

Пародия в итальянской и французской опере XVIII века: вопросы поэтики

*В работе рассматриваются художественные приемы, лежащие в основе оперных пародий XVIII века. Среди них ведущее положение занимают: пародийное решение либретто, а также его «рас-согласование» с музыкой (например, сюжет решен в комическом плане, а его музыкальное воплощение апеллирует к трагической стилистике); агглютинация — соединение в музыкальном решении стилистически контрастирующих, «несоединимых» элементов (связанных как с *seria*, так и с *buffa*); ссылка на жанр, имеющий устойчивые внемузыкальные ассоциации; использование музыкальных цитат; наконец — прием тембровой травести.*

Ключевые слова: пародия, опера, либретто, сюжет, инверсия, гипербола, семантика, текст, цитата, жанр.

В истории музыкального театра пародия¹ занимает особое положение. Она — неразлучная спутница оперы, история соединила их узами кровного родства и одновременно сделала антагонистами. Пародия — сателлит высокого жанра, вроде бы обреченный на постоянное существование в его тени. И в то же время, подобно кривому зеркалу, пародия представляет жанр в новом свете, получая новую жизнь, подчас более насыщенную событиями, чем ее источник.

Пародия действует не только в горизонтальном, диахронном векторе истории, но и в вертикальном ее измерении. Она охватывает как область профессионального, «элитарного» авторского творчества, так и сферу социального «низа» культуры. Таковы сферы балаганного, ярмарочного

¹ Пародия в данной работе понимается как художественный принцип, воплощающийся в структурно-семантической инверсии оригинала.

театров, странствующих актеров². Их живая и плодотворная среда оказалась особенно благоприятной для процветания пародийной сферы, гибкой и отзывчивой на множество художественных и нехудожественных явлений.

Неудивительно, что конкретные воплощения пародии крайне изменчивы. Разнообразны и сами проблемы ее изучения. Среди них — анализ исторически сложившихся жанровых версий пародии, их соотношение с общим историко-культурным контекстом эпохи, а также ее эстетическими ориентирами³. В настоящей работе мы обратимся только к одному вопросу, а именно, рассмотрим *систему художественных приемов* оперной пародии как явления музыкального искусства с целью выявить лежащие в ее основе организующие принципы⁴.

✱ ✱ ✱

Анализируемые нами ситуации пародии можно разделить на две группы в зависимости от того, что именно становится объектом пародирования.

² Среди наиболее показательных примеров — многочисленные пародии, рождавшиеся в среде парижских ярмарочных театров (в первую очередь — Сен-Лоран и Сен-Жермен) — см. о них подробнее, например: *Сахновская-Панкеева А. В.* Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар: Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1999; *Harvey S.* Opera parody in France 1685–1766: genre and critical function. Ph.D. dissertation. Stanford, 2001. Как отмечает С. Мокульский, в процессе своего существования ярмарочные театры проявили колоссальную изобретательность и упорство в преодолении всевозможных запретов и ограничений (*Мокульский С. С.* История западноевропейского театра: Том II: Театр эпохи Просвещения. М.; Л., 1939. С.261). Благодаря постоянной оппозиции с официальной культурой пародия в этой среде обрела особенную *жизнеспособность* и, одновременно, *многообразие* конкретных воплощений.

³ Об опере XVIII в. см.: *Булычева А. В.* Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М., 2004; *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Часть I. Под знаком Аркадии. М., 1998; *Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Часть II. Эпоха Метастазіо. М., 2004; *Луцкер П. В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: Дисс. ... докт. иск. М., 2015; *Федоринова М. О.* Оперы-пародии в итальянской музыкальной комедии XVIII века // Вестник РАМ. М., 2009. № 1. С.191–201; *Powell S.* The opera parodies of Florent Carton Dancourt // Cambridge Opera Journal. 2001. Vol.13. No 2. P.87–114; *Harvey S.* Opera parody in France 1685–1766.

⁴ Речь пойдет преимущественно об опере второй половины XVIII в.; в основном будут рассматриваться итальянская и французская музыкальные традиции. Поскольку нашей задачей является анализ универсалий, национальная специфика их трактовки здесь не рассматривается. Мы также не затрагиваем масштабную тему преломления сложившихся в XVIII веке принципов пародии в музыкальном театре последующих эпох.

