

РУССКИЕ ВАМПУКИ ДО И ПОСЛЕ «ВАМПУКИ»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии

«Вампука» («Вампука, невеста африканская, образцовая во всех отношениях опера») — одноактная опера-пародия В.Г. Эренберга. <...> Название «Вампука» стало нарицательным для обозначения всего трафаретного, ходульного, нелепого в оперных спектаклях.

Музыкальная энциклопедия

...Прозвище [Вампука], ставшее крылатым, <...> теперь ничем не вытравить <...> из театрального обихода. <...> от Вампуки пошло наречие — «вампукисто», и даже образовался глагол — «навампучить».

П. Гнедич. Книга жизни

В самом начале XX века, рассуждая о проблемах современного театра, знаменитый русский режиссер Николай Евреинов посвятил несколько строк необыкновенно популярной в то время оперной пародии. Ею была «Вампука, невеста африканская», чье название вскоре после появления пьесы на сцене театра-кабаре «Кривое зеркало» стало синонимом оперной рутины и косности. В истории русского музыкального театра «Вампука» сыграла значительную роль. Вместе с тем, не только публика, но и многие деятели литературы и искусства расценивали ее просто как остроумную шутку.

Евреинов думал иначе.

«Вампука», — писал он в своей работе «Театр как таковой», — это особый стиль и вместе с тем насмешка над его особенностью. <...>

«Вампука» — это щелчок по носу театральной рутине.

«Вампука» — да об этом понятии можно написать целый трактат!

«Вампука» — предмет истории искусства в той же мере и по тому же праву, как, например, «Пергам», «Шехеразада» и «Louis XVI» [4, с. 77].

Таким образом, Евреинов выдал оперной пародии «патент» на существование, признав ее «артефактом» культурной жизни — не менее важным, чем те серьезные произведения искусства, которые она осмеивала.

Впрочем, и безо всякого патента «Вампука» вошла в историю, удостоившись упоминаний во вполне академических музыкальных и театральных энциклопедиях. Бог весть, почему именно на ее долю выпала такая честь: ведь при ближайшем рассмотрении оказывается, что «Вампука» — лишь вершина айсберга. В истории оперной пародии в России есть разные по качеству образцы «жанра» — в том числе

и более эффектные, и более яркие, и, несомненно, более талантливые. Созданные до «Вампуки», после нее, да и в одно время с ней.

Однако кто нынче знает о них?

Настало время восстановить историческую справедливость. Или хотя бы начать восстанавливать. Поэтому задача настоящей статьи — представить некоторые образцы русских *вампуков* до и после «Вампуки».

История западноевропейской оперной пародии насчитывает около трех столетий. Отдельные пародийные ситуации, приемы и сцены появляются в операх уже в середине XVII века, а в XVIII столетии во Франции оперная пародия становится практически самостоятельным жанром. Комические оперы (а именно так назывались тогда оперные пародии!) собирают многочисленную публику на представлениях парижских Ярмарочных театров. Не обходятся без оперных пародий также Италия и Англия, где, в частности, появилась на свет знаменитая «Опера Нищего» Дж. Гея и И.К. Пепуша. Без усталы выполняя функции «смехового корректива» к серьезным и возвышенным сочинениям, оперная пародия сопровождала практически все перипетии в нелегкой судьбе жанра, была свидетелем его триумфов и катастроф. Пародисты не щадили никакие авторитеты, подвергая язвительным насмешкам сочинения А. Скарлатти и А. Вивальди, Ж.Б. Люлли и К.В. Глюка, а затем уже и авторов XIX века: Дж. Мейербергера, Ш. Гуно, Р. Вагнера, Дж. Верди.

История отечественной оперной пародии началась значительно позже — по сути, лишь в начале XIX столетия. Тради-

ция оперного пародирования (как, впрочем, и сама опера) была «импортирована» в Россию из Западной Европы. Во всяком случае, одна из первых «литературных» оперных пародий была переводной. Речь идет о «Плане трагедии с хорами», впервые опубликованном в 1810 году в 3-м издании «Сочинений И.И. Дмитриева». М.Я. Поляков, перепечатавший «План...» в сборнике «Русская театральная пародия XIX — начала XX века», указывает в комментариях, что Дмитриев перевел французскую пародийную пьесу «Plan d'un opera en trois actes» неуставленного автора. Поэт, впрочем, не только перевел пьесу, но и осуществил переделку, направив «жалю» против стереотипов отечественной трагедии. Фактически «План оперы в трех актах» оказался в российской действительности «Планом трагедии...». Определенная общность драматургии, постановочных и актерских клише драматического и музыкального театров позволила Дмитриеву, пародируя трагедию, одновременно заложить основы пародирования оперы в России.

Фабула в «Плане трагедии» сведена к простой и ясной схеме¹ — в первом действии Князь и Княжна ликуют накануне своего бракосочетания; во втором Князь внезапно умирает и Княжна с народом оплакивают его безвременную кончину; в третьем Князь воскресает и ликование продолжается.

В «свернутом», конспективном виде в «Плане трагедии» присутствуют многие мотивы будущих оперных пародий. «Внемли и выступи, народ, / попарно свой устрою ход!», — возглашает в Прологе Музыкант. Дмитриев указывает на один из наиболее стереотипных драматургических штампов — традиционное попарное ше-

¹ Как справедливо заметил М.Я. Поляков, «...Суть сюжетосложения пародийной драматургии — сжатость, яркость, подчеркнутая примитивность схемы» (11, с. 34).



Известный поэт и драматург
И.И. Дмитриев (1760–1837) стоял
у истоков русской театральной пародии

ствие (или марш) хористов¹. На драматургический стереотип поведения хора направлен и прием своеобразного «эха»: во всех трех актах хор «отражает» последние слова и эмоции главных героев, одинаково бодро соглашаясь делить с ними и радость, и горе:

Князь

Народ! Пляши и пой, дели со мною радость!

Хор

Воспляшем, воспоем, докажем нашу радость! (конец 1-го действия)

Княжна

Народ, пляши и пой в знак горести сердечной!

Хор

Воспляшем, воспоем в знак горести сердечной! (конец 2-го действия)²

Комического эффекта Дмитриев достигает, главным образом, столкновением двух литературных стилей — высокой патетической интонации и обыденной, бытовой речи. Приведем в пример начало третьего акта. Пародируя известный прием «*deus ex machina*», с облаков посреди грома и молний спускается Гений:

Гений

Супруг твой оживет: прерви, царица, стон!
Невинною трех Парк ошибкой умер он.
О, царь! Будь паки жив!

Князь

(встает)

Мои ли это ноги?

Тебя ль, Княжна, я зрю?.. О, милосерды боги!³

Следуя закону сценической пародии, Дмитриев дистанцирует персонаж и актера⁴:

Княжна

Итак, ты мой!

Князь

А ты моя, княжна.

Акт кончится, и ты со мной сопряжена⁵.

¹ Сатирическое описание подобного оперного шествия находим в статье Л.Н. Толстого «Что такое искусство» [14].

² Цит. по: 12, с. 41.

³ Цит. по: 12, с. 42.

⁴ «...В театральной пародии вместо героя выступает актер» (10, с. 380). У Дмитриева актер пока выступает вместе с персонажем: маска только чуть-чуть приподнимается, чтобы читатель мог разглядеть артиста из-за действующего лица.

⁵ Цит. по: 12, с. 41.

Укажем, наконец, на удачно использованные рифмы «сладость — радость», ибо впоследствии они в изобилии предстанут на страницах оперных пародий XIX—XX веков¹. Впрочем, и другие отмеченные мотивы (в тех или иных обличьях) впоследствии обнаруживаются в многочисленных оперных пародиях русских авторов.

