Российская академия музыки имени Гнесиных

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)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения,

доцент Енукидзе Н. И.

ТОМ I

Москва — 2025

ТОМ I

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 3

ГЛАВА 1. ОПЕРНАЯ ПАРОДИЯ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ ВЕНСКОГО НАРОДНОГО ТЕАТРА И ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ И. Н.НЕСТРОЯ .. 17

§ 1.1. Пародия в австрийском музыкальном театре: предварительные наблюдения 17

§ 1.2. Пародия и травестия: об исторической и теоретической трудности разграничения понятий..... 33

§ 1.3. Нестрой и венский народный театр: к вопросу о жанровых предпочтениях драматурга..... 45

ГЛАВА 2. ПАРОДИИ РАННЕГО ПЕРИОДА: ФРАНЦУЗСКАЯ «ТРОЙКА»72

§ 2.1. Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч..... 72

§ 2.2. Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста..... 107

§ 2.3. Роберт-дьявол 140

ГЛАВА 3. «НЕМЕЦКИЕ» ПАРОДИИ СРЕДНЕГО И ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА 175

§ 3.1. Марта, или Мишмондская ярмарка наемных слуг 175

§ 3.2. Тангейзер..... 200

§ 3.3. Лоэнгрин 236

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 261

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 266

ТОМ II

ОГЛАВЛЕНИЕ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ 3
СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ 4
ПРИЛОЖЕНИЕ А. ТЕКСТОВОЕ 7
А.I. Краткое содержание сказок, опер первоисточников 7
А.II. Краткое содержание оперных пародий И.Н. Нестроя 24
А.III. Биографии композиторов, сотрудничавших с И.Н. Нестроем 39
А.IV. Биографии участников актерской труппы И. Н. Нестроя 48
А.V. Фрагменты пьес Нестроя, процитированные в диссертационном исследовании 61
А.V.1. «Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч» 61
А.V.2. «Цампа, или Гипсовая невеста» 72
А.V.3. «Роберт-дьявол» 78
А.V.4. «Марта, или Мишмондская ярмарка наемных слуг» 81
А.V.5. «Тангейзер» 85
А.V.6. «Лоэнгрин» 90
ПРИЛОЖЕНИЕ Б. ИЛЛЮСТРАТИВНОЕ 98
ПРИЛОЖЕНИЕ В. НОТНОЕ 106
В.I. «Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч» 106
В.II. «Цампа, или Гипсовая невеста» 111
В.III. «Роберт-дьявол» 118
В.IV. «Тангейзер» 124

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Творчество австрийского драматурга, актера и оперного певца Иоганна Непомука Нестроя (1801–1862) в истории европейского театрального искусства занимает особое место. Наследуя традициям 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, травестии, кводлибеты. 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[1] Нестроя, ряд рукописных партитур[2] к некоторым из них, а также либретто[3] и нотные издания (клавиры, партитуры)[4] 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. Кringштайнер, К. Майсль, Ф. Хопп и др.)

Методология и методы исследования. Работа опирается на методологический комплекс, применяемый как в музыковедческой науке, так и в

---

[1] *Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch* (Stücke 2, 71/1–141/28) // Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Index und Konkordanz. URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=7 (Abruf: 10.05.2022); *Zampa der Tagdieb oder: Die Braut von Gyps* (Stücke 3, 5/1–82/18) // Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Index und Konkordanz. URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=8 (Abruf: 10.05.2022); *Robert der Teuxel* (Stücke 6, 75/1–124/24) // Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Index und Konkordanz. URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf/id/17 (Abruf: 06.07.2022); *Martha oder Die Mischmonder-Markt-Mägde-Miethung* (Stücke 25/I, 53/1–107/11) // Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Index und Konkordanz. URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=57 (Abruf: 06.07.2022); *Tannhäuser* (Stücke 36, 5/1–38/12) // Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Index und Konkordanz. URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=77 (Abruf: 06.07.2022); *Lohengrin* (Stücke 37, 5/1–34/18) // Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Index und Konkordanz. URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=78 (Abruf: 06.07.2022).

[2] *Müller A., Nestroy J.* Nagerl Und Handschuh, Oder Schicksale Der Familie Maxenpfutsch: Parodie von Johann Nestroy. Partitur // Wienbibliothek im Rathaus. URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304201 (Abruf: 10.05.2022); *Müller A., Nestroy J.* Zampa Der Tagdieb, Oder: Die Gypsbraut: Parodie in 3 Akten. Partitur. 1832. // Wienbibliothek im Rathaus. URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304200 (Abruf: 10.05.2022); *Müller A., Nestroy J.* Robert Der Teuxel: Parodie in 3 Akten. Partitur. 1833. // Wienbibliothek im Rathaus. URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304195 (Abruf: 06.07.2022); *Binder C., Nestroy J., Wagner R.* Tannhäuser: Parodie in 3 Akten, Auf Die Gleichnamige Oper von Richard Wagner. Partitur // Wienbibliothek im Rathaus URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304137 (Abruf: 06.07.2022).

[3] *Étienne Ch. G.* Cendrillon, opéra-féerie. Libretto. Paris, 1810. // Internet Archive. URL: https://archive.org/details/cendrillon01dezd/mode/2up (date de référence: 10.05.2022); *Феретти Я.* Золушка, или Торжество добродетели. // Либретто опер. URL: http://libretto-oper.ru/rossini/cenerentola (дата обращения: 10.05.2022); *Ленский Д. Т.* Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста. Либретто // Libra.ru. URL: https://bibra.ru/composition/morskoj-razbojnik-tsampa-ili-mramornaya-nevesta/ (дата обращения: 10.05.2022); *Scribe E., Delavigne G.* Roberto il diavolo: opera in cinque atti. Libretto. Torino: Giuseppe Fodratti, 1853. *Riese F. W.* Martha. Libretto // Opera-Arias.com 2011-2019. URL: https://www.opera-arias.com/flotow/martha/libretto/ (Abruf: 06.07.2022).

[4] *Isouard N.* Cendrillon, opéra-féerie, 3 acts. Partitur. Paris: l'Auteur, pl. no. 9I // Internet Archive. URL: https://archive.org/details/cendrillonoprafe00pfull/mode/2up (date de référence: 10.05.2022); *Rossini G.* La Cenerentola. Opera. Klavier. G. Ricordi and C. Ricordi. Milano. // Яндекс-диск, URL: https://docs.yandex.ru/docs/view?url=ya-disk-public%3A%2F%2FXGuFnXHwaLE0lBtuxtDlvsuhdX1ieFr%2F0cIgsoqmI8s%3D&name=Rossini_-_La_cenerentola__vocal_score_.pdf&nosw=1 (дата обращения: 10.05.2022); *Herold F.* Zampa, Oper in 3 Akten (à 2 mains). C. F. Peters (Leipzig) // BnF. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1186290k/f1.item.r=Zampa (Abruf: 10.05.2022); *Meyerbeer G.* Roberto il Diavolo. Opera in five acts. Clavier / With Italian words and a new english adaptation by John Oxenford. London: Boosey and Co, 1870; *Flotow F. von*. Martha, or The fair at Richmond. Clavier. Boston: Oliver Ditson and Co, 1860; *Вагнер Р.* Лоэнгрин. Романтическая опера в трех действиях. Клавир. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2005.

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[5] и др.

Отдельную группу составили исследования, в которых подробно рассмотрены проблемы теории смеха и комического в культуре и искусстве.

[5] *Денисов А. В.* Метаморфозы музыкального текста: монография. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2025; *Сахновская-Панкеева А. В.* Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века: Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999; *Hadlock H.* «Ce bal est original!»: Classical Parody and Burlesque in «Orphée aux Enfers» // Opera-Libretto: Its Place Between Model and Music / ed. Sabine Lichtenstein. Amsterdam; New York: Rodopi Press, 2012. P. 155–184; *Harvey S.* Opera parody in France 1685–1766: genre and critical function: Ph.D. dissertation. Stanford, 2001.

К таким работам, в частности, относятся труды М. М. Бахтина[6], В. Г. Белинского[7], А. И. Герцена[8], В. Я. Проппа[9] и других.

Степень разработанности темы исследования. Творчество Иоганна Непомука Нестроя в отечественной науке (в частности — в музыковедении и литературоведении[10]) не фигурирует совсем. Немногочисленные исключения — короткие биографические статьи в Литературном энциклопедическом словаре[11] и Большой советской энциклопедии[12], 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[13].

Вместе с тем зарубежная исследовательская литература о Нестрое с трудом поддается учету. На сайте *Internationales Nestroy-Zentrum*[14] представлен список из более чем 585 различных книг и статей. Среди них — 20 изданий с библиографиями и исследовательскими отчетами[15]; примерно столько же работ, посвященных вопросам публикации сочинений Нестроя[16]; около 80 монографий и сборников с

---

[6] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
[7] См., например: *Белинский В. Г.* Избранные статьи. Саратов: Приволжское книжное издание, 1974.
[8] *Герцен А. И.* Об искусстве. М.: Искусство, 1954.
[9] *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство, 1999.
[10] В отечественном литературоведении творчеству И.Н. Нестроя посвящена всего одна диссертация. См.: *Белоусова Г. К.* Система отношений и взаимодействие форм существования немецкого австрийского национального варианта: дис. … канд. филолог. наук. Л., 1980.
[11] Нестрой Иоганн Непомук // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 663.
[12] Нестрой Иоганн Непомук // Большая советская энциклопедия: в 30 т. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 17: Моршин — Никиш. С. 523. Стб. 1555.
[13] В качестве примера приведем: История немецкой литературы: в 3 т. М.: Радуга, 1986. Т. 2: пер. с нем. / общ. ред. А. Дмитриева.; *Воцелка К.* История Австрии. Культура, общество, политика / пер. с нем. В. А. Брун-Цеховского, О. И. Величко, В. Н. Ковалева. М.: Весь Мир, 2007.
[14] Internationales Nestroy Zentrum [Onlinefassung]: URL: https://www.nestroy.at/inz (Abruf: 12.04.2025).
[15] *Hadamowsky F.* Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860: Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien. Wien: O. Höfel, 1934; *Hein J.* Nestroy und die Nachwelt. Internationale Nestroy-Gespräche 1975–2000. Ergebnisse und Perspektiven. Wien: Lehner, 2001.
[16] *Hein J., Zumbusch-Beisteiner D.* Probleme der Edition «musikalischer Texte» im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroys // *Dürr W.* Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. S. 212–232; *Yates W. E.* Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.–17. November 1994. Wien: WUV Universitätsverlag, 2001.

исследованиями его жизненного и творческого пути[17], а также посвященных отдельным вопросам, связанным с личностью драматурга; 225 статей различной направленности[18]; около 150 работ, касающихся интерпретации спектаклей драматурга[19]. Еще 115 работ посвящены исследованию Венского народного театра и феномену народного спектакля (*Volksstück*) и развлекательного театра (*Unterhaltungstheater*)[20]. При содействии центра были опубликованы полное собрание сочинений Нестроя, иные работы критического[21] и эпистолярного характера (в частности, полное собрание писем драматурга), клавиры ряда спектаклей, где представлены наиболее известные и значимые номера. Также на сайте Венской библиотеки в свободном доступе находятся полные партитуры нескольких пьес.

Ежегодно нестроевский центр ставит один из спектаклей драматурга, а по окончанию фестиваля организует конференцию исследователей творчества Нестроя (*Internationalen Nestroy-Gespräche*), по результатам которой публикуется сборник статей — «Нестрояна» (*Nestroyana*).

Из наиболее значительных исследователей творчества Нестроя выделим Отто Ромеля, Эдгара Ятеса, Юргена Хайна, Дагмара Цумбуша-Байштайнера и многих других[22].

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[23]. Только две

---

[17] *Helmut A*. «Bis zum Lorbeer versteig' ich mich nicht». Johann Nestroy — sein Leben. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1982; *Forst de Battaglia O*. Johann Nestroy. München: Langen, Müller, 1962; *Hämmerle A*. Komik, Satire und Humor bei Nestroy: Diss. Freiburg, 1947.

[18] *Schreiber H*. Nestroy und die Photographie // Nestroyana 27. 2007. S. 114–152; *Zumbusch D.* Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys // Die Welt steht auf kein Fall mehr lang: Johann Nestroy zum 200 Geburtstag. Wien: Historisches Museum, 2001. S. 81–94.

[19] *Stieg G*. Nestroys Wagner-Parodien // *Schmidt-Dengler W., Sonnleitner J., Zeyringer K.* Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996. S. 135–144.

[20] *Hein J*. Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann Verlag, 1973; *Yates W. E.* Theatre in Vienna. A Critical History. 1776–1995. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

[21] Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe / hg. von F. Brukner und O. Rommel. 15 Bde. Wien: Anton Schroll & Co, 1924–1930 [Nachdruck 1974]; *Yates W. E*. Nestroy and the Critics. Columbia: Camden House, 1994.

[22] См. список литературы по запросу *Rommel O., Yates W. E., Hein J*., *Zumbusch D.*

[23] В большей степени данным вопросом занимался Дагмар Цумбуш. См. ранее упоминаемые источники, а также следующие его работы: *Zumbusch D.* Komponist oder Notensetzer? Ein musikalisches Intermezzo mit Instrumentalmusik Adolf Müllers sen. // Nestroyana 15. 1995. S. 49–67; *Zumbusch D.* «Ich ersuche hübsche Musiken herauszusuchen…» —

диссертации, хранящиеся в библиотеке Венской городской Ратуши — Питера Брэнскома[24] и Макса Бюрманна[25], — 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[26].

В отличие от творчества австрийского драматурга, оперные пародии в гуманитарной науке занимают большее место[27]. 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. За последние десятилетия они опубликовали либретто пяти пародий на сюжет «Пирама и Тисбы»[28] и семь — на сюжет «Атиса»[29]; все с нотными примерами и комментариями, а также коллективную монографию «Оперная пародия: практика, формы, проблемы»[30]. Оперной пародии во Франции посвящена и докторская диссертация Полин Босэ (научный руководитель та же Ф. Рубеллин)[31].

Wirkungsbereich des Kapellmeisters einer Wiener Vorstadtbühne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts // Nestroyana 20. 2000. S. 157–171.

[24] *Branscombe P*. The Connexions between Drama and Music in the Viennese Popular Theatre from the Opening of the Leopoldstädter Theater (1781) to Nestroy's Opera Parodies (ca 1855), with Special Reference to the Forms of Parody: Diss. London, 1976.

[25] *Bührmann M*. Johann Nepomuk Nestroys Parodien: Diss. Kiel, 1933.

[26] *Bauer A*. Die Musik Adolph Müllers in den Theaterstücken Johann Nestroys. Ein Beitrag zur Geschichte des volkstümlichen Theaters in Wien: Diss. Wien, 1935.

[27] Количество исследований, посвященных европейской оперной пародии, чрезвычайно велико, и потому не поддается учету. Ниже мы приводим краткий обзор отдельных работ преимущественно последних лет, свидетельствующих о росте исследовательского интереса к избранной проблематике.

[28] *Rubellin F.* «Pyrame et Thisbé». Un opéra au miroir de ses parodies 1726–1779. Paris: Espaces 34, 2007.

[29] *Rubellin F.* «Atys» burlesque parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726–1738. Paris: Editions espaces 34, 2011.

[30] Parodier l'opéra pratiques, formes et enjeux / sous la direction de Pauline Beaucé et Françoise Rubellin. Paris: Editions espaces 34, 2015.

[31] *Beaucé P.* Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIe siècle en France (1709–1791): Thèse de doctorat. Nantes, 2011.

Интерес к оперно-пародийной проблематике обнаруживают в своих исследованиях французские ученые Сьюзен Харви[32] и Джудит Леблан[33].

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»[34]. В статьях этого же автора реализуется «монографический» подход к изучению оперной пародии; блок пародийных рецепций формируется не вокруг одного сюжета, как это было в случае с «Атисом» и «Пирамом», а вокруг фигуры одного автора — чаще всего, композитора. Такова, например, статья Роуден, посвященная Жюлю Массне[35].

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[36].

В отличие от зарубежных ученых, отечественное музыкознание не испытывает особого интереса к феномену оперной пародии, хотя все же спорадически 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[37],

---

[32] *Harvey S. L.* Opera parody in eighteenth-century France: genesis, genre, and critical function: PhD diss. Stanford, 2002.

[33] *Le Blanc J.* L'Opéra en mineur: le cas de Fuzelier et de l'autoparodie, dans Écrire en mineur au XVIIIe siècle / éd. Régine Jomand-Baudry et Christelle Bahier-Porte. Paris: Desjonquères, 2009..

[34] *Rowden C.* Opera and Parody in Paris, 1860–1900 (Music and Visual Cultures). Turnhout: Brepols Publishers, 2020.

[35] *Rowden C.* Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature // Cambridge Opera Journal. 2013. Vol. 25, № 2. P. 139–163. Отметим, что для изучения оперно-пародийной проблематики исследователи все чаще прибегают к анализу не только музыкальных и вербальных, но также и визуальных источников.

[36] *Schneider A.* Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges: Diss. Salzburg, 1990. Другие работы по данной проблематике см.: *Вановская О. А.* «Тангейзер» и «Веселые нибелунги»: творчество Рихарда Вагнера в зеркале австрийского музыкального театра: выпускная квалификационная работа бакалавра. М., 2013.

[37] *Соломонова О. Б.* «И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум»: смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006; *Бородин Б. Б.* Комическое в музыке. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, 2002.

диссертации Е. Е. Пермяковой, И. И. Волонт, П. В. Луцкера[38], квалификационная работа М. О. Федориновой[39]. Ряд статей о пародии в музыке в последнее время опубликован А. В. Денисовым, Н. И. Енукидзе и др.[40]

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

---

[38] *Луцкер П. В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века: генезис и поэтика жанров: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2015.

[39] *Федоринова М. О.* «Модный театр» на подмостках, или Оперная критика как сюжетный тип в итальянской музыкальной комедии XVIII века: выпускная квалификационная работа. М., 2005.

[40] *Денисов А. В.* О феномене пародии в музыкальном искусстве // Человек и культура. 2012. № 1. С. 206–227; *Енукидзе Н. И.* Романтическая опера в кривом зеркале пародии: из истории комической вагнерианы // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2018. № 4. С. 75–85; *Енукидзе Н. И.* «Мавра» И. Ф. Стравинского: на грани стилизации и пародии // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2020. № 1. С. 21–31; *Соломонова О. Б.* Пародия В. Дорошевича на оперу А. Гречанинова «Добрыня Никитич» в контексте русской эпической традиции // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2013. №. 1(4). С. 59–70.

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 премьерами 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 Teuxel* («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.

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

Весь старо-венский народный театр (*Alt-Wiener Volkstheater*), если верить Отто Роммелю, был рожден из пародии. Такой вывод ученый делает на основе того, что этот театр был «отчетливо комическим», а пародия сама по себе — «неотъемлемый элемент комедии в целом»[41].

Даже если попытаться критически посмотреть на это утверждение, очевидным, все же, останется то, что пародия оказалась важнейшим элементом венского народного театра, ведущего свою историю с XVIII века.

Сложно точно сказать, в какой момент пародия стала играть одну из ведущих ролей в театральной жизни Вены, однако все историки австрийского театра сходятся во мнении, что «точкой отсчета» можно считать формирование иезуитской барочной драмы XVII века. Интерпретация библейских сюжетов с позиции народной повседневности, приближение к зрителю высоких христианских идей через их упрощение — вот те главные причины, по которой драматурги устремили свои взоры к принципам и техникам пародии.

XVIII столетие по праву можно считать «золотым» для культуры Австрии. Те большие изменения, что произошли в эволюции музыкального, литературного и театрального искусства австро-венгерского государства, оказались возможными благодаря постоянному культурному обмену между странами и ослаблению влияния цензуры. Венцы смогли познакомиться с широким спектром сочинений зарубежных писателей не только своего времени, но и прошлых эпох. Поэтому не должно казаться удивительным то обстоятельство, что в основном появившиеся в этот период пародии были адаптациями зарубежной классики для венской сцены.

---

[41] *Rommel O.* Das parodistische Zauberspiel. Leipzig: Verlag von Phillip Reclam jun., 1937. S 14.

Такие театральные «переделки» оказывались результатом не только желания «осовременить» или адаптировать иностранные сочинения под местный колорит. Подчас и цензура требовала серьезной корректуры в содержании ставившихся публично пьес (например, вводя правило обязательного счастливого финала). Вряд ли в таких сочинениях авторы ставили перед собой конкретные пародийные цели, но такие пьесы в жизни венского театра, безусловно, можно рассматривать как предвестие возникновения жанра литературной и театральной пародии.

Говоря о пародии в австрийском народном театре, нельзя обойти стороной фигуру марионеточника и актера Йозефа Антона Страницкого (1676—1726). Его по праву можно назвать «отцом Гансвурста» — комического персонажа немецкого и австрийского народного театра. В науке до сих пор идут споры насчет того, можно ли рассматривать Гансвурста как пародийное начало в творческом наследии Страницкого[42], однако то, что венский актер обращался к пародийной традиции — однозначно. Причем привлекали его не столько литературные или театральные сочинения, сколько оперное искусство.

Страницкого принято считать основоположником жанра *Die Haupt- und Staatsaktionen* — исторических драм, которые представляли собой переводы и адаптации итальянских оперных либретто и фрагментов опер. Причем оперы, которые использовались в качестве первоисточников, на венской сцене не ставились, и публика представления о них не имела[43]. Подобные «гансвурстиады», шедшие в Кернтнертор-театре, были комическими пьесами с музыкой, сочетавшими в себе традиции английских комедиантов, иезуитской драмы и придворной оперы[44].

Эстетическая сторона *Haupt- und Staatsaktionen* основывалась на комическом противопоставлении героического и галантного мира исторических или вымышленных личностей и хамской, плебейской, грубо-реалистической фигуры

---

[42] Ср., например: *Enzinger M.* Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1918. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Bd. 28). S. 452; *Rommel O.* Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Schroll, 1952. S 284.

[43] *Koch H. A.* Das deutsche Singspiel. Stuttgart: J. B. Metzler, 1974. S. 66.

[44] *Müller-Kampel B.* Stranitzky, Joseph Anton // Neue Deutsche Biographie 25 (2013). S. 473–475. URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118618865.html#ndbcontent (Abruf: 05.08.2024).

Гансвурста. Сильно видоизменялся и текст либретто: Страницкий пытался полностью нивелировать лирический элемент первоисточника путем переработки художественного текста в обыденный, поэзии — в прозу, а речь максимально приблизить к разговорной. При этом для пьес Страницкого характерно расширение диалогов, полное снятие хоров, сжатие сюжета.

По всей видимости, полное нивелирование хора и отсутствие поэтических строф было связано с тем, что в этих пьесах не было вокальных вставок. Принято считать, что Страницкий не обладал певческим голосом, чем и обусловлено отсутствие песенных форм и жанров в его пьесах. Тем не менее по всей видимости, эти драмы сопровождались «хорошей музыкой», о чем свидетельствовала его труппа, за которую он регулярно платил музыкальные сборы в «заповедную придворную казну»[45]. Вот что в одной из своих работ писал П. Брэнском:

> Они [члены труппы Страницкого. — *А.В.*] развили обширные комические сцены и интермеццо как в опере, так и в иезуитской драме. Музыка была важным компонентом венских иезуитских драм и ярмарочных театров (*theatres de la foire*) <…>. Параллельно с использованием музыки в немецких пьесах в это время можно проследить масштабы и характер комических сцен в операх и иезуитских драмах в Вене. Карнавальная пьеса И[оганна] Б[аптиста] Адольфа 1700 года «Carnisprivium proscriptum» с музыкой И[оганна] Б[ернхард] Штаудта включает три масштабных музыкальных эпизода, легкомысленную немецкую песню, восхваляющую радости рыбной ловли, а также простонародную пародию на латинское причитание[46].

По мнению Е.-М. Эрнст, исследовательницы Гансвурст-театра, оперы-пародии Страницкого, «можно рассматривать как реакцию на социальные и культурные условия, в которых они создавались, поскольку они признают хрупкость придворной репрезентации высокого барокко и пытаются нарушить господство жанров, возникших на ее основе»[47].

Кульминацией его творчества можно считать пьесу «Амфитрион» (1716)[48], которая намеренно и открыто высмеивает итальянскую оперу. Эрнст Келер

---

[45] *Schindler O.G.* Stranitzky, Joseph Anton // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 15.05.2006). URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e3a2 (Abruf: 05.08.2024).

[46] *Branscombe P*. Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries // Proceedings of the Royal Musical Association. 1971. Vol. 98. P. 101–112.

[47] *Ernst E.-M.* Zwischen Lustigmacher und Spielmacher: die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18, Jahrhundert. Münster: Lit Verlag, 2003. S. 82–83.

[48] *Voisine J.* Amphitryon, sujet de parodie // Cahiers de l'Association internationale des études francaises. 1960. № 12. P. 91–101. P. 97.

называет эту пьесу «первым примером мифологической карикатуры»[49], где в перипетиях взаимоотношений богов между собой, в их пороках и страстях каждый австриец мог узнать самого себя.

Однако не только мифологические и античные темы становились любимым источником пародий. Довольно часто встречаются пьесы, высмеивающие, например, вычурность государственных мероприятий и церемониала (Йозеф Феликс фон Курц[50], Филипп Хафнер[51], Иоахим Перинет[52] и другие). Рядом с ними находились и «пародии на жизнь», в которых высмеивались человеческие качества, общественный строй, давалась оценка произошедшим событиям.

Пародированию подвергались также многие другие жанры (греческие трагедии, мелодрамы, сказки, пьесы о привидениях, рыцарях, оперы и балеты) и литературные стили. Первые опыты пародирования пришлись на драматические сочинения, в частности пьесы Шекспира (например, «Травестированный Гамлет» (1794) Карла Людвига Гизеке[53] с музыкой Винцента Тучека[54] или два зингшпиля на либретто Фердинанда Крингштайнера[55]: «Ромео и Джульетта» (1803) и «Отелло, мавр в Вене» (1806) с музыкой Йозефа Шустера[56]) или немецких классиков — Гёте и Шиллера.

---

[49] *Koehler E.* Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater: Diss. Wien, 1930. S. 12.

[50] Курц Йозеф Феликс фон (*Kurz Joseph Felix von*, 1717–1784) — австрийский актер, драматург и импресарио, один из самых известных и популярных венских комедиографов и актеров XVIII века.

[51] Хафнер Филипп (*Hafner Philipp*, 1735–1764) — австрийский писатель и литературный критик, представитель развлекательного и народного театра. Его принято считать «отцом венской народной пьесы».

[52] Перинет Иоахим (*Perinet Joachim*, 1763–1816) — австрийский актер и писатель периода старого венского народного театра.

[53] Гизеке Карл Людвиг (*Giesecke Karl Ludwig,* при рождении — Иоганн Георг Метцлер; 1761–1833) — немецкий актёр, либреттист, минералог и полярный исследователь. Обучался праву в Гёттингенском университете (1781–1784), однако оставил учёбу и присоединился к труппе странствующих актёров. Со временем приобрел известность как режиссёр и драматург. Гизеке является автором либретто к ряду опер своих современников, в том числе Вольфганга Амадея Моцарта. Позднее увлёкся минералогией, участвовал в экспедициях в Гренландию, где проводил геологические исследования.

[54] Тучек Винцент (*Tuček František Vincenc*, 1755–1820) — чешский композитор. С 1802 года занимал пост капельмейстера венского Леопольдштадттеатра. Автор тринадцати опер, а также ораторий, кантат и многочисленных танцевальных произведений, пользовавшихся значительной популярностью в его время.

[55] Крингштайнер Йозеф Фердинанд (*Kringsteiner Joseph Ferdinand*, 1775–1810) — австрийский чиновник и популярный драматург начала XIX века. Литературная карьера началась в 1801 году с постановки пьесы *Der Zwirnhändler aus Oberösterreich* («Ниточник из Верхней Австрии»), которая имела оглушительный успех. Впоследствии стал одним из главных авторов пьес для венских народных театров, в частности для Леопольдштадттеатра. Его пьесы, написанные в развлекательном, фарсовом ключе, пользовались большой любовью у публики.

[56] Шустер Йозеф (*Schuster Joseph*, 1748–1812) — немецкий композитор. Первое музыкальное образование получил под руководством Иоганна Георга Шюрера. В 1765–1768 учился в Италии у Джироламо Перы. По возвращении домой в Дрезден возглавил придворный оперный театр. Помимо опер (как *seria*, так и *buffa*), его творческое наследие

Однако пьесы второй половины XVIII столетия, которые можно отнести к жанру «мифологической карикатуры», еще нельзя отнести к жанру литературной пародии. Революционным сочинением, с которого начинается история венской литературной пародии, принято считать ранее упомянутую пьесу «Травестированный Гамлет» Гизеке — Тучека.

«Бум» пародийного жанра в австрийском народном театре пришелся на XIX век, точнее — на его первую половину. Этот период принято делить на два этапа. К первому относятся сочинения тех драматургов, что творили во время Венского конгресса и в Домартовский период (1800–1830-е)[57]. К их числу относятся Перинет, Крингштайнер, Бойерле[58], Майсль, Гляйх, Раймунд и другие. Эти пародии продолжают линию пьес XVIII столетия: их целью было не столько выявление слабых мест оригиналов, сколько развлечение театральной аудитории различными способами.

Пародии этого времени представляли собой то, что можно назвать *Verwienerung*[59]. Для нее была характерна локализация (перенос действия в Вену или ее предместья), сюжет при этом подвергался упрощению. Персонажи обычно играли более низкие социальные роли, часто в их речи можно было обнаружить диалектизмы и разговорные фразы, что контрастировало с «утонченным стилем» первоисточника. В то же самое время, сюжет пародии, как правило, повторял содержание оригинала, его главную сюжетную линию.

Ко второму периоду (1830–1850-е), в котором произошло кардинальное переосмысление значения пародии в венском театре, относится творчество Иоганна Нестроя. Для него этот жанр представлял «трибуну», с которой можно было говорить о наиболее насущных проблемах не только искусства, но и реальной

включает духовную музыку — оратории, мессы, мотеты, — а также многочисленные произведения камерных жанров.

[57] До революции 1848 года в Германии.

[58] Бойерле Адольф (*Bäuerle Adolf*), урожденный Иоганн Андреас Бауэрле (1786–1859) — австрийский писатель, издатель и главный представитель Старого Венского Фолькстеатра. В 1804 г. основал *die Wiener Theaterzeitung.* С 1808 по 1828 гг. работал секретарем в Леопольдштадт-театре в Вене, а с 1828 руководил исключительно редакцией своей газеты. В 1848 году основал журнал *Die Geißel*. В 1852 опубликовал свой первый роман.

[59] *Verweyen Th.* Theorie und Geschichte der Parodie / Teil I [Onlinefassung]: Goethe University Frankfurt am Main Repository. URL: https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/10421/file/Verweyen_Parodie.pdf (Abruf: 31.08.2025). S. 152.

жизни. Первоисточник в его пьесах не просто комически переосмысляется; пародии Нестроя представляют собой критическое исследование оригинала, причем подчас довольно едкое. Обязательным компонентом таких пьес было использование музыки и танцевальных номеров.

После революции 1848 года интерес к жанру пародии в австрийской столице постепенно угасает.

