

На правах рукописи



Власов Алексей Андреевич

**Пародии Иоганна Непомука Нестроя
как зеркало европейской оперы XIX века**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2025

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Енукидзе Натэла Исидоровна

Официальные оппоненты: **Заднепровская Галина Викторовна,**
доктор искусствоведения, доцент,
Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова,
Заведующая кафедрой музыкального
искусства

Твердовская Тамара Игоревна,
кандидат искусствоведения, доцент,
Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
проректор по научной работе

Ведущая организация: Нижегородская государственная
консерватория имени М. И. Глинки

Защита состоится 16 декабря 2025 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.013.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных <https://gnesin-academy.ru/science/dissertatsionnyj-sovet/protection/27485/>

Автореферат разослан « ____ » _____ 2025 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Творчество австрийского драматурга, актера и оперного певца Иоганна Непомука Нестроя (1801–1862) в истории европейского театрального искусства занимает особое место. Наследуя традиции венского народного театра, он творчески преобразовал приемы своих предшественников, например, Фердинанда Раймунда, и в итоге создал собственный комедийный стиль, проявления которого зарубежные театроведы находят практически во всех жанрах, бытовавших на сцене *Wiener Volkstheater*.

Творческое наследие Нестроя чрезвычайно обширно и жанрово разнообразно. Он писал фарсы (*Posse*) и фарсы с пением (*Posse mit Gesang*), волшебные пьесы (*Zauberstücke*), прелюдии (*Vorspiel*), бурлески, травестики, кводлибетты. Есть в его «послужном списке» интермеццо, оперетта и даже одна историко-романтическая драма, — всего около 80 сочинений. Наряду с этим он отдал дань и пародии, в том числе театральной и музыкально-театральной, «перелицовывая» на комический лад балеты, оперы и драматические пьесы, созданные при жизни Нестроя.

Всего его перу принадлежит 11 таких пародий: три — на драматические сочинения, две — на романтические балеты; оставшиеся шесть представляют собой пародии на оперы.

Интерес Нестроя к оперной пародии вряд ли был случайным, и определялся, на наш взгляд, тремя факторами: наличием у драматурга профессионального музыкального образования, его природным комическим (сатирическим и пародийным) дарованием и, самое главное, традицией оперного пародирования, свойственной венским театрам с начала XIX столетия.

В последние десятилетия в отечественной и зарубежной науке постоянно возрастает интерес к исследованию европейского музыкального театра XVIII–XIX веков. Также неуклонно растет интерес к исследованию комических, в том числе пародийных, жанров и отдельных сочинений. Об этом свидетельствуют не только публикации (монографии, статьи, квалификационные работы различных

уровней), но и многочисленные международные и российские научные и научно-практические конференции и семинары.

Востребованным остается и творческое наследие драматурга. *Internationales Nestroy-Zentrum* активно занимается популяризацией его пьес, ставя сочинения Нестроя на сцене венских театров, а также организуя ежегодную международную конференцию, посвященную исследованию его фигуры как драматурга, комедиографа и музыканта. В последние годы заметно увеличение удельного веса работ, затрагивающих пародийные аспекты в пьесах Нестроя, а также непосредственно касающихся изучения его пародий.

Тем самым оперные пародии И. Н. Нестроя «вписываются» в оба этих научных направления и таким образом приобретают статус актуальных для исследования объектов.

Объект исследования — жанр оперной пародии в творчестве И. Н. Нестроя.

Предмет исследования — литературные, драматургические и музыкальные принципы пародирования оперных первоисточников.

Цель исследования — выявить комплекс методов и приемов пародирования, применяемых Иоганном Нестроем и его соавторами — композиторами Адольфом Мюллером, Михаэлем Хебенштрайтом и Карлом Биндером — при создании пародий на оперные первоисточники.

Для достижения данной цели необходимо решить ряд **задач**:

- рассмотреть специфику оперной пародии в традиции венского театра конца XVIII — первой половины XIX веков и определить место этого жанра в творческом наследии австрийского комедиографа;
- охарактеризовать теоретическую мысль о пародии, травестии, персифляже и пастише, сложившуюся в немецкоязычном искусствознании и литературоведении;
- определить место и значение пародий на оперные первоисточники в творчестве И. Н. Нестроя;
- выявить круг этих первоисточников;

- провести сравнительный анализ пьес Нестроя и либретто первоисточников;
- проанализировать партитуры композиторов, сотрудничавших с комедиографом, и определить их роль в создании пародийного «целого»;
- выявить методы пародийной адаптации первоисточников в оперных пародиях Нестроя;
- рассмотреть особенности пародийного метода драматурга в контексте сложившейся традиции в *Wiener Volkstheater*.

Обоснование выбора материала исследования. Поскольку в настоящей работе предпринята попытка целостно взглянуть на эволюцию пародийного метода Нестроя и сотрудничавших с ним композиторов, основное внимание в работе уделено литературным, драматургическим и музыкальным аспектам всех шести оперных пародий комедиографа. К ним относятся *Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch* («Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч»), *Zampa, der Tagdieb oder Die Braut von Gyps* («Разбойник Цампа, или Гипсовая невеста»), *Robert der Teuxel* («Роберт-дьявол»), *Martha oder Die Mischmonder Markt-Mägde-Mietung* («Марта, или Мишмондская ярмарка наемных слуг»), *Tannhäuser* («Тангейзер») и *Lohengrin* («Лоэнгрин»).

