



Натэла Исидоровна Енукидзе

ОПЕРНАЯ ПАРОДИЯ В РОССИИ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА И КАБАРЕ: ТОЧКА СХОДА¹

В истории русской культуры вплоть до начала XX века оперная пародия занимала, пожалуй, маргинальные позиции. Основной формой ее бытования была форма, по преимуществу, литературная – газетные и журнальные фельетоны и рецензии, пародийные оперные либретто, циклы оперных карикатур с подрисуночными подписями – вроде современных комиксов.

В их ряду малоизвестные ныне, но весьма актуальные по сей день пародийные либретто «Торжество супружеской верности, или Мексиканцы в Лапландии» Жулевистова, «Горькая судьбина кота, или Легкая бойня» Г.Н. Жулева, «Американский принц и африканская принцесса» В.С. Курочкина, «Итальянец в Калинове, или Опыт переложения хорошей прозы в дурные стихи с посредственным наигрышем» неустановленного автора [15, 99–109; 182–188; 198–200; 383–392]² и другие. К числу литературных пародий относится также меткое

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Оперная пародия как художественный феномен в европейском и русском музыкальном театре XVIII–XX веков» № 16-04-00483а.

² Подробнее об этих и других пародиях см.: *Енукидзе Н.И. Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. М., 2012. № 1. С. 37–58.*

Музыкальный театр: поэтика жанров

и очень злое описание репетиции «Фераморса» А.Г. Рубинштейна в статье Л.Н. Толстого «Что такое искусство?» [18, 136–138].

Собственно сценических оперных пародий было, как представляется, не слишком много. В основном, подобными «шалостями» забавлялись в домашних театральные постановках и в салонах. Пример оперно-пародийного «усадебного» развлечения приводит свояченица Толстого Татьяна Кузминская в своих мемуарах «Моя жизнь дома и в Ясной Поляне» [10, 86–88]. Описанная ею импровизированная сцена с пением вышучивала романтические оперные мелодрамы немецко-французского образца, а исполнение сопровождалось также импровизированным аккомпанементом самого писателя. Известные из мемуаристики домашние спектакли в доме П.П. Гнедича [6, 221–222] и собрания в доме И.А. Саца [7, 31–32] также относятся к этой сфере.

Подобного рода увеселения время от времени появлялись и на маскарадах. Так, в сезон 1902/1903 годов «...в Большом театре состоялся в пользу Русского театрального общества Большой Маскарад, во время которого», в числе прочего, «исполнено было: <...> 3-й акт оперы “Севильский Цирюльник”, музыка Россини, в женском исполнении» [11, 218]. Роль Альмавивы в этом спектакле сыграла А.В. Нежданова.

Эпизодически оперные пародии появлялись и в представлениях «Летучей мыши» Н.Ф. Балиева в пору бытности ее артистическим кабаре Московского Художественного театра. Так, в юбилей О.О. Садовской в 1909 году прошла оперная пародия «Жестокий барон». Пьеса В.Г. Гиацинтова была положена на музыку и обрела на подмостках кабаре сценическую жизнь.

«”Мышь” много прибавила от себя, – писал рецензент «Театра». — Смелая, она не побоялась выпукло выдвинуть карикатурное. И

Музыкальный театр: поэтика жанров

снабдила шарж музыкой³. Получилась меткая пародия. И когда герой-любовник выехал на велосипеде в утрированно-оперном костюме с утрированно-слащавым лицом с утрированными манерами оперного тенора – “кабачок” загромыхал от хохота. И под такой хохот шла вся пьеса два коротеньких ее акта. Самого Барона с нужным здесь большим шаржем играл г. Балиев, героя-любовника – г. Коновалов.

Присутствовал при спектакле и автор “Барона”, через четверть века увидавший шалость своего юношеского пера в такой остроумной веселой инсценировке» [14, 4].

Таким образом, оперное пародирование в России конца 19 – начала 20-го столетия складывалось из двух достаточно автономных групп: *литературная* (по преимуществу) оперная пародия развивалась как часть музыкально-критической деятельности в прессе; *сценические* же формы были достоянием артистического быта и выступали в функции, прежде всего, развлекательной.

Хронологической и пространственной точкой их пересечения стали русские кабаре и театры миниатюр, начало деятельности которых датируется 1908 годом – временем создания первого русского кабаре «Летучая мышь». В конце того же года в Санкт-Петербурге открылось «Кривое зеркало» А.Р. Кугеля и З.В. Холмской. Оба заведения быстро обрели невиданную популярность, обзавелись подражателями⁴, и спустя совсем короткое время увлечение кабаре приобрело в предреволюционной России характер «эпидемии» [17, 12].

Именно на подмостках кабаре и театров миниатюр оперная пародия нашла свое место и даже обрела новое качество, оказавшись не

³ Автор музыки не установлен.

⁴ Подражатели работали, в основном, в провинции. Однако к 1914 году балиевская «Мышь» невольно «обзавелась» сразу двумя двойниками – одноименным санкт-петербургским театром и рестораном под руководством артиста А.С. Полонского и Первым передвижным кабаре «Летучая мышь» под руководством бывшего актера Императорских театров Н.В. Шарапом. На рекламных полосах театральных журналов все три «Мыши» активно открещивались друг от друга.

Музыкальный театр: поэтика жанров

просто поводом для увеселения скучающей публики, но и бичом сатиры всего рутинного и «халтурного» в музыкальном театре России.

Ведущую роль в этом процессе сыграло «Кривое зеркало», а спусковым крючком послужила премьера знаменитой впоследствии «Вампуки, невесты африканской». В очень короткий срок с «образцовой во всех отношениях оперой» драматурга Анчара Манценилова (псевдоним князя М.Н. Волконского) и двух композиторов – В.Г. Эренберга и В.А. Шпис фон Эшенбруга – познакомилась публика обеих столиц и провинции (Киева, Одессы, Херсона, Екатеринослава, Харькова, Саратова, Воронежа, Самары, Казани, Нижнего Новгорода и др.). Пародия стала образцом для подражания, и другие кабаре и театры миниатюр обзавелись своими *вампуками*.

В истории музыкально-театрального искусства «Вампука» обрела особый статус, поскольку именно с ней связана развернувшаяся на подмостках «Кривого зеркала» «антиоперная кампания»⁵. Во главе ее встали художественный руководитель «Зеркала» А.Р. Кугель и его сподвижники – сотрудники театра и «сочувствующие»: В.Г. Эренберг, В.А. Шпис фон Эшенбруг, И.А. Сац, В.Г. Каратыгин. Большинство занимали «умеренные позиции», полагая, что свергают старые традиции – в первую очередь, конечно, пресловутую оперную итальянщину. Однако Кугель пошел гораздо дальше своих коллег. Небывалый и неожиданный успех «Вампуки» подтолкнул его к размышлениям о причинах ее популярности, а в конечном итоге – и о поэтике оперного жанра.

«Мне всегда думалось, – писал Кугель в статье «Заметки о спектакле “Вампука” в театре “Кривое зеркало”», – что оперное действие – чрезвычайно наивная штука, а сладкогласие оперного пения – нечто вроде варенья, сваренного из редьки или репейника...» [21, 99]. Опера

⁵ Авторитетный исследователь русской кабарежной культуры Л.И. Тихвинская использует определение «антиоперное движение» [17].

Музыкальный театр: поэтика жанров

воспринималась им как «крайне условный, в высшей степени ограниченный в своих условностях род театрального искусства» [21, 99]. Он жестко разделил *оперу* и *музыку*, отверг коренное различие между оперой довагнеровской и вагнеровской: [Вагнер] «гениально реформировал оперное пение, – ... но вся условность либретто осталась, и потому мы можем и после вагнеровских, как и довагнеровских опер, сказать, что музыкальная драма есть фикция, и опера по-прежнему – крайне условный <...> род театрального искусства» [21, 99].

Размышления о поэтике и эстетике оперного жанра приводят Кугеля к вполне ожидаемому выводу: «Пародия не против оперных штампов бьет, не по сраженному врагу. Но против оперы вообще» [21, 99], – звучащему вполне в духе эпохи, констатирующей идею смерти театрального организма в целом.

Рисунок 1. А.Р. Кугель. Шарж М. Линского



Однако есть, по мнению Кугеля, жизнь и после смерти: «...Оперная музыка должна вернуться к роли вспомогательного искусства в драме, то есть заполнить паузы, иллюстрировать несоизмеримо большие или, наоборот, несоизмеримо малые величины, как было в

Музыкальный театр: поэтика жанров

старых операх, и тогда опера может стать снова любимейшим и самым популярным театральным искусством. Опера должна отдать драме то, что принадлежит ей, а себе взять то, что относится собственно к музыке. Необходим полюбовный раздел имущества, а не тот синтез искусств, о котором мечтал Вагнер и который привел к падению оперы, разоблачив ничтожество Вампуки и не создав на место “Вампуки” никакого истинно пленительного образа» [21, 99].

