

ВТОРИННІСТЬ ОПЕРНОЇ ТРАДИЦІЇ ЯК ЧИННИК ІРОНІЧНОЇ ДЕСКРИПЦІЇ КУЛЬТУРИ

Еволюція опери, з погляду динамічної концепції культури¹, є результатом постійної взаємодії протилежних тенденцій: з одного боку, це прагнення стабільності, яке сприяє формуванню певної жанрово-стилістичної норми, з іншого, – тенденція до розширення свободи і подолання канону. Маємо підстави говорити про чинник циклічності в оперній еволюції, яка має три етапи: 1) стабілізації жанру; 2) увиразнення тенденції до сакралізації жанрового канону і, в певний момент, – до накопичення критичної маси надмірності і вторинності жанрових ознак; 3) визрівання вибухових процесів, що сприяють активному розвитку нових оперних форм і приводять до нової компромісної стабілізації, якою і є оперна реформа.

Динамічними компонентами цього процесу є два конкурентоздатні жанрові види: опера «високої» традиції і сміхові оперні феномени – буф, фарс і пародія. У цьому разі пріоритетному «оперному центру», який тяжіє до стабільності, протистоїть профанна периферія, яка, завдяки своїй ігровій специфіці, нерідко діагностує хворобливі зони «застарілого виду», виконуючи роль зовнішнього подразника, а отже – імпульсу до перетворень.

Варто сказати, що представники російської оперної традиції досить чітко визначали «критичні зони» жанру. Симптоматичним у цьому плані є висловлювання Іллі Саца, одного з найактивніших реформаторів музичного театру: «Нет ни одной отрасли искусства более отсталой, более рутинной, чем опера, где наслоение ложного классицизма было бы сильнее, где осадок отсталости, пошлости был бы разительнее <...>»².

Усвідомлення цих недоліків спровокувало І. Саца, який не створив жодної серйозної опери, написати три опери-пародії. Адже пародія, яка в усі часи супроводжувала «серйозну» оперу, здійснювала іронічну дескрипцію, тобто самоопис оперної традиції, виявляючи проблемні зони жанру крізь оптику самої опери.

Серед пародійно осмислених «хворобливих ситуацій» опери – її «загальні місця», наприклад, любовні дуети з одвічними запитаннями «Любиш мене?» і вигуками «Люблю тебе!», з численними повтореннями імен коханих, що так блискуче пародіював І. Сац в арії Гусяра з «Раті» («Ах ты Таня, Таня, Таня! Таня ты Танюша! Ах ты, Таня, Таня, Таня, Таня ты Татьяна! Таня, Таня, Таня, Таня! Как тебя зовут?»).

Проте напади на оперу здійснювалися не лише засобами оперного жанру. Яскравим прикладом іронічної дескрипції культури є літературна пародія Власа Дорошевича, який миттєво відгукнувся на прем'єру опери-билини О. Гречанінова «Добриня Нікітич» (14/27 жовтня 1903) у Большому театрі. Стисло про нього: Влас Михайлович Дорошевич (1865–1922) – російський прозаїк, публіцист, критик на прізвисько «король фейлетону». Протягом 1902–1918 рр. – редактор газети «Русское слово». Він запросив у команду Володимира Гіляровського, «короля московських репортерів». З того часу під опікою двох «королів» «Русское слово» стало найпопулярнішою газетою Москви.

¹ Ідеться про концепцію Ю. М. Лотмана, репрезентовану в багатьох його роботах, зокрема: Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – С. 673–675.

² Цит. за: Сац А. Музыкальная сущность Ильи Саца / А. Сац // Илья Сац. Из записных книжек. Воспоминания современников. – М. : Сов. композитор, 1968. – С. 59.

Серед найбільш гострих критичних статей В. Дорошевича – його пародія на першу оперу О. Гречанинова. Цікаво, що цей опус, у якому немає жодної ноти, названо так: «*Добрыня Никитич*». Опера в 2-х действиях, с прологом и эпилогом. Музыка А. Т. Гречанинова и В. М. Дорошевича»¹. Розглянемо, чому В. Дорошевич, «ничтоже сумняшеса» (рос.), привласнює собі авторство чужого опусу, та ще й називає свій літературний витвір оперою. Для відповіді на це запитання з'ясуємо дві обставини:

1. Чому «Добрыня Никитич» О. Гречанинова, опера високої епічної традиції, була піддана пародіюванню? Чи були передумови комічної інверсії в історії самої епічної опери?

2. Як сприймали оперу О. Гречанинова в Росії? Наскільки пародія В. Дорошевича відбила реальний стан справ у «Добрині»? (Адже відомо, що профанації зазнають і цілком гідні опуси).

