

А. В. Денисов

## О феномене пародии в музыкальном искусстве

**Аннотация:** в статье предпринят анализ принципов, лежащих в основе музыкальной пародии как художественного приема. Автором рассмотрены общие механизмы действия пародии, конкретные музыкальные средства, приводящие к ее образованию, а также выявлены функции пародии в музыкальном искусстве. Основной принцип пародии заключается в структурно-семантической инверсии исходного текста, формирующей его перевернутый в смысловом отношении образ. Пародийное переосмысление оригинала обычно происходит за счет параллельного действия внутри- и межтекстовых отношений — определенной взаимной координации элементов текста пародии, а также «сравнения» этого текста с пародируемым оригиналом. Конкретное воплощение инверсии может быть связано, с определенной организацией интонационной структуры музыкального текста и с его немusical смысловой сферой. На конкретных примерах рассматриваются основные приемы пародии в музыке — деформация и агглютинация. Отдельно показано положение и функции музыкальной пародии в историко-культурном контексте. В частности, принцип пародийной инверсии противопоставляется явлениям идеализации и мифологизации, сопутствующим друг другу в процессе развития культуры.

**Ключевые слова:** искусствоведение, пародия, текст, музыка, культура, семантика, структура, инверсия, деформация, агглютинация.

В музыкальном искусстве пародия использовалась и продолжает использоваться в разных ситуациях и контекстах. К ней обращаются композиторы, имеющие подчас весьма несхожие эстетические позиции и стилевые ориентиры. Иногда пародия становится знаком игрового отношения автора к первоисточнику, иногда воплощает критическое отношение к оригиналу. Проявления принципа пародии могут принимать самые разнообразные формы, универсальные же свойства пародии, неизменные во всех ситуациях, связаны со *структурно-семантической инверсией исходного текста*, формирующей его перевернутый в смысловом отношении образ<sup>1</sup>.

В первую очередь необходимо сказать о том, за счет чего может возникать пародийное переосмысление оригинала. Обычно оно происходит за счет параллельного действия *внутритекстовых* и *межтекстовых* отношений, т. е. определенной взаимной координации элементов текста пародии и соотнесения этого текста с пародируемым оригиналом. Обычно эти отношения действуют совместно, но чаще всего одно из них преобладает.

Анализ конкретных воплощений музыкальной пародии позволяет выявить относительно устойчивые приемы пародирования. Одни из этих приемов связаны с определенной *организацией интонационной структуры* музыкального текста, другие апеллируют к *немusical смысловой сфере*, связанной с текстом

(программная и вокальная музыка, жанры музыкального театра)<sup>2</sup>.

Первую группу образуют приемы деформации и агглютинации. При *деформации* интонационная ткань исходного материала подвергается различного рода трансформациям, обычно искажающим или даже разрушающим его. Характер деформации имеют, например, диссонирующие созвучия в менюэте из «Секстета деревенских музыкантов» В. Моцарта, имитирующие фальшивую игру<sup>3</sup>; тема «Марсельезы» превращается в танец в «Венском карнавале» Р. Шумана за счет нового метроритмического оформления; искажение темы полонеза О. Козловского «Гром победы» в «Носе» Д. Шостаковича происходит благодаря резко звучащим аккордам в аккомпанементе. В первых двух случаях логика деформации имеет игровой характер (у Моцарта он обусловлен самим содержанием сочинения), в третьем же обретает характер зловещего гротеска.

В миниопере Д. Мийо «Похищение Европы» дуэт Юпитера и Европы превращается в пародию на любовный дуэт благодаря размеру 5/8 и «хромающим» метроритмическим рассогласованиям. Широкий спектр приемов деформации обнаруживается в «Пяти гримасах к “Сну в летнюю ночь”» Э. Сати. Иногда для создания пародийного эффекта достаточно изменения тембра, темпа или динамики. Так, в теме главной партии из увертюры

<sup>1</sup> К исследованию пародии обращались М. М. Бахтин, В. П. Даркевич, В. И. Новиков, Ю. Н. Тынянов, О. М. Фрейденберг и др. О пародии в музыке писали М. Бонфельд, В. Стейнке, Ч. Боррен, Т. Руней.

