

ОЛЬГА СОЛОМОНОВА

(Київ, Україна)

**КОМПОЗИТОР-НОМО RIDENS
У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ
ЛАНДШАФТІ ЕПОХИ**

Будь-який твір мистецтва є результатом діалогу митця із соціокультурним середовищем своєї епохи. Як вважає Ю. Лотман, динаміка культури не може бути представлена ані як ізольований іманентний процес, ані як пасивна сфера зовнішніх впливів. «Обидві тенденції реалізуються у взаємному напруженні, від якого вони не можуть бути абстраговані без перекручення самої їх суті <...> У певному сенсі можна уявити культуру як структуру, яка, поринувши у зовнішній для неї світ, затуляє цей світ до себе та викидає його переробленим (зорганізованим) згідно зі структурою своєї мови» [4, с. 116–117].

Відомо, що, незважаючи на певну спільність інтонаційного тезаурусу кожної епохи, творчість будь-якого композитора є неповторною. Багато в чому її специфіка визначається соціокультурними обставинами, «емоційним спектром» автора, його жанрово-стилістичними й образно-змістовними пріоритетами, тією оригінальною картиною світу, яка, разом з усіма названими факторами, формує стилістичну своєрідність композитора.

Між тим, струнка картина авторського стилю часто виявляється ілюзією: реальне «стилістичне обличчя» творця є значно складнішим, ніж здається на перший погляд. Адже під впливом соціокультурних обставин у музичному мистецтві можуть з'являтися такі стилістичні явища, які, будучи максимально віддаленими від авторського стилю і стилістичних ознак епохи, сприймаються як парадоксальні й неприродні.

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

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

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

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

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

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

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

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

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

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

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

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

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

Другу групу складають твори, які, не будучи чистими репрезентантами *комічного*, поєднуються з протилежними емоційними координатами (трагізмом, відчаєм) і апелюють до сміхового діяння наших предків – *ритуального сміху архаїки* і *юродського сміху*, не смішного і навіть страшного (здаємо дефініцію юродства А. Панченко – «трагічний варіант сміхового світу» [3]). Дані феномени, незважаючи на їх безумовний зв'язок зі сміховим світом, є прикордонними зонами сміху, що забезпечує їх синергійну специфіку¹.

Думаю, багато у чому амбівалентна природа «несмішного сміху» пояснюється сумними реаліями нашого життя, що не дають приводу для безтурботних веселощів. Адже «пустувати» і «жартувати» доводилося з вельми серйозних і навіть трагічних приводів. В усякому разі, багато які зі сміхових опусів створювалися у ситуації психологічного дискомфорту і, враховуючи великі потенції сміху як компенсатора трагізму буття і адаптора дійсності (не говорячи вже про його симулятивно-містифікаторські можливості), допомагали подужати ситуацію (пригадаємо «Райки» великих «компо-

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

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

зиторів-юродів» (С. Волков) – М. Мусоргського і Д. Шостаковича).

У чому ж причина активного тяжіння композиторів ХХ–ХХІ століть до сміхової поетики? По-перше, цей час можна визначити як *epoxy емансипації сміху*. Значне поширення сміхових артефактів надає вельми комфортну естетичну нішу природженому «сміховому інтелектові», що складає типову рису композитора – *homo ridens* і обумовлює його схильність до *юморобіки* (здатність робити смішне) та *юмороптики* (здатність бачити смішне, за С. Меткамфом і Р. Феліблом).

Творчість комедійного модусу, відображаючи індивідуальний емоційний статус окремого композитора, виконує у цей час різні функції. Серед них: віддзеркалення природно-вітального стану особистості (С. Прокоф'єв, почасти І. Карабиць, М. Скорик, Є. Станкович); компенсація трагізму буття (Д. Шостакович, А. Шнітке, В. Губаренко); ніша свободи, що дозволяє оминати соціокультурні стереотипи (С. Прокоф'єв, С. Зажитько, В. Рунчак); засіб мімікрії та камуфляжу тенденції у складних соціокультурних умовах (Д. Шостакович, С. Прокоф'єв, А. Шнітке, С. Зажитько); показник сміхової «анестезії серця» (І. Стравінський, С. Прокоф'єв).

