



РОЗДІЛ 2

ЕВТЕРПА ІНШІ: СОЮЗ ЗВУКУ,
СЛОВА, КОЛЬОРУ

Раздел 2. Евтерпа и другие: союз звука, слова, цвета
Part 2. Evterpa and other: union of sound, words, colors

УДК 78.01 : 78.085

Ольга Соломонова

**СМЫСЛОВОЙ ПОТЕНЦИАЛ СИНЕСТЕЗИЙНЫХ
ПРОЦЕССОВ В ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
(на примере витально-смеховых текстов)**

В статье исследуются синестезийные свойства жизнерадостных танцевальных жанров. Основываясь на концепции Б. Галева, автор считает, что синестезия – не только биологический, но, прежде всего, социокультурный феномен, оказавший огромное воздействие на музыкальные артефакты. Доказано, что архаические типы музыкального текста, а именно – синкретические «плясы-смехи», выработали специфическую интонационную лексику, актуализирующую древние синестетические коннотации.

Ключевые слова: синестезия, плясовые жанры, мимезис, витальный, смеховой.

Ольга Соломонова

**СЕМАНТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СИНЕСТЕЗИЙНИХ ПРОЦЕСІВ
У ТАНЦЮВАЛЬНІЙ МУЗИЦІ (на прикладі вітально-сміхових текстів).**

У статті досліджуються синестетичні властивості життєрадісних танцювальних жанрів. Базуючись на концепції Б. Галєєва, авторка вважає, що синестезія – не тільки біологічний, але й, насамперед, соціокультурний феномен, що має величезний вплив на музичні артефакти. Доведено, що архаїчні типи музичного тексту, а саме – синкретичні сміхові пляси, виробили специфічну інтонаційну лексику, що актуалізувала стародавні синестетичні конотації.



Ключові слова: синестезія, танцювальні жанри, мімесис, вітальний, сміховий.

Olga Solomonova

SEMANTIC POTENTIAL OF THE SYNESTHETIC PROCESSES IN THE DANCE MUSIC (vital laughter texts taken as an example). The article dwells on the synesthetic features of the buoant dance genres. The author on the basis of the Galeev's concept considers the synesthezy not only as biological but and first of all as socio-cultural phenomenon which exerted a great influence on musical artefacts. The author proves that the archaic types of the musical texts namely syncretic "folk dances – laughters" worked out a specific type of intonation vocabulary which makes topical ancient synesthetic connotations.

Keywords: synesthesia, dance genres, mimezis, vital, laughter.

*Мы совершенно правы, когда рассматриваем не только
жизнь, но и всю Вселенную как танец*

Х. Эллис

Жанр как феномен, имеющий длительную историю и впитавший множественные социокультурные импульсы, – один из самых оптимальных способов хранения художественной информации. Особый смысл данная позиция обретает при рассмотрении танцевально-плясовых жанров – функционально активных, связанных поначалу с ритуальной, а позже – преимущественно с развлекательной сферой жизни социума.

Следует заметить, что танцевальная символика на протяжении веков остаётся одной из наиболее востребованных в музыкальном искусстве. Для обоснования данного тезиса вспомним эволюцию инструментальной сюиты или сонатно-симфонического цикла, где в качестве составляющих часто были представлены именно танцевальные жанры в их чистом или опосредованном виде (симптоматично, что эволюция симфонического цикла во многом осуществлялась путём смены его дансантичных акцентов – от менуэта и народного пляса – к скерцо, вальсу и пр.).

Интересна античная интерпретация пляса как гармонии вселенского универсума. Так, греческий философ Лукиан (ок. 120–190 гг. н. э.) посвящает исследованию этого феномена специальное сочинение –



диалог «О пляске» (160–180 гг.). Рассуждая о родословной пляски, Лукиан считает, что «она возникла с первоначальным рождением всего... Ведь и хоровод звёзд, и сплетение подвижных планет с неподвижными, их согласное общение и благоустроенная гармония служат доказательством этой первоначальной пляски» [11]. С подобной трактовкой резонирует мифологическое осознание танца. По мнению Л. Мориной, «в ритуальных плясках человек осуществлял связь с космосом и реализовывал свое отношение к миру...» [14, с. 124].