Рассмотрим теперь более подробно эволюцию оперной пародии. В Вене, как и почти во всех крупных европейских городах, где была своя собственная оперная труппа, оперные пародии пользовались немалым успехом. В XVIII веке основным видом музыкально-театральной пародии была «опера-репетиция», сложившаяся и развивавшаяся в итальянской оперной культуре[60]. В 1766 году Йозеф Гайдн (1732–1809) создал интермеццо «Певица» *(La canterina)*, которое многие исследователи причисляют к оперной пародии[61]. С одной стороны, в ней композитор обращается к материалам трех композиторов — Никколо Пиччинни (1728–1800), Никола Конфорто (1718–1793) и Никколо Йоммелли (1714–1774). С другой, сюжет оперы строится на основе двух линий — обучению пения и возникающих на фоне этого любовных интриг.

Через двадцать лет после появления гайдновского интермеццо венская публика увидела на сцене своих театров еще два сочинения в этом жанре — «Сначала музыка, потом слова» А. Сальери и «Директор театра» В. А. Моцарта (обе поставлены в 1786 году). Впоследствии оперное наследие Моцарта тоже становилось объектом венской пародии. Так, успех «Волшебной флейты» способствовал тому, что спустя примерно 5 лет после ее премьеры Иоахим Перинет создает пьесу «Травестированная Волшебная флейта» (*Die Zauberflöte travestirt*), а в 1818 Карл Майсль ставит свою комедийную версию оперы с музыкой Венцеля

[60] Подробнее об этом см.: *Федоринова М. О.* Оперы-пародии в итальянской музыкальной комедии XVIII века // Вестник РАМ. 2009. № 1. С. 191–201.
[61] Подробнее см.: *Winkler G. J.* Opernparodie in der Oper — Zur Arie des Musikmeisters in Haydns «La canterina» // Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. 1992. Band 90. S. 131–151.

Мюллера. Хотя партитура к последней пародии утеряна, ясно, что около половины из 24 музыкальных номеров была основана на оригинальном материале Моцарта[62].

Тем не менее было бы неверно утверждать, что к 1800 году хоть что-то явно указывало на начало успешной эры для оперной пародий[63]. Это не было заметно ни в литературной сфере, ни тем более в музыкальной. Так или иначе, ощутимое положение пародии, хотя бы в количественном плане, приходится на начало XIX века:

> И в 1800–1810-е, и в 1820-е годы в программе театра то и дело появлялись новые пьесы (в основном пародии и фарсы), которые первое время ставились чуть ли не каждый день[64].

Причин для расцвета пародий в это время было несколько. Во-первых, этому способствовал «бум» на рынке театральных и литературных журналов и большой спрос на юмористические и пародийные материалы для чтения[65]. Во-вторых, сказался необычайный подъем деятельности венских *Volkstheater*.

Очень часто происходило так, что оперные пародии австрийских драматургов конкурировали не только с другими сочинениями этого жанра. Подчас за любовь зрителей и продолжительное присутствие на сцене соревновались спектакли на один и тот же первоисточник. Причем не всегда эти пьесы воспринимались авторами и публикой как пародии. Появление большого количества таких переработок однозначно связано с успехом оригинальных опер на театральных подмостках Вены.

Так, в своей магистерской диссертации, посвященной пародии в австрийском народном театре, Анна-Мария Бахманн подробно разбирает пародию Карла Майсля «Болтливая немая из Нуссдорфа» (*Die geschwätzige Stumme von Nußdorf,* 1830). В самом названии уже явно просматривается отсылка к опере Д.-Ф. Э. Обера «Немая из Портичи». Однако это была не единственная австрийская пародия на сочинение французского композитора. За месяц до премьеры спектакля Майсля о

---

[62] Более подробно об этих пародиях и других переделках «Волшебной флейты» см. в статье: *Branscombe P.* Die Zauberflöte. A Lofty Sequel and some Lowly Parodies // Publications of the English Goethe Society. 1978. Vol. 48, Issue 1. P. 1–21. https://doi.org/10.1080/09593683.1978.11785813.

[63] *Scheid M.* Parodien im Wiener Volkstheater am Beispiel von Johann Nestroys «Judith und Holofernes» (1849): Hausarbeit (Hauptseminar). Homburg, 2014. 28 S. [Onlinefassung]: Grin.com. URL: https://www.grin.com/document/286997 (Abruf: 18.01.2022).

[64] *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр: дис. … д-ра иск.: в 2 т. М., 2018. Т. 1. С. 115.

[65] *Scheid M.* Parodien im Wiener Volkstheater…

своем пародийном осмыслении «Немой» заявил Адольф Бойерле. 3 июня 1830 года была поставлена травестия Франца Х. Тольда[66] «Немая из Халлодричи» (*Die Stumme von Hallodrici*), а в начале 1831-го на суд публике представил свою пьесу «Ванилли, говорящий немой» (*Vanilli, das redende Stummerl*) Килиан Й. Шикх[67]. К сожалению, тексты последних двух спектаклей до наших дней не сохранились[68].

Основной техникой пародирования у авторов пьес для *Volkstheater* было воспроизведение атмосферы оригинала в обстановке венского быта и с использованием местного диалекта:

> …Чувства, которые пародируются, показываются как искусственные тем, что выражены на несочетаемом диалекте, либо тем, что откровенно противопоставляются более естественным чувствам, которые выражаются с традиционным комическим акцентом на основных жизненных инстинктах театрального «первобытного человека» (*theatrical «Naturmensch»*)[69].

Травестирование становится одним из популярнейших методов пародирования. Появляются несколько пьес, специально написанных в подобной технике (например, «Травестированный Телемак» Фердинанда Кауэра[70] / Иоахима Перинета или «Травестированная Медея» Франца Фолькерта[71] / И. Перинета).

К тому же заинтересованность венцев к пародии позволила в качестве пародируемого материала избирать совершенно любые оперные сочинения.

---

[66] Тольд Франц Ксавер (*Told Franz Xaver*, 1792–1849) — австрийский писатель, поэт и драматург. Родился в Вене, изучал право в Инсбруке. В 1809 году поступил на военную службу, которую успешно завершил в звании капитана в 1840 году. Поселившись в Вене, полностью посвятил себя литературному труду. Однако, несмотря на плодовитость и популярность, постоянно имел долги и умер в полной нищете. Большая часть его наследия — бесчисленные новеллы, публиковавшиеся в популярных журналах, сборниках и в его собственном альманахе *Fortuna*. Оказал огромное влияние на развитие жанра *Zauberstück*.

[67] Шикх Йозеф Килиан (*Schickh Josef Kilian*, 1799–1851) — австрийский драматург, видный представитель венского народного театра. Служил чиновником, параллельно создавая пьесы для пригородных театров Вены. Автор более 70 произведений, преимущественно сказок, комедий и пародий.

[68] *Bachmann A.-M.* Die Parodie im Wiener Volkstheater am Beispiel von Carl Meisls «Die geschwätzige Stumme von Nußdorf»: Diplomarbeit. Wien, 2014.

[69] *Yates W.E.* Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. Cambridge: Cambridge University Press, 1972. P. 35.

[70] Кауэр Фердинанд Август (*Kauer Ferdinand August*, 1751–1831) — австрийский композитор, дирижер, пианист, одна из ключевых фигур венской музыкальной жизни рубежа XVIII–XIX веков. Уроженец Моравии, изучал медицину в Трнаве, но с 1777 года полностью посвятил себя музыке в Вене. Автор более 200 опер и зингшпилей для венских театров. Помимо опер написал 20 месс, множество оркестровых и танцевальных произведений. Опубликовал ряд педагогических работ — руководства по игре на скрипке, флейте и кларнете.

[71] Фолькерт Франц (*Volkert Franz*, 1767–1845) — австрийский композитор и органист. Родился во Фридланте (ныне Чехия), получил музыкальное образование в Праге, где начинал карьеру как певчий в оперном хоре. С 1810 года служил органистом в венском Шоттенштифте, а с 1821 года стал ассистентом Венцеля Мюллера в Театре Леопольдштадта. Для этой сцены Фолькерт создал музыку более чем к ста театральным постановкам, преимущественно в жанрах зингшпиля и народной комедии.

К счастью для публики, проблем с выбором первоисточников не было. Как пишет Н. В. Пилипенко, рассматривая репертуарную политику театра в Йозефштадте,

> …среди опер и зингшпилей, которые включались в репертуар, как правило, преобладали сочинения, «проверенные» на других венских сценах — такие, как «Деревенский цирюльник» Шенка, «Дунайская русалка» Кауэра, «Швейцарское семейство» Вейгля, «Агнес Сорель» Гировца, «Золушка» Изуара, «Две лисы» Мегюля, «Севильский цирюльник» Россини, «Вольный стрелок» Вебера и другие[72].

Из итальянских композиторов большой популярностью пользовался *Джоаккино Россини*. Так, на его оперу «Танкред» в 1817 году написал свою пародию Адольф Бойерле с музыкой Венцеля Мюллера[73], а «Севильский цирюльник» нашел свое пародийное воплощение в пьесе К. Майсля «Зиверингский цирюльник» (1828).

В музыкальной культуре выдвигаются и фигуры немецких композиторов, в частности *Карла Марии фон Вебера* (об этом свидетельствует появившаяся сразу после премьеры «Вольного стрелка» пародия «Штаберль[74] как вольный стрелок» (1822) Филиппа Якоба Риотте[75] и Филиппа Рёта[76] на либретто Карла Карла), *Фридриха фон Флотова* («Маленькая Марта, или День портянок в Шнабельхаузене» (1848) Алоиза Берля[77] / Ф. Зуппе) и *Рихарда Вагнера*.

Но, наверное, «пальма первенства» по количеству появившихся пародий справедливо принадлежит французским композиторам. Вероятно, нет ни одной крупной фигуры, чье оперное сочинение не было бы спародировано австро-немецкими авторами. Среди них: *Джакомо Мейербер* («Динора, или Поворот на

---

[72] *Пилипенко Н.В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр. Цит. изд. С. 120.

[73] Мюллер Венцель (*Müller Wenzel*, 1759—1835) — австрийский композитор. Родился в Моравии. Получил первые уроки музыки в Альтштадте. Продолжил обучение в бенедиктинском монастыре в Райгерне. В 1783 году поступил скрипачом в оперный оркестр г. Брно, где дебютировал как оперный композитор. С 1786 года работал капельмейстером в Леопольдштадт-театре в Вене. В 1807—1813 годах работал в Немецком театре в Праге, затем продолжал работу в Леопольдштадт-театре. Автор более 200 опер, а также симфоний, кантат и месс.

[74] Штаберль — типичная фигура старого венского народного театра. Как правило, он изображает венского горожанина среднего класса с профессией изготовителя зонтиков (*parapluimacher*), который ведет себя неловко в странных обстоятельствах, но всегда знает, как помочь себе с помощью смекалки.

[75] Риотт Филипп Якоб (*Riotte Philipp Jakob*, 1776–1856) — немецкий композитор. Учился играть на скрипке, виолончели, фортепиано и органе. В 1793 году получил должность органиста Трире. В 1808 году переехал в Вену. В 1818 году стал помощником капельмейстера Театра ан дер Вин.

[76] Рёт Филипп Якоб Генрих (1779–1850) — немецкий виолончелист, композитор и дирижер.

[77] Алоиз Берля (*Alois Berla*, 1826–1896) — австрийский актер и драматург. Родился в Вене. Получил музыкальное образование, однако решил посвятить свою жизнь профессии актера. Дебют на сцене состоялся в немецком театре Пешта в 1847 году, после был приглашен в качестве драматурга и актера в Театр Ан дер Вин, где выступал с 1848 года. Автор более 130 пьес для народного театра.

Хюттельдорф» (1865) Фридриха Хоппа[78] / Франца фон Зуппе), *Франсуа Буальдьё* («Черная дама» К. Майсля / Адольфа Мюллера), *Шарль Гуно* («Фаустик и Маргаритка» (1862) Юлиуса Хоппа[79]) *Даниэль Обер* («Болтливая немая из Нюсдорфа» К. Майсля) и другие.

Большинство подобных пародий писались в характерных для венского народного театра жанрах *Singspiel* (зингшпиль), *Zauberstück* (волшебная пьеса) и *Posse mit Gesang* (фарс с пением). Тем не менее оперная пародия распространялась дальше подмостков *Volkstheater*. Ее влияние можно проследить также в традиции оперетты, кабаре и жанра венской песни (*Wienerlied*)[80].

Существование оперных пародий стало возможным благодаря активной работе драматургов, служивших при народных театрах и писавших для них свои пародийные пьесы. Остановимся подробнее на творчестве некоторых из них.

Важное место в истории оперной пародии австрийского народного театра занимает фигура писателя и издателя Адольфа Бойерля. «Отец» одного из популярнейших героев народной комедии Штаберля, Бойерле большую часть своей творческой биографии посвятил жанру комедии. В этом плане его по праву можно назвать предтечей Раймунда[81], который завершил становление нового вида народного спектакля, зародившегося у Бойерля.

Сам драматург определил как пародии 6 своих пьес. Две из них можно считать литературными пародиями. Одна из них — «Коварство и любовь» (*Kabale und Liebe,* 1827) — явно использует в качестве первоисточника одноименную пьесу Ф. Шиллера. Другая — «Гисперль и Фисперль, или Что-то новое каждую минуту» (*Gisperl und Fisperl, oder Alle Minuten etwas Anderes,* 1825) — озаглавлена Бойерлем

---

[78] Хопп Фридрих Эрнст (*Hopp Friedrich Ernst,* 1789–1869) — австрийский актёр и писатель. Родился в Брно. Занимался торговлей, работал коммивояжером и бухгалтером, а также выступал как актёр-любитель. С 1815 года выступал в театрах Брно, Граца, Братиславы и Бадена под Веной.В 1822 году получил должность в венском Театре в Йозефштадте. С 1825 года параллельно работал в Театре ан дер Вин. С 1847 по 1849 год работал в Карл-театре. Автор нескольких фарсов.

[79] Хопп Юлиус (*Hopp Julius*, 1819–1885) — австрийский композитор, дирижёр и переводчик. Родился в Граце. Получил известность в 1860-х и 1870-х годах благодаря адаптациям оперетт Жака Оффенбаха, которые преимущественно ставились в Театре ан дер Вин, где Хопп занимал должность капельмейстера. Занимался сочинением пародий, народных пьес, а также переводом французских опер и оперетт.

[80] *Flotzinger R.* Parodie // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits. URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dc56 (Abruf: 03.08.2024).

[81] Bäuerle Adolf // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot, 1875. 2. Band. S. 147–149.

как «Пародия на волшебные пьесы». Тем самым, в ней драматург высмеивает стереотипы одного из самых любимых и популярных жанров народного театра первой четверти XIX века.

Еще два спектакля представляют собой балетные пародии. «Глупый рыцарь» (*Der blöde Ritter*) основан на балете Луи-Антуана Дюпора[82] «Глупый рыцарь, или Сила женщин» (*Der blöde Ritter oder die Macht der Frauen*). Несмотря на наличие первоисточника, в этой пьесе Бойерле пародирует не столько произведение французского композитора, сколько типичные принципы и сюжетные ходы рыцарских романов, ставших популярными в эпоху романтизма. Во втором балете-пародии с музыкой Фридриха Августа Канне[83], «Линдана, или Фея и нож для стрижки волос» (*Lindane oder Die Fee und der Haarbeutelschneider*), драматург обращается к сочинению Огюста Вестриса[84] «Фея и рыцарь» (*Die Fee und der Ritter*).

Две оставшиеся пародии связаны с известными в то время оперными сочинениями.

25 апреля 1817 года на сцене театра Леопольдштадта состоялась премьера пьесы Бойерля «Танкред», основанной на одноименной опере Дж. Россини. Фактически, драматург полностью позаимствовал сюжет сочинения (центральная тема пародии — взаимоотношения отвергнутого принца Танкреда и его возлюбленной Аменаиды), подвергнув его травестированию. Действие перенесено

---

[82] Дюпор Луи-Антуан (*Duport Louis-Antoine*, 1786–1853) — французский танцовщик, хореограф и педагог, воспитанник школы Парижской оперы. Дебютировав в этом театре в 1801 году, быстро стал первым танцором, а затем и постановщиком. Его балеты «Ацис и Галатея» (1805) и «Фигаро, или Напрасная предосторожность» (1806/07) отличались новаторством, что привело к конфликту с главным балетмейстером Пьером Гарделем. В 1808 году Дюпор разорвал контракт и уехал в Санкт-Петербург, начав длительный период работы за границей. Ставил спектакли в России, Австрии (Вена, Кернтнертор-театр), Италии (Неаполь, театр Сан-Карло) и Великобритании (Лондон). В 1836 году вернулся в Париж и продолжал работать в балете до 1840-х годов.

[83] Канне Фридрих Август (*Kanne Friedrich August*, 1778–1833) — австрийский композитор, драматург и музыкальный критик немецкого происхождения. Родился в Деличе (Саксония). С 1806 года проживал в Вене, где занимался преподаванием музыки в доме князя Лобковица. В 1821–1824 годах Канне возглавлял венское издание *Allgemeine musikalische Zeitung* («Всеобщая музыкальная газета»), а впоследствии стал одним из основателей *Allgemeine musikalische Anzeiger* («Всеобщий музыкальный вестник»). Творческое наследие включает более десяти опер, среди которых наиболее известны «Орфей и Эвридика» (1807), «Миранда, или Меч возмездия» (1811) и «Железная дева» (1822). Кроме того, писал мессы, камерную музыку, сочинения для фортепиано и песни.

[84] Вестрис Мари Жан Огюст (*Vestris Marie Jean Augustin*, 1760–1842) — выдающийся французский танцовщик и хореограф. Дебютировал в 12 лет, к 18 годам стал *Primo ballerino* Парижской оперы. Гастролировал в Англии, а во время Революции временно работал в Лондоне. После возвращения в Париж конкурировал с Луи Дюпором. Закончив карьеру, стал влиятельным педагогом, воспитавшим звёзд балета XIX века — Мариуса Петипа, Марию Тальони, Фанни Эльслер и других.

из Сиракуз в Вену, что позволяет воссоздать в пьесе местный венский колорит (так, например, герои посещают кофейни и пивные), имя главной героини — Аменаиды — трансформировано в Аннамидель, которое явно несет в себе элемент народной «простецкости», а речь персонажей наполнена диалектизмами[85].

Музыку к пьесе написал Венцель Мюллер. Как отмечают местные газеты, в своей партитуре композитор «метко использовал популярные фрагменты оригинала Россини»[86].

Удивительно, но как замечает Мануэла Шерф в своей магистерской диссертации, «критика оригинала [в этой пьесе] практически отсутствует. Напротив, “Танкреда” можно рассматривать как безобидную комическую адаптацию, как это обычно бывает в пародийных постановках Бойерле»[87].

Через год после «Танкреда», 3 марта 1818 года Бойерле представил публике свою «пародию с волшебством и песнями» «Заколдованный принц» (*Der verwunschene Prinz*) — пародию на комическую оперу-балет французского композитора Андре Гретри[88] на либретто Жана Франсуа Мармонтеля[89] «Земира и Азор», основанную на сюжете сказки «Красавица и Чудовище». Несмотря на то, что первоисточник появился еще в 1771 году, венцы смогли познакомиться с этим сочинением лишь только 8 января 1818 года, когда опера-балет была поставлена на сцене Театра ан дер Вин. Пародия, появившаяся спустя два месяца после премьеры, была вдохновлена именно этим событием[90].

Высмеивает Бойерле романтический сюжет, используемый в опере Гретри:

Погрязший в долгах производитель вееров Сандельхольца намеренно разыскивает принца, чтобы женить его на одной из своих дочерей. Земира же, расчетливая и жаждущая денег «старая дева», согласна выйти замуж за Азора только потому, что он обещает ей неограниченное богатство.

---

[85] См. более подробно: *Spendul T.* Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800-1850. Dissertation. Wien, 1965. S. 51–57.
[86] *Wiener allgemeine Theaterzeitung.* 1. Mai 1917. № 52.
[87] *Scherf M.* Adolf Bäuerle und die Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater: Diplomarbeit. Wien, 2010. S. 37.
[88] Гретри Андре-Эрнест-Модест (*Grétry André-Ernest-Modeste*, 1741–1813) — французский композитор валлонского происхождения, ключевая фигура в развитии жанра французской комической оперы XVIII века.
[89] Мармонтель Жан Франсуа (*Marmontel Jean-François*, 1723–1799) — французский писатель, философ и драматург.
[90] Это предположение находит подтверждение в самой пьесе, когда комический персонаж Сандельхольц на вопрос заколдованного принца, где тот слышал о нем, отвечает: «В Венском театре, который вам хорошо известен, где мы только что исполнили вашу историю» (I, 6).

Музыку к пародии, так же, как и к «Танкреду», написал Венцель Мюллер.

«Заколдованный принц» — один из примеров, когда пародия превзошла оригинал не только по художественной значимости, но и популярности у публики. Как отмечает Татьяна Шпендуль, «Заколдованный принц» очаровывал зрителей еще несколько лет после того, как его первоисточник был снят с венской сцены[91].

Однако проявления пародии в творческом наследии Бойерля на этом не заканчиваются. Помимо ранее перечисленных литературных пародий, которые подчас находили свое драматическое воплощение на театральной сцене, к их числу стоит также отнести такие пьесы, как «День Леопольда, или Нет ненависти к человечеству и нет раскаяния» (*Der Leopoldstag oder Kein Menschenhass und keine Reue*, по А. Коцебу), «Мария Штуттгартин» (*Maria Stuttgardin*, по Ф. Шиллеру), «Ловелас» (*Der Tausendsasa*, по Дж. Крауну). Бойерле не называл эти пьесы «пародиями», но первоисточники, заложенные в них, угадываются довольно легко, а потому и пародийность их не вызывает сомнения.

Особую сложность для исследования представляют авторские жанровые определения, подчас довольно разнообразные. В частности, драматург некоторые свои сочинения обозначает как «комическая опера». К ней, например, относится пьеса «Баня под Веной» (*Das Badhaus bei Wien*) с музыкой Венцеля Мюллера. Как указывает М. Шерф, она основана на опере *La guerre ouverte* Ламберта, и поскольку Бойерле сохранил в ней «ситуации и персонажей как в оригинале»[92], эту пьесу можно считать «не просто “комической оперой”, а комической адаптацией оперы, поэтому произведение можно рассматривать как пародию»[93].

К «комической опере», а точнее — «народной и волшебной опере в трех актах» с музыкой В. Мюллера, относится бойерлевская «Алина, или Вена в другой части света» (*Aline oder Wien in einem anderen Weltteil*), представляющая собой пародию на оперу французского композитора Анри Монтана Бертона[94] «Алина,

---

[91] *Spendul T.* Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien: Opernparodien 1800–1850. S. 67.
[92] *Theaterzeitung.* № 121 und 122. 23.12.1815.
[93] *Scherf M.* Adolf Bäuerle und die Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater. S. 41.
[94] Бертон Анри Монтан (*Berton Henri Montan*, 1767–1844) — французский композитор и теоретик. Ученик А. Саккини, с 1782 года скрипач оркестра Гранд-Опера. Дебютировал в 1784 году оперой «Первый мореход». Наибольшую известность получила его опера «Ужасы монастыря» (1790), ставшая образцом жанра «оперы спасения». Автор 48 опер, большого числа духовных сочинений, маршей и гимнов.

королева Голконды». Здесь, как и в случае с «Танкредом», действие из Индии перенесено в пригород Вены, что также может свидетельствовать о травестировании первоисточника. К тому же Бойерле фрагментами дословно цитирует либретто оперы Бертона, что также характерно для травестии. В то же время, как замечает М. Шерф, «эта пародия — не язвительная, оскорбительная атака на оригинал, а скорее забавная, юмористическая адаптация, безобидно оригинал высмеивающая»[95].

Выделяется из пьес Бойерля «Фальшивая примадонна в Кревинкеле»[96] (*Die falsche Primadonna in Krähwinkel*). Она тоже представляет собой пародию, но не на оперные сочинения или литературные первоисточники. Объект пародии — исторический персонаж, итальянская оперная звезда Анжелика Каталани. Она была знаменита благодаря своему необыкновенно красивому голосу (сопрано). Впервые Каталани выступила для венской публики в июне 1818 года и сразу стала любимицей австрийцев, о чем свидетельствуют многочисленные и очень возвышенно-поэтические панегирики-рецензии в ее честь, публиковавшиеся в местных газетах. Хотя стоит сказать, что пародийному высмеиванию подвергается не личность этой певицы, а культ звезд, которыми восторгаются до беспамятства простые люди:

> Франц и Фриц Вальтер приезжают из неопределенного «места жительства», где они только что побывали на концерте «певицы, поразившей всю Европу». Пфифшпиц, постоянно ищущий новости для своей газеты, сразу же узнает в этом описании «знаменитую Каталани», чье пение, по мнению жителей Кревинкеля, гарантирует, что «больные выздоровеют, дураки обретут рассудок, а глухие — слух, если услышат ее» (I, 9).
>
> Рассказ двух незнакомцев дает местному актеру Люстигу идею, как он еще может завоевать свою возлюбленную Ханнхен, дочь узколобого школьного учителя Ганслебера. Она помолвлена с болтливым градоначальником Руммельпуфом, но Люстигу удалось убедить ее отца отдать Ханнхен ему в жены, если он сумеет стать более известным в Кревинкеле, чем его соперник. Для этого актер решает выдать себя за знаменитую певицу Каталани и заставить весь город говорить о нем. В этом ему помогают сестра Кетхен Гутсмут, которая уже успела прославиться как актриса, и двое незнакомцев. Однако они преследуют свои собственные цели. С помощью интриг Люстига Франц Вальтер надеется освободить свою возлюбленную Альбертину из лап ее жениха, бургомистра Никласа Стаара, а Фриц Вальтер хочет завоевать расположение Кетхен Гутсмут.

---

[95] Ibid.

[96] Кревинкель (с нем. — захолустье) — вымышленное географическое название, представляющее собой фигуру речи. Используется для описания закостенелого мещанского мирка.

Мотивы с переодеванием, обманом и слепыми заблуждениями — самые распространенные сюжетные ходы в романтической литературе. Но содержательную часть своей пьесы, связанную с личностью «Каталани», Бойерле не выдумывает — он использует многочисленные истории о певице, почерпнутые им из газетных статей, а также огромнейшее количество слухов и исторических анекдотов (например, об оплате певицей оказанных ей услуг в виде исполнений арий «с большим количеством изящных трелей»). Высмеивает Бойерле и огромный диапазон Каталани, простирающийся от g^3 до «глубинных низов». Так, жители Кревинкеля не замечают никакого подвоха, когда Люстиг, забыв о своей роли, случайно начинает петь своим обычным голосом. Такая неожиданность заставляет жителей еще больше обожать феноменальный дар «фальшивой примадонны».

Еще один яркий представитель пародийной традиции *Wiener Volkstheater* — Карл Майсль — стоит в одном ряду с Крингштайнером и Нестроем. Его по праву можно считать новатором в жанрах фарса и пародии. Благодаря «реалистической» линии, отражению проблем современного общества, вычурных ценностей аристократического мира, Майсля можно считать прямым предшественником идей Нестроя. Его творческое наследие довольно многогранно и масштабно: среди часто встречаемых жанров можно отметить комедии, кводлибеты, зингшпили, волшебные пьесы и многие другие. Важное место занимают мифологические карикатуры, пародийные фарсы и оперные пародии, пик создания которых пришелся на период 1826–1830 годов.

Не будет преувеличением сказать, что творческий успех Майсля и его известность как драматурга начались именно с его оперной пародии. 1 декабря 1826 года на сцене Леопольдштадт-театра состоялась премьера его фарса с пением «Черная дама» (*Die schwarze Frau*), первоисточником которой послужила имевшая оглушительный успех в Париже комическая опера «Белая дама» Франсуа Буальдье и Эжена Скриба, впервые представленная венской публике в июле того же года. Здесь, как и во многих других пародийных пьесах его предшественников и современников, драматург травестирует французскую оперу, полностью сохраняя сюжет. Действие из аристократической шотландской среды 1759 года переносится

в обстановку маленького венского пригорода, что позволяет Алисе Кристине Вагингер отнести эту пьесу к «Кревинкелиадам»[97].

По всей видимости, эта пародия оказала огромное влияние на пародийное мышление Нестроя, поскольку драматург принимал непосредственное участие в ее постановке[98]. Важную роль она сыграла и в судьбе своего композитора — Адольфа Мюллера-старшего, который отпраздновал с ней свой первый большой успех на пародийном поприще.

И, конечно же, значимой эта пьеса оказалась и для самого Майсля. Как указывает Фанни Платет, здесь, как и в некоторых других своих пьесах, драматург, конечно, в первую очередь высмеивает мир призраков, часто встречаемый в сочинениях его времени. Тем не менее за этой «фантастической» ширмой скрывается также едкая сатира на современный социально-политический фон[99]. Все биографические статьи, посвященные фигуре Майсля, называют эту пьесу одним из любимейших у публики творений драматурга[100].

Также к оперным пародиям Майсля, помимо «Черной дамы», относятся «Зиверингский цирюльник» (*Barbier von Sievering*, 1828) по мотивам оперы Россини «Севильский цирюльник», «Юлерль, модистка» (*Julerl, die Putzmacherin,* 1829), первоисточником которой послужила опера «Весталка» Гаспаре Спонтини, «Болтливая немая из Нусдорфа» (*Die geschwätzige Stumme von Nußdorf,* 1830*)*, «Фра-дьяволо, или Гастхаус» (*Fra Diavolo oder das Gasthaus*, 1830) по опере Даниэля Обера и другие. К сожалению, провал последней пьесы способствовал тому, что Майсль закончил свою карьеру пародиста[101].

Всех этих драматургов по праву можно считать предшественниками Нестроя, чтя фигура стоит отдельным столпом в истории австрийского народного театра. Он

---

[97] *Waginger A. Ch.* «Die schwarze Frau» von Carl Meisl und Adolph Müller senior als Beispiel für eine Wiener Parodieoper: Diplomarbeit. Wien, 2011. URL: https://utheses.univie.ac.at/detail/15046# (Abruf: 09.08.2024).

[98] *Miesbacher H.* Die frühen Grazer Jahre Johann Nestroys (1826–1831) // Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft. 35. Jahrgang. 2015. Heft 3–4. S. 128–146. S. 135.

[99] *Platelle F.* Adolf Bäuerles und Carl Meisls Bearbeitungen von französischen «opéras comiqes» // Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft. 35. Jahrgang. 2015. Heft 3–4. S. 184–191. S. 191.

[100] *Wurzbach C. von.* Meisl, Karl // Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. 17. Theil. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1867. S. 284–288; *Stachel B.* Meisl Karl // Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Band 6. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975. S. 199 f; *Schlossar A.* Meisl, Karl // Allgemeine Deutsche Biographie. Band 52. Leipzig: Duncker & Humblot, 1906. S. 305–307.

[101] *Sato F.* Die literarische Parodie des Wiener Volkstheaters am Beispiel Karl Meisls: Diss. Innsbruck, 2004. S. 69.

работал практически во всех жанрах, бытовавших в то время в *Volkstheater*. Не удивительно поэтому, что его драматическое наследие до сих пор остается объектом пристального внимания европейских литературоведов и театроведов.

