

УДК 782.6:792.54

DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213391](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213391)

ІРИНА ГОРБУНОВА

ORCID iD: 0000-0001-6302-4366

кандидат мистецтвознавства,
молодший науковий співробітник

Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(Київ, Україна)

loudry@yandex.ua

ЗАСОБИ ПАРОДІЮВАННЯ В САТИРИЧНІЙ ОПЕРІ

МИКОЛИ ЛИСЕНКА «ЕНЕЇДА»

Висвітлено особливості втілення засобів пародіювання в опері М. Лисенка «Енеїда». Простежено традиції відображення проявів естетичної категорії «Комічне» (ширше — «Сміхове») у музичному мистецтві загалом. Розглянуто один із аспектів «музичного комізму» — музичне пародіювання — конкретно у сатиричному музично-сценічному творі вітчизняного композитора. Визнано основними прийомами пародіювання перебільшення та невідповідність першоджерелу, які в музичному (зокрема, музично-сценічному) творі «діють» на взаємопов'язаних рівнях жанру й стилю, а також на перетині рівнів жанру і стилю. Виявлено в «Енеїді» М. Лисенка на рівні жанру — прийоми пародійного жанрового зіставлення, відхилення, контрапункту; на рівні стилю — прийоми пародійної стилізації й стильової алюзії, в межах яких спостерігаються прийоми стильового контрапункту, синтезу, модуляції; на рівні жанрово-стильових взаємодій — найбільш складні комплекси прийомів пародіювання, такі як жанрово-стильові зіставлення і трансформації. Доведено, що в основному композитор використовує пародіювання типу бурлеску, тобто викладення низинного словесного тексту підвищеною музичною мовою, яка належить до «серйозних» жанрів та стилів. В окремих випадках виявлено пародіювання типу травестії, тобто викладення псевдопідвищеного словесного тексту низинною музичною мовою. Висвітлено панораму пародійно переосмислених жанрових і стильових першоджерел в опері, в якій М. Лисенко як фундатор української національної композиторської школи безсумнівно віддає перевагу жанрово-стильовим моделям українського фольклору. Вказані моделі комбінуються із «інонаціональними», такими, що належать до професійної композиторської творчості. Спостерігаються і випадки пародійних квазіцитат, як, наприклад, пісня Варлама з «Бориса Годунова» в арії Аполлона. Доведено, що роль прийомів пародіювання виключно важлива для окреслення сатиричних персонажів та ситуацій, у дискредитації їхньої уявної значущості та викритті справжньої сутності, а також у створенні пародійної драматургії сатиричних образів, сцен. З'ясовано, що композитор використовує прийоми пародіювання для створення як прямих, так і непрямих характеристик сатиричних образів.

Ключові слова: сміхове, комічне, музична сатира, музичне пародіювання, жанр, стиль.

Постановка проблеми... Втілення в музичному мистецтві естетичного

механізму пародіювання як невід'ємної компоненти сміхової царини є однією з актуальних проблем українського музикознавства. Підвищена зацікавленість цією темою відкриває реальні перспективи формування нового напрямку сучасної музикологічної думки, представники якої інтерпретують сміховий вимір музичної культури як інтонаційно цілісну картину світу.

Один із найпоширеніших модусів сміхового начала в мистецтві — пародіювання. Провідні дослідники цієї галузі — естети і музикознавці (Пропп, 1997; Соломонова, 2006) — позиціонують його як універсальний принцип втілення, перш за все, поетики комічного (оцінного, або ж аксіологічного) різновиду сміху, який у системі «сміхового світу» співіснує з безоцінними різновидами — вітальним (життєствердним) і сакральним (магічним). Комічний сміх передбачає націленість на висміювання, вторинність та перебільшення; такі ж властивості є визначальними і для пародіювання, тож цілком закономірно дослідники ставлять своєрідний «знак рівності» між «комічним» і «пародійним» сміхом.

Музична практика засвоїла достатній арсенал виразних засобів для втілення комічної образності. Відзначимо комізм деяких творів Й. С. Баха (зокрема, його світських кантат), гумористичні образи віденських класиків, гротеск романтиків. Нарешті, комічне в усіх його формах та проявах (особливо сатири, гротеску) вторгається в музику ХХ–ХХІ століть.