Этими заметками, которым с уверенностью можно присвоить статус «антиоперного манифеста», Кугель по сути объявил войну опере как жанру. И главные сражения проходили, конечно, на подмостках его любимого детища – «Кривого зеркала». С 1909 по 1916 год ни один сезон не обходился без премьеры очередной оперной пародии.

В первый же сезон «Кривого зеркала» (1909/1910) в репертуаре, помимо постоянно дававшейся «Вампуки», появилась уже упомянутая музыкальная трагикомедия (она же комическая опера) «Жестокий барон» в одном действии и двух картинах В.Г. Гиацинтова с музыкальным оформлением В.Г. Эренберга. Не исключено, что «Зеркало» обратилось к пьесе В.Г. Гиацинтова не только в силу ее выдающихся пародийных достоинств; возможно, она привлекла внимание еще и потому, что в 1909 году ее с большим успехом поставили в московской «Летучей мыши».

В следующий сезон репертуар пополнился сразу двумя новинками. Н.Н. Евреинов, с 1910 года занявший пост главного режиссера театра, поставил пародию И.А. Саца «Не хвались, идучи на рать», высмеивающую стереотипы русской классической оперы бородинско-корсаковского образца. Второй премьерой стала пародия на пушкинского «Дон Гуана» – «Дон Лимонадо де Газец» на либретто В.П. Буренина с музыкой Л.И. Гебена.

Музыкальный театр: поэтика жанров

В сезон 1911/1912 года состоялись еще две премьеры. Евреинов поставил «Гастроль Рычалова» М.Н. Волконского и Эренберга, высмеивавшую не только оперные шаблоны, но и халтурные оперные спектакли, а также «Восточные сладости, или Битву русских с кабардинцами» – оперу-шутку в двух действиях Саца, нацеленную на русский оперный ориентализм.

Затем настала очередь реалистических спектаклей, в том числе театра «Народный дом». Жестокая критика этого постановочного стиля нашла свое отражение в пародии «Сладкий пирог» (1912/1913) Евреинова⁶.

В сезон 1913/1914 года появилось «Действо о протестованном векселе и исполнительном по оному листе», и, наконец, завершила оперно-пародийную линейку в репертуаре «Кривого зеркала» вторая пьеса Евреинова «Четвертая стена» (1915/1916).

Часть этих пародий уже привлекала внимание театроведов и музыковедов. К их числу, помимо «Вампуки», относятся «Гастроль Рычалова», пародии Саца и Евреинова⁷. Оставшиеся три – «Жестокий барон», «Дон Лимонадо» и «Действо о протестованном векселе» – в сферу исследовательского интереса практически не попадали. Рассмотрим их подробнее.

* * *

«Жестокий барон» был написан Гиацинтовым еще в 1892 году и представлял собой пародию на популярные в то время французские

⁶ Подробнее об этом см.: *Енукидзе Н.И.* Русские вампуки до и после «Вампуки»... С. 54–55.

⁷ См. об этом: *Панова Ж.В.* Илья Сац – «композитор на театре» (Художник в зеркале Серебряного века). Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994; *Енукидзе Н.И.* Альтернативный музыкальный театр в России первой трети XX века и его влияние на новую оперную эстетику. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. С. 37–95; *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005. С. 63–71, 272–278; *Енукидзе Н.И.* Русские вампуки до и после «Вампуки»... С. 50–56.

Музыкальный театр: поэтика жанров

мелодрамы и квазиисторические драмы. В 1893-м А.П. Чехов⁸ порекомендовал ее П.П. Гнедичу для его домашнего театра. В своих мемуарах Гнедич вспоминал: «Задолго до “Кривого зеркала” у нас шел “Жестокий барон” – пьеса, сделавшаяся в московской “Летучей мыши” боевой пьесой кабаре. Подарил мне ее Чехов на станции, желая, чтобы я посмеялся дорогой. На следующий год произведение таинственного автора (впоследствии он оказался пресерьезным профессором Московского университета) мы сыграли в Крещенье» [6, 221].

Пьеса имеет отчетливо выраженные признаки исторической мелодрамы с некоторым «оттенком» готической атмосферы. Действие происходит в Средние века в Англии. Старый Барон, супруг юной Клотильды, подозревает свою жену в измене. Решая застать любовников с поличным, он объявляет, что отправляется в длительный поход в Святую землю. Оставшись одна, Клотильда ищет способ передать письмо возлюбленному – рыцарю Роберту Эшлингаму. Случай незамедлительно предоставляется – под окнами замка весьма вовремя появляется пилигрим, старый и абсолютно нагой. Клотильда посылает его к любовнику с запиской, и Эшлингам вскоре приходит на свидание. Тайно возвращается Барон, в отсутствие Клотильды застаёт Эшлингамма и приказывает слугам убить его. Умирая, рыцарь обещает Барону вернуться к нему через три дня после своей гибели.

Он выполняет свое обещание и появляется в виде призрака сначала Клотильде, а затем и Барону – в момент, когда тот закалывает жену кинжалом. Клотильда погибает, Барон при виде Эшлингамма падает замертво.

⁸ Пьеса Гиацинтова впервые была опубликована как «юношеское произведение неизвестного автора Г-ва». Гнедич по ошибке приписал авторство Чехову. Эта ошибка «всплыла» в театральной прессе в 1909 году, когда в хронике журнала «Рампа и жизнь» «Жестокий барон» анонсировался как «новая неизвестная пьеса покойного Чехова» [12, 243].

Музыкальный театр: поэтика жанров

*Рисунок 2. «Жестокий барон» В.Г. Эренберга.
II акт. Заключительная сцена*



Слева направо на переднем плане: Сторож с собачкой – В. Хенкин;
пилигримы – А.И. Егоров и др.; на башне слева направо:
Барон – Л.А. Фенин, Призрак – Н.И. Волковский, Клотильда – А.С. Абрамян

Любопытно, что в пьесе предусмотрен альтернативный финал, написанный автором, как следует из ремарки, «из опасения, чтобы у зрителей не слишком расстроились нервы»: «Барон только замахивается ножом на Клотильду» [5, 476], но появляется Призрак Эшлингама, и Барон падает в обморок. Раздается стук в дверь – это пришли пилигримы. Внезапно раскаявшийся Барон и Клотильда удаляются в монастырь, а пилигримы остаются в подаренном им замке.

Предназначенная для драматического театра, пьеса Гиацинтова частично «озвучена» автором. В ней предусмотрено шесть вокальных номеров, четыре из которых исполняются «на голос». Главным музыкальным персонажем пародии оказывается рыцарь Роберт Эшлингам. Два его сольных номера («Но где же ты, моя краса» и «Что живых трепетать заставляет») звучат на мотивы цыганских песен, третья – «предсмертная ария» «Кому-нибудь, пожалуй, жаль» схожа с русским романсом «Не пой красавица, при мне» (вероятно, М.И. Глинки). В основе дуэта Эшлингама и Барона – напев народной песни «Есть на Волге утес»:

Музыкальный театр: поэтика жанров

Р о б е р т Э ш л и н г а м
(лезет в окошко и поет)

Я Роберт Эшлингам
И способен для дам
Побороть все преграды на свете.

Б а р о н
(в сторону)

Вот он сам! Вот он сам!
Как ему я задам
За проделки постыдные эти! [5, 464–465].

Еще два вокальных номера – Песня сторожа с собачкой «Я держу ночной дозор» и финальный хор пилигримов «Отворить мы просим вас» – исполнялись на оригинальные мотивы, какие именно – сегодня установить не представляется возможным.

Либретто оперы от пьесы значительно отличается. Сохранена только основная фабула и некоторые фрагменты стихотворного текста, но в большинстве случаев текст переписан – по-видимому, с целью приблизить его к специфике оперного либретто. Длинные разговорные монологи, свойственные драматическому театру, сильно сокращены, частично – переведены в диалогические (дуэтные) сцены, а некоторые сольные высказывания исправлены таким образом, чтобы оказаться пригодными для арий.