Понимание танца как некой универсалии, специфика которой определяется синестезийной сущностью архаического пражанра, составляет основание данной статьи. Её цель – рассмотреть синестезийный объём и продуцируемые им моторно-кинетические и психоэмоциональные ассоциации в витальных музыкально-смеховых текстах танцевального модуса.

Для обоснования дальнейших рассуждений изложим некоторые сведения, касающиеся проблемы смехового музыкального текста. В искусстве Нового времени *смеховое* – родовое понятие, системный феномен, включающий все проявления смеха в социуме и индивидуальном жизнетворчестве: *комически-смешное*, с оценочным отношением к объекту (юмор, сатира, ирония, гротеск, сарказм), и *витально-смеховое*, не аксиологическое. Исходя из этого, смеховой музыкальный текст представлен двумя типами – витальным и пародийно-деструктивным¹.

В данной статье речь идет о *витальном смеховом тексте*, непосредственно связанном с танцевальной символикой и обладающем огромной двигательной экспрессией и ярко выраженными смеховыми коннотациями. Удивительно точно эмоциональный статус таких плясок зафиксировал С. Т. Аксаков: «<...> сколько было истинной весёлости на этих деревенских игрищах! Каким-то хмелем веселья проникнуты были все. Взрывы звонкого дружного смеха часто покрывали и песни и речи. Это были не актеры и актрисы <...> – себя выражали одушевлённые песенницы и плясуньи, себя тешили они от из-

¹ См. об этом подробнее [21, часть третья].



бытка сердца, и каждый зритель был увлечённое действующее лицо. Всё пело, плясало, говорило, хохотало...» [1, с. 267].

В средневековой Руси подобные плясы чаще всего исполнялись скомоорохами, которые «веселили народ своими песнями и плясками, заохочивая к ним и соблазняя православных христиан» [12, с. 60]. Как свидетельствуют документы, такое плясание всегда порицалось церковью как «треклятое еллинство» и «бесовская прелесть»: «В целом ряде проповедей и поучений пляска называется “лестью идольской”, “хульной потехой”, “бесовской игрой”, “богомерзким делом” и пр. Где затеваются игра и потеха, оттуда отлетают ангелы Божии; ибо, по выражению преподобного Нифона, “плясання, плесканье сбирают около себя студные бесы”» [12, с. 59].

Понятно, что при изучении смехового музыкального текста скомоорошьего генезиса, специфическим свойством которого есть синкретизм, особую актуальность приобретает проблема выбора объяснительных категорий, способных точно отразить суть феномена. Думаю, наибольшей мерой соответствия в этом контексте обладает такой теоретический концепт, как *синестезия*. Именно этот термин, как и стоящие за ним смысловые резонансы, способен приблизить к адекватной интерпретации сложного спектра смысловых оттенков жизнерадостного пляса.

Наиболее важный признак синестезийных систем – принцип совместительности, позиционированный на уровне сознания как некая поливалентная и межчувственная аура восприятия. Так, синестезия (от гр. – одновременное ощущение), в соответствии с определением Б. Галеева, – специфическое проявление невербального мышления, общезначимое свойство человеческой психики, проявляющееся в её возможности подключать межсенсорную, межчувственную ассоциацию, в «способности “видеть” пластику мелодии, “слышать” звучание цветов...» и пр. [6, с. 36].

Психо-синестезийные процессы определяются природной способностью человека к переживанию синтетического впечатления, полученного от нескольких органов чувств, результатом чего есть «концентрированная и симультанная актуализация чувственного



в широком спектре его проявлений» [7]. Среди известных феноменов подобного межчувственного восприятия – композиторы Н. Римский-Корсаков и А. Скрябин, обладающие цветным, так называемым *синестезийным* слухом, базирующимся на параллельном ощущении цветового и звуковысотного спектра музыки, поэты В. Маяковский, Н. Заболоцкий и П. Тычина, склонные к «живописно-графическому» и «музыкальному» воспроизведению стиха. Однако, как настаивает Б. Галеев, синестезия – «социальный, культурный, а не биологический феномен» [7]. Не отказываясь от интерпретации синестезии как антропобиологического свойства, автор данной статьи разделяет мнение ученого о социокультурной, а не только психофизиологической интерпретации исследуемого феномена.

