

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

В «КРИВОМ ЗЕРКАЛЕ» МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАРОДИИ

А.В. Денисов

Аннотация. В музыкальном искусстве пародия использовалась и продолжает использоваться в разных ситуациях и контекстах. К ней обращаются композиторы, имеющие подчас весьма несхожие эстетические позиции и стилевые ориентиры. Вообще изучение пародии как особого художественного феномена связано преимущественно с литературными жанрами. Действительно, именно в этой сфере явление пародии обрело достаточно широкий спектр воплощений — неудивительно, что к ним обращались многие исследователи. В то же время, изучение пародии именно в музыкальном искусстве оказывается крайне актуальным. Об этом говорит уже сам масштаб явления, связанных с пародией, более того — ее сущность, которая, как мы увидим далее, неизменно проявляет себя в разные исторические периоды. Итак, в разные исторические периоды функции пародии могли дополняться и видоизменяться. Именно пародия позволяла сформировать критический взгляд на сложившуюся систему ценностей, который иногда сопровождался почти полным отказом от нее. В то же время, становится ясной особая значимость пародии в развитии искусства, о которой говорят далеко не только музыка и литература. Пародия оказывается своеобразным двойником, неотступно следующим за самыми различными явлениями человеческой культуры — от архаического прошлого до современной действительности. Пародия раскрывает новый взгляд на мир, она же нередко взрывает традиционные схемы мышления, оказываясь катализатором дальнейших художественных поисков.

Ключевые слова: музыкальное искусство, музыкальная пародия, формы, жанр, направленность, художественный принцип, оригинал, феномен, оригинал-пародия, типы.

В музыкальном искусстве пародия использовалась и продолжает использоваться в разных ситуациях и контекстах. К ней обращаются композиторы, имеющие подчас весьма несхожие эстетические позиции и стилевые ориентиры. Тем не менее, в музыкальной науке пародия рассматривалась достаточно редко¹; по крайней мере, специально ее исследование почти не производилось. Вообще изучение пародии как особого художественного феномена связано преимущественно с литературными жанрами. Действительно, именно в этой сфере явление пародии обрело достаточно широкий спектр воплощений — неудивительно, что к ним обращались многие исследователи². В то же время, изучение пародии именно в музыкальном искусстве оказывается крайне актуальным. Об этом говорит уже сам масштаб явления, связанных с пародией, более того — ее сущность, которая, как мы увидим

далее, неизменно проявляет себя в разные исторические периоды.

Если пытаться определить феномен пародии в самом общем плане, то мы неизбежно столкнемся с тем, что он может раскрываться в весьма многообразных формах. Общеизвестно определение пародии как жанра, имеющего специфическую направленность³; пародия почти всегда соотносится с комическим или сатирическим аспектами⁴.

³ Приведем одно из таких определений: пародия — «вид сатирического произведения, высмеивающее литературные направления, жанры, стили, манеры писателя, устаревшие приемы поэзии и пошлые, недостойные поэзии явления действительности» (Елисеев И., Полякова Л. Словарь литературоведческих терминов. Ростов-на-Дону, 2002. С. 135–136). В. Жирмунский определяет пародию так: «сознательная стилизация, сознательное воспроизведение особенностей стилистической манеры в намеренно карикатурном виде с полемической целью» (Жирмунский В. Введение в литературоведение. М., 2009. С. 179).

⁴ См., например, Grellman H. Parodie//Merker P., Stammer W. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. — Berlin, 1926–27, Bd.2. Sheinberg E. Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich: a theory of musical incongruities. - 2000.

¹ См., например, работы М. Бонфельда, М. Федориновой, Н. Енукидзе А. Коробовой. Среди исследований, посвященных пародии, назовем также работы В. Стейнке, Ч. Боррена, Т. Руinea, и др.

² См. работы О. Фрейденберг, М. Бахтина, Ю. Тынянова, а также исследования В. Новикова, Г. Лушникова.

В то же время, как представляется, пародия может быть связана далеко не только с конкретной жанровой или стилистической сферами. Она образует некий *общий художественный принцип, проявляющийся в семантическом и структурном переосмыслении пародируемого оригинала*. Пародия всегда воспринимается и оценивается на фоне этого оригинала, представляя своего рода его отражение. В зависимости же от того, что именно отражается, а также *под каким именно углом зрения*, и возникают различные конкретные версии пародии. При этом естественно, что отношения «оригинал — пародия» всегда имеют двусторонний характер. Оригиналу дает ей жизнь и, одновременно, сам воспринимается с новых позиций в ее свете¹.

Так, очевидно, что пародия может распространяться как на тот или иной стиль в целом, так и проявлять себя избирательно — в этих случаях следует говорить о пародии только жанра или только сюжета, например. С другой стороны, действие пародии иногда оказывается связанным с сатирическим или гротескным переосмыслением оригинала, а иногда — уходит от него достаточно далеко. В целом же, многообразие форм пародии подчеркивает универсальность ее механизмов, обладающих, как мы увидим ниже, особой жизнеспособностью в процессе развития культуры.

