

Музыкальный театр

«МАВРА» И. Ф. СТРАВИНСКОГО: НА ГРАНИ СТИЛИЗАЦИИ И ПАРОДИИ¹

Натэла Енукидзе

Я думаю, <...> что единственно ценная критика должна осуществляться в искусстве <...> средствами искусства, то есть быть имитацией или пародией.

И. Ф. Стравинский [8, 278]

Начало XX века в России, по точной формулировке одного из отечественных критиков Л. Никулина, было «временем для имитации»: «Оригинальность выдыхается, — сокрушался он. — Ужасно много хищений. Хитят позы, тон, голоса, манеры играть и манеры жить» [9, 315]. Имитация, подражание стали стилем жизни — что же говорить об искусстве? Впрочем, в культуре этого времени речь, скорее, шла не просто об имитации, а о стилизации — имитации стиля; не полной иллюзии, но лишь намеке, позволяющем воссоздать атмосферу или явление.

«Под “стилизацией” я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих списках, — объяснял Вс. Э. Мейерхольд в 1908 году в своей статье “Театр. К истории и технике”. — С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. “Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые, характерные их черты. <...> Вместо большого количества деталей — один-два мазка» [4, 106].

Такое понимание стилизации роднит ее с пародией, которая, по мнению Ю. Н. Тынянова, ей особенно близка. «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. Но все же от сти-

лизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией» [10, 201].

В качестве ведущих (и «смежных» друг с другом) художественных принципов стилизация и пародия наиболее полно и адекватно выявили себя в русской кабаре-культуре начала XX века. Работа «в стилях», работа «по модели», рассчитанная «на узнавание», таила в себе элемент увлекательной игры со зрителем. Быть может, в силу этого она и приобрела столь массовый характер.

Стилизовались разные времена и эпохи — Древний Китай, Япония, Индия, Древний Египет, события французской и английской истории. Нашлось место и русским сюжетам, которые довольно часто приобретали форму миниатюрного оперного или музыкально-театрального спектакля. Среди них, например, — «опера» М. П. Речкунова² «Сватовство» (Троицкий театр миниатюр, 1912), переполненная, согласно впечатлениям рецензента, «древнерусскими наигрышами баянов и гуслей, веселыми распевами “Ой, ладо, ладо, ой ладо лель люли”» [7, 5]. Две квазирусские оперы-гусельки написал для Троицкого же театра Виктор Гаврилович Пергамент — «Княжна Азвяковна» и «О премудром Ахромее и царевне Евпракsee»³ (обе на текст Чуж-Чуженина⁴; Троицкий театр, 1912). Псевдорусский стиль нашел свое отражение в одном из фрагментов оперной пародии В. Н. Гартевельда «Экспроприаторы. Полицейский протокол в разных вариантах», и в опере-шутке И. А. Саца «Не хвались, идучи на рать».

К 1914 году в кабаре явно усилились ностальгические настроения: в излюбленном жанре дивертисмента пели и танцевали «в обстановке гостиной московского барского особняка. <...> умилялись старинным костюмам, манерам, оборотам речи, рифмам»⁵. Стариной любовались, слегка подсмеиваясь — над нею и над собственной сентиментальностью.

Похожий ракурс воскрешения стиля мы наблюдаем в «Мавре» И. Ф. Стравинского. Между этой оперой и культурой русских кабаре есть немало общего. Отметим основные «совпадения».

Для начала обратимся к сюжету. Особая трактовка композитором пушкинского «Домика в Коломне» не раз отмечалась исследователями. Реализуя в опере многие черты итальянской оперы-buffa, композитор выпустил очень существенную для нее характеристику — последний финальный ансамбль (так называемый финал-клубок). Отказ от такого финала в пользу «немой голевской сцены», «открытый» характер завершения (Б. Асафьев справедливо отмечает, что опера не заканчивается, а прекращается — причем на предельно напряженной ноте) позволяет рассматривать драматургию оперы как «анекдотическую»⁶. Кроме того, одноактность и динамизм оперы (который, однако, касается лишь развертывания сюжета, а отнюдь не протяженности отдельных сцен) предоставляют возможность провести определенные параллели между «Маврой» и жанром миниатюры — в том ее понимании, о котором писал критик А. А. Черепнин⁷.