С начала XIX столетия литературное пародирование в России неуклонно развивается. Рецензии, фельетоны (нередко иллюстрированные), сопровождаемые иной раз сериями карикатур, — все это свидетельствует о повышенном интересе к жанру оперы. Наиболее же распространенной становится форма пародийного либретто. Любопытно, что нередко она оказывалась лишь средством литературной или даже политической полемики. Так происходит, например, в пародии Г.Н. Жулева (псевдоним «Скорбный поэт») «Горькая судьбина кота, или Легкая бойня»². Фельетон, написанный в форме оперного либретто, пародирует пьесу «Горькая судьбина» А.Ф. Писемского и отчасти его же роман «Взбаламученное море».

Однако в большинстве случаев пародия была направлена против условностей оперного жанра в целом и отдельных оперных сочинений в частности. В первую очередь подвергается преследованиям западноевропейская романтическая опера, представленная на отечественной сцене особенно популярными произведениями итальянских композиторов (Дж. Россини,

В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди) и Дж. Мейербера.

Среди пародий на западноевропейскую романтику выделим «лирическую оперу в трех действиях и шести рифмах» В.С. Курочкина «Американский принц и африканская принцесса». Опубликованная в 1875 году в «Биржевых ведомостях», пародия является по сути переработкой дмитриевского «Плана трагедии с хорами». Изменения коснулись в основном отдельных деталей — например, «титолов» действующих лиц (вместо Князя и Княжны — Принц и Принцесса; вместо Гения — богиня Афина Паллада). Комический эффект по-прежнему достигается столкновением высокого и обыденного. Однако разница между тем и другим заметно усилена: «высокий» стиль еще более патетичен (см., например, ремарки: «Принцесса: с сугубым ужасом; Принц: с сугубою слабостию»; Паллада «... восседая на позлащенном кресле и указуя на бездыханный труп, глаголет сице»³), а поведение титулованных персонажей временами переходит в фарс:

П а л л а д а

Я жизнь тебе дарю!

<...>

П р и н ц

(вскакивает как бы встрепанный)

Я воскрес!

(Несколько раз перевертывается на одной ноге в восторге)⁴

¹Сравним с цитатами из более поздних «шедевров»: «Шагабагам: О, **радость!** Брамбилла: О, **сладость!**» Минерва: О, **младость!**» («Торжество супружеской верности». Цит. по: 12, с. 108); «Меринос: Зачем здесь говорят о смерти? Поверьте мне лично, что младости не смерть прилична, а **радость** — лишь к ней способна **младость**» («Вампука, невеста африканская». Там же, с. 531; курсив мой. — Н. Е.). Безусловно, эти рифмы отсылают также к творчеству А.С. Пушкина, который широко их использовал. Об истории рифмы «младость — радость — сладость — гадость» см.: 15, с. 22.

²Пьеса имеет подзаголовок: «Взбаламученная опера в нескольких актах».

³Цит. по: 12, с. 199. Сице (устар.) — так.

⁴Цит. по: 12, с. 199–200.

Отметим, что в данном случае комический эффект во многом возникает благодаря авторским ремаркам, значимость которых необычайно велика — ведь «либретто» предназначено *только* для чтения¹.

В ряду литературных пародий на западноевропейскую романтическую оперу бесспорным шедевром следует признать «Торжество супружеской верности, или Мексиканцы в Лапландии» Жулевистова — «оперное либретто, составленное по новейшим образцам и в самом модном вкусе». Подзаголовок гласит: «Большая героическая опера с хорами, танцами, фейерверками, конными и пешими сражениями, борьбою, кулачным боем, катанием на коньках, ристанием в колесницах, турниром, метанием диска, воловьей травлей, пожаром, разрушением целой области и вообще украшенная великолепным спектаклем» [цит. по: 12, с. 99].

Здесь подвергаются последовательно развенчанию едва ли не все компоненты оперного спектакля — само либретто, композиция, литературная стилистика, постановочные эффекты и даже некоторые музыкально-драматургические особенности. Все блистательные находки автора перечислить невозможно, поэтому ограничимся наиболее показательными.

Высмеивая условную географию многочисленных опер, Жулевистов вводит в название указание на место действия — Лапландия. Впрочем, несколькими строками ниже оказывается, что главное действующее лицо — владелец некоего Необитаемого острова, где, собственно, и происходит действие. В таком случае читателю остается предполагать, что упомянутый Необитаемый остров расположен

в Лапландии, однако в конце 4-го акта автор окончательно разрешает его географические сомнения, известив, что «Разбитый хан бежит, Москва освобождена!»

Затейливые имена главных героев — Шагабагам Балбалыкус и его супруга Брамбилла² — пародируют условный оперный экзотизм. Пестрый список действующих лиц дополняют Кавалер Бонавентура (персонаж явно «из другой оперы»), богиня Минерва (Паллада то ж), Вестник, Воины, Народ, Телохранители, Игры и Смехи (спутники Минервы) и жители обоого пола.

Фабула проста. В 1-м акте Шагабагам и Брамбилла празднуют бракосочетание. Содержание 2-го акта остается для читателя загадкой даже при внимательном прочтении. «Каватина» Шагабагама и Брамбиллы (единственный номер в этом акте) составлена из восклицаний, междометий и отдельных, мало связанных между собой фраз. В финале каватины главный герой, по-видимому, открывает супруге ужасную тайну:

Шагабагам
Узнай, узнай!
Брамбилла
Скажи скорей!
Шагабагам
Будь проклят я!
Ах, ах, ах, ах,
Ах, ах, ах, ах!
Брамбилла
Увы, увы!
Увы, увы! (конец 2-го акта)³

Но какую — для читателя так и остается загадкой. В 3-м акте Кавалер Бонавентура поет серенату и спасается бегством

¹ Хотя некоторые из них вполне могли бы быть положены на музыку и поставлены на сцене.

² Нетрудно усмотреть в этом также ассоциацию с гофмановской Брамбиллой.

³ Цит. по: 12, с. 103.

от воинов. Более всего насыщен событиями 4-й акт: Брамбилла тоскует о супруге; затем «в отдаленнй трубы звучат» и на сцену вносят смертельно раненого героя. Шагабагам умирает, однако появляется Минерва и воскрешает его. «Разбитый хан бежит», все торжествуют.

Даже из столь краткого пересказа ясно, что стремительные повороты сюжета остаются для читателя (как и в некоторых классических операх — для зрителя) неразрешимой загадкой. Откуда возникает кавалер Бонаventura «в плаще и со шпагой», кому он поет серенаду, «играя на лютне», почему за ним гонятся громогласные воины и, наконец, какую ужасную тайну сообщил Шагабагам своей супруге — на все эти и многие другие вопросы нет и, разумеется, не может быть ответа, ибо таким образом пародист «расправляется» с расхожим взглядом на оперу, как на дивертисментное по своей сущности явление.

Не проходит Жулевистов и мимо многочисленных театральных стереотипов, например, употребления к месту и не к месту принципа «*deus ex machina*». Так возникает в финале пародии богиня Минерва и воскрешает убитого Шагабагама. Тот оживает с уже хорошо знакомыми нам рифмами: «Шагабагам: *О, радость!* Брамбилла: *О, сладость!* Минерва: *О, младость!*» [цит. по: 12, с. 108].

Автор «Мексиканцев в Лапландии» скрупулезно воспроизводит типичные оперные ситуации¹ и жанры: дуэт согласия (Шагабагам и Брамбилла: «*О, восторг, о, восхищенье!*»), серенаду (Кавалер Бона-

ventura: «Долго я, долго, ах, долго»), арию *lamento*² (Брамбилла: «*Ах, тщетно, напрасно*»), сцену и предсмертную арию героя (речитатив «*Но что я зрю?*»; хор «*О, горе! Горе!*») и ария «*Прости, прости, я умираю*»), явление Минервы («*Приснись! Шагабагам, тебя я оживляю*»), явление Вестника («*Спокойся, княжна! Победа совершенна!*») и финальный апофеоз — Хор, дуэт и общий хор («*Слава! Слава! Слава!*»). Представление заканчивается великолепным балетом — неперменной драматургической составляющей оперного спектакля.