Аспекты исследования пародии достаточно многообразны. В то же время, их можно условно разделить на три группы. Во-первых — изучение структурно-семантической организации пародии, то есть — выявление ее организующих принципов и закономерностей. Во-вторых — определение исторически сложившихся типов пародии — того, как ее общие принципы воплощались в конкретных, исторически обусловленных формах. Наконец, в-третьих — исследование функций пародии в самой культуре, сущности того положения, которое она в ней занимает. В настоящей работе мы, так или иначе, будем вынуждены затронуть все три аспекта — учитывая их взаимосвязанность. Впрочем, прежде всего мы постараемся показать на отдельных примерах *единство* конкретных проявлений пародии вместе с их крайним *внешним* разнообразием.

В первую очередь, возникает вопрос, в чем заключаются сами *способы*, создающие пародийное

переосмысление в пародии по сравнению с оригиналом. Они основаны на параллельном действии *внутритекстовых* и *межтекстовых* отношений в пародии: то есть, за счет определенной взаимной координации элементов текста пародии, а также за счет «сравнения» этого текста с пародируемым оригиналом. Как будет видно ниже, обычно эти отношения проявляются совместно, но при этом одно из них чаще всего преобладает.

Рассматривая общие принципы пародии, правомерно говорить о существовании приемов, занимающих относительно ведущее положение². Во-первых, это приемы, связанные с определенной *имманентной организацией* интонационной структуры музыкального текста. Во-вторых — приемы, апеллирующие к *внемузыкальной смысловой сфере*, связанной с текстом — если она у него есть. Для аналитического удобства эти приемы будут рассмотрены по отдельности (хотя они нередко действуют одновременно).

Первую группу образуют приемы деформации и агглютинации. При *деформации* интонационная ткань текста по сравнению с исходным материалом подвергается различного рода модификациям, обычно искажающим его и даже разрушающим. Например, это использование диссонансирующих созвучий валторн в менюэте из «Секстета деревенских музыкантов» В. Моцарта, имитирующих фальшивую игру³, резко звучащих аккордов в аккомпанементе темы полонеза О. Козловского «Гром победы» в «Носе» Д. Шостаковича (пример 1), или превращение темы «Марсельезы» в танец в «Венском карнавале» Р. Шумана за счет нового метроритмического оформления (пример 2).

В миниопере Д. Мийо «Похищение Европы» дуэт Юпитера и Европы написан в размере 5/8 — вместе с «хромающими» метроритмическими рассогласованиями он превращается в пародию на любовный дуэт (пример 3). Широкий спектр приемов деформации обнаруживается в «Пяти гримасах к «Сну в летнюю ночь»» Э. Сати (приемы политональных сочетаний, трансформации вертикалей, и т.д.— пример 4, представляющий деформацию жанра галопа). Иногда достаточным оказывается изменение только тембра, темпа, динамики, артикуляции для создания пародийного эффекта. Так, он возникает в теме главной партии из увертюры к «Волшебной флейте» В. Моцарта,

¹ «В случае пародии, стилизации и аллюзии читатель неизбежно превращается в участника текстовой игры. <...> Пародия предполагает, что деформированный текст будет узнан, ставка при этом делается на поддержание постоянного напряжения между ощущением тождества двух текстов и одновременным осознанием различий между ними. Именно из такого напряжения и рождается удовольствие от текста» (Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008. С. 145).

² Здесь и далее речь пойдет именно о приемах музыкальной пародии; вопрос о ее соотношении с пародией в сфере словесного творчества мы оставляем в стороне.

³ Сходный пример — сочинение П. Хиндемита с откровенно эпатажным названием «Увертюра из оперы «Летучий голландец», сыгранная любительским оркестром у городского фонтана в семь часов утра с листа».

основанной на теме из первой части клавирной сонаты М. Клементи В-dur, но с характерными акцентами на последних долях такта (ср. примеры 5 и 6).

Среди характерных музыкальных приемов, приводящих к деформации — *поляризация* одного или нескольких параметров интонационного материала. Таково использование диаметрально противоположных средств по сравнению с оригиналом — низкого тембра вместо высокого (см. пример 7), быстрого темпа вместо медленного, громкой динамики вместо тихой (и наоборот). В результате в пародии исходные средства обретают отрицательный знак. Этот эффект может возникать и просто за счет резкого нарушения стереотипов восприятия. Так, характерный ряд примеров представляет *тембровая травестия*. Если исполнение мужских партий женщинами, ставящее цель подчеркнуть юношеский возраст героя обычно воспринимается как вполне естественное явление, то ситуации, когда женская роль поручается мужскому голосу обычно преследуют если не пародийно-карикатурный, то, по крайней мере, гротескно-комический эффект — партии Арнальты из «Коронации Поппеи» К. Монтеверди, Платеи из одноименной лирической комедии Ж. Рамо, Генеральши из «Мира наизнанку» А. Сальери, донны Агаты в «Театральных удобствах и неудобствах» Г. Доницетти, Кухарки в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам» (все три последние партии предназначены для низких мужских голосов —!)