§ 1.2. Пародия и травестия: об исторической и теоретической трудности разграничения понятий

Прежде чем рассматривать специфику пародийных пьес Иоганна Нестроя, следует отметить, что такие свои сочинения драматург жанрово всегда обозначал по-разному. Жанровое определение «пародия», в основном, встречается в ранних сочинениях комедиографа («Душевный тюремщик», «Цампа»). В более поздних пьесах он использовал типичные для австрийского народного театра своего времени жанровые дефиниции — *Zauberstück* (волшебная пьеса) и *Posse* (пьеса), добавляя перед этим наречие *parodierende* (спародированная). Так произошло, например, в сочинениях «Ни лаврового дерева, ни нищенского посоха» (*eine parodierende Posse*), «Кобольд» (*eine parodierende Zauberposse*), «Марта» (*eine parodierende Posse*) и др. Забегая вперед, стоит сказать, что типичные черты этих жанров в нестроевских пародиях, действительно, ярко прослеживаются, что согласуется с их авторской классификацией.

Прибегал Нестрой и к иным жанровым определениям. Так, свою пьесу «Юдифь и Олоферн» драматург рассматривал как травестию.

Бывали случаи, когда комедиограф, явно заимствуя материал из первоисточника и перерабатывая его, не использует в жанровой дефиниции уточнение «спародированная». Так произошло, например, в пьесе «Волшебник Сульфурэлектримагнитофосфоратус» (*eine Zauberposse mit Gesang*). Такая свобода в понимании жанра своих пьес порой приводит исследователей творчества Нестроя к противоречивым взглядам. Отто Роммель сначала рассматривал «Волшебника…»

как пародию[102], однако впоследствии исследователь отказался от этого определения[103].

Вполне законно можно задаться вопросом: почему в большинстве случаев Нестрой не определил свои пародийные сочинения именно как *пародии*? Ответ на него осложняется одним довольно важным обстоятельством: многие рецензенты и критики австрийских газет пьесы комедиографа пародиями также не называли. Чаще всего они относили их к жанру травестии.

По всей видимости, в первой половине XIX столетия венские театральные деятели даже между собой не могли определиться в различии между этими двумя видами комического начала. Так, «Тангейзер», которого Нестрой снабдил жанровым определением *Zukunftsposse* (без наречия «спародированная»), в прессе иной раз называли пародией. Однако были и другие мнения. Приведем в пример выдержку из рецензии на премьеру, опубликованную в газете *Der Humorist*. В ней критик не соглашается с мнением современников[104] о пародийной природе пьесы, считает сочинение травестией, разграничивая разницу между этими понятиями и выявляя их главное различие:

> В пародии предмет должен быть изменен по праву, а форма сохранена. Соответственно, этот «Тангейзер» [Нестроя. — *А. В.*] — травестия, потому что она сохраняет предмет и облекает его в нелепую форму[105].

Вопрос о сущности пародии и ее отличии от травестии всегда был и остается одним из актуальных и сложных в науке. Тем не менее как нам кажется, попытка ответить на него является важнейшим ключом к пониманию не только положения оперной пародии в традиции венского народного театра, но и всей специфики *Wiener Volkstheater*. Не вдаваясь в неподъемный пласт различных учений в теории пародии, берущих свое начало еще от идей Аристотеля, сформулированных им в

---

[102] *Rommel O.* Nestroys Werke. Auswahl in zwei Teilen. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1908. S. XXVI, XXX.
[103] *Brukner F., Rommel O.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1924. Zweiter Band. S. 698.
[104] О данной пьесе и рецепциях на нее в венской прессе см. подробно §3.3.
[105] *Der Humorist,* 3. November 1857. № 295. S. 1182–1183.

«Поэтике», остановимся только на самых основных моментах, способных оказать нам впоследствии методологическую помощь при анализе сочинений Нестроя.

Сразу же уточним, что эта довольно большая, сложная, но актуальная тема заслуживает отдельного самостоятельного исследования. Поэтому в настоящем параграфе мы не ставим перед собой цель сформировать в этом отношении целостную картину. Нам важнее представить основные взгляды на теорию пародии, изложенные, в большинстве своем, либо у немецкоговорящих исследователей, либо в тех работах, что в свое время были переведены на немецкий язык. К тому же, все представленные далее идеи непосредственно связаны с областью литературы. Мы же попытаемся так или иначе «приложить» эти мнения к музыкально-театральному искусству.

Наиболее широким понятием, конечно же, представляется пародия. В статье из энциклопедии И. А. Эберхарда под ней понимается «стихотворение, в котором к высокой, серьезной форме известного [первоисточника. — *А. В.*] добавляется комическое содержание, взятое из повседневной жизни», а также «такая переделка стихотворения, которая трансформирует основные идеи [произведения. — *А. В.*], служащего образцом, и сохраняет второстепенные идеи»[106]. Таким образом, обязательный аспект пародии — «подражание и комическое[107] преобразование заранее созданной модели»[108].

Более узко предлагают понимать пародию Т. Вервейен и Г. Виттинг. По их мнению, она представляет собой «форму письма, которая антитематически обрабатывает [то есть направлена против смысла и конституции смысла. — *А. В.*] оригинал средствами комедии»[109].

Противоположную точку зрения на пародию высказывает Жерар Женетт. Он, обобщая исторический опыт теоретического осмысления (ссылаясь на Аристотеля,

---

[106] *Eberhards J. A.* Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache / 14. Auflage. Leipzig: Th. Grieben's Verlag (L. Fernau), 1889. S. 714–715.

[107] Это уточнение, однако, нам кажется спорным, поскольку искусство знает большое количество образцов так называемой серьезной пародии (*parodia seria*), которая не стремится к комическому преобразованию первоисточника.

[108] *Rose M. A.* Parodie, Intertextualtät, Interbildlichkeit. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006. S. 7.

[109] *Verweyen Th., Witting G.* Die Parodie in der neueren deutschen Literatur: eine systematische Einfuehrung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. S. 125.

Скалигера, Салье, Ришелье и других), рассматривает пародию (а вместе с этим и травестию, персифляж и пастиш) именно как жанр литературы с присущими ему структурными и функциональными особенностями, выделяющими ее среди других схожих жанров.

Срединное положение в теоретическом определении жанровой природы пародии занимает Б. Мюллер. Она утверждает, что пародия может рассматриваться и как форма[110] письма, и как жанр:

> Пародийный текст всегда принадлежит к жанру пародии, если в нем доминируют инструменты пародийного способа письма. Пародийный стиль письма в своей концентрации, таким образом, представляет собой жанр пародии[111].

Пародия изменяет оригинал, переводя его в другое мировоззрение, другую ситуацию или экстраполируя некоторые аспекты оригинала. Чаще, однако, преувеличиваются черты характера персонажей, что сближает ее с карикатурой. Комизм пародии заключается в контрасте между идеей оригинала и применением ее к несерьезному предмету. Таким образом, текст пародии максимально точно повторяет пародируемый источник, позволяя себе лишь некоторые изменения, которые обусловлены сменой темы. В то же самое время, цитирование даже самого маленького фрагмента (вплоть до небольшого предложения) само по себе уже один из способов пародирования первоисточника[112].

Ученые выделяют несколько функций пародии, позволяющие выделить ее в отдельную сферу литературы. Так, В. Каррер считает, что пародия «реструктурирует иерархию ценностей, косвенно или прямо представленных в тексте»[113]. К тому же, пародирование способно обнажить процессы, которые привели к созданию оригинала.

Р. Нойманн же полагает, что «пародия стреляет в человека оружием его собственной формы»[114], ее цель — косвенная эстетическая критика. Поэтому

---

[110] Как отмечает в своей работе М. Роуз, уже в конце XVI века под пародией понималась «переделка стиха путем изменения некоторых слов в нем» (*Rose M.* Parody: Ancient, Modern and Post-Modern. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 10)

[111] *Müller B.* Komische Intertextualität: die literarische Parodie. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994. S. 41.

[112] См., например: *Verweyen Th.* Theorie und Geschichte der Parodie. Teil I. S. 29.

[113] *Karrer W*. Parodie, Travestie, Pastiche. Munchen: Fink, 1977. S. 162.

[114] *Neumann R.* Zur Ästhetik der Parodie // Die Parodien. Gesamtausgabe. Wien: Verlag Kurt Desch, 1962. S. 554.

«задача пародии — демонтаж ложных памятников и завышенных шкал ценностей»[115].

Применение пародийных техник далеко не всегда осуществляется для достижения комического результата, а иной раз даже не предполагает создания собственно пародии. В этом плане сошлемся на позицию Ю. Н. Тынянова, который разграничивает понятия «пародичность» и «пародийность»: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции»[116]. Таким образом, как справедливо замечает В. П. Скобелев, «если для носителя пародирующего слова цель — на предмете пародирования, то для носителя пародического использования (для субъекта стилизации) пародирование — не цель, а средство для достижения каких-то иных (в том числе и внелитературных) целей»[117].

Рассмотрим теперь специфику травестии. И. А. Эберхард подразумевает под травестией «…изменение произведения, при котором сохраняются основные идеи его содержания и преобразуются второстепенные темы и форма, так что создаваемый таким образом контраст производит грубый комический эффект»[118]. Заметим, что автор приводит в качестве одного из примеров травестии пьесу Вольхайма *Tannhäuser oder Die Keilerei auf der Wartburg*, первоисточником которого стала опера Вагнера.

А. И. Жеребин понимает под травестией именно способ письма. Главное проявление — комическое столкновение предмета (сохраняя содержание и форму) переработки с низким стилем изложения его инварианта. Помимо речевых элементов, изменению подвергаются и другие существенные компоненты: «формы времени и хронотопа, сюжетные мотивы, поэтика композиции, образ автора и образ героя <…>. В результате грандиозные исторические события оборачиваются абсурдным фарсом, эпические или трагические герои предстают в облике современных мещан, преследующих низменные эгоистические цели,

---

[115]Цит. по: *Wirth U.* Parodie // Wirth. U. (eds) Komik. Stuttgart: J.B. Metzler, 2017. https://doi.org/10.1007/978-3-476-05391-6_6. S. 29.
[116] *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 290.
[117] *Скобелев В. П.* М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) // Ирония и пародия: межвузовский сборник научных статей. Самара: [б. и.], 2004. С. 24.
[118] *Eberhards J. A.* Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache. S. 714.

боговдохновенный поэт уступает место скептику или цинику в шутовском колпаке»[119].

В травестии материал остается нетронутым, но при этом помещается в менее впечатляющую обстановку. Текст, сюжет и общий посыл оригинала обесценивается за счет смены ролей персонажей, приводящих к их социальному «снижению»; язык становится вульгарным (подчас и нецензурным). Оригинал тем самым маскируется, но все равно остается узнаваемым.

Также попытаемся кратко охарактеризовать бурлеск и попробуем установить его соотношение с пародией и травестией.

М. Кумминс, с опорой на старинную традицию, рассматривает бурлеск как одну из форм пародии, которая «представляла собой жесткую сатиру, высмеивающую произведения в критической манере»[120]. Е. А. Квинн также воспринимает бурлеск как своеобразную форму пародии, но отмечает, что он — «тип художественного или драматического текста, целью создания которого служит насмешка над серьезным произведением или целым жанром. <…> бурлеск обычно отличается от сатиры готовностью отойти от серьезной критики в пользу развлечения»[121]. А. А. Александрова уточняет, что «в отличие от родственной ему пародии, в бурлеске имитируется не конкретное произведение, а целый жанр (текстотип)»[122].

По мнению Е. Г. Хайченко, бурлеск — это «литературно-театральный жанр, построенный на комическом несоответствии содержания и формы, предмета и манеры его изображения»[123]. От сатиры и пародии его отличает сильное проявление абсурдности. Эту же черту отмечает и М. Кумминс.

---

[119] *Жеребин А. И.* Травестия // Новый филологический вестник. 2008. № 2. С. 29.
[120] *Cummins M.* Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's Opérettes and Germaine Tailleferre's Du Style Galant au Style Méchant: PhD-dissertation. Kansas, 2017. P. 24.
[121] *Quinn E. A.* Dictionary of Literary and Thematic Terms. New York: Checkmark Books, 2000. P. 40.
[122] *Александрова А. А.* Поэтика, комизм и дуализм бурлеска Джонатана Свифта «Битва книг» // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2022. № 2(41). С. 241-244. https://doi.org/10.34680/2411-7951.2022.2(41).241-244. С. 242.
[123] *Хайченко Е. Г.* Великие романтические зрелища: Английская мелодрама. Бурлеск. Экстраваганца. Пантомима. М.: ГИТИС, 1996. С. 60.

В. П. Москвин понимает бурлеск как «стиль, основанный на комическом несоответствии содержания и формы речи»[124].

По мнению В. Б. Семенова, бурлеск — «1) тип комической стилизации, заключающейся в имитации какого-либо из широко распространенных стилей или в использовании стилистических примет известного жанра — и в дальнейшем построении комического образа заимствованного стиля с помощью его применения к несоответствующему тематическому материалу; 2) историческая жанровая форма европейской комической литературы, <…> предполагающая использование вышеуказанного стиля»[125].

Так или иначе, во всех этих определениях явно присутствует общая черта: двоякость, «неувязка содержательного и стилистического планов»[126], то, что можно назвать «сшибка»[127]. При этом, двоякость бурлеска рассматривается исследователями по-разному.

По мнению К. Бальдика, «бурлеск представляет собой жанр пародии, который насмехается над серьезными литературными произведениями. Это достигается либо путем изложения их торжественных тем в неприемлемом стиле, либо использованием возвышенного языка для описания обыденных и незначительных вещей»[128]. Стоит сказать, что такое «двойное» проявление несоответствий в бурлеске в свое время отмечал и Ш. Перро[129].

Более ограниченно рассматривают бурлеск П. Чайлдс и Р. Фовлер. В их теории «низкий» предмет произведения воплощается в «высоком» стиле[130]. Эту же идею высказывает и В. И. Новиков[131]. Такого же мнения придерживается и

---

[124] *Москвин В. П.* Бурлеск в свете античной теории трех стилей // Известия ВГПУ. 2011. № 8. С. 152.
[125] *Семенов В. Б.* Бурлеск // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 101.
[126] *Соломонова О. Б.* «И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум». Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики. Киев: Задруга, 2006. С. 147.
[127] Сшибка — это столкновение «совсем полярных каких-то вещей» (цит. по: *Малыгина Э. В.* «Сшибка» как возможное проявление кризисной межперсонажной коммуникации в рассказах В. М. Шукшина: аспекты исследования // Филология и человек. 2013. № 2. С. 127).
[128] *Baldick C.* The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. New York: Oxford University Press, 2001. P. 31.
[129] См.: *Пави П.* Словарь театра / пер. с фр. под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 30.
[130] *Childs P., Fowler R.* The Routledge Dictionary of Literary Terms. London and New York: Routledge, 2006. P. 166–167.
[131] *Новиков В. И.* Бурлеск и травестия // *Новиков В. И.* Книга о пародии. М.: Сов. писатель, 1989. С. 172–180.

Е. В. Карабегова[132]. Благодаря подобному ограничению комедийного принципа, она, вслед за В. И. Новиковым, разделяет между собой травестию и бурлеск. На наш взгляд, такой подход наиболее верный.

Как можно заметить, главенствующее (а часто и единственное) употребление термина «пародия» для характеристики интертекстов, основанных на комическом преобразовании первоисточников, может привести к серьезной путанице, отрицательно сказывающейся на качественном понимании происходящих в сочинении процессов изменения и подражания. Причина такой путаницы кроется в функциональной близости комических форм, непосредственно возникающих на основе «пародируемого» текста или стиля. Тем не менее помимо функционального уровня, стоит отметить наличие в них структурных различий, явно очерчивающих их самостоятельное существование. В связи с этим, нам кажется убедительной и наиболее органичной терминологическая система, предложенная Жераром Женеттом. По его мнению, пародия означает изменение смысла путем минимальной трансформации текста; травестия — стилистически пренебрежительное преобразование в манере *virgile travesti*; пастиш — имитация стиля, предпринятая без сатирического намерения; персифляж — сатирический пастиш.

Таким образом, «бурлескная травестия изменяет стиль, оставляя тему нетронутой; и наоборот, пародия изменяет тему, оставляя стиль нетронутым, что может быть достигнуто двумя способами: либо благородный текст сохраняется и применяется как можно более буквально к вульгарной (реальной и актуальной) теме (пародия в узком смысле); либо путем стилистического подражания создается новый, благородный текст, связанный с вульгарной темой (комико-героический пастиш)»[133].

---

[132] *Карабегова Е. В.* Травестия и бурлеск в ирои-комической поэме К. М. Виланда «Оберон»: К проблеме эволюции травестии и бурлеска от XVII к XVIII веку [Электронный ресурс] // Французская литература XVII–XVIII вв. Сайт Натальи Пасхарьян. URL: https://clck.ru/3ENF5V (дата обращения: 02.11.2024).

[133] *Genette G.* Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe / Übersetzt nach der ergänzten 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993. S. 36.

Подытожим сказанное. Существует ряд весьма различных взглядов на определение и функциональное описание понятия «пародия». В нашем эскизном обзоре научных обоснований термина пародия мы не затрагивали проблему оценки пародии как жанра, поскольку для этого пришлось бы подробно остановиться на таких ее сторонах, как предмет пародирования, степень переработки оригинала, намерения и цели пародиста, используемые приемы и методы. Все эти компоненты не только позволяют классифицировать пародии по видам и формам, но и порождают похожие жанры, такие, как травестия, пастиш и многие другие.

Тем не менее сложность в оценке адаптации произведения и определения пародия ли исследуемое сочинение или что-то иное, связана именно с тем, что в качестве основного критерия систематизации используются различные характеристики. Однако вряд ли можно встретить такое масштабное литературное сочинение (а тем более — театральное), в котором автор методично следовал бы специфике и приемам, выработанным в теории литературы «чистых» жанров. Во фразе «в пародии предмет должен быть изменен, а форма сохранена; в травестии сохраняется предмет и облекается в нелепую форму» заложена определенная двойственность, которая должна порождать проникновение этих двух жанров друг в друга. В этом плане следует согласиться с выводом Андреа Шнайдер о взаимоотношении «пародии» и «травестии»: «Оппозиция “пародия — травестия”, основанная на постулате дихотомии “форма — содержание”, встречается [в науке] снова и снова, хотя на практике она не реализуется»[134]. Исследователь приводит мнение Альфреда Лиде, к которому присоединимся и мы: «Практически большинство травестий пародируют литературное произведение, из которого они взяты, а большинство пародий — травестируют его»[135].

Как мы уже упоминали, критики никогда не определяли пародийные пьесы Нестроя как «пародии», употребляя либо понятие «травестия», либо авторское указание жанра. Однако это не мешало им повсеместно в этих же статьях

---

[134] *Schneider A.* Die Parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Anif; Salzburg: Verlag Müller-Speiser, 1996. S. 29.

[135] Цит. по: Ibid. S. 28.

использовать слово «пародия», причем чаще, чем все остальные. Бытовое понимание пародии явно отличается от научного. Несмотря на то, что драматурги давали своим пьесам довольно обширные жанровые описания, подчас не соответствующие по признакам современным классификациям, и они, и критики, и публика негласно соглашались между собой, что идущий в театре спектакль есть пародия.

По всей видимости, для литературного компонента нашего анализа пьес Нестроя, основанных на оперных первоисточниках, и выявления функций пародирования, такое тщательное различение «пародии» и «травестии» не потребуется. Однако, на наш взгляд, этот вопрос можно поставить в контексте музыкальном.

Все выше названные отличия пародии от травестии были связаны конкретно с областью литературы. К тому же, перечисленные ранее «травестированные» спектакли венского народного театра также жанрово определялись с позиции их текстового содержания. Однако в газетах Вены первой половины XIX столетия слова «пародия» или «травестия» к музыкальной составляющей совершенно не применялись. Тем не менее отдельные объяснения этого феномена можно найти все так же в газетных статьях того времени.

Вернемся к рецензии из журнала *Der Humorist*, с которой мы начали разговор в этом параграфе. Так, для критика остается спорной возможность существования музыкальной пародии как таковой. По его мнению, в пародии должна присутствовать непрерывная идея, которой в музыке быть не может. Отсюда следует, что «пародировать музыкально — нонсенс». Не может считаться пародированием и тот факт, что Карл Биндер, автор партитуры к «Тангейзеру» Нестроя, цитирует музыкальные фрагменты из оперы Вагнера и перемешивает их с цитатами из оперных сочинений других композиторов и народными песнями. Не относится к пародийной технике и вычурная оркестровка, когда «играют на волынке вместо литавр, на литаврах вместо пикколо». Подобное воплощение

рассматривается как «оглушительное *tohu vabohu*[136], кводлибетовские достоинства которого не отрицаются»[137].

Как известно, термин «пародия» в музыкознании применяется довольно широко и многогранно. Вспомним хотя бы мессы-пародии, которые, по сути, соответствуют данному в литературоведении определению «пародия» и являются музыкальным примером *parodia seria.* Рядом с ними можно расположить контрафактуры (перетекстовка вокальной мелодии[138]), которые, фактически, выполняют характерные для пародии функции, а подчас и приобретают ее признаки (например, в пастиччо).

Oesterreichisches Musiklexikon online дает довольно обобщенное определение понятию «оперная пародия»:

> Комико-сатирическое заимствование содержания, текстов или музыкальных партий в новом произведении другого жанрового типа, критически или насмешливо относящееся к опере. Сатирическая пародия на оперу почти всегда направлена против произведений или композиторов, представляющих «высокий», то есть патетический стиль[139].

Заметим, что словарь сопоставляет оперную пародию с пастиччо, отмечая размытость грани между ними. В другой же статье, посвященной пародии[140], указано, что музыкальная пародия также нашла свое отражение в жанре оперетты, в кабаре и др. Однако в череде ранее названных комедийных театральных жанров, в которых так или иначе прослеживается влияние пародийности, не встречается травестия. Можно было бы предположить, что этот термин к музыкальному искусству (и в частности, к музыкальному театру) не применим. Тем не менее в энциклопедической статье о пародии, включенной в *Riemann Musik-Lexikon*, обнаруживается следующая, довольно важная ремарка: «Пародия (греч.

---

[136] Вероятно, здесь этот фразеологизм употреблен в значении хаотического состояния (см. подробнее: *Нестерова О. Е.* Тоху ва-воху. Переводы и толкования Бытия 1. 2а в европейской традиции // Вестник ПСТГУ. Серия 3: Филология. 2019. №58. С. 61–88. https://doi.org/10.15382/sturIII201958.61-88).

[137] *Der Humorist,* 3. November 1857. № 295. S.1182–1183.

[138] Точно такую же формулировку Август Гати привел в качестве одного из определений термина «пародия» (см.: *Gathy A.* Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Hamburg: 1840. S. 350).

[139] *Müller U*. Opernparodie // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 30.06.2004) URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dbd7 (Abruf: 14.08.2024).

[140] *Flotzinger R.* Parodie // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits (letzte inhaltliche Änderung: 15.5.2005) URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dc56 (Abruf: 30.08.2025).

“Parallelgesang”), подражание произведению искусства в карикатурной манере с сохранением формы, *в то время как травестия — это одновременно и другое облекание* [*während die Travestie zugleich eine andre Einkleidung ist*; курсив наш. — *А. В.*]. Однако эти два понятия не являются строго разграниченными»[141]. Что имел в виду Гуго Риман, когда упоминал слово «облекание» (*Einkleidung*), сказать довольно сложно. По всей видимости, автор здесь, фактически, повторяет сформулированную в литературоведении разницу между пародией и травестией. Но как интерпретировать эту разницу и это «облекание» с позиции музыкального искусства? Не дает ответа на этот вопрос и объяснение слова *Einkleidung* с точки зрения эстетики: «чувственное воплощение идеи [ощущение идеи]»[142].

Нам представляется, что полемика репортера газеты *Der Humorist* с самим собой о разнице между пародией и травестией не потеряла актуальности и сложности и в наши дни. И если в литературоведении и филологии вопрос об этих дефинициях так или иначе широко и глубоко освещен, то в музыковедении мы можем его посчитать *terra incognita*, изучение которой все еще ждет своего часа. При этом взгляд на подобные проблемы должен быть представлен не только с позиции структурно-функционального, но и с исторического и социокультурного подходов к анализу.

Осмысления требует не только вопрос существования музыкально-театральной пародии и травестии и их дифференциации. В первую очередь, необходимо осознать феномен музыкальной пародии, принципов и техник пародирования. Интересным предстает размышление о возможности бытования музыкального персифляжа в той сущности, в какой он представлен в теории литературы, и его роли в пародийной традиции. Не менее острым тогда окажется и вопрос о соотношении музыкального пастиша, пастиччо, контрафактуры и стилизации.

---

[141] *Riemann H.* Musik-Lexikon. Sechste, vollständig umgearbeitete Auflage. Leipzig: 1905. S. 676.

[142] Die Versinnlichung einer Vorstellung (Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe: bearbeitet von mehr als 300 Gelehrten herausgegeben von H. A. Pierer. Dritte Auflage (Vierte Ausgabe). Dok-Flüvogel; Altenburg: H. A. Pierer, 1850. 5. Band. S. 283).

Тем не менее все те достижения в области теории музыкальной пародии, которые изложены, например, в трудах О. Б. Соломоновой, А. В. Денисова и других современных исследователей, в основном своими корнями уходят в сферу пародии литературной. К тому же, синтез слова и музыки в театральном искусстве так или иначе позволяет не только сделать предположение о едином происхождении принципов оперной пародии, но и углубить теоретические воззрения на ее сущность и возможную жанровую дифференциацию.

§ 1.3. Нестрой и венский народный театр: к вопросу о жанровых предпочтениях драматурга

Творческое наследие Нестроя, как уже упоминалось ранее, довольно многогранно и объемно. Не ставя перед собой задачу подробно его охарактеризовать, остановимся лишь на тех жанрах, что нашли непосредственное отражение в его оперных пародиях, а именно на волшебных пьесах, фарсах, кводлибете, на балетной и драматической пародии, а также на венском куплете.

Das Zauberstück. Волшебная пьеса — жанр венского народного театра, для которого характерно столкновение реальных и мистических элементов[143]. Как выразился Иоахим Генрих Кампе[144], *Zauberstück* — это «…чарующая пьеса, а также пьеса, в которой происходит волшебство»[145].

Расцвет жанра пришелся на эпоху барокко, когда реализация фантастических элементов стала возможна благодаря активному внедрению в спектакль машинерии для увеличения его зрелищности. Волшебные пьесы барочного театра содержали фундаментальное противоречие между реальностью и видимостью,

---

[143] *Zauberstück* — форма народной пьесы, в которой волшебники, призраки, демоны, феи и подобные им фигуры играют решающую роль в сюжете. На становление и развитие волшебной пьесы в свое время повлияли итальянская комедия *dell'arte*, барочная драма и сценические версии французской сказки (феерии). Волшебная пьеса расцвела в XIX веке в спектаклях венских пригородных театров, где стали различать магическую пьесу, магическую сказку, магическую оперу и магический фарс (Zauberstück [Onlinefassung] // Universal-Lexikon 2012: Academic. URL https://universal_lexikon.de-academic.com/136666/Zauberst%C3%BCck (Abruf: 24.10.2024).

[144] Кампе Иоахим Генрих (*Campe Joachim Heinrich*, 1746–1818) — немецкий детский писатель, лингвист, педагог и издатель. Большую часть жизни посвятил вопросам педагогики и воспитания детей. Один из основателей современного жанра целевой детской и юношеской литературы.

[145] *Campe J. H.* Wörterbuch der deutschen Sprache, Schulbuchhandlung. Braunschweig: in der Schulbuchhandlung, 1811. Bd. 5. S. 320.

между божественным провидением и человеческой волей[146]. Как отмечал Амир Баллай,

> …то, что происходило на сценах великолепной придворной оперы и не менее великолепных театров иезуитов, никогда не претендовало на отражение действительности, но оно представляло жизнь такой, какой ее видела эпоха. <…> Придворная опера также принципиально представляет не реальный, а фиктивный мир, который, однако, «означал» реальный[147].

В противоположность барочной опере и спектаклям императорских театров публикой волшебных пьес, была, в основном, буржуазия. Главной задачей подобных сочинений было развлекать и поражать зрителей, что отлично удавалось с помощью, в первую очередь, великолепной машинерии[148]. Поэтому жанр *Zauberstück* быстро нашел свою нишу в частных пригородных театрах и в начале XIX столетия занял центральное место в их репертуаре.

Для волшебных пьес характерно одновременное присутствие реальных и мифических или сказочных героев. В основном, в таких спектаклях мистические персонажи отграничены от реального мира, их функция — комментирование сюжета и действий персонажей. Тем не менее «…феи, духи и волшебники возвращают [реальных героев. — *А. В.*] на путь порядка и послушания. Без их помощи человек не может исправиться. Только волшебники, феи и духи — иными словами, все внеземные силы — могут навести порядок на земле»[149]. Фабула пьес, как правило, основана на отношениях влюбленных разного статуса, которым оказывают помощь сверхъестественные силы. Главная сюжетная линия — борьба добра и зла. Обязательно присутствуют различные магические талисманы и волшебные животные. Фантастический элемент предполагает широкое

---

[146] Более подробно об этом см: *Rommel O.* Das parodistische Zauberspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1967. Vorwort.

[147] *Ballaj A*. Johann Nepomuk Nestroy in der Tradition des Wiener Volkstheaters: Thesis (M. A.). Munich: GRIN Verlag, 2004 [Onlinefassung] // Grin.com. URL: https://www.grin.com/document/108795?srsltid=AfmBOorYxqdaucQ80wNnO64358qT-UsjBBLBN1VdCcl14aBCVEfVgC_W#details (Abruf: 27.10.2024).

[148] Приведем фрагмент письма Л. Моцарта от 30 января 1768 года, в котором очень емко и точно отражаются вкусы и предпочтения венской городской публики: «Общеизвестно, что венцы в целом не желают видеть серьезные и разумные вещи, не имеют о них никакого понятия и хотят видеть только глупости, танцы, чертей, призраков, колдовство, Гансвурста, Липперля, Бернардона, ведьм и привидения» (Mozart Leopold an Hagenauer Johann Lorenz. Zwischen 30.01.1768 und 03.02.1768 [Onlinefassung] // Mozart Briefe und Dokumente — Online-Edition. URL: https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=684&cat= [Abruf: 28.10.2024]).

[149] *Ballaj A*. Johann Nepomuk Nestroy in der Tradition des Wiener Volkstheaters.

использование в спектаклях различных видов машинерии, что позволяло придать действию соответствующую зрелищность.

Расцвет жанра пришелся на 1810–1820-е годы. Однако востребованным он был совсем недолго: уже в первой половине XIX века жанр *Zauberstück* начал терять популярность у публики венских народных театров.

К жанру *Zauberstück* Нестрой наиболее часто обращался в самом начале творческого пути (1825–1835 гг.).

Так, практически все пьесы Нестроя до 1834 года (за исключением самых первых работ и кводлибетов этого периода) написаны в жанре *Zauberstück*. Драматург старался максимально использовать в своих сочинениях волшебных персонажей — даже тогда, когда они отсутствуют в первоисточниках[150] и без них, в целом, можно было бы обойтись.