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

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

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

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

Серед активно затребуваних сміхових модусів, спровокованих тоталітарним режимом сталінізму, – так званий **слабкий стиль** – радикальний культурний код, що уособлював собою «<...> феномен дисидентства всередині позірно гомогенної колоніальної культури <...> Бо ж не монотонність і ригідність забезпечують культурі життєздатність, а якраз навпаки – внутрішня варіативність і “багатофасетність”, що їх колоніалізм не випадково завжди прагне змінізувати <...>» [2, с. 40, 42].

Мета слабого стилю – мімікрія під природне середовище тих творів, що створювалися «у рівнянні» на соціально санкціонований та підлеглий унормуванню стиль «реалістичних композиторів». Така неформатна стильова модель, неадекватна стилю епохи й автора, найчастіше виконувала функцію мінус-прийому у примітивних опусах Шостаковича і Шнітке, що пародіювали соцреалістичну халтуру і кітчове мислення як таке. Так в умовах тоталітаризму реалізовувався евристичний потенціал культури і, завдяки ігровому модусу «заперечення через ствердження», – її потяг до альтернативи.

Типові ознаки слабого стилю Шостаковича – *примітивізм* і сміх заради сміху (російське «*пустосмешество*», за висловом Н. Лескова). Оскільки останній термін запозичений із розповіді Н. Лескова «Коливанський муж», позначимо його смислові орієнтири. Кажучи про німку *Генрієту* Василівну, герой повідомляє, що у Москві всі звали її *Венігретой*: «Смішного у баронесі не було рівно нічого: навпаки, вона завжди була найповажнішою і всіх надихала на пошану.

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

Прозвати її “Венігретой” могло тільки наше російське *пустосмєшество*».

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

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

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

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

Друге. Використання всіх засобів вульгаризації інтонаційної ідеї, зокрема, *навмисного кітчю* (на відміну від природного, як повітря, ненавмисного кітчю у творах поганого смаку), є спосіб дискредитації не тільки матеріалу, а й дійс-

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

ності. Відбувається висміювання поганого і, що важливо, «висміювання поганим», коли, за висловом А. Михайлова, «саме погане висміює погане» [5, с. 142].

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

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

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

Зупинимося на «Антиформалістичному райку», який демонструє майстерне володіння автора «слабким стилем». Це ігрове приношення сталінізму, створене в умовах тоталітарного соціуму і «гіперморалізму радянського мистецтва» (Вікт. Єрофєєв), відповідає моделі комічної «анестезії серця»

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

(А. Бергсон), що не так уже й часто трапляється у творчості композитора (частіше він вдається до юродського дискурсу, типових «фігур замовчування» або езопової мови). Провокативно відчужена від стилю Шостаковича, ця *музика замість сумбуру* містифікує «доступний» опус, значення якого прояснюється у контексті «антиформалістичних» документів. Адже «як цар Мідас своїм дотиком обертав усе в золото, так Сталін своїм торканням перетворював усе на посередність» (А. Солженіцин).

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

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

Пародійна драматургія «Антиформалістичного райка» відображає необґрунтовану радість «дресированих поборників гасел» (Я. Зак). Серед засобів зниження інтонаційної ідеї – інерційний тематизм, ідеологічно заряджений спорідненістю із «Тушем» і генетично заснований на музичному просторіччі, що не відзначається інтелектуальною витонченістю (дитячі лічилки, фанфарні заклики, вокальна розспівка, низові жанри міського і навіть блатного фольклору:

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

«Чижик», «Соловей пташечка», «У кошки четыре ноги», «Серенький козлик»).

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

У пору «соціальної небувальщини» (Б. Пастернак), коли мистецтво, віддзеркалюючи соціальний досвід, політизувалося, оцінювати його без урахування цих чинників неможливо. Адже сміх Шостаковича був «подорожжю у країну дурнів», де сміхове, виконуючи роль мінус-прийому, межувало з потворним. Текст перебирав на себе властивості абсурдної і невиразної дійсності без здорового глузду і логічних підстав. Ідіотизм соціокультурного устрою знаходив адекватне віддзеркалення в ідіотичному тексті, де всі «лебядкіни» та «єдиніцини» займали ту стилістичну нішу, якої вони заслуговували.