Гене́за музичного пародіювання сягає мес-пародій XV–XVI століть, у яких воно застосовувалося для створення серйозного за змістом твору на основі іншого музичного тексту (докладніше про жанр меси-пародії див.: Евдокимова, 1978). Пародіювання в сучасному (комічному) його розумінні формується в музиці XVII–XVIII століть, коли існували пародії на твори найрізноманітніших музичних жанрів (в основному — на популярні опери). У XIX столітті в західноєвропейській музиці були розповсюджені пародії у жанрі оперети; в російській — на твори будь-яких жанрів. У ХХ–ХХІ століттях пародіювання активно використовується як вітчизняними, так і зарубіжними композиторами в гумористичному і сатиричному аспектах, у різних жанрах. Саме тому

потребують ретельного вивчення прийоми пародіювання в сатиричній опері «Енеїда» М. Лисенка.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Проблема сміхового світу музики на межі ХХ–ХХІ століть постає потужною галуззю вітчизняного музикознавства, дослідники якої фокусують увагу на таких проблемних «зонах», як:

- «сміхова парадигма» української музики — загальні (Зінькевич, 2001) та аналітичні (Герасимова-Персидська, 1978) аспекти;
- прояви комічного в інструментальній музиці (Сумарокова, 1987);
- культурологічний аспект сміху архаїки (Лащенко, 2006);
- генеза української комічної опери, без конкретизації пародійних засобів створення музичної образності певного типу (Сікорська, 1994);
- диференціація жанру музичної пародії й комплексу музично-виражальних засобів пародіювання, розробка методики аналізу жанрової специфіки музичної пародії та засобів музичного пародіювання (Соломонова, 2006).

Проблема музичного пародіювання досить активно вивчається у музикознавстві. Зокрема, досліджуються пародійні явища в музиці різних епох і національних шкіл (Бонфельд, 1977; Герасимова-Персидська, 1978); жанрова і стилістична природа музичної пародії (Соломонова, 2004, 2002); типологія музичної пародії (Соломонова, 2009); різноманітні засоби музичного пародіювання (Бекетова, 1987; Гуревич, 1975; Соломонова, 2006; Сумарокова, 1987).

Однак, досі немає єдиного загальноприйнятого визначення вказаного феномену, не існує усталеного погляду на співвідношення понять пародії і пародіювання, які нерідко позиціонуються як тотожні у комплексі інших форм, жанрів і прийомів комічного. Недостатньо вивченими залишаються сатиричні твори саме української професійної традиції. Окрім дисертації І. Сікорської (1994), немає спеціального дослідження, сконцентрованого на проблемі втілення пародійно-сміхового модусу вітчизняної музики.

Мета дослідження: визначити специфіку використання засобів

пародіювання у сатиричному творі вітчизняного автора — опері М. Лисенка «Енеїда».

Завдання дослідження:

- 1) виявити місце пародіювання у тій складній ієрархічній системі різнорівневих явищ, якою є естетична категорія «комічне»;
- 2) диференціювати поняття пародії як жанру і пародіювання як комплексу художніх засобів (прийомів);
- 3) систематизувати прийоми пародіювання у музичних жанрах, пов'язаних зі словом;
- 4) докладно розглянути прийоми пародіювання у творі, обраному для дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження... В ієрархічній системі комічного вирізняються основні форми — гумор, сатира, іронія та сарказм, котрі втілюються в художній практиці (зокрема, і в музичному мистецтві) за допомогою системи засобів (прийомів), основні з яких — гротеск, карикатура, пародія. У сучасному музикознавстві пародія/пародіювання позиціонуються як найпоширеніші засоби втілення сміхової образності, а також як цілісний художній комплекс, як складна ієрархічна система, пов'язана із семантикою музичної інтонації, жанру, стилю, форми тощо.

При розмежуванні понять пародії й пародіювання авторка розвідки вирізняє такі дефініції:

- 1) музична пародія як жанр, свого роду вторинна жанрова система переважно комічного модусу;
- 2) музичне пародіювання як комплекс засобів, прийомів, спрямованих на створення комічної (гумористичної й сатиричної) образності.