В проекции на исследуемую проблему данный факт обретает следующие очертания. Считаю, что синестетические ассоциации, будучи запрограммированы ментально-генетической памятью культуры, «помнящей» о своём синкретическом прошлом и воспроизводящей себя в различных языковых формах (в том числе, интонационной), могут организовывать имманентные признаки композиционно-смысловой структуры музыкального текста через так называемые «ассоциации по сходству» (Б. Галеев). Как считает учёный, данный «тип синестезий, формируемых на основе эмоционального подобия, наиболее присущ искусству <...> именно искусство было той основной сферой социальной практики, где культивировалась и функционировала синестезия. Ведь понимание генезиса и сути самого искусства как способа развития универсальной человеческой чувственности в её целостности и гармоничности утверждалось от века в век (Баумгартен, Кант, Гегель, Фейербах и т. д.)» [7].

На мой взгляд, указанный синестезийный эффект составляет системное свойство интонационно-образного строя витально-смеховых музыкальных текстов, генетически связанных с энергетикой быстрого народного пляса. Для доказательства произведу опыт смысловой реконструкции витального пляса-смеха на примере музыкальных текстов, которые благодаря заявленному скоморошьему модусу являются смеховыми по определению. Среди них – Пляски



скоморохов из «Снегурочки» Н. Римского-Корсакова и «Чародейки» П. Чайковского, Песни и пляски Дуды и Сопели из «Садко» Н. Римского-Корсакова, Песни и пляски Скулы и Ерошки из «Князя Игоря» А. Бородина. Сюда же отнесём связанную с необычной поэтикой песню Мамки «Про комара» из «Бориса Годунова» М. Мусоргского, «Русское скерцо», «Русскую» из «Петрушки», «Пляску Кота, Петуха да Барана» в «Байке» И. Стравинского. Данные примеры, не подвергаясь целостному музыковедческому анализу, используются в качестве модели предпринимаемого аналитического эксперимента.

Симптоматично, что при восприятии этой музыки слушатель базируется не только на её звуковысотном ощущении. Одновременно с ним, по принципу психорефлекторной «цепляемости» и взаимного миметизма архаически-синкретизированных элементов (музыки, танца, слова, жеста, мимики и пр.), происходит аккумулятивное исхождение от этих плясов «пучка смыслов» (Ю. Лотман) в виде моторно-кинетических и психоэмоциональных ассоциаций (не случайно чеченцы называют танец «халхар»: *хал хаар* – узнать о состоянии). Все когда-то синхронизированные элементы, воспринимавшиеся архаикой как смысловые дубли-замещения друг друга, обнаруживают способность растворяться в интонационно-миметической среде текстов Нового времени. Видимо, именно о таких сенсорных обертонах, возвращающих человека к первично-всеобщему синкретизированному мировосприятию, писал в своё время Ги де Мопассан: «Я воспринимаю музыку не только слухом, я ощущаю её всем телом, и оно вибрирует при этом с ног до головы» [13, с. 609].

Производится некий «перевод» – трансплантация телесности в иную, звуковую энергию. С позиции феноменологии тела слушатель начинает «миметически испытывать игру сил на своём собственном теле <...> и тем самым вписывает в свое тело текст как лабиринт собственной памяти. Память текстов вписывается в опыт читательского тела как диаграмма» [23, с. 306]. Отсюда – и визуально-пространственные соощущения, «поставляющие» в текст представления о мышечных импульсах-деформациях пляшущего в открытом



пространстве тела, пребывающего, по мнению исследователей архаического смеха, в состоянии смехового транса.