Жанр «Мавры», неоднозначный в своей основе, позволяет провести еще несколько аналогий с кабаре-культурой или, точнее, с репертуаром кабаре. Во взглядах на жанр исследователи расходятся между собой и не солидарны с композитором. Б. Асафьев предлагает считать ее либо «старым русским водевилем⁸ в оболочке тридцатых годов», либо «бытовой оперой». «Бытовой сатирической драмой» называет ее Б. Л. Ярустовский, а М. С. Друскин определяет как «комическую оперу, русский буффонный аналог итальянской». Сам же композитор называет «Мавру» «*opéra-comique*» или «*opéra-buffa*». Все эти названия в равной степени обоснованы. Сведя их к общему знаменателю, мы получим две значимых характеристики: русская бытовая музыкальная традиция вкупе с комическим началом.

Фактически, все перечисленные жанры пользовались особой популярностью в кабаре: комические оперы (*buffa* и *comique*) и старые русские водевили с их простотой сюжета, небольшим количеством действующих лиц и простодушной лирикой в сочетании с незатейливым комизмом⁹. Можно предположить, что, будь она создана в 1910-е, а не 1920-е годы XX столетия, «Мавра» стала бы идеальным выражением кабаре-предпочтений, ее совершенным «репертуарным портретом».

Посвящая «Мавру» Пушкину, Глинке и Чайковскому, Стравинский, по его собственному признанию, имел своим намерением отдать дань уважения и любви дорогой для композитора русской оперной старине и вокальной культуре. Многочисленные реминисценции из «Руслана», «Сусанина», «Евгения Онегина», а также аллюзии с «Пиковой дамой» прочитываются музыковедами именно в таком ключе. С другой стороны, эти реминисценции частенько вызывают улыбку или даже усмешку. Она порой настолько очевидна, что возникает соблазн назвать «Мавру» пародией. Однако в доступной литературе, в том числе мемуарной, а также в критической печати первой трети XX века такое определение не встречается. Зато, напротив, нередко встречаются рассуждения о том, что «Мавра» *пародией не является*. А это значит, что пародийность ее все-таки лежит на поверхности, но чем-то от обычной пародийности отличается. Разницу между оперной пародией и пародийностью «Мавры» установим позднее; сейчас же обратимся к используемым источникам.

Круг источников кабаре-пародий и стилизаций — уже упомянутых сочинений И. А. Саца, В. Н. Гартевельда, В. Г. Пергамента и проч., — в целом сводится к русской оперной традиции. В первую очередь, это театральные опусы композиторов «Могучей кучки». И. Ф. Стравинский также опирается на русскую оперу — но это сочинения М. И. Глинки и П. И. Чайковского. Впрочем, есть в истории русских кабаре — в частности, «Кривого зеркала» — опера, максимально совпадающая с кругом источников «Мавры». Речь идет об опере-пародии Н. Н. Евреинова на текст Л. Н. Урванцова «Сладкий пирог» (1912). Для того чтобы установить сходство, обозначим драматургические и музыкальные прототипы «Мавры».

Драматургия оперы И. Ф. Стравинского, выстроенная с учетом традиционных оперных форм, обнаруживает определенное родство с оперными пародиями. Композитор использует уже ставшие стереотипными драматургические ситуации: романс Параши, поющей за работой; ламентную арию Матери; Дуэт Матери и Соседки, любовный дуэт Параши и Гусара. Драматургические аллюзии «подкрепляются» музыкальными отсылками.