Щоб з'ясувати першу обставину, торкнемося проблеми багатирства у російській музиці. Багатирська тема, одна з найбільш актуальних і ментально обґрунтованих у слов'янській культурі², є особливо поширеною в опері, причому у різних її жанрових регістрах: від «високого», героїко-епічного, який спирається на міфологію і билинну традицію, до «низького», фарсово-пародійного, зверненого до балагану, лубка і скомороського театру. Серед творів високої традиції – блискучі зразки епічного жанру («Руслан і Людмила» М. Глінки, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Садко» М. Римського-Корсакова), які стали живильним середовищем для «Добрині Никитича» О. Гречанинова (1901). До них належать і опери-супутники яскравих світил: «Добрыня Никитич» К. Кавоса³ (1807) і «Добрыня Никитич, або Страшний замок» Ф. Антоноліні (1818), «Ілля Муромець» В. Серової (1899), «Сніговий багатир» Ц. Кюї (1908), опери ХХ ст. – «Ілля Муромець, або Російські багатирі» Л. Малашкіна, «Ілля Муромець» А. Макшеєва, «Фатіма-багатир» Д. Тухманова тощо.

Як зразок профанно-сміхової реалізації епічної опери, яка заявила про себе як про рівноправну модель культури, згадаємо найбільш ранню з оперних «багатирок» – «Іллю-багатиря» К. Кавоса (1807), а також фарс «Багатирі» О. Бородіна, «Золотий півник» М. Римського-Корсакова, пародію «Не хвались, ідучи на рать» І. Саца.

Подвійна експозиція епосу – досить давня традиція. Епічна реальність, надто серйозна і монументальна, провокувала до травестійної розробки, яка вже в архаїці стала, з одного боку, ознакою зрілості жанру, а з іншого, – «зношеності» коду і пафосу героїчного епосу⁴. Так у культурі різних народів з'явився пародійний епос – один із найбільш ранніх ігрових жанрів світової літератури. Серед його зразків – давньогрецька «Батрахоміомахія» («Війна мишей і жаб»), старофранцузький цикл

¹ Дорошевич В. М. Добрыня Никитич. Опера в 2-х действиях, с прологом и эпилогом. Музыка А. Т. Гречанинова и В. М. Дорошевича / В. М. Дорошевич // Театральная критика Власа Дорошевича / сост., вступит. ст. и коммент. С. В. Букчина. – Минск : Харвест, 2004. – С. 636–645.

² Вірші і поеми про І. Муромця писали М. М. Карамзін, О. К. Толстой, І. С. Нікітін. Пам'ять про трьох багатирів увічнив В. Васнецов (картина «Багатирі»). Серед музичних утілень цієї тенденції – «Багатирська симфонія» О. Бородіна, симфонія «Ілля Муромець» Р. Глієра, «Багатирські ворота» з «Картинок з виставки» М. Мусоргського та багато інших.

³ Як літературного попередника цієї опери найчастіше згадують «Іллю Муромця» М. Карамзіна, який здійснив спробу травестійно «перекласти» багатирський сюжет (докладніше про це див.: Булкина І. «Днепровские русалки» и «Киевские богатыри» [Электронный ресурс]. – Ст. 1 / Инна Булкина. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/541914.html>).

⁴ Не совсем дневник чтения : пародийный эпос «Война мышей и лягушек» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sitedream.ru/ne-sovsem-dnevnik-chteniya-parodijnyjj-ehpos-vojjna-myshejj-i-lyagush.htm>

Гільйома Оранжського, слов'янський сміховий світ нісенітниці і «чюди», представлений, наприклад, у скоморошині «А и среди моря Хвальнского»:

*А и среди моря Хвальнского
Выростал ли тут кряковист дуб.
А на том на сыром дубу кряковистом
А и сивая свинья на дубу гнездо свила <...>
Свинья вывела пару птенчиков,
Пару сивеньких, вострокрыленьких <...>*

Пародійна трансляція героїко-епічної теми спостерігається і в Новий час. Згадаймо іроікомічні «Енеїди навиворіт», створені на східнослов'янському ґрунті росіянином Н. Осиповим (1791), українцем І. Котляревським (1798) і білорусом В. Ровинським (1820)¹.

Щодо опери, то тут на особливу увагу заслуговує «Руслан і Людмила» М. Глінки, який представив відразу дві версії втілення багатирства: серйозну, персоналізовану Русланом, і пародійну, відображену в образах женихів-невдах – Фарлафа і, почасти, Чорномора, які в системі сміхового антисвіту займають позицію сміхових дублерів героя.

