

ДО 175-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МОДЕСТА МУСОРГСЬКОГО ТА 170-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИКОЛИ РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА

Соломонова О. Б.

«ЗОЛОТИЙ ПІВНИК» МИКОЛИ РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА: ГРА В ПОЛІ КУЛЬТУРНОЇ СИМВОЛІКИ

Будь-який текст, на думку Умберто Еко, це «ледачий механізм, який вимагає, щоб читач (у нашому випадку – музикознавець чи виконавець – О. С.) виконував за нього левову частину роботи»¹. Щоб завести цей механізм, дослідник має вибрати адекватну герменевтичну стратегію, яка сприяла б розгадці текстових таємниць. Особливо цікаво розгортається інтерпретаційна діяльність дослідника, коли художній артефакт являє собою так званій «відкритий твір»², «інтелектуальна конфігурація» (У. Еко) якого може бути зрозумілою лише у кореляції з потужним інтертекстуальним простором культури. Саме таким об'єктом видається опера «Золотий півник» М. Римського-Корсакова, текстова стратегія якого потребує певних герменевтичних операцій, «спрямованих на розуміння тексту у зв'язку з бажанням і здатністю відповісти авторському стилю»³. Спробуємо виявити це бажання і здатність, сприяючи «здійсненню авторського стилю»⁴.

Мета статті – визначити специфіку творчої стратегії композитора, яка ґрунтується на пародійно-ігровій адаптації напрацьованої жанрово-інтонаційної символіки (на прикладі «Золотого півника»). Цим визначається проблемний комплекс та інноваційність дослідження.

Не претендуючи на вичерпний виклад проблеми, відзначимо, що головним механізмом генерування сенсу в «Півнику» є гра в полі напрацьованої культурної символіки, яка набуває особливого значення у пародійній характеристиці додонівців. Головні «дійові особи» цієї гри – активно семантизовані інтонаційні феномени, серед яких винятково важливими є жанрові моделі (передусім, марш, плач і слава), риторичні фігури й емблематичні музичні лексеми героїчної, ламентозної чи трагічної природи (золотий хід валторн, ламентозні інтонації, експресивна зменшена і збільшена інтерваліка, хроматичний і цілотноновий рух тощо). Усі ці інтонаційні структури, набувши, завдяки своїй довготривалій інтертекстуальній історії, значення певних культурних символів, забезпечують культурну пам'ять механізмами збереження і передання художньої інформації. Як своєрідні конвенції між тими, хто

¹ Еко У. Шість прогулок в літературних лесах / Умберто Еко. – СПб : Simpozium, 2003. – С. 9, 52.

² «Відкритий твір» (1962 р.) – книга Умберто Еко, у якій стверджується активна роль споживача художньої інформації (читача, так званої «сприймаючої сторони»), він, на думку автора, стає справжнім співавтором твору.

³ Еко У. Шість прогулок в літературних лесах / Умберто Еко. – СПб : Simpozium, 2003. – С. 48.

⁴ Там само.

виробляє і хто сприймає цю інформацію, такі знакові символи закріплюються в художній свідомості, створюючи певну традицію їх інтерпретації (не випадковим у цьому сенсі є трактовка жанру як «типізованого змісту»¹). Зважаючи на це, названі інтонаційні феномени мають активну інформаційно-семантичну програму і потужний «інстинкт належного» (В. Пропп), що дає змогу залучити їх як до системи прямого виявлення сенсу, так і до аналізу пародійно-ігрової стратегії М. Римського-Корсакова, яка розгортається за «інверсивною траєкторією», у русі від зворотного.

Про пародійно-інверсивну логіку багатьох інтонаційних подій «Півника» свідчить дефініція опери – «небилиця в лицах». Надана самим М. Римським-Корсаковим, вона визначила ще один, унікально-парадоксальний жанровий модус опери-казки, показової для «російського Андерсена». Для розуміння специфіки «Золотого півника» нагадаємо, що *н е б и л и ц я* – це від початку скомороський жанр, який свідомо конструює світ нонсенсу і неправди, світ не просто нереальний, а перевернутий. Інверсованими і профанованими у «Золотому півнику» є й жанр самої опери-казки, і авторський стиль (у характеристиці представників додонового царства це, так званий, неактуальний стиль, який тяжіє до примітивізму), і загалом уся система художньо-естетичних цінностей композитора, яка, у випадку з «Півником», ніби перевертається з ніг на голову. Розглянемо, як поетикою небилиці, зорієнтованою на усталені культурні явища, визначено жанрову й інтонаційно-драматургічну своєрідність опери.