У роботі досліджується музичне пародіювання як комплекс художніх прийомів, а не пародія як жанр. Сутність пародіювання у мистецтві, зокрема в музиці, складає сміхове наслідування певному «першоджерелу» — життєвому явищу або ж художньому творові чи групі творів, побудоване на навмисній невідповідності стилістичного і тематичного планів художньої форми та на

навмисному загостренні виражальних засобів. Нині в музикознавстві наявні різноманітні підходи до типології засобів музичного пародіювання, зокрема: викриття через жанр (Сумарокова, 1987); пародійна поліжанровість і полістилістика (Гуревич, 1975); перебільшена виразність музичної інтонації (Тараканов, 1980); невідповідність, нескоординованість, перебільшення та містифікація (Соломонова, 2006) тощо. Розмаїття пародійних прийомів узагальнено й зведено авторкою роботи до двох фундаментальних, а саме:

1) пародійна невідповідність (полярність) окремих компонентів музичного або словесно-музичного цілого;

2) пародійне перебільшення (загострення, утрирування) характерних рис цих компонентів.

У музично-сценічних жанрах пародійна невідповідність виступає на рівні співвідношення змісту словесного тексту і музики, сценічної ситуації і музики або на рівні суто інтонаційних засобів, коли самі пародійовані жанрові і стильові моделі навзаєм розвінчують одна одну. Пародійне перебільшення найчастіше проявляється в самому музичному тексті: в аспекті жанру і стилю, а також на перетині координат жанру і стилю.

Оскільки специфічною ознакою пародіювання є його вторинність щодо певного впізнаного художнього феномену, то найважливішим об'єктом пародіювання в музиці є жанр — історично сформована система виражальних засобів. Як «пам'ять мистецтва» (Бахтін, 1965) музичний жанр стає легко впізнаним об'єктом пародіювання в комічному (зокрема, сатиричному) музичному творі.

На рівні жанру найбільш простим, «одноплановим» засобом пародіювання є невідповідність форми — змістові, тексту або сценічної ситуації — музиці, із одночасним утрируванням (аж до штамтів) інваріантних прикмет застосованого музичного жанру, тобто елементів музичної мови. Прикладом такого прийому можуть слугувати сатиричні характеристики деяких сатиричних персонажів із другої дії опери «Енеїда» М. Лисенка.

Так, музичний портрет Зевса в №10 (Першій арії Зевса) складається з

найбільш усталених атрибутів героїчної арії. Вказаний сатиричний персонаж вихваляє самого себе: «Я Рекс! Вчувайте и вклоняйтесь!» Відповідно, вокальна партія Зевса нарочито декламаційна, в ній настирливо повторюються пунктирні ритмоформули, перебільшено імперативні інтонації висхідної кварта. Кульмінаційні точки вокальної мелодії нерідко підкреслені акцентами, *sforzando*, динамікою *fortissimo*, що створює яскравий ефект утрирування «героїчних» якостей царя богів. В оркестрі настільки ж нав'язливо і перебільшено звучать численні «грізні» акордові репетиції, страхітливі тирати — тобто весь комплекс виражальних засобів для зображення «громів і блискавок», що склався ще в епоху бароко. Так за допомогою прийому пародійного перебільшення певних жанрових ознак композитор розвінчує неправдиво величний сатиричний образ самодура, обтяженого «комплексом неповноцінності».

Псевдогероїку бога війни Марса Лисенко розкриває в тексті арії вказаного персонажа (№12): «Я в красномовстві не кохаюсь, рубаю словом, як мечем». Однак «вагомі» слова розвінчуються невідповідними до них елементарною куплетною формою музики й перебільшено легковажною мелодією в жанрі канкану з примітивним механістичним супроводом; так влучно змальований солдафонський образ Марса.