В первой группе таковыми выступают *художественные средства* конкретного жанра, например — либретто оперы *seria*⁵ (сюжеты, отдельные сценические ситуации, типы героев, метафорические сопоставления в текстах арий), музыкальное решение (стиль *bel canto*, система аффектов). «Отработанный», стереотипный характер этих средств объясняет необычайно высокую степень их действенности, способность вызывать в памяти аудитории четко определенный и однозначный круг ассоциаций.

Примеры многочисленны, среди них — «Артанаганамемнон» (либретто Дж. Буини), позже — «Китайский идол», «Любовные хитрости» Дж. Паизиелло. Возможным оказывалось «перечтение» наиболее популярных сюжетов *в целом* — «Мнимая Армида» Д. Чимарозы, «Волшебница Цирцея» П. Анфосси, «Мир наизнанку» А. Сальери⁶. Так, в последней опере обнаруживается целый комплекс пародийных аллюзий, в их числе — и миф про амазонок (согласно либретто, в незапамятные времена на острове поселились женщины, решившие править мужчинами), и сюжетные мотивы, связанные с образами Альчины и Армиды (престарелая Генеральша влюбляется в Графа).

В операх, отнесенных ко второй группе, пародируется *контекст* существования жанра — театральные нравы, взаимоотношения солистов, композитора и импресарио⁷. Примеров и здесь довольно много — «Импресарио с Канарских островов» Д. Сарри, «Опера сериа» Ф. Гассмана, пролог «Дона Жуана» Дж. Гаццаниги, «Вначале музыка, потом слова» А. Сальери, «Капельмейстер», «Импресарио в затруднении» Д. Чимарозы.

Музыкально-театральные произведения, в которых пародия обретала воплощение, связаны, в первую очередь, с комическими жанрами: в Италии это *comedia per musica* и *drama giocosa*, во Франции — также *comédie lyrique* и *opéra-ballet*⁸. В некоторых жанровых обозначениях фиксируется гротескный акцент, предполагающий сочетание разных смысловых

⁵ А также и других жанровых версий оперы, в том числе — французской музыкальной трагедии. Пародировались как общие черты того или иного жанра, так и наиболее популярные произведения (например, «Орфей» К. Глюка).

⁶ Подобное «перечтение» происходило и в более позднее время — вспомним «Руслана и Людмилу» М. Глинки, где образы Наины и ее волшебного царства пародируют сюжет про Армиду.

⁷ Анализируя этот сюжетный тип («опера об опере»), М. Федоринова в качестве причин, объясняющих его распространенность, выделяет (1) значительную популярность итальянской оперы в целом; (2) роль трактатов, эссе и памфлетов, ей посвященных (среди их авторов — Б. Марчелло, Л. Адимари, П. Този, Ф. Альгаротти). См.: Федоринова М. О. Оперы-пародии в итальянской музыкальной комедии XVIII века. С. 193.

⁸ О проблеме жанровых обозначений в опере XVII–XVIII века см.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Аутентичность или систематика: о жанровых обозначениях старинной итальянской оперы // Музыка и время. 2013. № 9. С. 7–10.

полюсов — комедийного и героического (*drama eroicomico* — «Теодор в Венеции» Дж. Паизиелло, «Странствующий рыцарь» Т. Траэтты). Наконец, отдельные жанровые группы образуют интермеццо («Две графини» Дж. Паизиелло, «Импресарио с Канарских островов» Дж. Сарри) и музыкальный фарс (компактная, обычно — одноактная разновидность комической оперы, предполагающая высокую степень интегрированности в развитии сюжета, локализованность места действия и, как правило — отсутствие хоровых номеров — «Импресарио в затруднении» Д. Чимарозы, «Волшебница Цирцея» П. Анфосси).

Художественные *приемы*, используемые в оперных пародиях, при всей их разноплановости оказываются относительно едиными:

- 1) пародийное решение либретто, а также его «рассогласование» с музыкой (например, сюжет решен в комическом плане, а его музыкальное воплощение апеллирует к серьезной, трагической стилистике);
- 2) *агглютинация*, то есть соединение в музыкальном решении стилистически контрастирующих, «несоединимых» элементов (связанных как с *seria*, так и с *buffa*);
- 3) ссылка на *жанр*, имеющий устойчивые внемузыкальные ассоциации (например, марш, менуэт, фолія);
- 4) использование музыкальных *цитат*;
- 5) прием тембровой *травестиш*.