Так, образ Параши драматургически ориентирован на Антонида из «Жизни за царя». Однако в качестве интонационного источника выступает не только Антонида, но и Людмила из оперы М. И. Глинки, что подчеркнуто интонационной общностью в характеристике всех трех образов, обилием в партиях героинь легких колоратур, пластичным рисунком мелодической линии. По мнению Р. Тарускина, это и есть тот русско-итальянский мелос, который, обогащенный «разговорностью», введенной в «Евгении Онегине» Чайковским, и стал основным интонационным источником для музыкального стиля «Мавры» [12, 1553]. Вместе с тем нельзя не отметить, что переменный метр романса Параши (4/4, 3/4, 5/8) влечет за собой появление «алогичных» акцентов, разрушающих естественность вокально-речевой интонации; гармония постоянно расходится с мелодией, и в результате безмятежный облик героини приобретает гротескные черты¹⁰.

Есть свои источники и у реплики Гусара («Колокольчики звенят»). На сей раз это не оперный, а романсовый прототип — знаменитый «Белеет парус одинокий» А. Е. Варламова, что установлено Р. Тарускиным.

Интонационный облик Матери Параши определяется аллюзиями к образу Лариной (на это указывают многие исследователи, в том числе Б. Асафьев, Р. Тарускин и другие). Первая же фраза, с которой появляется в опере Мать Параши («Избави Бог прислугу, дочь моя, терять»), «выдает» это родство.

Р. Тарускин пишет: «Роль матери Параши в “Мавре” резонирует с Лариной, матерью Татьяны из “Евгения Онегина”. Также овдовевшая хозяйка поместья, на всем протяжении оперы Ларина ограничена диалогическими репликами, участием в ансамблях и говорком. Ключевой момент ее партии расположен в первой же сцене, в гениальном двойном дуэте, в котором Ларина говорком беседует с Няней на фоне сентиментального романса, который исполняют Татьяна и ее сестра. Наверное, не случайно в реплике из “Мавры” <...> Стравинский практически процитировал одну из реплик Лариной из этого двойного дуэта» [12, 1255].

Ария Матери «Нет, не забыть вовеки» решена в откровенно пародийном ключе. По типу это традиционная ламентная ария, ее сопровождение — «траурного», похоронного характера. Однако ситуация оплакивания хозяйкой «стряпухи Феклы» подана как абсурдная и построена с использованием приема оксюморона: высокая трагедийная музыка, обильно «оснащенная» итальяно-русскими колоратурами, сочетается с детальным и подробным описанием нарочито бытовых реалий. И в этом случае Р. Тарускин устанавливает интонационный прототип из «Жизни за царя» — каватину Антониды из I акта.

Драматургически дуэт Матери и Соседки вызывает в памяти идиллические «деревенские» сцены «Евгения Онегина»; бытовые разговоры поданы композитором в опоэтизированной, но с легким оттенком иронии, ключе. Однако Р. Тарускин предлагает другую аналогию — сразу несколько фрагментов из I акта «Русалки» А. С. Даргомыжского.

Любовный дуэт Параши и Гусара решен как дуэт согласия: голоса главных героев то канонически вторят один другому, то сливаются в блаженном единстве (мелодия звучит нарочито «лирическими» секстами и терциями). Финал дуэта (вальсового характера) имитирует «бесконечные» оперные кадансы; текст «сладостно» распевается: «Когда в двойном союзе третьим бывает нежный Купидон. Когда в двойном союзе третьим бывает нежный, бывает нежный Купидон. Когда в двойном союзе третьим бывает нежный Купидон, бывает нежный, нежный, нежный Купидон...».

Последний перед финалом номер — ария Мавры — является, по мнению Р. Тарускина, откровенной пародией на так называемый жестокий романс. В пример он приводит цыганское пение и, разумеется, «Очи черные», а также «цыганский» репертуар «Летучей мыши» зарубежного периода, в частности, весьма популярную «Ночь в Яре».