Складнішими прийомами пародіювання на рівні жанру є «зіткнення» кількох невідповідних одна одній жанрових моделей: як послідовно (в «горизонтальному» вимірі фактури) — прийоми пародійних жанрових модуляції, відхилення, зіставлення, трансформації, так і одночасно (у «вертикальному» вимірі) — жанровий контрапункт, синтез (Сохор, 1971). Названі засоби невідповідності зазвичай комбінуються з прийомом перебільшення характерних прикмет того чи іншого жанру.

Жанровою модуляцією називається такий прийом, коли вже в надрах попереднього жанру поступово підготовлюються риси наступного, який побудований на іншому музичному матеріалі і суперечить змісту «попередника». Короткочасний відхід в іншу жанрову сферу із наступним поверненням до первісної позиціонує прийом жанрового відхилення. Суть

прийому жанрового зіставлення полягає в появі нового жанру без його попередньої підготовки в рамках початкової жанрової сфери.

Яскраве жанрове зіставлення застосовує М. Лисенко в третій дії опери «Енеїда». Вісник богів Меркурій з'являється на весільному бенкеті Енея і Дідони (згідно до авторської ремарки, «переодягнений кобзарем») і виконує арію про жахи пекла в жанрі ліричної псалми. Вказана арія (№ 25) різко контрастує зі святково-обрядовим характером попереднього номера, написаного в жанрі козачка, і знаменує крутий драматургічний перелом, поворот дії опери до трагічної розв'язки. Так за допомогою пародійного зіставлення жанрів піддаються сатиричному викриттю олімпійські боги, чия найвища воля або, радше, примха (висловлена через перебільшено «інфернальну» псалму) стає перешкодою для щастя героїв.

Також у «Енеїді» композитор майстерно використовує пародійний прийом жанрового відхилення в мініатюрній сцені Афіни з другої дії, де вона досить іронічно прославляє тата-Зевса («Се — Рекс! Се — Рекс!»). Ці репліки побудовані на інтервалах висхідної кварта — імперативних інтонаціях «героїчної» декламації самого Зевса (приклад типово оперної непрямой характеристики персонажа, застосований тут як пародійне «передражнювання»). У наступній репліці ораторська декламаційність змінюється нарочито плавною, округлою ліричною аріозною фразою (на словах «А сіріч пан и батько!»), покликаною зобразити лестощі, догідливість. Однак відразу помітно неправдивий характер цієї «похвали глупоті», оскільки мелодія, що обіграє звуки мажорного тризвуку, занадто прямолінійна. Далі повертаються первісні розірвані, ямбічні-декламаційні мотиви, за допомогою яких донька висловлює своє справжнє, несхвальне ставлення до батька: «Народ коха, як лис курчатко».

Ідея пародійного «перекручування», «сміхового дублера» (Назайкінський, 1982) закладена в цій сцені також і в партії оркестру, яка побудована на спотворених, перебільшених імітаціях реплік Афіни.

Прийом вертикального (одночасного) поєднання ознак кількох жанрів, що суперечать один одному, називається прийомом пародійного жанрового

контрапункту. В «Енеїді» М. Лисенка він використаний в лаконічній арії Аполлона з хором муз із другої дії. Партія Аполлона в суворому фрігійському ладі, з переважанням плинного мелодійного руху, з арпеджованим супроводом «ліри» витримана в перебільшено епічному жанрі. Початкова фраза арії навіть є майже достеменно точною цитатою пісні Варлама «Как во городе было во Казани» з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського. У той же час, у хорі муз переважають розспіви і підголосковий склад, притаманні ліричним народним пісням. Обидва піднесені фольклорні жанри поєднуються з безглуздим текстом: «Віють вітри, вітри буйні, ходять хмари хмарохмарні...», — котрий розвінчує неправдиві претензії Аполлона на високе мистецтво.

Музичний стиль, як і жанр, є оригінальним і впізнаним феноменом, завдяки стійким ознакам, таким як взаємопов'язані рівні змісту, жанру, формотворення, драматургії, тематизму, музичної мови. Натомість, пародіювання значною мірою є «зіткненням стилів» (Тинянов, 1977).