Подобную эволюцию невозможно проследить без компаративного анализа указанных сочинений с их оперными «прообразами». Первоисточником для «Гвоздики и перчатки» послужили сразу две оперы на один сюжет — «Золушка» Н. Изуара и одноименное сочинение Дж. Россини. Объект второй пародии — чрезвычайно популярная в Европе опера Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста». Источником вдохновения для появления «Роберта-дьявола» оказалась одноименная опера Дж. Мейербера. «Марта» стала откликом на успех одноименного сочинения Ф. Флотова, а «Тангейзер» и «Лоэнгрин» явно написаны на основе двух опер Рихарда Вагнера.

Собственно к материалам исследования относятся тексты пародийных пьес Нестроя, ряд рукописных партитур к некоторым из них, а также либретто и

нотные издания (клавир, партитуры) оперных первоисточников, на которые пародии и создавались.

Чтобы рассмотреть пародийное творчество Нестроя в историко-культурном контексте, необходимо также дифференцированно изучить пародии коллег-соотечественников драматурга, которые были его предшественниками и современниками (А. Бойерле, К. Л. Гизеке, К. Карл, Ф. Кауэр, Ф. Крингштайнер, К. Майсль, Ф. Хопп и др.)

Методология и методы исследования. Работа опирается на методологический комплекс, применяемый как в музыковедческой науке, так и в смежных гуманитарных областях. В него входит широкий спектр методов и подходов, позволяющих полно проанализировать литературные и музыкальные приемы пародирования. К ним можно отнести:

— *контекстный подход*, направленный на выявление художественно-исторических и социокультурных параллелей;

— *исторический подход*, который позволяет исследовать положение пародий Нестроя в контексте эпохи, определить характер восприятия произведений современниками и самим автором;

— *герменевтический подход*, необходимый для толкования и интерпретации литературных и музыкальных текстов;

— *структурный метод*, определяющий целое, элементы и их связь в художественных произведениях, необходимый при комплексном рассмотрении литературных, драматургических и музыкальных аспектов пародирования;

— *компаративный метод*, предполагающий сравнительный анализ пародий и первоисточников;

— *метод источниковедческого анализа*, необходимый для работы с рукописными источниками.

В исследовании также будут использованы базовые методологические принципы музыковедческой науки, связанные с изучением *музыки и слова, музыкальной поэтики, жанра и стиля* в контексте оперных пародий. Их

проявление можно обнаружить в трудах таких исследователей, как, например, А. В. Денисов, А. В. Сахновская-Панкеева, Х. Хэдлок, С. Харви и др.

Отдельную группу составили исследования, в которых подробно рассмотрены проблемы теории смеха и комического в культуре и искусстве. К таким работам, в частности, относятся труды М. М. Бахтина, В. Г. Белинского, А. И. Герцена, В. Я. Проппа и других.

Степень разработанности темы исследования. Творчество Иоганна Непомука Нестроя в отечественной науке (в частности — в музыковедении и литературоведении) не фигурирует совсем. Немногочисленные исключения — короткие биографические статьи в некоторых энциклопедиях, а также выпускная квалификационная работа О.А. Вановской, в которой представлены краткий очерк творчества австрийского драматурга и анализ одной из его оперных пародий — «Тангейзера». Также упоминания о Нестрое встречаются в крупных работах, посвященных австрийской культуре и венскому театру. Однако и они довольно скудны.

Вместе с тем зарубежная исследовательская литература о Нестрое с трудом поддается учету. Эти работы, в основном, рассматривают жизненный и творческий путь драматурга, затрагивают вопросы интерпретации его спектаклей, а также исследуют наследие комедиографа в контексте традиции народного спектакля (*Volksstück*) и развлекательного театра (*Unterhaltungstheater*). Также при содействии *Internationales Nestroy-Zentrum* были опубликованы полное собрание сочинений Нестроя, иные работы критического и эпистолярного характера (в частности, полное собрание писем драматурга), клавиры ряда спектаклей, где представлены наиболее известные и значимые номера.

К числу значительных исследователей творчества Нестроя можно причислить Отто Ромеля, Эдгара Ятеса, Юргена Хайна, Дагмара Цумбуша-Байштайнера, Карла Крауса, Федерику Роччи и многих других. Безусловно, важным источником информации о Нестрое служит так называемая Нестрояна

(*Nestroyana*) — ежегодные чтения и конференция, по прошествии которой публикуется том статей.

Из наиболее значительных исследователей творчества Нестроя выделим Отто Ромеля, Эдгара Ятеса, Юргена Хайна, Дагмара Цумбуша-Байштайнера и многих других.

Несмотря на то, что список литературы о Нестрое довольно внушительный, лишь малая его часть посвящена исследованию пародийных технологий драматурга, а еще меньше — музыкальному оформлению его пьес. Только две диссертации, хранящиеся в библиотеке Венской городской Ратуши — Питера Брэнскома и Макса Бюрманна, — хоть и опосредованно, но так или иначе связаны с тематикой нашего исследования. Так, в своей работе Брэнском, в частности, рассматривает типичные музыкальные жанры и техники, встречаемые в пьесах Нестроя — венский куплет, кводлибет, йодль. Бюрманн же, анализируя некоторые пародии, ограничивается лишь общей информацией об истории их создания и постановки, а также подробным пересказом сюжетов. Еще одна диссертация — Антона Бауэра, хранящаяся там же, — посвящена вопросу о роли музыки в пьесах Нестроя.