Итак, круг установленных музыкальных источников «Мавры» ограничен русской оперной классикой и русским романсом XIX века. Таковы же, по большей части, источники «Сладкого пирога» Урванцова–Евреинова.

На наш взгляд, это в определенной степени сближает оба сочинения, хотя уровень профессионального композиторского мастерства, разумеется, несравним: дилетанту Евреинову не под силу тягаться с гением Стравинского. Но в данном случае речь идет не об уровне воплощения замысла, а об интенции, так что некоторые параллели, по-видимому, все же возможны.

Опера Урванцова–Евреинова «Сладкий пирог» была написана как пародия на спектакли театра Музыкальной драмы. Режиссеры этого театра (И. М. Лапицкий, А. А. Санин, П. С. Оленин и другие) находились под обаянием «психолого-реалистического» метода Московского Художественного театра и грешили прямолинейным перенесением этого метода на оперную сцену. Чрезмерный для жанра оперы реализм режиссуры Н. Н. Евреинов связывал с воздействием оперных пародий. Он считал, что помимо огромной пользы (читай — реформы оперного театра) пресловутая «Вампука» нанесла современной сцене один значительный урон: увеличение числа «реалистических» оперных постановок. «“Вампука” много убила, <...> но та же “Вампука” породила едва ли не худшее зло. Прозревшие постановщики ударились в другую крайность. На почве антивампучности с головой ушли <...> в культивирование на оперной сцене доморощенного реализма. “Кривое зеркало” ополчилось против авторов постановок “как в жизни”» [11, 255]. Так в репертуаре театра появился «Сладкий пирог».

В основе сюжета пародии лежит светский анекдот. Барышня Марь Иванна, дочь супругов Чернилкиных, помолвлена с молодым человеком

Губкиным. Другой претендент на ее руку, Ошибкин, узнав о помолвке от прислуги Феклы, затевает интригу. Расчет строится на вечеринке, которая должна состояться в доме Чернилкиных и для которой кухарка печет пирог. Ошибкин хочет расстроить помолвку («На Марь Иванне я и сам жениться б мог»), он решает пробраться на кухню и подложить в пирог английской соли.

На торжество в доме Чернилкиных собирается небольшое общество, мило злословящее о местных новостях. Легкое смятение среди гостей вызывает весть, что на вечер придет сам генерал, который и в самом деле появляется. Высокого гостя приглашают к столу и угощают пирогом. Генерал рассказывает обществу занятный анекдот.

Во время рассказа в животе генерала раздается весьма недвусмысленное урчание — английская соль вызывает несварение желудка. Почувствовав неладное, Генерал ретируется. Гости принимаются злословить: «Вот скандал! Вот скандал! Вдруг ушел сам генерал!»

Не вынеся позора, жених разрывает помолвку. «Другой жених уж не найдется, придется старой девой быть», — стонет покинутая невеста. Ошибкин торжествует: «Одно теперь вам остается — моей женой законной быть!»

В качестве объекта пародии в «Сладком пироге» выступает, в основном, драматургия и стиль П. И. Чайковского¹¹: наиболее яркие параллели — с «Евгением Онегиным», фрагментарные — с «Пиковой дамой». Помимо этих прототипов частично возникают аллюзии с «Женитьбой», «Русланом» и «Жизнью за царя»¹².

Кратко наметим возникающие аллюзии. Сцена Феклы и Ошибкина «Какая у тебя возвышенная грудь. А можно ущипнуть?» апеллирует к сцене Афанасия и Солохи: «А что это у вас, дражайшая Солоха?» Романс Чернилкиной в литературном отношении есть парафраза на романс Даргомыжского «Мне минуло 16 лет». Сцена восьмая («Марь Иванна шьет на машинке детское белье») объединяет сразу два оперных прототипа: сцену Маргариты за прялкой и арию Антонины.