«Телесный резонанс» звучания вызывает к жизни соответствующий тип интонационной организации, призванной воспроизвести специфику по-раблезиански экспрессивной танцевальной пластики. Наиболее устойчивыми показателями «телесно-звуковой партитуры» (С. Лашенко) витальных текстов русской музыкальной классики являются:

– активная, насыщенная двигательными импульсами мелодика народно-плясового типа с преобладанием безостановочного «вертимого» движения, завершаемого «мускулистым» кадансом-«позой»;

– наличие энергичных танцевальных ритмоформул, вызывающих двигательно-моторные ощущения (ритмические фигуры «в две» и «в три ноги», активное синкопирование, пробеги мелкими длительностями и пр.);

– интерактивный динамический режим с акцентом либо на максимально громкой звучности, отражающей специфику звучания на открытом воздухе, либо на игровом переключении форте и пиано – приёме, дающем, по Е. Назайкинскому, «материальную форму для выражения эксцентричного поведения, шутовства, бьющей через край весёлости» [15, с. 227]²;

– остранные, по отношению к «благолепной» музыке, «нелепые» звучания (ср.: благо/лепное и не/лепое), призванные отразить телесно-плясовую деформацию человека танцующего (диссонансы, резкие скачки, ритмические и ладогармонические «несуразности»);

² Не случайно А. Бенуа, говоря о «Петрушке» И. Стравинского, выделяет интенсивность звучания и силу звука как обязательные условия исполнения балета: «Хотелось бы, чтобы <...> было кое-что исправлено просто в смысле силы звука. На мой слух – недостаточно ярко выделяется рояль во второй сцене <...>. А между тем, важно, чтобы стеклянный скрежет рояля, чтобы его бесовская трескотня покрывала все визги скрипок и весь вой деревянных духовых <...> хотелось бы ещё <...> чтобы танец ряженных громыхал бы к концу всё громче и громче <...>. И желательно было бы, чтобы в окончательной редакции полнота звукового впечатления была бы здесь доведена до предела» [5, с. 467].



– особая манера интонационной артикуляции, заявленная облием активных штрихов, агогических оттенков и мелизмов смеховой семантики (въедливые форшлагги, залиvistые трели, «хохочущие» стаккато, неожиданные акценты и пр.);

– стремительный, часто вихревой темп исполнения в сочетании с ладовыми структурами преимущественно мажорного наклонения;

– подчёркнутая жанрово-бытовая ассоциативность с ярко выявленными характеристическими особенностями гомофонно-гармонической фактуры, опирающейся на жанровую изобразительность;

– пространственный эффект «реверберирующего» звучания, создающий иллюзию уличного исполнения;

– развитие музыкального материала по законам «игровой логики» (Е. Назайкинский) с преобладанием мозаичной структуры, реплик «смеховых дублеров», игрового синтаксиса и пр.³;

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

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

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

Среди важнейших параметров витальной танцевальности – энергичная моторика. Как отмечает Е. Назайкинский, «в звуковой

³ См. подробнее: [15, с. 220, 225–227, 229, 235–236].



ткани непосредственно отпечатываются <...> не только звуковые проявления, но и моторика, например, танцевальные движения, связанные с яркими ритмическими формулами» [15, с. 85]. Интонационный синкретизм, свидетельством которого становится неотделимость звучания от жеста, пластики, моторного компонента, составляет специфику этого вида текста. Моторность танцевального типа – как отражение первозданной телесной радости бытия – инициирует мимические свойства музыкальной интонации.

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

Вероятно, в естественном процессе исполнения возникали различные формы интонационного искажения и «сдвигов» (причём, каждый раз – другие), экстраполирующие на интонационный уровень свойства «смешного движения», вывертов, кривляний, комичной захлёбывающейся речи-скороговорки. Современники, которым посчастливилось быть свидетелями дошедших до XIX века народных увеселений, отмечали специфику скоморошьей музыки: будучи исполненной «с каким-то сверхъестественным остервенением», она была «в состоянии лишить свежего человека всякого соображения» [22, с. 11].

