. – Вип. 51 : Питання організації художньої цілісності музичного твору. – К., 2005. – С. 73–80.
15. Соломонова О. Своєобразие смехового словотворчества М. Мусоргского и А. Бородина (на примере сравнительного анализа эпистолярного стиля) // Мова і культура: наукове видання. – К., 2002. – С. 62–71.
16. Соломонова О. «Сміховий світ» М. П. Мусоргського (за листами та спогадами сучасників) // Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. – Вип. 12 : Історія музики в минулому і сучасності. – К., 2000. – С. 144–155

17. Соломонова О. «Сміховий світ» російської опери // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. – Вип. 13 : Чотири століття опери: Оперні школи XIX–XX ст. – К., 2000. – С. 57–69.

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

19. Тышко С. Образ Фаворского света и особенности стиля в «Борисе Годунове» и «Хованщине» Мусоргского // Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. – Вип. 42 : Історія музики: нові факти та інтерпретації. – К. : НМАУ, 2004. – С. 106–120.

20. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: Исследование. – К. : КГК им. П. И. Чайковского, 1993. – 119 с.

21. Радзинский Эдвард. Кровь и призраки русской Смуты. – М. : Вагриус, 1999. – 345 с.

22. Эпштейн М. Русская культура на распутье // Звезда. – 1999. – № 2. – С. 155–177.

Питання

1. У чому полягає специфіка виконавської манери Мусоргського – піаніста, вокаліста, актора?

2. Назвіть приклади «скомороства» Мусоргського.

3. Які засоби комічної презентації матеріалу демонструє композитор у своєму пародійному спектаклі?

4. Яким чином у творчості Мусоргського відбувається синтез трагічного і комічного? У чому полягає функція комічного у трагедійних концепціях «Бориса Годунова» і «Хованщини»?

5. Шляхом порівняльного аналізу лібрето «Бориса Годунова» та пушкінської драми доведіть особливу зацікавленість композитора «сміховим аспектом» цієї опери.

6. У чому постає специфіка жанрово-стилістичної експозиції ритуалу вінчання на царство в опері «Борис Годунов»?

7. Проаналізувати всі славлення опери «Борис Годунов», визначити їх унікальну жанрово-стилістичну природу (відносно до аутентичних жанрів).

ОПЕРА «ЗОЛОТИЙ ПІВНИК»

М. А. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

«Золотий півник» (1906-1907 рр.) був названий автором «небилицею в лицах». Так визначився ще один, унікально-парадоксальний жанровий модус характерної для композитора опери-казки. Прем'єра твору відбулася після смерті композитора 24. 09. 1909 р. у приватній опері С. Зиміна (Москва)¹.

Про особливу зацікавленість творчим процесом, пов'язаним із «Золотим півником», свідчить надзвичайно швидкий темп створення опери та її активне обговорення у листах. Так, в епістолі до свого постійного лібретиста В.І. Бельського у жовтні 1906 р. Римський-Корсаков написав у неприховано скомороському дусі: «Сочинять хочу не в шутку Золотого петуха, Хи-хи-хи да ха-ха-ха!». Аналогічний тон висловлювання відчувається і в листі, який сповіщав Бельського про закінчення роботи над другим актом опери: «Цирици – цирицу! Второй акт пришел к концу!» (червень 1907 р.).

Деякі епістоли є свідомим естетичним спрямованості опери. Так, у листі Л.П. Штейнбергу композитор зазначає: «Додона надеюсь посрамить окончательно!». І пізніше: «Многое в этой “небылице в лицах” полно самого едкого комизма, пожалуй, даже сарказма». Таким чином було проакцентовано комічний імпульс цього твору, безумовно пов'язаного зі сміховим світом музики, першої черги, з такими його модусами як музична сатира і пародія.

ЛІБРЕТО ОПЕРИ

Лібрето «Золотого півника» засновано на однойменній казці Пушкіна (1834 р.). Поет, у свою чергу, використав як джерело для натхнення «Леген-

¹ Спектакль був оформлений відомим художником Білібіним, який виконав декорації 1-го і 3-го актів (царство Додона) у лубочному стилі, а у 2-му, що репрезентує Шемаханську царицю, представив екзотичний східний пейзаж.

ду про арабського Звіздаря» американського письменника Вашингтона Ірвінга (1783-1859). Особливо зазначу, що і у Римського-Корсакова, і у Пушкіна ці казки – останні у творчому доробку.

Лібретист Бельський, при активній участі самого Римського-Корсакова, значно переосмислив пушкінську казку, підсилив її сатиричний імпульс і сучасні резонанси, багато віршів склав заново (особливо зазначу, що текст лібрето, на мій погляд, порівняно із казкою Пушкіна, став більш гострим, смішним і, головне, насиченим сучасними алюзіями).

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА СВОЄРІДНІСТЬ

І ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ОПЕРИ

Смисловий потенціал казки Пушкіна, як і «Золотого півника» Римського-Корсакова, дотепер викликає суперечливі тлумачення. Більшість радянських дослідників трактують оперу як «політичну сатиру в казці», як твір, що «викриває російське самодержавство» (І. Кашліна).