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

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

к «Волшебной флейте» В. Моцарта, основанной на материале начала первой части клавирной сонаты М. Клементи В-dur, пародийный эффект возникает за счет игры акцентов.

Среди характерных музыкальных приемов, приводящих к деформации, — *поляризация одного или нескольких параметров интонационного материала*, когда используются диаметрально противоположные оригинальным средства: низкий тембр вместо высокого, быстрый темп вместо медленного, громкая динамика вместо тихой и т. д. В результате средства оригинала получают отрицательный знак, а пародийный эффект может возникать просто за счет резкого нарушения стереотипов восприятия. Типичные примеры — травестийные партии, когда женская роль поручается мужскому голосу (например, партия Кухарки в опере С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», написанная для баса<sup>4</sup>).

Отдельно следует выделить *минимизацию материала* по сравнению с оригиналом — редукцию фактуры (в «Пробуждении весны» из «Сатир на слова Саши Черного» Д. Шостаковича от фактуры фортепианного сопровождения из романса С. Рахманинова «Весенние воды» остаются лишь общие контуры), упрощение гармонического решения, аккомпанемента, мелодии (см. подчеркнуто примитивный аккомпанемент в «Пляске смерти» из «Афоризмов» Д. Шостаковича)<sup>5</sup>. Противоположный вариант — применение *усложненных* в плане гармонии, оркестровки, фактуры средств.

Частным и весьма распространенным случаем деформации можно считать *гиперболу* (от греч. *hyperbole* — преувеличение), при которой происходит акцентирование того или иного признака или целой системы признаков пародируемого оригинала. То, что в оригинале находится в сбалансированных и гармоничных отношениях, в пародии оказывается рассогласованным. Признаки оригинала в пародии предстают в «преувеличенном», утрированном виде. Примеры гиперболы достаточно многочисленны. Среди классических образцов — третья часть из Первой симфонии Г. Малера (пародия на траурный марш — высший регистр контрабаса в начале, постепенно все более сгущающаяся полифоническая фактура, низкие тембры). Для гиперболы характерно использование *предельных* возможностей тесситуры, тембра, динамики, технических приемов звукоизвлечения.

<sup>4</sup> Еще один подобный пример — опера «Огненный ангел» Прокофьева, в которой партии Фауста и Мефистофеля поручены соответственно басу и тенору, в полную противоположность с диспозицией партий, представленных в ранее написанных операх, связанных с сюжетом о Фаусте.

<sup>5</sup> Возможно использование предельно упрощенных, вплоть до примитивизма, мелодических средств. В качестве примера приведем партию Деспины, изображающей врача и нотариуса в опере Моцарта «Так поступают все».

Подобная ситуация возникает в «Песне жареного лебедя» из «Carmina Burana» К. Орфа (пародийная имитация плача — высший регистр фагота, а затем вокальной партии тенора, неожиданные скачки, гротескно звучащее тембровое оформление сопровождения), в «Веселых песнях» С. Слонимского (использование тембров тубы и флейты-пикколо<sup>6</sup>). Хорошо известны примеры пения в неестественно высоких или низких регистрах, *raglando* в комических музыкально-театральных жанрах и т. п.

В целом для деформации обычным оказывается сохранение одного из компонентов музыкального текста при трансформации всех остальных: при неизменной мелодии меняется сопровождение, при оставленных в исходном варианте звуковысотных контурах мелодии деформируется ее метроритмическое оформление. В результате чаще всего меняется и жанровый облик материала (в гиперболе он сохраняется, но приобретает несколько «преувеличенный» вид).