Симптоматично й те, що всі дослідники першої багатирської російської опери – «Іллі-багатиря» Крилова-Кавоса – вважають, що цей опус має очевидне лубкове походження. За словами І. Булкиної, автори «Іллі-багатиря», виводячи на сцену лубочних багатирів і віддаючи першу роль блазневі, «протиставляють чарівній опері літературно-романтичного складу <...> оперу свідомо “низької”, балаганної традиції, “народну” і “потішну”»² (інтрига опери запозичена з лубочної «Історії про славного і хороброго багатиря Іллю Муромця та Солов'я-розбійника»). Отже, незважаючи на те, що сюжет «Іллі-багатиря» багато в чому прогнозує «Руслана», коректна «епічна інтрига свідомо відходить на другий план, а героїка зводиться до фарсу»³, прокладаючи шлях зрілим операм-фарсам, на зразок «Багатирів» О. Бородіна.

Що стосується оперної творчості О. П. Бородіна, митця «величезного і потужного, воістину “багатирського” таланту»⁴, то це унікальний приклад рівноважної подвійної експозиції епіки в музиці одного автора. Важливо, що значний період творчості О. Бородіна тривав під егідою багатирства (опери «Василіса Микулішна», «Багатирі» і «Князь Ігор», «Багатирська симфонія» тощо). Його перший, незавершений оперний проект – «Василіса Микулішна» (до 1867 р.), «проміжна між “Русланом” М. Глінки та “Садко” М. Римського-Корсакова», гіпертрофовано репрезентує на оперній сцені багатирську силу Русі (як зауважив Є. М. Левашов, «усі чоловічі персонажі – багатирі, а з двох жінок одна – багатирка!»)⁵.

Очевидно, надмір багатирства так роздратував О. Бородіна, що він вирішив посміятися над своїми невдалими епічними «потугами», а заодно – над перебільше-

¹ Усі ці «Енеїди навиворіт» продовжують європейську традицію іроікомічних «Енеїд», яку розпочав у Франції П. Скаррон і продовжив в Австрії А. Блюмауер.

² Булкина І. «Днепровские русалки» и «Киевские богатыри» / И. Булкина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/541914.html>

³ Там само.

⁴ Сабанеев Л. А. П. Бородин [Электронный ресурс] // Сабанеев Л. Воспоминания о России / Л. Сабанеев. – Режим доступа: http://www.e-reading.su/chapter.php/93162/15/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html

⁵ Левашев Е. М. А. П. Бородин / Е. М. Левашев // История русской музыки : в 10 т. – Т. 7. – М. : Музыка, 1994. – С. 331.

ним захопленням російських композиторів багатирською темою. Відкинувши «Василісу», він звернувся до сміхової інверсії епічної концепції – фарсу «Багатирі», хоча це не завадило йому продовжити експеримент з епікою в її серйозній проекції – оперою «Князь Ігор».

Картина пародійно-епічного втілення багатирства буде неповною без «Золотого півника» М. Римського-Корсакова (1907) і фарсу «Не хвалися, ідучи на рать» І. Саца (1908), створених на початку ХХ століття. Обидва твори відбили тенденцію до самоосміювання російської епічної опери, що є, на думку Н. О. Герасимової-Персидської, ознакою зрілості будь-якого жанру (згадаймо, пародія «виникає тільки за умови високого рівня стабілізації стильових ознак»¹).

Враховуючи стан зрілості російської епічної опери на початку ХХ століття, можна впевнено говорити про наявність передумов для пародійної інверсії жанру, який вимагав ревізії сміхом і таку ревізію здійснював. Очевидно, в усвідомленні російськими композиторами надмірності епічної традиції «Добриня» О. Гречанинова, акумулювавши типові інтонаційно-драматургічні сфери російської опери, відіграв не останню роль, бо «лише дуже сильна традиція допускає “розвінчування” шляхом <...> висміювання»².

Для розуміння специфіки пародійної профанації у містифікації В. Дорошевича з'ясуємо другу заявлену обставину: як сприйняла оперу О. Гречанинова мистецька еліта Росії? Щоб відповісти на це запитання, звернемося до відгуків сучасників. Цікаво, що поява «Добрині» відразу ж розділила музичний світ Росії на опозиційні табори. Прихильники опери (М. Римський-Корсаков, С. Смоленський, Ю. Енгель) наполягали на її органіці та блискучому втіленні так званого «російського духу». Одним із перших на захист «бородінсько-корсаковського дитяти» виступив сам М. Римський-Корсаков: «1) Загалом, опера справляє на мене симпатичне враження. 2) У більшій її частині відчувається російський дух, і часто дух билинний. 3) На мою думку, Вам найбільше вдаються в ній хори і соло пісенного характеру <...> Загалом, радію за оперу Вашу і вважаю її хорошим внеском у російську оперну музику»³.