Частным и весьма распространенным случаем деформации можно считать *гиперболу* (греч. *hyperbole* — преувеличение), при которой происходит акцентирование того или иного признака пародируемого оригинала, или же целой системы признаков. Они предстают в подчеркнуто заостренном виде — то, что в оригинале находится в сбалансированных и гармоничных отношениях, в пародии оказывается рассогласованным. По сравнению с оригиналом эти признаки действительно раскрываются в «преувеличенном», утрированном виде.

Примеры гиперболы достаточно многочисленны. Среди ее классических образцов — «Песня жареного лебедя» из «Carmina Burana» К. Орфа (пародийная имитация плача — высший регистр фагота, а затем вокальной партии тенора, неожиданные скачки, гротескно звучащее тембровое оформление сопровождения); третья часть из Первой симфонии Г. Малера (пародия на траурный марш — высший регистр контрабаса в начале, постепенно все более сгущающаяся полифоническая фактура, низкие тембры).

Наконец, еще один прием — *агглютинация* (лат. *agglutinare* — приклеивать) — столкновение принципиально несопоставимых элементов. Так,

агглютинация может возникнуть при столкновении элементов из различных стилистических рядов, или при несоответствии элемента тому положению в тексте, в котором он оказывается. Случаи применения агглютинации также хорошо известны — например, «Крейцера соната» из «Сатир на слова Саши Черного» Д. Шостаковича, в которой цитата из Девятой сонаты для скрипки и фортепиано Л. Бетховена постепенно деформируется, а затем, после несостоявшейся цитаты арии Ленского из «Евгения Онегина» П. Чайковского внезапно появляется новый материал в характере легкомысленного вальса (пример 8).

Другой пример — «Слон» из «Карнавала животных» К. Сен-Санса — без всякого перерыва соединяются цитаты тем танца сильфов из «Осуждения Фауста» Г. Берлиоза и Скерцо из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, звучащие у контрабаса¹ (пример 7). Во всех этих случаях активизируются новые качества сталкиваемых элементов — непривычное сорасположение, а также непредсказуемость в логике их следования оказываются здесь на первом плане.

Возможна ситуация, при которой в тексте сочетаются стилиевые элементы и в оригинальном, и в деформированном виде. Так, в финале первого акта оперы Д. Чимарозы «Мнимая Армида» (со слов «*Farabutto tiranno*») стилистика оперы *seria* предстает вначале в чистом виде, и тут же подвергается разрушению (особенно комично звучат повторяющиеся октавные скачки в вокальной партии), переходя далее в буффонную сцену.

И при деформации, и при агглютинации нарушается инерция восприятия — но если в первом случае она происходит за счет «сравнения» пародии и оригинала, то есть, преимущественного действия межтекстовых отношений, то во втором — за счет преобладания отношений внутритекстовых.

Впрочем, в образовании пародии могут принимать участие не только эти отношения. В вышеприведенных примерах она рождается преимущественно благодаря преобразованиям в самой интонационной ткани текста. В то же время, восприятие его именно в пародийном качестве может происходить благодаря определенной *внемusыкальной семантике*. Так, нередко пародия возникает благодаря общему *контексту* — например, хор «Amen» из второй части «Осуждения Фауста» Г. Берлиоза воспринимается как пародия на церковный гимн только из-за сюжетной ситуации (вся сцена, в которой звучит этот хор, представляет собой пародию на отпевание).

¹ Отметим, что здесь прием агглютинации соединяется с трансформацией — изменение тембра и темпа по сравнению с оригиналом.

Пример 1 — Д. Шостакович, «Нос», первое действие, первая картина, ц.44

Molto meno mosso

The score consists of three staves. The top staff is a piano part in 4/4 time, marked *p* and *pp*. The middle staff is a tam-tam part, marked "Tam-tam" and "P-to". The bottom staff is a bass line with a *cresc.* marking. The tempo is *Molto meno mosso*.

Пример 2 — Р. Шуман, «Венский карнавал», Allegro, с т. 293

Sehr lebhaft

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, marked *ff* and *sf*. The second system continues the piano accompaniment. The tempo is *Sehr lebhaft*.

Пример 3 — Д. Мийо, «Похищение Европы», четвертая сцена

Jupiter Taurin 53

L'A_ mour qui chan_ ge les Humains en be_ tes

The score shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in French: "L'A_ mour qui chan_ ge les Humains en be_ tes". The piano accompaniment is in 4/4 time. The tempo is *Jupiter Taurin*.

Пример 4 — Э. Сати, «Пять гримас к «Сну в летнюю ночь»», № 1

Modere

Пример 5 — М. Клементи, Соната ор. 6 № 2, первая часть

Allegro con brio

Пример 6 — В. Моцарт, «Волшебная флейта», увертюра, тема главной партии

Allegro

Еще один пример — трио «Italia la belle» из оперетты Ж. Оффенбаха «Господин Шуфлери». Оно открывается патетическим аккомпанированным речитативом, после которого идет само трио, недвусмысленно напоминающее о стиле Дж. Россини и В. Беллини. Сама же сценическая ситуация имеет откровенно комичный характер — Шуфлери, его дочь Эрнестина со своим возлюбленным Бабилой пытаются исполнить «итальянское трио» (Шуфлери хотел устроить прием, но приглашенные им для выступления оперные певцы отказались прийти). Речитатив и трио в начале полностью выдерживают высокий стиль итальянской оперы, позже и сам музыкальный материал начинает подвергаться откровенно гротескной трансформации.