Аналогічну інтерпретацію «Золотого півника» зустрічаємо у радянських музикознавців. Так, О. Кандинський дефінує оперу як «сатиричну музичну казку»¹. Берков і Протопопов у своєму «Путівнику» висловлюють думку, що ідейна суть «Золотого півника» – «у сатирі, висміюванні самодержавства»². Думаю, цей факт потребує роз'яснень. Якби смисл опери полягав тільки у висміюванні самодержавства, народ мав би виглядати досить позитивно і різноманітно, у протиставленні до царя та його оточення. Як у драмах Мусоргського і того ж Римського-Корсакова, він би мав бути активною рушійною силою, чого немає у «Золотому півнику». Народ в опері – зазвичай інертна умовно-гіперболізована маса, статист, який наслідує, як папуга, інтонаційні характеристики інших героїв (виключення рідкі).

¹ Кандинский А. История русской музыки : в 2 т. – Т. 2, кн. 2. – С. 34.

² Берков В., Протопопов В. «Золотой петушок» - опера Римского-Корсакова. Путеводитель. – Изд 2. – М. : Госмузиздат, 1962. – С. 5.

На наш погляд, ця «небилиця в лицах» є викриття загальнолюдської мерзенності, породженої ущербністю, лінощами, раболіпством, чиношануванням – всім тим, що, імовірно, змусило Римського-Корсакова прийти наприкінці життя до перегляду своїх усталених естетичних позицій. А тому авторське жанрове визначення опери – небилиця – може бути поширене на оновлене творче кредо композитора в цілому. Для пояснення цієї позиції згадаємо визначення небилиці як скомороського жанру: небилиця – свідомио сконструйований світ нонсенсу і неправди, світ не просто нереальний, а інверсивно вивернутий.

Виходячи з цієї дефініції, можемо сказати, що інверсованими у «Золотому півнику» виявилися і жанр самої опери-казки, і, взагалі, вся система цінностей Римського-Корсакова. Розглянемо, яким чином небилично-інверсивна поетика визначає жанрову і драматургічну специфіку опери:

1). Першої черги, відбувається жанрове збагачення опери на шляху від казки до небилиці. Опера-казка, яка, при всьому різноманітті запропонованих композитором варіантів, завжди зберігала позитивне випромінювання (світ краси, добра, оспівування гуманних цінностей), у даному випадку інверсує свою поетику, наближаючись багато в чому до жанру блазнівських апологій (рос. – шутовских апологий), де присутні антигерой, антиподвиги і типові для цього модусу антиславлення – так звані увінчання-розвінчання (невипадковими є характеристики царя у хорах народу з третьої дії: «Вечно незабвенный Царь, Государям государь! Он премудрый – руки сложа, он народом правил лежа <...> Царь, денница золотая, светит всем, не разбирая!»).

Характерним для опери є й мікст комічного і трагічного, який веде свою генезу від фольклорного і скомороського театру (цікавий приклад – Сцена оплакування Додоном синів, що поступово модулює у блазнівську Серенаду Додона «Буду век тебя любить», а потім – у лезгіноподібний танок, 2 дія).

Крім названих жанрових моделей, важливими генетичними витоками опери є умовний театр (театр у театрі) й символічна казка, що є дуже поширеним жанром російської культури (наприклад, у творчості Салтикова-Щедріна).

2). Важливим моментом, що свідчить про інверсивну сутність опери і ціннісних установ композитора взагалі, є зміна специфіки співвідношення двох світів – реального і фантастичного: обидва світи, які раніше були позитивними, гармонізованими й казково оптимістичними, вступають у новий для Римського-Корсакова тип відносин. Замість гармонійно співіснуючих позитивних світів присутні примітивно-лубочна безглузда реальність (царство Додона) – і розкішна, але зла фантастика, що несе смерть. Проте, в опері фантастичний світ репрезентовано як світ краси (адже саме такий, інтонаційно прекрасний і витончений образ світу позиціонує в музиці Римський-Корсаков).

Висновок напрашується такий: оскільки фантастичний світ прекрасний, оскільки він карає зло, значить, це прояв позитивного начала, але в тім вищому сенсі, що пов'язаний із символічними підтекстами «Золотого півника» і Срібного століття в цілому.

Симптоматичними у цьому сенсі є останні слова Звіздаря в епілозі, що «перевертають» співвідношення реального і фантастичного світів «з ніг на голову»: «Разве я лишь да царица были здесь живые лица. Остальное – бред, мечта, призрак бледный, пустота». Виявляється, що царство Додона, населене живими людьми і пов'язане з народним колоритом, і є той самий «бренд» і «призрак бледный», а фантастичний світ – дещо реальне і насичене смислом.

3). Різко трансформується і світ народності. Народ, який зазвичай зображався Римським-Корсаковим в естетично прекрасних, ідеальних формах, пов'язаних з *опоетизованим* показом значущості народного мистецтва,

стає примітивним і убогим. Більше того, вперше фольклорний матеріал піддається пародійній обробці, профанується і знижується.