Наиболее явно к своему драматургическому прототипу отсылают ансамбль гостей «Какая чудная погода», ариозо и Сцена Губкина «Я вас люблю». Благодаря первой строчке («Какая чудная погода») можно рассматривать этот номер как аналог квартету из «Руслана» — «Какое чудное мгновенье». В ансамбль включаются Губкин и Марь Иванна — ариозо «Я вас люблю любовью страстной» по тексту и поэтическому метру напоминает ариозо Елецкого из «Пиковой дамы» («Я вас люблю, люблю безмерно»). Музыкальная драматургия предполагает в качестве еще одного объекта сцену объяснения Ольги с Ленским. Н. Н. Евреинов использует два драматургических плана (как в «Евгении Онегине»): Марь Иванна с Губкиным, реплики которых сменяются куплетами гостей.

Высокие оперные прототипы «попадают» в несвойственную им «социальную среду», ведь действующие лица пародии — мелкие чиновники,

о чем свидетельствуют незамысловатые фамилии Чернилкин, Ошибкин, Губкин¹³ и т.д. Это травестирует драматургическую ситуацию, создавая комический эффект. Но самый «снижающий» элемент авторы приберегли для кульминационной сцены, ведь неожиданная развязка драмы вызвана причиной отнюдь не романтического свойства.

В пародии есть цитаты как литературные, так и музыкальные. Помимо уже названных, это Вальс из «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера, «Жаворонок» М. И. Глинки (звучит в виде оркестровой темы в сцене и романсе Марь Ивановны). Н. Н. Евреинов использует также приемы «музыкальной иллюстрации» — в оркестре изображается, как звенит электрический звонок (трель), как урчит в животе у генерала и как поет птичка.

Итак, круг источников в «Пироге» и в «Мавре» весьма близкий. Это Чайковский, Даргомыжский, Глинка. Налицо и аналогичные ситуативные штампы: романс Марь Ивановны, ориентированный на каватину Антонины, бытовые сцены с обсуждением хорошей погоды и местных новостей (как и в разговоре Матери Параша с Соседкой). Любопытно, что в пародии даже есть служанка Фекла, которая становится невольной виновницей событий. Впрочем, сходство имен, скорее всего, случайное; думается, что оно использовано авторами в силу его очевидной «простонародности» и с целью «оттенить» абсурдность подобного персонажа в высоком оперном жанре. Есть в «Сладком пироге» и любовный дуэт — своего рода дуэт согласия; финальная же сцена (дуэт Марь Ивановны и Ошибкина) пародирует бесконечное кадансирование, как и в дуэте Параша и Гусара:

ОШИБКИН:

*Одно теперь вам остается —
Моей женой законной быть!*

ВМЕСТЕ:

*Моей / Твоей женой,
Моей / Твоей женой,
Моей / Твоей женой,
Моей / Твоей женой законной быть.
Его / Моей женой законной быть.*

Подведем итог. Значительная часть прототипов «Мавры» сосредоточена в музыке: она заметно шире той, что обозначена композитором. Так, помимо указанных автором Глинки и Чайковского, в «Мавре» Стравинский апеллирует к Римскому-Корсакову, Мусоргскому, Бородину и так называемой «итальянщине» (от Беллини до Россини). «По охвату ритмоинтонационного материала “Мавра” произведение синтетическое, а по отбору среди материала она является сложным комплексом, в котором мелос Глинки, Даргомыжского и Чайковского смешан с “жестокими” любовными романсами под гитару, с сентиментальной “купеческо-мещан-

ской” лирикой, <...> с залихватской цыганской песней» [2, 197–198]¹⁴). Таким образом, материал «Мавры» есть «интонационное попури» (Б. Асафьев). Музыкальное оформление оперной пародии, в сущности, также представляет собой попури; разница состоит лишь в уровне, на котором «попури» осуществляется. Стравинский работает с мотивами и даже отдельными интонациями, «вкрапляя» в текст узнаваемые формулы; авторы оперных пародий составляют свои попури из более протяженных фрагментов (вплоть до периодов и даже целых форм — трехчастных и т. д.). Впрочем, Илья Сац в своих оперных пародиях приближается к интонационной технике Стравинского, компилируя, в основном, небольшие мотивы и интонации.