В отличие от творчества австрийского драматурга, оперные пародии в гуманитарной науке занимают большее место. Постоянно возрастающий интерес к этому феномену демонстрируют в последние десятилетия прежде всего французские ученые. Например, Франсуа Рубеллин (Françoise Rubellin) и Полин Босэ (Pauline Beaucé) системно разрабатывают репертуар французских ярмарочных театров XVIII века. Интерес к оперно-пародийной проблематике обнаруживают в своих исследованиях французские ученые Сюзен Харви и Джудит Леблан.

Весьма показательно, что буквально в последние годы «фокус» французских исследований смещается с оперной пародии XVIII столетия на пародию XIX века, о чем свидетельствует, в частности, монография Клер Роуден «Опера и пародия в Париже. 1860–1900». В статьях этого же автора реализуется «монографический» подход к изучению оперной пародии; блок пародийных

рецепций формируется не вокруг одного сюжета, а вокруг фигуры одного автора — чаще всего, композитора.

Подобный подход, впрочем, уже вполне эффективно зарекомендовал себя на немецком материале. Так, довольно часто внимание зарубежных музыковедов привлекала фигура и творчество Рихарда Вагнера, пародийную рецепцию которых изучали как на музыкальном, так и на вербальном, и даже на визуальном материале. Наиболее показательны в этом отношении монография Андреа Шнайдер и статья Манфреда Эгера.

В отличие от зарубежных ученых, отечественное музыковедение не испытывает особого интереса к феномену оперной пародии, хотя все же периодически обращается к ее изучению в русле исследования комического в музыке и в музыкальном театре. Эти работы немногочисленны, в качестве объектов исследования в них выступают как европейские, так и русские жанры и сочинения. Среди фундаментальных — монографии О. Б. Соломоновой, Б. Б. Бородина, диссертации Е. Е. Пермяковой, И. И. Волонт, П. В. Луцкера, квалификационная работа М. О. Федориновой. Ряд статей о пародии в музыке в последнее время опубликован А. В. Денисовым, Н. И. Енукидзе и др.

Положения, выносимые на защиту:

1. Оперная пародия — один из самых популярных жанров венского народного театра XIX века. Уходя своими корнями в традицию народной комедии и иезуитского театра, этот тип спектаклей в XIX веке явно преобразовался под влиянием специфики романтической оперы, вкусовых пристрастий публики и экономико-производственных целей театров.

2. В традиции *Wiener Volkstheater* существовали две сходные друг с другом разновидности комедийного спектакля, которые публика старалась разделять — пародия и травестия. Тем не менее Нестрой синтезирует их черты и особенности, создавая тем самым новый жанр — *драматическую* пародию с оригинальным авторским музыкальным сопровождением.

3. К основным литературным принципам пародирования либретто оперы, нашедших проявление в творческом методе Нестроя, относятся: использование

ассонанса, оксюморона, «говорящих фамилий и имен», диалектизмов, смешение высокого и низкого стилей и другие. Все это способствует серьезному языковому преобразованию текста.

4. Среди драматургических приемов следует назвать «осовременивание» сюжета, изменение социального статуса и ролей героев, кардинальную переработку их характеров, принцип «снижения».

5. Композиторы, сотрудничавшие с Нестроем, работали по одному общему принципу. Связь с пародии с оперой, как правило, поддерживалась за счет использования цитат и некоторой структурной схожести партитур. Тем не менее музыкальная составляющая этих спектаклей, в основном, была самостоятельной и основывалась на типичных для венского народного театра жанрах: танцах, народных песнях, кводлибетах, йодлях и других.

6. Среди оперных пародий очень сильно выделяются две, написанные на произведения Р. Вагнера. В них пародируется не столько оперное наследие композитора, сколько его идеи «искусства будущего». При этом обе пьесы написаны в поэтической форме, что позволяет драматургу высмеять тяжеловесный слог вагнеровского стиха. Большую роль (по сравнению с другими пародиями) здесь играет и обилие музыкальных цитат из первоисточника, что может быть обусловлено стихотворной формой и специфическим методом адаптации первоисточника композитором Карлом Биндером.

Научная новизна исследования. Настоящая диссертация представляет собой первое не только в отечественном, но и в зарубежном музыкознании комплексное исследование, посвященное целостному изучению жанра пародии на оперные первоисточники в творчестве Нестроя. Впервые эти пьесы рассмотрены одновременно с точки зрения литературных и музыкальных принципов пародирования. Полученные выводы подкреплены компаративным анализом с объектами пародий. Кроме того, впервые в отечественном музыковедении подробно охарактеризовано положение оперной пародии в традиции венского народного театра и представлена рецепция деятельности Нестроя в газетах и журналах австрийской столицы середины XIX столетия.

Теоретическая значимость исследования заключается в создании целостного представления о жанре оперной пародии в творчестве И. Н. Нестроя как явного продолжателя традиции *Wiener Volkstheater*. Названные в диссертации другие подобные спектакли иных европейских комедиографов и композиторов, еще подробно не изученных, могут послужить импульсом и основой для дальнейших исследований и расширения представления о специфике оперной пародии в XIX веке.

Практическая значимость. Результаты диссертации могут быть использованы в театральной и концертной практике музыкантов-исполнителей, в учебных курсах истории музыки, истории театра, анализа оперного и балетного спектакля, анализа литературного текста, в исследованиях, непосредственно посвященных творческому наследию и методу работы И. Н. Нестроя, а также в смежных областях науки (филология, культурология).