Такий підхід дозволяє трактувати «Золотого півника» Римського-Корсакова як дещо подібне до сатиричних казок Салтикова-Щедріна (невипадково у післяпрем'єрній критиці царство Додона назвали «глуповцями», що підкреслювало алузії до символічного роману-казки «Історія одного міста» Салтикова-Щедріна, насиченого натяками на сучасну йому Росію).

4) Небиличний імпульс опери формує трансформацію типової казкової траєкторії, що її було визначено Вол. Проппом у роботі «Русская волшебная сказка». Відповідно до неї казковий герой проходить такі етапи: рідний дім – відправлення в дорогу – одержання чарівного засобу – зустріч із майбутньою нареченою – важкі випробування (рішення таких завдань, як бій зі Змієм, Чорномором та ін.) – переможне повернення – одруження й воцаріння.

Зрозуміло, що в «Золотому півнику» всі ці етапи інверсовані й подані зі знаком мінус: починаючи від специфіки самого героя (котрий зазвичай є молодим, бідним, але сміливим і розумним, незважаючи навіть на ім'я «Іванушка-Дурачок»), блазнівської інверсії важких завдань (у випадку з Додоним це виконання Серенади й дикого лезгиноподібного танцю, що ледве не позбавив старця життя) – аж до смерті замість одруження й щасливого завершення казки.

5). Серйозної трансформації зазнала й образна сфера. Герої – гротескні образи-маски, оброблені у традиціях старовинного фольклорного (можливо, скомороського) та умовного театру (на кшталт «Байки» І. Стравінського, «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва).

Розглянемо портрети головних героїв, з огляду на їх культурну генеалогію.

ДОДОН. У своїй роботі «Последняя сказка Пушкина» А. Ахматова зазначає, що цар Додон є адресною сатирою на Олександра Першого і Миколу

Першого. Інший погляд на царя репрезентує дослідник В. Непомнящий: він вважає, що Додон – це гротескний персонаж-маска, майстерно спрацьована маріонетка.

Визначимо більш широкий соціокультурний спектр цього персонажу. Дуже поширеним це ім'я було у російському лубку й фольклорі. Симптома-тично, що у Вол. Даля ім'я Додон набуло загально-символічного значення, що презентує «неуклюжего, несуразного человека», який, крім того, «прелестися еси женскою прелестию» (таку характеристику Додон отримує у вербальному супроводженні лубочної картинки зі збірника Д. Ровинського).

Цікаві зауваження щодо російських оперних контекстів Додона зустрічаємо у статті О. Зинькевич «“Фераморс” Рубинштейна: эффект “присутствия будущего”». Говорячи про Фадладіна – головного героя цієї східної опери А. Рубінштейна, авторка зазначає: «З Додоном його зв'язує перебільшене уявлення про свою велич, лайлива лексика, паралелі у тексті лібрето»¹. Серед таких ефектів «прозоріння у майбутнє» дослідниця наводить приклади і на вербальному, і на інтонаційному рівнях. Так, «поява товстуна Фадладіна <...> викликає глузливі коментарі юрби, аналогічні глузуванням, яким піддається Додон у другій дії (уподібнення з верблюдом та іншими тваринами)»²:

Характеристика Фадладіна: «Головой похож на тыкву, а спина, как у верблюда. Так он толст, что даже слон, пожалуй, не снесет его» (1 дія «Фераморса»);

Характеристика Додона: «С кем сравнить его? С верблюдом по изгибам странным стана. По ужимкам и причудам он прямая обезьяна» (Слава нареченому, 2 дія «Золотого півника»).

Деякі аналогії присутні і в інтонаційній сфері: так, «у музичній характеристиці Фадладіна лейтроль грають трелі на “кинутих” (не зв'язаних в од-

¹ Зинькевич Е. «Фераморс» Рубинштейна: эффект “присутствия будущего” // Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. Избранные статьи. – К. : Задруга, 2007. – С. 127.

² Там само.

ну лінію) звуках. Цей витончений мелізм сприймається як авторське глузування над незграбним і тупим візиром. Згадаємо про аналогічний «мелізматичний» лейтмотив (групето) у характеристиці Додона»¹.

У контексті світової культури в образі Додона активізується типова для середньовічної сміхової культури опозиція цар-блазень (згадаємо характеристику Додона рабинями Шемаханської цариці у Славі Додону-нареченому: «С кем сравним его? – С верблюдом по изгибам странным станна. По ужимкам и причудам он прямая обезьяна»).

ГВИДОН і АФРОН – сини-царевичі, типові пародійні двійники, поширені у сміховій культурі (серед російських типажів – Фома і Ярема, герої фольклорних пісень, гоголівські Бобчинський і Добчинський, Баби з синім та фіолетовим носом з «Ночі перед Різдвом» Римського-Корсакова тощо). Будучи пародійним віддзеркалення один одного, вони, до того ж, є пародійно-сатиричним подвоєнням самого царя-блазня (свого роду пародія на пародію).