Приемы, которыми пародист достигает комического эффекта, разнообразны. Это и столкновение высокого и низового — например, стилизованной «под старину» трагедийной лексики и бытовизмов:

Минерва

... Шагабагам, тебя я оживляю,
Возьми свой одр, ступай, я так повелеваю!
Ступай себе!..³

или нарочито примитивного (лексически или ритмически) текста, как, например, в финальном апофеозе пародии:

Хор

Властелин
Наш один
Как гранит
Нас хранит и т. д.⁴

Еще один прием — несоответствие литературного текста, звучащего в устах

¹ Оперная ситуация — наименьшая драматургическая единица оперной композиции. Термин «оперная ситуация» введен Т. Ниловой (см.: 9).

² В качестве объекта пародии здесь можно указать и отечественный эквивалент, ибо ария Брамбиллы апеллирует также к «Плачу Ярославны» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь».

³ Цит. по: 12, с. 107.

⁴ Цит. по: 12, с. 108. Курсив мой. — Н. Е.

персонажей, их реальному поведению на сцене:

Воины

(показываются из-за угла и потом крича во все горло)

Тише, тише, не шумите,
Осторожно подходите!¹

Направляясь в погоню за кавалером Бонавентурой, те же Воины, «не трогаясь с места и как можно хладнокровнее» долго распевают:

Бесполезно промедленье,
В бегстве не найдет спасенье!
Пойдем за ним, пойдем сейчас,
Пойдем, пойдем, пойдем сейчас².

Особое внимание уделено неизбежным в опере текстовым повторам. Имитируя их, Жулевистов с упоением разыгрывает эту «kozyрную карту» оперной пародии:

Хор

Так станемте, друзья, пировать,
<...>
И брак его торжествовать!
Торжествовать, торжествовать, торже-
ствовать,
Торже... торже... торжествовать,
И брак его торжествовать!³

или:

Кавалер Бонавентура

Долго я, долго, ах, долго, и долго, и долго,

Долго во мраке ночном я блуждаю под окнами милой⁴.

Немало достается от автора и оперным либретто с их стилистически непритязательными текстами и убогими рифмами. Целые «сцены» построены на следующих — весьма содержательных — пассажах:

Каватина

Брамбила: Ужель, ужель!
Шагабагам: Увы! Увы!
Брамбила: Скажи скорей.
Шагабагам: Пусть сто смертей!
Брамбила: Ах, ах, ах! Ах, отвечай!
Шагабагам: Узнай, узнай!⁵

В результате использования подобных приемов пьеса обретает абсурдистские черты, покоряя читателя мастерским использованием разнообразных алогизмов. Перечень блистательных авторских находок Жулевистова без труда можно продолжить, ибо пьеса тотально пародийна, и не оставляет без внимания ни один оперный стереотип.

Однако осмеянием западноевропейской оперы отечественные сатирики не ограничились и вскоре обратили свое внимание на русские образцы. В первую очередь жертвами пародистов стали те сочинения, которые в жанровом отношении были ориентированы на западную модель. Особенно усердствовали в пародировании национального музыкального театра сатирики журнала «Искра». 11 мая 1863 года

¹ Цит. по: 12, с. 103. Курсив мой. — Н. Е. Нетрудно угадать непосредственный прототип этого номера — хор придворных «Тише, тише, уж пробил час мщенья» из «Риголетто» Верди. Не исключен, впрочем, и другой прототип — хор *Piano, pianissimo* из первого акта «Севильского цирюльника» Россини.

² Цит. по: 12, с. 104.

³ Цит. по: 12, с. 102.

⁴ Цит. по: 12, с. 103.

⁵ Цит. по: 12, с. 102.

А.П. Григорьев, сообщая, что закончились репетиции оперы Серова «Юдифь», писал: «Поздравляем русскую музыку с важным приобретением. Поздравляем и “Искру” с работой, а сотрудников ее с хлебом. Что на Вагнера-то лаяться. Вагнер вон уже уехал¹, уж далеко теперь, а тут свой талант под боком. Понатужьтесь, господа, полайтесь» [цит. по: 12, с. 787].

В 1863 году на страницах «Искры» появляется серия карикатур на «Юдифь» — «Оперу с танцами, декорациями, убийствами, великолепной обстановкой, но без пения». Чуть позже там же публикуются карикатуры и пародия на «Рогнеду» под следующим заголовком: «Иллюстрированная музыкально-драматическая правда в пяти действиях (Стихи Аверкиева, наигрыш Серова, рисунки Лебедева)». Помимо самой оперы, пародия «задевает» и предисловие, в котором композитор высказал свое оперное кредо, вводя в музыкальный обиход понятие «органической музыки». Фельетон заканчивается частушечными ритмами:

Как на матушке, на Неве-реке,
На театре ли на Мариинском,
Просветил народ господин Серов
Правдой музыки органической².

Другой пример пародии на русскую оперу — «Итальянец в Калинове, или Опыт переложения хорошей прозы в дурные стихи с посредственным наигрышем»³. Поводом к пародии послужило либретто А.Н. Островского к «Грозе» В.Н. Кашперова. Причиной, скорее всего, — полемика по вопросам «своего и чужого» в русской опере. Хор муз запевал за сценой:

<...> Ныне ставится опера
Флорентинско-московская,
С кантиленами сладкими,
Со стишками конфетными. <...>
Ах, ахти, гореванье!
Тяжело расставанье
С здравым смыслом, с поэзией <...>.
Тяжело превращение
Александра Островского
Из хорошего комика
В театрального гнома,
В либреттиста московского⁴.

«Итальянцем» оказывается в пародии Борис, который, держась «по правую сторону сцены, подальше от русских», сетует на свою тяжелую долю:

Нет хуже горя — полюбив чужую!
(Мало подумав):
Нет! Хуже во сто раз
Для авторских проказ
Одеться итальянцем
И рифмами с изъяснцем,
Под наигрыш плохой,
Горланить вздор такой,
Что боже упаси!
До, ре, ми, фа, соль, си!⁵

Автор пародии резко дистанцирует актеров от персонажей, которые по ходу развития сюжета размышляют, в сущности, об эстетике оперного жанра, его условностях и возможностях. Устами персонажей дается оценка оперы как «несерьезного» вида искусства.

В а р в а р а
Да ты чего хочешь-то?

¹ Творчество Вагнера (как и Мейербера) вызывало у искровцев отрицательное отношение.

² Цит. по: 12, с. 330.

³ Авторство, возможно, принадлежит Г. Жулеву.

⁴ Цит. по: 12, с. 384–385.

⁵ Цит. по: 12, с. 385.

К а т е р и н а

Ах, боже мой! Я хочу, чтобы всем стало понятно, отчего <...> я пугаюсь грозы, боюсь геенны и пр[оч]?... <...> Прочти вот сама, что пишет о моем характере Добролюбов!

В а р в а р а

Поди ты к черту со своим Добролюбовым <...>! Нешто мы всурьез драму играем, что ли? <...> Ну тебя, смешишь только. Слушай!

Ай, люли, люли!
До, ре, ми, фа, соль!
В пьесу все вали,
Лишь бы вышла роль! <...>
Делай штучки ты
Театральные,
Да забудь мечты
Идеальные.
Да не плачь, не вой
Над утрагою,
А пройдишь, пройой
Травиатою. <...>
Будь Зеликою,
Фиориною,
Будь Нелюскою,
А не дикою
Катериною,
Бабой русскою!¹

Любопытно, что либретто частично «озвучено» автором: некоторые номера исполняются «на голос», например, сцена Тихона и Кабановой — «на голос куплета из водеvila “Кавалерист-девица”». Борис же «выражает свою скорбь ариетой из “Люччи” [12, с. 387].

Прием исполнения оперы «на голос», не новый для русского музыкального теат-

ра, использован Г. Жулевым и в «Вицмундирной опере», взятой из «ком. А.Н. Островского того же названия, музыка, в ожидании будущих партитур, имеющих быть написанными отечественными композиторами по указаниям гг. Ростислава, Мстислава, Ярослава, Апорта, Рапорта и Раппопорта², составлена из русских песен и романсов» [12, с. 406]. В качестве таковых выступают «Ах вы, сени, мои сени», «Вниз по матушке по Волге», «Сударыня-боярыня», «В старину живали деды» и другие образцы городского песенного искусства. Наибольшее снижение достигается в финале, где используется популярный «Чижик».