Так, вероятно, внутри танца «до упаду» (который можно дефинировать как «смех, да и только!») концентрировались интонационные признаки «пляса-скерцо» (шутки), призванного удивить «коленцами», материализовать ужимки, гримасы и шуточно-игровую специфику происходящего. Думается, в народной, в частности, скоморошьей среде существование такого музыкального материала было нормой – в связи с импровизационной, театрально-игровой,



незафиксированной природой исполнения и смеховым модусом увеселений. Видимо, так в древнерусской культуре сформировался скерцозный тип интонирования, который, как считает М. Арановский, «уже в силу своей традиционной семантической функции вводит <...> комический элемент» [2, с. 236], придающий звучанию маочно-игровые свойства.

Подобное явление, будучи объяснено с позиции феноменологии тела, приобретает следующие очертания: телесность – как универсальный общечеловеческий язык, выражающий эмоцию – воздействует на специфику текста, где «чувственные измерения человеческого опыта <...> претерпевают внетелесное преобразование <...> внешние качества телесного опыта преобразуются во внутренне и становятся <...> новой телесной тканью, которая обретает евклидово тело, достигая собственного сверхчувственного предела» [19, с. 161–162]. Это свойство витально-смеховых текстов может быть трактовано как феномен звукового миметизма моторно-кинетиического и психоэмоционального опыта экстатического дионисийского тела (Ф. Ницше)⁴.

«Образ тела» («тело-аффект», по В. Подороге, «дионисийское танцующее тело», по Ф. Ницше) в этом случае как бы «транслируется» в звук, приобретая, за счёт миметических свойств текста, «психомоторное содержание» (В. Подорога) и звуковысотные иноформы бытия. Происходит раз-во-пложение (плоть! – О. С.) телесности в звук. Все элементы текста – как реально представленные, так и миметически отражённые – включаются в формирование сложно организованного семиозиса, в котором музыка, мерцая своими прежними смыслами, сохраняет – благодаря наличию сопутствующих смеху ощущений – память о предшествующих значениях. Так формируется уникальный тип текста – своего рода «*психомиметическое событие*» (В. Подорога), связанное со «становлением одного во всём и всего в одном» [18, с. 535]. Музыка в этом случае выполняет роль хранителя

⁴ Данной проблемой занимается психология телесности – наука о душевно-телесном соответствии, или о конгруэнтности биологических, психологических и смысловых аспектов телесности человека.



и «транслятора» разнородных, синестетически организованных чувственно-двигательных импульсов. Пользуясь высказыванием Ю. Лотмана, можно говорить о создании в витальных плясах такой «системы с многоярусными вероятностными пересечениями» смыслов, которая, не иллюстрируя ассоциативные уровни, «несёт информацию, не передаваемую иными средствами» [10, с. 397]. В этом случае интонационная материализация текста становится заместительной формой архаического синкрезиса, сохранившей способность «экономного хранения весьма сложной информации» (Ю. Лотман) [10, с. 401] о его прежних культурных смыслах, в первую очередь, – о важной для данного исследования смеховой семантике.

Логическая цепь, которую проходит наше сознание при соотнесении витальных текстов со смеховым модусом, также оказывается организованной по синестезийному принципу. Для обоснования изложенной позиции сделаем пояснение. Известно, что семантика танца, изначально обусловленная специфическим типом телесно-двигательной моторики, тесно связана с конкретным эмоциональным состоянием. Эта соотнесённость породила специфический для каждого танца тип интонирования: оторвавшись от узко-прикладного значения, он становится репрезентантом некоего «эмоционального модуса-аффекта как носителя предустановленного смысла» [16, с. 16]. В этом случае танцевальная скоморошина – репрезентант архаического пляса-смеха – и типологически родственные ей плясовые, заставляющие вспомнить «вертимое плясание скомрахов», выполняют функцию художественного приёма, иницирующего смысл.