Важливо, що примітивізація жанрово-побутових моделей епохи була для Шостаковича не тільки засобом боротьби з вульгарністю, але мала – у контексті звинувачень у формалізмі й відриві від народно-класичних витоків – опозиційний смисл¹. Композитор провокаційно спрощує свій стиль,

¹ Звернення до слабого стилю є і в українській сучасній музиці. Серед прикладів – композиція «Белеет парус одинокий» С. Зажитька, яку її витримано у постмодерністській естетиці. Метою звернення до сакралізованого тексту є компрометація здорового глузду і девальвація цінностей. У зв'язку з цим великого значення набуває такий аспект пародійної вербальності, як *інтонаційна інтерпретація*. Відомо, наскільки кардинально змінює семантику тексту спосіб його виголошення. Абсурдистське

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

пропонуючи карикатурний варіант «простоти» і «народності», що резонують із запитами антиформалістичних постанів.

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

Висловлені міркування приводять до таких висновків.

1. Соціокультурний контекст тоталітаризму сприяв появі у творах Шостаковича особливої пародійної драматургії, яка заснована на типовій стильовій моделі Шостаковича-гумориста – моделі *слабкого стилю*. Слабкий стиль – комічний тіньовий партнер творів «реалістичних композиторів», виклик, полемічний удар, який ставив під сумнів фундаментальні засади нового «мистецтва для мас».

Специфіку *слабкого стилю* складає кітчова інтонаційна продукція, що є максимально дистанційованою від стилістичного почерку композитора і, таким чином, розвінчує «уявну гармонію радянського “раю” з характерними для нього естетичними перевертнями та ідейними містифікаціями» [6, с. 299].

2. Слабкий стиль і «стилістичний інфантілізм» Шостаковича – не поодинокий культурний ексцес, а інструмент ці-

інтонування Лермонтова, яке провокаційно інверсує семантичні обриси тексту, сприяє його пародійному переосмисленню.

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

леспрямованої творчої протидії, чітка авторська позиція, що має під собою глибокий соціокультурний сенс. За нею стоїть стародавнє, як світ, *клеєння дурня*, коли, сміючись і прикинувшись дурним, можна було бути вільним або «заховати свої вуха під ковпак юрода» (О. Пушкін). Тому «слабкий стиль» епохи сталінізму потрібно порівнювати, по-перше, з традицією сміхової культури, а, по-друге, – з авторською мотивацією.

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

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

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

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

тевого досвіду, воістину екзистенційним викликом епосі і долі, «світоглядом, що звучить» (А. Самойленко).

Думається, ця дивна метаморфоза стосується всіх сатирико-пародійних творів Д. Шостаковича – навіть тих, які, здається, компрометують композитора своїм «слабким стилем», за безглуздістю якого виникає «символічно-зашифрований, пройнятий не розгаданою до кінця іронією, образ реальності» [5, с. 128].

ЛІТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: Опыт феноменологии творчества. – М.: ГИИ МКРФ; Дмитрий Буланін, 2004. – 474 с.

2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. – К.: Факт, 2007. – 640 с.

3. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – 293 с.

4. Лотман Ю. Внутренние структуры и внешние влияния // Ю.М. Лотман. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 116–119.

5. Михайлов А. Обратный перевод. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 852 с.

6. Птушко Л. На пути к постмодерну (метаморфозы комического в творчестве Шостаковича) // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры: Сборник статей. – Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2001. – С. 293–305.

7. Соломонова О. «И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики: Монография. – К.: Задруга, 2006. – 380 с.

Соломонова О. Композитор-homo ridens у соціокультурному ландшафті епохи. Представлено своєрідну характеристику соціокультурного середовища та твір як результат мистецької діяльності. Висвітлено теоретико-методологічні основи динаміки культури, а також її складові.

Ключові слова: композиторська діяльність, соціокультурне середовище, динаміка культури, теоретико-методологічні засади, соціокультурний ландшафт епохи.

I. Музикознавча думка та сучасні проблеми музичної культури

Соломонова О. Композитор-homo ridens в соціокультурному ландшафті епохи. Анотація. Представлено своєобразну характеристику соціокультурної середовища і музикальне вироблення, як результат художественної діяльності. Освітлені теоретико-методологічні основи динаміки культури, а також її складові частини.

Ключевые слова: композиторська діяльність, соціокультурна середовища, динаміка культури, теоретико-методологічні основи, соціокультурний ландшафт епохи.

Solomonova O. Composer-Homo Ridens in the Socially-Cultural Landscape of the Epoch. In the article is presented the original characteristic of social culture environments and the music, as result of art activity, is displayed theoretical methodological bases of dynamics of culture and its components.

Key words: Composer's activity, socially-cultural space, culture dynamics, theoretical and methodological bases, socially-cultural landscape of the epoch.