В начале XX века «пародийное либретто» в России было одним из любимых публицистических жанров. Достаточно близко к нему примыкал и фельетон в форме «рецензии-репетиции». Яркий пример — отклик Власа Дорошевича на премьеру оперы А. Гречанинова «Добрыня Никитич» (1903)³.

В числе прочего, пародия затрагивает и традиционное противостояние «своего» и «чужого» или, иначе, западноевропейского и национального театров. В качестве «чужого» в окарикатуренном виде возникает фигура Рихарда Вагнера. Место «своего» (кстати, также окарикатуренного!) занимает национальная опера историко-былинной тематики: она представлена самим Гречаниновым, а также появляющейся «под занавес» тенью Михаила Ивановича Глинки.

Действующие лица фельетона-рецензии — хорошо знакомые публике персонажи: Федор Иванович свет Шаляпин (богатырь), Алеша Гречанинов млад (внук

¹ Цит. по: 12, с. 390–391.

² Имеются в виду музыкальные критики Ростислав (Ф.М. Толстой) и М.Я. Раппопорт.

³ Впервые опубликовано: Русское слово. 1903. 19 октября. № 286. Цит. по: 13, с. 636–645.

Вагнера, двоюродный племянник Бородина, временно исправляющий должность Глинки, богатырь), г-н Альтани (получает двадцатого числа жалованье, богатырь), боярин Мюр, боярин Мерилиз¹ (представители московского купечества) и другие. Пародия эта также частично «озвучена» (увертюрой из «Руслана», маршем Торедора из «Кармен», «Тарабумбией» — «муз. г. Дорошевича», песней «Ты пойдй, моя коровушка, домой» и проч.). Для полноты «виртуального аудио-ряда» возникают отсылки к наиболее популярным и репертуарным в России западноевропейским операм:

Богатырь в вицмундире
Сядем мы за почестен стол,
Уж мы гой еси, мы подумаем,
Что играти нам, воспевати что,
То ли «Фауста» с «Кавалерией»²,
«Риголетто» ли с «Травиатою».

Появление г-на Гречанинова сопровождается пением «былинного» монолога:

Г-н Гречанинов (*тряхнув кудрями*)
Я из Берлина, злому Вагнеру
Монументик там вдруг поставили.
Возмутился я, Гречанинов млад,
Стал я Вагнеру выговаривать:
«Уж ты гой еси, злой нахальничек
И байрейтская ты бахвальщина!
Среди площади раскорячился?
Сокрошу тебя, Гречанинов млад!
Монументик весь исковеркаю!»
Размахнулся я, задрожал тут весь,
На колени пал свет Рихардушка,
Нибелужьим молвил голосом:
«Уж ты гой еси, Гречанинов млад!
Вот «Зигфрид» тебе, вот «Валькирии»,
Ты с меня возьми сколько вздумашь,

Не коверкай лишь монументика,
Не срами меня в Неметчине».
Взял тогда себе, добрый молодец,
Я «Валькирии» — и мои они!

Фельетон Дорошевича апеллирует к самым разным явлениям русского оперного театра: на «авансцене» пародии-репетиции присутствуют А.П. Бородин и М.П. Мусоргский, знаменитые певцы — помимо Шаляпина — Собинов и Нежданова. Многочисленны отсылки к современным «технологиям»: во 2-м действии появляется чудовище — «электрическая стерлядь», и в качестве волшебного предмета — «электрическая спичечница», дом Змея Горыныча выстроен «в стиле модери» и т. п. Многие приемы, использованные Дорошевичем, предвосхищают музыкальную шутку И.А. Саца «Не хвались, идучи на рать», написанную гораздо позже, в 1912 году (о ней см. далее).

Пародийное либретто и фельетон были в России распространенными, но не единственными видами оперной пародии. Параллельно с ним существовала и традиция сценического (нередко импровизированного) пародийного жанра, чаще всего в условиях домашних театров и салонов. Мемуары и воспоминания конца XIX — начала XX века доносят до нас свидетельства о таких постановках. Это, например, воспоминания Т.А. Кузьминской об импровизированной опере, которую сыграли как-то в доме Берсов по инициативе и с участием Льва Толстого [см.: 7, с. 86—88]. Пародии на оперу ставились и в доме директора Императорских театров П. Гнедича, и на веселых вечеринках и капустниках актеров

¹ «Мюр и Мерилиз» — самый модный магазин в Москве начала XX века.

² Имеется в виду опера П. Масканы «Сельская честь» («Cavalleria Rusticana»).

МХТ [см.: 1, с. 221–222]. Впрочем, иной раз оперные постановки носили более «помпезный» характер — так, пародия на оперу Глинки «Руслан и Людмила» сочинения некоего Акселя была поставлена на сцене Большого театра (!).

Дальнейшая жизнь оперной пародии, а точнее, небывалый всплеск пародийности приходится на начало XX столетия, ознаменовавшееся в России расцветом кабаре-театра. В репертуаре многочисленных кабаре и театров миниатюр пародии занимали ключевую позицию.

Наиболее яркие образцы связаны с деятельностью театра «Кривое зеркало». Именно там в 1909 году увидела свет пресловутая «Вампука»¹. Вслед за ней авторы «Вампуки» М.Н. Волконский и В.Г. Эренберг написали еще один «боевик» — «Гастроль Рычалова»; он был поставлен в сезон 1911 года и пользовался не меньшим успехом. Обрели в «Кривом зеркале» свою сценическую жизнь и две из трех опер-шутки И.А. Саца — «Не хвались, идучи на рать» и «Восточные сладости». Режиссер театра Николай Евреинов тоже попробовал себя в роли оперного пародиста. Так появился на свет его «Сладкий пирог» на либретто Л.Н. Урванцова². Чуть позже, развивая тему «реалистической оперной драматургии», Евреинов написал пародию «Четвертая стена». Интересным и в чем-то особенно симптоматичным



В.Г. Эренберг (1875–1923) — автор музыки оперы «Вампука, невеста африканская»

оказалось «Действо об опротестованном векселе» (либретто В. Азова, музыка В. Эренберга), поставленное в 1914 году. К этому списку можно добавить «Жестокое барона» В. Гиацинтова — пародию на средневековую драму, музыку для которой написал все тот же неутомимый В. Эренберг. В репертуаре «Кривого зеркала» «Жестокое барона» значился как «комическая опера», но, судя по отзывам в печати, все же представлял собой оперную пародию — скорее всего, на музыкальные драмы Вагнера³. И наконец, от-

¹ Подробно о ней см.: 5, с. 62–98.

² Урванцов Лев Николаевич (1865–1929) — русский драматург. В первое десятилетие XX века активно сочинял для «Кривого зеркала». Тесно сотрудничал с Н.Н. Евреиновым; работал также в «Интимном театре для пожилых детей».

³ Отечественные пародии на вагнеровские оперы нам неизвестны. В РГАЛИ хранится несколько писем Эренберга к князю Волконскому, который предлагал композитору написать музыку к своей оперной пародии. Из писем Эренберга следует, что пародия состояла из трех, по меньшей мере, частей, так как описывала эволюцию оперы — соответственно, итальянской, русской и собственно вагнеровской. «Вагнеровская часть великолепна («Хой-хо» прямо-таки очаровательна»), — пишет Эренберг. К сожалению, установить местонахождение рукописи Волконского не удалось; музыка, по-видимому, так и не была написана.

части к оперным пародиям относился спектакль «Татьяна Ларина», где показан процесс экранизации «Евгения Онегина».

Оперные пародии ставили, конечно, не только в «Кривом зеркале», но и в других театрах, например, в «Летучей мыши». Известно, что там шла пародия «Итальянский салат» — вероятно, мозаика из арий и сцен различных итальянских опер, а также пародия некоего Ригега «Одихакс и Одибрака». Более сложен вопрос с постановкой оперной пародии И.А. Саца «Месть любви, или Кольцо Гваделупы». Сведений о том, что она была поставлена в «Летучей мыши», не сохранилось, хотя она, скорее всего, была написана для этой труппы.