Ім'я Гвидона - типове для казкових і билинних персонажів на Русі. Що стосується імені Афрон, можливо, воно походить від французького *affront* (фр. образа), що має значення несподіваної неприємності, невдачі, прилюдної образи (коментарі зайві). Симптоматично, що у творчості самого Римського-Корсакова, а саме в опері «Казка про царя Салтана», вже був царевич Гвидон – син Салтана, вічне дитя – оптимістичне, але дещо бездіяльне (активність Гвидона пов'язана з його перетворенням на героя-Джмеля). Саме такими, героїчно налаштованими, але інфантильними і чреватими неприємностями царевичами-блазнями репрезентовано Гвидона і Афрона у «Золотому півнику» Римського-Корсакова.

ПОЛКАН. У російських билинах і лубочних картинках Полкан – дивна міфічна істота, богатир – напівпес, напівкінь. Відсутній у казці Пушкіна,

¹ Зинькевич Е. «Фераморс» Рубинштейна: эффект “присутствия будущего” // Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. Избранные статьи. – К. : Задруга, 2007. – С. 127.

воєвода Полкан був створений авторами опери у традиціях сміхової культури (типovими є фамільярно-площадна мова, божба і лайки героя). Він третій, ще один пародійний двійник Додона, який до того ж репрезентує любовний трикутник цар Додон – Шемаханська цариця – Полкан. Крім цього, ім'я воєводи викликає асоціації із собачим прізвиськом, що доповнює типаж Полкана-охоронця іронічними алюзіями.

АМЕЛФА, мамка-нянька царя Додона, веде своє походження від билинної Амелфи – матері російських богатирів Василя Буслаєва, Солов'я Будимировича, Добрині Микитича. Факт порівняння їх із царем Додоном доповнює пародійний статус опери, тим більше, що сама Амелфа в «Золотому півнику», на відміну від Додона, – дуже героїчна жінка (невипадково Колискова, яку співає нянька своєму «дитяті» Додону, є пародійно трансформованою цитатою «Військового маршу» Шуберта).

НАРОД «Золотого півника», як правило, принципово примітивний, умовно-гіперболізований персонаж опери. Його літературний двійник – народ міста Глупова, зображений у небилично-пародійних тонах у романі «Історія одного міста» Салтикова-Щедріна. Однак саме народ, незважаючи на його в цілому лубочний характер, має найбільш різноманітну характеристику в опері серед представників додоновців (а саме – у 3-й дії).

ШЕМАХАНСЬКА ЦАРИЦЯ – типовий для російського мистецтва образ східної дівки, найзагадковіший амбівалентний образ опери, що зазнав вкрай протилежних інтерпретацій. Недарма сам композитор відхилив спроби Бельського знайти пояснення цьому персонажеві («бісівська спокуса» чи «ідеал чистої краси»). Серед дослідницьких інтерпретацій – «краса, яка викриває и карає» (М. Ф. Гнесін), «соблазн чуттєвої краси» і «сфінкс без розгадки» (А. Н. Римський-Корсаков), «головний носій таємничої чарівності» (Ю. Енгель), «трансформація образу прекрасної возлюбленої» (на кшталт Коціївни, Марини Мнішек, Наїни чи прекрасної возлюбленої з «Фантастичної симфонії» Берліоза), «краса, що несе зло» (О. Кандинський) та ін.

Цікаво, що Цариця репрезентована двома модусами діяльності: грою та інфернальним сміхом, що дуже симптоматично, адже в контексті православної трактовки сміху вона – пекельна істота.

ЗВІЗДАР – мудрець, який, за О. Кандинським, «здається прибульцем з безмежного небесного простору» – йому зрозуміла «музика сфер».

ЗОЛОТИЙ ПІВНИК, на ім'я якого названа опера, є той самий чарівний засіб, який покликаний вирішити складні проблеми і призвести до оптимістичного казкового фіналу. В опері Півник – продовження волі Звіздаря, який, наче ляльковод, керує діями всіх персонажів опери.

ІНТОНАЦІЙНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЕРОЇВ

Конфлікт двох світів, реального і фантастичного, визначено на інтонаційно-драматургічному рівні. Структура опери – чітка концентрична (поява Звіздаря-«ляльковеда» спочатку і наприкінці, перша і третя дії – Додонове царство, друга – країна Шемаханської цариці).

Основу музичної характеристики додоновців складає народно-пісенний матеріал (головним чином міської традиції) із специфічним жанровим відбором: тривіальний «Чижик», танцювальна пісня «Світить місяць», банальні звороти маршової і танцювальної музики. Спосіб експонування тематизму – навмисно грубий, гротескний мікст помпезності і примітивізму у використанні фольклорного матеріалу. Поруч із вишукано-пластичним, характеристично-романтизованим образом Сходу - з характерними для нього одухотвореним звукописом, ладогармонічною вишуканістю, колористичністю (див. оркестрову Інтродукцію) і безкінечним відновленням (див. арії і аріозо Шемаханської цариці з 2 дії) - персонажі Додонова царства виглядають вкрай безглуздо.