Утішлива, хоча й не без зауважень, думка метра зумовлена тим, що «Добриня» цілком відповідав ідеології «Могучої кучки» і уявленням про оперу самого М. Римського. Крім того, О. Гречанинов, його учень, мав велику прихильність учителя у період роботи над «Добринею» (з часом їх відносини дещо зіпсувалися). Показова реакція М. Римського-Корсакова на «самобичування» О. Гречанинова щодо подібності його опусів до бородінських: «Не бойтесь, если Ваше сочинение на что-то похоже, бойтесь, когда оно ни на что не похоже»⁴. Судячи з того, що відбувається у «Добрині», О. Гречанинов дуже прямолінійно зрозумів цей заклик і неабияк заповзявся: мабуть, тепер, коли композитор відчував спокусу написати щось «уже написане», він легко піддавався цьому імпульсу.

Що стосується післяпрем'єрної критики, то вона була різною. Серед відгуків виокремлю два: в «Русской музыкальной газете» і «Московском листке». У рубриці «Московского листка» «По театрам» читаємо вельми втішну думку про оперу і про

¹ Герасимова-Персидская Н. Пародия в хоровом творчестве Украины 40-х гг. XVIII века как отражение стилистического комплекса партесного концерта / Н. Герасимова-Персидская // *Dzielo muzyczne*. – Варшава : PWM, 1984. – С. 209.

² Там само.

³ Цит. за: Паисов Ю. И. Александр Гречанинов: жизнь и творчество / Ю. И. Паисов. – М. : Дом комп., 2004. – С. 294.

⁴ Гречанинов А. Т. Моя жизнь / А. Т. Гречанинов. – Нью-Йорк, 1951. – С. 41.

палкий прийом її публікою: «У Большому театрі вчора поставили першу новинку – оперу О. Т. Гречанинова “Добриня Нікітич”. Театр був переповнений. Публіка бурхливо вітала композитора. Після першої дії йому, під грім оплесків, піднесли два лаврові вінки, а за третьою картиною 2-ї дії – срібний вінок від артистів»¹.

І хоча, як вважає Л. Сабанєєв, «російський музичний світ був завжди дуже чуйним і легким на визнання»², у відгуках рецензентів переважають критичні судження. На загальне визнання опера запізнилася з'явитися на сцені років на тридцять.

Як доказ такої думки наведемо вельми критичний відгук рецензента «Русской музыкальной газеты» А. Лівіна, який спробував проаналізувати лібрето та інтонаційну специфіку опери: «Багатир Добриня і полениця удалая Настасья Микулишна нічим не відрізняються від простих смертних, ані лібретист, ані композитор їх не увиразнили <...> Мова лібрето змішана: то билинна, то літературна. Музика являє собою теж суміш стилів <...> російська пісня Забави закінчується італійською рулядою <...> У музиці часто помічається вплив Бородіна, Римського-Корсакова, навіть Мусоргського»³.

Однак зауважу, що всі, хто вважав оперу епігонською (С. І. Танєєв, Л. Л. Сабанєєв і багато хто з перших рецензентів опери), не висловили жодних реальних доказів. Окремі згадки про опуси, «навіяні» «Добринею» (вельми загальні і репрезентовані крізь поетику нісенітниці), є в пародії В. Дорошевича, яка стала кульмінацією негативного сприйняття опери.

Щоб відчутти пародійно-ігровий імпульс цього опусу, уявімо дійові особи «Добрині», за В. Дорошевичем⁴:

Федор свет Иванович Шаляпин – богатърь (як відомо, Ф. Шаляпін – перший виконавець ролі Добрині)⁵.

Алёша Гречанинов-млад – богатърь, внук Вагнера, двоюродный племянник Бородина, временно исправляющий должность Глинки (прямий натяк на вторинність опери). Вважаю, що для «синтезування» О. Гречанинова з Альошею Поповичем були певні підстави. Причиною такої персоніфікації стала, мабуть, думка про композитора як про людину, яка «привласнила» чужу музику (адже Альоша Попович привласнив ратний подвиг Добрині). Перейменування ж Олександра Тихоновича на Альошу, ймовірно, зумовлене тим, що історичним прототипом Олексія Поповича є ростовський боярин Олександр (Олєша – рос.) Попович (невипадково робота Д. С. Лихачова про нього називається «Летописные известия об Александре Поповиче»)⁶.