В *Zauberstück* Нестрой продолжил традицию, свойственную венским народным театрам и, в определенной степени, пошел по стопам своего старшего современника Фердинанда Раймунда[151]. Однако взгляд на этот жанр у этих драматургов был кардинально противоположным. Раймунд полагал, что цель театра — духовное преобразование человека, забота о состоянии его души, достижение земного счастья через мысли о прекрасном и вечном. Нестрой, наоборот, старался комически воплощать пороки, «…высмеивать человеческую глупость, неадекватность как в социальной, так и в частной сфере»[152]. Эта творческая позиция в немалой степени способствовала тому, что молодой комедиограф довольно быстро отказался от волшебных пьес и обратил свое внимание на жанр фарса (*Posse*).

---

[150] Это замечание в большей степени связано с пародийными пьесами. Так, например, в «Цампе» Нестрой вводит в сюжет своей пьесы двух персонажей, отсутствующих в опере Ф. Герольда — фею Кларину и мага Обскуруса. Появление этих героев усиливает магическую составляющую сочинения, и без того присутствующую благодаря ожившей статуе Бьянки. Подробнее об этом см. во второй главе диссертации.

[151] Раймунд Фердинанд (наст. имя — Фердинанд Якоб Райман, 1790–1836) — австрийский актёр, театральный режиссёр и драматург. Обучался в придворной кондитерской, где завёл первые знакомства с известными театральными деятелями. В 1808 году он присоединился к труппе странствующих комедиантов. С 1814 года работал в Йозефштадттеатре, с 1817 — в театре Леопольдштадта, который возглавлял в 1828–1830 годах и занимал должность режиссёра.

[152] *Ballaj A*. Johann Nepomuk Nestroy in der Tradition des Wiener Volkstheaters.

Переходный этап от *Zauberstücke* к *Posse* маркирует в творчестве Нестроя пьеса «Конфуз волшебника, или Верность и непостоянство» (*Der konfuse Zauberer oder Treue und Flatterhaftigkeit,* 1832), поскольку типичные черты волшебной пьесы органично сочетаются в ней с элементами фарса[153]:

Верность, Аморозо и Аманда просят волшебника Упрямца о помощи, потому что Безразличие отказывается дать согласие на брак Аморозо и Аманды[154]. Двадцать пять лет назад Верности удалось женить на себе Безразличие с помощью волшебного кольца. Но вскоре он влюбился во Взбалмошность. С помощью зачарованного кольца Верность погрузила Взбалмошность в магический сон и передала ее на попечение Упрямцу. Из мести Безразличие теперь отказывается дать согласие на свадьбу своего племянника Аморозо.

Пират Конфузий Штокфиш, изгнанный своей командой из-за растяпства, случайно находит потерянное Верностью кольцо и решается по просьбе Аморозо помочь Безразличию пробудить Взбалмошность от крепкого сна. Но поскольку все магические заклинания и символы он использует неправильно, его чары не действуют. Лишь по воле случая Конфузию удается достичь своей цели.

Но последствия колдовских заклинаний продолжают действовать. Взбалмошность успешно оправдывает свое имя, а Безразличие сразу после женитьбы бросается в многочисленные любовные приключения. Все герои посредством хитросплетений, тайных записок и переодеваний, пытаются обхитрить друг друга и застать всех врасплох. И только неудачная попытка Безразличия покончить жизнь самоубийством рассеивает все чары. Он признается в любви Верности и дает согласие на брак Аморозо и Аманды.

В этой комедии, фактически, происходит слом традиций *Zauberstück*? Заметим, что главными героями подобных пьес были простые люди, магические персонажи лишь помогали им справиться с трудными ситуациями, занимая, как правило, второстепенное место в драматургии. В «Конфузе…» же основными действующими лицами становятся как раз волшебники и колдуны. К тому же, в *Zauberstück* магический и реальный мир отграничены друг от друга, они не стремятся к активному взаимопроникновению. У Нестроя же мистические персонажи вовлекаются во вполне человеческие жизненные ситуации. По сравнению с благородными волшебниками пьес Раймунда, герои Нестроя, фактически, в своем поведении «очеловечиваются», приобретают манеры и повадки простолюдинов. Эти персонажи вовлекаются в повседневные склоки и скандалы, говорят о довольно человеческих желаниях, решают вполне бытовые

[153] О жанре фарса (*Posse*) см. ниже.

[154] Имя «Аманда» с латинского можно перевести как «та, которую надо любить». Поэтому комическая составляющая имен этой пары уже намекает на типичность персонажей, которую легко обнаружить, например, в традиции комедии *dell'arte*. По факту, выстраивается ситуация: «Влюбленный влюблен в Ту, которую надо любить»

проблемы. В этом можно увидеть усиление реалистического начала волшебных пьес драматурга.

Нестрой, как видно, наделяет своих персонажей именами, по своей специфике берущими истоки в традиции аллегорического барочного и народного театров: «*Flatterhaftigkeit*» (Взбалмошность), «*Schmafu*» (Безразличие), «*Eigensinn*» (Упрямство), «*Treue*» (Верность) «*Amoroso*» (Влюбленный) и так далее. Но многие из них отражают человеческие пороки, что явно противопоставляется типичным возвышенным проявлениям жанра волшебной пьесы, несущей в себе дидактико-воспитательную функцию.

Реализм проявляется и в поднимании драматургом многих для своей эпохи остросоциальных и политических тем. Так, фрау фон Верность оказывается дворянкой, которая находится на грани разорения несмотря на то, что занимает высокую должность феи. В этой детали можно заметить сатиру на вырождающееся во времена Нестроя дворянство Австрийской империи.

Еще один пример «экономической» сатиры Нестрой реализует в диалоге Безразличия и Бенуа Комифо (брата Аманды). В одном из фрагментов драматург явно подчеркивает особенности капиталистических отношений:

> ***Безразличие:*** Ты мечтаешь о богатстве?
> ***Комифо:*** О нет, мы не разбогатеем, мы не можем стать глупее, чем мы есть, поэтому нам не нужны ваши богатства.
> ***Безразличие:*** Так чем же я могу восстановить честь вашей сестры? Может быть, деньгами?
> ***Комифо:*** Нет, мы презираем деньги, мы принимаем только капитал.
> ***Безразличие*** *(в сторону)*: У человека ужасное чувство чести (III, 7)[155].

Смеется Нестрой и над людскими пороками. Так, довольно забавным и абсурдным (но очень жизненным) выглядит то обстоятельство, что Безразличие, как только с трудом пробудил от волшебного сна Взбалмошность, сразу начал изменять своей любимой.

Еще одна важная деталь: назревший конфликт в комедии разрешается не магическим персонажем, как это было характерно для волшебной пьесы, а

[155] Здесь и далее в подобных случаях римская цифра обозначает номер акта, арабская — сцену.

реальным человеком — пиратом Конфузио, который находит волшебное кольцо. Этот сюжетный ход оказывается «революционным» для традиции *Zauberstück,* поскольку человек наконец-то обрел силу противостоять феям и колдунам. У Нестроя это первый случай, когда смертный использует магию против магии.

Справедливости ради отметим, что реалистические тенденции, проявившиеся в «Конфузе волшебника», не были для Нестроя в новинку — они уже использовались в его ранних кводлибетах, подвергшихся влиянию *Zauberstück.* Однако именно в этой пьесе реалистические детали запустили механизм перехода от жанра волшебной пьесы к *Posse*.

После «Конфуза…» Нестрой обращался к *Zauberstück* еще восемь раз. Последняя подобная пьеса, «Семейства Портного, Сапожника и Клейщика» (*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*), была поставлена 5 ноября 1834 года. Следующий год открылся пародийной пьесой «Ни лавр, ни посох нищеты» (*Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*), после которой Нестрой к жанру *Zauberstück* больше не обращался вплоть до 1850-х годов, где волшебные пьесы встречаются лишь эпизодически. Как мы уже упоминали, его место занял другой важный жанр венского народного театра — *Posse*.

Posse. Под фарсом (*die Posse*) принято понимать сценическую пьесу, в основе которой лежат путаница, какие-либо забавные совпадения и случайности, а также неправдоподобные преувеличения[156].

В своем классическом виде этот жанр начинает формироваться в традиции ренессансного карнавала и кукольных представлений, характерных для народной культуры европейских стран.

Большинство немецких фарсов представляли собой переводы французских пьес. Тем не менее задолго до появления адаптаций французских источников на становление жанра *Posse* в традиции немецкого и австрийского театра особое

[156] Фарс — грубая, комическая сценическая пьеса, юмор которой достигается в основном за счет преувеличения (Posse [Onlinefassung] // Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (1964–1977). Berlin: Akademie-Verlag, 1977. 4. Band. (DWDS — Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache). URL: https://www.dwds.de/wb/wdg/Posse [Abruf: 27.10.2024]).

влияние оказали *Haupt- und Staatsaktion*[157], что сближает такие фарсы с театральной пародией. Это же родство способствовало восприятию публикой фарса как народного аналога придворной комедии.

Сам по себе фарс — это своеобразная «комедия характеров и ситуаций», поэтому главная задача этого жанра — смешить публику через показ карикатурных и комических образов, порой не только посредством шуток, но и едких насмешек.

Публикой фарсов были, как правило, простые горожане. Из этого обстоятельства и вытекают все особенности настоящего жанра. Так, главными героями подобных пьес, в основном, оказывались обычные люди из повседневной жизни, чаще — низкого сословия (слуги, ремесленники, крестьяне). Порой их образы очень напоминали персонажей народного кукольного театра — Гансвурста, Кашперля или Арлекина. По этой причине и язык таких сочинений был бытовым, подчас с преобладанием разговорных конструкций и диалектизмов. Отчасти этому способствовала и большая роль импровизационности в драматургическом развитии сюжета пьесы, которая не только придавала особую комичность и вычурность происходящему на сцене, но и была способом обхода жесткого диктата органов театральной цензуры.

Что касается музыкального оформления, фарс почти всегда предполагал наличие вокальных вставок. Усиление роли музыки в подобных пьесах привело к возникновению особой разновидности — фарса с пением (*Posse mit Gesang*). Главными номерами (и одной из особенностей) таких спектаклей были венские куплеты[158]. Помимо сольных вокальных номеров, в фарсах встречались небольшие ансамблевые или хоровые вставки, а также танцевальные сцены; пьеса, как правило, открывалась продолжительной увертюрой. Все это сближает фарс с музыкальным театром.

Поскольку история развития жанра *Posse mit Gesang* непосредственно была связана с такими городами, как Вена, Берлин и Гамбург, то в нем можно

[157] Более подробно см. §1.1.
[158] О специфике венского куплета см. ниже.

обнаружить сходство с зингшпилем (*Singspiel*), однако в фарсе было больше драматического действия и меньше музыки.

Кроме *Posse mit Gesang,* жанр фарса подразделяется на следующие основные типы:

— *Lokalposse* (местный фарс): основан на проблемах повседневного быта. Он более реалистичен, чем все остальные виды. Важным аспектом литературной стороны подобных пьес была демонстрация региональных особенностей (диалект, географические условия и др.). Часто при исполнении пьес в театрах других городов и стран, местный колорит, заложенный драматургом, менялся и подстраивался под реалии нового региона. Наиболее встречаемые темы таких пьес — социальные и экономические перипетии;

— *Zauberposse*[159] (волшебный фарс): основан на волшебных элементах. Очень сильно похож на жанр *Zauberstück*[160];

— *Charakterposse* (фарс-характеристика): сюжет подобных пьес выстраивался таким образом, чтобы многогранно раскрыть психологическую характеристику отдельных персонажей;

— *Situationsposse* (фарс-ситуация): источником пьесы выступает какая-либо остросоциальная ситуация;

— *Parodierende Posse* (пародийный фарс): пьеса представляет собой пародию на какой-либо литературный или музыкальный первоисточник.

Жанр *Posse* является самым распространенным в творческом наследии Нестроя. Из более чем 80 сочинений драматурга фарсами оказываются около 55 пьес. При этом Нестрой, так или иначе, прикоснулся практически ко всем основным разновидностям *Posse*, описанных ранее[161].

---

[159] Более подробно об этом жанре см.: *Weisstein G*. Geschichte der Zauberpossen // Spemanns goldenes Buch des Theaters. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1902. S. 753–764.

[160] В венском театре существовало несколько жанров, в которых присутствовал магический элемент. Среди них — *Zauberstück* (волшебная пьеса), *Zauberposse* (волшебный фарс), *Zauberspiel* (волшебная игра), *Zaubermärchen* (волшебная сказка) и другие. По всей видимости, во времена Нестроя между этими жанрами драматурги проводили четкую границу. Сейчас же в науке эти разновидности пьес рассматриваются как синонимы.

[161] *Posse*: «Семь девушек в униформе» (*Sieben Mädchen in Uniform*), «Уленшпигель» (*Eulenspiegel*) и др. *Posse mit Gesang*: «Обезьяна и жених» (*Affe und Bräutigam*), «Талисман» (*Der Talisman*), «Он хочет пошутить» (*Einen Jux will er sich machen*) и др. *Lokalposse*: «Равенство лет» (*Die Gleichheit der Jahre*), «Роковая карнавальная ночь» (*Die verhängnisvolle Faschingsnacht*) и др. *Zauberposse*: «Волшебное путешествие в эпоху рыцарства» (*Die Zauberreise in die Ritterzeit*), «Злой дух Люмпазивагабундус» (*Der böse Geist Lumpazivagabundus*) и др. *Parodierende Posse*: «Ни

Фарсы первой трети XIX столетия, как правило, воплощали в себе безобидные и идиллические мотивы и идеи эпохи бидермайер. Ранние же фарсы Нестроя (1835–1840) совершенно иного характера. В этих пьесах гораздо больше жесткой социальной сатиры, чем у коллег комедиографа. Главный объект нестроевских фарсов этого времени (да и вообще всей творческой деятельности драматурга) — реальные остросоциальные проблемы. Открытость, с которой Нестрой говорил со сцены на такие темы, подчас не боясь цензоров и критиков, изменили и язык его пьес: он стал экстравагантным и резким. Увеличилась и роль бурлескных методов. Иными словами, фарсы этого периода можно рассматривать как сатирический анализ реальности.

Но с 1840-х годов Нестрой снижает градус своей сатиры в фарсах. Гротеск, комизм, острые высказывания и открытое бунтарское настроение постепенно исчезают из его пьес. Меняется и музыкальное оформление спектаклей. Музыка начинает играть все меньшую роль. Сокращается и количество куплетов, которые Нестрой теперь пишет, в большей степени, исключительно для своих ролей[162].

Тематика фарсов 1846–1850 годов в основном посвящена политическим аспектам и проблемам революции. В позднем творчестве Нестроя (1850-е гг.) можно наблюдать кризис жанра, эпизодическое возвращение к традициям *Zauberstück,* а также большое влияние адаптаций оперетт и водевилей, вновь привнесших в фарсы Нестроя бурлескные черты (особенно — в пародиях на Вагнера).

Безусловно, фарсы Нестроя демонстрируют чуткое отношение драматурга к современным для его времени проблемам. В то же время, идеи для своих фарсов Нестрой не только берет из окружавшей его венской действительности, но и из своей собственной жизни. Юрген Хайн справедливо называет ранние фарсы Нестроя «биографическими»: «Мотивы прелюбодеяния и верности, семейные

лаврового дерева, ни нищенского посоха» (*Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*), «Марта» (*Martha*). *Parodierende Zauberposse*: «Роберт-дьявол» (*Robert der Teuxel*), «Кобольд» (*Der Kobold*). *Faschingsposse* (карнавальный фарс): «Бал фей» (*Der Feenball*), «Они его не получат, или Голландский фермер» (*Sie sollen ihn nicht haben, oder Der holländische Bauer*). *Zukunftsposse* (фарс будущего): «Тангейзер» (*Tannhäuser*).

[162] Однозначно объяснить подобное решение драматурга не представляется возможным. По всей видимости, дело обстоит в практической стороне постановки пьес. Актеры нестроевской труппы (за исключением самого комедиографа и его гражданской жены Марии Вайлер), как правило, профессиональными певцами не были.

проблемы, аспекты бытия артиста <…> составляют основу ролевой истории [его фарсов. — *А. В.*], которая развивается из биографии»[163].

Quodlibet. Под кводлибетом принято понимать «композицию, в которой известные мелодии и тексты появляются в последовательных или одновременных комбинациях»[164]. При этом он несет в себе юмористическую и виртуозно-техническую функции, что позволяет отличить его от других произведений, где цитирование имеет конструктивное или символическое значение.

Значение кводлибета в истории венского народного театра трудно переоценить. Так же, как и, например, волшебная пьеса, кводлибет проник в театральную традицию Австрии еще в эпоху барокко. Его основной целью, как справедливо сформулировал Дагмар Цумбуш, было «…объединить эффект популярности с формой пародийности: зрители хотели слышать и узнавать то, что они любили, и в то же время наслаждались комическим эффектом карикатурного вокального исполнения»[165].

Полагаем, что эффект от использования цитат вполне очевиден: частое несоответствие слов и музыки различных композиций, подчас в довольно неожиданном контексте, оказывалось мощным источником комического эффекта. Замечание же о карикатурности вокальных партий необходимо прокомментировать. В 1840-х годах венские театральные деятели начали активно выступать против манерного, по их мнению, исполнительского стиля итальянских оперных певцов. Многие кводлибеты того времени напрямую высмеивали подобную вокальную эстетику[166].

По всей видимости, в Вене первой половины XIX века кводлибет имел по меньшей мере четыре значения[167]:

---

[163] *Hein J.* Johann Nestroy. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. S. 28.
[164] *Maniates M. R. (with Branscombe P.), Freedman R.* Quodlibet // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 vol. / ed. by S. Sadie. London: Grove, 2001. Vol. 20: Pohlman to Recital. P. 687–689. P. 687.
[165] *Zumbusch-Beisteiner D.* Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys // Die Welt steht auf kein Fall mehr lang: Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. Wien: Historisches Museum, 2001. S. 91.
[166] Среди них кводлибеты из нестроевских пьес «Мельник, угольщик и переносчик кресел» (*Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager*, 1834) и «Девушка из предместья» (*Das Mädl aus der Vorstadt*, 1841).
[167] *Maniates M. R. (with Branscombe P.), Freedman R.* Quodlibet // The new Grove dictionary of music and musicians…

1. Совокупность (часто нетеатральных) произведений, собранных в одном издании;

2. Пастиччо, в котором музыкальные номера из других сочинений вплетались в новое либретто;

3. Драматическая пьеса, в которой соединялись фрагменты из различных театральных произведений (в том числе и оперных);

4. Попурри из различных музыкальных фрагментов в качестве одного из номеров пьес.

Последние две разновидности нашли свое отражение и в творческом наследии Нестроя. Рассмотрим их более подробно.

Кводлибет как театральная пьеса встречается в традиции венского народного театра довольно часто. Это можно объяснить следующим образом. В то время театральные драматурги работали, фактически, на износ, стараясь как можно чаще представлять публике новые спектакли и создавать большое количество адаптаций иностранных пьес. Тем не менее такие темпы не могли полностью удовлетворить огромные потребности публики в «новинках». Включение в репертуар подобных «компилятивных» пьес, не столь сложных в плане сочинения, позволял эффектно и просто решить эту острую проблему. К тому же, как ранее было упомянуто, кводлибет имел юмористическо-развлекательную функцию: сочетание разнохарактерных фрагментов пьес и музыкальных тем, которые порой противоречили друг другу по смыслу, создавало яркий комический эффект. Это также способствовало популярности кводлибета и любви к нему среди посетителей венских театров.

Кводлибеты как самостоятельные спектакли были небольшими по объему. Чаще всего в них было два акта, где в качестве первого действия разыгрывалась прелюдия (небольшая сценка, объяснявшая причину создания кводлибета), а затем непосредственно исполнялся сам кводлибет, который заканчивался прозаическим финалом. *«Сцены-рагу под театральным соусом»* — так однажды иронически охарактеризовал этот жанр Нестрой в подзаголовке к своему кводлибету «Волшебное путешествие на экспресс-карете по миру комедии» (*Magische*

Eilwagenreise durch die Comödienwelt, 1830). Полагаем, что такое описание, безусловно, соответствует специфике музыкального и литературного воплощения этих спектаклей.

Сюжеты *Vorspiel*, объясняющих причину написания последующего кводлибета, в подобных пьесах довольно разнообразны, но общие элементы в них все же присутствуют. Так, например, в «Юмористическом путешествии по театральному миру» актер местного театра находится в тяжелой ситуации: часть рукописи пьесы, которую он должен сыграть, в пабе разорвала собака. Чтобы восполнить утерянные фрагменты, он вырывает из чужих пьес страницы и переписывает их, подстраивая под свои нужды.

Порой такие прелюдии объясняют и название кводлибета. Так, например, завязка «Поездки на паровой машине» следующая.

Инспектор замка Флаккопф должен организовать спектакль для Его Светлости. Поскольку сам инспектор ничего не смыслит в театральном деле, он обещает руку своей дочери Нанетты тому, кто сможет помочь ему лучше всех организовать пьесу. В Нанетт влюблен лесничий Август, но, к сожалению, он тоже ничего не смыслит в театральном деле.

В это время театральная труппа, которая должна была приехать на постановку, опоздала на паровой экипаж, забывшись во время отдыха в пабе. В замок прибывает только театральный слуга Небель. К сожалению, во время поездки библиотека труппы по неосторожности была почти полностью уничтожена кочегаром паровой кареты, использовавшего листы для поджога котла. Флаккопф в отчаянии. В обмен на небольшой денежный подарок Небель дает лесничему совет просто сыграть кводлибет из остатков текстов.

Кводлибетов как самостоятельных сочинений у Нестроя всего семь, пять из которых написаны в ранний период творчества драматурга (первая половина 1830-х годов). Такие спектакли, как правило, писались Нестроем для бенефиса коллег-актеров или для себя самого[168].

К сожалению, некоторые нестроевские сочинения раннего периода были утеряны. Такая судьба, например, постигла два кводлибета — «Разобщенный контекст» (*Der unzusammenhängende Zusammenhang*) и «Две миски, полные карнавальных крапфенов[169]» (*Zwei Schüsseln voll Faschingskrapfen*). Единственное,

[168] *Mautner F. H.* Nestroy. Heidelberg: Stiehm, 1974. P. 141.

[169] Крапфен — булочка из дрожжевого теста с начинкой (как правило, абрикосовой), жаренная в кипящем сале. Раньше выпекалась в качестве праздничной крестьянской еды (обрядовый хлеб), в настоящее время — повседневный продукт.

что известно о них — это перечень персонажей, которые должны были присутствовать в пьесе, а также даты и места премьерных постановок: 28 января 1830 в Граце и 12 февраля 1831 в Прессбурге (Братислава) соответственно.

Гораздо больше повезло кводлибету «Магическое путешествие на экспресс-карете по миру комедии» *«Magische Eilwagenreise durch die Comödienwelt»*, премьера которого состоялась в Прессбурге 13 марта 1830 года. От него сохранились афиша спектакля и текст второго акта. Из цитат, встречаемых в кводлибете, — сцены из «Праматери» (*Die Ahnfrau*) Грильпарцера, «Отеллерля» Майсля, «Штаберлиады» Карла Карла, «Альпийского короля» Раймунда и «Фауста» Клингемана. По всей вероятности, большая часть этой пьесы — включая, если верить афишам, прелюдию, — вошла в следующий кводлибет Нестроя «Юмористическое путешествие по театральному миру» (*Humoristische Eilwagen-Reise durch die Theaterwelt,* 1832)[170].

От последнего кводлибета раннего периода Нестроя, «Поездка на паровой машине» (*Die Fahrt mit dem Dampfwagen*, 1834), написанного специально для бенефиса актера Венцеля Шольца, остались лишь прелюдия и одноактный фарс, в котором представлены семь сцен: среди них — из фарсов Тольда, Майсля, Перинета и самого Нестроя, пьес Циглера и Генслера, а также из оперы Мейербера «Роберт-дьявол».

Следующий кводлибет появится спустя 6 лет. 8 августа 1840 года Нестрой представил венской публике новый комический кводлибет «Комедия, сшитая воедино» (*Die zusammengestoppelte Komödie*), для которого был подготовлен *Vorspiel zur Rechtfertigung des Titels* («Прелюдия к оправданию названия»). Однако сказать, что это было новое сочинение, не совсем верно. Хоть и с небольшими изменениями, но текст «Комедии» полностью повторял содержание «Поездки». По всей видимости, смену названия можно объяснить тем, что чудо-машина, которая фигурирует в названии предыдущего кводлибета, но в самой пьесе совсем никак не появляется, перестала быть приманкой для публики.

---

[170] *Diehl S.* Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys: mit neuen Handschriften zum «Konfusen Zauberer» und zum «Zauberer Sulphur». Bad Homburg; Berlin; Zürich: Verlag Gehlen, 1969. S. 37.

Тем не менее театральная судьба этих двух кводлибетов сложилась по-разному. Если «Поездку» публика и критика встретили довольно холодно, несмотря на параллельную «презентацию» паровой машины венцам[171], то «Комедия, сшитая воедино» сразу же завоевала огромную популярность, в первый год своей премьеры была поставлена 30 раз, а затем ежегодно повторялась вплоть до смерти драматурга.

Отдельного внимания заслуживает последний кводлибет — «Кводлибет различных столетий» (*Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte*, 1842), созданный специально для бенефиса самого Нестроя. Драматург охарактеризовал жанр своей пьесы как «…нагромождение сцен и персонажей из нескольких пьес. В 3 частях, вместе с прелюдией в одном действии: “*Die dramatischen Zimmerherrn”* (“Драматический хозяин комнаты”)»[172].

Специфика этого кводлибета заключается в том, что три его раздела представляют собой пародию на три эпохи через стилистику популярных во время Нестроя пьес. Так, для первой части — «Кводлибет в готическом стиле с китайскими эмблемами» — драматург использует коллаж из «Орлеанской девы» и «Дон Карлоса» Ф. Шиллера и «Турандот» К. Гоцци, а также венских народных пьес. Во второй — «В стиле рококо» — пародирует драму Шиллера «Коварство и любовь». Третий — «В современном стиле» — представляет собой смесь популярных венских фарсов того времени. Из всего кводлибета сохранилась лишь первая из трех частей и прелюдия *«Die dramatischen Zimmerherrn»*.

Большое количество пьес-кводлибетов в традиции венских народных театров можно объяснить следующим образом. Жанровая палитра первоисточников, встречающихся в этих пьесах, довольно широка — начиная трагедиями и заканчивая образцами народной пьесы и фарса. Поэтому, по всей видимости, потребность в появлении подобных «сборных» сочинений шла от публики, которая

---

[171] В сентябре 1834 года один из образцов парового автомобиля был привезен из Англии в Вену и размещен для знакомства публики с ним в Пратере. За вход на выставку взымалась плата — 24 крейцера. Ажиотаж среди венцев был таких масштабов, что в кассу выстраивались многокилометровые очереди. Доходило до того, что люди не успевали увидеть чудо-машину до закрытия парка. Нестрой, видя такое воодушевление от новинки среди венцев, решил «сыграть на чувствах» и упомянул в своей пьесе это изобретение, не вводя ее непосредственно в спектакль.

[172] Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte [Onlinefassung] // Internationales Nestroy Zentrum. URL: https://www.nestroy.at/stuecke/das-quodlibet-verschiedener-jahrhunderte (Abruf: 28.10,2024).

не только освежала в памяти первоисточники (а порой — и впервые знакомилась с ними), но и получала огромное удовольствие от комического их сочетания. Поэтому подобные пьесы были удобны и востребованы именно для бенефисов актеров.

По этой же причине такие спектакли не так долго держались в репертуаре театров (как правило, не более семи представлений). Кводлибеты практически никогда ни зрителями, ни критиками не рассматривались как оригинальные, художественно значимые произведения. Успех кводлибета зависел не только от того, знала ли публика цитируемые первоисточники, но и насколько интересным и увлекательным был этот синтез. Один из критиков газеты *Der Sammler* однажды так высказался на счет места кводлибета в театральной жизни Вены:

> Эти произведения бессмыслицы и черствости то появлялись, то исчезали, заставляя лишь сожалеть о времени, потраченном на их просмотр. <…> К этим спектаклям не может быть претензий, поскольку максимально, что можно от них ожидать — так это хорошей подборки комических сцен[173].

Тем не менее кводлибеты не теряли своей актуальности, поскольку «такова была повестка дня [на сцене Театра ан дер Вин]». Очевидно, что кводлибет для Нестроя был прикладным жанром, имеющим, в большинстве своем, коммерческий интерес.

Хотя, например, Зигфрид Диль считает иначе. По его мнению, Нестрой в кводлибетах «…не просто продолжал удобную традицию без каких-либо собственных обязательств, а использовал чудо-технику позднего барокко только тогда, когда искал новую отправную точку для адекватного формирования своего мировоззрения»[174].

Оставим без комментариев это высказывание. Зато скажем, что уже в нестроевских кводлибетах 1830-х годов, безусловно, легко обнаружить мастерское владение комедиографом драматургией пьес и его языковое остроумие в игре со словами и ситуациями. По этой причине подобные пьесы можно назвать

---

[173] *Der Sammler.* 28. Juni 1832, № 77. S. 307.
[174] *Diehl S.* Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys. S. 39.

своеобразной «творческой лабораторией», в которой Нестрой вырабатывает свой стиль и язык, впоследствии наиболее полно проявившиеся в его фарсах.

Может показаться, что подобные сочинения должны были выполнять пародийную функцию, сочетая между собой порой неподходящие друг для друга сцены из различных пьес. Однако это утверждение верно лишь отчасти. Судя по всему, кводлибеты 1830-х годов рассматривались Нестроем как «попурри» из различных сцен, имеющее только юмористическо-развлекательный характер. Зато последние кводлибеты однозначно несут пародийную нагрузку. Так, например, «Комедия, сшитая воедино» из «Поездки на паровой машине» представляет собой пародию на «Вертера» Гете[175].

Скажем теперь несколько слов о *кводлибете как отдельном номере спектакля*.

В традиции венского народного театра кводлибет также понимался как вокальная форма, представляющая собой сочетание музыкальных фрагментов из оперных сочинений наряду с народными песнями, шнадерхюпфельнами[176] и маршами.

Кводлибет, наряду с венским куплетом, представляет собой один из важнейших компонентов в пьесах венских народных театров, однако, в отличие от куплета, кводлибет органично вплетается в повествование, двигая сюжетную линию вперед. Причем подчас такие номера появляются либо в самый кульминационный, либо в наиболее драматический момент пьесы.

Кводлибет как самостоятельный номер появляется во многих пьесах Нестроя. Впервые драматург обращается к этой форме уже в своей первой пьесе «Папп, носильщик бумаг» (*Der Zettelträger Papp*, 1827).

Как правило, кводлибет используется Нестроем в ансамблевых номерах (дуэтах, терцетах и квартетах) и часто идет в сопровождении хора. Но бывают

---

[175] Краткий сюжет: торговец нитками Вертер из Кремса возвращается со своим другом Ленцлем в Вену, где хочет снова встретиться со своей возлюбленной Лоттль.