На иных принципах строится *агглютинация* (от лат. *agglutinare* — приклеивать) — прием, основывающийся на столкновении принципиально несопоставимых элементов. Агглютинация может возникнуть из столкновения элементов, принадлежащих различным стилистическим рядам, или из несоответствия элемента тому месту в тексте, в которое он оказывается помещен. Примером агглютинации может служить «Крейцера соната» из «Сатир на слова Саши Черного» Д. Шостаковича, в которой цитата из Девятой сонаты для скрипки и фортепиано Л. Бетховена постепенно деформируется, а затем, после несостоявшейся цитаты арии Ленского из «Евгения Онегина» П. Чайковского, внезапно появляется новый материал, имеющий характер легкомысленного вальса. Агглютинация особенно часто создает ощущение интонационной игры, обусловленной неожиданными сменами тематизма, подчас носящими парадоксальный характер.

Как видно из приведенных примеров, пародия рождается преимущественно благодаря преобразованиям в самой интонационной ткани текста. Однако восприятию произведения в пародийном ключе может способствовать и определенная *внемusicalная семантика*, например, общий контекст, в который оно помещено<sup>7</sup>. Так, пародийный эффект возникает при симультанном рассогласовании музыкального и внемusicalного планов содержания (это относится к жанрам, в которых музыка взаимодействует с другими смысловыми

<sup>6</sup> Примеры аналогичного плана довольно многочисленны, ср. сочетание тембров фагота и флейты-пикколо в «Танце бюрократа» из балета Д. Шостаковича «Болт».

<sup>7</sup> Именно благодаря контексту в пародийном качестве использована тема песни «Сулико» в оперетте Б. Тищенко «Тараканище».

системами, — к вокальным и программным жанрам и т. п.)<sup>8</sup>. Здесь достаточно вспомнить цикл Э. Сати «Автоматические описания», в котором подчеркнута нелепые словесные комментарии внешне совершенно не соответствуют музыке<sup>9</sup>.

Более сложная ситуация возникает при пародировании материала, изначально имеющего внемзыкальную семантику. Ее несовпадение с внемзыкальными смыслами в контексте уже самой пародии может рождать эффект мощного пародийного диссонанса. В качестве примеров можно привести «Благоразумие» из Пяти романсов на слова из журнала «Крокодил» Д. Шостаковича, тему «Чижика-пыжика» из второго акта «Золотого петушка» Н. Римско-Корсакова, цитату арии Орфея из оперы К. Глюка в оперетте Ж. Оффенбаха «Орфей в аду»<sup>10</sup>.

Очевидно, что в этом случае для того, чтобы пародийный эффект сработал, необходима определенная осведомленность слушателя, его знакомство с внемзыкальным содержательным планом (текстом вокального произведения, содержанием программы симфонических произведений). Так, пародийные ссылки в «Дон Кихоте» Р. Штрауса (7 вариация — «Полет Валькирий» из «Валькирии», 8 вариация — Вступление к «Золоту Рейна» Р. Вагнера) можно полностью расшифровать, только зная название и содержание сочинения.

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

которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет служить прямо противоположным целям. Слово становится ареной борьбы двух голосов»<sup>11</sup>. Еще раз подчеркнем, что эта конфликтность раскрывается в динамичном диалоге, неизбежно приводящем к рождению новых смыслов: уже само нарушение инерции восприятия, о котором было сказано выше, дает возможность представить семантику пародируемого оригинала в новом, неожиданном ракурсе.

Пародия довольно часто связана с действием механизмов интертекстуальных взаимодействий, среди которых лидирующее положение занимает принцип цитирования. Впрочем, приведенные примеры позволяют сделать вывод о том, что семантика цитат неизбежно подвергается трансформации, обретая смысл, противоположный смыслу первоисточника.

Кроме того, пародия нередко пересекается со *стилизацией*. На это, в частности, указывал Ю. Н. Тынянов: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в пародии обязательна невязка обоих планов, смещение их <...>. При стилизации этой невязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого»<sup>12</sup>. Таким образом, даже если пародия возникает на основе стилизации, она представляет собой трансформированное отражение ее объекта. Стилизация — это творческое воссоздание оригинала, пародия же не просто воссоздает, но кардинально переосмысливает его.