Более сложная ситуация возникает при пародировании материала, изначально имеющего опреде-

ленную немзыкальную семантику. Ее несовпадение с немзыкальными смыслами в контексте уже самой пародии может рождать эффект мощного пародийного диссонанса — «Благоразумие» из Пяти романсов на слова из журнала «Крокодил» Д. Шостаковича (цитата Dies Irae звучит во время слов «Хотя хулиган Федулов избил меня...»), тема «Чижика-пыжика» из второго акта «Золотого петушка» Н. Римского-Корсакова, а также цитата ария Орфея из оперы К. Глюка в оперетте Ж. Оффенбаха «Орфей в аду»¹.

¹ Прием рассогласования немзыкального семантического плана и собственно музыкального решения использовался композиторами довольно часто, причем в разные эпохи — см., например, сцену в погребке из оперы Дж. Паизиелло «Мнимый Сократ» (Дон Таммаро поет возвышенный текст на примитивный мотив).

Пример 7 — К. Сен-Санс, «Карнавал животных», «Слон»

Allegretto pomposo

Piano II *mf*

Cb. solo

Пример 8 — Д. Шостакович, «Сатиры на слова Саши Черного», «Крейцера соната»

Adagio

f

dim.

Allegretto

mf *dim.* *p*

Наконец, пародийный эффект возникает и при *симультанном* рассогласовании внемузыкального и музыкального планов содержания. Здесь достаточно вспомнить «Афоризмы» Д. Шостаковича — в этом цикле названия пьес ориентируют слушателя на вполне определенные жанровые ассоциации, с которыми сама музыка абсолютно не совпадает, или цикл Э. Сати «Автоматические описания», в котором подчеркнута нелепые комментарии внешне совершенно не соответствуют музыке¹.

Очевидно, что во всех этих случаях необходима осведомленность слушателя в отношении внемузыкального содержательного плана — текста вокального произведения, программы симфонических произведений. Так, пародийные ссылки в «Дон Кихоте» Р. Штрауса (7 вариация — «Полет Валькирий» из «Валькирии», 8 вариация — Вступление к «Золоту Рейна» Р. Вагнера) можно полностью расшифровать, только зная название и содержание сочинения.

Описанные выше приемы деформации и агглютинации раскрывают структурный ракурс действия пародии². Семантический же ее ракурс оказывается для всех ситуаций общим — он проявляется в *инверсии семантики оригинала*, которая обретает в пародии противоположный знак. При гиперболе, деформации и агглютинации инверсия достигается разными путями, но ее эффект *в целом* оказывается единым. В частности, именно он приводит к тому, что сопоставление семантики пародии и ее оригинала всегда имеет конфликтный характер³. В связи с этим М. Бахтин отмечал, что при пародии «автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность,

которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет служить прямо противоположным целям. Слово становится ареной борьбы двух голосов»⁴. Еще раз подчеркнем, что эта конфликтность раскрывается в активном диалоге, неизбежно приводящем к рождению новых смыслов — уже само нарушение инерции восприятия, о котором было сказано выше, дает возможность представить семантику пародируемого оригинала в новом, неожиданном ракурсе.

Пародия довольно часто связана с действием механизмов интертекстуальных взаимодействий, среди них, безусловно, лидирующее положение занимает принцип цитирования. Кроме того, явление пародии нередко пересекается и со *стилизацией*. В частности, на это указывает Ю. Тынянов: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их; <...> При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизуемого и сквозящего в нем стилизуемого»⁵. Таким образом, даже если пародия и возникает на основе стилизации, она представляет собой именно трансформированное отражение ее объекта. Стилизация — это творческое воссоздание оригинала, пародия — не просто воссоздание, но и кардинальное его переосмысление.

Обращаясь к конкретным версиям пародии, мы видим, что ее объекты оказываются крайне изменчивыми. Одновременно с этим менялась и направленность пародии, а в соответствии с этим — и ее *функции*. В первую очередь надо отметить, что в качестве объекта пародии могут выступать не только конкретные сочинения, но и целые стилевые направления. В последнем случае эти направления представляются в пародии либо наиболее типичными, общими их признаками, либо элементами, взятыми из конкретного, наиболее репрезентативного для данного направления произведения.

Так, следует вспомнить о появившихся в XVIII веке различных пародиях на жанры французской лирической трагедии и оперы *seria*.

¹ Другой гротескный пример — третий номер из цикла «Засушенные эмбрионы», в котором звучит средний раздел траурного марша из Второй фортепианной сонаты Ф. Шопена, в то время как авторский комментарий гласит: «здесь использована знаменитая мазурка Шуберта» (!).

² Заодно отметим, что приемы пародии чаще всего обретали воплощение в относительно сжатых масштабах текста. Большинство пародий невелики по масштабу — судя по всему, принцип инверсии сам по себе требует неизбежной экономии средств, их строгого отбора и компактности в конкретном воплощении. Иначе пародия неизбежно потеряет свою остроту, эффект неожиданности в восприятии будет потерян.