Декларирование смехового статуса музыки за счёт её связи с бытовыми танцевальными жанрами – древнейшая традиция (вспомним Л. Пумпянского: «Быт есть подлежащее смеху», в «*блюдении бытовой сферы – пафос комедии*»; курсив – О. С. [20, с. 277]). Начало этой традиции находим в раннехристианских представлениях о танцевальности как о носителе художественной памяти язычества и, шире, – о «*вертимом плясании*» как об *антихристианском типе поведения*, за которым «прочитываются» скоморохи, а значит – смех. Вспомним средневековые документы, в которых, наряду со смехом, всегда пори-



цались «скакание» и «беснование скомрахов» – представителей «всесмехливого ада», которые «яко видимыя бесы <...> и всякое бесовско козлогласующе, в бубны бьюще <...> пляшуще и в сурны ревуще, и в личинах ходяще, и срамная в руках носяще» [цит. по: 4, с. 171–172]. Само выражение «вертимое плясание», широко используемое в антискоморошких документах, стало синонимом сначала языческого, а позже – бесовского⁵, в связи с чем в древнерусском искусстве установилась прямая связь, объединяющая танец, смех и скоморохов в качестве звеньев одной логической цепи.

Оргиастические плясы, в которых участвовали, часто под воздействием «сильной игры» скоморохов, все от мала до велика, посредством двигательной динамики реализовали особый чувственно-дионисийский модус восприятия мира (см. Постановление Владимирского Собора от 1274 г.: «сбираются вкупь мужи и жены и играют и пляшут бестудно и скверну деют в нощи Святаго воскресения, яко *Дионусов праздник празднуют нечистивии елини*» [17, т. 6, с. 100]). Это – первое звено логической цепи, объединяющей смех и танец по принципу однопорядковых явлений, антихристианских по своей сути.

Интонационная связь витально-музыкальных текстов с такого рода плясами, исполняемыми в состоянии радостного эмоционального возбуждения во время народных гуляний и развлечений смехового типа, порождала у слушателя определённый комплекс ассоциаций, среди которых смехо-развлекательный канал занимал не последнее место. Такой архаический смех, вызываемый «психомоторной провокацией», был «знаком, отсылающим к самой физиологии и механике тела» (С. Лашенко). Это – второе звено логической цепи, связывающей смех и танец.

Предположение о наличии смеховых резонансов в жизнерадостно-танцевальной музыке последующих эпох, уже после исчезновения

⁵ В западноевропейских представлениях также отмечается связь танца с бесовщиной: «По воспоминаниям жителей швейцарских западных Альп, ведьмы кружились в хороводе по спирали <...> и их хоровод, сопровождаемый соответствующей музыкой, <...> продолжался будто бы до тех пор, пока участники шабаша не ощутили себя объатыми пламенем» [3, с. 240].



скоморошества, может быть прояснено и за счёт осознания специфики архаического синкрезиса, по законам которого функционировало скоморошьё действо. Вероятно, элементы органической первородной общности (музыка, танцевально-двигательная активность, смех, ритмизованное слово, мимика, пластика и пр.), постепенно «выпадая» из древнего синкрезиса, продолжали, по законам памяти культуры, резонировать друг с другом, иллюминируя связанную с синкрезисом смысловую иерархию – своего рода «пучок возможностей» текста (Ю. Лотман). Заряженный архаической символикой, инициирующей представление о кинетически активном как о смеховом, витальный текст адаптировал эти смыслы, экстраполируя часто не осознаваемый, но глубинно присутствующий «взаимный миметизм» (Р. Жирар).

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

Среди таких латентных слоёв информации – смех, скрытая режиссура которого часто позволяет отождествлять радостный спектр моторно-кинетического со смеховым модусом. Проведенное исследование позволяет предположить, что народно-танцевальные ритмоформулы быстрого энергетичного пляса, приобретая в процессе музыкальной эволюции свойства устойчивых интонационных лексем смеха, донесли до нашего времени древнюю философско-эстетическую концепцию, согласно которой танцевальное (в его наиболее де-



мократическом варианте) и смеховое – элементы синонимического ряда⁶.