Найбільш характерний інтонаційний репрезентант Додонова царства – сам **Додон**. Перефразовуючи гоголівський вислів про те, що «каждая вещь в

доме Собакевича спешила доказати, що вона теж Собакевич», можна сказати, що кожна Додонова тема поспішає підтвердити, що вона теж Додон.

Царя представляють три лейтмотиви, викладені один за одним після оркестрового вступу (1 дія). Перший – *Вихідний марш Додона* – являє собою тему, засновану на цитуванні скомороської небилиці «Шарлатарла з Партарли» (пісня представлена у збірнику Римського-Корсакова «100 російських народних пісень»). Прихований плебейський статус цієї блазнівської пісні, що репрезентує найвищого ієрарха Додонової країни, додає матеріалу пародійних резонансів. Іронічна аура Вихідного маршу Додона випромінюється, крім того, завдяки простій повторності (за А. Бергсоном і Б. Дземідоком, примітивна повторність – один з найпотужніших засобів комедіографії).

Серед інших профануючих прийомів – неадекватні оркестровка, гармонія (зворот Т-VI-Д, що безліч разів повторюється без будь-яких змін), громіздка фактура поряд із мелізматичними прикрасами (згадаємо, що третій лейтмотив Додона, тема тупості, представляє собою *грунето*, яке, постійно проводячись в ізольованому звучанні, у низькому регістрі фаготами, низькими струнними чи тромбонами, призводить до комічного ефекту). На думку М. Рахманової, такого загострення прийому у Римського-Корсакова ніде більше немає, «не дивно, що Глазунов, наприклад, ніяк не міг змиритися з маршем Додона: він виходить за межі естетики російської класичної опери, нагадуючи про колажі у музиці ХХ ст.»¹.

У створенні квазігероїчного статусу царя чимале значення має золотий хід валторн – ще одна тема, котра постійно супроводжує Додонова воїна. Цей інтонаційний символ, що має значний шлейф «високих» семантичних значень (згадаємо сигнально-героїчні інтонації, поширені в класикоромантичну добу, репрезентовані, почасти, у відомому етюді Ф. Ліста), знає у Римського-Корсакова значної ладогармонічної деформації (див. його відверто фальшиве звучання у Сцені боярської думи).

¹ Рахманова М.П. Н.А. Н.А. Римский-Корсаков (1890-1900 годы) // История русской музыки: в 10 т. – Т. 9. – М. : Музыка, 1994. – С. 125.

Серед інших репрезентантів Додона – дивакуваті Серенада «Буду век тебе любить» та танець Додона, що нагадує лезгинку (2 дія), парадоксально-безглузді жанрово-стилістичні міксти (марш-танець, марш-голосіння та ін.), пританцювуючий Військовий Марш на темі міської танцювальної пісні «Світить місяць» (його звучання, як на мене, визиває алюзії до відомої фрази «Маэстро, врежьте марш!» з «Майстра і Маргарити» М. Булгакова).

Важливими є непрямі характеристики царя, почасти, репліки Шемаханської цариці і «Слава» Додону-нареченому, що її співають рабині у 2-й дії опери (див. про це раніше).

Подібною до характеристики Додона є музична презентація **Гвидона і Афрона** («одного поля ягоди»). Їх портретні характеристики, насичені героїчними інтонаційними символами, надають цим персонажам псевдопатріотичного статусу. Значну роль у створенні героїчного образу грає квазіцитата з арії Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке» («Руслан і Людмила» Глінки) у характеристиці Афрона («Наше доблестное войско, полно пылкости геройской»). Квазівисоке походження тематизму царевичів підтверджено ямбічними квартовими затактами, активними за енергетикою висхідними секвенціями (див. перші арії Афрона і Гвидона у Сцені боярської думи, 1 дія).

У музичній характеристиці **Амелфи** переважає народнопісенна сфера: частівки, танцювальні пісні, колискова (нагадаю, що саме у «Колісковій» Амелфи з 1-ї дії опери зустрічаємо прихований іронічний прийом – використання трансформованої цитати «Військового маршу» Шуберта).

В інтонаційній характеристиці **Полкана**, навпаки, пріоритетними є інструментальне начало і хроматизація (що відповідає ремарці «говорить, як лається»), які – разом із парадоксальними у цьому контексті танцювальними ритмоформулами – справляють дивне враження. Тим не менше, Полкан – єдиний з представників сонного царства, що має здоровий глузд (згадаємо його репліки у Сцені боярської думи, 1 дія).

Народ «Золотого півника» – типовий представник Додонової країни. Серед характерних прийомів його інтонаційної репрезентації – примітивне формоутворення, що базується на простій повторності, мелодичне «топтання» на місці, спрощення ладогармонічного розвитку, несподівані жанрово-стилістичні міксти та ін. Серед жанрів, що репрезентують народ, переважають славлення (модус увінчання-розвінчання), марші і плачі, витримані у лубочних тонах. Головний принцип подачі музичного матеріалу – пасивна імітація інтонаційного обличчя інших героїв, першої черги, «ієрархів».