Сразу следует отметить, что именно организация либретто занимает безусловное лидирующее положение в оперных пародиях. Так, в «Дон Кихоте в Сьерра Морене» Ф. Конти (1719) пародия уже сам сюжет — это качество он сообщает и преобладающему в опере «серьезному» по происхождению музыкальному решению (от общей композиции до аффектов в ариях). Неоднократно прием рассогласования музыкальной стилистики и смысла поэтического текста использован в интермеццо Д. Сарри «Импресарио с Канарских островов» (1724) на либретто П. Метастазіо. Например, ария Ниббио «*La farfalla*», повествующая о бабочке «...что в темноте / Среди стен порхает», содержит изящные фиоритуры и огромные скачки (вплоть до дуодецимы $a^1 - d$), которые в исполнении баса неизбежно производят гротескный эффект⁹.

Конкретные приемы организации вербального текста в оперных пародиях в принципе те же, что и в области литературной пародии. Это гипербола, бурлеск, столкновение семантически конфликтных элемен-

⁹ Подробный анализ этого сочинения см.: Луцкер П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: Дисс. ... докт. иск. М., 2015. С. 136–144.

тов и т. д. Среди типичных приемов здесь же следует отметить *смысловый параллелизм*. Например, первые слова арии главного героя из первого акта оперы Дж. Паизиелло «Король Теодор в Венеции» (1784) — *Io Re sono e sono amante* («Я — король, и я — влюбленный») представляют откровенную пародию на слова арии Дидоны из знаменитого либретто П. Метастазियो «Покинутая Дидона» («Я — царица, и я — возлюбленная») ¹⁰. В данном случае пародийный эффект возникает за счет комплекса факторов — сопоставления содержания текстов (он усиливается благодаря одинаковому синтаксису, сходному композиционному положению обеих номеров в соответствующих операх: это *первые* арии Теодора и Дидоны), жанрового и сюжетного контекстов ¹¹.

Первоисточник и пародия демонстрируют сходство в организации на одних уровнях и оппозицию на других, создавая в пародии эффект острой смысловой рассогласованности. Отметим, что принцип параллелизма, предполагающий в данном случае одновременно тождество и инверсию разных компонентов структуры может действовать на нескольких уровнях — лексическом, композиционном (например, отдельные сценические положения), наконец — в масштабе сюжета как целого.

Эффект рассогласования вербального текста и его музыкального воплощения нередко сочетается с *агглютинацией*, основанной на столкновении музыкальной стилистики *seria* и *buffa*. Этот прием широко представлен в «Опере сериа» Ф. Гассмана (1769), сюжет которой развенчивает как контекст существования жанра, обозначенного в названии, так и его художественную систему. Композитор и поэт наперебой расхваливают свою новую оперу. Импресарио охлаждает их пыл — опера конечно замечательна, но слишком длинна, поэтому ее надо сократить. Проблема еще и в том, что ее представление должно состояться в этот же вечер, и на подготовку премьеры остается совсем мало времени. Во время репетиций одна из певиц забывает ноты, другие участники спектакля — ссорятся. Наступает время премьеры. Публика аплодисментами и возгласами встречает появившегося на сцене Назеркана, возвещающего в браваурной арии о своей победе над врагами. Но, несмотря на все усилия исполнителей, опера «Оранzeb» проваливается. Пока они выясняют меж-

¹⁰ См.: Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. С. 350–351. Как отмечают авторы, начало темы, открывающей эту арию, стало основой для арии доктора Бартоло из первого акта оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» (в которой оно, скорее всего, также имеет пародийный смысл).

¹¹ В опере Дж. Паизиелло Теодор — беглый король Корсики, прототипом которого послужила фигура известного международного авантюриста Теодора Штефана фон Нойхоффа.

ду собой отношения, вдруг становится известно, что импресарио сбежал, прихватив с собой весь доход от спектакля.

Музыкальное решение этого сочинения строится на последовательном сопоставлении стилистики *seria* и *buffa*. Само по себе это сочетание не было абсолютно уникальным для музыкального театра XVIII века и далеко не всегда имело именно пародийный эффект. Он неизбежно рождался в контексте определенного сюжета и соответствующих сценических положений. Аналогичный прием использован и в опере Д. Чимарозы «Мнимая Армида» (1777). Так, в финале первого акта соло Стеллы *Frabutto tiranno* решено в стилистике *seria*, но звучит оно в контексте откровенно буйфонных разделов, окружающих ее (см. *ил. 1* и *2*).