На рівні стилю, як і жанру, також можливі прийоми пародійних модуляцій, відхилень, трансформацій, контрапунктів, синтезу. Однак авторка вважає за більш доцільне узагальнити всі зазначені прийоми у двох основних і певною мірою протилежних. Так, у разі пародійної стилізації мовні норми чужого стилю композитори відтворюють із підкресленою ретельністю. Натомість, при пародійній стильовій алюзії «чужорідний» музичний матеріал відходить від стильового прообразу, наближаючись до мови музики ХХ століття; з іншого боку, передбачається конкретне першоджерело аж до квазіцитати.

В опері М. Лисенка «Енеїда» у випадках пародійної стилізації застосовуються типові прикмети народного стилю, зокрема характерні для ліричних українських пісень широкі, вільні інтервальні ходи, що в контексті сатиричної опери отримують іронічне, пародійне трактування. Подібний ефект створений автором за допомогою хроматичного загострення цих інтервалів порівняно з прообразом.

Такого роду ходи Лисенко застосовує, зокрема, в партії Зевса з другої дії опери (№11). У зверненні до Афіни «Скажи промову нам велику» слово

«промову» оформлено низхідною малою септимою. Цей хід, дещо ширший і дисонуючий, ніж у справжніх фольклорних зразках, дуже влучно передає молодецький настрій царя богів, захмелілого на бенкеті. Взагалі вся фраза побудована на досить незграбних хроматизованих стрибках, зміст яких багато в чому прояснює текст подальшої репліки Зевса: «Бо я... ні бе, ні кукуруіку...».

У разі пародійної стильової алузії М. Лисенко також використовує в «Енеїді» українські фольклорні витоки, але більш «конкретизовані». Як один із найцікавіших прикладів, зазначимо кульмінаційну сцену сатиричної лінії опери — №15 «Гопак на Олімпі», де використано прийом стильового контрапункту. «На зміну нарочито примітивній гармонії (як раніше) приходять гармонія альтерована, чужа природі українського танцю» (Сікорська, 1992, с. 144). Таким прийомом автор малює яскраву сатиричну картину п'яного розгулу богів.

Крім українського народного стилю, композитор пародіює в «Енеїді» деякі зразки західноєвропейської і російської класичної музики; так, партія Зевса асоціюється з героїкою опери *seria*.

Найцікавішими, на погляд авторки статті, в опері «Енеїда» М. Лисенка є приклади пародійної стильової алузії, де комбінуються риси українського фольклору і прикмети стилю російських класиків. Так, у №14 (танці Грацій) композитор використовує вишукану хроматичну мелодику і гострі прями гармонії, іронічно відтворюючи орієнтальність російських класиків, таких як М. Глінка, О. Бородін та М. Римський-Корсаков. Одночасно фактура окремих епізодів танцю — мелодичні поспівки на подвійному органному пункті — імітують звучання народного українського інструменту: колісної ліри. Такий пародійний синтез різних національних стилів — «натурального» українського й умовно-екзотичного східного — створює додатковий сміховий ефект.

Вступ до №2 (арії Еола) з тієї ж «Енеїди» завдяки арпеджованим акордам і вільній імпрровізаційній мелодиці слугує яскравою пародійною алузією на билинний колорит опери «Садко» М. Римського-Корсакова. Але самий текст вокальної партії відразу знижує високий стиль вступу: Еол розповідає про те, до якого «свинячого» стану допився напередодні Бахус. Ефект дискредитації

надалі закріплюється музичними засобами, зокрема за допомогою пародійної стильової модуляції: в темі арії прослизав натяк на інтонації простенької жартівливої української пісеньки «Був собі журавель» (на словах «П'ятами з Трої наживав»). Далі зазначений ефект ще посилюється: на словах «Учора збили веремію» автор використовує, як вказує І. Сікорська (1992), інтонації, близькі до іншої жартівливої української пісеньки — «Грицю, Грицю, до роботи». Мабуть, тут міститься натяк на одну з провідних ідей даної сатиричної опери: викриття олімпійців (читай — сильних світу цього, можновладців), які завжди охочіше бенкетують за народний рахунок, ніж беруться до своїх прямих «законотворчих» обов'язків.