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Высокая степень достоверности результатов исследования обусловлена тщательным изучением опубликованных текстов пьес и рукописей партитур пародий, привлечением мнений критиков, размещенных в венской прессе XIX столетия, использованием эпистолярного наследия драматурга, опорой на широкий круг зарубежных источников, посвященных анализу творческого наследия Нестроя.

Материалы диссертации были апробированы в рамках учебных курсов по истории музыки, в ходе выступлений на всероссийских и международных научных конференциях, таких как «Опера в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 2021, 2024), «Балет в музыкальном театре: история и современность» (Москва, 2022), «Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника» (Москва, 2023), научная конференция студентов и аспирантов «Исследования молодых музыковедов» (Москва, 2024), «Мемориальные музеи в культурном пространстве XIX–XXI веков» (Клин, 2022).

Основные положения исследования отражены в 4 публикациях, из которых три — в изданиях, входящих в список рецензируемых журналов, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Работа включает Введение, три главы, разделенные на 9 параграфов, Заключение и Приложения.

Первая глава имеет исторический характер. В первом параграфе определяется место оперной пародии в венской музыкальной традиции XVIII–XIX веков. Второй параграф посвящен краткой характеристике пародии и травестии в немецкоязычной теории литературной и музыкальной пародии. Третий параграф представляет собой обзор творческого наследия Иоганна Непомука Нестроя; внимание в нем уделяется жанрам *Zauberstück*, *Posse*, кводлибету, пародии, а также венскому куплету.

Две последующие главы посвящены непосредственному анализу пародийных пьес Нестроя. Распределение сочинений связано не только с временными рамками периодизации творческого наследия австрийского драматурга, удачно совпавшими с моментами написания первоисточников и их премьеры на сцене венских театров, но, отчасти, и с «географическим» аспектом места создания взятых Нестроем опер. Во второй главе рассмотрены ранние оперные пародии драматурга — *Nagerl und Handschuh* («Гвоздика и перчатка»), *Zampa* («Цампа») и *Robert der Teufel* («Роберт-дьявол»). Третья глава посвящена изучению пародий среднего и позднего периода, а именно — *Martha* («Марте»), *Tannhäuser* («Тангейзеру») и *Lohengrin* («Лоэнгрину»).

В Заключении подведены итоги исследования.

В Приложении представлены иллюстрации, имеющие отношение к пародируемым операм и пьесам Нестроя, краткое содержание пародий драматурга и оперных первоисточников, краткие биографии композиторов и актеров, непосредственно связанных с созданием и постановками исследуемых пародийных пьес, цитируемые фрагменты пьес на языке оригинала, а также нотные примеры.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обоснованы актуальность и новизна диссертации, сформулированы гипотеза, цель, задачи, методы, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

Глава 1. Оперная пародия в контексте истории венского народного театра и творческого наследия И.Н. Нестроя

§ 1.1. Пародия в австрийском музыкальном театре: предварительные наблюдения

Пародию, как жанр и технику, по праву можно считать важнейшей составляющей венского народного театра. Несмотря на то, что своими корнями она уходит в традицию иезуитской барочной драмы XVII века, ее первые образцы датируются началом следующего столетия. Именно тогда на сценах венских театров появились пьесы, представляющие собой адаптации зарубежных сочинений. Пародийная задача в них не ставилась, однако пародийный эффект возникал; в основном — за счет «осовременивания» или «локализации» персонажей, событий и сюжетов первоисточника, адаптированных под местный колорит.

Наибольшее распространение в этот период получили пьесы в жанре *Die Haupt- und Staatsaktionen*, представлявшие собой переводы и адаптации итальянских оперных либретто и фрагментов опер. Основоположником жанра принято считать Йозефа Антона Страницкого, создателя Гансвурста. Подобные «гансвурстиады» были не чем иным, как комическими пьесами с музыкой, в которых можно обнаружить влияние традиции английских комедиантов, иезуитской драмы и придворной оперы.

Тематика «гансвурстиад» была довольно разнообразна. Пародийному переосмыслению в них подвергались античные и мифологические сюжеты, государственные мероприятия и официальные церемониалы, человеческие качества и несовершенство общественного строя, отдельные исторические события. Объектами пародии становились также театральные жанры (трагедии,

мелодрамы, сказки, оперы, балеты и др.) и литературные стили (в частности, Шекспира, Гёте и Шиллера).

Наибольшее количество австрийских пародий было создано в первой половине XIX столетия. Это время можно условно разделить на два периода. К первому — 1800–1830-е годы — относятся произведения Перинета, Крингштайнера, Бойерля, Майсля, Гляйха, Раймунда, которые продолжают адаптировать иностранные источники под местный колорит. Второй — 1830–1850-е годы, — связан с деятельностью И.Н. Нестроя, кардинально переосмыслившего роль пародии в традиции *Wiener Volkstheater*. Для драматурга пародия — не столько адаптация первоисточников, сколько критический взгляд на характерные для оперного жанра штампы и слабые места отдельных сочинений.

Именно на XIX век приходится наибольшее число театрально-музыкальных пародий, в первую очередь — на оперные и балетные спектакли. Объяснить подобный феномен можно репертуарной потребностью в юмористическом и пародийном материале, а также успехом опер на театральных подмостках Вены и любовью венской публики к этому жанру.