Andantino

Stella

Fra-but - to ti-ran-no

Ил. 1. Д. Чимароза «Мнимая Армида». Финал 1 акта. Соло Стеллы *Frabutto tiranno*

Allegro
Don Bernabo

La la ra la la ra la la la la ie ra

Ил. 2. Д. Чимароза «Мнимая Армида». Финал 1 акта. Реплика Дона Бернабо *La la ra*

Нередким использование вышеописанных приемов было и во французском театре XVII–XVIII веков (в первую очередь — ярмарочных пародиях, например — «Телемаке» А. Лесажа). В пародии на «Армиду» Люлли, поставленной под названием «Деревенская опера» в 1692 году и подготовленной драматургом Ш. Дюфрени «Арлекин изображал Ринальдо, под музыку Люлли подставлялись новые тексты, она прерывалась популяр-

ной уличной песенкой, а за подлинным оперным текстом мог следовать нарочито лишенный смысла комический припев»¹².

Использование *жанра со смещенным/трансформированным исходным значением* — один из типичных приемов в сфере музыкальной пародии. Финал второго акта «Мнимого Сократа» Дж. Паизиелло (1775), в котором главный герой прощается с близкими, собираясь принять яд, открывается подчеркнуто мрачным траурным маршем. Но его семантика развенчивается в контексте содержания всей сцены: вместо яда Дон Таммаро на самом деле принимает опий, даже не думая о том, что его подражание Сократу оказывается лишенным всякого смысла.

Прием трансформации жанровой семантики в целом оказался весьма популярным в оперных пародиях — он обнаруживается в разных национальных традициях музыкального театра, в том числе — немецкой и английской. Таково звучание фолии в арии главного героя *Mein Hertze* («Мое сердце») из четвертой сцены пятого акта «Забавного принца Йоделета» Р. Кайзера (*ил.* 3), а также в арии *If thus a man can die* («Если так человек может умереть»¹³, № 63) из третьего акта «Оперы нищего» Дж. Гея и И. Пепуша (*ил.* 4). Напомним, что семантика жанра фолии связана с образами неистовства и безумия¹⁴. В опере Кайзера пародируется сюжетный шаблон сцены ревности — «безумие» героя оказывается утрированным, гиперболизированным (с точки зрения стилистики поэтического текста, возвещающего о сердце, трепещущем от неистовой ярости и жажде мести). Да и сама музыкальная трактовка темы фолии с постоянными «заикающимися» репетициями тонов вокальной партии в быстром темпе производит откровенно комичный эффект. Во втором — семантика жанра фолии вступает в гротескное несоответствие с содержанием текста арии, да и сценической ситуации в целом. Капитан Мэххит жалуется на судьбу, обильно запивая свое горе спиртным. В этой сольной сцене, состоящей из нескольких эпизодов-арий, использован также прием агглютинации — соединяется крайне пестрый музыкальный материал: помимо фолии в ней звучат мелодия английской народной песни *Green sleeves* («Зеленые рукава») и номер из музыки к спектаклю «Бондука, или Британская героиня» Г. Перселла¹⁵.

¹² Ливанова Т. Л. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. Т. 2. М., 1982. С. 168. См. также далее в настоящей статье сноску 15.

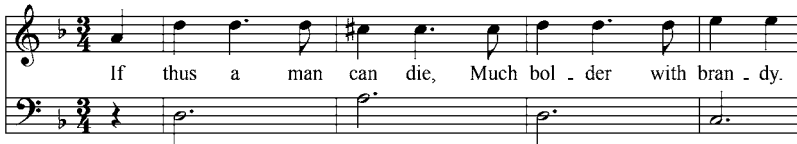
¹³ Первые слова напоминают об известной поговорке: *A man can die but once* (смерть бывает только однажды).

¹⁴ Именно в таком качестве (в непародийном контексте) ее использовал, например А. Вивальди в опере «Неистовый Орландо».

¹⁵ Другой яркий пример — интермеццо Дж. Орландино «Мадам Дульциния и повар», где повар рассуждает о кофе на мотив фолии (*Луцкер П. В., Сусидко И. П.* Итальянская опера XVIII века. Часть II. Эпоха Метастазиио. С. 138).