Приведем пример переработки пьесы в либретто из первой сцены первой картины:

<p>Пьеса В.Г. Гиацинтова «Жестокий барон» Картина 1 Барон (один)</p> <p>Нет, никогда тот не страдал, Кто не был ревностью мучим, Кто грудь свою не отверзал Страданьям медленным и жгучим Сей гнусной страсти! Я уж стар, Но кровь моя клокочет в жилах; Клянуся небом, я не в силах</p>	<p>Либретто оперы «Жестокий барон» не- установленного автора Картина 1 Барон (сидит мрачно один)</p> <p>Да, я уж сед, да, я уж стар, Но потушить в груди пожар Не в силах я, Моя Клотильда, о, мой бог, Хоть я и стар, и очень плох, Роберта любит Эшлингама. О, рыцарь Роберт Эшлингам,</p>
--	--

Музыкальный театр: поэтика жанров

Перенести такой удар! А как недавно, как недавно Я бесконечно счастлив был! Я верил ей и я любил! Я верил ей... Вот это славно?! Я верил, между тем она, Презрев закон людей и бога, Она... Она... моя жена!.. Но, впрочем, погоди немного! Настанет скоро грозный час, И мы увидим, кто из нас, Клотильда, громче захохочет! Душа моя отмщенья хочет. Эй! Кто-нибудь! [5, 458–459].	Я отомщу жене и вам. Меня вы смели обмануть, И я вонжу вам шпагу в грудь. Эй! кто-нибудь... [9, 1].
---	--

Как видим, по сравнению с пьесой, в либретто текст сокращен почти вдвое и, кроме того, сразу же введен третий главный персонаж – Роберт Эшлингам, что, безусловно, ускоряет действие. Таким образом, завязка происходит уже в пределах первых десяти строк либретто. Подобная краткость и скорость развития событий весьма характерны для пародий, в том числе и оперных; в длительном разворачивании сюжета нет необходимости – ведь пародия, как известно, оперирует не столько текстами и ситуациями, сколько *знаками* текстов и ситуаций.

Комический эффект и в пьесе, и в либретто достигается, в основном, двумя приемами: гиперболой и столкновением высокого с обыденным. Вот как, например, автор «играет» со сценическим хронотопом:

Б а р о н [слуге. — *Н.И.*]

Ступай сейчас же к баронессе;
Пусть молится Святой Агнессе.
Скажи: Барон собрался в путь.
В Святую землю –
Не забудь.

К л о т и л ь д а
(*выходит взволнованно*)

Что это значит, мой супруг?
Ты уезжаешь странно вдруг...

Музыкальный театр: поэтика жанров

Идешь на сарацинов злых.
Молить я буду всех святых
Чтоб Бог послал тебе победу.
Скажи, вернешься ль ты к обеду? [9, 2].

Для усиления комического эффекта автор либретто использует не трагическую, а «счастливую» развязку, в которой Барон и Клотильда принимают «иноческий сан» и удаляются в разные монастыри. Пародию завершает Тень Роберта Эшлингама и хор пилигримов, обращающихся к зрителям с назиданием:

Т е н ь Р о б е р т а

Природа требует от нас
За каждый грех наш покаянья...
Для всех придет возмездья час.
Узнайте ж это... До свиданья...

Х о р

До свиданья... [9, 10–11].

Будучи пародией на мелодраму, «Жестокий барон» аккумулирует в себе многочисленные признаки, идеально подходящие для пародии на романтическую оперу. Это место и время действия – мрачное «готическое» Средневековье, и персонажи высокого статуса – Рыцарь, Барон, Баронесса, и любовная история с кровавым финалом, и коварное убийство, и, наконец, inferнальный герой – Тень убитого Эшлингама. Из этих мотивов можно было бы составить пародию на сочинения В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Верди, К.М.Вебера, Дж. Мейербера, Г. Маршнера и многих других. Однако мотив греха и раскаянья и, особенно, наличие пилигримов, по-видимому, склонили чашу весов в пользу Рихарда Вагнера. Именно такую трактовку избрал В.Г. Эренберг.

Хотя музыка оперы-пародии не сохранилась, краткое описание, данное М.К. Яроцкой в «Летописи “Кривого зеркала”», и отклик в «Русском слове» позволяют установить это соответствие: «Хор пили-

Музыкальный театр: поэтика жанров

гримов, у каждого персонажа свой лейтмотив. Минимум пения и слов. Доминирующая роль оркестра» [20, 74]; «"Жестокий барон" – опыт комической оперы в новых формах, сочетание характерных комических и трагических лейтмотивов, иллюстрирующих а la Вагнер трагикомизм сценических положений и дающих комическую стилизацию средневековья»⁹.

Спустя почти три года, в 1913-м, многолетние соавторы М.Н. Волконский и В.Г. Эренберг задумались о создании еще одной оперной пародии. Она должна была состоять, по меньшей мере, из трех частей; первая посвящалась опере итальянской, вторая – русской, а третья – вагнеровской. Текст для миниатюры был написан Волконским и, вероятно, он передал его на ознакомление Эренбергу, поскольку в письме от 5 августа 1913 года, хранящемся в РГАЛИ, композитор высказал свое мнение относительно рукописи:

«Многоуважаемый Михаил Николаевич <...> Вещь ваша, в общем, конечно, очень хороша и я страшно веселился, когда читал ее. Хотелось бы только сказать вам следующее:

1. Заглавие, по-моему, должно быть таким: "Эволюция оперы"¹⁰.
2. Сюжет надо бы свести к более яркой и примитивной схеме, которая эволюционировала бы при переходе из одного стиля оперы в другой.
3. В русской опере нет достаточно ярко-пародического языка (на манер опер Бородина и гл[авным] обр[азом] Римского-Корсакова). Мне казалось, что вся русская опера должна быть написана русскими пословицами. Напр[имер], хор "чаепитчиков" в начале ее должен петь "А и чай пить, не дрова рубить" и т. д.» [19].

⁹ Русское слово. 4 апр. 1910 г. Цит. по: [20, 74].

¹⁰ Эренберг предлагает это название по аналогии с миниатюрой Б.Ф. Гейера «Эволюция театра», с большим успехом шедшей на подмостках «Кривого зеркала».

Музыкальный театр: поэтика жанров

В отличие от «русской» части, в вагнеровской Эренберг недостатков не обнаружил: «Вагнеровская часть великолепна (“Хой-хо” прямо-таки очаровательна)» [там же].

К сожалению, проект остался неосуществленным; рукопись с либретто Волконского пока обнаружить не удалось, а музыка, вероятно, вообще не была написана. Таким образом, «Жестокий барон» остался единственной Wagner-parodie в репертуаре «Кривого зеркала».

* * *

В конце 1910 года в качестве оперного пародиста на подмостках «Кривого зеркала» выступил Л.И. Гебен. Для своего дебюта он выбрал один из самых распространенных сюжетов, в том числе и оперных. Театральный опус Гебена следовало бы назвать «Каменный гость наизнанку»; однако либретто озаглавлено несколько иначе: «Дон Лимонадо де Газец».

«Дон Лимонадо» – блистательная пародия на пушкинского «Каменного гостя», но не только. Объект пародии шире – это развенчание драматургических и постановочных стереотипов комедии плаща и шпаги, а также, по-видимому, соответствующих музыкальных образов русской оперы и камерной вокальной лирики – пресловутой театральной «испанщины».

Сюжет пушкинской трагедии сокращен до трех ключевых эпизодов: начального диалога Дон Гуана и Лепорелло (в пародии – Дона Лимонадо и его слуги Аполинариса), сцены у Лауры и финального появления статуи Командора. В пародии остается только одна женская роль, которая объединяет в себе травестированные образы и Лауры, и Донны Анны – это «пылкая вдова из Аранжуэца Донна Аграфена Пухло(тонко)телло». Именно ее собирает обольстить главный герой, используя при этом все «любовные снасти и снаряды»:

Музыкальный театр: поэтика жанров

Д о н Л и м о н а д о

Пора за дело... Приготовил ты
По интервью все, что нам потребно?

А п о л и н а р и с

Все налицо: сигара в пол-аршина,
(Регалия Ванилло-Капустехос),
Воз кастаньет, две дюжины гитар,
Настроенных на фа-диез мажорный...

Д о н Л и м о н а д о

Две дюжины. Не мало ли, смотри?
Ты знаешь, серенады напевая,
Я полон адской страстию такой,
Что под моей трепещущей рукою
Не только струны, и колки, и кузов
Гитары разрываются мгновенно?.. <...>

А п о л и н а р и с

Кинжалов, поражающих, три сотни,
И все с клеймом Толедо. Сорок лестниц
Веревочных, сомбрего двадцать штук
И пять плащей, чтоб до бровей закрыться.