Данная гипотеза подтверждается исследованиями в области архаического смеха. Как считает С. Лашенко, гипнотизм древних плясов-смехов определял специфические свойства их эмоционально-смыслового модуса. Они, по мнению исследователя, есть интонационная заместительная форма «существующей некогда сложнейшей смысловой вертикали, со всеми присущими ей символическими связями, отголосками и переключками» [8, с. 98]. Эта смысловая вертикаль, демонстрирующая несомненную генетическую связь «безостановочного смеяния, усиленного непрерывным движением, танцевальными “скаканиями” и сексуальным возбуждением», по мнению С. Лашенко, «очевидна и не нуждается в пространных доказательствах» [9, с. 103]⁷.

Аналогичного мнения применительно к Новому времени придерживается Л. Пумпянский. Учёный считает, что «в усложнённой деятельности образованных людей» (в нашем случае – в витальных опусах композиторов-классиков) прочитывается «механичность телесно-бытовых функций» [20, с. 264]. Учитывая позицию исследователя о связи смеха с «реально-телесными явлениями», делаем вывод о соотносённости смеха с отмеченной телесно-бытовой функцией в танцевальных композиторских опусах XIX–XX вв. Безусловно, смеховое поле таких витальных текстов – латентное и редуцированное, спрятанное «в тени» смысловых интенций Нового времени. Однако, думается, именно в витально-танцевальных текстах – через напластования времён – ощущается первородное единство смеха и жизнерадостной танцевальности.

⁶ Имеются в виду именно те проявления танцевальности, которые приближены по образно-стилевым параметрам к скоморошине плясового типа.

⁷ Несмотря на заявленную «очевидность», считаем нужным подкрепить «эротический статус» пляски мнением В. Михневича: «Уже по самому существу пляски, которая представляет собою <...> торжество тела, его игру и самое рельефное проявление и символизацию плотской эротической страсти, она должна была особенно возмущать и фанатизировать чувство благочестия у суровых ревнителей аскетизма» [12, с. 59].



Данное предположение подкрепляется частым присутствием в искромётных плясах русской классики вербального ряда, отражающего специфику скоморошьяго словотворчества. Слово становится константой, достраивающей смеховое поле рассматриваемых текстов. Они, как правило, исполняются пересмешниками, *homo ludens* – чаще всего «архиереями смеха», скоморохами. В качестве примера приведем Песню Дуды и Сопели из «Садко» Н. Римского-Корсакова:

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

Аналогичную тему имеет Песня Скулы и Ерошки из «Князя Игоря» А. Бородина «Ты гуди» и текст из «Байки» И. Стравинского – «весёлого представления с пением и музыкой», разыгрываемого теми же скоморохами.

Уникальный образец воспроизведения поэтики скоморошьях небылиц, смысл которых – в разрушительной инверсии логических оснований бытия во имя провозглашения смехо-игровых «бессмысленных смыслов» – Песня Мамки из «Бориса Годунова» М. Мусоргского (Сцена в царском тереме, 2 д.):

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

Специфика словесной организации этих фрагментов состоит в воспроизведении уникального раёшного стиха, относимого к типу «текста поющегося» – музыкально-речевого стихосложения синкретического типа, где стих возникает одновременно с его музыкальным интонированием и пластическим оформлением. Акцент-



ный стих – древняя форма народного стиха со смежными рифмами, определяемая интонационно-фразовым и паузным членением. Ритмичность такого стиха, где рифма вовсе не обязательна, запрограммирована, на наш взгляд, именно двигательными импульсами текста «играемого и танцуемого», что опять-таки подтверждает предположение о синкретизме витальных текстов, смысловые доминанты которых – смех и движение.

Так завершается логический круг обоснований смыслового потенциала витальных текстов, которые благодаря своей синестезийной программе обретают грандиозный интонационный объём и мощную семантическую оптику, одновременно направленную в прошлое и будущее.