Действие пародии возможно лишь тогда, когда актуален пародируемый оригинал. Сам факт появления пародии можно рассматривать как признак состоятельности пародируемого явления, его исторически обусловленной художественной завершенности и зрелости<sup>13</sup>. Действительно, чтобы пародия могла восприниматься как инверсия, и-

<sup>8</sup> Рассогласованность названия и реального музыкального решения сочинения может сама по себе создавать различные смысловые эффекты. Таково, например, экстравагантное название сочинения Дж. Россини «Маленькая торжественная месса»: как известно, жанр *Missa solemnis* никак не мог быть «маленьким», какое бы значение ни придавать этому слову.

<sup>9</sup> Другой гротескный пример — третий номер из цикла «Засушенные эмбрионы», в котором звучит средний раздел траурного марша из Второй фортепианной сонаты Ф. Шопена, в то время как авторский комментарий гласит: «Здесь использована знаменитая мазурка Шуберта» (!).

<sup>10</sup> Прием рассогласования внемзыкального семантического плана и собственно музыкального решения использовался композиторами довольно часто, причем в разные эпохи (см., например, сцену в погребу из оперы Дж. Паизиелло «Мнимый Сократ», где Дон Таммаро поет возвышенный текст на примитивный мотив).

<sup>11</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 330–331.

<sup>12</sup> Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 201.

<sup>13</sup> В этом отношении пародию вновь можно сопоставить с явлением стилизации. Как отмечал В. В. Виноградов, «тонко развитое искусство словесной стилизации, пародии и карикатуры, свидетельствующее о гибкости языка, о его высокой культуре, Пушкин считал одним из признаков зрелой словесности» (Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 492). В. М. Жирмунский считал, что пародия — это «сознательная стилизация, сознательное воспроизведение особенностей стилистической манеры в намеренно карикатурном виде с полемической целью» (Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. М., 2009. С. 179).

ходное явление должно присутствовать в памяти, иметь возможность выступить объектом сравнения со своим пародийным отражением. Пародии на оперу-серию, обладавшие вполне объяснимой актуальностью в XVIII в., в более позднее время с неизбежностью потеряли остроту, так как пародируемый жанр сошел с исторической сцены.

С течением времени восприятие пародии может меняться, свидетельствуя об исторически обусловленных изменениях в отношении к тому или иному художественному явлению. Поэтому пародия представляет собой необычайно благодатный материал для исследования эстетических представлений той или иной эпохи. Для того чтобы на тот или иной жанр могла возникнуть пародия, жанр должен полностью сложиться, обрести четко выверенные границы своей художественной формы. С другой стороны, должны поменяться эстетические ориентиры, в системе которых происходит его оценка.

Можно предположить, что в *принципе инверсии, лежащем в основе пародии, воплощается одно из универсальных свойств человеческого сознания*, склонного к полярной трансформации социального поведения, гендерных стереотипов, вообще привычных систем ценностей. При всем разнообразии форм мышления и поведения человек постоянно нуждается в зеркальной противоположности обыденного, стремясь воплотиться и в «зазеркалье», пожить в его пространстве. Конечно, при этом человек сталкивается с социальными запретами и табу, но властное желание оказаться по ту сторону привычных законов и смыслов неизбежно оказывается сильнее. С такой точки зрения, инверсия создает подлинное *инобытие культуры*, пародия же предстает как ее частный случай, актуализирующий инобытие текста.

В результате пародия является прямой противоположностью *идеализации и мифологизации*, образующими вместе с нею существенный план ди-

намического существования культуры. Мифологизация любого явления (от исторической эпохи до отдельной личности), следующая за его идеализацией в массовом сознании, для культуры не менее значима, чем развенчание идеала. Оба процесса постоянно конкурируют и сталкиваются, но одновременно и дополняют друг друга, представляя собой полярности культуры.