Передусім, у «Золотому півнику» відбувається жанрова інверсія опери-казки: від «просто казки» до небилиці. Музична казка, яка, за всієї різноманітності запропонованих композитором варіантів, завжди зберігала позитивне випромінювання (світ краси, добра, гуманних цінностей), на цей раз, коли йдеться про характеристику додонівців, багато в чому наближається до жанру *б л а з н і в с ь к и х* а п о л о г і й з їх антигероями (Додон, його сини, воєвода Полкан), антиподвигами і типовими для цього модусу антиславленнями – так званими увінчаннями-розвінчаннями. Не випадковими, у цьому сенсі, є характеристики царя у посмертному народному хорі з третьої дії: «Вечно незабвенный Царь, Государям государь! Он премудрый – руки сложа, он народом правил лежа <...> Царь, денница золотая, светит всем, не разбирая!».

Небиличний імпульс опери, яка розвивається за алгоритмом пародійно інверсованої казки, породжує трансформацію типової казкової траєкторії, яку визначив В. Пропп у роботі «Русская сказка»². Відповідно до неї, казковий герой проходить такі етапи: рідний дім – вирушення в путь-дорогу – одержання чарівного засобу – зустріч із майбутньою нареченою – важкі випробування (бій зі Змієм, Чорномором, Чудовиськом тощо) – переможне повернення – одруження й воцаріння. Зрозуміло, що в «Золотому півнику» більшість цих казкових подій подані зі знаком мінус. Серед показників інверсованої казкової траєкторії наведемо такі:

– своєрідність героя, який зазвичай є молодим, бідним, але сміливим і розумним, незважаючи навіть на ім'я Іванко-Дурник (в опері ж спостерігаємо повну протилежність типовому казковому герою, адже цар Додон – старий, багатий, боягузливий і справді дурний);

– комедійна інверсія важких завдань (у випадку з Додоном, – це виконання дивакуватої Серенади «Буду век тебя любить» і дикого лезгінкоподібного танцю, який ледве не позбавив старого життя);

– «підміна» щасливого завершення казки – замість одруження на героя чекає смерть.

¹ Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – С. 25.

² Див. про це докладніше: Пропп В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л. : Издат. ЛГУ, 1984. – 214 с.

Серйозної трансформації зазнає й образна сфера «небилиці в лицах». Герої додонового царства – гротескні образи-маски, оброблені у традиціях старовинного фольклорного (можливо, скомороського) та умовного театру показу (на зразок «Байки» І. Стравінського, «Любові до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва). Цікаво, що М. Римський-Корсаков і В. Бельський значно посилюють символічне навантаження героїв «Золотого півника». Замість переважно безіменних персонажів пушкінської казки (ім'я має лише цар) багато хто з дійових осіб «першого ступеня спорідненості» до ієрарха (царевичі Гвідон, Афрон і воевода Полкан) мають імена, які значно посилюють образно-емоційне навантаження інтриги. Є й нові дійові особи, наприклад, нянька царя Амелфа.

Оскільки введені в оперу імена мають широкі культурні резонанси, підкреслюють характерологічні риси героїв. Розглянемо ці оперні портрети, зважаючи на їх культурну генеалогію, завдяки усвідомленню якої можна рухатися «далі і глибше» в осягненні смислових потенцій цього, багато в чому символічного твору. Отже, ім'я царя **Додона** (в О. Пушкіна – Дадон). А. Ахматова вважає, що цар Дадон є адресною сатирою на Олександра Першого і Миколу Першого¹. Іншого погляду дотримується літературознавець В. Непомнящий: «Зазвичай у “Золотому півнику” бачать лише політичну сатиру. Але це лише один шар сенсу»². На його думку, Додон – це майстерно спрацьована маріонетка, гротескний персонаж-маска, який «кожним своїм антивчинком <...> посилює цю свою дріб'язковість – доки не зникає зовсім»³.

Вважаємо, що надаючи царю ім'я Дадон, О. Пушкін керувався ще більш вагомими мотивами, найважливіший із них – широкий символічний шлейф цього персонажа в російській культурі. Визначимо соціокультурний діапазон цього персонажа. Ім'я Дадон досить поширене в російському лубку і фольклорі (див. «Повість о Бове Королевиче»), сповнене загального символічного значення, презентує, за В. Далем, «неуклюжего, нескладного, несуразного человека»⁴, який «прелстися еси женскою прелестію» (це характеристика Дадона – вербальний супровід лубочної картинки у збірнику Д. Ровинського⁵). Важливо, що у загальносвітовому контексті образ Додона активізує типову для середньовічної сміхової культури опозицію **цар-блазень** (згадаймо характеристику царя рабинями Шемаханської цариці у Славі Додону-нареченому: «С кем сравним его? – С верблюдом по изгибам странным стана. По ужимкам и причудам он прямая обезьяна», друга дія).