Среди других пародий (по-видимому, не связанных ни с «Кривым зеркалом», ни с «Летучей мышью») можно упомянуть «потрясающую судейски-музыкальную драму в 2 и 1/2 сажени и 3 и 1/2 метров» В.Н. Гартевельда — «Сад пыток, или Украинский теленок» и его же «жестоко-волшебную оперу» «Фенуля, или Кривая из Портитчи» (клавир хранится в ГЦММК им. М.И. Глинки). Первая из них, по-видимому, представляла собой мозаику из оперных арий (в основном из «Аиды»), которая перемежалась имитацией заезженного граммофона, чтением пародий на футуристские поэты, цыганскими романсами и т. п. Вторая до некоторой степени ориен-

тирована на «Фенеллу» Обера, хотя и не снабжена ни музыкальными, ни литературными цитатами¹.

Перечислить все оперные пародии этого времени пока не представляется возможным — многие не сохранились, и мы можем судить о них лишь по воспоминаниям и газетным рецензиям. Но некоторые все же дошли до наших дней. Представим пять из них — наиболее показательных.

Пародия И. Саца «*Месть любви, или Кольцо Гваделупы*» — один из наиболее метких, ярких и, вместе с тем, злых образцов этого жанра². С точки зрения музыкальной и литературной пародийной техники она (как и второй его шедевр «Не хвались, идучи на рать») намного превосходит знаменитую «Вампуку».

В качестве объекта пародии выступает западноевропейская героико-романтическая опера и, в частности, «Риголетто» Дж. Верди. К вердиевской опере «апельсируют» два героя — Герцог и Спарифучиль, а также хор Заговорщиков «Тише, тише подползайте», одним из образцов для которого, вероятно, послужил хор татар из 1 акта оперы А.Г. Рубинштейна «Демон» («Тише, тише, подползайте. Стража крепко спит»). К лейтмотиву проклятия Риголетто восходит и «роковая» формула сацевской увертюры.

¹ Оперные пародии были невероятно популярны, поэтому даже некоторые драматические пьесы «оснащали» пародийными оперными ариями. Так поступил, например, Евреинов при постановке «Френолога» Козьмы Пруткова. Нарботанные пародийные приемы с успехом использовались в других «жанрах» кабаре — например, в водевилях, опереттах, «окрошках». Некоторые из них по своей технике вплотную примыкали к оперной пародии. Такова окрошка «Боги в калошах» М. Бескина и П. Зенкевича, либретто которой почти целиком состоит из цитат популярных русских и западноевропейских опер.

² Илья Сац — автор как музыки, так и либретто. Рукопись клавира хранится в ГЦММК им. М.И. Глинки (Ф. 365, ед. хр. 53—55). «Месть любви», обнаруженная в архивах этого музея Ж. Пановой, описана и проанализирована ею в кандидатской диссертации «Илья Сац — композитор на театре» [10]. Копия клавира любезно предоставлена Ж. Пановой в наше распоряжение.

В списке действующих лиц с Герцогом и Спарафучилем соседствует Розина: таким образом, к числу прототипов подключается и «Севильский цирюльник» Россини. Остальные герои могут существовать почти в любой итальянской опере (или опере, созданной по этой модели) или у Мейербера. Это Капеллан и Поселянин; а так же хоры поселянок, солдат, ангелов.

В своей наблюдательности Сац воистину беспощаден. Любое, самое малейшее проявление стереотипа подвергается развенчанию — нелепости сюжета, драматургии, постановки (бутафория, костюмы, аксессуары; исполнительские штампы оперных примадонн и премьеров и т.д.). Перечислим некоторые.

Пародия складывается из типичных «оперных номеров»: два любовных дуэта Розины и Герцога (по одному в каждом из двух актов), массовые сцены — хор заговорщиков («Тише, тише подползайте»), хор солдат («Бог войны нам шлет победу»), хор ангелов («Здесь цветут цветы алое»), хор поселянок («Вот идут солдаты»); монолог Спарафучилия, сцена дуэли и финал-апофеоз. Наиболее «проработанными» (прежде всего, с точки зрения драматургической) оказываются дуэты, массовая сцена 1-го акта и финал. Так, первый дуэт Розины и Герцога — развернутая сцена, включающая все типичные стадии развития любовного чувства: «...От затаенного ожидания прихода возлюбленного с неперенным любовным говорком а parte и необходимостью выбора между суровой честью и неодолимой страстью через традиционно вопросо-ответный раздел («Ко мне. — К тебе? — Ко мне. — К тебе? — Спешу на грудь мою. — Твою?») к согласному благостному дифирамбу: «Счастье нас ждет там впереди» [цит. по: 10, с. 177]. Во время дуэта восходит луна —

промасленная картонка со свечой внутри возносится к колосникам, а костлявое существо, изображающее луну, в середине дуэта возвещает: «Вот уже взошла луна!» Таким образом, любовный дуэт пародирует неперенную ночную любовную сцену.

Автор намеренно игнорирует логику причинно-следственных связей. Так, Капеллан со словами «Я здесь!» появляется на сцене раньше, чем Солдаты доверительно сообщают публике: «Вот идет Святой отец!»

Наиболее развернутой у Саца оказывается та часть пародийного замысла, которая касается ремарок. Композитор любовно фиксирует нелепости сценографии и актерские штампы. Эмоциональное состояние певцов находится в вопиющем диссонансе с литературным текстом: «Герцог — вяло, равнодушно, приберегая силы для высокой ноты, поет: “Какое чувствую волнение”». Хор «кривоногих плебеев» в финале констатирует гибель героя «скучным, равнодушным тоном»: «Да, он умирает...» Некоторые ремарки относятся к специфическим вокальным приемам: Розине автор предписывает «озлобленную колоратурность», к месту и не к месту она поет «на улыбке», Герцог поет с «оскалом» и «остервенением». Сац фиксирует и мизансцены: во время любовного дуэта герои вдруг «порывисто меняются местами», а тенор «демонстрирует свои блестящие ляжки» и т. д.

Подобно большинству пародий — литературных и сценических — «Месть любви» лаконична, поскольку оперирует не ситуациями, а их знаками. И все же краткость номеров в ней примечательна. Хор ангелов, например, состоит всего из пяти тактов (без учета оркестрового вступления), а хор поселянок — всего из одной, но дважды повторенной фразы «Вот идут солдаты».



И.А. Сац (1875–1912) прославился в начале XX века как автор опер-пародий

Впрочем, встречаются и исключения из правила — образцы неимоверно растянутой формы. Это способ осмеяния бесконечных, специфически оперных распевов и повторов, уже встречавшихся ранее. В «Мести любви» «божественные длинноты» представлены бесчисленными колоратурами и фиоритурами Герцога и Розины.

Музыкальный текст пародии ориентирован на клишированные семантические формулы (на это справедливо указывает Ж. Панова). Оперный злодей Спарафучиль обрисован уменьшенным септаккордом, тремоло и «роковой» ритмоформулой (она же — мотив рока, звучащий в увертюре). Его «коронная реплика» — «Безумец жалкий я» — сопровождается адским хохотом и «обвалом» хроматических пассажей. Появление Капеллана отмечено плагальным последованием (S—T) с постепенным восходящим движением мелодии от примы к терции тонического трезвучия. Тремоло на последнем аккорде

пародирует эффект «молитвенного просветления». Преувеличенно жалобные интонации возникают в ламентном разделе предсмертной арии Герцога.

Примеры нетрудно умножить; ограничимся еще одним, особенно любопытным — это оркестровое заключение к первому акту. Построенное на утверждении торжественного до мажора, оно пародирует бесконечные кадансы классических опер. В течение 55 тактов в разных ритмических вариантах звучит один-единственный тонический до-мажорный аккорд.