³ Выразительный пример пародии, построенной на сопоставлении разных стилей — «Классик» М. Мусоргского. Пародийный характер этого произведения достигается не столько благодаря самим использованным средствам (гиперболизированные классицистские гармония и фактура, имеющие подчеркнута рафинированный облик), но благодаря их сопоставлению со стилем произведений М. Мусоргского в целом.

⁴ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 330–331.

⁵ Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии)// Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

Примеры крайне многочисленны, среди них — «Опера нищих» Дж. Пепуша, позже — «Китайский идол», «Любовные хитрости», Дж. Паизиелло, «Импессарио в затруднении» Д. Чимароза¹. Очевидно, что в этих случаях следует говорить о своеобразной художественной критике наследия прошлого, при которой оно предстает не просто в искаженном виде — его «недостатки» обретают гипертрофированный масштаб. В частности, объектом пародии становятся типичные фабульные ситуации и общая стилистика либретто *seria* (запутанность интриги, стереотипность строения сюжетов, метафорические сопоставления в текстах арий, и т.д.), музыкальное решение (стиль *bel canto*, система аффектов).

Интересно отметить, что до XIX века пародия в музыке была связана преимущественно с определенной организацией *внемusыкальной* плоскости текста. Приемы интонационных преобразований — деформация, гипербола — встречаются достаточно редко. Сам же эффект пародии достигается преимущественно за счет рассогласованности музыкального и вербального планов — содержания оперной сцены и ее конкретного воплощения, например. Судя по всему, гомогенность самого музыкального языка, ориентация на его общепризнанность, наконец — сами этикетные нормы эстетики служили мощным препятствием на пути к пародийной трансформации интонационной плоскости текста. Она окажется возможной уже в XIX веке.

Об этом наглядно свидетельствуют те же пародии на оперные жанры. Например, опера Ф. Лэмпа «Пирам и Фисба», пародирует оперу *seria* исключительно за счет противопоставления подчеркнуто нелепого сюжета (среди действующих лиц выступает Стена, влюбленные не могут найти друг друга в двух шагах, после смерти они вновь появляются на сцене) музыкальному решению. Оно само по себе ничего пародийного не содержит, но в соответствующих сценических ситуациях оказывается окрашенным в гротескные тона.

Другой пример — комическая опера Ф. Гассмана с откровенно вызывающим названием «Опера *seria*». Здесь пародийный сюжет воплощается как типично буффонными приемами, так и средствами, вполне отвечающими *seria*. Правда, в последних фактически нигде не обнаруживается пародийная окраска — они трактованы во вполне привычных очертаниях. Само столкновение стилистически несоединимых (для XVIII века)

элементов, принадлежащих высокому и смешному стилю², наконец — их использование в контексте самого сюжета превращает целое в откровенную пародию. Ей дает жизнь, таким образом, не столько сам музыкальный план текста, сколько его диалог с внемusыкальным рядом.

Композиторы XVIII века почти никогда не допускали карикатурного снижения интонационного материала, его искажения³. Зато вполне могли позволить себе использовать популярную мелодию, но с совершенно не соответствующим ей по смыслу новым текстом. Так, например, в хоре разбойников из второго акта «Оперы нищего» Дж. Гей заимствует тему марша из третьего акта оперы «Ринальдо» Г. Генделя. В результате эта хорошо известная английской публике мелодия обрела подчеркнuto сниженный облик.

Критическое переосмысление, конечно, сопровождало жизнь жанра оперы и позже — о нем напоминают «Богатыри» А. Бородина, «Вампука, невеста африканская» В. Эренберга. Впрочем, «художественная критика» в пародии могла обретать разные формы. Переосмысление жанра или стиля, вскрытие и осмеяние его «отрицательных» черт в XIX веке нередко сопровождалось также полемикой внемusыкального плана. В этих случаях музыкальная пародия стремилась направить свое критическое начало в сторону различных социальных проблем, имеющих в соответствующее время наиболее острый, «злободневный» характер — таковы, например, оперетты Ж. Оффенбаха (в частности — «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена»). Таким образом, музыкальная пародия начинает сближаться с литературной — ее сатирическая направленность обретает новые формы активности и, соответственно, новые художественные функции.

Конечно, пародия далеко не всегда была связана именно с развенчивающим, критическим качеством⁴. В XVIII–XIX веках возникали пародии

² Само по себе оно не было уникальным для XVIII века, но его использование фактически всегда преследовало пародийные цели.

³ Даже если композиторы и использовали прием гиперболы — то в максимально «деликатном» варианте, и то в сочетании с уже описанным приемом рассогласования смысла музыки и вербального текста. Так, в «Умиротворенном Эоле» И. Баха ария Эола, призывающего ветры умерить свой пыл и утихнуть, решена в неожиданно бравурном и преувеличенно шумном звучании (обращает внимание уже состав оркестра — три трубы, две валторны, литавры и континуо).

⁴ Напомним, что вообще пародию именно как своеобразную разновидность «литературной критики» рассматривали разные авторы (об этом пишет, например, Д. Макдональд — см. *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm*. P.xiii).