Наступна дійова особа в «опері» В. Дорошевича – *г-н Альтани, богатърь, получает двадцатого числа жалованье* (згадаймо, що саме Іполит Карлович Альтані,

¹ По театрам [Электронный ресурс] // Московский листок – 1903. – 28 (15) октября. – Режим доступа: // <http://starosti.ru>

² Сабанєєв Л. А. П. Бородин [Электронный ресурс] // Сабанєєв Л. Воспоминания о России / Л. Сабанєєв. – Режим доступа: http://www.e-reading.su/chapter.php/93162/15/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html

³ Ливин А. «Добриня Никитич». Опера в трех действиях и пяти картинах. Музыка А. Гречанинова / А. Ливин // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 43. – С. 1031–1039.

⁴ При репрезентації персонажів дотримана така специфіка: *виділене курсивом* запозичене з пародії В. Дорошевича, після чого надається пояснювальний текст автора статті.

⁵ Виконавський склад прем'єрної вистави: Добриня – Ф. Шаляпін, Альоша Попович – М. Донський, Настя – Н. Саліна, Мамелфа – С. Синицина, Забава Путятишна – А. Нежданова, Володимир – С. Трезвінський, Марина – А. Маклецька.

⁶ Лихачев Д. С. Летописные известия об Александре Поповиче / Д. С. Лихачев // Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР. – Т. 7. – М. ; Л., 1949. – С. 11–51.

головний диригент Большого театру протягом 1882–1906 рр., здійснив прем'єру «Добрині Нікітича»). Крім названих багатирів, епічну специфіку опери підкреслюють: *первый, второй – богатыри в вицмундирах; первый тенор, второй тенор – больные богатыри; балерины с богатырскими ногами.*

Серед образів першоджерела збережені Настасья Микулишна і Мемелфа Тимофіївна, дружина і мати Добрині, а серед вигаданих – важливе місце посідають бояри Мюр і Мериліз, представники московського купецтва (вони увиразнюють російську іпостась твору) та відверто комедійний персонаж – *гадкий мальчик, впоследствии, вероятно, рецензент.* За законом пародійного абсурду в «опері» В. Дорошевича діють *русские, японцы, японки, амазоны, амазонки и стерлядь* – ось така «суміш французького з нижегородським».

Зазначу основні чинники пародійного ентузіазму В. Дорошевича:

– жанрово-стилістична вторинність музики, високо алюзійної до оперної творчості М. Глінки, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, П. Чайковського, Р. Вагнера;

– епічна поетика билини, яка відбилася, першої черги, у вербальному тексті опери (пестливі імена типу Добринюшка, Федюшенька, Ріхардушка, звернення «Гой, еси!» тощо);

– властива епіці часо-просторова гіперболізація (серед іронічних деталей опусу Дорошевича – каптан Добрині з вишитими на ньому годинниками, добринінський наказ дружині очікувати його з бою «полтора ста лет....»¹);

– захоплення епічною темою у російській музиці;

– банальність жанрово-інтонаційної програми опери (для посилення іронічного статусу В. Дорошевич залучив у містифіковану оперу народну пісню «Ты пойді, моя коровушка, домой», якої немає у першоджерелі);

– виконавські ефекти, зокрема балерини-багатирки²;

– невибагливий смак «середньостатистичного» слухача;

– обивательські уявлення про російську ментальність і горезвісний «російський дух» (його носіями у містифікації Дорошевича є бояри Мюр і Мериліз, які постійно вигукують «Как это по-русски!»);

– висока думка композитора про себе³ і свою музику.

¹ Добриня: *«Ты пожди, пожди меня три года да три месяца. / Коль не буду я через три года, / Полтора подожди и два месяца. / Через два не буду я месяца, – подожди ещё... (с чувством): Подожди тогда полтора ста лет! / Полтора ста лет с неделю, / С неделю, с двумя сутками, / Полтора часа, ещё семь минут. / А коли не вернусь я во время назначенное / (Со слезой) Не я, стало, стерлядь съел, меня стерлядь слопала! / Ты иди тогда замуж, милая...».*

² Багатирська специфіка опери «Добриня Нікітич» обіграна В. Дорошевичем завдяки танцівницям (у пародії – балерини-багатирки), які з'являються у фантастичних балетних сценах другої дії (царство Змія, де, за наказом чаклунки Марини, дівчата присипляють Добриню й Альошу). На жаль, матеріалів, які б свідчили про своєрідність постановочних ефектів і «вагову категорію» балерин, розшукати не вдалося. Можна лише здогадуватися: були ці багатирки іронією з приводу потужної статури балерин, задіяних на прем'єрі «Добрині», чи художньою вигадкою пародиста. Обмежуся цитатою з тексту В. Дорошевича: Добриня: *«Ступит на ногу, – прощай ноженька! / Ступит на руку, – и прощай рука. (Хочет лечь, но с ужасом). А коли она вдруг да сонному, / Да на голову наступит нечаянно! / Потеряешь тогда совсем голову / От таких танцовиц удивительных!».*