Другой «боевик» — *«Гастроль Рычалова»* — написан в жанре пьесы-репетиции. 1-й акт представляет закулисную жизнь провинциального театра со всеми ее характерными особенностями — сплетнями, интригами, непонятыми гениями. Идет репетиция оперы на исторический сюжет. Премьер Рычалов требует ковер и свечи для гримировального столика, примадонна Исидорская демонстрирует глубокое декольте, тенор Борзой-Невзоров тихо, по своему обыкновению, напивается в углу. Среди разнообразных предпремьерных неурядиц нет-нет да и проскальзывают суждения об опере (в своем роде, философско-эстетические).

А н т р е п р е н е р

Э, мамочка моя, кто в опере смысла ищет...
Была бы опера, да гастроль, а смысла нет...
«Тра-та-та, тра-та-та»... а что тра-та-та,
и сами не знают¹.

Л а н ш е в ²

Вы думаете, в опере главное пение?

А н т р е п р е н е р

А что же, по-вашему, главное?

¹ Цит. по: 12, с. 536

² Тенор — Н. Е.

Ланшев

Конечно, ноги... <...> Когда я выхожу на сцену — театр не выдерживает... Испытано... Женщины рыдают...⁴⁰

Спешно обсуждаются проблемы предстоящей премьеры. Актриса, исполняющая роль субретки, не может выйти на сцену.

Псой Макс⁴¹

...Наша инженеру седьмым беременна.

Антрепренер

Ну, это подробности, мамочка...

Псой Макс

Родит сегодня...

Антрепренер

<...> Так придется ее роль выпустить, вот и все... Ведь у нее сцен с Рычаловым нет⁴².

Прима Исидорская отказывается петь любовный дуэт «без луны»:

Исидорская

Так вот я вам говорю теперь... (*Кричит.*) Если в другой раз, когда я пою, не будет луны, то я уйду со сцены... Так и знайте... <...>

Псой Макс

(*кричит с отчаянием сверху*)

Эй, на колосниках, чтобы как Исидорская, так луна... Как луна, так Исидорская! Зашпаривай ее к чертовой матери...⁴³

Наконец, все сложности как будто улажены, и спектакль начинается. Второй акт пьесы и есть собственно оперная пародия. В ней развенчиваются почти те же стереотипы, что и в сацевской «Мести любви». Основные номера оперы — сольные характеристики главных героев (Маркиза

Парбле де Кассеньяка и графини Маргариты), любовный дуэт, хор шуанов. Но так как в «Гастроли...» пародируется историко-романтическая опера, то здесь есть еще и дополнительные эпизоды: обращение Маркиза к шуанам: речитатив и ариозо («О верные шуаны, пришел я сообщить, что Робеспьер капканы нам хочет становить»), и развернутая сцена с Духом («Пред тобой стоит мертвец, разнесчастный твой отец»).

Среди прототипов пародии назовем, во-первых, «Фауста» Гуно: на это указывает имя главной женской героини — Маргарита, а также Молодой шуан, напоминающий Пажу. Лирическая линия «Рычалова» отсылает к «Гугенотам»: Маркиз спасает от опасности свою будущую возлюбленную Маргариту, так же как Рауль — Валентину; оба рассказывают об этом в пространственных ариях. Явление Духа (отца Маркиза) — в традициях итальянской оперы — Беллини, Доницетти, хотя и шекспировский мотив налицо: Призрак отца является Кассеньяку с требованием отомстить за него. Нетрудно узнать вагнеровский мотив, хотя он и подан мимоходом, в упоминании женского имени Ортруда, с другой стороны, появление в финале папского нунция отсылает к «Тангейзеру» (или к «Африканке» Мейербера). Парадоксальным образом итальяно-французские элементы в пародии сплетаются с отечественными: так, хор солдат-шуанов с граблями, вилами и метлами (!) возвращается с полей после крестьянских работ с песней: «После работы вытягивай усталые члены». Что с неизбежностью вызывает ассоциации с «Онегиным» (хор «Болят мои скоры ноженьки со походушки»).

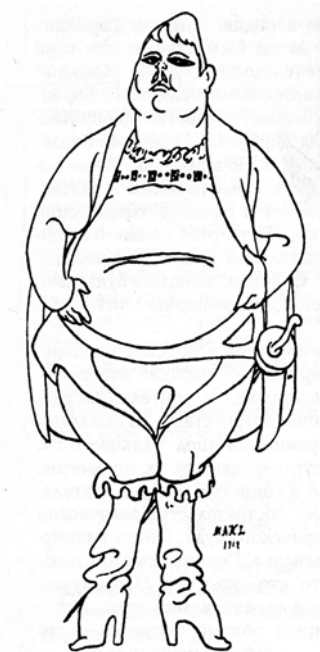
⁴⁰ Цит. по: 12, с. 541.

⁴¹ Помощник режиссера — Н. Е.

⁴² Цит. по: 12, с. 536.

⁴³ Цит. по: 12, с. 540.

Все перечисленные до сих пор «мотивы» — бесспорная заслуга драматурга Волконского. А вот его соавтор, Эренберг, в ассоциативную игру почти не включает. Его приемы — «общепародийного» характера и сводятся к употреблению клишированных формул. Появление Духа и его сцена с Маркизом основаны на активном использовании уменьшенных гармоний, «страшного» тремоло в басу и глissандо. Ярким контрастом к этим музыкальным приемам (и к самой инфернально-романтической ситуации) звучит лихая, «приплясывающая» вокальная мелодия, что вполне, впрочем, соответствует ремарке: Дух поет «весело, но с раскатами грома» [12, с. 546.]. В финале сцены мы встречаем уже знакомый нам по «Мести...» обвал хроматических пассажей, возникающий



Л.Н. Лукин — Рычалов
в спектакле театра «Кривое зеркало»
(карикатура П. Мака)

после развернутой каденции тенора. А сама каденция вполне перекликается с предсмертными стенаниями Герцога.

Сольная характеристика главной героини «Гастроли Рычалова» (Маргариты) — большая ария в ритме вальса. Это также традиционный ход, ибо и Розина в «Мести любви», и Вампука охарактеризованы откровенными вальсовыми ритмоформулами.

Рассматривая «Гастроль Рычалова» с музыкальной точки зрения и сравнивая ее с сацевской «Местью...», приходится признать, что эренберговская пародия намного проще, ее комические эффекты грубоваты, хотя и действенны. Эренберг как мелодист слабее Саца, и в «Гастроли Рычалова» это особенно заметно; мелодический материал (как и его гармоническая поддержка) однообразен и невыразителен, и не только потому, что таково пародийное «задание». Сацевские темы, нарочито примитивные, обладают все же несомненным мелодическим обаянием и своеобразной индивидуальностью: в них узнаются то сладость итальянского бельканто, то изысканность французского оперного письма. У Эренберга есть нарочитый примитивизм, но музыкальное обаяние напрочь отсутствует. Мелодическую и гармоническую «бедность» в своих пародиях он до некоторой степени восполняет детальной структурной проработкой. Оперные номера его пародий — не просто арии или дуэты, а целые сцены, многоэпизодные по своему строению. Например, сцена Маркиза с Духом включает: вступительное *andante* Маркиза («Но где ж она, моя краса»), речитатив («Хоть явился б наконец с того света мне пришлец»), два ариозо Духа («Пред тобой стоит мертвец» и «Ты при солнце и луне ... помни, помни обо мне») и финальное ариозо маркиза («Оно исчезло, дивное виденье») с развернутой каден-

цией. Менее детально, но все же с соблюдением необходимых формальностей, разработан и любовный дуэт: в нем выделяются раздел с поочередным и совместным пением, а также речитативный эпизод.

«Не хвались, идучи на рать»¹
И.А. Саца синтезирует особенности отечественной оперной традиции: среди узнаваемых образцов «Иван Сусанин» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Садко», «Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова.