Головним принципом інтонаційної репрезентації матеріалу додоновців є пародіювання. У «Золотому півнику» представлено всі існуючі **типи музично-пародійного тексту**. Це:

1) пародійний примітив, механізмом дії якого є *розбіжність жанрово-стилістичного попиту і пропозиції* (приклади - Серенада Додона, Військовий марш);

2) пародія-контрафактура, у вербальному і музичному текстах якої сполучаються різні за інтонаційною ієрархією константи, що призводить до контрастного поєднання різносемантичних рівнів («Слава» Додону-нареченому, Колискова Амелфи, прообразом якої є «Військовий марш» Ф. Шуберта);

3) пародійне цитування з інверсією смислу (Серенада Додона, Колискова Амелфи, Військовий марш).

Типовими для «Золотого півника» є такі **прийоми пародіювання**:

1) неадекватне використання жанрової символіки (скомороська небилиця і танцювальна пісня як жанрова основа характеристики царя);

2) трансформація і деформація відомого матеріалу (золотий хід валторн, марш боягузів, заснований на видозміненому марші воїнів);

3) гіперболізація і утрирування стилістичних властивостей першоджерела з доведенням до абсурду (Плач Додона над синами з типовими знаками голосіння «А-А-А!!!», Слави Додону);

4) пародійні цитати з акцентом на «низових» жанрах міської традиції («Чижик», «Світить місяць»);

5) інверсія верхньо-низових культурних параметрів - зниження престижних або монументалізація «низьких» інтонаційних ідей;

6) приховане плебейське походження «високого» матеріалу («Шарлатарла з Партарли», Військовий марш);

7) парадоксальні жанрові синтези – свого роду жанрово-стилістичні монстри (Плач-Марш, Марш-танець, колискова-марш та ін.);

8) сполучення примітивної теми з ознаками «високого стилю» (наприклад, контрапунктичний розвиток хору бояр із Сцени боярської думи);

9) безглузді агогічні, мелізматичні, темброво-динамічні, інструментальні ефекти (наприклад, морденти і групето у другій і третій лейттемах Додона), неадекватні мелодії *ладотональність і гармонія* (парадоксальна гармонізація «Чижика» збільшеними тризвуками у сполученні з «застряглим» мордентом у «Серенаді» Додона);

10) алогічне формоутворення, нарощуванні музичного часу завдяки механізованій повторності, зведеної в ранг поезики;

11) порушення принципу історизму, коли музичний текст є стилістично неадекватним епосі або авторському стилю (у «Золотому півнику» мова йде про феномен неактуального «слабкого стилю», що його використано у характеристиці Додонового царства);

12) розвінчання квазіпатетичної сутності високих станів (любові, героїчного піднесення, страждань та ін.) завдяки використанню профанного матеріалу «не першої свіжості» (Вихідний марш Додона на темі

скоморошини «Шалатарла із Партарли», його ж Військовий марш, що паразитує на пісні «Світить місяць»);

13) пародійно-іроничні алюзії, найбільш яскраві серед яких:

– перший вихід Додона «Ах как бедному Додону тяжело носить корону», що за місцем у формі, інтонаційною характерністю і змістом (труднощі правління) визиває асоціації з Монологом Бориса «Скорбит душа», з його ж реплікою «Ох, нелегка ты, шапка Мономаха»,

– фраза Додона «То-то счастье, руки сложа, буду царствовать я лежа» (1 дія, ц. 480-490), що нагадує слова з Квартету родинного щастя «Життя за царя» Глінки (див.: «То-то радость, то-то счастье...»);

– арія Гвидона «Наше доблестное войско», мелодія якої викликає прями асоціації до арії Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке» («Руслан и Людмила» Глінки);

– ситуація підозри Додона відносно напою Шемаханської Цариці - алюзія до Вагнеровського «Тристану».

Цікаву інтерпретацію алюзійно-асоціативного матеріалу «Золотого півника» зустрічаємо у М. Гнесіна: «... на противагу Звіздареві й Шемаханській цариці, для яких композитор створив теми цілком оригінальні, ... представники царського двору не одержали у “Золотому півнику” ніяких нових тем. Вони цілком виражають себе у пародійно застосованих уривках з мелодій героїчного складу в “Руслані”, “Садко”, почасти й деяких народних пісень»¹.

Подібну думку висловлює М. Рахманова: «...весь “Золотий півник” є варіацією на улюблені образи кучкизму ... Взагалі у “Золотому півнику” немов навмисно зібралися основні мотиви російських опер: злочинний цар і страждаючий народ, військовий похід і повернення, ... “боярська дума”, сцени у теремі, підневільне славлення, “чарівний схід”, мрія про сонце, во-

¹ Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. – М., 1956. – С. 181.

лю, любов. Зрозуміло, що в умовах цього сюжету більшість цих мотивів могли вирішуватися гумористичною або іронічною варіацією на стиль»¹.