Д о н Л и м о н а д о

А зелья сок?

А п о л и н а р и с

Две целых бочки взято.

Д о н Л и м о н а д о

Ну то-то же, осел... [2].

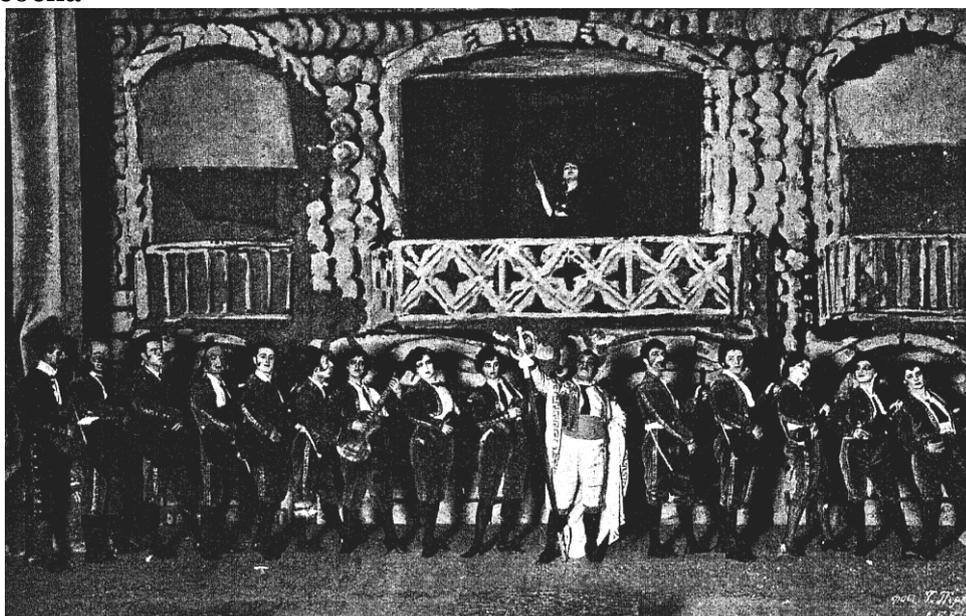
Вторая картина – «Сцена у Донны Аграфены» – центральная, и разработана по всем правилам испанского сюжета. На сцене представлен огромный балкон (вентана), на котором томной лунной ночью скучающая вдова Дона Пухлотелло раздумывает, кого бы выбрать себе в любовники. Под балконом толпятся воздыхатели – подростки (кортехи) и взрослые кабальеро. Среди последних – три персонифициро-

Музыкальный театр: поэтика жанров

ванных героя: Дон Губос, Дон Носос и Дон Бакембардес – «ужасно страстные кабальеро» [2].

Поединок Дон Карлоса и Дон Гуана в пародии подменяется абсурдистским сюжетным мотивом: Дон Губос шпагой отсекает нос своему сопернику Дон Нососу. Следует лирическая «предсмертная» сцена прощания кабальеро со своим носом, который он оставляет возлюбленной на память «как сувенир». Сцена заканчивается всеобщей потасовкой – «кортехи <и> кабальеро сражаются; падают замертво группами по 2–4 человека» [2], а появившемуся Дону Лимонадо не представляется случай проявить свою воинскую доблесть. Поэтому, разорвав струны на нескольких гитарах, он поет Донне Аграфене серенаду и увлекает ее на любовное свидание.

Рисунок 3. Дон Лимонадо де Газец. Либретто В.П. Буренина, музыка Л.И. Гебена



Донна Аграфена Пухлотелло – А. Абрамян; Дон Лимонадо – Л.Н. Лукин

Финал имеет анекдотический характер. Появляющаяся Статуя Дона Пухлотелло уготовила севильскому обольстителю хотя и неожиданное, но весьма жестокое наказание:

Музыкальный театр: поэтика жанров

Статуя Дона Пухлотелло

Что ты стоишь, как статуя? Иль мы
С тобой переменились ролями
И каменного гостя разыграть
Намерен ты?... Ха-ха-ха...
Дрожишь ты, Дон Газец?

Дон Лимонадо

Я? Нет, я не дрожу...

Статуя Дона Пухлотелло

Ну, дай-ка руку?

Дон Лимонадо (*дает руку*)

О, как тяжело
Пожатье каменной его десницы...
О, донна Аграфена....

Статуя Дона Пухлотелло (*смеется*)

Не тревожься,
Я пошутил... С собою в ад тебя
Не потащу. Ты с донной Аграфеной,
Супругой бывшею моею, здесь
Останешься... имея в перспективе
Сто лет ее в объятьях продержать...
Почище это всех мучений ада... Ха-ха-ха... [2]

В.П. Буренин «подарил» композитору благодатнейший литературный и богатый музыкальными ассоциациями материал. В либретто искусно травестированы испанский колорит и испанские ритмы, автор буквально «купается» в теме, нанизывая словесные «знаки» Испании один на другой. Особенно ярко этот прием проявляется в Серенаде Дона Лимонадо и в хоровой сцене кортехов и кабальеро.

Серенада Дона Лимонадо

Сиерра-Морена,
Сиерра-Невада...
Я здесь, Аграфена,
Я – дон Лимонадо...
Струит Гвадиана,
Вся спит Арагонья,

Музыкальный театр: поэтика жанров

Откройся, вентана,
Встань, донна, спросонья... <...>

К о р т е х и

Мы, кортехи,
Без помехи <...>
Поем о Севилье,
Поем о Кастильи,
Поем о мантильи
Донны Инезильи,
О Гвадалквивире (хор: ...вире),
О ночном зефире (...фире),
И о Гваделупе (...лупе),
И о черте в ступе... (хор: о, ла, ла) <...>

К а б а л ь е р о

Верная шпага,
Быстрый кинжал,
Эбро и Тага,
Эскуриал...
Херес, малага,
Аранжуэц,
Страсть и отвага
Юных сердец [2].

В процитированных фрагментах налицо отсылки к пушкинским стихотворениям «Я здесь, Инезилья», «Оделась туманами Сьерра-Невада», «Ночной зефир», однако, учитывая, что «Дон Лимонадо» является *музыкально-сценическим* произведением, можно говорить и о вокальных, и об оперных ассоциациях – «испанских» романсах Глинки и Даргомыжского, а также о «Каменном госте».

Впрочем, сколь полно воспользовался Гебен этими «подсказками», мы вряд ли узнаем; музыка к «Дону Лимонадо», вероятнее всего, не сохранилась или, что более оптимистично, пока не обнаружена. Но, во всяком случае, рецензенту журнала «Театр и искусство» в музыкальном оформлении не хватило «испанистости». Работу Гебена он, впрочем, оценил достаточно высоко, отметив «грациозность» и «приятность» музыки, «прозрачную и красивую» оркестровку, а также финал, исполненный большой комической силы [1, 892]. Что же касается

Музыкальный театр: поэтика жанров

непосредственных источников музыкальной пародии, то рецензент упомянул только об одном – пожалуй, довольно неожиданным в испанском контексте: сцена прощания Дона Нососа со своим отрубленным носом была написана, с его точки зрения, а là Чайковский. Остается только гадать, имелась ли в виду ария Ленского «Что день грядущий мне готовит», или просто стилистические ассоциации...

* * *

В отличие от «Жестокого барона» и «Дона Лимонадо», «Действо о протестованном векселе и исполнительном по оному листе» В.А. Азова¹¹ и В.Г. Эренберга является не только пародией, но и, в своем роде, смелым художественным экспериментом, хотя и предпринятым с комическими целями. В «Действе» высмеивались особенности оперного жанра и, вместе с тем, предвосхищались отдельные приемы, использованные позже в русском – точнее, советском – «академическом» музыкальном театре.

Либретто этого «мистико-реалистического представления» состояло из ряда бюрократических документов, «по доверенности группы неплательщиков» положенных на музыку В.Г. Эренбергом.

«Действо...» написано в жанре, отчасти напоминающем пьесу-репетицию. Первая часть представляет собой обсуждение новой рукописи в «насквозь прокуренном кабинете директора театра» [3] при участии четырех режиссеров и заведующего музыкальной частью; вторая является собственно оперной пародией под названием «Инсценированный вексель».

В первой части иронически воспроизведена дискуссия о сути и предназначении театра, которая разворачивалась в России Серебряного века усилиями интеллектуальной и художественной элиты. Четыре режиссера представляют четыре концепции применительно к обсуж-

¹¹ В цензурированном экземпляре либретто, хранящемся в ОРиРК СПбГТб, автор обозначен как В. Владимиров.