Не менш цікавими за своїм символічним навантаженням є й сини Додона, царевичі **Гвідон і Афрон**, які втілюють поширену у сміховій культурі модель пародійних двійників (серед слов'янських типажів – фольклорні Хома і Ярема, гоголівські Бобчинський і Добчинський, Баба з синім та Баба з фіолетовим носом у повісті «Ніч перед Різдрвом» М. Римського-Корсакова тощо). Як профанне віддзеркалення один одного, царевичі, до того ж, є пародійно-сатиричним подвоєнням самого царя-блазня (своєрідна пародія на пародію). Отже, ім'я **Гвідон** типове для казкових і билинних персонажів

¹ Ахматова А. А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. А. Сочинения : в 2 т. – Т. 2 : Проза. Переводы / Анна Ахматова. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 8–34.

² Непомнящий В. С. Добрым молодцам урок // Непомнящий В. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. : в 2 кн. – Кн. I : Поэзия и судьба / В. С. Непомнящий. – М. : Жизнь и мысль, 2001. – С. 172.

³ Там само, с. 175.

⁴ Даль В. Дадон // Даль В. Толковый словарь : в 4 т. – Т. 1 / Владимир Даль. – М. : Русский язык, 1989. – С. 414.

⁵ Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский : в 4 кн. – Кн. I : Сказки и забавные листы. – СПб. : Тип. Имп. Академии наук, 1881. – 510 с.

на Русі. Цікаво, що у творчості М. Римського-Корсакова, зокрема в опері «Казка про царя Салтана», теж є царевич Гвідон, син Салтана, вічне дитя – оптимістичне, але бездіяльне («активність» Гвідона пов'язана лише з його перетворенням на джмеля). Щодо імені **Афрон** зауважимо: у російській культурі воно, як переконують дослідження, не трапляється. Можна припустити, що введення цього імені в оперу інспіроване французьким словом *affront* (фр. – образа), яке має значення несподіваної неприємності, невдачі, прилюдної образи. Щоб зрозуміти весь спектр прикросців, на які здатен Афрон, згадаймо хоча б його «геніальну» стратегічну пропозицію:

Вот мой совет:

Наше доблестное войско,
полно пылкости геройской,
распустить пока совсем.

А за месяц перед тем,
как напасть на нас соседям,
мы навстречу им поедем,
вступим в бой лицом к лицу,
как прилично удалцу,
и, намяв бока соседу,
будем праздновать победу!

Саме такими, героїчно налаштованими, але інфантильними царевичами-блязнями є у «Золотому півнику» Гвідон і Афрон, вони загрожують неприємностями.

Неймовірно привабливі і несподівані смислові резонанси містить поширене у слов'янському фольклорі ім'я воєводи **Полкана** (див. *Палкан, Полкановиц, Чудище-Полканище*). У російському епосі й лубочних картинках Полкан – дивовижна міфічна істота, богатир, напівпес-напівлюдина (в інших варіантах – напівкінь), надзвичайно сильний і відважний, який рухався «сім верст за один скік». Саме тому ім'я Полкан стало прізвиськом для людей надзвичайної сили. У лубковій казці XVIII ст. про Добриню є навіть народ полкани, який збирається на битву полками¹. Цікава генетична паралель до російського Полкана є в італійській культурі: це *Pulicane* – персонаж рицарського роману Андреа да Барберино «Королі франкські», лицар із тілом пса і торсом людини. Уже пізніше Полкан у вигляді кентавра стає героєм російської «Повісті про Бову Королевича».

Зрозуміло, що Полкан із «Золотого півника», порівняно із зазначеними лицарсько-богатирськими персонажами, не витримує жодної критики. Цей персонаж відсутній у казці О. Пушкіна, автори опери створюють його за традиціями сміхової культури – фамільярно-брутальна мова, божба, лайки. Полкан – це ще один, третій пародійний двійник Додона, який довершує любовний трикутник: цар Додон – Шемаханська цариця – Полкан. Симптоматично, що ім'я воєводи, навіть коли слухачеві не відомі його високі символічні значення, викликає найпростіші, зрозумілі кожному асоціації з собачою кличкою, що доповнює типаж глузливими алюзіями, створює додаткове задоволення іронією.