§ 1.2. Пародия и травестия:

об исторической и теоретической трудности разграничения понятий

Проблема жанровых дефиниций в отношении пьес Нестроя — одна из самых сложных в нестроеведении. Современники драматурга не отличались на этот счет единством мнений, называя его пьесы то травестиями, то пародиями. Более того, и сам драматург, как правило, давал своим пьесам такие обобщенные, но традиционные для его эпохи характеристики, как «спародированный фарс» или «спародированная волшебная пьеса», а не «травестия» или «пародия». Подобный факт впоследствии привел к серьезным проблемам при классификации сочинений Нестроя. Порой одна и та же пьеса в одном собрании значилась как «пародия», в другом — как «спародированный фарс», а в третьем — как «травестия».

Безусловно, сложность понимания пародии связана с многозначностью этого термина и противоречивостью его трактовок. В теории литературы под пародией принято понимать и жанр, и технику, и даже форму письма. Определенную проблему создает попытка разграничения таких смежных понятий, как «пародия», «пародийность» и «пародичность». Тем не менее в пародии однозначно проявляются многие технические и содержательные качества, характерные для травестии, бурлеска, пастыша, персифляжа, так же как в указанных жанрах — черты пародии, а некоторые литературоведы эти жанры вообще не разделяют, употребляя их как синонимы.

Однако полемика, разразившаяся по этому поводу вокруг сочинений Нестроя, охватывает его пьесы не столько с позиции целостного театрального жанра, сколько со стороны литературной составляющей. Практически никогда ни рецензенты времен драматурга, ни исследователи его творчества не рассматривали эти произведения как *музыкальные пародии*, что может свидетельствовать о примате слова над музыкой в традиции венского народного театра. Тем не менее наличие устоявшегося термина «музыкальная (оперная) пародия» в музыковедческом научном аппарате и присутствие других жанров, связанных с проявлением комического, пародийного в музыке позволяет поразмышлять о возможном использовании композиторами, сотрудничавшими с Нестроем при создании его пародийных пьес, типичных приемов пародирования, характерных для музыкального искусства.

§ 1.3. Нестрой и венский народный театр:

к вопросу о жанровых предпочтениях драматурга

Жанры, к которым обращался Нестрой, довольно разнообразны, однако центральное место среди них занимают два — *Zauberstücke u Posse*.

Zauberstück, то есть «волшебная пьеса», наиболее полно представлен в первой половине творческого пути Нестроя: он охватывает практически все пьесы драматурга, созданные до 1834 года. С точки зрения содержания комедиограф следует сложившейся традиции (наличие волшебных существ, обилие магических талисманов, борьба добра и зла как главная сюжетная

фабула и др.). Однако эстетическая специфика *Zauberstück* у Нестроя довольно сильно отличается от той, что встречается в пьесах его предшественников и современников. Вместо нравоучительной идеи драматург выводит на первый план сатиру на человеческие пороки.

Жанр *Posse* (фарс) — самый распространенный в творческом наследии Нестроя (около 55 пьес из 80). Здесь, так же, как и в *Zauberstück*, драматург переосмысливает эстетический концепт жанра: вместо идиллических, характерных для бидермайера, сюжетов, встречающихся в пьесах Раймунда, Майсля или Гляйха, нестроевский фарс построен на жесткой социальной сатире.

Большое значение в творчестве Нестроя имеет также *Quodlibet*. Он представлен в двух вариантах — как драматическая пьеса, в которой соединяются фрагменты из разнохарактерных театральных произведений, и как попури на музыкальные темы в качестве одного из номеров пьесы.

Кводлибетов как самостоятельных сочинений у драматурга всего семь; пять из них написаны в ранний период творчества. В основном, первоисточниками для них становились драматические сочинения, однако можно встретить в них и фрагменты из опер, и разнообразные пародии, пользующиеся любовью у венской публики.

К кводлибету как отдельному номеру спектакля драматург прибегает довольно часто, размещая его, как правило, в ансамблях финальных актов. В качестве цитат Нестрой использует оперные темы и народные песни. Выбор тех или иных первоисточников может свидетельствовать не только о вкусовых пристрастиях венских зрителей, но и о предпочтениях самого Нестроя.

Parodie. Всего у Нестроя 11 пародий. Шесть из них — на оперы французских и немецких композиторов. Еще три пародии используют в качестве первоисточника драматические сочинения современников Нестроя: это две пародии на пьесы Карла фон Хольтея и одна — на трагедию Фридриха Геббеля. Еще две основаны на балетных спектаклях, пародированию в них подвергаются стереотипы романтического балета.

Традиционная техника венских пародийных спектаклей, которую, безусловно, заимствовал Нестрой, основывается на принципе искажения оригинала в «низовой» манере. К числу приемов, способствующих созданию комического эффекта, относятся использование разговорного языка и диалектов, смешение различных стилей, а также доведение сюжетных ситуаций до абсурда.

В музыкальном оформлении нестроевских пьес главное место принадлежит *Das Wiener Couplet* (венский куплет) — одной из важнейших форм в спектаклях венского народного театра. Структура венского куплета была, в основном, однотипной: начальное двустушие, в котором главный герой описывает свое психологическое состояние или свою судьбу, и следующий за этим развернутый монолог. На практике часто встречались вставные куплеты, которые появлялись в пьесе по желанию актеров. Тематика этих куплетов была довольно разнообразной и обычно опиралась на злободневные проблемы венского общества. В музыкальном плане *Wiener Couplet* был весьма незамысловатым и довольно простым, хотя сольные партии этих номеров отличались виртуозностью и порой оказывались трудны для исполнения.