Музыкальный театр: поэтика жанров

даемой пьесе. Первый режиссер – Иван Иваныч – сторонник реализма:

«И в а н И в а н ы ч. Я считаю, что лучшая пьеса из всех нами здесь рассмотренных, это “Действо о протестованном векселе”. Я вам прямо скажу, я человек прямой: это пьеса реальная. Это здоровая пьеса, черт ее передери, не декаденщина. В ней нет ни одного слова, которое не было бы заимствовано прямо из жизни. Это жизнь, господа. <...> Это кусок живой жизни, черт ее передери. Вексель, исполнительный лист, судебный пристав и никаких там фанаберий. Это вам не Метерлинк какой-нибудь там. Я считаю, что это здоровая простая бытовая пьеса. И ее надо ставить, черт ее передери» [3].

Иван Петрович склоняется к мистической трактовке – как раз в духе М. Метерлинка, или, может быть, Гордона Крэга, или Макса Рейнхардта:

«И в а н П е т р о в и ч: Я стою тоже за постановку этой пьесы, но не потому что она реальна – ибо она вовсе не реальна, – а потому что она ирреальна. Потому что она мистична и в своей сущности, и в своем прехождении сквозь форму. В ней вскрывается извечная и роковая борьба между векселедателем и бланконадписателем. Христианство и язычество. Ормузд и Ариман. Идеал содомский и идеал Мадонны. И этот древний Рок в облики судебного пристава. Это глубоко мистично господа, и мы должны эту пьесу поставить» [3].

Третий режиссер, Иван Егорыч, рассматривает театр с эстетических позиций:

«И в а н Е г о р ы ч: Я тоже стою за “Действо о протестованном векселе”. Но не потому, конечно, что эта пьеса реальна, и не потому, конечно, что эта пьеса мистична. Я стою за нее потому, что она эстетична, изящна, уравновешенна и гармонична. (*Споря с предыдущим оратором.*) Простите, но я не вижу в “Действе о протестованном век-

Музыкальный театр: поэтика жанров

селе” никакой извечной борьбы. Здесь нет борьбы, здесь есть слияние. Здесь Дионис-векселедатель протягивает руку Аполлону-бланко-надписателю. И все противоречия разрешаются в мораториуме. Эта пьеса прекрасна... просто прекрасна – как Акрополь, как утро мая, как лицо юной девушки. И конечно мы должны ее поставить» [3].

Наконец, последний – четвертый – режиссер исповедует принципы самодостаточности театра:

«И в а н М и х а л ы ч: Я горой буду стоять за “Действо о протестованном векселе”. Эта пьеса, прежде всего, театральна. Это театр. Спектакль. Зрелище. Это не... Да что, господа. Это именно то, что нужно: ретеатрализация нашего растеатрализованного театра. Это скоморошество. Театр как таковой. Commedia dell’arte. Это балаган, это котурны. Да я вам проще скажу: c’est du Theatre» [3].

В реплике Ивана Михалыча есть две несомненные отсылки – к идеям Вс.Э. Мейерхольда и Н.Н. Евреинова. Так, упоминание балагана безусловно связано с одноименной программной статьей Мейерхольда, впервые опубликованной в 1912 году. В том же году увидела свет одна из ключевых монографий Евреинова «Театр как таковой», и идея ретеатрализации театра тоже принадлежала ему.

Дискуссия о предназначении театра, ироническое переосмысление которой авторы ввели в первую часть «Действа о протестованном векселе», вызывает еще одну – на сей раз оперную – ассоциацию. В Прологе «Любви к трем апельсинам» С.С. Прокофьева Трагики, Лирики, Комики и Пустоголовые спорят как раз о том, какой театр лучше. Роднит оба сочинения и прием «театр в театре»; впрочем, он вообще характерен для экспериментальных – в том числе, и кабарежных – постановок начала XX века.

Вторая часть «Действа...», как уже упоминалось, представляет собой оперную пародию, в которой, однако, действуют совсем не

Музыкальный театр: поэтика жанров

оперные персонажи: Векселедатель – титулярный советник Иван Степанович Мышкин, Векселедержатель (он же – Бланконадписатель) – второй гильдии купец Иван Иванович Сибиряков, Нотариус, Судебный пристав, Судебные рассылные, маклаки, Благие духи («возможно, что присяжные поверенные»), Злые духи («возможно, что юрисконсульты»), Фея Мораториум и своего рода аллегорическая фигура – закон, воплощенный в образе «Устава гражданского судопроизводства по продолжению 1908 года. Издание неофициальное (Дух нейтральный)» [3].

Фабула пародии столь же необычна и даже, можно сказать, экстравагантна, как и персонажи, поскольку основана на одной из процедур гражданского судопроизводства – банкротстве. Векселедержатель купец Сибиряков призывает титулярного советника Мышкина «заплатить приказу Санкт-Петербургского общества Взаимного Кредита при Санкт-Петербургской Фруктовой, Винной и Рыбной бирже» [3]. Мышкин не может заплатить по векселю, поэтому документ передается мировому судье 32-го участка. Согласно статье «тысяче-семьдесят-восьмой-прим» судебные рассылные собираются вручить ему повестку о продаже недвижимого имущества. Мышкин хочет бежать, но не успевает этого сделать. Повестку вручают. Является Судебный пристав, который проводит аукцион, распродавая имущество главного героя. Благие духи призывают Фею Мораторий. Она появляется, «целует Мышкина в лоб» («или прикасается волшебной палочкой» [3]) и разрешает все проблемы. Пародия завершается хором на благобно-назидательный текст «От скверных вексельных историй / Нас защищает мораторий!» [3].

Музыкальный театр: поэтика жанров

Рисунок 4. Нейтральный дух Гражданского устава – П.А. Лебединский.



Действо о протестованном векселе и исполнительном по оному листе.
Либретто В.А. Азова, музыка В.Г. Эренберга. Рисунок Г.С. Верейского

Несмотря на всю свою «неоперность», сюжет облечен в типичные оперно-пародийные формы. Текст векселя «Июля 14 дня 1914 года по сему моему векселю повинен я заплатить С[анкт]-Петербургскому купцу Ивану Ивановичу Сибирякову – или кому он прикажет – сто рублей» становится основой оперной арии, сопровождаемой репликами хора, звучащими наподобие эха: «Сто рублей, сто рублей, сто рублей...» [3].

Вторая ария Мышкина «Но, Боже мой, что видит там мой воспаленный взор?» включена в сцену, в которой происходит нечто вроде явления «оперного призрака». В данном случае в качестве «призрака» выступает портрет заимодавца, сначала оживающий, а затем вновь возвращающийся в раму. Эта сцена отдаленно напоминает галлюцинации царя Бориса из одноименной оперы М.П. Мусоргского, или явление Графини из «Пиковой дамы» П.И. Чайковского. Впрочем, она может быть трактована и более широко, поскольку явление призрака – константный признак оперной традиции XIX века.

Музыкальный театр: поэтика жанров

Рисунок 5. Купец Сибиряков (С.И. Антимонов)



Действо о протестованном векселе и исполнительном по одному листе
Либретто В.А. Азова, музыка В.Г. Эренберга

Весьма эффектно и вполне по-оперному выглядит сцена заклинания Судебного пристава:

Мышкин

Проклятье вам, повестки все земные,
И вам, листы и векселя.
Я бланкодателей всех в мире проклиная
И сам в отчаяньи к тебе взываю:
Явись ко мне, о ты, что в исполнении неистов,
Явись ко мне, судебный пристав!
(*Появляется Судебный пристав*) [3].

Наконец, кульминация «Действа...» представляет собой ансамблево-хоровую сцену аукциона: «"Диван, обитый старым плюшем!" – "Кто больше? Кто больше? Кто больше?"» [3]; финал же оформлен в виде типичного оперного апофеоза, с гимническим звучанием хора и судебными маклаками, водящими хоровод.

«Действо о протестованном векселе» стало еще одним сценическим аргументом в антиоперной кампании А.Р. Кугеля. В ее рамках кривозеркальцы еще в 1912 году обратились к развенчанию оперного

Музыкальный театр: поэтика жанров

реализма, а поводом послужили натуралистические постановки театра «Музыкальной драмы» И.М. Лапицкого. Первая такая пародия появилась в «Кривом зеркале» в сезон 1911/1912 года; это был «Сладкий пирог» Евреинова, о котором уже упоминалось выше. «Действо...» поддержало и продолжило эту критику, а вскоре после его премьеры Кугель на страницах «Театра и искусства» разразился очередным антиоперным манифестом.