Не менш притягальним є персонаж опери **Амелфа**, мамка-нянька Додона. Вона походить від билинної Амелфи, матері руських богатирів (за різними відомостями – Василя Буслаєва, Альоші Поповича, Солов'я Будимировича, Добрині Микитовича). Інтригує своїми пародійними обертонами і грецька генеза Амелфи: у дав-

¹ Что известно о богатыре Полкане? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://otvet.mail.ru/question/11634244> – Дата доступу: 10.11.2014; Полкан (фольклор) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki> – Дата доступу: 10.11.2014.

ньогорецькій міфології є корова чи коза Амалфея (в інших джерелах – «годувальниця-фея»), яка виняньчила Пана і Зевса¹ (у російській міфології – Велеса).

Порівняння цих міфологічних героїв, починаючи від руських богатирів до грецьких богів, із царем Додоном посилює пародійність опери і самого царя. Тим більше, що Амелфа в «Золотому півнику», на відміну від Додона, дуже героїчна жінка – не випадково Колискова, яку вона співає своєму «дитятку», є пародійно трансформованою цитатою «Військового маршу» Ф. Шуберта.

Як бачимо, гра на полі культурної символіки охоплює, практично, усі рівні жанрово-драматургічної організації опери, зокрема й імена дійових осіб. Що ж стосується символічного змісту самої музики «Золотого півника», зазначимо, що найактивніша робота М. Римського-Корсакова в полі культурних символів спостерігається на рівні жанру, «джерела номер один у формуванні музичної семантики» (В. Холопова)². Найбільш задіяними в опері є такі жанрові константи, як плач і слава, які, завдяки своїй тривалій еволюції і ритуально-обрядовій своєрідності, мають чіткі семантичні контури. Не менш привабливими для М. Римського-Корсакова є й жанрові феномени, які стали знаковими репрезентантами серйозної опери (*opera-seria*): героїчна арія («Наше доблестное войско» Афрона), арія-ламенто (Плач Додона над синами), військовий марш (Марш додонівців, які вирушають на війну), вихідний марш найвищого ієрарха (Марш Додона).

У роботі композитора з жанрами спостерігається блискуча перехресно-містифікована гра у просторі високого/низького з акцентом на ідеї невідповідності, з розвінчанням квазіпатетичної сутності високих станів профанним матеріалом «не першої свіжості», який має, до того ж, «плебейську» генезу. Так, за всіма ситуативно заявленими квазівисокими жанровими константами проступають їх профанні «замінники»: Вихідний марш Додона (висока заявка) репрезентований скомороською небилицею «Шарлатарла із Партарли»; Військовий марш паразитує на танцювальній пісні «Світить місяць», а «Серенада» царя – на глузливому «Чижику» (пригадаймо, що цей «Гімн любові» – відповідь на вишуканий запит Шемаханської Цариці «Что ты пел, когда любил?»).

Щодо проблеми адаптації в опері високих жанрів, то головними серед них є слава і плач – кореляти життя і смерті. Апелюючи до звичних інтонаційних уявлень слухача, композитор, з одного боку, використовує найтипівші знаки архаїчних жанрів (почасти, висхідні квартові ходи славлення і ламентозні низхідні звороти плачу), по-друге, вдається до їх руйнування завдяки ситуативній чи жанрово-стилістичній невідповідності. Усі славлення, пов'язані з народним величанням Додона, – це увінчання-розвінчання, типові антиславлення, якими зірвано величальну семантику шляхом гіпертрофії, «пережиму» жанрових ознак і ура-патріотичного вихваляння у вербальному тексті (приклад 1).

Приклад 1.

Перша дія. Хор «Царь наш батюшка, ура»



Царь наш батюшка, ура!

¹ Амелфа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ezoezo.ru/amelfa-258.html – Дата доступу: 10.11.2014.

² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000. – С. 211.

Аналогічну тенденцію спостерігаємо на рівні гри композитора з інтонаційною символікою голосіння. Усі плачі «Золотого півника», почасти плач Додона з другої дії, репрезентовані як лубочні, що ґрунтуються на карикатурній гіперболізації жанрових знаків, на безглуздому змішуванні полярних за функціональним призначенням жанрових констант (плач + марш + танець) і механістичного повторення у різкій динаміці – згадаймо плач Додона за померлими синами, який будується на педантичному маршоподібному «забиванні» чвертей у супроводі такого ж «акуратного» голосіння війська, організованого восьмими тривалостями (приклад 2).

Приклад 2.

Друга дія. Плач Додона

Ц.Д.