Глава 2. Пародии раннего периода: французская «тройка»

§ 2.1. Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максепфуч

Несмотря на то, что история о Золушке имеет довольно глубокие и древние корни, в европейской культуре она больше известна в версии Шарля Перро. «Канонизация» сюжета сказки французского писателя и его популяризация способствовали проникновению мотивов этой истории на оперную сцену. Первые варианты оперных «Сендрильон» были представлены французскими композиторами Жан-Луи Ларуэтом (1759) и Никола Изуаром (1810). На волне популярности изуаровской оперы свои сочинения на этот сюжет создали уже итальянские композиторы — Стефано Павези (1814) и Джоаккино Россини (1817). Однако горячий отклик среди европейского слушателя нашли только оперы Изуара и Россини. Именно их успех на венских театральных сценах повлек за собой появление «Гвоздики и перчатки...».

Перед Нестроем стояла непростая задача: объединить сюжетную канву двух опер в единое целое, адаптируя при этом текст под реалии венской жизни. Комедиографа больше интересовала не столько драматургическая сторона сказки, сколько психологическая. Сохраняя, в целом, фабулу «Золушки», драматург создал своеобразную «комедию нравов»: все внимание в пародии уделяется демонстрации человеческих слабостей и пороков, а также раскрытию комического потенциала «высокого трио» главных героев (Золушки, принца и советника принца Алидора).

В отличие от драматурга, активно опиравшегося на либретто Этьена и Ферретти, композитор Адольф Мюллер-старший написал для пародии полностью собственную партитуру, где связь с первоисточниками — музыкой Изуара и Россини — прослеживается только на уровне эмоциональной схожести. Тем самым, основная пародийная нагрузка в «Гвоздике и перчатке» приходится на литературный текст. Музыка здесь — лишь фон, который тем не менее усиливает комедийный эффект, заложенный в пьесе Нестроем. Обилие песенных мелодий и танцевальных мотивов, а также использование йодля и кводлибета свидетельствуют, что Мюллер следует традициям музыкального оформления, характерного для *Wiener Volkstheater*.

«Гвоздика и перчатка» оказалась своеобразной «пробой пера»: и драматург, и композитор находились в поисках комических и пародийных приемов, ставших впоследствии характерными для оперных пародий Нестроя.

§ 2.2. Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста

История о мстящей статуе довольно органично вписывается в мистическую атмосферу эпохи европейского романтизма. Сам по себе магический колорит — один из важнейших компонентов романтической оперы. В то же самое время, барон Мельвиль — либреттист оперы Ф. Герольда «Цампа» — сюжетно усложняет фабулу старинной средневековой легенды. В частности, в повествование вплетаются характерные романтические топосы: мотив разлученных в детстве братьев, любовный треугольник между

«высокими» героями, а также раскрытие образа Цампы как мятежного героя с явно демоническим характером.

Опера Герольда с литературной и музыкальной сторон полностью соответствует традиции французской *opéra-comique*: драматургические эпизоды чередуются с музыкальными вставками, характерные вокальные жанры (баллада, песня, серенада) преобладают над ариями, ансамбли превалируют над сольными номерами. С точки зрения стиля «Цампа» представляет собой органичный синтез итальянской вокальной традиции, немецкой оркестровки и французской музыкальной драмы.

Перерабатывая либретто в пьесу, Нестрой в целом сохраняет сюжетную канву первоисточника, а для достижения комического эффекта использует травестийные приемы — снижение социального статуса персонажей, употребление бытовой лексики и диалектизмов и др.

Комическая «перелицовка» героев и сюжетных мотивов, огромное количество шуток — вот наиболее предпочтительный метод молодого Нестроя в пародиях 1832 года.

В отличие от Нестроя, Мюллер не стремится точно следовать оригиналу, то есть музыке Герольда. Цитаты он, правда, использует, но только в первом акте, при этом не в полном объеме и «точечно». Вместо этого он по-прежнему предпочитает писать оригинальную музыку. Как и в предыдущей пародии, в музыкальном оформлении «Цампы» большую роль играют песни, пронизанные интонациями вальсов, полек и легких маршей, изобразительные мелодрамы, а также аллюзии к технике кводлибета.

Таким образом, в «Цампе» Нестроя-Мюллера начинает формироваться своего рода пародийный «канон», который будет впоследствии использоваться и самим драматургом, и композиторами, с ним сотрудничавшими.

§ 2.3. Роберт-дьявол

«Роберта-дьявола» Дж. Мейербера по праву можно считать феноменом французской романтической оперы 1830-х годов. Либреттисты — Э. Скриб и Ж. Делавинь, — сохранив общую фабулу и морализаторский смысл старинных

средневековых версий легенды о проклятом рыцаре, адаптировали историю под социально-культурную обстановку эпохи романтизма и ее уникальные художественные цели. Сам «Роберт» стал важной вехой в истории французского романтического оперного театра, оказав влияние на развитие всей последующей музыкально-театральной традиции.

Венцы, восторженно встретив в свое время одноименную драму Э. Раупаха, с воодушевлением и большим интересом восприняли новомодную оперу французского композитора. Естественно, что подобный ажиотаж никак не мог остаться без внимания местных драматургов-пародистов. Одну из комических версий «Роберта» представил и Нестрой.

С точки зрения драматургии комедиограф, хоть и сохранил сюжетную канву первоисточника, очень сильно сократил либретто, практически полностью «вырезав» из истории взаимоотношения влюбленных Роберта и Изабеллы. Таким образом, для автора пародии оказалась более интересна инфернальная подоплека сюжета, что, скорее всего, обусловлено опорой на жанр *Zauberstück*.