¹ Вообще пародирование сюжетных ситуаций и музыкальной стилистики *seria* можно обнаружить в произведениях самых разных авторов, в том числе — у В. Моцарта (например, в «*Così fan tutti*»), Д. Чимарозы («Мнимая Армида»), Ж. Оффенбаха («Господин Шуфлери»).

на оперы К. Глюка¹, В. Моцарта и многих других композиторов², далеко не всегда связанные именно с таким отношением. В этих случаях функции пародии заключались в создании особого взгляда на мир, противоположного привычной системе ценностей. Хорошо известные произведения представляли в перевернутом отражении, в котором их значение не уничтожалось, а обретало новое, инвертированное смысловое освещение. Подобное отношение к пародии обнаруживается и в XX веке — таковы миниоперы Д. Мийо, инвертирующие сущность мифологической оперы на всех ее уровнях — от сюжетной плоскости до глубинных идей мифа, от стилистики до драматургических основ, временных масштабов и самой жанровой сущности.

В то же время, подобная инверсия подчас приводила и к совершенно неожиданному результату — в XX веке средствами пародии могла создаваться картина деструкции, полного (или же почти полного) разрушения привычных систем ценностей. Очевидно, что, прежде всего эта картина предельной дисгармонии (граничащей с хаосом) отображалась в определенных стилевых направлениях (сюрреализм, театр абсурда, например). Судя по всему, пародия, сохраняя свои полемические функции³, или же инвертируя веками складывавшиеся традиции и модели мышления, также позволяла воссоздать деструктивистские образы, столь актуальные в XX веке. В системе координат пародии рождался особый мир, не подчиняющийся законам повседневной действительности — она сама представляла в этом мире в перевернутом виде⁴.

Подобный пересмотр привычных систем ценностей мог иметь и подчеркнуто эпатажный характер. Так, в скетче П. Хиндемита «Туда и обратно» можно увидеть несколько смысловых слоев — это и сугубо конструктивная идея ракоходного движения, и воздействие эстетики кинематографа и малых жанров литературы, а также театра кабаре. Но на первом плане оказывается подчеркнуто абсурдистский смысл. Точнее говоря, художественно осмысленным оказывается внешнее отсутствие смысла. Это сочи-

нение в известной степени можно считать пародией на оперный жанр как таковой (причем внешний алогизм ситуации содержит свою логику, только «шиворот-навыворот»⁵), имеющую, впрочем, также игровой характер.

Весьма своеобразное преломление карнально-игровой эстетики пародии обнаруживается в опере Ф. Пуленка «Грудь Тирезия» (по пьесе Г. Аполлинера). Сам сюжет, в котором женщина решила стать мужчиной (не просто в плане смены пола, но и социального статуса и модели поведения!), а ее муж стал женщиной, конечно, можно трактовать и как воплощение принципа карнальной инверсии, и как отображение социальных гендерных проблем XX века, и как проявление сюрреалистических идей. В то же время, его можно трактовать и как пародию на обыденные ценности, традиционную логику и миропорядок, их выворачивание наизнанку (о последнем говорят и довольно гротескные подробности — вроде найденного мужем Терезы способа производства детей без участия женщины, причем в количестве 48048 в день).

Идея карнальной инверсии, развенчания привычного, судя по всему, волновала композиторов в XX веке достаточно часто. Достаточно вспомнить оперу А. Корги с названием, не требующим комментариев — «Оправданный распутник» («Il dissolute assolto»). Ее сюжет представляет пародийную инверсию знаменитого «Дон Жуана» В. Моцарта — главный герой оказывается сам соблазненным Церлиной, среди персонажей действует Манекен Донны Эльвиры, в сцене на кладбище Дон Жуан и Лепорелло издеваются над статуей Командора, которая от бессилия рассыпается на части. И герои сюжета, и его общая фабула, и обращение к цитатам из оперы В. Моцарта предстают в зеркально отраженном виде, хотя пародия здесь имеет скорее игровой оттенок, лишенный откровенно деструктивного начала.

В любом случае действие пародии возможно лишь тогда, когда актуален сам пародируемый оригинал⁶. В этом плане сам факт рождения

¹ «Мнимый Сократ» Дж. Паизиелло, а также опера Т. Траэтты «Безумный кавалер».

² Среди наиболее известных примеров — «Маленький Фауст» Ф. Эрве, ставший пародией на оперу Ш. Гуно. В XX веке пародированию подвергались разные авторы, например — Р. Вагнер (в антивагнеровской опере «Нуш-Нуши» П. Хиндемита).

³ Например, в «Трех дряблых прелюдиях» Э. Сати, пародирующих отдельные стилевые черты импрессионизма.

⁴ Один из наиболее ярких примеров такой пародии — «Месса» Л. Бернстайна.

⁵ В первой половине сочинения муж и жена просыпаются, затем разгорается скандал, оканчивающийся убийством и самоубийством, а затем все это происходит задом наперед (музыка во второй половине представляет ракоходное изложение первой).