Особливо зазначимо, що пародійні примітиви «Золотого півника» відносяться до так званих **регресивних** пародійних текстів (протилежний тип – прогресивні тексти)², які апелюють до «олігофренних», «дегенеративних»³ принципів організації матеріалу і символізують свого роду атавізм, «відставання у розвитку». Такі опуси, створені відповідно до естетики примітивізму, пов'язані з явищами стилістичного анахронізму, китчу чи інтонаційної «неохайності». Серед прикладів – народні хори славильного характеру і Серенада Додона «Буду век тебе любить», що демонструє процес дегероїзації царя на всіх рівнях - від розпаду його свідомості до жанрово-стилістичного зниження. Оскільки у цій «Серенаді» нічого не відповідає «інстинкту належного», сприйняття діагностує цей процес як відверту профанацію, системний розпад «першого плану».

Лубочний жанрово-стилістичний примітивізм Додонового царства протиставлено інтонаційно розкішному світу **фантастики**. Три характеристичні теми, що їх подано в оркестровому вступі – фанфарна тема Півника, чаруюча тема Звіздаря та експресивний лейтмотив Шемаханської цариці – сприймаються як єдиний інтонаційний комплекс. Загальними є ладогармонічні ознаки (почасти, романтичні сполучення акордів та мелодичний рух по мажорних тризвуках у темах Звіздаря та Золотого Півника), хроматизація і темброва вишуканість (теми Звіздаря і Шемаханської цариці), ін.

¹ Рахманова М.П. Н.А. Н.А. Римский-Корсаков (1890-1900 годы) // История русской музыки: в 10 т. – Т. 9. – М. : Музыка, 1994. – С. 125.

² Див. про це докладно: Соломонова О.Б. Смеховой мир русской музыкальной классики. Диссертация на соиск. Уч. степени доктора искусствовед. – К., 2008. – С. 167–169.

³ Поняття *дегенеративний* і *олігофренний* можуть розглядатися як науково неспроможні лише у контексті сприйняття, обтяженого їх медичним значенням (*дегенерат* і *олігофрен* – суб'єкти із психофізіологічними порушеннями). Якщо ж виходити з їх первісного значення (гр. *oligo* – малий, зменшений; лат. *degeneracio* – виродження, погіршення властивостей організму), уживання цих понять можливо.

Центр інтонаційної репрезентації «чарівного Сходу» – Сцена зваблення Додона Шемаханською царицею (2 дія). За визначенням Ю. Енгеля, Шемаханська цариця - образ «новый, небывалый в нашей музыкальной литературе... В нем и яд сарказма, и первобытно соблазнительная грация сказочного Востока, и острая чуть ли не до реальности трагедия одинокой женской души, ... и какой-то хищный, то выпускающий, то прячущий когти демонизм»¹.

Амбівалентність і семантична багатогранність Шемаханської цариці яскраво відтворені в музиці, що ніби прокладає арку до першого образу східної дівки Римського-Корсакова – пері Гюль-Назар («Антар»). Інтонаційну характеристику Цариці складають «мелодії ... одна за одну кращі ... і немає кінця цьому морю пісень, що переливаються тисячами відтінків страсті, мрії, гри, насмішки»².

На відміну від інтонаційної презентації Додонового царства, характеристика Цариці у 2-й дії опери значно поглиблюється і розвивається від одного розділу до іншого. Адже її задача – зваблення і розпалення уяви Додона. Іманентно лірична природа інтонаційної характеристики східної дівки забарвлюється різними, новими для Римського-Корсакова тонами. Як зазначає М. Рахманова, музична мова аріозо «Між небом і морем висить острівець» відзначена небувалими до цього часу напруженістю, екзальтованістю, що їх можна зіставити у російській музиці тільки із Скрябіним, - «і не “ранніх”, а “середніх” чи навіть деяких “пізніх” опусів»³.

Значно раніше про скрябінський модус «східної музики» «Золотого півника» пише В. Цуккерман: «Еволюція гармонічної мови Римського-Корсакова привела його до епізодичного застосування гармоній і мелодичних інтонацій, що були близькими до скрябінських ... Цікаво згадати, що в середині травня 1907 р. у Парижі Римський-Корсаков слухав у авторському

¹ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи – М., 1971. – С. 271.

² Там само, с. 271.

³ Рахманова М. П. Н.А. Н.А. Римский-Корсаков (1890–1900 годы) // История русской музыки : в 10 т. – Т. 9. – М. : Музыка, 1994. – С. 129.

виконанні «Поєму екстазу» і з квітня до червня складав другу дію «Золотого півника» ... під кінець життя саме Схід надихнув Римського-Корсакова на звучання, що споріднили його із найсміливішим, найрадикальнішим реформатором того часу»¹.

Отже, опера “Золотий півник” Римського-Корсакова цікава не тільки як твір, що демонструє активність сміхового світовідчуття і філософічність творчого мислення композитора, але й як приклад «прозріння майбутнього» - нових стильових тенденцій музики ХХ століття. Зазначимо, що, крім опанування імпресіонистично-експресіонистичних стильових параметрів (модус музичного Сходу), Римський-Корсаків одним з перших формує у “Золотому півнику” художню концепцію неопримітивізму, пов'язаного з навмисним спрощенням виразних засобів, зі зниженням та баналізацією відомих жанрових моделей. Невипадково багато які з художніх засобів “обывтовлення зла” (М. Арановський, рос.), випробувані композитором у цій опері (зокрема, китчове спрощення і баналізація музичного матеріалу), будуть розвинені у музиці відомих “антиутопістів” ХХ століття – Д. Шостаковича та А. Шнітке.