Переработка оригинала осуществлена Нестроем с помощью уже апробированных травестийных приемов — налицо привычное снижение персонажей и ситуаций, бытовая лексика и диалектизмы. Вместе с тем действие перенесено в Вену нестроевских времен, благодаря чему не только воссоздается местный колорит, но и возникает мощный комический эффект.

Подход Мюллера к музыкальному оформлению пьесы также остается неизменным: изредка он использует цитаты из Мейербера, но прибегает к заимствованию только по указаниям драматурга. В остальном он, как и в предыдущих пародиях, пишет собственную музыку, которая лишь «декорирует» происходящее на сцене действие. Поэтому и здесь можно отметить большое количество песенных номеров, частое обращение к жанру мелодрамы, а также преобладающую роль танцев и танцевальных мотивов во всем интонационном материале партитуры.

Глава 3. «Немецкие» пародии среднего и позднего периода

§ 3.1. Марта, или Мишмондская ярмарка наемных слуг

Опера «Марта» немецкого композитора Фридриха фон Флотова, ныне почти забытая, в Европе первой половины XIX века имела оглушительный успех. Для Нестроя этого было вполне достаточно, чтобы на основе «Марты» создать свою четвертую оперную пародию.

Перерабатывая флотовский оригинал, драматург прибег к уже традиционным для него средствам комической адаптации, изменив имена действующих лиц, мотивацию их поступков, место действия и полностью написав текст на австрийском диалекте. Однако на этот раз беспроярочный арсенал комических приемов оказался несостоятельным: пародия Нестроя потерпела полное фиаско и была снята со сцены после третьего представления. О причинах провала до сих пор спорят нестроеведы, называя среди них и короткие сроки, в которых драматургу пришлось создавать пьесу, и нехватку комической переработки оригинала, и даже посредственность самого первоисточника.

Судить о достоинствах (или недостатках) музыкального оформления пародии нет возможности — ни партитура, ни клавишное сопровождение Хебенштрайта к «Марте» не обнаружены. Со слов критиков известно, что композитор использовал цитаты из оперы Флотова. Но какие, как и в каком количестве, — неизвестно.

§ 3.2. Тангейзер

«Тангейзер» Нестроя — одна из самых популярных и по сей день оперных пародий драматурга. История его создания довольно неоднозначна. «Тангейзер» воспринимается как пародия на одноименную оперу Вагнера, и в определенной степени так оно и есть. Однако толчком к его созданию стала пьеса «Тангейзер, или Потасовка в Вартбурге», принадлежавшая перу современника Нестроя, бреславского врача Германа Вольхайма. Сравнительный анализ обеих пьес позволил подтвердить, что текстуально Нестрой действительно опирается на своего предшественника. Об этом свидетельствуют не только сходное

драматургическое строение, но и дословное цитирование Нестроем больших фрагментов вольхаймовского либретто.

Тем не менее, несмотря на связь с пародией бреславского врача, «Тангейзер» Нестроя, все же, опирается и на оперу Вагнера, хотя основным объектом его пародии становится не столько само сочинение, сколько вагнеровский концепт «музыки будущего». Прибегая к испытанным приемам пародийной трансформации первоисточника, австрийский драматург концентрирует свое внимание на его эстетической и философской составляющих.

Среди пародийных приемов, использованных Нестроем в «Тангейзере», упомянем традиционное снижение и осовременивание. Вместе с тем, включая в концепт «искусства будущего» также и вокальное — в основном, оперное, — искусство, комедиограф прибегает к широким интертекстуальным заимствованиям, вводя в пьесу персонажей других, в том числе современных ему, опер — «Волшебной флейты» и «Свадьбы Фигаро» Моцарта, «Вильгельма Телля» и «Отелло» Россини, «Нормы» Беллини, «Немой из Портичи» Обера. Тем самым он предоставляет композитору Карлу Биндеру возможность более масштабно реализовать пародийный подход к музыкальному оформлению спектакля.

В музыке Биндера, в отличие от Мюллера, на первый план выходит цитирование, которое занимает едва ли не более половины всего времени звучания. Реализуя «посыл» драматурга, композитор заимствует музыкальный материал и у самого Вагнера, и у его современников, а также включает в пародию мелодии известных народных песен. Почти в каждом номере партитуры обнаружены цитированные темы, приведенные не фрагментарно, как у Мюллера, а целиком. Вместе с тем композитор сохраняет опору на жанровые трансформации (прибегая к различным танцам и маршам), а также использует кводлибет.

Связь с Вагнером ощущается также и через специфику драматургии. Несмотря на то, что партитура Биндера имеет номерную структуру (нумерацию

указывает сам композитор), в ней явно прослеживается влияние сквозного развития, столь характерного для опер немецкого композитора.

Таким образом, нестроевский «Тангейзер» представляет собой совершенно уникальный пример пародийного спектакля, который сильно отличается от всех ранних оперных пародий драматурга.

§ 3.3. Лоэнгрин

В «Лоэнгрине», как и в случае с «Тангейзером», основной акцент сделан не на высмеивании содержания и художественной стороны первоисточника (хотя мимо этих аспектов Нестрой тоже не проходит), а на пародийном освещении все тех же идей «искусства будущего».