[176] Шнадерхюпфельн (*Schnadahüpfeln*) — импровизационные стихи-эпиграммы жителей Альп в Баварии, Тироле и Штирии. Как правило, состоят всегда из одной (четырехстрочной) строфы, которая исполняется на мелодию вариативного типа строения (Meyers Großes Konversations-Lexikon. Leipzig, 1909. Band 17. S. 914; Schnaderhüpfeln aus den Alpen. Herausgegeben von L. von Hörmann. Innsbruck: Verlag der Wagnerischen Universität-Buchhandlung, 1882. Vorwort, S. ix-xxv).

случаи, когда он поручается одному персонажу. Такое чаще всего наблюдается в сочинениях раннего периода[177].

Нестрой помещает кводлибеты ближе к концу своих пьес (в большинстве своем — в третьих актах). Вероятно, это связано с масштабностью и художественной спецификой данной формы. В целом, если Нестрой нарушает это правило и пишет кводлибет в других актах, то его положение всегда приходится на конец действия. В своих пьесах драматург, как правило, использует эту форму только в одном из номеров, но бывают и исключения: так, в пародии *Nagerl und Handschue* Нестрой использует кводлибет дважды[178].

В качестве основного материала таких кводлибетов использовались фрагменты из наиболее популярных в то время опер и народные песни. При этом стоит отметить, что выбор первоисточников кводлибетов, встречаемых в пьесах Нестроя, может свидетельствовать о вкусовых предпочтениях не только венской публики, но и самого драматурга. Свою профессиональную карьеру комедиограф начинал как оперный певец, а потому он прекрасно владел материалом и старался создать попурри из наиболее удачных и подходящих образцов. Так, например, во многих его кводлибетах встречаются музыкальные темы из различных опер Моцарта, — композитора, которого Нестрой очень любил и часто исполнял.

Согласимся с мнением Хильды Сохор, считающей, что кводлибет ошибочно понимать как оперную пародию[179]. Действительно, подобные номера не стремились благодаря введению цитат спародировать то или иное сочинение. Тем не менее эта форма может быть прекрасным инструментом для создания пародийного контекста, чем Нестрой, безусловно, активно пользовался в своих пьесах и пародиях.

Венский куплет. Одна из важнейших музыкальных форм, используемая в спектаклях венского народного театра. Это вокальная интермедия, которая по своим функциям напоминает арию из опер: она, фактически, останавливает ход

---

[177] Например, в пьесах *Der Zettelträger Papp* (1827), *Nagerl und Handschue* (1832), *Der Affe und der Bräutigam*.
[178] Более подробно об этих кводлибетах см. во второй главе диссертации.
[179] *Sochor H.* Quodlibet oder Opernparodie? Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse // Nestroyana 26. Jahrgang 2006, Heft 3–4. Wien: Schriften der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 2006.

действия, непосредственно обращена к зрителям и по своему содержанию представляет размышления на различные темы.

Формирование венского куплета началось еще в традиции иезуитского барочного театра. Однако своего расцвета он достиг в творчестве Фердинанда Раймунда и Иоганна Нестроя. Как правило, Нестрой писал номера в форме венского куплета для собственного исполнения. В них он мог отойти от содержания спектакля и в свободной форме (и часто откровенно) высказаться на различные темы, которые волновали его самого и театральную публику. Причем актер, по сути, в этот момент ломал «четвертую стену»: он непосредственно обращался к зрителям и даже мог спросить их мнение по какому-либо поводу. Как правило, темами таких куплетов становились социальные и политические волнения и недовольства, а также недостатки человеческой личности и характера.

Нестрой, как правило, применял форму куплета в своих фарсах с пением (*Posse mit Gesang*). Чаще всего драматург приберегал такие песни для самых кульминационных сцен, чтобы наиболее ярко и полно продемонстрировать внутренний конфликт персонажей в момент горя, отчаяния, гнева и т.д.

Слово куплет (лат. *copula* — соединение) использовалось с конца XII века по отношению к соединению рифмующихся двустиший, которые в итоге формировали строфы стихотворения или песни[180]. Смеем предположить, что таким же образом выглядели и ранние венские куплеты. Впоследствии, благодаря включению дополнительных строк в текст, форма куплетов преобразовалась в двух- или трехстрочную строфику с внутренним и заключительным рефреном.

Так или иначе, венский куплет в своем классическом виде представляет собой песню из нескольких строф, поющихся на одну и ту же мелодию, с припевом.

Форма венского куплета у представителей позднего венского народного театра (Раймунд, Нестрой), как правило, строится по следующему принципу: сперва дается начальное двустишье, в котором главный герой описывает свое состояние или свою судьбу, затем следует развернутый монолог. Припев венских

[180] *Zumbusch-Beisteiner D.* Couplet // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits. URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001cb33 (Abruf: 06.10.2024).

куплетов вбирает в себя содержание основного текста и выводит своеобразный сатирический девиз, подытоживающий сказанное героем. Так, например, в пьесе «Роковая карнавальная ночь» дровосек Лоренц, разозлившись на предполагаемую неверность своей возлюбленной, служанки Сеферль, хочет взять в любовницы прачку Нанни. В одном из своих монологов юноша размышляет о «благочестии» противоположного пола: о том, как некоторые девушки выходят замуж за стариков «не из-за денег <…>, а потому что просто нравится»; о том, как их матери убеждают будущих зятьев в девственности дочерей, ведь «им всего шестнадцать лет». Но вывод героя не утешителен: «И все это неправда, все это неправда!» (III, 1).

Довольно часто в куплеты вставлялись дополнительные стихи, которые никак не были связаны с содержанием пьес, а напрямую отражали социальные и политические события того времени.

Вставные куплеты как правило встречаются в номерах, расположенных в конце пьесы (чаще всего — в третьем акте). Появление вставок во «входных» куплетах (номерах, предназначенных для первого появления героя) не характерно, поскольку после вступительного двустишья всегда идет монолог, который непосредственно связан с сюжетом спектакля и прерывать развитие сюжета в самом начале выглядит не совсем логично.

Интересно, что традиция вставных куплетов существовала часто вне интересов драматурга. Практически всегда такие вставки появлялись по желанию актеров, их исполнявших, или дирекции театра. Подобные практики приводили к тому, что драматург (а именно он был ответственен за содержание спектакля) нередко имел конфликты с комиссией по цензуре, утверждавшей постановку пьесы. Вместе с тем, «вставные куплеты» пользовались особым успехом у публики, а потому стали очень распространенным явлением.

Тем не менее Нестрой с особым пиететом подходил к венскому куплету, осознавая важное значение этой формы для традиции народного театра. Поэтому при возобновлении постановок своих старых спектаклей драматург подчас переписывал куплеты, стараясь сделать их созвучными реалиям своих дней.

Приведем фрагмент воспоминаний австрийского актера, писателя и издателя Леопольда Рознера (1838–1903) об одной из его встреч с Нестроем:

…Господин Йозеф Клемм, тогдашний владелец книжного магазина *Wallishausscher*, попросил меня составить для его издательства сборник «Венских куплетов». По его мнению, такая антология должна была выйти на славу, так как он часто получал запросы [на издание подобной книги]. <…> Естественно, мой путь привел меня к директору Нестрою, который охотно написал свое имя на листе, на котором уже поставили свои подписи Алоис Берля[181], Карл Эльмар[182], Теодор Фламм[183], Карл Хаффнер[184], Фридрих Кайзер[185], Антон Лангер[186] и другие. «Но у меня есть вежливая просьба, — сказал он, обмакнув перо. — Куплеты — дело самостоятельное. Иногда одни попадают в цель так, как вы и не ожидали, а другим требуется больше времени, как будто они должно были сначала дорасти до нее. Я спел куплет в *Mein Freund*, «*Hat denn die Sprach da kein anderes Wort*?», он стал хитом. Возможно, ему можно придать особое значение, чем многим другим вещам, которые произвели большее впечатление. Да, я хотел бы попросить записать этот куплет, а затем заменить устаревшие <…> из *Lumpaci*[187] на осовремененные, которые я пою сейчас. Суфлер запишет их для вас»[188].

Говоря о музыкальной характеристике венских куплетов, можно отметить следующее. Обычно он пишется в быстром темпе и в трехдольном размере, что придает ему черты лендлера или венского вальса. Сразу за оркестровым ритурнелем, мелодия которого часто основана на материале припева (рефрена), исполняется первая часть куплета в основной тональности. Затем проводится небольшой оркестровый ритурнель, после которого идет вторая часть куплета с новой музыкой, контрастной к первой части строфы, и, как правило, в другой тональности. В конце стиха расположена кульминация, которая часто акцентировалась при помощи ферматы, а затем следуют припев (рефрен) в очень быстром темпе и короткая оркестровая постлюдия.

Оркестровое сопровождение таких куплетов было довольно простым, чаще всего — в гомофонно-гармонической фактуре. При этом инструменты как правило дублировали мелодию певца в верхнем регистре. Частые повторения мелодических интонаций в сопровождении способствовали тому, что куплет был весьма

---

[181] Берля Алоис (*Berla Alois*, 1826–1896) — австрийский актер и драматург.
[182] Эльмар Карл (настоящее имя — Карл Свидак, 1815–1888) — немецкий писатель, актер, драматург, журналист-сатирик.
[183] Фламм Теодор (наст. имя — Антон Крюпл, 1822–1902) — австрийский драматург и журналист.
[184] Хаффнер Карл (наст. имя — Карл Шлехтер, 1804–1876) — немецкий драматург.
[185] Кайзер Фридрих (Kaiser Fridrich, 1814–1874) — австрийский народный драматург.
[186] Лангер Антон (Langer Anton, 1824–1879) — австрийский драматург, прозаик, журналист и переводчик.
[187] Имеется в виду пьеса *Der böse Geist Lumpacivagabundus.*
[188] *Rosner L.* Schatten aus dem alten Wien. Berlin: Meyer & Jessen, 1910. S. 164.

незамысловатым в музыкальном отношении. Композиторы стремились к простоте, что в определенной степени отвечало основной задаче венского куплета: он исполнялся не для музыкального удовольствия зрителя, а лишь для подчеркивания особенностей содержания стиха. Причем специфика композиторских приемов и средств была связана с особенностью звучания и техники произнесения текста на венском диалекте, на котором эти куплеты и писались.

Сохранившиеся партитуры свидетельствуют о том, что, сольные партии большинства куплетов были довольно трудны для исполнения, независимо от того, предназначались они для главного персонажа или героя второго плана. Подобную ситуацию можно объяснить тем, что «актеры во времена Нестроя и Раймунда имели высокий уровень вокальной подготовки, а венские пригородные театры не знали различий между музыкальным и разговорным театром»[189].

Содержание строфы предлагает актеру использовать довольно широкий спектр творческих возможностей, чтобы добиться наибольшего отклика со стороны публики. Часто в таких куплетах было возможно резко сопоставлять между собой различные стили речи, а также чередовать распевность и изысканные мелодические пассажи (в припеве) с речитативным пением *parlando* (в строфе).

Балетные и драматические пародии. Элементы пародирования можно обнаружить во многих пьесах Нестроя. Некоторые исследователи справедливо и оправданно отзываются о драматурге как о «естественном пародисте»[190]. В основном это выражается при помощи критического отношения к языку, что является частью характерного недоверия ко всем условностям, присутствующим в литературе и театре. В основе традиционной техники венских пародийных спектаклей, которую, безусловно, и перенял Нестрой, лежал принцип воспроизведения оригинала в «низовой» манере. К числу приемов, нацеленных на достижение комического эффекта, можно отнести использование «бытового»

---

[189] *Hein J., Zumbusch D.* Probleme der Edition «Musikalischer Texte» im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroys. // *Dürr W.* u. a. (Hrsg.). Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998. S. 212–232.

[190] *Yates W. E.* Nestroy: Satire and Parody in Viennese Popular Comedy. P. 96.

языка и диалекта взамен «высокой» риторики, смешение стилей, а также доведение до абсурда сюжетных ситуаций.

Использование какого-либо первоисточника в пьесах Нестроя не всегда было вызвано желанием написать пародию, а лишь давало идею и основу для создания оригинального сочинения. Так получилось с двумя фарсами с музыкой — «Красильщик и его брат-близнец» (*Der Färber und sein Zwillingsbruder*, 1840) и «Вымогатель наследства» (*Der Erbschleicher*, 1840). В них комедиограф использует сцены из комических опер французского композитора Адольфа Адана (1803–1856). В первом случае Нестрой обратился к «Пивовару из Престона» (*Le Brasseur de Preston*, 1838), во втором — к «Королеве на один день» (*La Reine d'un jour*, 1839).

Однако драматург прибегал и к сочинению пьес, полностью построенных на принципах пародирования первоисточника. Таких работ, как уже упоминалось, в его наследии одиннадцать: две из них относятся к балетным пародиям, три — к драматическим, остальные представляют собой оперные пародии. Поскольку основной объект нашего исследования — оперные пародии, в настоящем параграфе мы остановимся подробнее на пародиях балетных и драматических.

1832 год оказался для Нестроя плодотворным. Из пяти пьес, которые были поставлены на сцене *Theater an der Wien*, три — оригинальные пародии. 7 февраля 1832 года Нестрой представил публике пьесу «Душевный тюремщик, или Адельхайда, преследуемая вдова» (*Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib*). Первоисточником пародии стал «историко-пантомимический балет» «Адельхайда французская» (*Adelheid von Frankreich*[191]) Луи Генри[192] с музыкой Чезаре Пуни[193]. При этом стоит заметить, что объектом пародии является не столько сам балет, сколько характерные «штампы» и стереотипы романтического театра[194]. Сразу после «Душевного тюремщика» из-под пера

[191] В русском варианте иногда переводят как «Аделаида французская».
[192] Анри Луи (*Henry Louis*, 1784–1836) — балетмейстер Кернтнертор-театра.
[193] Пуньи Чезаре (*Pugni Cesare*, 1802–1870) — итальянский композитор, работавший в театрах Милана, Парижа, Лондона и Санкт-Петербурга. Автор большого числа балетов, 10 опер, 40 месс, а также симфоний, кантат и других сочинений.
[194] Подробнее об этой пародии см.: *Власов А.А.* «Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 56–69. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-4-56-69.

Нестроя выходят еще две пародии, на сей раз — на оперные первоисточники: «Гвоздика и перчатка» и «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста»[195].

В 1833 году пародийную «линейку» продолжил *Robert der Teuxel*; в его основе лежала *большая опера* в пяти актах «Роберт-дьявол» Джакомо Мейербера (1791–1864). А вскоре, через три месяца после премьеры «Роберта», «дьявольская» тема получила новую интерпретацию в «Волшебнике Сульфурэлектримагнитофосфоратусе» (*Der Zauberer Sulphurelectrimagnetikophosphoratus*). На сей раз источником стал роман *Robert der Teufel* Эрнста Раупаха[196].

Оба «Роберта» были встречены публикой весьма прохладно. Однако Нестрой продолжил работу в этом жанре. Уже через год на суд публики была представлена пьеса «Ни лаврового дерева, ни нищенского посоха» (*Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab*) на основе спектакля Карла фон Хольтея[197] «Лавровое дерево и нищенский посох, или Три зимы немецкого поэта» (*Lorbeerbaum und Bettelstab; oder, Drei Winter eines deutschen Dichters*). Пьеса немецкого драматурга получила восторженный прием публики на венской премьере 22 ноября 1834 года в Театре Йозефштадта. В ней оплакивается судьба сентиментального поэта, который презирает окружающее его общество, но в то же время жаждет одобрения им своего творчества. Нестрой использовал свою пародию, с одной стороны, чтобы высмеять очевидные недостатки драмы Хольтея, а с другой — показать венскому обществу свое пренебрежение дурным вкусом публики[198]. Успех нестроевской пародии заставил многих критиков пересмотреть свое мнение относительно качества сюжета и стиля первоисточника[199].

---

[195] Эти пародии будут детально рассмотрены во второй главе диссертации.

[196] Раупах Эрнст (*Raupach Ernst*, 1784–1852) — немецкий писатель и драматург. Автор около восьмидесяти театральных сочинений (исторические драмы, трагедии и комедии), а также нескольких сборников стихов.

[197] Хольтей Карл фон (*Holtei Karl von*, 1798–1880) — немецкий актер, поэт, писатель, драматург и либреттист. В 1816 году стал актером в придворном театре графа Герберштейна в Графенорте. В 1824-м фон Хольтей занял должность штатного драматурга в новом Кёнигштедтском театре Берлина. Здесь были представлены его пьесы «Венец в Берлине» (*Die Wiener in Berlin,* 1824) и «Берлинец в Вене» (*Die Berliner in Wien,* 1825); дебютировал как либреттист к операм «Старый полководец» (*Der alte Feldherr,* 1826) Карла Вильгельма Хеннинга и «Орлиное гнездо» (*Des Adlers Horst*, 1832) Франца Йозефа Глезера.

[198] *Mautner F.H*. Johann Nestroys Komödien. Ausgabe in 6 Bänden. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1979. Band 1. S. 315.

[199] *Walla F.* Johann Nestroy. Stücke 8/II // *Hein J., Hüttner J., Obermaier W., Yates W. E.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe. Wien, München: Jugend und Volk, 1979. S. 235–245.

19 апреля 1838 года на сцене Театра ан дер Вин состоялась премьера пародийной волшебной пьесы с песнями (*parodierende Zauberposse mit Gesang*) в четырех актах «Кобольд, или Штаберль на службе у фей» (*Der Kobold oder Staberl im Feendienst*) с музыкой Адольфа Мюллера-старшего. В качестве первоисточника был использован сказочный балет «Кобольд»[200], поставленный знаменитым Жюлем Перро[201] 3 марта 1838 года в Кернтнертор-театре. «Кобольд» Нестроя — это не столько пародия на первоисточник, сколько, как в «Душевном тюремщике», пародирование и высмеивание романтических театральных стереотипов и клише. К тому же, «под горячую руку» драматурга попадает и волшебная тема, к которой он уже не обращался на протяжении нескольких лет, увлекшись реалистическим фарсом. Так или иначе, «Кобольд» был встречен более чем прохладно — как зрителями, так и критиками, — и быстро сошел со сцены.

Однако пародийную «машину» Нестроя было уже не остановить. Драматург вновь обращается к творчеству Хольтея; на этот раз в поле его зрения попадает «Берлинская трагедия» (*Ein Trauerspiel in Berlin*), которая не была поставлена в Вене из-за запрета цензуры, но опубликована в 1838 году. Под впечатлением от «Берлинской трагедии» Нестрой пишет пародию «Роковая карнавальная ночь» (*Die verhängnisvolle Faschingsnacht*). Свою пьесу сам драматург определяет как *Posse mit Gesang* не потому, что пьесе не хватает пародийной остроты, как раз наоборот! На пародийной основе он строит высмеивающую недостатки оригинала комедию, которая по своему содержанию выходит за рамки классического понимания жанра пародии. И причина здесь кроется в банальном расширении сюжета. Нестрой добавляет в общей сложности семь характерных сцен, которые отсутствую в оригинале, и полностью меняет драматический финал первоисточника. Все эти комические вставки и изменения сюжета, необычные характеристики героев и ясность, свежесть языка текста придают *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* ту

[200] В основе балета лежит история гоблина Фоллета, который влюбляется в крестьянскую девушку и поэтому отказывается от своего бессмертия.

[201] Перро Жюль-Жозеф (*Perrot Jules-Joseph*, 1810–1892) — французский танцовщик и балетмейстер, один из крупнейших представителей балета периода романтизма. Учился у Огюста Вестриса (*Vestris Marie Jean Augustin*, 1760–1842). Под его руководством разработал свой собственный индивидуальный танцевальный стиль. Гастролировал как танцовщик на ведущих балетных сценах Европы. Начиная с 1836 года Перро выступает как хореограф. Важнейшей его работой является балет Адана «Жизель».

неугасающую комическую силу, сохранившуюся как в печатном, так и в сценическом вариантах, в отличие от забытой ныне драмы, которую она пародирует[202].

После успеха «Карнавальной ночи» Нестрой решает посвятить себя написанию классических *Posse mit Gesang*, оставив жанр пародии. Лишь через десять лет драматург вновь приступает к работе над пьесами пародийного характера. В 1847 году состоялась премьера романтико-комической оперы «Марта, или Ричмондская ярмарка» Фридриха фон Флотова[203]. Уже спустя год после ее постановки Нестрой в сотрудничестве с Михаэлем Хебенштрайтом создает пародию *«Martha oder Die Mischmonder Markt-Mägde-Mietung»* («Марта, или Мишмондская ярмарка наемных слуг»), которая была представлена публике 25 января. Задуманная как пародийная карнавальная шутка, «Марта» выдержала всего три представления и была снята со сцены.

Провал «Марты» не остановил Нестроя, и уже в следующем театральном сезоне появляется пародия «Юдифь и Олоферн» на основе драмы Фридриха Геббеля[204] «Юдифь» (1840). Поскольку австрийская цензура того времени не разрешала использовать библейский материал на сцене театра[205], в Вене пьесу Геббеля публично представили спустя почти девять лет после берлинской премьеры. Это произошло 1 февраля 1849 года в Бургтеатре; менее чем через шесть недель, 13 марта, состоялась премьера пародии Нестроя в Карл-театре.

«Юдифь и Олоферн» — одноактная пьеса. Столь малый размер сочинения стал возможен благодаря трем фундаментальным особенностям работы Нестроя с текстом первоисточника. Во-первых, драматург сжимает сюжет насколько это

---

[202] Сам Хольтей был сильно обижен тем фактом, что даже в северной Германии его трагедию оценили меньше и исполняли реже, чем венскую пародию Нестроя.

[203] Флотов Фридрих фон (*Flotow Friedrich von*, 1812–1883) — немецкий композитор. Среди сочинений: около 30 опер («Пьер и Коломбина» *(Pierre et Cathérine,* 1835); «Алессандро Страделла», (*Alessandro Stradella*, 1844); «Марта» (*Martha*) и др.), 4 балета, два фортепианных концерта, несколько увертюр и камерных ансамблей, а также пьесы для фортепиано и песни.

[204] Геббель Фридрих (*Hebbel Friedrich*, 1813–1863) — немецкий драматург. Создатель современной кому? бюргерской психологической драмы. Все его творчество пронизано противоречиями между склонностью к мистицизму и рационалистическим мировоззрением.

[205] Более подробно об этом см.: *Пилипенко Н.В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр. Т. 1 С. 94–104.

возможно, убирая некоторые незначительные детали повествования[206]. Во-вторых, он полностью избегает сексуального мотива, который лежит в основе оригинальной характеристики Юдифь у Геббеля, но который был значительно смягчен в сценической версии, представленной в Вене. К тому же, эту тематику было бы довольно сложно обработать в пародийной форме так, чтобы она получила одобрение со стороны цензоров. В-третьих (и это самое важное), драматург акцентирует свое внимание на одной главной черте в характеристике персонажа[207]: в данном случае — на высокомерной хвастливости Олоферна. Он очень эффектно пародирует героя Геббеля, представляя ассирийского полководца напыщенным болваном и эгоистом.

После невиданного успеха «Юдифи и Олоферна» Нестрой практически 10 лет не обращался к жанру пародии и даже снизил количество приемов пародирования в своих *Posse*. Лишь после того, как драматург в связи со смертью Карла Карла в 1854 году занял должность директора театра, он вновь возвращается к этой линии и создает две оперные пародии с музыкой Карла Биндера — «Тангейзер» (1857) и «Лоэнгрин» (1859). Причина, по которой Нестрой-директор обратился к операм Рихарда Вагнера, проста — желание привлечь в театр публику при помощи яростной критики энтузиастически настроенного молодого немецкого композитора:

> Пафос Вагнера, антипатетика, «музыка будущего» и новый стиль пения для бывшего оперного певца [Нестроя. — *А. В.*], выросшего в классической традиции, должно быть, был особенно отвратителен[208].

***

Таким образом, жанровая система Нестроя полностью соответствует устоявшейся традиции венского народного театра. Два жанра — *Posse и Zauberstück* — оказались своего рода «основой» всех пьес драматурга. Их жанровые проявления встречаются также и в кводлибетах с пародиями.

---

[206] Например, в оригинале Юдифь посещает Олоферна дважды (в актах IV и V), Нестрой сводит события к одному посещению (сц. 24).
[207] Этот факт позволяет причислить «Юдифь и Олоферна» Нестроя к жанру *Charakterposse*.
[208] *Mautner F.H.* Nestroy. Heidelberg: Stiehm, 1974. S. 333.

Пародии занимают в творчестве Нестроя важное место. Нет сомнений, что для исследователей наследия драматурга они представляют наибольший интерес с точки зрения языкового и текстуального воплощения. Поэтому именно две пародии — *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* и, в особенности, *Judith und Holofernes* — чаще всего встречаются в аналитических работах по германистике, поскольку обе основаны на разговорной драме.

Если же попытаться ответить на вопрос: «К каким видам пародий чаще всего обращался Нестрой?», то «пальму первенства» в этом списке займут именно оперные. И этому факту, на наш взгляд, можно найти три объяснения: во-первых, это большое значение оперы в театральной жизни Вены; во-вторых, музыкальная профессия самого драматурга; и, конечно же, большое поле для высмеивания опер, включающее не только литературные, но также и музыкальные и сценические особенности первоисточников.

ГЛАВА 2. ПАРОДИИ РАННЕГО ПЕРИОДА: ФРАНЦУЗСКАЯ «ТРОЙКА»

§ 2.1. Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч

«Золушку» причисляют к группе так называемых «бродячих сюжетов», и в качестве такового она имеет длительную историю. Многочисленные ее версии можно найти в фольклоре разных стран[209], но в своем «классическом» виде она оформилась в сборнике сказок Шарля Перро[210]. Именно в этом варианте сложились свойственные ей «устойчивые комплексы сюжетно-фабульных мотивов[211]»[212], и именно сказка Перро стала основой для многих театральных, в том числе оперных, интерпретаций.

Принято считать, что музыкальная история этого сюжета начинается с одноименной оперы Джоаккино Россини (1817)[213], в которой произошла «канонизация сказки». Но знаменитый итальянец оказался не первым, кто обратился к истории о бедной девушке в оперной литературе.

---

[209] Одна из самых древних версий — египетская, повествующая о девушке по имени Родопис (см. книгу II. главы 134–135 в: *Геродот*. История в девяти книгах / пер. и примеч. Г.А. Стратановского. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1972). В Китае сказка о Золушке впервые обнаруживается в IX веке, когда китайский литератор Дуань Чэнши помещает ее в свой сборник «Всякий разносол из Ю-яна» (*Пханавах Л.* Образ золушки в восточных и западноевропейских сказках // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 2. С. 196–200). В различных интерпретациях сказка о Золушке встречается у различных народов европейского континента: англичан, немцев, французов, чехов, поляков, сербов, русских и пр. (*Пропп В.Я*. Русская сказка / науч. ред. и коммент. Ю.С. Рассказова. М.: Издательство «Лабиринт», 2000. С. 266).

[210] Пересказ сказки, а также сюжеты других упоминаемых опер см. в приложении А.I.

[211] *Зиновьева А.Ю*. Бродячие сюжеты // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 99–100.

[212] К их числу относятся: связь героини с золой, конфликт между мачехой и падчерицей (мотив испытаний), наличие сверхъестественного помощника, встреча Золушки с принцем, обремененная многими запретами, а также потеря башмачка и поиск Золушки

[213] *Назиров Р.Г.* Происхождение Золушки и её потомство // Электронный журнал «Назировский архив». 2015. № 4. С. 21–31. URL: https://nevmenandr.net/nazirov/journal/2015_4_cinder.pdf. С. 22.

21 февраля 1759 года на сцене *l'Opéra-Comique* была поставлена одноактная комическая опера Жан-Луи Ларуэта[214] «Золушка» на либретто Луи Ансеума[215]. В ее основу положена классическая версия сказки Ш. Перро. При этом, как отмечают исследователи, Ансеум «предлагает либретто высокого театрального качества, полного юмора и легкости, окрашивая его распутным двояким смыслом»[216]. Музыкальное воплощение сюжета характерно для пародий Ярмарочных театров: наряду с собственной оригинальной музыкой композитор использовал цитаты из сочинений своих современников, в частности, Жан-Филиппа Рамо (так, например, в «Золушке» встречается тема из его оперы-балета «Сюрпризы любви»), а также народные мелодии и фрагменты из пародийных опер или водевилей.

Следующее театральное воплощение «Золушки» произошло лишь спустя полвека. 22 февраля 1810 года на сцене *l'Opéra-Comique* в Париже состоялась премьера трехактной оперы Никола Изуара[217] «Золушка» (*Cendrillion*) на либретто Шарля Гийома Этьенна[218].

Создавая либретто, Этьенн отступает от привычного нам варианта Перро. Так, главный антагонист сказки — злая мачеха — заменен на отчима Золушки — графа Монтефьясконе. Скорее всего, это объяснимо желанием Изуара и

---

[214] Ларуэт Жан-Луи (Laruette Jean-Louis, 1731–1792) — французский оперный певец-тенор и композитор. С 1752 года член труппы *l'Opéra-Comique*. Вскоре занял должность «музыкального директора» и приступил к написанию комических опер. В дуэте с Луи Ансеумом были созданы такие спектакли, как «Обманутые любовники» (*Les Amans trompés*, 1756), «Доктор Санградо» (*Le Docteur Sangrado*, 1758), «Золушка» (*Cendrillon*, 1759) и др. После знакомства с членами *Comédie-Italienne* в 1762 году вошел в их труппу, где работал до 1778 года. Был членом «Академического общества детей Аполлона». В большей степени был известен как певец. Уделял особое внимание игре на сцене, а не вокальным принципам.

[215] Луи Ансеум (*Louis Anseaume*, 1721–1784) — французский драматург. В свое время работал суфлером и репетитором (занимался художественной поддержкой режиссера) в *Comédie-Italienne* в Париже, впоследствии занял должность заместителя директора *l'Opéra-Comique*. Автор около 40 пьес, большая часть которых написана совместно с Шарлем-Симоном Фаваром (*Charles-Simon Favart*, 1710–1792). Ансеума принято считать одним из отцов французской комической оперы.

[216] Cendrillon [Ressource électronique]: Hélène Clerc-Murgier, Pauline Warnier. Les Monts du Reuil. URL: https://helene-clerc-murgier.com/curiosite/musicologie-cendrillon.html (date de la requête: 15.08.2021).

[217] Изуар Никола (*Isouard Nicolas*, 1775–1818) — французский оперный композитор. Вероятно, родился в городе Зеббудж, на о. Мальта. Среди его учителей — Франческо Азопарди, Джузеппе Амендола, Никола Сала и Пьетро Алессандро Гульельми. С 1795 г. занимал должность органиста в Сан-Джованни-де-Герусалемме, а также был капельмейстером при церкви Сан-Джованни-ди-Мальта. Позже переехал в Париж, где устроился на работу в качестве композитора. Автор более 40 опер, среди которых «Севильский цирюльник», «Джоконда» и «Золушка».

[218] Этьенн Шарль Гийом (*Étienne Charles-Guillaume*, 1777–1845) — французский драматург и публицист, политик, член французской Академии. В 1793 г. переехал в Париж, где в 1799 г. в сотрудничестве с Антуаном-Фредериком Гресником поставил свою первую оперу «Сон» (*Le Rêve*). В течение следующих 20 лет писал либретто к многочисленным спектаклям, ставившимся во французских театрах. Известен благодаря своим комедиям «Два жандарма» (*Deux Gendres*, 1810) и «Интриган» (*L'Intrigante*, 1814). После ухода на пенсию продолжил сочинять тексты для театральных постановок.