Диференціація засобів пародіювання на рівні як жанру, так і стилю є дещо умовною, оскільки в конкретних музичних прикладах вони часто комбінуються. Це додає сатиричним характеристикам і анекдотичним ситуаціям об'ємності й панорамності. Крім того, оскільки прийоми пародіювання на рівні жанру і стилю (як і категорії жанру і стилю як такі) тісно пов'язані між собою, часто спостерігається найскладніше співвідношення засобів пародіювання на рівні жанрово-стильової взаємодії.

Сатиричне звучання симфонічного епізоду «Кортеж богів» з опери «Енеїда» М. Лисенка (друга дія, №8) будується на різкому контрасті жанрово-стильового зіставлення. Крайні розділи номеру витримані в жанрі фантастичного, помпезно-зловісного маршу з механістичною ритмічною остинатністю, фрігійським другим щаблем мінору, тиратами і форшлагами, які зображують «громи і блискавки», тощо. Середній же розділ (тріо) заснований на інтонаціях, близьких до жартівливої української пісеньки «Чого, мила, губи дмеш», яка у другому реченні тріо за допомогою гармонічних фігурацій супроводу трансформується в ліричний ноктюрн.

Висновки.

1. Створення певного теоретичного підґрунтя для аналізу вимагає виявлення місця пародії/пародіювання в ієрархічній системі естетичної категорії «комічне» як найпоширеніших засобів утілення гумористичної або

сатиричної образності, котрі (засоби) складають цілісний художній комплекс.

2. Поняття пародії диференціюється вторинною жанровою системою переважно комічного модусу, а пародіювання — комплексом прийомів, спрямованих на відображення комічної образності.

3. Прийоми перебільшення і невідповідності у музичному (музично-сценічному) творі «діють» на взаємопов'язаних рівнях жанру і стилю, а також на перетині рівнів жанру і стилю.

4. Прийомами музичного пародіювання як засобу створення сатиричної образності в опері «Енеїда» М. Лисенка є: на рівні жанру — зіставлення, відхилення, контрапункт; на рівні стилю — стилізація і стильова алюзія; на рівні жанрово-стильових взаємодій — найбільш складні їх комплекси. Роль прийомів пародіювання виключно важлива для характеристики (прямої або опосередкованої) сатиричних персонажів та ситуацій у дискредитації їхньої уявної значущості та викритті справжньої сутності, а також у створенні пародійної драматургії сатиричних образів та сцен. Щодо панорами пародійно переосмислених жанрових і стильових першоджерел, які використовуються в опері, то М. Лисенко віддає перевагу жанрово-стильовим моделям національного фольклору, комбінуючи їх із «інонаціональними» артефактами професійної композиторської творчості.

Перспективи подальших розвідок. У запропонованій статті було порушено лише один аспект музичного комізму — пародіювання, на прикладі єдиного музично-сценічного твору. Саме тому перспективними напрямками подальших розвідок цієї проблеми є вивчення специфіки пародійних прийомів не лише в сатиричних, а й у гумористичних музичних творах, а також у сміхових музичних текстах не лише комічного, а й вітального і сакрального модусів.

Список використаної літератури і джерел

1. Бахтин, М., 1965. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.
2. Бекетова, Н., 1987. Типы обличительных концепций Шостаковича и Прокофьева. *Традиционное и новое в отечественном музыкальном искусстве*, сс.65–80.
3. Бонфельд, М., 1977. Пародия в музыке венских классиков. *Советская музыка*, 5, сс.99–102.
4. Герасимова-Персидская, Н., 1978. Пародия в отечественной музыке и её связь с интермедийным театром. *Musica antiqua Europae orientalis*, 5, сс.23–38.