Хор

Не менш цікавим є пародійне використання риторичних фігур. Немов наслідуючи пасіонарну символіку «високих» царів російської опери, Додон долучається до барокової інтонаційної програми, яка ґрунтується на ідеях *catabasis'a* і *passus duriusculus'a*, головних музичних символів страждання і смерті. Показовою у цьому сенсі є подібність Першого монологу Додона до Першого монологу царя з «Бориса Годунова» М. Мусоргського: аналогічним є навіть регістровий обсяг вокальної партії і вербальний текст, у якому наголошено на темі страждань і важких передчуттів (приклад 3).

Приклад 3.

Перша дія. Монолог Додона

как мо - гу - че - му До - до - ну ты - же - ло но - ситъ ко - ро - ну.

З цієї ж серії – Додонів *passus duriusculus* (приклад 4).

Приклад 4.

Перша дія. Монолог Додона

Ии - да пла - чу я До - дон, Ии - да за - бы - ва - ю сон.

Зрозуміло, що, адаптуючись до профанних ситуацій, інтонаційний зміст високих моделей постає із протилежним знаком, демонструючи містифіковані жанрово-стилістичні показники як ігровий мінус-прийом: усі портретні характеристики Додона, не відповідаючи «інстинкту належного», показують процес його дегероїзації на всіх рівнях – від розпаду свідомості до повної жанрово-стилістичної деніграції царя¹.

¹ Усвідомлення криводзеркальної специфіки такого матеріалу провокується ефектом порушення «інстинкту належного», психологічно мотивованим розладом інерції сприйняття. Про це, стосовно гумору, пише С. Паркінсон. Він вважає, що сприйняття гумористичного об'єкта ґрунтується на здатності людини мати «необхідний фон розсудливості», визначений трьома величинами: відчуттям

Наголосимо, що основою музичних портретів додонівців, які ґрунтуються на народнопісенному матеріалі, є пародійно інтерпретований фольклор міської традиції (що важливо у контексті підозрілого ставлення до неї кучкістів і їх пієтету перед архаїчним селянським фольклором) зі специфічним жанровим відбором: тривіальний «Чижик», танцювальний «Світить місяць», банальні звороти маршової і танцювальної музики. Більше того, поряд із вишукано пластичним, романтизованим образом Сходу із властивими йому одухотвореним звукописом, ладогармонічною досконалістю, колористичністю і нескінченим оновленням (див. арії і аріозо Шемаханської цариці з другої дії) персонажі додонового царства мають вигляд вкрай безглуздий.

Зрозуміло, що всі наведені портрети представників «царської еліти» – спотворена тінь «авторитетного» тексту, вони усвідомлюються як обманна гра з культурними символами і значеннями, як своєрідна семантична диверсія і «шахрайство» по відношенню до природних норм презентації матеріалу. Поява такого тексту в умовах профанованого за всіма параметрами матеріалу, у «кітчевій обробці», з акцентом на містифікованому паралелізмі з високими музичними константами сприймається як акт непристойності. Усі цитати, долучаючись до процесу утворення «криводзеркальних паралелей» (Б. Путілов), формують звільгаризований інтонаційний простір.

Особливо зазначимо, що портрети додонівців є переважно пародійними примітивами і належать до так званих регресивних пародійних текстів¹, які апелюють до «олігофренних», «дегенеративних»² принципів організації матеріалу, символізуючи своєрідний атавізм, «відставання у розвитку». Створені відповідно до естетики примітивізму, вони мають ознаки стилістичного анахронізму, кітччу й інтонаційної «неохайності». Не випадково М. Рахманова вважає, що до такого загострення пародійних прийомів, як у характеристиці Додона, М. Римський-Корсаков ніде більше не вдається: «Не дивно, що Глазунов, наприклад, ніяк не міг змиритися з маршем Додона: він виходить за межі естетики російської класичної опери, нагадуючи про колажі у музиці ХХ ст.»³.

Отже, головним принципом жанрово-інтонаційної репрезентації матеріалу додоновців є пародіювання. У «Золотому півнику» наявні всі систематизовані у статті типи пародійного тексту⁴:

1) пародійний примітив, механізмом дії якого є *розбіжність між жанрово-стилістичним попитом і пропозицією* (Серенада Додона, Військовий марш тощо);

2) пародія-контрафактура, у вербальному і музичному текстах якої містяться різні за інтонаційною ієрархією константи, чим зумовлено контрастне поєднання різних семантичних рівнів («Слава» Додону-нареченому, Колискова Амелфи, прообразом якої є «Військовий марш» Ф. Шуберта тощо);

міри, пропорції і авторитету (Паркінсон С. Н. Законы Паркинсона / С. Н. Паркинсон ; пер. с англ. – Минск : Поппури, 1999. – С. 366, 362).