Ил. 3. Р. Кайзер. «Забавный принц Йоделет». Акт 5, сцена 4. Ария Йоделета *Mein Hertze*. Вступление



Ил. 4. Дж. Гей, И. Пепуш. «Опера нищего». Акт 3. Ария Мэххита *If thus a man can die*

Еще один выразительный прием представляет пародийная интерпретация *музыкальных цитат*. Например, в опере Дж. Паизиелло «Две графини» (1776) в тексте арии из первого акта *Ah s'io fossi come Orfeo* («Ах, если был бы я Орфеем») присутствует цитата из знаменитой арии «Потерял я Эвридику» оперы К. Глюка. Примечательно, что ей же соответствует интонационная аллюзия на соответствующее музыкальное решение этой арии¹⁶. Сама по себе ничего явно пародийного она не содержит. Комизм ситуации можно понять, только зная содержание сцены (Просперо смеется над признанием Маркиза, который в арии сравнивает себя с Орфеем)¹⁷. Именно благодаря контексту пародийный смысл обретает масштабная цитата речитатива и арии Сабина *La tu vedrai* («Ты увидишь») из первого акта «Юлия Сабина» Дж. Сартти в опере «Вначале музыка, потом слова» А. Сальери (1786) — певица Элеонора демонстрирует свои вокальные данные поэту и капельмейстеру, которые в предельно короткий

¹⁶ Пародийное прочтение оперы К. Глюка обнаруживается в опере Т. Траэтты — «Странствующий рыцарь», у Дж. Паизиелло это также «Обманутое доверие» и «Мнимый Сократ» (девятая сцена из второго акта последней оперы представляет издевательскую пародию на сцену с фуриями, открывающую второй акт «Орфея»).

¹⁷ Смысловой диссонанс между текстом музыкального первоисточника цитаты, использованной в пародии, и ее новым текстом вообще нередко встречается в пародиях. Так, в одной из наиболее известных пародий на «Деревенского колдуна» Ж. Руссо — «Амуры Бастиена и Бастиенны» (авторы — Арни и мадам Фавар) — Бастиенна поет текст «Я потеряла своего друга» на мотив популярной песни «Я потеряла своего осла» (см.: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть I. Кн. 1. М., 1987 С. 165*). Об аналогичной трактовке материала из опер Ж. Люлли в оперных пародиях см.: *Powell S. The opera parodies of Florent Carton Dancourt*. Автор, в частности, приводит примеры откровенно комического сочетания текста, написанного Ф. Данкурром, с популярными музыкальными номерами «Армиды».

срок должны «изготовить» оперу. Скрытый пародийный оттенок имеют и цитаты в финале второго акта «Дон Жуана» В. Моцарта¹⁸ (1787).

Наконец, характерный ряд примеров представляет *тембровая трагедия*. Исполнение мужских партий женщинами, ставящее цель подчеркнуть юношеский возраст героя, обычно воспринимается как вполне естественное явление, а ситуация, когда женская роль поручается мужскому голосу, обычно (хотя и не всегда) преследует если не пародийно-карикатурный, то, по крайней мере, гротескно-комический эффект — партии Беллоны из пролога «Галантных Индий» Ж. Рамо (1735) и главной героини из его же «Платеи» (1745), а также Генеральши из «Мира наизнанку» А. Сальери¹⁹ (1795). Этот прием оказался характерным, в первую очередь, для барочной оперы, в которой применялся начиная с XVII века²⁰ (причем не всегда в пародийном контексте). Таковы, например, гротескные образы представительниц потустороннего мира (вспомним Медузу Горгону и ее сестер из «Персея» Ж. Люлли — 1682), или же престарелых, но весьма любвеобильных «красавиц» — Рагонда из «Свадьбы Рагонды» Ж. Муре (1714).

Очевидно, что все рассмотренные выше приемы могут выступать в комплексе. Так, в «Платее» Ж. Рамо сюжет имеет откровенно пародийный характер. С одной стороны — это «история любви наоборот», в которой Платея выступает как подлинная антигероиня²¹. С другой — здесь происходит развенчание идеализированного пространства мифа: боги не только наделены всеми отрицательными качествами обычных людей,

¹⁸ Комментируя цитату из «Свадьбы Фигаро» в этой опере, Е. Назайкинский пишет: «„Какая-то очень знакомая музыка!“ — восклицает Лепорелло, а потом они вместе с хозяином начинают подпевать оркестру — потрясающий пример перевернутого стилистического зеркала или, точнее, зеркала в зеркале: отстраненно звучит музыка, принадлежащая „знаменитому маэстро“ — как будто не тому самому, который эту же сцену всю и написал!» (Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М. 2003. С. 142). См. об этой цитате также: Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л. 1977. В частности, анализируя параллели между сценой «Моцарта и Сальери» А. Пушкина со слепым скрипачом и сценой ужина Дон Жуана в опере Моцарта автор отмечает крайнее упрощение цитаты из «Свадьбы Фигаро» в последней, в результате которого «текст обесмысливается, превращаясь в заурядный бытовой музыкальный номер, типичную Tafelmusik. Перед нами та самая картина, которую так драматически живописал Сальери: шедевр, изуродованный уличными музыкантами, наигрывающими на потеху публике» (с. 118).