5. Гуревич, Е., 1975. Сатирический музыкальный театр Брехта — Вайля. *Вопросы теории и эстетики музыки*, 14, сс.157–176.
6. Евдокимова, Ю., 1978. История, эстетика и техника месс-пародий XV–XVI вв. *Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма)*, сс.6–31.
7. Зинькевич, Е., 2001. Смеховая парадигма украинской музыки. *Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры*, сс.270–283.
8. Лащенко, С., 2006. *Заключение смехом. Опыт истолкования языческих ритуалов восточных славян*. Москва: Ладомир.
9. Назайкинский, Е., 1982. *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
10. Пропп, В., 1997. *Проблемы комизма и смеха*. Санкт-Петербург: Алетейя.
11. Сікорська, І., 1992. Комічний театр М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*, 27, сс.138–145.
12. Сікорська, І., 1994. *Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку*. Дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.
13. Соломонова, О., 2004. «Гармонический диссонанс» (о стилистической природе музыкальной пародии). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 38, сс.88–95.
14. Соломонова, О., 2006. «И когда смеётся лицо — вместе с ним не веселится ум...»: *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*. Київ: ТОВ «Задруга».
15. Соломонова, О., 2002. Іронічні варіації на хвилюючу тему (до проблеми жанрової своєрідності музичної пародії). *Українське музикознавство*, 31, сс.245–254.
16. Соломонова, О., 2003. «Праздник дураков» в «искривлённом пространстве» (о специфике пародийной драматургии «Антиформалистического райка» Д. Шостаковича). *Київське музикознавство*, 11, сс.123–132.
17. Соломонова, О., 2009. Типология музыкальной пародии. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 80, сс.193–206.
18. Сохор, А., 1971. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*, сс.292–310.
19. Сумарокова, В., 1987. О путях постижения комического в инструментальной музыке. *Проблемы музыкальной культуры*, 2, сс.24–26.
20. Тараканов, М., 1980. *Творчество Р. Щедрина*. Москва: Советский композитор.
21. Тынянов, Ю., 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.

References

1. Bahtin, M., 1965. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moskva: Hudozhestvennaya literatura.
2. Beketova, N., 1987. Tipy oblichitel'nykh kontseptsii Shostakovicha i Prokof'eva [Types of accusatory concepts of Shostakovich and Prokofiev]. *Traditsionnoe i novoe v otechestvennom muzykal'nom iskusstve*, pp.65–80.
3. Bonfeld, M., 1977. Parodiya v muzyke venskikh klassikov [Parody of the music of Viennese classics]. *Sovetskaya muzyka*, 5, pp.99–102.
4. Gerasimova-Persidskaya, N., 1978. Parodiya v otechestvennoi muzyke i ee svyaz' s intermediinym teatrom [Parody in domestic music and its connection with the intermedia theater]. *Musica antiqua Europae orientalis*, 5, pp.23–38.
5. Gurevich, E., 1975. Satiricheskii muzykal'nyi teatr Brekhta — Vailya [The satirical musical theater of Brecht — Weil]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki*, 14, pp.157–176.
6. Evdokimova, Yu., 1978. Istoriya, estetika i tekhnika mess-parodii XV–XVI vv. [History, aesthetics and technique of mass parodies of the XV — XVI centuries]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeiskoi muzyki (ot Vozrozhdeniya do romantizma)*, pp.6–31.
7. Zin'kevich, E., 2001. Smekhovaya paradigma ukrainskoi muzyki [Laughing paradigm of Ukrainian music]. *Iskusstvo XX veka: paradoksy smekhovoi kul'tury*, pp.270–283.