либреттиста усилить в опере комический эффект. Граф Монтефьясконе — однозначно комедийный персонаж, олицетворение всех самых смешных пороков: глупости, чванства, хвастовства, низкопоклонства и др. Не случайно Изуар поручает партию барона комическому басу.

Отсутствует в опере добрая фея-крестная, с которой связаны главные сказочные мотивы. Вместо нее либреттист вводит фигуру советника принца, Алидора, который забирает на себя часть функций героини.

Вместе с тем, Этьенн вводит в сюжет фигуру, которая отсутствовала не только у Перро, но и у других авторов сказочных версий, — оруженосца принца, Дандини, — тоже явно комического персонажа, задача которого — играть роль принца на публике.

К тому же, либреттист перерабатывает общую структуру сказки, довольно сильно расширяя ее драматургическое действо[219].

По сути, Этьенн превращает сказку Перро в лирико-психологическую драму. Он лишает сюжет абсолютно всех красочных, магических, волшебных и эффектных сцен, активных действий, оставляя лишь те, что направлены на раскрытие внутреннего мира персонажей, или те, без которых нельзя было обойтись в развитии повествования. При этом, они сильно сокращены или полностью переиначены (попадание Золушки на бал, сама сцена бала, примерка туфельки и т. д.). Все добавленные либреттистом сцены также направлены на раскрытие психологических аспектов персонажей и их взаимоотношений друг с другом. Этьенну, тем самым, интересней выпукло показать психологическую подоплеку сюжета, внутренний мир главных героев и их переживания.

Фактически, либретто Этьенна представляет собой довольно характерную для того времени пьесу о выборе жениха или невесты, часто встречаемую в традиции комедий *dell'arte.* Такое мнение высказывали и критики. Так, в статье,

[219] Подробный анализ структур этой оперы и иных первоисточников «Гвоздики и перчатки» см. в следующей статье: *Пилипенко Н.В.* Две «Золушки» и «Агатина»: структура сюжета и композиция в операх Н. Изуара, С. Павези и Дж. Россини // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 4. С. 56–69. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-4-56-69.

опубликованной в *Journal de Paris* от 25 февраля 1810 года, можно встретить следующее высказывание:

«Это тема *Les Jeux de l'Amour et du Hasard*[220] [*sic!*], и приходится признать, что принц м[есье] Этьенна гораздо меньше вовлечен в действие и вызывает гораздо меньший интерес, чем Доранто [месье] Мариво[221]»[222].

Все это может свидетельствовать о том, что «Золушка» Изуара-Этьенна написана по законам романтической оперы. Да и по жанру ее можно рассматривать как образцовую *opéra comique*. В ее основе лежит «любовный квинтет» Золушка-Принц-Клоринда-Тисба-Дандини, который, тем не менее, уже в самом начале оперы распадается на пару влюбленных и треугольник комических персонажей. Этьенн, несмотря на явные попытки снять с истории сказочный контекст, все же оставляет часть магических функций (в основном для образа Алидора).

Черты *opéra comique* проявляются и в музыкальном содержании. Самые явные признаки — смешение вокальных и диалоговых сцен. преобладание ансамблей над сольными номерами (практически половина номеров оперы: 7 из 15), широкое использование романсов вместо арий, масштабные и развернутые финалы действий и др.

Следующий оперный вариант сказки появился спустя четыре года после постановки французской «Сандрильон». 10 апреля 1814 года на сцене *Teatro alla Scala* состоялась премьера комической оперы (*dramma giocoso*) *Agatina, o la virtù*

---

[220] *Les Jeux de l'Amouret du Hasard* («Игра любви и случая») — трехактная романтическая комедия П. Мариво. Впервые поставлена 23 января 1730 г. в театре *Comédie Italienne*. Фабула пьесы заключается в следующем: к молодой женщине Сильвии приходит ее суженый Доранто, которого она не знает. Чтобы лучше понять, что он за человек, она меняется местами со своей служанкой и переодевается. Однако, не зная об этом, ее жених задумал то же самое и поменялся местами со своим камердинером.

[221] Де Мариво Пьер Карле де Шамблен (*Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux*, 1688–1763) — французский драматург и прозаик. Обучался в университете праву, однако впоследствии связал свою жизнь с театром. В 1721 г. основал журнал «Французский наблюдатель». С 1743 г. — член Французской Академии, затем ее секретарь. Автор большого количества пьес, романов и повестей, среди которых «Триумф любви», «Фармазон, или Новый Дон Кихот» и др. От его имени произошел термин «мариводаж» (слишком изысканный, вычурный галантный стиль). Его театральные пьесы представляют собой переходную стадию от комедий масок к современному театру.

[222] *Journal de Paris.* 25 février 1810. № 56. P. 398–399.

premiata («Агатина, или Вознагражденная добродетель») с музыкой Стефано Павези[223] на либретто Франческо Фиорини[224].

С большой уверенностью можно утверждать, что в основу либретто Фиорини легла опера Изуара-Этьенна. Об этом свидетельствуют не только сохранение имен героев, но и схожий сюжетный план первого акта обоих сочинений.

Из наиболее серьезных изменений отметим следующие. Фиорини практически полностью отказывается от комической линии взаимоотношений между Дандини, Клориндой и Тисбой и свойственной ей сюжетных перипетий. К тому же, убран мотив туфельки, который связывал данную историю со сказкой Перро. Магические свойства подаренной Алидоро розы делают этот атрибут бесполезным, но, в то же самое время, сюжет приобретает фантастический колорит, характерный для романтической оперы и отсутствующий в опере Этьенна-Изуара.

Вероятней всего, постановка оперы «Агатина» на сцене театра Ла Скала и успех оперы «Золушка» Изуара привели к тому, что 25 января 1817 года в театре Валле в Риме состоялась премьера еще одного сочинения на данный сюжет. На этот раз ею стала комическая опера (*dramma giocoso*) «*La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*» («Золушка, или Торжество добродетели») итальянского композитора Джоаккино Россини на либретто Якопо Ферретти, которая до сих пор остается самым известным оперным сочинением по мотивам знаменитой сказки.

Можно утверждать (хотя и с оговоркой о полноте используемых «общих мест»), что в основе оперы лежит сюжет сказки, изложенный Шарлем Перро. Однако у Ферретти было как минимум два либретто, на которые он мог опираться. Нам представляется, что оба этих сочинения и легли в основу нового текста. Однако либреттист очень сильно перерабатывает сюжет, который мы наблюдали в операх его современников. Это проявляется в следующих моментах.

---

[223] Павези Стефано (*Pavesi Stefano*, 1779–1850) — итальянский композитор. Обучался в неаполитанской консерватории Сан-Онофрио в классе Никколо Пиччини. Из-за революционных событий был вынужден бежать во Францию, а позднее — в Женеву. С 1826 по 1830 гг. руководил Императорским театром в Вене. Автор около 70 опер, среди которых «Ярмарка» (*La Fiera*, 1804), «Праздник розы» (*La festa della rosa*, 1808), «Сэр Маркантонио» (*Ser Marcantonio*).

[224] *Izzo F*. Laughter Between Two Revolutions: Opera Buffa in Italy, 1831–1848. Rochester: University of Rochester Press, P. 90; *Eder J, Jannidis F, Schneider R*, eds. Characters in fictional worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media. Berlin: de Gruyter, 2010. P. 565.

Во-первых, отметим вставную сцену с пьяным доном Маньифико из второй сцены I акта. Вполне очевидно, что она необходима для создания антуража *dramma giocoso*. Здесь, наверное, впервые наблюдается явное смещение комического начала с образа Дандини на барона Монтефьясконе (хоть этот персонаж всегда имел комический потенциал). Дандини варианта Ферретти ведет себя так смешно и забавно не потому, что он такой человек (хотя, доказать обратное сложно), а в связи с тем, что играет соответствующую роль, возложенную на него принцем.

Во-вторых, окончательно исчезла тема розы, поскольку опера абсолютно лишена магических мотивов. Зато снова возвращается мотив «туфельки», который трансформируется в браслет на руке Золушки. Смеем предположить, что такая замена обусловлена театральными условностями: браслет постоянно находится у зрителей на виду и более удобен для «эксплуатации», чем туфельки[225].

Еще одним важным изменением стало перенесение действия второй сцены II акта в дом Монтефьясконе, где живет Золушка, а не продолжение развертывания сюжетной линии во дворце. Эта деталь уже очевидно связывает либретто Ферретти с основным первоисточником — сказкой Шарля Перро. Не исключено, что изменение места действия связано с атрибутикой свадебного обряда: жених, преодолевая трудности на пути, направляется в дом, где живет его невеста.

Необычным выглядит и сцена прибытия Золушки на бал. Она лишена какого-либо активного театрального действия. Самое важное в ней — высказывания героев о незнакомке. Напомним, что Золушка не имеет оберега, который магическим образом скрывает ее личность. Но внешние преобразования, произошедшие с девушкой, не дают кому-либо сделать вывод, что это настоящая Золушка, хотя практически все отмечают сходство.

Можно сказать, что «Золушка» Россини и Ферретти — это не волшебная сказка, где при помощи магии добро побеждает зло. Это настоящее психологическое «препарирование» жизненных ситуаций, своеобразное моралите, комедия нравов, где за ширмой сказки прячется настоящая жизнь во всей палитре

[225] Напомним, что у Этьенна отсутствует сцена потери туфли Золушкой, только ее примерка.

психологических красок — порочности, греха, доброты и чистоты, где по законам романтического театра должна быть высказана мысль, что в самом конце обязательно воцарится торжество добродетели. То, к чему, вероятно, стремились прийти Этьенн и Изуар в своем варианте сказки, и то, что окончательно воплотилось в опере Россини и Ферретти.

В заключение скажем несколько слов о взаимосвязи сказки «Золушка» с традицией комедии *dell'arte*. В сказке Перро проследить такую линию довольно проблематично. Впервые связи явно начинают проявляться уже в опере Ларуэта-Ансеума, где у принца есть помощник по имени Пьеро (в традиции итальянской комедии *dell'arte* этот герой известен как дзанни[226] Педролино), характерный персонаж для французского народного театра. Очевидно, что в поздних операх Пьеро был заменен на Алидора, который своим характером и поведением напоминает неаполитанскую маску первого дзанни Ковьелло, чьи действия, как правило, связаны с проявлением хитрости, выдумки и упорства.

Фигура Дандини, одного из слуг принца, вероятно, имеет прообраз в виде венецианской маски второго дзанни Арлекина. Оба не слишком умны и изворотливы, ленивы, чересчур падки на женщин, но при всем этом сохраняют учтивость и скромность в общении.

Еще одна характерная маска, непременно присутствующая в каждой из рассматриваемых опер, — Панталоне, который в некоторых вариантах предстает перед публикой под именем Маньифико. Впервые барон Монтефьясконе получает имя «Маньифико» уже в либретто Фиорини.

И, конечно же, ни одна комедия *dell'arte* не может обойтись без пары юных возлюбленных, вокруг которых и разворачивается сюжетная линия спектакля. В данном случае это Рамиро и Анжелина[227] (такое имя Золушка носит в варианте Ферретти). Они — проявление галантности и утонченности в поведении на фоне остальных персонажей, а для их речи характерна изысканность сродни литературному языку. Достаточно посмотреть на первую реплику Золушки

[226] Дзанни — персонажи-слуги (маски) итальянской комедии *dell'arte.*
[227] В либретто — *Angelina*. Хотя, в русском переводе (А. Гозенпуд) встречается вариант «Анджолина».

в либретто Ферретти, когда она прибывает на бал во дворец: «Я не ценю тех прелестей, которые расточает капризная фортуна; // жениху своему я принесу в дар уважение, любовь и доброту»[228].

***

Успех опер Изуара и Россини на венских театральных подмостках ожидаемо вызвал появление пародии на эти произведения. 23 марта 1832 года в качестве благотворительного спектакля была поставлена пьеса Иоганна Непомука Нестроя «Гвоздика и перчатка, или Судьба семейства Максенпфуч»[229] с музыкой Адольфа Мюллера-старшего.

Нестрой играл *Рампсамперля*, Венцель Шольц — *Повернуса Максенпфуча*, Карл Карл исполнил роль *Каппенштифеля*, Фридрих Хопп — *Земмельшмарна*, Игнац Шталь — *Вурлера*, Текла Кнайзель сыграла *Розу*, а Элеонора Кондорусси и Мария Вайлер — сестер *Гиацинт* и *Беллу* соответственно[230].

Несмотря на то, что «Золушка» Россини шла в Вене уже десять лет, а изуаровская опера — все двадцать, основной причиной появления «Гвоздики и перчатки» стала «Финетт Золушка, или Роза и туфля» — волшебная пьеса с песнями Юлиуса Рибика[231], подписавшегося на рукописи именем своей супруги Августы Шрайбер[232]. Премьера этого спектакля состоялась 23 апреля 1830 года в Театре Леопольдштадта под управлением Фердинанда Раймунда.

Нестрой, безусловно, знал эту сказку или хотя бы точно слышал о представлении спектакля в Леопольдштадттеатре от членов своей труппы. Так, одна из певиц, Элеонора Кондорусси, исполнившая впоследствии роль Гиацинт, играла саму Золушку в пьесе Рибика[233].

---

[228] *Россини Дж.* Золушка, или Торжество добродетели // Либретто опер. URL: https://libretto-oper.ru/rossini/cenerentola?ysclid=m9nxex2zjx371657891 (дата обращения: 19.04.2025).

[229] Сюжеты этой и иных пародий Нестроя представлены в приложении А.II.

[230] Краткие биографии актеров можно найти в приложении А.IV.

[231] Рибик Юлиус (*Ribics Julius*, 1806–1844) — австрийский драматург. Родился в Венгрии. Профессиональное образование получил в Вене. После окончания учебы некоторое время реализовался как писатель, а затем устроился на работу в Венскую страховую компанию на должность регистратора и занимал ее вплоть до своей смерти.

[232] Шрайбер Августа (*Schreiber Auguste*) — австрийская актриса, супруга Юлиуса Рибика. А даты жизни?

[233] Schreiber Auguste // Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1876. 31. Theil. S. 279.

Вероятно, первоначально Нестрой хотел озаглавить свою новую пародию как «Лилия и перчатка». Именно такое название написано на титульном листе копии рукописи, которая находится в театральной коллекции Австрийской национальной библиотеки. Однако слово «Лилия» на нем было вычеркнуто и рукой неизвестного заменено на «Гвоздика».

В период с 1832 по 1858 годы нестроевская «Гвоздика и перчатка» была поставлена 71 раз, причем в большинстве случаев — с большим успехом. Так, Венцель Шольц дважды выбирал эту пьесу для своих бенефисов (20 августа 1832 года и 22 мая 1854 года). 10 ноября 1855 года в «Гвоздике и перчатке» с огромным успехом дебютировала как актриса Элиза Цольнер[234].

Благосклонно принимали пародию и современники Нестроя. В своем письме Адольфу Бойерлю от 9 июля 1832 комедиограф сообщает следующее:

> Я беру на себя смелость просить Вас, чтобы Вы, по доброте душевной, <…> дали <…> оценку в несколько строк, <…> по поводу представления «Гвоздики и перчатки», состоявшегося 4 июля. Замечу, что это 24-е представление должно было быть особенно благоприятным, поскольку оно вновь было дано с оригинальным составом. Здесь можно было бы упомянуть главные роли, а затем перейти к тому, что Вайлер исполнила свою трудную арию во 2 акте[235] с чистотой и с полной уверенностью и <…> была вознаграждена публикой громкими аплодисментами[236].

Да и сам Бойерль, впоследствии сильно критиковавший Нестроя, остался доволен этой пародией. 26 марта в его «Венской театральной газете» появилась рецензия, в которой была высоко оценена игра «хорошего комика». Рецензент также упомянул и другие достоинства спектакля:

> Чрезвычайно эффектно появление [на сцене] Хоппа, Нестроя и Шольца в современной женской одежде[237]. Никогда прежде в театре не было так много смеха, как в этой сцене, и крики «Ура» вслед за этим были бурными. <…> Музыка Мюллера весьма заманчива[238].

На следующий день в той же газете появилась еще одна статья. В ней корреспондент особо отметил игру Элеоноры Кондорусси и Марии Вайлер за их «целесообразное и сдержанное» изображение двух сестер, а также отдельно

---

[234] Цольнер Элиза (*Zöllner Elise*, 1810–1862) — австрийская певица и актриса, известная благодаря своему участию в постановках Венского народного театра.
[235] Скорее всего, речь идет об арии Беллы на состязании.
[236] Nestroy-Briefe. № .5. S. 11.
[237] В самом конце II акта.
[238] *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben.* 26. März 1832. № 61. S. 242.

упомянул «довольно легкомысленное представление арии Беллы во втором акте» Марией Вайлер.

На представлении 26 марта присутствовал Матиас Франц Перт[239]. В своем дневнике он оставил следующую запись:

Вечером я посетил *Schauspielhaus an der Wien*. <…> Спектакль прошел с большим успехом, и г-н Шольц как мистер Максенпфуч, г-н Карл как конюх, г-н Хопп как волшебник Земмельшмарн, г-жа Кнайзель как Золушка приятно удивили. <…> г-н Нестрой, получивший роль Рампсамперля, <…> особенно понравился, благодаря успешному исполнению довольно искусного кводлибета[240].

Успех «Гвоздики и перчатки», видимо, вышел за пределы Австро-Венгерской империи. В частности, об этом сообщает Нестрой в письме Фердинанду Лангу[241] от 14 июля 1832 года:

Высказывая Вам мою <…> благодарность за то, что Вы так добры к моей пародии «Гвоздика и перчатка», чтобы порекомендовать [ее] дирекции Королевского придворного театра в Мюнхене, я отправляю Вам копию либретто и партитуры в качестве комплимента[242].

Наиболее интересна критическая статья, опубликованная 5 апреля 1832 года на страницах Венского журнала искусств, литературы, театра и моды. Один из критиков высказывает следующую необычную мысль:

Об этой пародии мы не будем распространяться далее, желая определить суть и границы пародии, находя при этом решительное пристрастие пригородной публики к подобным популяризациям серьезных предметов весьма скверным.

Хотя, следом, отмечает:

Только смех может потревожить вас, и не было в зрительном зале ни одного человека, который остался бы равнодушным [к забавной игре актеров. — *А. В.*][243].

В приведенном отзыве поставлена проблема, которая, по-видимому, в целом была характерна для венского народного театра: понимание театральной культуры в пригородных театрах как массовой и общедоступной, причем не только зрителями, но и самими драматургами. Фактически, главная задача подобных

---

[239] Перт Маттиас Франц (*Perth Matthias Franz*, 1788–1856) — австрийский чиновник. С 1807 г. работал в качестве оберштурмбаннфюрера. С 15 лет и вплоть до самой смерти вел дневник, насчитывающий 58 томов. Эта рукопись представляет собой очень ценный документ своего времени.

[240] *Perth M.F.* Tagebuch XLII: vom 14. July 1831 bis 1. Dezember 1832. Wien, 1831. S. 258 f.

[241] Ланг Фердинанд (*Lang Ferdinand*, 1810–1882) — немецкий актер и режиссер, один из наиболее ярких южнонемецких актеров и комиков эпохи бидермайер. Родился в Мюнхене в семье музыкантов. Получил образование у придворного актера Вильгельма Урбана. В 1827 г. был зачислен в Мюнхенский придворный театр. Последующую актерскую судьбу определила встреча Ланга с Фердинандом Раймундом в 1831 г.

[242] Nestroy-Briefe. № 6. 1832. S. 13.

[243] Die Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. 5. April 1832. №. 41. S. 335 f.

пародий, ставящихся на сцене этих театров, заключалась в ознакомлении простых венцев с современными театральными новинками «высокого жанра» и шедеврами предыдущих эпох в облегченном и «комедизированном» виде[244]. Вместе с тем, пародия была прекрасным инструментом для высмеивания проблем, царящих в общественной и культурной жизни Вены:

> Именно смешение «местной *Zauberposse*» [имеется в виду «Золушка» Рибика. — *А. В.*] с «поэтическим» сюжетом сказки и стало целью пародии Нестроя <…>. Помимо этого пародийного замысла, он остро-сатирически изображает граждан своего времени, жаждущих богатства и известности[245].

***

Пародия Нестроя начинается уже с переделки имен персонажей своей пьесы. Он не просто дает своим героям «говорящие» имена, но и наделяет их краткой характеристикой, позволяющей достаточно полно понять их суть.

Таблица № 1: Сводная таблица персонажей исследуемых сочинений

Золушка	***Золушка, или Торжество добродетели***	***Гвоздика и перчатка, или судьба семейства Максенпфуч***
Этьенна-Изуара	Ферретти-Россини	Нестроя-Мюллера
Рамир[246], принц Салерно	***Рамиро***, принц Салерно	***Рампсамперль***, наследник бесчисленных магических владений
Алидор, его наставник; великий астролог	***Алидоро***, философ и наставник принца	***Земмельшмарн***, волшебник, воспитатель Рампсамперля
Дандини, оруженосец принца	***Дандини***, его камердинер	***Каппеништифель***, конюх Рампсамперля
Барон де Монтефьясконе	***Дон Маньифико***, барон ди Монтефьясконе, отчим Анджелины	***Поверинус Максенпфуч***, владелец долгового поля, отец
Клоринда, его старшая дочь	***Клоринда***, старшая дочь Дона Маньифико	***Гиацинт***, его незамужняя старшая дочь
Тисба, его младшая дочь	***Тисба***, младшая дочь Дона Маньифико	***Белла***, его незамужняя младшая дочь
Золушка	***Анджелина (Золушка)***, приемная дочь Дона Маньифико	***Роза***, прозванная «Золушкой», несчастная дочь и сестра, с которой жестоко обращались

[244] Такую идею высказывает Н. В. Пилипенко (*Пилипенко Н.В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр: дис. … докт. иск. В 2 тт. М.: Российская академия музыка имени Гнесиных. 2018. Т. 1. С. 121).
[245] *Mautner F. H.* Johann Nestroys Komödien. Ausgabe in 6 Bänden. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981. 1. Band. S. 314.
[246] Имя в партитуре отсутствует.

—	—	***Вурлер***, советник Рампсамперля «по путанице» и его дворецкий
—	—	безымянная дама (*поет*)
—	—	***Пианиссимо***, герольд, глашатай (*поет*)
—	—	***Гробианетто***, молодой гений

Главная героиня — Роза — по своему характеру мало чем отличается от Золушек в операх Изуара и Россини. Она такая же кроткая, смиренная, добрая и милосердная. На этом и строит свою комедию Нестрой. Он решает трансформировать эти качества в противоположные. Так, Земмельшмарн должен дать Розе цветок гвоздики, который способен оставить только хорошие качества и способности девушки. Однако непутевый маг перепутал два цветка, лежащих рядом, и отдал Розе тот, который превратил ее в самоуверенную кокетку. Впрочем, Земмельшмарн относится к девушке с добротой и уважением, считая, что Принц не достоин ее руки.

***Роза*: Я** говорю тебе, он [Рамсамперль. — *А.В.*] теперь не придет, я пожертвовала всем ради него, я могла бы быть богатой женой, а теперь не смогу даже увидеться с ним, он совсем не знает, что я его так люблю.

Земмельшмарн: Я сказал ему, что он недостоин тебя, ведь ты такая добрая, сердечная, простая… (III, 2)

В таком виде образ Розы больше похож на Золушку из оперы Дж. Россини. Там характер девушки тоже кардинально менялся после того, как Анджелина надевала новое платье. Но любовь к встреченному в доме молодому человеку останавливала девушку в тяжелый для выбора момент.

Имя Рампсамперль, скорее всего, произошло от немецкого *Ramsamperl*[247] — «беспокойный, распутный молодой человек»[248]. Этим как раз и обосновывается позиция принца, высказанная им в его первой арии:

Я не люблю ни одну представительниц прекрасного пола,
Но все они мне очень нравятся (I, 7).

[247] На афишах 1850-х годов имя принца писалось именно в таком варианте, без одной буквы «Р».
[248] *Hügel F. S.* Der Wiener Dialekt. Lexikon der Wiener Volkssprache. Vienna; Pest; Leipzig: A. Hartleben’s Verlag, 1873. S. 126.

Рампсамперль предпочитает оставаться «вольной птицей», и поэтому мысли о браке его тяготят. Он уверен, что девушки очень сильно меняются после того, как выходят замуж. Поэтому попадаться в эту ловушку не стоит:

Девушки красивы, <за исключением дикарок> — никто не может это отрицать. Девушки хороши, по крайней мере, до тех пор, пока не окажешься у них в когтях; девушки также верны — я умею ценить все эти великолепные качества, но это ни к чему не ведет, это ненадолго, мне не по сердцу связывать себя навсегда. (I, 7).

К тому же, Рампсамперль очень боится тягот семейной жизни и различных сцен женского третирования:

Если меня завораживает томный взгляд, с которым девушка спрашивает своего возлюбленного: «Когда ты придешь сегодня?», то сразу же я вижу взгляд, с которым она, став женой, однажды спросит своего мужа, вернувшегося домой: «Где тебя так долго носило?». Да, это меня убило бы. Если я очарован лебедино-белой ручкой, которая с тоской протянута к возлюбленному, я уже мысленно вижу, как эта лебедино-белая ручка замахивается туфелькой на мужа… О, прочь, ужасные картины! От этого мороз по коже. (I, 7) [A.V.1.1][249].

Отношение к браку у принца довольно однозначное:

Земмельшмарн *(в костюме педагога, в красивом парике)*: Ты в раздумьях, мой ученик, о чем задумался?

Рампсамперль**:** О вариациях на тему «Эти проклятые браки встают поперек горла как рыбьи косточки» (I, 8).

Однако свободолюбивый принц отрекается от своих ценностей, как только знакомится с Розой во время посещения дома семейства Максенпфуч.

Волшебник и воспитатель принца Земмельшмарн претерпевает наиболее существенное изменение в сравнении с первоисточниками. Из мудрого и высокоморального наставника он превращается в нудного и рассеянного простака, попадающего из-за этого в различные передряги. Те, кто знаком с венскими кулинарными традициями, знают, что существует блюдо под названием *Semmelschmarrn*[250], очень напоминающее по своей сути другое, уже французское блюдо, которое в Германии известно под названием «Бедный рыцарь» (*Arme Ritter*)[251]. В то же самое время, у слова *Semmelschmarrn* есть и другой смысл —

[249] Оригинальный фрагмент на немецком языке представлен в приложении A.V. Далее подобная рубрикация будет сохранена. Перевод фрагментов из пьес Нестроя принадлежит автору; редакция перевода — С. В. Грохотов.

[250] Сладкие гренки из залежавшегося хлеба. Блюдо было широко распространено в XIX столетии в Германии, скандинавских странах и в России благодаря своей простоте приготовления, дешевизне и приятному вкусу.

[251] *Wehle P.* Sprechen sie Wienerisch? Von Adaxl bis Zwutschkerl. Wien/Heidelberg: Verlag Carl Ueberreuther, 1980. S. 222.

«бессмыслица», «незначительность»[252]. Тем самым, волшебник Земмельшмарн предстает как совершенно ничем не примечательный герой, лишенный на первый взгляд важной роли в сюжете, но способный сделать много полезного, хотя и не с первого раза. Да и сам Нестрой дает Земмельшмарну подобную характеристику: *ein rarer Mann, aber fad* («человек особенный, но бездарный»).

Земмельшмарн старается всеми возможными силами показать свой статус и значимость людям. И это очень хорошо получается с теми, кто не приближен ко двору. Однако придворные относятся к Земмельшмарну с безразличием и даже пренебрежением. Рампсамперль еще испытывает к волшебнику чувства уважения и любви, поскольку был воспитан им, хотя промашки Земмельшмарна очень сильно выводят его из себя. А вот прислужники мага не ставят его ни во что. Приведем в пример один из диалогов Земмельшмарна с гением Гробианетто:

Земмельшмарн *(к Гробианетто)*: Прочь, и ждите моих дальнейших приказаний!
Грубианетто: Так что? Мы недостаточно сегодня вкалывали? Мы сейчас полетим на облака поиграть в «пристенок»[253].
Земмельшмарн**:** Горе вам, если пропустите, когда я подам вам знак!
Гробианетто**:** Ну, все равно ничего после этого не будет. (*Рампсамперлю*) О, я говорю вам, быть духом — значит иметь собачью жизнь!
Земмельшмарн: Марш, я говорю! *(Духи улетают в небо)*
Гробианетто *(взлетая вместе с остальными)*: Вечно являться, едва он махнет своим кривым посохом!
Земмельшмарн*(к Гробианетто)*: Да замолчишь ты. наконец?
Гробианетто: Еще бы! Легко быть волшебником, когда за тебя все всегда делаем мы!
Земмельшмарн: Больше ни слова, я предупреждаю!
Гробианетто: И зарплата жалкая — да порвутся мои крылья!
Земмельшмарн: Мальчишка, трепещи моего гнева!
Гробианетто: Ну да, уж лучше превратите меня в упряжную лошадь, всё едино!
(Все духи исчезли, потолок комнаты снова закрывается.)
Рампсамперль: Воистину, ваши подчиненные уважают вас, это приятно! (II, 5–6) [A.V.1.2]

В имени Каппенштифель уже заложена бесполезность и комичность героя. *Stiefel* с венского диалекта — «ерунда». Несмотря на то, что Каппенштифель в душе простак, он может довольно изысканно и галантно обращаться с дамами, о чем свидетельствуют его комплименты дочерям Максенпфуча:

---

[252] Существует фраза «*Red 'kan' Schmarr'n*», которую с венского диалекта можно перевести как «Полная чушь».
[253] «Пристенок» (в немецком варианте — *Fuchsen*, на австрийском диалекте — *anmäuerln*) — азартная игра. Цель — бросить монету (или другой плоский круглый предмет) в стену с заранее оговоренного расстояния так, чтобы монета оказалась как можно ближе к ней (*Tischelmayer N. F. J.* Damals in Mühlbach: Pfeiferl schnitzen, barfuß laufen, Kirschen stehlen. Erinnerungen an meine Kindheit 1945–1959. Norderstedt: Bookson Demand, 2019. S. 60).

Но хватит об охоте и дичи, теперь я хочу поговорить о красоте, а в чем можно обнаружить ее в большей степени, чем (обращаясь к Гиацинту) — здесь, в этом нежном упрямстве, (обращаясь к Белле) — здесь, в этой томной фигуре, (обращаясь к Гиацинту) — в этих пылающих розовых щечках, (обращаясь к Белле) — в этом сентиментальном личике, (к Гиацинту) — в этих пламенных глазах, (к Белле) — в этом любовно намекающем взгляде. (I, 13) [A.V.1.3].

Или, например, использовать неожиданные сравнения, как в следующем примере:

Я преподнес сюрприз этой паре [бекасов, подстреленных на охоте. — *А. В.*], когда они мило беседовали друг с другом, сидя в кустах, и пронзил их любящие сердца 54 дробинами. Взгляните на эту физиономию: потухший глаз этого смелого бекаса все еще говорит: «Ха! какая наглость! кто тут стреляет?» — а в полуоткрытом клюве этой нежной бекасихи все еще таится последний вздох любви. (I, 13) [A.V.1.4].