³ Тут доречно цитата із праці Л. Сабанєєва: «<...> У московському музичному світі <...> до нього ставилися якось скептично. Думаю, за його запізнілість. Можливо, що й за його музичний консерватизм, точніше, за відсутність у ньому того “прагнення до нових берегів”, яке було на “порядку денному” на рубежі двох століть. Професори Московської консерваторії сходилися в тому, що він не просто не надто талановитий і “тугий” в музиці, а що в нього немає “жодного свого слова”. Це став-

Враховуючи, що пародійна оптика В. Дорошевича спрямована не тільки на реальні недоліки опери, а й, заради сміху, на поетику билинного жанру, яка своєю надмірною серйозністю та «уповільненістю» завжди провокувала до зниження, зупинюся на інтонаційно-стилістичній вторинності «Добрині». Ця якість опери О. Гречанинова висвітлюється в опусі В. Дорошевича так: «Перед підняттям завіси музика грає увертюру з “Руслана”. По закінченні п. Альтані повертається і говорить: «Це музика Дорошевича». Публіка аплодує. П. Дорошевич виходить і кланяється. Завіса піднімається».

У Пролозі, який має епічний зачин (Багатир у віцмундирі: «Сядем мы за почестен стол, / Уж мы, гой еси, мы подумаем, / Что играти нам, воспевати что, / То ли “Фауста”, с “Кавалерией”, / “Риголетто” ли с “Травиатою”...»), відбувається щось на зразок: «Оркестр играет, будто бы, марш тореадора из “Кармен”, а на самом деле это музыка Дорошевича».

Що ж стосується самого О. Гречанинова, то йому, практично, відмовлено в авторстві «Добрині». Єдиною згадкою про це є фрагмент, коли п. Альтані запитує («скромно»): «Из “Добрыни” ли звучит сейчас музыка?», на що п. Гречанинов гордо відповідає: «Из другой оперы. “Жизнь за Царя” пишу!».

Серед інших натяків на плагіаторську специфіку музики запропоную такий фрагмент: «Г-н Гречанинов (тряхнув кудрями):

*Я из Берлина, злomu Вагнеру
Монументик там вдруг поставили.
Возмутился я, Гречанинов млад,
Стал я Вагнеру выговаривать:*

*«Уж ты, гой еси, злой нахальничек
И байретская ты бахвальщина!
Серед площади раскорячился?
Сокрушу тебя, Гречанинов млад!
Монументик весь исковеркаю».*

*Размахнулся я, задрожал тут весь,
На колени пал свет Рихардушка,
Нибелужьим он молвил голосом:
«Уж ты гой еси, Гречанинов млад!*

*Вот “Зигфрид” тебе, вот “Валькириш”,
Ты с меня возьми сколько вздумаешь,
Не коверкай лишь монументика,
Не срами меня ты в Неметчине».*

*Взял тогда себе, добрый молодец,
Я «Валькириш» – и мои они! (Грозно).
То честной был бой, Бородинский бой!*

Богатырь в вицмундире: «Позвольте, при чем же тут Бородино?». Г-н Гречанинов: «Не Бородино, а Бородин. Увидав, как я Вагнера всего лишил, Бородин

лення посилювалося і властивостями характеру: Гречанинов за себе стояв жорстко і невблаганно, постійно суперечив професорам, захищаючи свої якості, чим усіх драгував <...>» (Сабанєєв Л. А. П. Бородин [Электронный ресурс] // Сабанєєв Л. Воспоминания о России / Л. Сабанєєв. – Режим доступа: http://www.e-reading.su/chapter.php/93162/15/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html).