¹ Див. про це докладно: Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики : дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Соломонова Ольга Борисовна ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2008. – С. 167–169.

² Поняття *дегенеративний* і *олігофренний* можна розглядати як науково неспроможні лише у контексті сприйняття, обтяженого їх медичним значенням (*дегенерат* і *олігофрен* – суб'єкти із психофізіологічними порушеннями). Якщо зважати на їх первинне значення (гр. *oligo* – малий, зменшений; лат. *degeneracio* – виродження, погіршення властивостей організму), вживати ці поняття можливо.

³ Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков (1890–1900 годы) / М. П. Рахманова // История русской музыки : в 10 т. – Т. 9. – М. : Музыка, 1994. – С. 125.

⁴ Див. про це докладно: Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики : дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Соломонова Ольга Борисовна ; Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2008. – С. 176–194.

3) пародійне цитування з інверсією смислу (Серенада Додона, Коліскова Амелфи, Військовий марш).

Типовими для «Півника» є такі прийоми пародіювання:

1) неадекватне використання жанрової символіки (скомороська небилиця і танцювальна пісня як жанрова основа «величної» характеристики царя);

2) деформація відомого матеріалу – див. марш боягузів, він ґрунтується на видозміненому марші воїнів, який, своєю чергою, є цитатою ситуативно неадекватної танцювальної «Світить місяць», «бруднуватий» золотий хід валторн (приклад 5).

Приклад 5.

Перша дія. Монолог Додона



3) пародійні цитати, які, репрезентуючи «високі» ситуації, паразитують на профанних жанрах міської традиції («Чижик», «Світить місяць»);

4) інверсія верхньо-низових культурних параметрів ґрунтується на профанації «високих» чи на монументалізації «низьких» інтонаційних ідей;

5) гіперболізація і утрирування стилістичних властивостей першоджерела з доведенням до абсурду (див. приклад 2 – Плач Додона за синами з типовими знаками голосіння «А-А-А!!!», народні уславлення Додону);

6) приховане плебейське походження «високого» матеріалу («Шарлатарла з Партарли» як тема Вихідного маршу царя, пританцювувальний Військовий марш на темі «Світить місяць»);

7) парадоксальні жанрові синтези – своєрідні жанрово-стилістичні монстри (плач-марш, марш-танець, коліскова-марш тощо);

8) експозиція примітивної теми завдяки посередництву високого стилю чи жанру (фугований розвиток теми хору бояр зі Сцени боярської думи, присвячений опозиційному викладу двох стратегічно важливих ідей гадання – на кавовій гущі чи на бобах);

9) безглузді агогічні, мелізматичні, темброво-динамічні, інструментальні ефекти (третій лейтмотив Додона, тема тупості становлять *группето*, яке, постійно проводячись у моменти «розумової діяльності» царя у низькому регістрі фаготів, низьких струнних чи тромбонів, створює комічний ефект), неадекватні щодо мелодії *ладотональність і гармонія* (парадоксальна гармонізація «Чижика» збільшеними тризвуками у поєднанні із «застряглим» мордентом – лейттемою тупості у «Серенаді» Додона), парадоксальні оркестровка і гармонія (зворот Т-VI-Д, який безліч разів повторюється без жодних змін), громіздка фактура поряд із мелізматичними прикрасами тощо;

10) алогічне формоутворення, яке ґрунтується на нарощуванні музичного часу завдяки механізованій повторюваності, зведеної до рівня поезики (див. приклад 2 – Плач Додона за синами);

11) порушення принципу історизму, коли музичний текст є стилістично неадекватним епосі або авторському стилю (у «Золотому півнику» йдеться про феномен неактуального «слабкого стилю», використаного в характеристиці додонового царства);

12) розвінчання квазіпатетичної сутності високих станів (любові, героїчного піднесення, страждань тощо) завдяки використанню профанного матері-

алу (Вихідний марш Додона на темі пісні Дурня «Шалатарла із Партарли», його ж Військовий марш на танцювальній темі «Світить місяць»);

13) пародійно-іронічні алюзії, найбільш яскраві серед яких:

– перший вихід Додона на словах «как могучему Додону тяжело носить корону», що за місцем у формі, інтонаційною специфікою і змістом (труднощі правління) викликає асоціації з Монологом Бориса «Скорбит душа», з його ж реплікою «Ох, нелегка ты, шапка Мономаха» (див. приклад 1);