Но в остальных случаях он обделен красноречием. Достаточно привести его сумбурный рассказ о своей «родословной»:

Я единственный кровный отпрыск моего покойного папы — это можно объяснить только тому, кто примет во внимание, что у папы не было другого сына, кроме меня, следовательно, я единственный сын моего папы — и поскольку папа считал, что раз я единственный сын папы, то я должен быть очень хорошо образован, а в силу того, что папа сам учился в путешествиях, папа говорил, что я тоже должен отправиться в путешествие — и потому папа дал мне мудрого Земмельшмарна в качестве сопровождающего, ибо папа хотел, чтобы тот, по его словам, за мной строго присматривал. (I, 13) [A.V.1.5]

Необразованность Каппенштифеля выдает специфическая особенность его речи — он постоянно путает слова:

Каппенштифель: О, прошу вас, пусть все идет естественным образом – это не более, чем оптический обман. Давайте не будем задерживаться больше, мои красавицы. Дорогой Максенпфуч, *Zwifel moa.*

Земмельшмарн: *Suivez-moi*[254], хочет сказать Ваша милость.

Каппенштифель: Да какая разница. Не поправляй меня, хитрый маг. (I, 13) [A.V.1.6].

Поверинус Максенпфуч — явная издевательская отсылка «к бедному капиталисту». *Povernius* с французского языка переводится как «бедный». Да и фамилию *Maxenpfutsch* с венского диалекта можно перевести как «деньги пропали»[255].

Нестрой называет Максенпфуча «умирающим капиталистом». В то время под «капиталистом» понимали человека, который может жить только на проценты от своего капитала. Таким образом, Нестрой недвусмысленно намекает на полную

[254] Следуйте за мной (*франц.*).
[255] *Wehle P.* Sprechen sie Wienerisch? Von Adaxl bis Zwutschkerl. S. 202.

нищету своего героя. Да и сам Максенпфуч постоянно делает акцент на своем тяжелом финансовом положении:

***Гиацинт** (обиженно):* Папа сегодня снова разговаривает, как будто не выспался.

Максенпфуч: Да, я действительно не выспался. В половине двенадцатого мне приснились мои долги, потом в полночь я проснулся и начал считать. Уже пробило без четверти восемь, когда я закончил с твоим счетом от модной лавки.

***Гиацинт** (печально):* О, модная лавка, это было бы наименьшее из зол; но портной… портной!

***Белла** (с глубоким вздохом):* Сколько это в общей сложности?

Максенпфуч: Дети, я счета больше не складываю. Долг будет погашен общей суммой; сейчас кредитор не получит ничего; тем временем мы совсем разоримся, и он не получит вообще ничего. Дело идет к тому, что одно уравновесится другим. (I, 4) [A.V.1.7].

С Гиацинт и Беллой драматург не церемонится, характеризуя их как «незамужних дочерей [Максенпфуча] не по склонности, а по судьбе». Как и в операх-первоисточниках, сестры довольно легкомысленны, грубы, малообразованы и очень сильно «допекают» своего отца.

Особого внимания заслуживает персонаж по имени Вурлер, дворецкий Рампсамперля, который отсутствует в обоих первоисточниках. Глагол *wurler* можно перевести как «бродить вокруг, делать важные вещи». К тому же, описания роли Вурлера Нестрой для использует шутливое слово *Confusionsrath*, которое можно перевести как «советник по путанице». По сути, функция Вурлера в пьесе Нестроя сводится к саркастическим комментариям, которыми он сопровождает соревнование девушек на балу.

Комментировать комические имена двух других второстепенных персонажей — гения Гробианетто (по-другому его можно назвать «Грубианетто») и глашатая Пианиссимо, — думается, не имеет никакого смысла ввиду их очевидности.

В основе сюжета пародии, как и в оригиналах, лежит развитие взаимоотношений двух групп персонажей: Рампсамперля и Розы с одной стороны, а также любовного треугольника Каппенштифель-Гиацинт-Белла — с другой.

Рампсамперль и Роза, как и герои Изуара и Россини, впервые встречаются в доме барона. Буквально с начала их знакомства Принц докучает девушке своим вниманием и неудобными расспросами, а та старается не реагировать на них.

Но чувство влюбленности уже зародилось в обоих, хоть и с определенными оговорками в нестроевском духе:

***Роза*:** <…> *(Про себя.)* Я не могу на него смотреть, он слишком красив.
Рампсамперль *(в сторону)*: Великолепная девушка, только, кажется, немного глуповатая, // Если бы она была еще и умной, так цены бы ей не было!
Роза *(нежно поет йодль).*
Рампсамперль *(пока Роза поет)*: Но нет, умная жена — это для мужчины мука, // Я останусь с девчонкой, за которой ухаживаю! (I, 9) [A.V.1.8]

Страстные чувства не дают Рампсамперлю спокойствия. Он всеми своими мыслями уже в доме Максенпфуча, пока стоит в кабинете Земмельшмарна (II, 4)[256] и ждет, когда наконец-то отправится к своей единственной. Поэтому новость о том, что Розы уже дома нет, его сильно пугает и даже приводит в ярость, а последующее известие о том, что она находится в замке, вызывает нетерпеливое желание увидеть ее вновь:

***Земмельшмарн*:** Чтобы доставить Вам удовольствие, я велел своим духам перенести ее [Розу. — *А.В.*] по воздуху, и по моему мановению она спустится в эту комнату!
Рампсамперль *(с радостным изумлением)*: Что? Невозможно! Волшебник, позволь мне обнять тебя! *(Он крепко обнимает его.)*
***Земмельшмарн*:** Хорошо! Явись! Явись! Явись! *(Он трижды взмахивает волшебной палочкой)* (II, 4) [A.V.1.9].

Все мысли и чувства, которые есть у Принца, он излагает над спящей Розой в своей песне. Но и здесь теплые, любовные излияния смешаны с тягостными размышлениями об изменчивости замужних дам:

(Cantabile)
Как она лежит здесь и дремлет,
Погружена в волшебный сон!
Она подарит мне счастье,
Нет, об этом нельзя и подумать,
Чтобы она когда-нибудь огорчила
Того, кому отдаст сердце и руку.
(В быстром темпе)
Хотя во сне женщины
Всегда нежны,
Но когда они просыпаются,
Они внушают страх.
(в очень быстром темпе) (II, 7) [A.V.1.10].

[256] Подробно о втором акте будет сказано ниже.

Тем не менее Рампсамперль взбешен необычными изменениями в поведении Розы по вине Земмельшмарна. Но именно Роза, после того как вернулась в свое первоначальное состояние, оказалась способной успокоить разгневанного Принца и спасти от наказания рассеянного волшебника.

Удивительно, что любовный треугольник комических персонажей Каппенштифеля, Гиацинт и Беллы у Нестроя — по сравнению с первоисточниками — остается практически без изменений. В опере Изуара взаимоотношению этих героев уделялось даже больше внимания, чем Золушке и Принцу. У Россини можно обнаружить равнозначность обеих групп. Нестрой же выводит на передний план историю Розы и Рампсамперля. Можно предположить, что драматург решил «выжать» именно из этой пары все возможные комедийные и сатирические эффекты, поскольку, во-первых, комическая сторона треугольника Дандини —Клоринда —Тисба уже была довольно успешно и многогранно продемонстрирована в операх, а во-вторых, юмористическая линия в «высоком дуэте» просто не могла возникнуть в первоисточниках в связи с особенностью их жанровой специфики.

Так или иначе, отношения Каппенштифеля и сестер Максенпфуч показаны всего лишь в трех сценах[257]: в доме Максенпфуч, в коротком эпизоде в начале второго акта, и в середине третьего, когда Каппенштифель раскрывает семейству хитрый план, в который они были вовлечены. Поскольку все эти сцены (кроме последней) довольно небольшие по объему и однотипны, представить подробную картину их взаимоотношений становится проблематично. Ограничимся лишь тем, что сестры[258] всеми способами стараются угодить высокой особе и придумывают всякие оправдания, если их действия вредят их репутации и образу благочестивых особ высшего общества:

> *[Обе сестры очень сильно поссорились и кричат друг на друга]*
> ***Каппенштифель*** *(появляется вместе с Максенпфучем)*: Тесть, сейчас будет драка!
> ***Максенпфуч****:* Ради всего святого, что такое, дочери? Ваша Светлость…
> ***Гиацинт и Белла*** *(в сторону, в величайшем смущении)*: Ужас! Позор!
> ***Гиацинт:*** Это было...

[257] Более подробно о структуре сюжета и его сравнении с первоисточниками будет сказано позднее.
[258] Характер отношения Каппенштифеля к девушкам можно понять из представленных выше фрагментов с его участием.

Белла: У нас был...

Каппенштифель: О, прошу вас, не стесняйтесь, кричите друг на друга, мы же одна семья...

Гиацинт: Это была шутка.

Белла: Мы пошутили…

Каппенштифель: Нет, серьезно, мы же все свои, продолжайте, а мы с удовольствием посмотрим.

Гиацинт: Ни одного злого слова я не могу сказать моей дорогой сестре.

Белла: Ни малейшего упрека нет на моих устах.

Гиацинт: Дорогая сестра!

Белла: Милая подруга моей юности! (II, 2) [A.V.1.11]

Барон Максенпфуч, безусловно, любит своих дочерей и потакает всем их прихотям, даже несмотря на то, что это привело его к большим долгам. Главная цель всей его жизни — успешно выдать своих дочерей замуж, что позволит улучшить его материальное положение. Поэтому барон тщательно оберегает своих дочерей от любых отрицательных факторов, которые будут препятствовать этому счастливому событию:

Максенпфуч: Белла, не ешь так много сахара.

Белла: Я же могу есть сахар по своему усмотрению, не так ли? Или папе жалко?

Максенпфуч: Нет, Белла, не из-за этого; но ты испортишь себе зубы, и мужчины не захотят в будущем на тебя смотреть.

Белла: О, наши зубы достаточно хороши.

Максенпфуч: Ты права, доченька! Мужчинам самим неплохо было бы иметь зубы получше, чтобы кусаться как следует.

Белла: О, прекрати! Они и так достаточно кусаются.

Максенпфуч: Но никто почему-то не может наконец-то съесть вас, хоть вы обе такие сладкие булочки! (I, 4) [A.V.1.12]

Однако благодаря отсутствию каких-либо талантов и манер кандидатки на руку и сердце Принца остаются без надежды на счастливую жизнь во дворце. В конце концов, терпение барона Максенпфуча по отношению к своим дочерям лопнуло:

Максенпфуч *(зло)*: Прочь от меня, иначе я забуду, что я отец, начну плохо с вами обращаться, и это будет продолжаться три недели.

Гиацинт: Я не знаю, чего хочет папа.

Максенпфуч: Чего я хочу? Денег — вот чего!

Белла: Побольше бы таких умных людей!

Максенпфуч: Хотел бы я быть богатым — но только для того, чтобы лишить вас наследства. Так что, увы, я не могу отобрать у вас ничего, кроме моего благословения и разоренного бизнеса.

<…>

Максеннфуч: <…> Клянусь вам конями моего деда, кто бы ни пришел сейчас, вы должны будете выйти за него замуж, каким бы ничтожеством он ни был, столь глупым, что захотел взять одну из вас в жены.

Гиацинт и Белла: Что?

Максеннфуч: Ни слова больше, я тут решаю! (III, 5) [A.V.1.13]

И еще одна пара персонажей, которая требует рассмотрения, — Рампсамперль и Земмельшмарн. Принц относится к своему наставнику с трепетом и сыновьей любовью. Земмельшмарн же очень недоволен тем, что его подопечный так категорически относится к вопросам семейной жизни, и старается всеми возможными способами пристыдить Принца. Но Рампсамперль старается сносить все эти претензии, несмотря на свой высокий статус и устоявшиеся жизненные ориентиры:

Земмельшмарн: Горе вам, беспутный сын прекрасного отца, горе вам! Вы стали не похожи на него.

Рампсамперль: Ничего себе…

Земмельшмарн: Прочь! Вы легкомысленный безрассудный выродок.

Рампсамперль: О мой наставник! *(бросается ему на шею)*

Земмельшмарн: Если не исправитесь — горе, горе вам!

Рампсамперль: Я прошу Вас, прекратите! Я больше не могу вечно страдать. Когда я был маленьким, вы задавали мне трепку, и я плакал от боли. Теперь я вырос, а все время плачете вы — вот и все воспитание! (I, 8) [A.V.1.14]

Тем не менее один фактор способен изменить покорное отношение Принца к своему наставнику: это может произойти, если по глупости волшебника Рампсамперль не получит то, чего он очень сильно желает. Так происходит в ситуации с Розой. Изменившийся ее характер по вине Земмельшмарна не нравится принцу, поэтому он угрожает своему воспитателю:

Рампсамперль *(в ярости)*: Маг! Готовьтесь, вас кое-что ждет! Уважению пришел конец!

Земмельшмарн*(испуганно)*: И чего же вы хотите?

Рампсамперль: Ни один маг еще не получал затрещину.

Земмельшмарн: Вы ведь не собираетесь...

Рампсамперль: Стереть тебя в щепки! Как вам удалось превратить девушку?

Земмельшмарн: Сам не знаю как...

Рампсамперль: Раз вы ничего не знаете, то нечего притворяться ученым. Я просто ищу кое-что... *(Ищет по комнате.)*

Земмельшмарн*(испуганно).* Что вы себе позволяете! Я хотел сделать из девочки остроумную даму.

Рампсамперль: И что? По-вашему, это остроумная дама? Вы сделали из нее отвратительную кокетку.

Земмельшмарн: Я случайно впопыхах взял не ту гвоздику.

Рампсамперль: Ну вы и раззява, волшебник! Радуйтесь теперь! (II, 10) [A.V.1.15]

Интересная картина возникает при анализе структуры сюжетов пародии и первоисточников. Нестрой, как и Ферретти, в отношении первого акта полностью следует сюжетной канве оперы Этьенна-Изуара, насыщая действие актуальными шутками и сатирическими выпадами — в основном, на тему капиталистических отношений, которая в Австрии того времени стояла особенно остро и поэтому часто возникала в произведениях драматурга.

Отдельно отметим финал I акта, который по своей структуре и содержанию больше повторяет ферреттьевский вариант, чем этьенновский: Золушка засыпает, а воспитатель Принца совершает магические превращения. Однако Нестрой немного усиливает сказочность происходящей сцены: Земмельшмарн призывает различных магических существ (маленькие трубочисты, гении и гоблины), которые на облаке поднимают кровать со спящей девушкой в воздух. Во время полета происходят различные перевоплощения:

> Когда кровать оказывается на половине высоты театра, простое платье Розы внезапно превращается в блестящий бальный костюм, а кровать — в великолепный пуфик. В то же время серые облака меняются на светлые.

Подобные сцены свидетельствуют о влиянии на пародию жанра *Zauberstück.* Однако они не оказывают активного воздействия на сюжет и имеют, скорее, развлекательную функцию. Таким образом, реалистические тенденции, несмотря на некоторые магические элементы — например, заколдованную гвоздику, — преобладают в пародии Нестроя.

Весь второй акт в варианте Нестроя, как и у Этьенна и Ферретти, можно разбить на три сцены. Однако в каждом случае они решены оригинальным способом. Первая сцена во всех трех произведениях представляет собой аналогичную ситуацию: разговор между переодетым конюхом Принца, бароном и его дочерями, направленный на раскрытие взаимоотношений и характеров персонажей. Как отмечалось ранее, Нестрой не так много внимания уделяет данным героям, поскольку приберегает весь свой арсенал комической выдумки для других персонажей. Начало I акта представляет собой исключение из этого правила. Действие открывается сценой, в которой сестры спорят, кто из них станет

женой Принца. В обеих операх —– Изуара и Россини — старшая сестра уступает младшей потому, что это повышает шансы на благоприятный исход для всего семейства. Аналогичная сцена у Нестроя написана в остро комедийном ключе — Гиацинт и Белла обмениваются взаимными оскорблениями:

Гиацинт: <…> у тебя слишком рано перехватывает дыхание при твоей тощей…
Белла *(с вынужденной сдержанностью)*: «тонкой фигуре». Ты хочешь сказать, что она подобна толщине журналов, которые выходят каждую неделю…
Гиацинт: …У кондитера.
Белла: Пожалуй, тебе бы лучше не встревать в разговор на эту тему. Сначала поищи, где бы тебе одолжить талию.
Гиацинт*(гневно вскакивая)*: Что? *(С вынужденной сдержанностью.)* Округлые, волнистые очертания и есть красота, а такой фантастически плоский обмылок, вроде тебя, давно уже не будоражит мужское сердце.
Белла: О, ты сильно ошибаешься. Сентиментальные фигуры больше не нужны. – Раньше, когда мужчины видели худую женщину, они говорили: «И что в ней такого?». А теперь они говорят: «Какая она интересная, небесная, неземная!..»
Гиацинт: О, да, ты уж прямо неземная! (II, 1) [A.V.1.16]

Центральная сцена II акта пародии — и самая большая из всех остальных — в первоисточниках отсутствует. Она происходит в кабинете Земмельшмарна. Этот эпизод введен Нестроем для того, чтобы представить в сугубо комическом ключе участников «высокого трио» Роза — Рампсамперль — Земмельшмарн. Поведение героев кардинально меняется — тихий и спокойный в I акте Рампсамперль становится нетерпеливым и вспыльчивым, его воспитатель — мудрый, самоуверенный и находчивый Земмельшмарн — оказывается рассеянным, пугливым и слабым духом человеком. Наибольшей трансформации, безусловно, подвергается Роза — из скромной девушки превращается во вздорную кокетку.

Оригинальность введенного Нестроем материала обманчива. При ближайшем рассмотрении оказывается, что только два номера из нее (сцена с магическими духами и песня Рампсамперля над спящей Розой) выдумана драматургом. Остальные же представляют собой смешение сюжетных мотивов из обоих первоисточников[259]. Так, вторая встреча Розы и Рампсамперля присутствует в обеих пародируемых операх. Диалог между Розой и Земмельшмарном и принесение ей в качестве подарка волшебного цветка очевидно заимствовано из

[259] Разумеется, эти мотивы использованы драматургом в трансформированном виде.

либретто Этьенна. Активное раскрытие взаимоотношений принца и его воспитателя берет свое начало из оперы Россини-Ферретти. Оттуда же перекочевывает в пародию сцена договора между Рампсамперлем, Земмельшмарном и Максенпфучем об участии в конкурсе танцев. Подобная идея у Ферретти возникает в разговоре Монтефьясконе со своими дочерями. Но если в том случае барон морально подбадривает Клоринду и Тисбу и уверен, что одна из них точно станет супругой принца, то у Нестроя Максенпфуч прекрасно понимает, кем являются Гиацинт и Белла, поэтому ищет способы им помочь:

Максенпфуч: Сам я не претендую на руку Рампсамперля, но это только из-за моих дочерей, которые очень даже претендуют. <…>

Максенпфуч: <…> *(к Земмельшмарну)*. Здесь появилась странная личность, никто не знает, откуда она. <…>

Максенпфуч: Теперь он хочет с ней познакомиться. Ни разу ее не видел. Она как-будто с облаков свалилась.

Рампсамперль: Что-то в этом роде.

Максенпфуч: Я слышал, что она хочет своими танцами вскружить голову Его Светлости, а танцы, как вы знаете, оказывают огромное влияние на мужчин.<…>

Максенпфуч: Мои дочери могут все что угодно, только не танцевать, одна из-за мозолей, другая из-за судорог. <…>

Максенпфуч: Сейчас я разослал к трем танцовщицам своих гонцов, и, о несчастье, никто из них не может прийти сегодня: у одной разбита правая пятка, у другой скрип в левом колене, а третью так избил любовник, что она не может стоять.

Земмельшмарн: И что теперь делать?

Максенпфуч: Мы двое, *(к Земмельшмарну)* я и вы, изобразим танцовщиц, и *(указывая на Рампсамперля)* он тоже. Неужто мы трое не станцуем лучше, чем она одна? (II, 11) [A.V.1.17]

Третий, последний, эпизод — бал во дворце Рампсамперля и конкурс. Нет сомнения, что подобная сцена была взята Нестроем из оперы Этьенна-Изуара, да и выстраивает он ее структуру по принципу французского источника. Разумеется, и здесь есть изменения. Одно из них — включение в повествование глашатая Вурлера, который комментирует ход соревнования. Второе касается финала: после того как Золушка сбегает из дворца, Каппенштифель пытается остановить ее, а Вурлер старается его успокоить:

Присутствующие: Ха, что это? Она бежит от своего счастья!

Каппенштифель: Бегите за ней и приведите ее ко мне!

Вурлер: Нет, она глупая! Она того не стоит... *(Видит перчатку на земле.)* На земле лежит ее перчатка.

Каппенштифель: <…> *(С тоской смотрит на перчатку.)* Вот видите, какая маленькая лапка! *(Он вешает перчатку на шею.)*

Вурлер: Будьте мудры, ваша Светлость. // Ведь девушек полно. // Малость поет, и что в этом такого? // Многие могут делать это еще лучше.

Каппенштифель *(впивается взглядом в перчатку)*: Перчатка! Ах! Ты — моя единственная радость!

Вурлер: Перестаньте, постыдились бы перед народом!

Хор *(тихо)*: Хорошо, что ее здесь больше нет, это мудро.

Вурлер *(указывая Каппенштифелю на кулису)*: Видите, какие там красотки, как они великолепны! // Они совершенно разные, просто обратите внимание!

(Веселая музыка переходит в «Maestoso». Максенпфуч, Земмельшмарн и Рампсамперль, идеально одетые, вприпрыжку появляются с венками из цветов; после чего они образуют различные танцевальные фигуры).

Хор *(вступает ближе концу)*: О, как это несравненно прекрасно! // Такого еще никто не видел!

Занавес опускается. (II, 12) [A.V.1.18]

В этом эпизоде важна не столько реакция Каппенштифеля и Вурлера на побег девушки, сколько неизбежно возникающий пародийный эффект, ведь трое мужчин — Максенпфуч, Земмельшмарн и Рампсамперль — переодеты в женские костюмы и в танце наверняка имитируют женскую пластику. Скорее всего, сцена была введена в спектакль для бенефиса Нестроя, Хоппа и Шольца, но, вместе с тем, весьма органично «вплелась» в повествование, став яркой комической кульминацией акта.

В III акте Нестрой соединяет драматургические мотивы из опер Изуара и Россини (кроме сцены со скандалом Рамиро и семейства Маньифико). В этой сцене драматург вновь умело расставляет комические акценты. Так, например, Нестрой меняет судьбу и дочерей Максенпфуча. Если в первоисточниках вопрос о замужестве Клоринды и Тисбы не доходил до логического завершения, поскольку выходить за лакея Дандини никто из них не хотел, то Нестрой, следуя развязке своей комедии в традиции *Happy End*, приводит всех троих (и Розу тоже!) дочерей Максенпфуча к свадебному венцу — Белла по воле случая становится невестой Каппенштифеля, а Гиацинт, по удачной идее своего отца, выходит замуж за Земмельшмарна.

Обратимся, наконец, к одному из важнейших мотивов пародии — перчатке. Ее судьба в пародии Нестроя очевидна:

Земмельшмарн: Она [Роза. — *А.В.*] — та самая, которая получила приз на празднике. Это доказывает перчатка, которую, убегая, она потеряла.

Роза. Она моя. *(Надевая перчатку.)* Посмотрите, как она хорошо сидит.

Максенпфуч: Перчатка, вероятно, подойдет и для других рук.

Земмельшмарн: Каждый может примерить ее на своей.
Максенпфуч: *Вперед*, дочери! Смелее.
Гиацинт: О нет!
Белла: Я не решаюсь.
Максенпфуч: *Честно говоря*, я бы и сам хотел попробовать.
Земмельшмарн:*(к Максенпфучу)*. Если угодно. Прошу!
(*Роза ранее уже сняла свою перчатку*).
Максенпфуч: Мы это быстро. *(Он поспешно натягивает перчатку, полностью ее разрывая.)*
Земмельшмарн: Рвать не годится.
Максенпфуч: Будь у меня обувной рожок, это бы получилось. (III, 10) [A.V.1.20].

***

Обратимся теперь к музыкальному воплощению пародии Адольфом Мюллером-старшим.

Полная рукописная партитура пародии, хранящаяся в библиотеке Венской ратуши, включает в себя 14 номеров, среди которых 6 песен и арий, 2 дуэта, 1 хор, 2 оркестровых мелодрамы, а также финалы каждого акта. Половина финала первого акта (№ 5) находится в самом конце партитуры, после вставленного приложения (*Einlagen*)[260]. В состав симфонического оркестра входят: полная группа струнных инструментов, группа деревянных духовых, трубы с валторнами, литавры и большой барабан.

Пародии, как и полагается, предписана увертюра. Однако в партитуре она отсутствует. Вместо этого имеется приписка, что увертюра находится в оркестровых партиях (*Ouverture in den Orchesterstimen* [*sic!*]), а следом идет еще одна в скобках: *Ouverture zur Versendungen aus Bergkönig*. Скорее всего, здесь должна была быть вставная увертюра из какой-то оперы или фарса с пением. Однако установить первоисточник по данной приписке, не имея материала, хранящегося в оркестровых партиях, на данный момент не представляется возможным.

Первый номер, с которого начинается сцена в доме Максенпфуча — песня Розы *Wann ’s Militair vorbeimarschirt* («Когда военные маршируют мимо», № 1). Девушка думает о солдатах и мечтает, чтобы кто-нибудь выкупил ее, а она за этот

[260] Более подробно об этом приложении см.: *Власов А. А.* Einlage к пародии «Гвоздика и перчатка» И. Н. Нестроя как текстологическая, источниковедческая и историческая загадка // Музыка. Искусство, наука, практика. 2024. № 4 (48). С. 9–17. https://doi.org/10.48201/22263330_2024_48_9.

поступок отдаст все, что у нее есть. К простому, незамысловатому тексту Мюллер сочиняет столь же легкую и веселую музыку. Следуя содержанию песни, композитор пишет марш. Но поскольку он предназначен для Розы, то марш обретает «девичьи» черты. Благодаря использованию форшлагов и обилию шестнадцатых мелодия у скрипок и флейт создает наивный облик, становясь похожим на польку. Тональность *F-dur*, размер 2/4 и постоянная пульсация у струнных и духовых лишь подчеркивают озорной и непринужденный характер данной песенки [Рис. В.I.1][261].

Партия Розы не отличается каким-то тематическим разнообразием и необычной фантазией. В первой строфе на строки куплета ее тема просто повторяет (в слегка видоизмененном виде) первоначальный двутакт. Куплет второй строфы, хоть и перенесен в тональность субдоминанты и имеет совершенно другое мелодическое очертание, родственен первому, поскольку тематический принцип его организации (в основном — движение по звукам тонического трезвучия) сохранен.

Припев решен более художественно, но все также с использованием довольно типичных средств. В нем перед завершающей фразой Роза всегда пропевает непереводимый текст *Tschinatra!, Tschinatra!, Tschinatra. Bum!*, который выполняет роль рефрена. Это, как можно заметить, — подражание дроби ударных инструментов, поэтому Мюллер и в вокальной партии старается передать звучание военного оркестра — через движение по звукам трезвучия и ритмической фигуре восьмая — две шестнадцатые, т. е. музыкальным приемам, характерных для военного топоса [Рис. В.I.2].

Еще один сольный номер — ариетта Рампсамперля *Das Heirathen ist a bedenkliche Sach* («Брак — дело нестабильное», № 2) — представляет собой психологический портрет Принца. Это размышление свободолюбивого молодого человека о тяжбах семейной жизни. Однако в музыке нет и намека на печаль или страдания. Довольно лихая и жизнерадостная тема, напоминающая по духу

[261] Здесь и далее таким способом даются ссылки на нотные примеры, размещенные в Приложении В.

народную песню, передает пылкий, но прямолинейный характер героя. Однако в таком виде Рампсамперль мало чем отличается от простого человека. Чтобы хоть как-то подчеркнуть статус принца, Мюллер усиливает роль медной группы, которая придает этой бравурной ариетте торжественную фанфарность.

Дуэт Рампсамперля и Розы *Ha! Schönes Kind!* («Ха! Прелестное дитя», № 3) — не просто первый ансамбль в пародии, но и, вероятно, первый номер, в котором можно обнаружить проявление пародийности. Он написан в типичной для итальянской романтической оперной традиции (Доницетти, Беллини) манере.

Первая фаза дуэта — довольно бойкий обмен репликами между героями. Композитор пишет для персонажей музыкальную декламацию, основанную либо на речитативном повторении звуков, либо на ходах по терциям или квартам. Весь их диалог происходит на фоне непрекращающегося ни на секунду потока шестнадцатых у скрипок. В тот момент, когда Рампсамперль и Роза поют одновременно, композитор, как и во многих других случаях, просто дублирует их партию в какой-либо консонирующий интервал.

Вторая фаза — монолог Розы о том, кто она на самом деле. Мюллер преподносит его как настоящую драматическую сцену: он сбавляет темп (*piu lento*), делает фактуру более разреженной, применяя отдельные аккорды у струнных, использует минорные и диссонирующие гармонии [Рис. В.I.3].

Но последнее слово остается за Принцем: после того, как Рампсамперль узнает, что его возлюбленная оказывается не только служанкой, но и одной из дочерей Максенпфуча, он заключает, что этот факт «уничтожает всю горечь». Эту фразу он произносит речитативом (на это указывает сам композитор), что в музыкальном плане логично завершает эту драматическую сценку и создает усиленный контраст к следующему разделу.

Третья — и последняя фаза — довольно внушительная кода. Возвращается первоначальная радостная и веселая атмосфера, но теперь она обретает уже иную жанровую природу; это полька. Вокальные партии Рампсамперля и Розы становятся похожими на скороговорку, такую же безостановочную, как и партия скрипки в первом разделе. Однако затем Мюллер прибегает к явно комическому

приему: он поручает Розе, пока принц произносит всю ту же быструю декламацию, исполнить вокализ-йодль на теме польки [Рис. В.I.4].

Отметим еще одну интересную деталь: тональность дуэта — *Es-dur*. К слову сказать, композитор весьма осознанно подходит к выбору тональностей. Как убедимся впоследствии, для непринужденной, легкой, напевного характера музыки Мюллер предпочитает *F-dur*. Для передачи романтической, любовной окраски композитор использует *Es-dur*. Торжественные, праздничные сцены пишутся Мюллером в диезных тональностях, как правило, в *D-dur* или *E-dur*.

Хор охотников (№ 4, *E-dur*) — типичный хара́ктерный номер. В нем есть все те стандартные приемы, которые используются при передаче топоса охоты: размер 6/8, раздробленная вторая восьмая, передающая ритм сигнала охотничьего рожка, наличие «золотого хода валторны», усиление группы медных инструментов и т. д.

Анализ финала I акта (№ 5) представляет одну из источниковедческих сложностей при работе с партитурой. На сайте библиотеки Венской ратуши в описании документа сказано, что часть партитуры I акта была утеряна. И если посмотреть документ, то картина выглядит действительно так: имеется всего 12 оригинальных страниц, которые обрываются на партии Розы, а сразу после идут еще три, на которых отдельно выписаны партии медных инструментов. Однако на самом деле весь финал I акта сохранен и находится в той же партитуре, но не на своем месте. После последнего номера пародии идет раздел *Einlagen*, куда и были помещены «пропавшие» страницы.