Как мы помним, одним из характерных признаков оперной пародии является невязка планов (Ю. Н. Тынянов) — драматургического, музыкального и литературного, постановочного и т. д. Стравинский этот пародийный принцип проецирует «вовнутрь» музыкальной ткани. Практически во всей опере мелодия и гармония, вокальная и оркестровая партии «рассогласованы», и это рассогласование образует буквальный эффект «кривозеркального отражения». На этот эффект указывали все исследователи, так или иначе обращающиеся к анализу оперы, не устанавливая, впрочем, очевидного сходства приема с техникой пародии.

Стравинский не только использует приемы оперной пародии, но и расширяет область их применения, «перемещая» пародийность внутрь музыкальной ткани. Технику Стравинского, таким образом, можно расценивать как «микропародийную»; именно она формирует интонационную ткань «Мавры», создавая эффект «кривозеркальности», и это она же не позволяет назвать «Мавру» пародией в буквальном смысле слова. Существенно и то, что главный признак оперной пародии в «Мавре» все же отсутствует: природа оперы Стравинского — не знаковая. Нетрудно убедиться в этом, обратив внимание на оперные формы, используемые композитором — развернутые, педантично соблюденные. Например, трехчастная репризность в ламентной арии Матери «Нет, не забыть во веки», трехчастная же репризная в первой сцене (романс Параши — крайние части формы, середина — дуэт Параши с Гусаром); развернутый многоэпизодный любовный дуэт в финале оперы, с неперменной кодой и т. д. Само по себе такое воспроизведение форм возможно и в оперной пародии, но у Стравинского описанная «педантичность» сочетается с детальной проработкой всей музыкальной ткани. Подобная «полнота» и детализированность исключает знаковость; поэтому все приемы, использованные композитором, дают лишь «иронический отблеск», подтекст, далекий от пародийной однозначности. Согласно уже цитированному высказыванию Ю. Тынянова, между стилизацией и пародией нет непроходимой грани. По-видимому, на этой грани и существует «Мавра» — маленький шедевр «кабаретной драматургии» — «на полпути» между стилизацией и пародией.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. А. Миниатюр-стиль. Театральная газета. 1916. № 39. С. 10–11.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Москва, 1929. С. 406.
3. Баева А. А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. Москва, 2009. 304 с.
4. Мейерхольд Вс. Театр (к истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. Москва, 2008. 239 с.
5. П. Ю. Театр «Миниатюр» // Театр и искусство. 1912. № 3. 15 января. С. 54–55. С. 817.
6. Петр Ю. «Кривое зеркало». Театр и искусство. 1912. № 43. С. 817.
7. Р. Вас. Открытие Троицкого театра миниатюр // Биржевые ведомости. 1912. 21 ноября. С. 5.
8. Стравинский И. Ф. Молодое поколение / И. Ф. Стравинский. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л., 1971. 415 с.
9. Тихвинская Л. Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917 / Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века. Москва, 2005. 528 с.
10. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Москва, 1977. 576 с.
11. Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». Сборник высказываний прессы, театральных деятелей о театре, программы спектаклей театров, состав труппы и др. за период с 1908 по 1918 гг. РГАЛИ. Ф. 2353, оп. 1, ед. хр. 62.
12. Taruskin R. Mavra: Sources and Style / Richard Taruskin. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra. Berkeley: University Press, 1996. 2 vols. P. 992+800.