О необходимости оперной реформы он писал и раньше, но только теперь отчетливо сформулировал границы музыкального в оперном театре. Исходным тезисом стал постулат о том, что опера есть, прежде всего, театр, и подобно тому, как современный драматический театр перегружен словом, так и театр музыкальный перегружен музыкой. «Опера всегда слишком музыкальна и недостаточно театральна» [22, 904], – настаивал критик.

Реформу оперного театра он видел в ограничении музыки в спектакле, поскольку далеко не все грани театрального ей подвластны. «Ей [музыке. – Н.Е.] предугазана область романтического, с одной стороны, затем, в несколько меньшей степени, трансцендентного и мистического и, наконец, в-третьих, область ритма» [22, 904]. Таким образом, «музыка не может быть ни орудием реалистического выражения, ни средством отвлеченной борьбы идей» [курсив мой. – Н.Е. 22, 904].

Идеалом оперного спектакля Кугелю представляются старые оперы, где «музыка чередуется с прозой», иными словами – опера с разговорными диалогами; полностью же пропетое сочинение может органично существовать только в виде «небольшого лирического или романтического интермеццо», но ни в коем случае не в виде «grand spectacl'я», ведь «нельзя же писать музыку на всякие случаи жизни и на всякие виды действия» [22, 904]. Полностью пропетый «grand spec-

Музыкальный театр: поэтика жанров

tacl» – это смехотворное и, как уверяет критик, – «вампучное» зрелище.

Свои выводы Кугель подкрепляет ссылкой на «Действо...», которое таким зрелищем и является. Омузыкаливать (особенно пропевать) столь реалистичный сюжет, с его точки зрения, нелепо. Нелепо изображать явление Судебного пристава, «писать музыку на продажу дивана, обитого старым плюшем», выпевать «кто больше?» и натуралистически изображать «три удара прозаического молотка!..» только потому, что это – опера! [22, 904] Именно в показе абсурдности такой оперы и состояла пародийная задача «Действа...».

Свою сиюминутную задачу пародия в целом выполнила – и критики, и публика оценили ее комический потенциал, – однако исторически оказалась несостоятельной: всего через 10 с небольшим лет молодой Д.Д. Шостакович написал оперу «Нос», где «неоперные» персонажи распевали «неоперные» же тексты, что, с течением времени, стало, скорее, нормой, чем исключением.

* * *

Последняя оперная пародия, поставленная на подмостках «Кривого зеркала» в его дореволюционный период, в определенном смысле подвела черту под антиоперной кампанией Кугеля и его соратников.

«Четвертая стена» Н.Н. Евреинова (1915) – третья и последняя в истории театра пародия на натуралистический оперный спектакль, – на сей раз оказалась связана не только с художественным методом И.М. Лапицкого, но и с конкретной постановкой – оперой Ш. Гуно «Фауст» (1914).

Известный музыкально-театральный критик Э. Старк (Зигфрид) ожидал от постановки значительных художественных результатов. В журнале «Театр и искусство» (№ 43 за 1914 год) он писал: «Среди

Музыкальный театр: поэтика жанров

множества оперных произведений, имеющих всесветное распространение, "Фауст" принадлежит к числу распространеннейших и любимейших публикой всех национальностей. И в то же время к числу таких, для которых уже давно выработался мировой шаблон, и за 55 лет своего существования опера Гуно успела обрасти густым мхом совершенно беспощадного рутинерства как в исполнении, так, в особенности, и в постановке» [16, 836]. Поскольку, по мнению Зигфрида, на знамени театра начертан девиз «Нет рутине!», спектакль обещал быть не просто интересным и значительным явлением, но абсолютно «Новым "Фаустом"».

«Фауст» оказался действительно «новым», но творческий результат не убедил критика. Свои претензии к натуралистической опере и свои впечатления и размышления он высказал в статье, занявшей четыре журнальных полосы. Кратко суммируем его мнение.

Сам принцип оперного и, в целом, театрального натурализма Старк не приветствует, так же, как и основное кредо режиссера: «При постановке оперы, <...> как и при постановке словесной драмы, надлежит стремиться к возможно более точному воспроизведению жизни на сцене» [16, 836]. Критик справедливо указывает, что не всякий сюжет и не всякая пьеса поддается постановочному реализму; так, например, в отличие от гоголевского «Ревизора», ни «Принцесса Мален» Метерлинка, ни «Балаганчик» Блока в такой манере исполнены быть не могут. Что же касается оперы, то натурализм абсолютно невозможен в условиях *музыкально-драматического синтеза*, где именно *музыка* берет на себя драматургические функции.

Кроме того, сюжет «Фауста» по определению нереалистичен, поскольку один из главных персонажей – Мефистофель. Но основной «грех» постановщика заключается, по мнению Старка, даже не в стремлении «изобразить все, как в жизни», а в результатах, к которым он приводит – в частности, к купюрам в тексте оперы Гуно: «...Пропуск дуэта Мефистофеля

Музыкальный театр: поэтика жанров

и Фауста в финале 1-го действия представляется совершенно несообразным. Во-первых, с точки зрения музыкальной это заключительный аккорд. Во-вторых, с точки зрения драматической это опять-таки заключительный аккорд» [16, 836]. Также несообразен и пропуск второго куплета в сцене дуэли. Наконец, еще более невозможным считает критик исключение из партитуры арии Валентина, которая – согласно Лапицкому, – замедляет действие. Соглашаясь с мнением, что любой ансамбль с точки зрения «пресловутой жизненной правды» есть «голосовой абсурд», Старк вместе с тем утверждает: ансамбль лишен *правды жизни*, зато исполнен – в опере! – *правды искусства*.

Анализируя многочисленные недостатки «нового "Фауста"», критик приходит к основному тезису: постановка не должна идти вразрез с музыкой, это – главное условие успешного оперного спектакля. Приведенные Старком примеры и рассуждения во многом нашли свое воплощение в пародии Евреинова «Четвертая стена»¹².

По жанру «Стена...» представляет собой двухчастную оперу-репетицию, где в первом акте вскрывается подноготная репетиционного процесса, а во втором явлен сценический результат.

Речь в пародии идет о реалистической постановке «Фауста» Гунно. Основываясь на тезисе «все, как в жизни», Режиссер, ставящий Фауста, постепенно отказывается от всех специфически оперных атрибутов. Легенда о Фаусте прочитывается со всей исторической достоверностью: на главную роль взят престарелый тенор – потому что 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 гомунку-

¹² Нотных материалов «Четвертой стены» пока обнаружить не удалось. Однако представление о ней вполне можно составить, так как в ремарках пьесы Евреинов ссылается на конкретные оперные номера.

Музыкальный театр: поэтика жанров

лах, 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 (именно против купюр такого рода и возражал Старк); 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?» [8, 706]) либретто переключивается на прозу, потом его заменяют мелодекламацией («Слышали ли вы где-нибудь, чтоб в жизни человек заместо разговора, я извиняюсь, пел бы!..» [8, 710]), причем на «древнегерманском наречии» [8, 711].

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?» [8, 712]). Апогеем реалистического метода становится воздвижение на сцене «четвертой стены» («...в жизни не бывает таких комнат, чтоб без четвертой стены обходились!» [8, 714]), и Фауст «переживает под музыку», выглядывая на улицу из узкого – «средневекового» – оконца. Таким образом, не только от фаустовского сюжета, но и от жанра оперы как такового ничего не остается.

Казалось бы, что возведенный в абсолют и доведенный до абсурда натуралистический принцип в «Четвертой стене» уничтожает оперу как жанр – вполне в духе антиоперных манифестаций Кугеля. Однако на деле именно в этом абсурде и скрывается ирония автора-

Музыкальный театр: поэтика жанров

постановщика, ибо так он отстаивает право жанра на условности – пусть даже такие нелепые, как дом без четвертой стены.

Рисунок 6 «Четвертая стена» Н.Н. Евреинова. 2-я картина.



Рис. Ю.П. Анненкова

Эта постановка вполне могла бы стать финальной точкой в антиоперной кампании. Но она ею не стала, – вероятно, потому, что оперная пародия к этому моменту прочно утвердилась на подмостках театров малых форм как стабильный компонент репертуара и даже, может быть, как своего рода субжанр с собственной поэтикой. Уделим еще некоторое внимание оперным пародиям других кабаре и театров миниатюр, хотя с борьбой Кугеля они напрямую не связаны.