⁶ Нетрудно понять, что, как правило, пародированию подвергаются жанры и стили непосредственно предшествующего или настоящего времени — в «Дон Кихоте» Сервантеса пародируются средневековые рыцарские романы; в эпоху классицизма создаются пародии на романы барокко («Кандид» Вольтера), Дж. Остен пародировала готический роман (в частности — «Удольфские тайны» А. Радклиф) и т.д.

пародии можно рассматривать как признак состоятельности явления, его исторически обусловленной художественной завершенности и зрелости¹. Действительно, чтобы пародия могла восприниматься как инверсия, исходное явление должно быть живым в памяти, выступая как объект сравнения со своим пародийным отражением. Уже упоминавшиеся выше пародии на оперу *seria*, обладавшие вполне объяснимой актуальностью в XVIII веке, в более позднее время неизбежно потеряли свою остроту, так как сам пародируемый жанр сошел с исторической «сцены».

Поэтому во временном континууме восприятие пародии могло меняться, свидетельствуя одновременно об исторически складывающихся изменениях отношений к тому или иному художественному явлению². Для того, чтобы могли возникнуть пародии на тот или иной жанр, ему следовало полностью сложиться как феномен, обрести четко выверенный канон художественной организации. С другой стороны, должна была поменяться система эстетических ориентиров, определявших точку зрения в отношении этого феномена.

Можно предположить, что *сам принцип инверсии, лежащий в основе пародии, образует одну из универсалий человеческого сознания*. Она заключается в его устойчивой и неизбежной склонности к полярной трансформации социального поведения, гендерных стереотипов, вообще привычных систем ценностей, властно проявлявшей себя в самых различных культурно-исторических контекстах. При всем разнообразии форм мышления и поведения, человек постоянно нуждается в обретенной зеркальной противоположности обыденного, стремясь воплотиться в ней, оказаться всецело и полностью в ее пространстве. Конечно, при этом человек нередко сталкивается с социальными запретами и табу, но властное желание погрузиться по ту сторону привычных смыслов и законов неизбежно оказывается сильнее. В этом отношении инверсия создает подлинное *инобытие культуры*, пародия же предстает как ее частный случай, актуализирующий инобытие текста.

Пространство пародии не знает единого, раз и навсегда предопределенного центра притя-

¹ В этом отношении пародию вновь можно сопоставить с явлением стилизации — как отмечал В. Виноградов, «Тонко развитое искусство словесной стилизации, пародии и карикатуры, свидетельствующее о гибкости языка, о его высокой культуре, Пушкин считал одним из признаков зрелой словесности» (Виноградов В. *Стиль Пушкина*. М., 1941. С. 492).

² Поэтому пародия представляет собой необычайно богатый материал для исследования эстетических представлений той или иной эпохи.

жения. Оно не просто преподносит привычное в непривычном свете, сталкивает несоединимое, выворачивает наизнанку устоявшееся. Оно предполагает постоянную динамику, смену смысловых позиций. В нем все можно и все допустимо. Система координат пародии бесконечно изменчива и подвижна, в ней нет конечной точки, того предела, на котором можно остановиться и закончить движение. Возможность подобного переосмысления, смысловой динамики заложена в самом *игровом характере* пародии, отрицающем качества инертности и полного детерминизма мышления.

Одновременно мир пародии *условен*, так как предполагает дистанцирование между ним и пародируемым объектом. Реципиент воспринимает его под смещенным углом зрения, сравнивает оригинал и пародию, их «несовпадение» создает как эффект объективной условности, так и смысловой динамики, незавершенности, свободы интерпретации. Пародия возможна лишь в ситуации дистанцированного отстранения восприятия от пародируемого объекта — там, где существует полное эмоциональное погружение в его мир, пародия в принципе невозможна.

Характерно, что пародия представляет и само мышление автора в совершенно особом качестве. Непародийный, «обычный» мир для автора, как правило, серьезен и безусловен. Для самого автора произведение в конечной точке его реализации представляется идеалистичным — ведь любой творец стремится к максимально полному совершенному воплощению своего замысла (даже если восприятие этого потенциального совершенства выглядит для него недостижимой утопией). Мир пародии лишен этой идеалистичности — он по своей условной природе открыт, допускает многообразие точек зрения (как минимум двух — обычной и пародийной). Более того, создавая пародию, автор как будто допускает, что могут быть созданы и другие пародии на тот же объект, принципиально отличные.

Художественное пространство пародии многогранно и многотонно. Ее мир поистине безграничен — в нем существует невообразимое множество смысловых оттенков, переходов и нюансов, подчас гибких и многозначных. Они располагаются в широкой перспективе значений — от карнавальной стихии и обновляющего смеха до жуткого и зловещего гротеска, вплоть до демонстративного отрицания привычных ценностей. Пародия не подчиняется какому-то единому смысловому полюсу, не зависит от внешних законов. Скорее, она сама выступает в качестве подобного полюса — мир пародии властно и подчас агрессивно захватывает в свое пространство абсолютно

различные объекты, идеи, тексты, преобразуя и переплавляя их, превращая в новые структуры, в которых исходный первообраз подчас с трудом различим.