REFERENCES

1. A. A. Miniatur-stil [Miniature-style]. Teatralnaya gazeta [Theater newspaper]. 1916. № 39. S. 10–11.
2. Asafiev B. [Asafiev B.] Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]. Moskva [Moscow], 1929. S. 406.
3. Baeva A. A. [Baeva A. A.] Opernyy teatr I. F. Stravinskogo [Stravinsky Opera]. Moskva [Moscow], 2009. 304 s.
4. Meyerhold Vs. [Meyerhold Vs.] Teatr (k istorii i tekhnike) [Theater (to history and technology)] // Teatr. Kniga o novom teatre [Theater. A book about the new theater]. Moskva [Moscow], 2008. 239 s.
5. P. Yu. [P. Yu.] Teatr «Miniatur» [Miniature Theater] // Teatr i iskusstvo [Theatre and the arts]. 1912. № 3. 15 yanvarya. S. 54–55. S. 817.
6. Petr Yu. [Peter Yu.] «Krivoe zerkalo». Teatr i iskusstvo [Theatre and the arts]. 1912. № 43. S. 817.
7. R. Vas. [R. Vas.] Otkrytie Troitskogo teatra miniatur [The opening of the Troitsky theatre of miniatures] // Birzhevye vedomosti [Birzhevye vedomosti]. 1912. 21 noyabrya. S. 5.
8. Stravinskiy I. F. [Stravinskiy I. F.] Molodoe pokolenie [Young generation] / I. F. Stravinskiy [I. F. Stravinskiy]. Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya [Dialogues. Memories. Musings]. L., 1971. 415 s.
9. Tikhvinskaya L. [Tikhvinskaya L.] Kabare i teatry miniatur v Rossii [Cabarets and miniature theaters in Russia]. 1908–1917 / Povsednevnyaya zhizn teatralnoy bogemy Serebryanogo veka [The everyday life of the theatrical Bohemia of the Silver age]. Moskva [Moscow], 2005. 528 s.
10. Tynyanov Yu. N. [Tynyanov Yu. N.] Dostoevskiy i Gogol (k teorii parodii) [Dostoevsky and Gogol (on the theory of parody)] // Yu. N. Tynyanov [Tynyanov Yu. N.]. Poetika. Istoriya literatury. Kino [Poetics. History of literature. Movie]. Moskva [Moscow], 1977. 576 s.
11. Yarotskaya M. K. Letopis teatra «Krivoe zerkalo». Sbornik vyskazyvaniy pressy, teatralnykh deyateley o teatre, programmy spektakley teatrov, sostav truppy i dr. za period s 1908 po 1918 gg [Annals of the theatre «Krivoe zerkalo». A collection of statements by the press, theater figures about the theater, theater performance programs, the composition of the troupe, etc. for the period from 1908 to 1918]. RGALI. F. 2353, op. 1, ed. khr. 62.
12. Taruskin R. Mavra: Sources and Style / Richard Taruskin. Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography through Mavra. Berkeley: University Press, 1996. 2 vols. R. 992+800.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 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 Речкунов Михаил Петрович (1870–1921?) — русский композитор, хоровой дирижер, педагог. Автор в основном хоровых сочинений и романсов.
- ³ Стилизация здесь была несколько окрашена иронией, как можно заключить из отзыва рецензента: «Г. Чуженин хорошо владеет стародавней сказочной стихотворной речью и хотя сюжет не блещет особым замыслом, но пьеска слушается с вниманием, выразительная музыка Пергамента — с удовольствием, а недурно выдержанная в стиле сказочной сатиры игра актеров <...> — вызывает одобрение» [5, 55].
- ⁴ Фалеев Николай Иванович (псевд. Чуж-Чуженин) (1872–1941) — русский поэт, писатель, драматург, публицист; офицер, военный юрист; преподаватель Императорского Лесного института (г. Санкт-Петербург), общественный и политический деятель.
- ⁵ Тихвинская Л. И. Кабаре и театры миниатюр [9, 303].
- ⁶ Анекдот, равно как и анекдотическая драматургия, были одним из неизменных характеристик русского кабарежного искусства.