– фраза Додона «То-то счастье, руки сложа, буду царствовать я лёжа» (перша дія, ц. 480–490), яка нагадує слова із Квартету родинного щастя «Життя за царя» М. Глінки (див.: «То-то радость, то-то счастье...»);

– арія Гвідона «Наше доблестное войско», мелодія якої викликає прями асоціації з арією Руслана «Дай, Перун, булатный меч мне по руке» з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки;

– ситуація підозри Додона стосовно напою Шемаханської Цариці – алюзія до «Тристана» Р. Вагнера;

– останнє звернення Додона до Шемаханської Цариці (приклад 6) ґрунтується на цілотновій гамі (можливо, натяк М. Римського-Корсакова на містичне походження героїні? – згадаймо аналогічний прийом, використаний П. Чайковським для характеристики видіння графині в опері «Пікова Дама»).

Приклад 6.

Третя дія. Фінал. Передсмертне звернення Додона до Шемаханської цариці



Серед головних прийомів пародійної профанації високих жанрів значимо такі:

- конфлікт між жанровим запитом і пропозицією (своєрідна жанрова підміна);
- вживання жанру в невідповідному контексті;
- жанрова деформація і гіпертрофія;
- жанрова плутанина, представлена аномальною жанровою сумішшю високих і низьких жанрів;
- використання асоціативного жанрового матеріалу (цитати, квазіцитати, алюзії) у невідповідній ситуації.

Цікаве пояснення природи асоціативного матеріалу «Золотого півника» пропонує М. Гнесін: «<...> На противагу Звіздареві й Шемаханській цариці, для яких композитор створив теми цілком оригінальні <...> представники царського двору не одержали у “Золотому півнику” жодних нових тем. Вони цілком виражають себе у пародійно застосованих уривках із мелодій героїчного складу в “Руслані”, “Садко”, почасті й з деяких народних пісень»¹. Подібну думку висловлює й М. Рахманова: «<...> Увесь “Золотий півник” є варіацією на улюблені образи кучкізму <...> Загалом у “Золотому півнику” ніби навмисно зібрано основні мотиви російських опер: злочинний цар і страждаючий народ, військовий похід і повернення <...> “боярська дума”, сцени у теремі, підневільне славлення, “чарівний схід”, мрія про сонце, волю,

¹ Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове / М. Ф. Гнесин. – М. : Госмузиздат, 1956. – С. 181.

любов. Зрозуміло, що в умовах цього сюжету більшість цих мотивів могли вирішуватися гумористичною або іронічною варіацією на стиль»¹.

Постає запитання: чому композитор, головним кредо якого було оспівування добра, краси і гармонії світу, звернувся до пародійного відтворення дійсності, порушивши при цьому майже всі свої творчі кредо, починаючи від зображення народності в ідеально-прекрасних, опоетизованих формах і завершуючи пріоритетним використанням селянського фольклору? Зрозуміло, що відповідь не може бути однозначною. Можливо, саме ці авторські кредо і віра в «людяне у людині», як і в можливість щасливого буття народу «під наглядом» доброго монарха, зазнали краху? Мабуть, не все, що трапилось в останній період життєтворчості М. Римського-Корсакова, мало позитивне випромінювання (згадаймо трагічні революційні події і реакцію композитора на них, звільнення з консерваторії та інші драматичні реалії його життя). Ясно одне: те, що сталося у той час, сприяло руйнуванню всіх уявлень М. Римського-Корсакова про гармонійний світ, людину і, можливо, саму природу людського існування.

Здійснене дослідження дає змогу дійти певних висновків. Опера «Золотий півник» М. Римського-Корсакова цікава не тільки як твір, який демонструє активність сміхового світовідчуття і філософічність мислення композитора, а й як приклад цілеспрямованої гри на полі культурної символіки. Багато в чому ця опера стала «прозорінням майбутнього», а саме – нових стильових тенденцій у музиці ХХ століття. Адже, окрім опанування імпресіоністично-експресіоністичних стильових параметрів (модус музичного Сходу), М. Римський-Корсаков одним із перших формує у «Золотому півнику» художню концепцію неактуального слабкого стилю, який часто тяжіє до примітивізму з типовим для нього навмисним спрощенням виражальних засобів, зниженням і баналізацією відомих жанрово-стилістичних моделей. Не випадково багато з наявних у цій опері художніх засобів «спобутовлення зла» («обытовления зла», за М. Арановським), зокрема кітчеве спрощення й баналізація музичного матеріалу, набудуть розвитку в музиці відомих антиутопістів ХХ століття – Д. Шостаковича і А. Шнітке.