8. Lashchenko, S., 2006. *Zaklyatie smekhom. Opyt istolkovaniya yazycheskikh ritualov vostochnykh slavyan* [The spell of laughter. Experience in interpreting pagan rituals of the Eastern Slavs]. Moskva: Lodomir.
9. Nazaikinskii, E., 1982. *Logika muzykal'noi kompozitsii* [The logic of musical composition]. Moskva: Muzyka.
10. Propp, V., 1997. *Problemy komizma i smekha* [Problems of comism and laughter]. Sankt-Peterburg: Aleteiya.
11. Sikorska, I., 1992. Komichnii teatr M. V. Lysenka [Comic Theater of M. V. Lisenko]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 27, pp.138–145.
12. Sikorska, I., 1994. *Ukrainian comic opera: genesis, development trends*. Ph.D. in Art History. Thesis. P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory.
13. Solomonova, O., 2004. “Garmonicheskii dissonans” (o stilisticheskoi prirode muzykal'noi parodii) [“Harmonic dissonance” (on the stylistic nature of a musical parody)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 38, pp.88–95.
14. Solomonova, O., 2006. «I kogda smeetsya litco – vmeste s nim ne veselitsya um...»: *Smekhovoe zazerkal'e russkoi muzykal'noi klassiki* [“And when the face laughs, the mind doesn't have fun with it ...”: The ridiculous looking glass behind the Russian classical music]. Kyiv: TOV «Zadruga».
15. Solomonova, O., 2002. Ironichni variacii na hviliuiuchu temu (do problemy zhanrovoi svoieridnosti muzychnoi parodii) [Ironic on the topic of relevance (to the problem of genre quality of musical parody)]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 31, pp.245–254.
16. Solomonova, O., 2003. «Prazdnik durakov» v «iskrivlennom prostranstve» (o spetsifike parodiinoi dramaturgii «Antiformalisticheskogo raika» D. Shostakovicha) [“The festival of fools” in the “curved space” (on the specifics of the parody dramaturgy of D. Shostakovich's “Anti-Formalistic Rayon”)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 11, pp.123–132.
17. Solomonova, O., 2009. Tipologiya muzykal'noi parodii [Typology of a musical parody]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 80, pp.193–206.
18. Sokhor, A., 1971. Teoriya muzykal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy [Theory of musical genres: tasks and prospects]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov*, pp.292–310.
19. Sumarokova, V., 1987. O putyakh postizheniya komicheskogo v instrumental'noi muzyke [On the ways to comprehend the comic in instrumental music]. *Problemy muzykal'noy kultury*, 2, pp.24–26.
20. Tarakanov, M., 1980. *Tvorchestvo R. Shchedrina* [Creativity R. Shchedrin]. Moskva: Sovetskii kompozitor.
21. Tynyanov, Yu., 1977. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Movie]. Moskva: Nauka.

IRYNA GORBUNOVA

ORCID iD: 0000-0001-6302-4366

PhD in Art History,

Junior Researcher,

Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine

(Kyiv, Ukraine)

loudry@yandex.ua

MEANS OF PARODYING

IN MYKOLA LYSENKO'S SATIRICAL OPERA “ENEYIDA”

The peculiarities of the embodiment of parodying means in M. Lysenko's opera “Eneyida” are highlighted. The traditions of reflecting the manifestations of the aesthetic category “Comic” (and, more broadly, “Laughter”) in the art of music in general are traced, and one aspect of musical comedy — musical parodying — is considered specifically in the satirical music and stage work of the true Ukrainian composer. The basic techniques of parodying were the techniques of exaggeration and discrepancy, which in a musical (including musical-stage) work “act” at

interrelated levels of genre and style, as well as at the intersection of levels of genre and style. There are following features revealed in M. Lysenko's opera "Eneyida": at the level of the genre - — methods of parody genre comparison, deviation, counterpoint; at the level of style — techniques of parody stylization and stylistic allusion, within which the techniques of stylistic counterpoint, synthesis, modulation are observed; at the level of genre-style interactions — the most complex sets of techniques of parodying, such as genre-style comparisons and transformations. It is proved that basically, the composer uses burlesque-type parodying, that is, the rendering of low-key verbal text in an elevated musical language that belongs to "serious" genres and styles; in some cases, a parodying of the type of travesty, that is, the presentation of a pseudo-elevated verbal text in a low-level musical language, was found. Regarding the panoramas of parody reinterpreted genre and style primary sources used in the opera, it was found that M. Lysenko, as the founder of the Ukrainian national composer school, undoubtedly prefers genre-style models of Ukrainian folklore; these models are combined with "non-national", which belong to professional composing. There are also cases of parody quasi-quotes, such as Varlam's song from "Boris Godunov" in the Apollo aria. It is proved that the role of parody techniques is extremely important for outlining satirical characters and situations, in discrediting their imaginary significance and revealing the true essence, as well as in creating parody drama of satirical images, scenes. It was found that the composer uses parody techniques to create both direct characteristics of satirical images and indirect.

Keywords: *laughter, comic, musical satire, musical parodying, genre, style.*

Стаття надійшла до редакції 19.05.2020