* * *

В отличие от «Кривого зеркала», в репертуаре «Летучей мыши» Н.Ф. Балиева оперные пародии были не нормой, а, скорее, исключением. В дореволюционный период речь идет всего о трех пьесах из нескольких сотен миниатюр. Это «Итальянский салат» Р. Жене, «Бандиты» В.Н. Гартевельда и «Травиата для деловых людей», составленная Н.Н. Званцовым.

Музыкальный театр: поэтика жанров

«Итальянский салат» — вокально-хоровая композиция, текст которой состоит из бессмысленного чередования итальянских слов и музыкальных терминов: «Piano Piano dolce soave ed amabile forte piano pianissimo venite qua forte fortissimo» и проч. Хотя в оригинале «Итальянский салат» — хоровое сочинение, в «Летучей мыши» он стал оперной пародией и в программе театра именно так и фигурировал.

«Бандиты. Отрывок из газетной хроники в 4-х вариантах», второй из приведенных примеров, построен на излюбленном драматическом приеме Балиева. Это серия миниатюр, показывающих одно и то же явление либо в разных жанрах, либо в разных эпохах, либо в разных художественных стилях. В случае с «Бандитами» речь идет об одном сюжете, который разыгрывается в четырех различных театральных жанрах: итальянской опере, мелодраме, балете и оперетте. Объектом пародии, таким образом, становятся особенности этих жанров — сценическая обстановка, литературный и постановочный стиль, музыкальные клише и др.

В феврале 1916-го «Бандиты» были представлены публике на подмостках «Летучей мыши», а в октябре того же года вторая редакция под названием «Экспроприаторы» вошла в репертуар Троицкого театра миниатюр. Впоследствии миниатюра была, по-видимому, еще раз переделана, поскольку в клавире, хранящемся в архиве Российского национального музея музыки, не четыре, а пять эпизодов, «реализованных» в жанрах итальянской и русской оперы, балета, мелодрамы и оперетты.

Фабула всех сценок «Экспроприаторов» вкратце сводится к следующему. Некое помещение, связанное с продажей алкогольных напитков. Ночь. Мать и дочь спят или засыпают. Входят три злодея. Попытка ограбления заканчивается неудачей, поскольку неподалеку

Музыкальный театр: поэтика жанров

появляются стражи закона. Лишь последнее ограбление (в пятом фрагменте) приводит к успеху.

В пяти эпизодах главные персонажи пародии «путешествуют» по странам и историческим временам, меняя свои обличья. Меняется и место действия – в соответствии с используемым жанром:

«Итальянская опера:

Начало XIX века. Таверна в Италии. Ночь. Мать и дочь засыпают. Три бандита (в черных плащах с кинжалами) входят. <...>

Русская опера:

Эпоха Годунова. Ночь. Внутри корчмы. Дочь наклонила свою голову на колени матери. <...> Тихо входят с дубинами три разбойника. <...>

Классический балет:

Эпоха балетная. Тихая, солнечная ночь. Нелепая балетная обстановка. Мать и дочь (в балетных юбочках) сидят в живописных позах. Танцуя, выпархивают три кавалера. <...>

Оперетка:

Деревенский трактир в Нормандии. Яркая лунная ночь. Мать и дочь спят. Входят грабители» [4]¹³.

Итак, итальянская таверна превращается в корчму, а затем в деревенский трактир, итальянские бандиты становятся русскими разбойниками, затем балетными кавалерами и, наконец, [французскими?] грабителями. Да и сами стражи закона подвергаются своеобразной «трансформации» – то они итальянские карабинеры, то русские сторожа и стрельцы...

Соответственно изменяются вербальный и музыкальный тексты.

Итальянская опера изъясняется, конечно, исключительно латинскими фразами и итальянскими терминами¹⁴:

¹³ Текст приводится по клавиру, хранящемуся в рукописном отделе Российского национального музея музыки. Поскольку в мелодраме текст отсутствует, сценическое действие этого эпизода не поддается реконструкции.

¹⁴ На этом же приеме построена упомянутая выше миниатюра Рихарда Жене «Итальянский салат».

Музыкальный театр: поэтика жанров

«Дочь и мать (молясь): “Santa Madonna, ora pro nobis”

Три бандита: *Agitato ben marcato!*

Дочь (умоляя): *O, Signore trovatori!*

Бандиты (грозно): *Morti!»* и проч.

Персонажи русской оперы, разумеется, экспроприируют соответственный «великорусский» стиль:

«Разбойники [в жанре русской плясовой. – *Н.Е.*]:

У меня карман с дырой,

У меня есть нож с собой!

Дочь [былинным речитативом. – *Н.Е.*]:

Гой еси, ты поведай,

Сказывай, добрый молодец,

Диво-дивное, чудо-чудное...» и т.д. [4].

Балетный эпизод, естественно, не содержит вербальных текстов, кроме ремарок, но зато весьма ловко управляется с музыкально-балетными клише. Так, Мать «выпархивает из-за кулис, а затем танцует с 1-м кавалером, в то время как Дочь танцует со 2-м» [4] и проч.

Оперетка же венчает миниатюру залихватскими танцевальными ритмами, тем более оправданными, что, пройдя через века и времена, театральным злодеям наконец-то удалось навсегда завладеть брошками, кольцами и прочими украшениями, и никакие стражи закона им в этом не помешали.

Музыкальные модели пяти фрагментов очень точно пародируют особенности избранных жанров: сладость совместного итальянского пения в терцию вкупе с неизбежными колоратурами, плясовые ритмы и былинные речитативы русской оперной классики, дансантичные формулы классического балета и, наконец, пикантно-гривуазные опереточные мелодии в финале.

Наконец, третий пример – оперная пародия «Травиата» – представляет собой едва ли не первый оперный «дайджест» в России. Сюжет сводится к следующему:

Музыкальный театр: поэтика жанров

«Пылкий юноша Альфред на пышном пиру признается в страсти львице полусвета Виолетте, которая настолько взаимно увлекается его красотой, что к ней приходит отец его Жермон, умоляя бросить связь с Альфредом, на что последняя после долгого колебания вскоре соглашается, оставляя ему письмо. Вернувшийся Альфред встречает отца, умоляющего вернуться его в Прованс, но покинутый Виолеттой Альфред в порыве отчаяния отправляется на бал, где, выиграв крупную сумму луидоров, наносит Виолетте оскорбление, доводящее ее до чахотки, и в день карнавала, несмотря на возвращение Альфреда, на раскаяние отца и на присутствие доктора, она умирает» [13].

Основным комическим приемом в либретто становится своего рода эллипсис – пропуск отдельных звеньев логической цепочки. Тот же принцип реализуется и в музыке. Вместе с тем, каждый акт оперы основан на одном из популярных музыкальных номеров: Застольной (I акт), дуэте Виолетты и Жермона (II акт), сцене оскорбления Виолетты Альфредом (III акт), сцене смерти Виолетты (IV акт).

Разумеется, оперная пародия не была прерогативой только и исключительно «Кривого зеркала». Немалым успехом пользовались «Изепа – Готтентоты» В. Шаз и «Гибель чертей» с музыкой Невагнера и Негуно (Литейный театр), «фантастическая опера с превращениями, провалами и апофеозами» «Иванов Павел» С.М. Надеждина и В.Р. Раппопорта (Троицкий театр миниатюр), «Адихакс и Одибрака» И. Пибера («Летучая мышь»), «Сад пыток, или Украденный теленок» В.Н. Гартевельда (Мамоновский театр миниатюр). Сохранилось и немалое количество опубликованных и рукописных образцов, место постановки которых пока не установлено. Среди них: «Кривая из Портичи» В.Н. Гартевельда¹⁵, «Любовь морского короля» Л. Дризо, «Любовь

¹⁵ Подробнее об этом см.: Енукидзе Н.И. «Кривая из Портичи»: о мотиве гиньоля в русской оперной пародии // Опера в музыкальном театре: история и современность. М., 2016. С. 110–125.

Музыкальный театр: поэтика жанров

на песке» А.П. Гарина, «Фауст» В.А. Шабельского, «Коварный Мефистофель» И.С. Руденкова и другие¹⁶.

Кроме того, вплоть до 1917 года в различных кабаре в ходу были самые разные театральные переделки: «Вампука» В.Г. Эренберга породила «Невесту индианскую» В.А. Шпис фон Эшенбруга и «Невесту Меделянскую» С.Ф. Сарматова (Опенховского), «Гастроль Рычалова» Манценилова и Эренберга — «Гастроль Страстнопевца» неустановленных авторов, «Благотворительный концерт в Круготорске» Гартельда стал основой для пьесы-репетиции Алексеева «Не тyani за хвост! Фауст вверх ногами» и проч.