В музыкально-драматургическом отношении пародия воспроизводит неторопливую эпическую повествовательность отечественных шедевров, а потому в ней много трехчастных репризных и рондообразных форм, много повторов. В качестве примера подобной рондообразности в «Рати» можно привести 1-й акт, где трижды появляющийся хор бояр «Каб вина бы мне побольше» играет роль рефрена. Эпической драматургии пародия обязана также обилием всевозможных хором. Среди них, кроме упомянутого, женские хоры «От нашего бобра не жди добра», «Веснянка» и «Ах ты, Таня», непремный финальный апофеоз «Слава красному солнцу, слава нашим боярам» и др.

В «Рати» активно работают семантические формулы: былинный речитатив «Как у нас это было», энергичная плясовая «Как под липой», балаежные наигрыши в партии главного героя Гусляра, вполне европейская «Полька» и следующая за ней «Пляска невольниц» с характерными «восточными» (как в «Князе Игоре») синкопами и т. д. Наиболее многопланова партия главной героини Татьяны. В ней

налицо и интонации «арии мести» («Ах, ты обормот»), и плач, воспроизводящий интонации Ярославны: «извилистую» вокальную мелодию сопровождает «пастушеский» инструментальный отыгрыш.

Музыкальных цитат в пародии почти нет (кроме лейтмотива Петушка в увертюре), зато в ней много тонких имитаций, как, например, «намеки» на интонацию Снегурочки и секвенции Татьяны в увертюре.

В отличие от музыкального, литературный текст пародии изобилует многочисленными цитатами и аллюзиями. Например:

Г у с л я р

Но если так, пускай зовут невольниц, они попляшут вам. А мне пора благословлять природу! («Князь Игорь» и «Снегурочка».)

Т а н я

Постой, тебе сказать хотела ... <...> Ах, вспомнила! Сегодня у меня твой ребенок под сердцем шевельнулся!

Г у с л я р

Несчастливая! Побереги себя ты для ребенка... а ребенка — для себя! («Русалка».)

Х о р б о я р

Утопились девицы, утопились, красные. Утопая, милого дружка вспоминали. («Русалка».)

Таким образом, либретто представляет собой свод закулисного фольклора, своеобразный «цитатник», поданный остроумно и зло, иной раз до неприличия: «Отворите, отоприте, там татары!», — поет Ваня, и хор бояр подхватывает: «Злой татарин нас — ка-а-кал, уж полгорода он взял».

⁴⁴ Партитура оперы-пародии «Не хвались, идучи на рать» хранится в ГЦММК им. М.И. Глинки. Клавир пародии любезно предоставлен в наше распоряжение Ж. Пановой.

В постановке Сац намеревался развенчать и некоторые актерские штампы. «В одном из бояр хорошо бы выдвинуть плотоядность, в другом — подхалимство и хождение на кривых ногах, в третьем — лампадную гундосность и т. п., в четвертом — склонность к кобелированию», — писал композитор Евреинову [цит. по: 3, с. 224–225]. «Хотя последнее лучше для героя “Рати” — гусяра», представляющего собой “тип оперного нахала”: кудряв, могучен в плечах, с подвижным торсом и засупоненным брюшком. Развязан и резок в переходах. Нагло кричит “ха, ха!” и не в ритм проводит рукой по гусям... Не то фат-мерзавец, не то какой-то, прости, Господи, декадент» [Там же, с. 225].

Несмотря на все свои бесспорные достоинства, «Не хвались, идучи на рать» не получила, что называется, «хорошей прессы». И вплоть до конца XX века (наряду с другими пародиями Саца) была благополучно забыта.

Пьеса Урванцева-Евреинова «Сладкий пирог» была написана как пародия на спектакли театра Музыкальной драмы. Режиссеры этого театра (И.М. Лапицкий, А.А. Санин, П.С. Оленин и др.) находились под обаянием «психолого-реалистического» метода МХТ и грешили прямолинейным перенесением этого метода на оперную сцену. Чрезмерный для жанра оперы реализм режиссуры Евреинов связывал с воздействием оперных пародий. По его мнению, «Вампука» нанесла современной сцене один значительный урон, привела к увеличению числа «реалистических» оперных постановок. «Вампука» много убила, <...> но та же “Вампука” породила едва ли не худшее зло. Прозрев-

шие постановщики ударились в другую крайность. На почве антивампучности с головой ушли <...> в культивирование на оперной сцене доморощенного реализма» [цит. по: 16, с. 255]. «Кривое зеркало» ополчилось против авторов постановок «как в жизни». И в репертуаре появился «Сладкий пирог».

В основе сюжета лежит светский анекдот. Барышня Марь Иванна, дочь супругов Черникалиных, помолвлена с молодым человеком Губкиным. Другой претендент на ее руку, Ошибкин, узнав о помолвке от прислуги Феклы, решает расстроить помолвку. На приеме в честь жениха и невесты в доме Черникалиных собирается небольшое общество. Прибывает и высокопоставленный гость — в прямом и переносном смысле «свадебный генерал». Его потчуют пирогом, в который злодей Ошибкин успел подсыпать английской соли⁴⁵. Отведав угощения, генерал поспешно удаляется. Его уход расценивается гостями как скандальный. Жених, не вынеся позора, разрывает помолвку. «Другой жених уж не найдется, придется старой девицей быть», — стонет покинутая невеста. Ошибкин торжествует: «Одно теперь вам остается — моей женой законной быть!»

В качестве объекта пародии в «Сладком пироге» выступает, в основном, драматургия П.И. Чайковского: наиболее яркие параллели с «Евгением Онегиным», фрагментарные — с «Пиковой дамой». Помимо этих прототипов, частично возникают аллюзии с «Женитьбой», «Русланом» и «Сусаниным».

Кратко наметим возникающие аллюзии. Сцена Феклы и Ошибкина «Какая у тебя возвышенная грудь. А можно ущипнуть?» апеллирует к сцене Афанасия и Со-

⁴⁵ Английская соль использовалась как слабительное.

лохи: «А что это у Вас, дражайшая Солоха»? Романс Чернилкиной «Когда лет 16 мне было...» в текстовом отношении есть парафраза на романс Даргомыжского «Мне минуло 16 лет». Сцена восьмая («Марь Иванна шьет на машинке детское белье») объединяет сразу два прототипа: сцену Маргариты за прялкой и арию Антонида.

Наиболее явно к своему оперному образу «отсылают» ансамбль гостей «Какая чудная погода» (аналог квартету из «Руслана» — «Какое чудное мгновенье»), а также Ариозо и сцена Губкина «Я вас люблю любовью страстной» (ариозо Елецкого из «Пиковой Дамы» «Я вас люблю, люблю безмерно»). Музыкальная драматургия предполагает в качестве еще одного объекта сцену объяснения Ольги с Ленским. Евреинов использует два драматургических плана (как и в «Евгении Онегине»): Марь Иванна с Губкиным, реплики которых сменяются куплетами гостей.

Высокие оперные прототипы попадают в несвойственную им социальную среду, ведь действующие лица пародии — мелкие чиновники, о чем свидетельствуют их незамысловатые фамилии: Чернилкин, Ошибкин, Губкин. Это травестирует драматургическую ситуацию, создавая комический эффект. Но самый снижающий элемент авторы приберегли для кульминационной сцены: неожиданная развязка драмы вызвана причиной отнюдь не романтического свойства — расстройством желудка у высокопоставленного лица.

В пародии есть и музыкальные цитаты. Это, в частности, Вальс из «Вольного стрелка» Вебера и «Жаворонок» Глинки (оркестровая тема в сцене и романсе Марь Ивановны). Евреинов использует также приемы «музыкальной иллюстрации» — в оркестре изображается, как звенит электри-

ческий звонок (трель), как урчит в животе у генерала, как поет птичка. Музыкальный и литературный материалы отличаются незамысловатостью, прямо-таки безыскусной простотой, и иногда напоминают оперу, сочиненную детьми.

«Сладкий пирог» — не единственный пример пародии на оперный реализм и реалистический стиль постановки опер. «**Четвертая стена**» Евреинова, еще одна опера-репетиция, поставленная автором на сцене «Кривого зеркала» в 1915 году, вскрывает эту тему с еще большей беспощадностью. К сожалению, клавира обнаружить не удалось; однако представление о музыке вполне можно составить, так как пародия написана «на голос» — в данном случае им становятся фрагменты из «Фауста» Гуно.