Существуют в культуре и области, не подлежащие пародированию<sup>14</sup>. В силу различных обстоятельств на эти области накладывается запрет, своего рода «табу», не допускающее их инверсию. В некоторых случаях эти запреты носят идеологический характер, в некоторых они санкционированы природой табуируемого явления. В частности, это касается некоторых культовых жанров, например *Stabat Mater*. Заключенные в них смыслы оказываются настолько властными и устойчивыми, что создание пародии на них выглядело бы абсурдом или кощунством. Существование подобных закрытых для пародии областей доказывает, что безграничности пародийной инверсии человеческое сознание кладет некий предел.

Пародия занимает устойчивое положение в музыкальном искусстве, по-разному проявляясь в разные исторические периоды. Иногда она представляет критическое отношение к художественным явлениям, иногда, будучи связанной с карнавальными культурами, раскрывает игровой аспект в их восприятии. В любом случае, очевидно, пародия оказывается неизменным спутником культуры, действуя фактически во всех ее сферах<sup>15</sup>. Официальная идеология и культовые установки, социальные нормы и искусство — вот лишь некоторые области, где действует пародия, активно заявляя о себе и в давно ушедшем прошлом, и в наши дни<sup>16</sup>. Именно пародия нередко становится импульсом, толкающим к пересмотру сложившихся моделей и стереотипов, к открытию новых смысловых траекторий.

<sup>14</sup> Попутно отметим, что несомненна и роль индивидуальных особенностей мышления композиторов: одни из них обращались к пародии довольно часто (Д. Шостакович, например), другие ее избегали (П. Чайковский, С. Рахманинов).

<sup>15</sup> Напомним, что в Античности пародия сопровождала жанр трагедии, в Средневековье пародировались церковные ритуалы. Как отмечает В. П. Даркевич в связи с анализом средневековой пародии, она «представлялась игрой, создававшей обратный эмпирическому «изнаночный мир». <...> Средневековая пародия «антимир» — неотделима от идеи неофициального праздника, для которого характерны выворачивание жизненных явлений наизнанку, превращение последнего в первое» (Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 2004. С. 8).

<sup>16</sup> Большая роль, отводимая пародии массовым искусством и СМИ наших дней, требует особого разговора.

### Список литературы:

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. 471 с.
2. Бонфельд М. Пародия в музыке венских классиков // Советская музыка. 1977. № 5. С. 99–102.
3. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. 620 с.
4. Даркевич В. П. Народная культура Средневековья: Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. М., 2004. 328 с.
5. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение. М., 2009. 464 с.
6. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.
7. Фрейденберг О. М. О происхождении пародии // Ученые записки Тартуского университета: Вып. 308: Труды по знаковым системам: Вып. 6. Тарту, 1973. С. 490–497.
8. Цукер А. Особенности музыкального гротеска // Цукер А. Единый мир музыки: Избр. статьи. Ростов-на-Дону, 2003. С. 14–26.
9. Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm. N. Y., 1960. 574 p.

### References (transliteration):

1. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo. M., 1972. 471 s.
2. Bonfel'd M. Parodiya v muzyke venskikh klassikov // Sovetskaya muzyka. 1977. № 5. S. 99–102.
3. Vinogradov V. V. Stil' Pushkina. M., 1941. 620 s.
4. Darkevich V. P. Narodnaya kul'tura Srednevekov'ya: Parodiya v literature i iskusstve IX–XVI vv. M., 2004. 328 s.
5. Zhirmunskiy V. M. Vvedenie v literaturovedenie. M., 2009. 464 s.
6. Tynyanov Yu. N. Dostoevskiy i Gogol' (k teorii parodii) // Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. M., 1977. S. 285–311.
7. Freydenberg O. M. O proiskhozhdenii parodii // Uchenye zapiski Tartuskogo universiteta: Vyp. 308: Trudy po znakovym sistemam: Vyp. 6. Tartu, 1973. S. 490–497.
8. Tsuker A. Osobennosti muzykal'nogo groteska // Tsuker A. Edinyy mir muzyki: Izbrannyye stat'i. Rostov-na-Donu, 2003. S. 14–26.
9. Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm. N. Y., 1960. 574 p.