¹⁹ В современных постановках опер XVII–XVIII в.— это также партии Арнальты из «Коронации Поппеи» К. Монтеверди и Линфеи из «Каллисто» Ф. Кавалли.

²⁰ Довольно выразительный пример — «Каллисто» Ф. Кавалли (1651), где Юпитер, чтобы покорить сердце Калисто, является перед ней в образе Дианы и должен в данной сцене петь высоким (!) голосом.

²¹ Пародийную инверсию сюжета дополнительно акцентирует рассказ истории про Дафну, за которой охотился Аполлон (в ариетте Безрассудства *Aux langueurs d'Apollon*).

но и нередко представлены в сниженном облике (вспомним хотя бы «метаморфозы» Юпитера во втором акте). В этом сюжете в полной мере правит Безрассудство, которое в состоянии не только превратить похоронный напев в веселый, но и перевернуть весь мир вверх ногами²².

Рамо использует в этом сочинении целый арсенал приемов — это и пародирование сценических ситуаций, имевших в «серьезных» жанрах подчеркнуто возвышенный смысл (хор-прославление лягушек из первого акта, издевательское величание Платеи в конце второго акта, решенное в откровенно буффонном стиле, чакона из третьего акта), многочисленные смысловые диссонансы между содержанием текста и его музыкальным решением (например, последнее соло Платеи из первого акта, в котором возвышенному тексту соответствует легкомысленно-комичная мелодия), вплоть до гротескного приема рассогласования музыкальных и лексических акцентов в вокальной партии. Во втором акте в ариетте Безрассудства пространная каденция героини соответствует безударному слогу слова «outragé» (ил. 5). Здесь же пародируются приемы итальянской оперы (оба сольных номера Безрассудства содержат явные гиперболы виртуозного *bel canto*).

Ил. 5. Ж. Рамо. «Платея». Акт 2. Ариетта Безрассудства.

²² Как отмечает А. Булычева, «...„Платея“ Рамо предстает универсальной, всеобъемлющей пародией на барочный порядок вещей. Она наследует пародиям Ярмарки, однако вместо того, чтобы выхватывать отрывки из отдельных спектаклей Оперы, куски чужих стихов и чужих мелодий, Рамо пишет полностью оригинальное произведение, пародирующее сам барочный театр как таковой, подкапываясь под фундаментальные основы барочной поэтики через осмеяние трех ее важнейших элементов — игры, метаморфозы и водной стихии» (Булычева А. В. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М., 2004. С. 307).



В исторической перспективе оперные пародии XVIII века обнаруживают свою, ясно различимую специфику. Весьма показательно уже то обстоятельство, что они создаются в первую очередь за счет средств, связанных с *внемузыкальным* планом текста²³. Интонационная деформация материала, его гротескное искажение в них фактически не встречается. Кроме того, в формировании пародии, судя по всему, в равной степени значимы как внутритекстовые, так и внетекстовые отношения. Важными оказываются как *взаимная координация* отдельных компонентов текста, так и тот круг *ассоциаций*, которые они вызывают в памяти.

Большинство используемых в пародии этого периода музыкальных приемов (если рассматривать их изолированно) можно обнаружить и вне пародийного контекста (например, цитирование). Эффект возникает благодаря взаимосвязанному, согласованному действию этих приемов. Их *внутритекстовое* взаимодействие производит активизацию *пародийных значений* в сознании аудитории. Так, соединение стилистически разнородных элементов, или же приемы, типичные для оперы буффа (*parlando*, например), обретают пародийный тон в определенной сюжетной плоскости.