- ⁷ «Краткость одноактной пьесы — естественного порядка, пьеска одноактна потому, что ее содержанию не нужно еще актов, не нужно большей протяженности: вылилось в один акт — и кончено.
Краткость миниатюры — искусственного порядка, нарочитое, предвзятое задание. Эта предвзятая краткость и является командующим фактором. Прежде всего, она влияет ускоряюще на развертывание действия. Все второстепенное, замедляющее это развертывание, отбрасывается. Отбрасывается и все побочное, что если и не замедляет действия, то все же не имеет к нему непосредственного отношения.
Действие суживается, сосредоточивается на одной линии, но зато приобретает необычайную интенсивность. Подгоняемое “отсутствием времени”, оно приобретает несколько лапидарную структуру — и одновременно — пульсирующую, скачкообразную, превращаясь в ряд быстро следующих один за другим эпизодов, связанных без детальной подготовки и нередко совсем неожиданных. <...>
Миниатюра — не вид одноактной пьесы, а совершенно особая категория драматического искусства, несколько не стесненная со стороны количества актов. В этом смысле миниатюру следует представить себе как ряд отдельных коротеньких сцен, число которых произвольно» [1, 17]. <http://teatr-lib.ru/Library/Tihvinskaya/Vogema/> — Rome_End_858
- ⁸ В хронологически более позднем исследовании (2009) А. А. Баева объясняет специфику жанра «Мавры» как раз «слиянием оперных и водеvilных традиций» [3, 82].
- ⁹ Особенной популярностью пользовались водевили П. А. Каратыгина («Булочная, или петербургский немец») и Ф. А. Кони («Беда от сердца, горе от ума», «Ревнивый муж», «Пишо и Мишо», «Дядюшка о трех ногах»).
- ¹⁰ Мы склонны расценивать этот прием как микропародийный, поскольку рассогласование планов, характерное для пародии в целом (Ю. Тынянов), перемещается внутрь музыкальной ткани, в то время как в большинстве оперных пародий речь идет о рассогласовании музыки, текста и сценического действия.
- ¹¹ «Сладкий пирог» — красивая и остроумная музыка Н. Н. Евреинова, сделанная под Чайковского с сюжетом сугубо натуралистическим — контрасты сильнее бы чувствовались, если ли бы лучше был слышен забавный текст Л. Н. Урванцова» [6, 817].
- ¹² Пародия выстроена следующим образом: 1. Увертюра; 2. Дуэт Феклы и Анисьи «Вымой ты водицею хорошенько пол»; 3. Сцена Феклы ишибкина: «Дома ли Чернилкин и супруга»; 4. Ариозо Чернилкина «На Марь Иванне»; 5. Сцена Феклы ишибкина: «Какая у тебя возвышенная грудь»; 6. Романс Чернилкиной «Когда лет 16 мне было»; 7. Марь Иванна и Фекла. Сцена «Говори, куда копейку»; 8. Романс Марь Иванны «Жду я мига наслажденья»; 9. Марь

Иванна и Чернилкин. «Ах, папа, можешь мне сказать»; 10. Выход Губкина: «Здрасьте, папаша»; 11. Ансамбль: «Какая чудная погода»; 12. Дуэт Губкина и Марь Ивановны «Я вас люблю». Ариозо и сцена; 13. Выход Генерала и песня «Странный случай на Кавказе»; 14. Сцена с самоваром; 15. Уход Генерала и Финал. В клавире пародии, хранящейся в рукописном фонде Бахрушинского музея, разбивка на сцены и номера отсутствует.

¹³ Эти фамилии напоминают также фамилии «маленьких людей» Гоголя и Достоевского — Башмачкина, Опискина и т. п.

¹⁴ Жестокие романсы и цыганские песни также находились в сфере репертуарных предпочтений кабаре; нетрудно установить аналог и «мещанскому-лирическому стилю» — на его основе создавались так называемые «интимные» песенки.