Партитура к «Лоэнгрину», как и к «Марте», к сожалению, не обнаружена. Однако и реконструировать хотя бы ее структуру тоже невозможно, поскольку либретто Нестроя представляет собой сплошной поэтический текст, дробящийся только на акты. Зато из имеющихся рецензий того времени можно заключить, что Биндер, по всей видимости, гораздо чаще и длиннее цитирует музыкальные фрагменты из вагнеровского первоисточника, чем это было в «Тангейзере», лишь изредка перемежая музыку Вагнера с мотивами народных немецких песен. Скорее всего, нестроевский «Лоэнгрин» очень сильно отличался ото всех предыдущих пародий, и в первую очередь — от «Тангейзера». Здесь, вероятно, весь арсенал пародийных и сатирических средств был направлен исключительно на литературную составляющую спектакля.

Заключение

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы.

1. Очевидно, что обращение И.Н. Нестроя к оперной пародии предопределено не только его личными вкусами и интересами, но и репертуарной политикой театров венских предместий, активно использующих комические «перелицовки» популярных музыкально-театральных сюжетов. Пародии Нестроя, как и пародии его современников, преследовали, как минимум, две цели — развлечение венской публики и вместе с тем ознакомление ее с

новинками европейского оперного репертуара, пусть и в сниженном — «адаптированном» — виде. Сами по себе пародии в жанровом проявлении основывались на принципах двух наиболее распространенных форм спектаклей венского народного театра — волшебной пьесе и фарсе.

2. Сочинения на «французские» первоисточники изобилуют приемами, характерными для травестии (осовременивание сюжета, включение остросоциальных тем, перенесение действия в венский антураж XIX века и другие методы). А вот в пьесах на немецкие оперы акцент в большей степени смещен в сторону непосредственно пародийной техники. При этом, ранние сочинения, которые по своему содержанию оказываются «волшебными пьесами», больше тяготеют к травестированию, а фарсы, тем самым, — к пародированию.

3. В творческом наследии Нестроя можно выделить как монообъектную, так и полиобъектную пародию. Однако при попытке классифицировать пародийные пьесы драматурга по этим двум группам возникает немало нюансов и сложностей. Довольно часто границы между монообъектной и полиобъектной пародией у Нестроя стираются за счет необычных способов работы драматурга с текстами первоисточников.

4. Сравнительный анализ пьес Нестроя с либретто первоисточников позволяет сделать следующий вывод. Драматург строго, пожалуй, даже педантично, следует сюжетной *канве* первоисточников. Тем самым, Нестрой сохраняет основные драматургические принципы пародируемых опер, лишь иногда расширяя или сокращая некоторые сцены для усиления комического эффекта.

5. Сравнение пьес Нестроя и либретто первоисточников позволило выявить основные принципы переработки вербального текста. К ним относятся: изменение имен действующих лиц; снижение их социального статуса; «перенесение» основного сюжета в реалии современной драматургу Австрии; активное использование смешанной лексики и диалекта и другие. Все эти изменения свидетельствуют о применении травестийного подхода, столь

характерного для пьес венских народных театров. К тому же драматург насыщает текст своих пьес различными политическими, социальными, экономическими, бытовыми темами и проблемами, что позволяет определить статус его сочинений, скорее, как сатирический, а не только оперно-пародийный.

6. Композиторы, сотрудничавшие с Нестроем, при сочинении музыкального материала работали единым образом. Связь с пародийной оперой, как правило, поддерживалась за счет использования цитат и некоторой структурной схожести партитур. Тем не менее музыкальная составляющая этих спектаклей, в основном, была самостоятельной, оригинальной, и основывалась на типичных для венского народного театра жанрах: танцах, народных песнях, кводлибетах, йодлях и других. Особую роль в пьесах играли мелодрамы, которые музыкально оформляли мизансцены. Яркими исключениями в этом плане оказываются *Wagner-parodien*. Карл Биндер делает акцент именно на масштабном цитировании первоисточника.

Поднятые в данной диссертации вопросы открывают перспективы для дальнейших исследований. В первую очередь, все еще требует осмысления феномен оперной пародии в австрийском театре с позиций музыковедческой науки. Интересным представляется компаративный анализ нескольких пародий на один и тот же первоисточник. Не до конца освещен вопрос о роли музыкального оформления спектаклей венского народного театра. И, конечно же, требует понимания процесс взаимодействия драматурга и композитора при подготовке пьес к постановкам, внутреннюю сущность которого можно выявить только при тщательном текстологическом исследовании рукописей партитур и либретто специалистами смежных с музыковедением наук.

**Публикации по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК:**

1. *Власов А. А.* Образ Вены в оперной пародии Иоганна Непомука Нестроя «Роберт-дьявол» / А. А. Власов // Проблемы музыкальной науки / Music

Scholarship. — 2024. — № 2. — С. 69–83. — <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.069-083>. — 0,86 п. л.

2. *Власов А. А.* «Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства / А. А. Власов // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2024. — № 4. — С. 56–69. — <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-4-56-69>. — 0,89 п. л.

3. *Власов А. А.* Einlage к пародии «Гвоздика и перчатка» И. Н. Нестроя как текстологическая, источниковедческая и историческая загадка / А. А. Власов // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2024. — № 4 (48). — С. 9–17. — https://doi.org/10.48201/22263330_2024_48_9. — 0,59 п. л.

Публикации по теме диссертации в других изданиях:

4. *Енукидзе Н. И.* «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста»: Иоганн Непомук Нестрой в диалоге с Фердинандом Герольдом / Н. И. Енукидзе, А. А. Власов // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы V Международной научной конференции, 22-26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И.П. Сусидко и др. / Российская академия музыки имени Гнесиных. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. — Том 1. — С. 175–183. — <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-175-183>. — 0,44 п. л.