В результате пародия образует прямую противоположность принципам *идеализации и мифологизации*, составляющим вместе с нею существенный план динамического существования культуры. Мифологизация любого явления (от целой исторической эпохи до конкретной личности), следующая после ее идеализации в массовом сознании — не менее значима для культуры, чем развенчание идеала. Оба процесса постоянно конкурируют и сталкиваются, но одновременно дополняют друг друга, представляя полярные точки зрения.

Очевидно и то, что в культуре существуют области, не подлежащие пародированию¹. В силу различных обстоятельств на эти области накладывается запрет, своего рода «табу», не допускающее их инверсию. В некоторых случаях эти запреты носят идеологический характер, в некоторых — санкционированы природой табуированного явления — его природа сама по себе не допускает пародии. В частности, это касается некоторых культовых жанров, например — *Stabat Mater*. Заключенные в них смыслы оказались

настолько властными и устойчивыми, что создание пародии на них выглядело бы абсурдом или кощунством. Подобные закрытые для пародии области доказывают, что в человеческом сознании есть пределы для пародийной инверсии, недопустимые для снижения или деформации.

Итак, в разные исторические периоды функции пародии могли дополняться и видоизменяться. Именно пародия позволяла сформировать критический взгляд на сложившуюся систему ценностей, который иногда сопровождался почти полным отказом от нее. В то же время, становится ясной особая значимость пародии в развитии искусства, о которой говорят далеко не только музыка и литература². Пародия оказывается своеобразным двойником, неотступно следующим за самыми различными явлениями человеческой культуры³ — от архаического прошлого до современной действительности⁴.

Пародия раскрывает новый взгляд на мир, она же нередко взрывает традиционные схемы мышления, оказываясь катализатором дальнейших художественных поисков.

Библиография

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. — М.: 1972. 471 с.
2. Бонфельд М. Пародия в музыке венских классиков // Советская музыка. — 1977, № 5. С. 99-102.
3. Виноградов В. Стиль Пушкина. — М.: 1941. 620 С.
4. Даркевич В. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. — М.: 2004. 328 С.
5. Жирмунский В. Введение в литературоведение. — М.: 2009. 464 с.
6. Тынянов Ю. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Поэтика. История литературы. Кино. — М.: 1977. С.285-311.

¹ Попутно отметим, что несомненна и роль личностных особенностей мышления композиторов в отношении пародии — некоторые из них обращались к пародии довольно часто (Д. Шостакович, например), а некоторые — почти полностью избегали (П. Чайковский, С. Рахманинов).

² Достаточно вспомнить о том, что еще в античности пародия сопровождала жанр трагедии; в средние века рождаются пародии на церковные ритуалы, и т.д. Как отмечает В. Даркевич в связи с анализом средневековой пародии, она «представлялась игрой, создававший обратный эмпирическому «изнаночный мир». <...> Средневековая пародия — «антимир» — неотделима от идеи неофициального праздника, для которого характерны выворачивание жизненных явлений наизнанку, превращение последнего в первое» (Даркевич В. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 2004. С. 8).

³ Исследуя природу пародии, О. Фрейденберг пишет о том, что она представляет собой своеобразную концепцию «второго аспекта» и «двойника», с полным единством формы и содержания (Фрейденберг О. О происхождении пародии // Ученые записки Тартуского университета: Вып. 308: Труды по знаковым системам: Вып. 6. Тарту, 1973. С. 494–496).

⁴ Одно из подтверждений тому — огромная роль пародии в области массового искусства, СМИ, и т.д.

7. Фрейденберг О. О происхождении пародии // Ученые записки Тартуского университета: Вып. 308: Труды по знаковым системам: Вып. 6.— Тарту, 1973. С.490-497.
8. Grellman H. Parodie // Merker P., Stammer W. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.— Berlin, 1926-27, Bd.2.
9. Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm.— N.Y.: 1960. 574 P.
10. Sheinberg E. Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich: a theory of musical incongruities.— 2000.

References

1. Bakhtin M. Problemy poetiki Dostoevskogo.— M.: 1972. 471 S.
2. Bonfel'd M. Parodiya v muzyke venskikh klassikov // Sovetskaya muzyka.— 1977, № 5. S.99-102.
3. Vinogradov V. Stil» Pushkina.— M.: 1941. 620 S.
4. Darkevich V. Narodnaya kul'tura Srednevekov'ya: Parodiya v literature i iskusstve IX–XVI vv.— M.: 2004. 328 S.
5. Zhirmunskii V. Vvedenie v literaturovedenie.— M.: 2009. 464 S.
6. Tynyanov Yu. Dostoevskii i Gogol» (k teorii parodii) // Poetika. Istoriya literatury. Kino.— M.: 1977. S.285-311.
7. Freidenberg O. O proiskhozhdenii parodii // Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta: Vyp. 308: Trudy po znakovym sistemam: Vyp. 6.— Tартu, 1973. S.490-497.
8. Grellman H. Parodie // Merker P., Stammer W. Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.— Berlin, 1926-27, Bd.2.
9. Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm.— N.Y.: 1960. 574 P.
10. Sheinberg E. Irony, satire, parody and the grotesque in the music of Shostakovich: a theory of musical incongruities.— 2000.