явился с того света и мне все, что он написал, подарил: «Награждаю. Пользуйся» (Гордо):

*Тень «Игоря» меня усыновила
И Глинкою с восторгом нарекла,
Вокруг меня музыку возмутила
И в жертву мне «Руслана» обрекла!*

З'ясуємо, наскільки ж реальними були пародійні випадки В. Дорошевича. Зізнаюся, на мій слух, опера О. Гречанінова, незважаючи на добротність багатьох фрагментів, нерідко справляє – завдяки алюзійності інтонаційного матеріалу – враження музичної прогулянки сторінками опери XIX століття, насамперед епічної. Врахуємо, що «Добриня» був створений 1901 р., коли майже всі опери кучкістів і П. Чайковського (за винятком останніх опусів М. Римського-Корсакова) були вже написані. Нагадаємо також, що рецензенти, підкреслюючи вторинність «Добрині», не наводили конкретних доказів. Зважаючи на це, наведемо приклади алюзійної специфіки інтонаційного матеріалу «Добрині». Перший – звернення Добрині до князя Володимира («Гой, еси сударь ты мой батюшка!»), яке особливо приваблює комічним ефектом гендерної плутанини. Ця багатирська експозиція Добрині у «першоджерелі» (аріозо Царівни Волхови «Полонили серце моє» з опери «Садко» М. Римського-Корсакова) символізує жіноче начало, утілене у найвишуканішій, фантастичній моделі (приклад 1).

Приклад 1.

А. Гречанінов. Опера «Добриня Нікітич». Перша дія. Розповідь Добрині

Moderato

Добрыня

"Гой! е - си су - дарь ты мой ба - тюш - ка,

Отже, початок мелодії легко впізнається як аріозо Морської Царівни «Полонили серце мне песни чудные твои» із «Садко». Тема відтворена практично як цитата, за винятком ритмічної специфіки першого звука (половинна замість восьмої).

Другий приклад експлуатації відомого матеріалу – Сцена чаклування Марини з другої дії «Добрині Нікітича» (приклад 2).

Приклад 2.

А. Гречанінов. Опера «Добриня Нікітич». Друга дія. Сцена чаклування Марини

Allegro molto

Марина

Бе - лы ду - бо - вы дро - ва раз - го рай - те - ся!

Очевидно, і в цьому разі маємо справу з квазіцитатою «першоджерела» – сцени ворожіння Марфи з «Хованщини» М. Мусоргського. Паралельність двох оперних планів простежується на всіх рівнях. Вражають назви сцен (за іронією долі, обидві експонуються у другій дії опер): у «Добрині» – Сцена чаклування, у «Хованщині» – Сцена ворожіння (її написано майже на 20 років раніше¹).

¹ 1872 р. – початок роботи М. Мусоргського над «Хованщиною», 27 листопада 1979 року – виконання фрагментів опери у концерті Безкоштовної музичної школи під орудою М. Римського-

Вражає й генеалогічна спорідненість імен Марфа і Марина, і підкреслення містичної аури, і подібність вербального тексту: у Марфи – «Силы потайные, силы великие...», у Марини – «В гаданьях мне тёмные силы открыли...». Подібна й форма – дискретні зови, які базуються на варіантному повторюванні теми заклинання.

Важливий аспект такої спільності – акцентування містичної аури подій. Відповідно до ремарок, «Марфа покрывается большим чёрным платком и готовится к гаданию <...> Подходит к столу, на котором ковш с водой», «Марина перед очагом колдует <...> бросает в печь землю (следочки Добрыни)».

Лейт-інтонація обох сцен – декламаційна мелодична формула з повторенням одного звука, потім – підкреслений пунктиром висхідний стрибок і повернення до початкового звука. Серед спільних ознак – пристрасний характер інтонування, кульмінаційне виділення стрибка, подібність метроритму (не рятує навіть спроба зафіксувати матеріал у тридольному розмірі 6/8: розподіл ритмічних ролей залишається таким же).

Можна наводити й інші приклади, однак важлива тенденція. В. Дорошевичу було що пародіювати, а його «прилучення» до авторського списку («одним автором більше, одним менше») мало цілком реальні підстави.