ЛІТЕРАТУРА

1. Амелфа [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ezoezo.ru/amelfa-258.html – Дата доступу: 10.11.2014.
2. Ахматова А. Последняя сказка Пушкина // Ахматова А. Сочинения : в 2 т. – Т. 2 : Проза. Переводы / Анна Ахматова. – М. : Худож. лит., 1986. – С. 8–34.
3. Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове / М. Ф. Гнесин. – М. : Госмузиздат, 1956. – 257 с.
4. Даль В. Дадон // Даль В. Толковый словарь : в 4 т. – Т. 1 / Владимир Даль. – М. : Русский язык, 1989. – С. 414.
5. Еко У. Шесть прогулок в литературных лесах / Умберто Эко. – СПб : Simpozium, 2003. – 285 с.
6. Непомнящий В. С. Добрым молодцам урок // Непомнящий В. С. Пушкин. Избранные работы 1960-х – 1990-х гг. : в 2 кн. – Кн. I : Поэзия и судьба / В. С. Непомнящий. – М. : Жизнь и мысль, 2001. – С. 134–183.
7. Паркинсон С. Н. Законы Паркинсона / С. Н. Паркинсон ; пер. с англ. – Минск : Попурри, 1999. – 527 с.

¹ Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков (1890–1900 годы) / М. П. Рахманова // История русской музыки : в 10 т. – Т. 9. – М. : Музыка, 1994. – С. 125.

8. Полкан (фольклор) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki> – Дата доступа: 10.11.2014.

9. Пропп В. Я. Русская сказка / В. Я. Пропп. – Л. : Издат. ЛГУ, 1984. – 214 с.

10. Рахманова М. П. Н. А. Римский-Корсаков (1890–1900 годы) / М. П. Рахманова // История русской музыки : в 10 т. – Т. 9. – М. : Музыка, 1994. – С. 102–145.

11. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский : в 4 кн. – Кн. I : Сказки и забавные листы. – СПб. : Тип. Имп. Акад. наук, 1881. – 510 с.

12. Соломонова О. Б. Смеховой мир русской музыкальной классики : дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Соломонова Ольга Борисовна ; Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. – К., 2008. – 436 с.

13. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2000, 320 с. – 319 с.

14. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 160 с.

15. Что известно о богатыре Полкане? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://otvet.mail.ru/question/11634244> – Дата доступа: 10.11.2014.

Соломонова О. Б. «Золотий півник» Миколи Римського-Корсакова: гра в полі культурної символіки. Досліджено жанрово-інтонаційну своєрідність опери у кореляції з інтертекстуальною символікою культури на прикладі активно семантизованих інтонаційних феноменів: жанру (марш, плач і слава), риторичних фігур і емблематичних музичних лексем (золотий хід валторн, інтонації ламенто, експресивна інтерваліка, хроматичний і цілотоновий рух). Доведено, що М. Римський-Корсаков одним із перших формує у «Золотому півнику» художню концепцію пародійно інтерпретованого «слабкого стилю».

Ключові слова: небылиця, жанрова символіка, інтонаційні лексеми, «слабкий стиль», пародійність, примітивізм.

Соломонова О. Б. «Золотой петушок» Николая Римского-Корсакова: игра в поле культурной символики. Жанрово-интонационная специфика оперы исследована в корреляции с интертекстуальной символикой культуры на примере активно семантизированных интонационных феноменов: жанра (марш, плач, слава), риторических фигур, эмблематических музыкальных лексем (золотой ход валторн, интонация ламенто, экспрессивная интерваліка, хроматическое и целотоновое движение). Доказано, что М. Римский-Корсаков одним из первых формирует в «Золотом петушке» художественную концепцию пародийно интерпретированного «слабого стиля».

Ключевые слова: небылица, жанровая символика, интонационные лексеммы, неактуальный стиль, пародийность, примитивизм.

Solomonova O. B. “The Golden Cockerel” by Nikolai Rimsky-Korsakov: a Game in a Field of Cultural Symbols. The genre and intonation specificity of the opera was investigated in correlation with intertextual cultural symbols on an example of the intonation phenomena that were actively semanticated: genre (march, lamentation and song of honor [glorification song]), rhetorical figures and emblematic musical lexemes (horn’s golden sequence, lament intonation, expressive intervals, chromatic and non-semitone movement). It is proved that N. Rimsky-Korsakov was among the first to form in “The Golden Cockerel” the art concept of “poor style” that was interpreted in the parody way.

Keywords: malarkey, genre symbols, intonation lexemes, non-current style, parody, primitivism.