Проявление пародийного эффекта может быть детерминировано и более широким контекстом, в частности — определенной национальной традицией. Как было сказано выше, в «Платее» Ж. Рамо сольные номера Безрассудства во втором и третьем актах представляют пародию на стилистику итальянского *bel canto*. Но как пародии они воспринимаются преимущественно за счет того, что для французской оперы периода создания «Платеи» подобное изобилие виртуозных колоратур в принципе не было характерно. Поэтому на фоне жанровой традиции Франции оно выглядело как очевидная гипербола, для современного же слушателя этот эффект в известной степени оказывается утраченным. Таким образом, изменение культурно-исторического контекста может приводить как к рождению пародийного эффекта, так и, напротив, к его нивелированию, «стиранию» из памяти.

Для понимания сущности пародии в опере XVIII века важным оказывается и то, как связана семантика первоисточника и собственно пародии.

²³ Аналогичная ситуация обнаруживается и в пародиях, создававшихся в XVII веке. Д. Грот, выделяя четыре типа оперных пародий, существовавших в это время во Франции, отталкивается именно от критерия сохранности/изменчивости вербального и музыкального текстов (в том числе — пародии, основанные на изменении словесного текста при сохранении музыки оригинала, и противоположной ситуации — сохранении исходного словесного текста при использовании другой музыки). См.: *Grot D. Seventeenth-century parodies of french opera // Musical Quarterly. 1942. № 27. P. 112.*

дии. В самом общем плане здесь возможны две ситуации: (1) пародия и ее объект имеют прямую, непосредственную соотнесенность; (2) инвертируя первоисточник, пародия в действительности имеет направленность на какой-то другой объект.

В первом случае пародия направлена именно на тот объект, который подвергается инверсии. Во втором — то, что подвергается инверсии, представляет всего лишь средство для пародирования объекта, находящегося за его пределами. В результате возникает тройственное отношение между самой пародией, тем объектом, который служит *средством* ее воплощения, наконец, объектом, который является собственно *целью* пародирования. Так, создавая пародию на определенный жанр или конкретную цитату, композиторы могут иметь в виду в качестве цели пародии не их самих, а связанные с ними устойчивые внемузыкальные ассоциации (которые, в свою очередь, соотносятся с самим произведением-пародией: например, безумие, подразумеваемое фолией, «откликается» безумием, которое старается изобразить герой).

В опере XVIII века в преобладающем большинстве случаев обнаруживается первая ситуация — пародируя, например, шаблоны той же оперы *seria*, авторы имеют в виду в первую очередь именно их. Пародия этого типа имеет безошибочную и однозначную действенность, но она же оказывается и относительно одноплановой. Непосредственная соотнесенность пародии и ее объекта изначально лишает ее смысловой многомерности.

Функции оперной пародии в XVIII веке заключались не столько в критике того или иного жанра, сколько в создании инвертированной модели мира. Она представляет собой подлинный «мир наизнанку», не уничтожающий, впрочем, реально существующий мир, а показывающий человеку его перевернутый облик. Пародия и оригинал образуют два полюса, уравнивающих и дополняющих друг друга, но отнюдь не стремящихся к взаимному уничтожению. При этом в пародии мир устроен логично, по постижимым законам. Пародия этого периода рационально организована, ей абсолютно чужда абсурдистская стихия, столь характерная для мира пародии XX века. Показательно в этом отношении, что пародия XVIII века не затрагивает сущности оперы как жанра (в отличие от того же XX века, где у П. Хиндемита или Д. Мийо инвертируются и сами ее жанровые основы).

Показательно, что пародирование серьезных и высоких образов в опере нередко сопровождается ситуациями *безумия*. Например, в «Мнимой Армиде» Д. Чимарозы маркиза Тисба теряет рассудок, думая, что она Армида, которую покинул Ринальдо (неудивительно, что и текст оперы содержит отсылки к поэме Т. Тассо). Сходная сценическая ситуация воз-

никает в «Странствующем рыцаре» Т. Траэтты — рыцарь Гвидо временно сходит с ума и представляет себя Орфеем. А у К. Диттерсдорфа, также как и Т. Траэтта пародирующего «Орфея» К. Глюка, сочинение называется: «Любовь в сумасшедшем доме»²⁴.

Судя по всему, именно эти образы позволяли сформировать в контексте сюжета внешне рациональное объяснение поведения героя. В то же время, безрассудство здесь не просто мотивирует его «ненормальный» характер. Сам мир в сознании выворачивается наизнанку — но воспринимаемая его «всерьез», персонаж не понимает, что все окружающие видят его в подлинном освещении, нелепом и гротескном. Серьезная и несерьезная модальности оказываются в зоне непосредственного контакта, дополнительно акцентируя пародийный эффект.