Список использованной литературы

1. Аксаков С. Т. Воспоминания. Избранные сочинения / С. Т. Аксаков. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1949. – 326 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальные «антиутопии» Д. Шостаковича / М. Арановский // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 1997. – С. 213–250.
3. Бауэр В. Д. Энциклопедия символов / В. Бауэр, И. Дюмотц, С. Головин ; пер. с нем. Г. И. Гаева. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1998. – 512 с. – (Академия).
4. Белкин А. А. Русские скоморохи / А. А. Белкин. – М. : Наука, 1975. – 192 с.
5. Бенуа А. Новые балеты. «Петрушка» / Александр Бенуа // Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии : в 3 т. / И. Ф. Стравинский. – М., 1998. – Т. 1. – С. 464–468.
6. Галеев Б. М. Синестетичность и музыкальное пространство / Б. Галеев // Музыка. Культура. Человек : сб. ст. / под ред. М. Мугинштейна. – Свердловск, 1991. – Вып. 2. – С. 36–43.
7. Галеев Б. М. Что такое синестезия: мифы и реальность [Электронный ресурс] / Б. М. Галеев. – Режим доступа : http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mif_r.htm. – Загл. с экрана.
8. Лащенко С. К. Заклятие смехом: опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян. Русская потаённая литература / С. К. Лащенко. – М. : Ладомир, 2006. – 316 с.
9. Лащенко С. К. Ритуальный смех: опыт истолкования смысловых истоков (на материале украинской традиции) : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.01 / Лащенко Светлана Константиновна. – К., 2006. – 518 с.



10. Лотман Ю. М. *Об искусстве* / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2005. – 704 с.
11. Лукиан. *Диалог «О пляске»* [Электронный ресурс] / Лукиан. – Режим доступа : <http://www.balletmusic.ru/books/.../Lucian1.htm>. – Загл. с экрана.
12. Михневич В. О. *Исторические этюды русской жизни* / В. О. Михневич. – СПб : [Б. и.], 1882 (Тип. Ф. С. Сущинского). – 882 с.
13. Мопассан Г. *Избранные произведения*. В 2 т. Т. 1 / Ги де Мопассан. – М. : Гослитиздат, 1954. – 791 с.
14. Морина Л. П. *Ритуальный танец и миф* / Л. П. Морина // *Религия и нравственность в секулярном мире : материалы науч. конф. 28–30 ноября 2001 г., С.-Петербург / С.-Петербург. филос. об-во.* – СПб., 2001. – С. 118–124.
15. Назайкинский Е. В. *Логика музыкальной композиции* / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 320 с.
16. Немковская В. И. *Персонаж как категория музыкальной поэтики : автореф. дис. ... канд. искусствовед.* : 17.00.01 – теория и ист. культуры / Немковская Вера Ильинична. – М., 2002. – 22 с.
17. *Определение Владимирского собора, изложенные в грамоте митрополита Кирилла II (1274 г.)* // *Русская историческая библиотека* : в 6 т. – СПб., 1880. – Т. 6, ч. 1 : *Памятники древнерусского канонического права.* – С. 83–100.
18. Подорога В. А. *Мимесис : материалы по аналит. антропологии литературы*. В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский / В. А. Подорога. – М. : Культ. революция [и др.], 2006. – 688 с.
19. Подорога В. А. *Феноменология тела: введ. в филос. антропологию : материалы лекц. курсов 1992–1994 годов* / В. А. Подорога. – М. : Ad Marginem, 1995. – 339 с.
20. Пумпянский Л. В. *Классическая традиция : собр. тр. по ист. рус. литературы* / Л. В. Пумпянский. – М. : Яз. рус. культуры, 2000. – 864 с.
21. Соломонова О. Б. *«И когда смеётся лицо – вместе с ним не веселится ум» : смеховое зазеркалье рус. музык. классики* / Ольга Соломонова. – К. : Задруга, 2006. – 380 с.
22. Щеглов И. Л. *Народ и театр* / И. Л. Щеглов. – СПб. : [Б. и.], 1911 (Тип. А. П. Сойкина). – 424 с.
23. Ямпольский М. *Демон и лабиринт : диаграммы, деформации, мимесис* / М. Ямпольский. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 335 с. – (Новое литературное обозрение : науч. прил. ; вып. 7).