Отже, як переконає дослідження текстів і контекстів, пов'язаних з «Добринею Нікітичем» А. Гречанинова, розвиток епічної опери був збалансованим і відбувався у двох проекціях жанру – високій і низькій, пародійній. Очевидно, саме ця, друга версія епічної опери – парадоксальна, яка вивільняє від стереотипів і дає новий, очуднений (рос. – «остранённый») аспект відомого феномена, найбільшою мірою сприяла втіленню реформаторської функції оперного мистецтва, здатного до ревізії старого і народження нового.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булкина И. «Днепровские русалки» и «Киевские богатыри» [Электронный ресурс] / И. Булкина. – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/541914.html>
2. Герасимова-Персидская Н. Пародия в хоровом творчестве Украины 40-х гг. XVIII века как отражение стилистического комплекса партесного концерта / Н. Герасимова-Персидская // *Dzielo muzyczne*. – Варшава : PWM, 1984. – С. 209–222.
3. Гречанинов А. Т. Моя жизнь / А. Т. Гречанинов. – Нью-Йорк, 1951. – 155 с.
4. Дорошевич В. М. Добрыня Никитич. Опера в 2-х действиях, с прологом и эпилогом. Музыка А. Т. Гречанинова и В. М. Дорошевича / В. М. Дорошевич // *Театральная критика Власа Дорошевича* / сост., вступит. ст. и коммент. С. В. Букчина. – Минск : Харвест, 2004. – С. 636–645.
5. Келдыш Ю. В. Мусоргский / Ю. В. Келдыш // *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. – Т. 3 : Корто – Октоль. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – Стб. 838–845.
6. Левашев Е. М. А. П. Бородин / Е. М. Левашев // *История русской музыки* : в 10 т. – Т. 7. – М. : Музыка, 1994. – С. 286–360.
7. Ливин А. «Добрыня Никитич». Опера в трех действиях и пяти картинах. Музыка А. Гречанинова / А. Ливин // *Русская музыкальная газета*. – 1903. – № 43. – С. 1031–1039.
8. Лихачев Д. С. Летописные известия об Александре Поповиче / Д. С. Лихачёв // *Труды Отдела древнерусской литературы АН СССР*. – Т. 7. – М. ; Л., 1949. – С. 11–51.
9. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении // Лотман Ю. М. *Семиосфера* / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – С. 673–675.

Корсакова, 5 серпня 1880 року – повідомлення в листі до В. В. Стасова про завершення «Хованщини» (за винятком деяких фрагментів останньої дії). Інформацію взято: Келдыш Ю. В. Мусоргский / Ю. В. Келдыш // *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. – Т. 3 : Корто – Октоль. – М. : Сов. энциклопедия, 1976. – Стб. 843.

10. Не совсем дневник чтения : пародийный эпос «Война мышей и лягушек» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://sitedream.ru/ne-sovsem-dnevnik-chteniya-parodijnyjj-ehpos-vojna-myshejj-i-lyagush.htm>

11. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество / Ю. И. Паисов. – М. : Дом комп., 2004. – 600 с.

12. Сабанеев Л. А. П. Бородин [Электронный ресурс] // Сабанеев Л. Воспоминания о России / Л. Сабанеев. – Режим доступа: http://www.e-reading.su/chapter.php/93162/15/Sabaneev_-_Vospominanie_o_Rossii.html

13. Сац А. Музыкальная сущность Ильи Саца / А. Сац // Илья Сац. Из записных книжек: Воспоминания современников. – М. : Сов. композитор, 1968. – С. 51–61.

14. По театрам [Электронный ресурс] // Московский листок. – 1903. – 28 (15) октября. – Режим доступа: // <http://starosti.ru>

Соломонова О. Б. Вторинність оперної традиції як фактор іронічної дескрипції культури. Розглянуто специфіку російської епічної опери, яка розвивалася у «високому» і «низькому» жанрових регістрах. Доведено дескриптивну сутність опери-пародії. Об'єкт дослідження – літературна пародія В. Дорошевича на оперу О. Гречанинова «Добриня Нікітич». На основі аналізу конкретних оперних фрагментів виявлено причини пародійного ентузіазму В. Дорошевича, головні з яких – вторинність і алюзійність музичного матеріалу «Добрині».

Ключові слова: російська епічна опера, пародія, дескрипція, вторинність, алюзія, цитата.

Соломонова О. Б. Вторичность оперной традиции как фактор иронической дескрипции культуры. Рассмотрена специфика русской эпической оперы, развивающейся в «высоком» и «низком» жанровых регистрах. Доказана дескриптивная сущность оперы-пародии. Объект исследования – литературная пародия В. Дорошевича на оперу А. Гречанинова «Добрыня Никитич». На основе анализа конкретных оперных фрагментов определены причины пародийного энтузиазма В. Дорошевича, главные из которых – вторичность и аллюзийность музыкального материала «Добрыни».

Ключевые слова: русская эпическая опера, пародия, дескрипция, вторичность, аллюзия, цитата.

Solomonova O. B. Secundariness of Opera Tradition as a Factor in the Descriptions of Ironic Culture. The specific features of Russian epic opera, being developed in a “high” and “low” genre registers were investigated in this research. The author has proved the descriptive nature of the opera-parody. The object of study is the literary parody by V. Doroshevich to A. Grechaninov’s opera “Dobrynya Nikititch”. The reasons of V. Doroshevich’s parody enthusiasm are defined on the basis of the analysis of opera specific fragments, among them the secundariness and allusive character of musical material are the most important devices used in opera “Dobrynya”.

Key words: Russian epic opera parody, descriptions, secundariness, allusion, quotation.