Ну и, наконец, оперные пародии тяготели к расширению своего пространства, вовлекая в собственную орбиту и другие жанры музыкального театра, в первую очередь оперетту¹⁷ и балет¹⁸. Разумеется, по отношению к оперной, балетные и опереточные пародии играли подчиненную роль; однако и их значение в истории реформы музыкального театра не следует игнорировать.

В музыкально-театральной культуре России Серебряного века оперным пародиям отведено значительное место. Их можно было бы расценивать лишь как маргинальную развлекательную составляющую

¹⁶ Общее количество выявленных на сегодняшний день оперных пародий и пародий смежных жанров приближается к 80-ти.

¹⁷ Например: «Сын двух матерей» В.Г. Эренберга, 1913; «Восторги любви – образцовая оперетка в 2-х действиях с пением, танцами, шествием, апофеозом. Либретто Н.Н. Урванцова, музыка В.Г. Эренберга», 1909; «Грае-грае-воропае, кумедия в 1 действ., пидибрав Руди Нечипайло, пародия на малороссийские пьесы, где «все танцуют, спивают и выпивают» с музыкой Л. Гебена, 1909. Все – в «Кривом зеркале».

¹⁸ Среди известных образцов – «Разочарованный лес» Л. Гебена, пародия на большой балет образца П.И. Чайковского («Кривое зеркало»), балет неустановленного автора «Яблоко раздора, или Орарихо де Турнюр» (место постановки неизвестно) и, наконец, «Возрожденный балет, или Дама с камелиями» по А. Дюма с музыкой Дж. Верди» (опять-таки в «Кривом зеркале» в 1912 г.).

Музыкальный театр: поэтика жанров

щую; однако художественные последствия их бытования не дают такой возможности.

Под влиянием антиоперной кампании отчасти изменился, а отчасти и сформировался академический русский музыкальный театр первой трети 20-го столетия. Подтверждение тому – специфика «Любви к трем апельсинам» Прокофьева, «Носа» и «Катерины Измайловой» Шостаковича, «Мавры» Стравинского.

Силу воздействия пародии – в данном случае, оперной – косвенно подтверждает и еще один любопытный исторический факт. В 1914 году в Феодосии учащимся запретили посещение спектаклей «Кривого зеркала», так как идущая на его подмостках «Вампука» могла «вызвать критическое отношение к искусству» [20, 218]...

ЛИТЕРАТУРА

1. А.Б. Кривое зеркало. Театр и искусство. 1910. № 47. С. 892.
2. Буренин В.П. Дон Лимонадо де Газец. ОРирК СПбГТб. 76193.
3. Владимиров В. [Азов В.А.] Действо о протестованном векселе и исполнительном по оному листе. ОРирК СПбГТб. 42927.
4. Гартевельд В.Н. Экспроприаторы. Полицейский протокол в разных вариантах. Клавир. ВМОМК. Ф. 326. № 26.
5. Гуацинтов В.Е. Жестокий барон // Русская театральная пародия XIX – начала XX века / Сост., ред., вст. ст. и коммент. М.Я. Полякова. М.: Искусство, 1976. С. 458–461.
6. Гнедич П.П. Книга жизни: Воспоминания. 1855–1918. М.: Аграф, 2000.
7. Евреинов Н.Н. Сатирическая доминанта в творчестве И.А. Саца / Илья Сац. М., Пг.: ГИЗ, 1923. С. 27–37.

Музыкальный театр: поэтика жанров

8. *Евреинов Н.Н.* Четвертая стена // Русская театральная пародия XIX — начала XX века / Сост., ред., вст. ст. и коммент. М.Я. Полякова. М.: Искусство, 1976. С. 693–723.
9. Жестокий барон. Музыкальная трагикомедия в 2-х действиях В Эренберга. ОРирК СПбГТб. 27920.
10. *Кузминская Т.А.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1985.
11. Опера // Ежегодник Императорских театров. 1902–1903. С. 205–221.
12. Рампа и жизнь. 1909. № 2.
13. РГАЛИ. Ф. 860 (Соболева Ю.В.). Оп 1. Ед. хр. 776.
14. РГАЛИ. Ф. 878 (Сумбатова-Южина А.И.). С. 4.
15. Русская театральная пародия XIX – начала XX века / Сост., ред., вст. ст. и коммент. М.Я. Полякова. М.: Искусство, 1976.
16. *Старк Э.* (Зигфрид). Новый «Фауст» // Театр и искусство. 1914. № 43. С. 836–839.
17. *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005.
18. *Толстой Л.Н.* Что такое искусство? / Сост., вст. ст. и коммент. В.В. Основина. М., 1985.
19. *Эренберг В.Г.* Письма М.Н. Волконскому. РГАЛИ. Ф. 98. Оп. 1. Ед. хр. 51.
20. *Яроцкая М.К.* Летопись театра «Кривое зеркало». Сборник высказываний прессы, театральных деятелей о театре, программы спектаклей театра, состав труппы за период с 1908 по 1918 гг. РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62.
21. *Ното novus.* Заметки // Театр и искусство. 1909. № 5. С. 99–100.

Музыкальный театр: поэтика жанров

22. Homo novus. Заметки // Театр и искусство. 1914. № 47. С. 903–905.

BIBLIOGRAPHY

1. *A.B. Krivoe zerkalo. Teatr i iskusstvo. 1910. № 47. S. 892.*
2. *Burenin V.P. Don Limonado de Gazec. ORirK SPbGTb. 76193.*
3. *Vladimirov V. [Azov V.A.] Dejstvo o protestovannom vek-sele i ispolnitel'nom po onomu liste. ORirK SPbGTb. 42927.*
4. *Garteveld V.N. EHkspropriatory. Policejskij protokol v raznyh variantah. Klavir. VMOMK. F. 326. № 26.*
5. *Giacintov V.E. ZHestokij baron // Russkaya teatral'naya parodiya XIX – nachala HKH veka / Sost., red., vst. st. i komment. M.YA. Polyakova. M.: Iskusstvo, 1976. S. 458–461.*
6. *Gnedich P.P. Kniga zhizni: Vospominaniya. 1855–1918. M.: Agraf, 2000.*
7. *Evreinov N.N. Satiricheskaya dominanta v tvorchestve I.A. Saca / Il'ya Sac. M., Pg.: GIZ, 1923. S. 27–37.*
8. *Evreinov N.N. CHetvertaya stena // Russkaya teatral'naya parodiya XIX – nachala HKH veka / Sost., red., vst. st. i komment. M.YA. Polyakova. M.: Iskusstvo, 1976. S. 693–723.*
9. *ZHestokij baron. Muzykal'naya tragikomediya v 2-h dej-stviyah V EHrenberga. ORirK SPbGTb. 27920.*
10. *Kuzminskaya T.A. Moya zhizn' doma i v YAsnoj Polyane. Tula, 1985.*
11. *Opera // Ezhegodnik Imperatorskih teatrov. 1902–1903. S. 205–221.*
12. *Rampa i zhizn'. 1909. № 2.*
13. *RGALI. F. 860 (Soboleva YU.V.). Op 1. Ed. hr. 776.*
14. *RGALI. F. 878 (Sumbatova-YUzhina A.I.). S. 4.*

Музыкальный театр: поэтика жанров

15. Russkaya teatral'naya parodiya XIX – nachala HKH veka / Sost., red., vst. st. i komment. M.YA. Polyakova. M.: Iskusstvo, 1976.
16. Stark EH. (Zigfrid). Novyj «Faust» // Teatr i iskusstvo. 1914. № 43. S. 836–839.
17. Tihvinskaya L.I. Povsednevnyaya zhizn' teatral'noj bogemy Serebryanogo veka. Kabare i teatry miniatyur v Rossii. 1908–1917. M., 2005.
18. Tolstoj L.N. CHto takoe iskusstvo? / Sost., vst. st. i kom-ment. V.V. Osnovina. M., 1985.
19. EHrenberg V.G. Pis'ma M.N. Volkonskomu. RGALI. F. 98. Op. 1. Ed. hr. 51.
20. YArockaya M.K. Letopis' teatra «Krivoe zerkalo». Sbornik vyskazyvanij pressy, teatral'nyh deyatelej o teatre, programmy spektaklej teatra, sostav truppy za period s 1908 po 1918 gg. RGALI. F. 2352. Op. 1. Ed. hr. 62.
21. Homo novus. Zametki // Teatr i iskusstvo. 1909. № 5. S. 99–100.
22. Homo novus. Zametki // Teatr i iskusstvo. 1914. № 47. S. 903–905.