Речь в пьесе как раз идет о постановке этой оперы. Основываясь на реалистическом тезисе «все, как в жизни», Режиссер постепенно отказывается от всех специфически оперных атрибутов. Легенда о Фаусте прочитывается со всей исторической достоверностью: на главную роль взят престарелый тенор, поскольку легендарный Фауст стар. В период репетиций тенор живет в «аутентичной обстановке», среди предметов Средневековья — чтобы полностью вжиться в образ. Ему запрещено читать газеты; вместо них на старинном столике для него приготовлен алхимический трактат о гомункулах и т. д. В самой же опере произведены изменения: купирована партия Мефистофеля, так как Сатаны не бывает и, к тому же, Мефистофель — это второе «Я» Фауста. В результате дуэт Фауста и Мефистофеля превращается в монолог Фауста, который поет за себя и за Мефистофеля «разными голосами». Из соображений правды и естественности

(«Вы слышали когда-нибудь, чтобы в жизни говорили стихами?» [12, с. 706]) либретто перекладывается прозой, потом его заменяют мелодекламацией («Слышали ли вы где-нибудь, чтоб в жизни человек вместо разговора, я извиняюсь, пел бы!..» [12, с. 710], причем на «древнегерманском наречии»). А так как, за отсутствием Мефистофеля, Фаусту по сюжету и разговаривать не с кем, то все его действия сводятся к «переживанию под музыку». Впрочем, и музыку придется ограничить, чтобы добиться в опере полной жизненности и естественности («Человек травиться хочет, человеку жизнь надоела, а тут не угодно ли — музыка играет! <...> Где же тут натурализм?» [12, с. 712]). Апогеем реалистического метода становится воздвижение на сцене «четвертой стены» («...В жизни не бывает таких комнат, чтоб без четвертой стены обходились!» [12, с. 714]), и Фауст «переживает под музыку», выглядывая на улицу из узкого — «средневекового» — окна. Таким образом, не только от фаустовского сюжета, но и от жанра оперы как такового ничего не остается.

Казалось бы, позиция автора ясна — он восстает против постановочного реализма и натурализма. Однако в ней есть и некий «второй смысл». Ведь если вдуматься, то, как это ни парадоксально, в «Четвертой стене» Евреинов становится *на защиту оперы*, точнее — на защиту специфики оперного жанра. И, следовательно, перемещается из ряда идейных противников оперы на сторону ее сторонников! В сущности, в «Четвертой стене» Евреинов отстаивает право оперы на условность — даже такую (с точки зрения реализма) нелепую, как пресловутые оперные чудеса, inferнальные персонажи, «четвертая стена» и др. В неутомимом оперном пародисте просыпается



Н.Н. Евреинов.

Рисунок Ю.П. Анненкова (1920)

апологет оперного жанра. Гораздо позже, в пору своей парижской эмиграции, Евреинов обратится к постановке шедевров оперной классики (в том числе и тех, которые, наряду с прочими, пародировал в «Кривозеркальные годы») — «Руслана и Людмилы» и «Снегурочки». Таков путь оперного пародиста, такова и закономерная судьба пародии в истории оперы — она есть лишь этап, очищающий, но не отменяющий жанр, воистину, как говорит Уилли Рассел, «похвала, скрытая юмором».

Расцвет кабаре и театров миниатюр был феерическим и стремительным. Но после 1914 года «кабаретомания» резко пошла на убыль. Большинство театров миниатюр закрылись. Часть труппы знаменитой «Летучей мыши» эмигрировала и продолжила свою деятельность в Париже¹; «Кривое зеркало» было закрыто, за-

¹ Об этом периоде деятельности «Летучей мыши» см. 4-ю главу монографии М. Литавриной [8].

тем возродилось уже в Советской России в 1922 году. Частично возобновили старые спектакли (среди них — «Гастроль Рычалола»), частично поставили новые (например, «Любовь Аржаная»). Но все-таки в 1931-м «Кривое зеркало» закрылось окончательно.

Казалось, вместе с эпохой кабаре и театров миниатюр окончательно ушла в прошлое и оперная пародия.

Но этого не случилось. В конце 1980-х возродилась к жизни знаменитая «Вампука». Сначала — в театре-студии «О'Кей». Затем, в 1996-м — в рамках серии телепередач «Страницы театральной пародии», вместе с «Гастролем Рычалола». В 2005 году «Вампуку» поставили в центре оперного пения Галины Вишневской, затем — в «Геликон-опере» (2010).

Операм-шуткам Саца повезло меньше. Но все же повезло. Уже свыше 10 лет «Мечь любви» и «Не хвались, идучи на рать» ежегодно ставятся студентами Российской академии музыки им. Гнесиных в качестве экзаменационных спектаклей.

Жанр оперной пародии оказался на удивление жизнеспособным. Вот еще один пример. В сборнике из серии «Библиотека пародии и юмора» (1994), наряду с высказываниями солдат и офицеров Советской армии и забавными цитатами из школьных сочинений опубликовано либ-

ретто Константина Мелихана «Маклохий и Альмивия». Непосредственным объектом пародии послужила опера М.И. Глинки «Руслан и Людмила». В тексте Мелихана пародийность причудливо сочетается с элементами современного (жаргонного) словотворчества. Счастливая развязка такова:

«Задворк центринца де Надвсыма. Маклохий и Альмивия всех притямкали на свою жевадьбу.

А л ь м и в и я

И снова я пивакаю,
И снова я заскокую,
И снова я хахакою,
Ведь замуж я высококую!

<...>

Маклохий и Альмивия сюсюмкаются. Все пивакают и закусякают»¹.

* * *

История отечественной оперной пародии полна любопытных подробностей, забавных случаев и занятных анекдотов. Но несмотря на всю свою несерьезность, она порой дает ответы на исторически важные и актуальные вопросы. Эта история пока не написана, но веселый жанр оперной пародии, бесспорно, заслуживает серьезного изучения, которое — будем надеяться — дело ближайшего будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнедич П. Книга жизни. — Л.: Прибой, 1929. — 372 с.
2. Евгений Онегин, маленький мальчик, Винни Пух и другие обитатели Совдепии. — М.: МиК, 1994. — 416 с.
3. Евреинов Н. В школе остроумия. — М.: Искусство, 1998. — 368 с.

¹ Цит. по: 2, с. 475.

4. Евреинов Н. Несмешное «Вампуки» / Театр как таковой // Евреинов Н. Демон театральности. — М.; СПб.: Летний сад, 2002. — 534 с.
5. Енукидзе Н.И. Кривое зеркало оперного театра: «Вампука, невеста африканская» // Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на оперную эстетику: Дисс. ... канд. иск. — М., 1999.
6. Кенигсберг А. Карл Мария Вебер. — Л.: Музыка, 1981. — 112 с.
7. Кузминская Т. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. — М.: Правда, 1986. — 588 с.
8. Литаврина М. Русский театральный Париж. — СПб.: Алетейя, 2003. — 224 с.
9. Нилова Т.В. Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Дисс. ... канд. иск. — М., 1993.
10. Панова Ж.В. Илья Сац — композитор на театре: (Художник в зеркале «Серебряного века»): Дисс. ... канд. иск. — М., 1994.
11. Поляков М.Я. Русский театр в кривом зеркале пародии // Русская театральная пародия XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1976. — С. 6–38.
12. Русская театральная пародия XIX — начала XX века. — М.: Искусство, 1976. — 831 с.
13. Театральная критика Власа Дорошевича. — Минск: Харвест, 2004. — 863 с.
14. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: 22 т. — М.: Художественная литература, 1983. — Т. 15. — С. 41–221.
15. Ходасевич В.Ф. О Пушкине // Собрание сочинений: 4 т. — М.: Согласие, 1997. Т. 3.
16. Яроцкая М.К. Летопись театра «Кривое зеркало» с 1908 6/XII по 1918 17/III. Рукописный отдел ГЦТМ им. Бахрушина, ЛФ 396.34.