Рекомендована література

1. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л., 1970.
2. Асафьев Б. Скоморошье царство // Избранные труды. – Т. 3. – М. : Издат. Акад. наук СССР, 1957.
3. Берков В., Протопопов В. «Золотой петушок» - опера Н. А. Римского-Корсакова. Путеводитель. – Изд 2. – М. : Госмузиздат, 1962. – 58 с.
4. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. – М., 1956.

¹ Цуккерман В. А. О музыкальной речи Н. А. Римского-Корсакова. – С. 196–197.

5. Гозенпуд А.А. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. – М., 1957.
6. Горячих В. «Золотой петушок» Римского-Корсакова. К проблеме жанра и стиля. – Автореферат диссерт. на соискание уч. степ. кандидата искусствовед. – Спб., 1999. – 21 с.
7. Данилевич Л. Последние оперы Римского-Корсакова. – М. : Музгиз, 1961. – 279 с.
8. Ермакова Г. Категория «банальное» и её место в художественной критике // Эстетические очерки. – Вып. 5. – М.: Музыка, 1980. – С. 102-125.
23. Зинькевич Е. «Фераморс» А. Рубинштейна: эффект «присутствия будущего» // Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. – К.: Задруга, 2007. – С. 113–129.
9. Кандинский А. История русской музыки: в 2 т. - Т. 2: Вторая половина 19 века. – Кн. 2: Н.А. Римский-Корсаков. Учебник для музыкальных Вузов. – М. : Музыка, 1979. – 278 с.
10. Рахманова М.П. Н.А. Н.А. Римский-Корсаков (1890-1900 годы) // История русской музыки: в 10 т. – Т. 9. – М. : Музыка, 1994. – С. 120-129.
11. Сказка в творчестве Римского-Корсакова. – М., 1987.
24. Соломонова О. Музыкальная форма как процесс? (о некоторых свойствах формообразования в пародийных музыкальных произведениях) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. – Вип. 16. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра, 2004. – С. 41–50.
25. Соломонова О. Особенности претворения скоморошества в операх Н. Римского-Корсакова // Київське музикознавство: Зб. статей. – Вип. 1. – К.: КДВМУ ім. Р. Глієра, 1998. – С. 195–202.
26. Соломонова О. Смеховое начало в отечественной культуре и национальном менталитете // Київське музикознавство. – Вип. 6. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. Глієра, 2001. – С. 253–271.

27. Цуккерман В. А. Эстетические позиции Н. А. Римского-Корсакова в вопросах музыкального языка // Музыкально-теоретические очерки и этюды. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1975. – С. 5–86.

Питання

1. У чому полягає художньо-естетична своєрідність і жанрова специфіка «Золотого півника»?
2. Яким чином небилична поетика опери відбивається на інтонаційно-драматургічному рівні?
3. Чому «Золотий півник» можна вважати певним «порушенням» естетичного кредо Римського-Корсакова?
4. У чому полягає унікальність співвідношення двох світів, концепції «добра» і «зла» у «Золотому півнику»?
5. Назвіть найпоширеніші літературознавчі та музикознавчі інтерпретації цієї опери.
6. Зробіть порівняльний аналіз пушкінського першоджерела і лібрето опери.
7. Визначте специфіку драматургічно-інтонаційного конфлікту образних сфер «Золотого півника» (на інтонаційному матеріалі).
8. Назвіть основні жанрові типи музичної пародії та принципи пародіювання, що їх застосував Римський-Корсаков у «Золотому півнику» (з прикладами).
9. У чому полягає драматургічна роль Звіздаря і Шемаханської цариці?
10. Які жанрово-стилістичні тенденції «Золотого півника» можна розглядати як феномен прогнозування майбутнього?

З М І С Т

Вступ	3
Розділ 1. Музичне мистецтво скоморохів.....	6
Проблема скомороських першоджерел	9
Художньо-естетична своєрідність скоморошини	13
Жанрова класифікація і дефініція скоморошини	21
Нотні приклади скоморошин.....	35
Рекомендована література.....	45
Питання	47
Розділ 2. Творчість композиторів-кучкистів.....	48
Оперно-сміховий світ «могучої кучки»	48
Рекомендована література.....	60
Питання	61
Про особливості виконавської манери М. Мусоргського.....	62
Роль сміхових епізодів «Бориса Годунова» М. Мусоргського у розкритті концептуальної багатомірності опери.....	74
Рекомендована література	85
Питання	87
Опера «Золотий Півник» М. А. Римського-Корсакова	89
Лібрето опери	89
Художньо-естетична своєрідність і жанрова специфіка опери	90
Інтонаційні характеристики героїв	97
Рекомендована література.....	105
Питання	107