Не случайно еще одним спутником пародийных опер становится *смена образа* персонажа, обычно оказывающаяся мнимой. Он воспринимает себя в новом облике (Орфея, Армиды, и т. д.), обычно — возвышенном и идеальном для него самого, но комичном для всех, кто видит его со стороны. Один из ярких примеров — «Мнимый Сократ» Дж. Паизиелло, в котором дон Таммаро, окончательно помешавшись на древнегреческой философии, воображает себя Сократом, цирюльника называет Платоном, свою жену — Ксантиппой. Очевидно, что трансформация внешнего облика героя имеет карнавалы истоки, инвертирующие привычные измерения бытия — неудивительно, что она столь часто встречается в комических жанрах. Но именно пародийная ее версия имеет особый смысловой оттенок, предполагающий двойную точку зрения — мнимую и истинную²⁵.

Можно предположить, что и сам образ безумия в целом представляет пародийную инверсию *ratio* как ведущей категории в модели мира просветительского классицизма. Показательно, что в такой интерпретации он встречается в основном в операх второй половины XVIII века²⁶. Не случайно характерная для них система художественных приемов пародии имеет свою специфику по сравнению с музыкальным театром эпохи барокко. В частности, в период классицизма крайне редко можно встретить прием тембровой трагедии (скорее всего, воспринимавшийся как откровенно вычурный и противоестественный). Меняется и отношение к межтекстовым взаимодействиям. Если в эпоху барокко преи-

²⁴ См.: Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. С. 77–78.

²⁵ Это осознавали композиторы уже в XVII веке. Например, в опере Ф. Кавалли «Каллисто» Юпитер превращается в Диану, чтобы покорить сердце главной героини, общаясь в то же время в своем исходном качестве с Меркурием.

²⁶ В эпоху барокко обнаруживается как раз противоположный мотив — *триумф* безумия над рассудком. Именно он представлен, например, в прологе «Венецианских празднеств» А. Кампра, о нем же напоминает образ *la Folie* (Безрассудства) в «Платее» Ж. Рамо.

мущественно встречаются заимствования в композициях, построенных по принципу *pasticcio* (например, в ярмарочных пародиях), то в период классицизма чаще используется принцип цитирования, при этом сама цитата выступает как область повышенной семантической концентрации, инвертируя смысл первоисточника в подчеркнуто рационально-игровой манере (подобно цитатам из опер К. Глюка и Дж. Сарти).

Традиции оперной пародии XVIII века отчасти продолжают свое существование и в более поздние эпохи. Но в их пространстве пародии будет все сложнее и сложнее сохранять внутреннюю ясность и семантическую «прозрачность», понятную слушателям и одновременно открывающую простор для их интерпретации.

Литература

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть I. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 544 с.
2. Булычева А. В. Сады Армиды. Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004. 448 с.
3. Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостоин сам себя» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л.: Наука, 1977. С. 115–122.
4. Кириллина Л. В. Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика-XXI, 2006. 384 с.
5. Ливанова Т. Л. История западноевропейской музыки до 1789 года: В 2 т. Т. 2. М.: Музыка, 1982. 622 с.
6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Аутентичность или систематика: о жанровых обозначениях старинной итальянской оперы // Музыка и время. 2013. № 9. С. 7–10.
7. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть I. Под знаком Аркадии. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. 440 с.
8. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Часть II. Эпоха Метастазियो. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.
9. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
10. Луцкер П. В. Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: Дисс. ... докт. иск. М., 2015. 469 с.
11. Мокульский С. С. История западноевропейского театра: В 2 т. Т. II: Театр эпохи Просвещения. М.; Л.: Искусство, 1939. 512 с.
12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
13. Сахновская-Панкеева А. В. Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар: Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. 288 с.
14. Федоринова М. О. Оперы-пародии в итальянской музыкальной комедии XVIII века // Вестник РАМ. М., 2009. № 1. С. 191–201.
15. Groult D. Seventeenth-century parodies of french opera // Musical Quarterly. 1942. № 27. P. 211–219 (Part I); P. 514–526 (Part II).
16. Harvey S. Opera parody in France 1685–1766: genre and critical function. Ph.D. dissertation. Stanford, 2001.
17. Powell S. The opera parodies of Florent Carton Dancourt // Cambridge Opera Journal. 2001, 13:2. P. 87–114.