Большой фрагмент в самом начале финала занимает повторение части хора охотников, когда прибывшие гости и семейство Максенпфуч отправляются во дворец. Подобное оформление было и в первоисточниках, поэтому здесь налицо явная параллель с ними в организации музыкального материала.

Первая строфа песни Розы *Die gehen fort, mich lassen s' z'Haus… («Они уезжают, оставив меня дома…»*), как и в дуэте с Рампсамперлем, представляет собой своеобразную драматическую сценку, раскрывающую печальное настроение девушки. Та же мелодекламация, но уже на фоне постоянно пульсирующего хорала струнных, передает душевные тяготы. Однако этот раздел не столько

художественного плана, сколько, как нам кажется, технического. Из *E-dur* Мюллер сразу переходит в a-moll (основная тональность этого монолога). Заключительная выразительная каденция утверждает господство минора, но резко врывающиеся на фоне доминантсептаккорда у оркестра *tutti* пассажи арфы подготавливают новую тональность — *C-dur* [Рис. В.I.5].

Появление арфы тоже закономерно — начинается фантастическая сцена с невидимым хором и появлением Земмельшмарна. Волшебную атмосферу передает не только мерный хорал невидимых духов, но и необычная оркестровка — такой же хор деревянных инструментов и «переливающаяся» арфа. По своему характеру и функции этот эпизод напоминает тему колыбельной у валторн из оперы Изуара.

Появление Земмельшмарна из дымохода музыкально изображено при помощи нисходящего движения (фигура *catabasis*) у скрипок и тират у низких струнных [Рис. В.I.6].

Партия Розы выделяется своей ритмической и интонационной размеренностью, подчеркивая фантастическую и безмятежную атмосферу разворачивающейся сцены. В таком же духе выдержан следующий монолог Земмельшмарна и хор гениев. Мерная покачивающаяся пульсация восьмыми у струнных и тянущееся подголосочное звучание дуэта гобоев усиливают сказочность этого эпизода.

Последний раздел финала первого акта — полет и хор гениев. Быстрое движение струнных и деревянно-духовых инструментов, фактически исполняющих фигуры *anabasis* и *circulatio*, изображает спуск облаков над сценой театра. Заключительный хор гениев выдержан в духе музыки их первого появления, однако благодаря включению ходов по звукам трезвучия, быстрым пассажам у струнных и арфы, а также оркестровому *tutti* общий характер становится более торжественным и фееричным. Поражает своей виртуозностью и красочностью соло скрипки, чьи пассажи и орнаментации усиливают фантастический колорит сцены.

Песня Максенпфуча *Jetzt, der Kellermeister der bin i* («Теперь хозяин — я», № 6) из второго акта — одна из нескольких характеристик разорившегося

владельца долгового поля. Эту довольно забавную и простенькую песню он поет после того, как узнал о столь приятном для него событии, но надеясь при этом, что одна из его дочерей станет женой Принца. Благодаря частым мелодическим повторам, простым интонационным ходам и непринужденному оркестровому сопровождению этот номер мало чем отличается от немецких песен народного склада.

Следующие два номера в партитуре — это сигнал почтового рожка (*Posthornmusik*, № 7) и мелодрама (№ 8). И они представляют интерес не столько для музыковедческого, сколько для текстуального анализа.

Нужно сказать, что инструментальная вставка с *Posthornmusik* выглядит лишней, поскольку непонятно, для какого эпизода пьесы она предназначалась. Ни в одной сцене после песни Максенпфуча и до арии Рампсамперля (сцены 4–6) не встречается момент, где звучит почтовый рожок или издается хоть какой-то сигнал. Появление призванных гениев с Гробианетто во главе подготавливается лишь только с помощью стука, о чем свидетельствует ремарка самого драматурга.

Тем не менее интересно посмотреть, как работал Мюллер, сочиняя этот номер. Первые пять тактов должно было звучать *solo* почтового рожка. Однако, по какой-то причине, композитор их перечеркнул. И впоследствии рожок в этом номере не использовал: Мюллер написал у этого инструмента в тактах 15 и 17 ход по звукам трезвучия, но и они оказались зачеркнуты. Остаются неиспользованными и деревянные инструменты, хотя они и прописаны. А вот скрипка проводит тему, которая подражает звучанию горна. Можно сказать, что в ней есть родство с хором охотников (№ 4): такой же размер (6/8), схожий ритмический рисунок и сигнальные интонации. Даже в тональном плане они близки (*A-dur* этого номера — к *E-dur* хора).

Предположить момент, когда должна исполняться мелодрама (№ 8), уже вполне возможно. В конце четвертой сцены, после того как Земмельшмарн приказывает Гробианетто принести спящую Розу в комнату, есть ремарка Нестроя:

Начинается тихая музыка, Земмельшмарн нажимает на пружину в стене, слышится скрип часового механизма — потолок кабинета открывается, сверху выплывают облака, затем

становятся видны Гении, которые, неся Розу на пуфике, как в конце первого акта, медленно плывут вниз.

Характер данной мелодрамы очень подходит этой сцене. Мягкая, слегка покачивающаяся мелодия, подобно колыбельной, в верхнем регистре удачно изображает полет спускающихся гениев. Благодаря размеру 3/8 данная мелодрама приобретает также и черты вальса, а использование струнных инструментов (типичный для Мюллера квартет для подобных номеров) лишь подчеркивает воздушность и сказочность происходящего [Рис. B.I.7].

Однако в партитуре данный номер перечеркнут карандашом. Скорее всего, это означает, что Нестрой в какой-то момент решил отказаться от данной инструментальной вставки.

Ария Рампсамперля *Wie sie hier schlummernd liegt* («Как она лежит здесь и дремлет», *Es-dur*, № 9) — еще одна деталь к образу Принца. Юноша склонился над спящей Розой, боясь разбудить ее. Он любуется красотой девушки, но устоявшееся мнение о семейной жизни постоянно вторгается в его размышления. Сделать настоящую фреску бушующих в нем чувств композитору позволяет не только содержание текста его арии, но и ремарки драматурга, с каким характером надо исполнять тот или иной фрагмент.

Первый раздел арии — томление Принца над Розой и любование ее красотой. Довольно распевная мелодия (ремарка в либретто и партитуре: *cantabile*) с широкими скачками на фоне мерно покачивающегося сопровождения у струнных и переклички между деревянно-духовыми и валторнами придает этому разделу романтический характер и создает аллюзию на жанр колыбельной песни.

Следующий эпизод (ремарка в тексте — «в быстром темпе», в партитуре — *allegro*) — размышления о двоякой природе женщин: за их милой красотой скрывается своенравный характер. Меняется и музыкальный облик: вместо первоначальной трехдольности появляется двухдольность, ритмическая пульсация партии Рампсамперля становится ровной, сглаживается также и интервальная структура мелодии, а постоянное текучее оркестровое сопровождение изменяется на чередование отдельных коротких аккордов и последующее непродолжительное

паузирование. Такое музыкальное воплощение напоминает материал ариетты Рампсамперля из I акта.

Третий раздел — типичная риторика Принца о женских причудах. Его партия становится похожей на постоянную монотонную скороговорку триолями, которая прерывается лишь только для того, чтобы отграничить литературные строки его длинного монолога.

И последний раздел — своеобразная арка к начальному. Принц успокаивает свою патетическую речь, чтобы случайно не разбудить спящую Розу. Вновь появляется размеренный аккомпанемент, вокальная партия становится более напевной, к тому же Мюллер добавляет оттенок *dolce* на *pp*.

Финал второго акта посвящен состязанию претенденток на руку Принца. Поскольку в тексте пьесы он состоит из различных сцен, Мюллер и в музыкальном плане следует подобной логике развития сюжета, «складывая» финал из контрастных эпизодов.

Открывает сцену состязания торжественный хор гостей на балу, чья музыкальная тема несет в себе черты марша. Следом идет приветственный монолог Каппенштифеля. Нестрой предписывает его произнесение речитативом, что Мюллер неукоснительно выполняет. Оркестровое сопровождение сохраняет фанфарные интонации, взятые из музыки хора.

Открытие конкурса Вурлером сопровождается имитацией им различных звуков духовых и ударных инструментов [Рис. B.I.8].

Вурлер представляет первую участницу — Гиацинт. Согласно идее Нестроя, должен был прозвучать ритурнель арии, а в это время девушка что-то шепчет на ухо герольду, после чего тот объявляет, что Гиацинт отказывается выступать. Однако в партитуре этот фрагмент отсутствует. Нет и ответной реакции хора и представления следующей участницы.

А вот каватина девушки (*Das Fräulein*) имеется. Она написана по канонам итальянской арии XIX века. После первого неторопливого песенного раздела *cantabile* звучит довольно оживленная и бравурная кабалетта. Характерным признаком глубокой чувственности и романтизации каватины стало использование

композитором тональности *Es-dur*. Хотя в музыкальном воплощении отсутствуют какие-то намеки на пародирование итальянской манеры (использование цитат, необычных или сниженных техник), на фоне всего остального музыкального материала эта ария очень сильно выделяется, что, в определенной степени, создает комический эффект благодаря её «высокому» стилю, явно не характерному для музыки пародии. Чтобы подчеркнуть итальянскую природу номера, Мюллер пишет партию девушки в технике *belcanto*: она отличается распевами, довольно трудными интонационными ходами и необычайно виртуозными колоратурами в каденционных разделах. Все это делает данную каватину самым ярким и технически сложным номером пародии [Рис. В.I.9].

За каватиной девушки следует небольшой характерный номер для перегруппировки сцены. В нем выделяется развитая и активная партия скрипки *solo*, на базе которой и выстраивается весь этот фрагмент.

После выступления гостьи должна следовать большая ария Беллы, которая представляет собой кводлибет на народные немецкие песни, однако в партитуре он отсутствует.

Песня Розы *Es herrscht schon lange Zeit* («Прошло много времени», *E-dur*) контрастирует предыдущей каватине гостьи своей простотой, песенностью и характерными признаками вальса. Но это не столько принцип комедийности или снижения стиля, сколько следование уже сложившейся традиции изображения этой сцены: у Изуара после виртуозного испанского болеро, исполненного Клориндой, Золушка также поет несложную песню. Однако гости поражены искренностью ее выступления. Вероятно, Мюллер хотел повторить подобный сценический эффект своего предшественника.

После песни Розы идет сюита из различных танцев (трехдольного котильона и галопа), а также заключительное *pas de trois* Земмельшмарна, Рампсамперля и Максенпфуча, написанное по всем законам формы: короткое вступление (*entrée*), неторопливая и величественная часть (ремарка Мюллера: *«Maestoso»*), вариация каждого участника па-де-труа и кода. Безусловно, данный номер играет комедийную роль, поскольку в нем танцуют переодетые в женские платья

мужчины. Однако, на наш взгляд, здесь продолжается начатое еще в «Душевном тюремщике»[262] пародирование классического балета. На это намекает как сама сюжетная сцена, так и то, что данное *pas de trois* имеет дивертисментный (вставной) характер, что было характерно для балетной традиции XIX века[263].

Третий акт вновь разворачивается в доме Максенпфуча. Розу испытывает тягостные чувства: она думает о пришедшем утром молодом человеке, который похитил ее сердце. Романтические настроения раскрываются в ее песне *Ich schau nach der Thür* («Я смотрю на дверь», A-dur, № 11). Мюллер, чтобы продемонстрировать внутреннее лирическое состояние своей героини, прибегает к использованию жанровых черт вальса. Его мелодия — легкого, довольно беззаботного характера и вполне песенного склада — контрастирует с «высоким» стилем поэтического текста [Рис. В.I.10].

Еще одна типичная черта подобных номеров, которую часто можно встретить у Мюллера, — заключительный йодль. Довольно интересно, что он мелодизирован: вокальная партия йодля интонационно и ритмически продолжает припев песни Розы, хотя композитор, как правило, пишет контрастный материал, основанный на материале речитативной природы с широкими, характерными для этой техники, скачками.

Дуэт Рампсамперля и Розы (№ 12) из третьего акта решен необычным способом. Нестрой предполагал большой самостоятельный номер, о чем свидетельствует содержание четвертой сцены. Однако в партитуре под номером 12, где должен быть помещен этот ансамбль, действительно находится дуэт данных героев, но он представляет собой кводлибет, состоящий из фрагментов из опер Моцарта («Волшебная флейта», «Дон Жуан»), Буальдьё («Белая дама»), иных композиторов, а также народных песен. Объяснить причины, по которым композитор вставил вместо своей собственной музыки кводлибет, довольно сложно. Вероятно, такое желание высказал сам драматург. На это есть два аргумента. Во-первых, оперы, из которых взяты цитаты, были знакомы Нестрою

[262] См. об этой пьесе в §1.3.
[263] *Ванслов В.В.* Pas de trois // Балет. Энциклопедия. М.: Большая Советская энциклопедия, 1981. С. 389.

(в частности, это касается сочинений Моцарта, в постановке которых драматург, будучи оперным певцом, принимал участие). Во-вторых, литературная составляющая фрагментов кводлибета по духу соответствует содержанию пьесы.

Ариетта Максенпфуча *Man putzt seine Töchter* («Вы облагораживаете своих дочерей», G-dur, № 13) еще раз подчеркивает особенность характера разорившегося капиталиста — любящего отца, стремящегося быстрее избавиться от своих дочерей во имя получения выгоды. Как и песня из II акта, данная ариетта решена в духе простой австрийской народной песни.

Пародия завершается заключительной песней (№ 14, C-dur). Но и с ней оказывается не все так просто. Согласно либретто Нестроя, ее должны исполнять все герои пьесы, однако в партитуре Мюллер вводит только две фигуры — Розы и Максенпфуча, причем поют они дуэтом. Тем не менее с точки зрения музыкального оформления, номер представляет собой довольно типичную песню, написанную в жанре вальса.

***

Похоже, перед Мюллером стояла непростая творческая задача. От его решений могло зависеть то, как впоследствии будет развиваться в целом музыкальная сторона оперной пародии в наследии Нестроя.

Удивительно, но Мюллер решил отказаться от использования цитат из пародируемых первоисточников. А ведь популярность в то время опер Изуара и Россини предоставляли композитору широкое поле для использования подобного метода. Вместо этого Мюллер пишет полностью собственную партитуру, где связь с первоисточниками иногда прослеживается только на уровне эмоциональной схожести. Чем вызвано такое творческое решение композитора — страхом перед сочетанием своего и чужого музыкального материала, нежеланием работы с первоисточникам или какими-то иными предпосылками, — сказать сложно. Зато обилие песенных интонаций, танцевальных элементов, применение техники йодля, а также использование кводлибета свидетельствует о том, что Мюллер продолжает ту музыкальную традицию, которая уже была сформирована композиторами народного театра. Если посмотреть на загруженность Мюллера в период работы

над этой пародией, то вполне возможно предположить, что перед ним стояла цель как можно быстрее написать партитуру, но такую, чтобы музыка удовлетворяла запросам венской публики.

Основная нагрузка пародирования пришлась на литературный текст. Музыка здесь — лишь фон, который, тем не менее, усиливает комедийный эффект, заложенный Нестроем в свою пьесу.

Однако процесс работы над созданием партитуры видимо был не таким уж и простым. Тот факт, что многие музыкальные эпизоды либо очень сильно изменены по сравнению с тем, что указано в тексте пьесы, либо совсем опущены, свидетельствует о том, что и композитор, и драматург по ходу написания пародии и подготовки к ее постановке постоянно меняли свои планы на музыкальное оформление спектакля.

«Гвоздика и перчатка» стала своеобразной «пробой пера», где и драматург (уже имеющий опыт пародии, но не оперной), и композитор довольно активно ищут те приемы, которые будут влиять на успех подобных спектаклей у публики венских народных театров. Тем не менее определенная база для появления следующей пародии — «Цампы» — была сформирована.

§ 2.2. Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста[264]

Комическая опера Фердинанда Герольда[265] «Цампа, или Мраморная невеста» (*Zampa ou La fiancée de marbre*) на либретто барона Мельвиля[266] впервые была

---

[264] Материалы параграфа частично опубликованы в статье: *Енукидзе Н. И., Власов А. А.* «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста»: Иоганн Непомук Нестрой в диалоге с Фердинандом Герольдом // 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.

[265] Герольд Луи Жозеф Фердинанд (*Hérold Louis-Joseph-Ferdinand*, 1791–1833) — французский композитор эльзасского происхождения, получивший наибольшую известность как автор оперы «Цампа или Мраморная невеста» и балета «Тщетная предосторожность».

[266] Мельвиль Анн Оноре Жозеф Дюверье де (*Mélesville Anne-Honoré-Joseph Duveyrier de*, 1787–1865) — французский драматург и либреттист. После успеха комедии «Дядя-соперник» (*L'Oncle rival*, 1811) начал деятельность театрального либреттиста. Автор около 340 пьес — водевилей, комедий, мелодрам, а также оперных либретто для произведений многих композиторов, среди которых Адольф Адан и Франсуа Обер.

представлена публике 3 мая 1831 года во французской Опера-комик. Ровно год спустя ее поставили на сцене венского Кернтнертор-театра.

В наши дни «Цампа» Герольда относится к числу оперных редкостей[267]. Однако в Европе 1830-х годов она была невероятно популярной[268]. В 1831 году, после парижской премьеры, ее увидела публика Антверпена, Гамбурга и Майнца, год спустя — Берлина, Вены и Брюсселя, в 1833-м ее поставили в Неаполе, Москве и Нью-Йорке, а в Варшаве и Амстердаме — в 1834-м[269].

Публика принимала оперу с большим энтузиазмом, а вот некоторые композиторы — коллеги Герольда, Рихард Вагнер и Гектор Берлиоз, — оценили ее не слишком высоко.

В своей автобиографии Вагнер жалуется, что в те дни венские зрители всецело сосредоточились на «экстраординарных» сочинениях Иоганна Штрауса-отца и на «Цампе» Герольда. Последнего он выделяет особо, поскольку «<…> полезно помнить именно ту музыку, что была наиболее приемлема в то время для широкой аудитории, которую всегда нужно завоевывать искусством»[270].

Вагнер пишет:

> Был разгар лета 1832 года. Я посещал театры, слушал Штрауса <…>. С гордостью повел меня один мой юный друг на «Ифигению в Тавриде» Глюка. <…>. Однако должен сознаться откровенно, что мне это творение показалось скучным. Настоящим же жизненным нервом венского театрального вкуса была опера «Цампа», ежедневно ставившаяся в обоих оперных театрах, у «Karthner Thor» и «Iosephstadt». <…> Публика делала вид, что наслаждается «Ифигенией», но в искренний, бешеный восторг приходила она от «Цампы». <…> Эти звуки буквально воспламеняли всю публику. И настоящий стон восторга вырывался из груди публики. <…> Таким образом, знойный летний воздух Вены казался мне, в конце концов, насыщенным только «Цампой»[271].

Ярым противником «Цампы» был Гектор Берлиоз. В своей критической статье от 27 сентября 1835 года, «осознавая верность не перед коллегой, а перед истинным искусством», он сразу же высказывает свою резкую позицию:

---

[267] Исключение составляет увертюра, прочно обосновавшаяся в современном концертном репертуаре.

[268] На самом деле, «Цампа» оставался в репертуарах театров очень долгое время. Доподлинно известно, что к 1913 году произведение было сыграно в *Opéra-Comique* 689 раз (*Hortschansky K.* Zampa ou La Fiancée de marbre // Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. München; Zürich: Piper, 1989. Band 3: Henze — Massine. S. 25–28).

[269] *Мугинштейн М. Л.* Цампа, или Мраморная невеста / Хроника мировой оперы. 1600–1850. Екатеринбург: У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного университета), 2005. С. 321.

[270] *Orel A., Strunk W. O.* Richard Wagner in Vienna // The Musical Quarterly. Vol. 19. № 1. P. 29–37.

[271] *Вагнер Р.* Моя жизнь: в 2 т. М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. Т. 1. С. 124–126.

Я не люблю «Цампу», и вот почему: <…> хотя в музыке есть прекрасные моменты, но как законченное произведение, как партитура, которая в силу своего предмета указывает, как ни крути, на то, что это плохо замаскированная копия «Дон Жуана» Моцарта, «Цампа» кажется мне плохим. <…> В музыке «Цампы» едва ли больше возвышенности в мысли, правды в выражении или различия в форме[272].

К стилю Герольда у его соотечественника тоже есть претензии:

Кроме того, его стиль также не отличается яркой окраской; он не целомудрен и суров, как у Мегюля[273]; не буйный и блестящий, как у Россини; не резкий, увлекающийся и мечтательный, как у Вебера; <…> Герольд, не имея собственного стиля, однако, не итальянец, не француз и не немец. Его музыка очень напоминает те фабричные продукты, которые производятся в Париже по процессам, изобретенным в других местах и слегка модифицированным; это парижская музыка[274].

Более благоприятное впечатление «Цампа» произвел на Фридерика Шопена. В своем письме Тытусу Войцеховскому[275] от 12 декабря 1831 года композитор рассказывает о жизни в столице Франции и оперных спектаклях, на которых он побывал. Особое впечатление, как следует из письма, произвел на Шопена баритон Жан-Батист Шоле[276], исполнитель заглавных партий во «Фра-Дьяволо» Обера и в «Цампе», а само сочинение французского композитора он называет «новой прекрасной оперой»[277].

Сюжет об оживающей статуе имеет весьма длительную историю[278]. Так, первые упоминания о нем содержатся уже в историческом труде Уильяма Мальмсбери[279] «Деяния английских королей» (*Gesta Regum Anglorum*, 1125). Согласно ей,

---

[272] *Berlioz H.* Les musiciens et la musique / Introduction par Andre Hallays. Paris: Calmann-Levy, [1969] . P. 133–134.

[273]Меюль (Мегюль) Этьенн Никола (*Méhul Étienne-Nicolas*, 1763–1817) — французский композитор. Первые уроки музыки получил у органиста местной парижской церкви. Профессиональное образование проходило под руководством Жана Фредерика Эдельмана. Творческая карьера преимущественно связана с жанром оперы. В его творческом наследии более 40 опер, 3 балета, инструментальная и вокальная музыка.

[274] *Berlioz H*. Les musiciens et la musique. P. 134–135.

[275] Войцеховский Тытус Сильвестер (*Woyciechowski Tytus*, 1808–1879) — польский политический деятель, меценат. Родился в г. Лемберг (ныне — Львов). Был однокурсником будущего композитора в Варшавском лицее. Затем изучал право в Варшавском университете.

[276] Шоле Жан-Батист (*Chollet Jean-Baptiste*, 1798–1892) — французский музыкант и певец (баритон). Автор нескольких сохранившихся романсов и ноктюрнов. Учился в Парижской консерватории. С 1814 г. пел в церковном хоре в Сент-Эсташ, а через год перешел в Парижскую оперу. В 1818 году пробуется как комический актер. В 1853 году уходит на пенсию в связи с проблемами с голосом.

[277] *Шопен Ф*. Письма. В 2 т. М.: Музыка, 1976. Т. 1. С. 251.

[278] Более подробно об образе статуи в искусстве см: *Солнцева Н. М.* Сюжет о статуе // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2014. №2. С. 29–35.

[279] Уильям Мальмсберийский *(William of Malmesbury*, около 1080–1143) — английский историк, монах-бенедиктинец из Мальмсберийского аббатства. Служа библиотекарем в монастыре, изучал труды античных авторов и собирал

один римлянин, играя в мяч с гостями во время своей свадьбы, шутки ради, надел кольцо на палец статуи Венеры. В попытках его снять, палец согнулся. Спустя некоторое время палец разогнулся, но кольца на нем уже не было. Ночью дом молодоженов посетил демон в обличии Венеры, утверждавший, что он — законная невеста юноши. Молодой человек обратился за помощью к чернокнижнику, который изгнал демона[280].

Подобный сюжет фигурирует в Германской императорской хронике (XII век)[281]. Более знакомый вариант истории представлен, например, в сказочной поэме «Кольцо» (*The Ring*) Томаса Мура (1779–1852), в лирическом цикле «Романсы о Розарии» Клеменса Брентано (1778–1842), в романе «Мраморная статуя» Йозефа фон Эйхендорфа (1788–1857).

Либретто Мельвиля несколько отличается от упомянутых сочинений. Драматург добавляет к основному сюжету об оживающей статуе другие мотивы, тем самым усложняя основное повествование.

Так, в либретто введен мотив с разлученными в детстве братьями (Цампы и Альфонсо). Став взрослыми, братья враждуют между собой. Мотив враждующих братьев пользовался популярностью в европейской литературе и драматургии XIX века, не в последнюю очередь благодаря сочинениям Фридриха Шиллера[282].

Еще один «дополнительный» мотив — любовный треугольник (Альфонсо, Камилла и Цампа). Счастливую жизнь Альфонсо и его будущей жены нарушает появившийся корсар, силой и хитростью претендующий на руку молодой девушки. Тем самым, главной жертвой становится Камилла, которая должна сделать очень тяжелый моральный выбор: остаться с любимым или выйти замуж за чужестранца, спасая жизнь своему отцу.

Особого внимания заслуживает трактовка образа Цампы — мятежного героя с явно демоническим характером[283]. Похожие персонажи в начале XIX столетия

информацию о жизни деятелей английской истории. Автор более 20 исторических трудов, среди которых «Деяния английских королей» (*Gesta regum Anglorum*) и «Новая история» (*Historia novella*).

[280] William of Malmesbury's Chronicle of the kings of England. From the earliest period to the reign of King Stephen. London: H. G. Bohn, 1847. P. 232–234.

[281] См.: Ch. 32. Theodosius. Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen – BSB Cgm 37, München, Bayerische Staatsbibliothek, S. 202–211. [Onlinefassung]: URL: https://www.bavarikon.de/object/BSB-HSS-00000BSB00088330?lang=de); а также на сайте: Universitätsbibliothek Heidelberg, Kaiserchronik digital. [Onlinefassung]: URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/edition/Kaiserchronik?textstart=32.

[282] Встречаясь еще в его «Разбойниках», сюжет достигает апогея в «Мессинской невесте»: два брата соперничают друг с другом из-за невесты, которая неожиданно оказывается их пропавшей сестрой.

[283] Демонизм Цампы получил и свое визуальное воплощение. Костюм, изготовленный для первого исполнителя партии Цампы Шоле, выполнен в черном цвете (с небольшой золотистой вставкой, см. Рисунок 7 в Приложении Б).

уже «освоили» оперную сцену. Среди предшественников Цампы упомянем «Пирата» В. Беллини (1827) и «Фра-Дьяволо» Д. Обера (1830).

В определенном смысле предшественниками Цампы как «демонического» героя можно считать таких персонажей «готических опер», как Вампир из одноименного сочинения Генриха Маршнера (1828), Самиэль из «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера (1829) и др.

Но прямые аналогии, в том числе и у современников, возникали прежде всего с «Дон Жуаном» В. А. Моцарта. Связывает их не только определенная психологическая схожесть героев (Цампа, подобно Дон Жуану, циничен, бесстрашен и жизнелюбив), но и мотив оживающей статуи[284]. Вместе с тем, сочинение Герольда есть усложненный и одновременно упрощенный вариант «Дон Жуана» Моцарта. Усложнение происходит за счет либретто с нагромождением в нем излишних событий. Упрощение же — на уровне музыкального воплощения, благодаря привлечению бытовых жанров в качестве оперных форм и использованию песенных и танцевальных интонационных клише. Скорее всего, именно это позволило Гектору Берлиозу так резко сопоставить два этих сочинения:

> Насколько одно [«Дон Жуан». — *А. В.*] правдиво, изящно и благородно, настолько другое [«Цампа». — *А. В.*] фальшиво, испорчено общими местами и вульгаризмом[285].

Обратимся чуть подробнее к анализу сюжетных мотивов оперы Герольда. В отличие от либретто да Понте для «Дон Жуана», сюжет «Цампы» весьма запутан и изобилует дополнительными линиями.

Действующих лиц оперы можно условно разделить на два противоборствующих лагеря. Это разбойник Цампа и его окружение, с одной стороны, и положительные персонажи — граф Лугано, его дочь Камилла, ее жених

Еще более показательно описание костюма Цампы для московской премьеры оперы: «Облик главного героя в исполнении легендарного баса Осипа Петрова выходил недвусмысленно демоническим: накладные усы и бакенбарды, камзол, мантия, сапоги, пояс, за который заткнуты кинжал и две пары пистолетов — все черное, на плечи накинут красный плащ!». (Цит. по: *Булычева А. В.* Звуковые образы готики. М.: «Квадратон», 2011. С. 20).

[284] Подробнее о соотношении «Цампы» и «Дон Жуана» см.: *Базилевич М. В.* Интерпретация легенды о Дон Жуане в опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» // Старинная музыка. 2023. № 1 (99). С. 21–31.

[285] *Berlioz H.* Les musiciens et la musique / Introduction par Andre Hallays. Paris: Calmann-Levy, [1969]. P. 133–134.

Альфонсо, служанка Камиллы Ритта, — с другой. Обе группы накрепко связаны между собой сложными личными и семейными отношениями.

В центре конфликта расположен *любовный треугольник* Камилла — Альфонсо — Цампа. Он продублирован другим, с участием второстепенных персонажей более низкого социального статуса: Дандоло — Ритта — Даниэль.

Вместе с тем, «высокий» треугольник осложняется введением еще одного персонажа. Это статуя Алисы Манфреди — молодой девушки, когда-то соблазненной и брошенной Цампой. Таким образом, возникает второй «треугольник», в который, наряду с живыми персонажами, вовлечена статуя (Камилла — Цампа — Алиса), а романтический сюжет дополняется мистическим: статуя мстит своему обидчику и в конечном итоге увлекает его за собой в ад.

Интересно, что мотив статуи в либретто тоже дублирован. Помимо статуи Алисы, в опере есть еще одна статуя — Мадонны. Она не указана в списке действующих лиц, не принимает участия в развитии сюжета, но, согласно ремаркам в либретто, присутствует на сцене на протяжении всего второго и третьего актов. Вместе с тем, обе статуи тесно связаны между собой. Статуя Алисы в финале оперы карает Цампу, но только после того, как Камилла взывает о помощи к статуе Мадонны.

К числу важных сюжетных мотивов следует добавить уже упомянутый мотив разлученных братьев, которыми оказываются Цампа и Альфонсо.

В заключение обратимся к фигуре статуи, которая обеспечивает единство сюжета.

Статуя Алисы Манфреди — и ядро сюжета, и его движущая сила. Она вступает в контакт с главным героем, и таким образом вмешивается в отношения внутри «высокого» любовного треугольника. Не напрямую, но она оказывает воздействие и на персонажей «комического» треугольника, особенно на Даниэля.

История соблазнения Алисы и ее гибели изложена в самом начале оперы — в балладе Камиллы. Использование баллады было весьма характерно для ряда романтических опер. Оперная баллада — не только предыстория описываемых

событий, она — непосредственный импульс к развитию сюжета. Вот как описывает оперную балладу А.В. Булычева:

> Все, что должно произойти, было когда-то предопределено — такова философия оперной баллады. И ни предвидение, ни точное знание не помешают осуществиться тому, что предписано фатумом. Таковы все романтические оперные баллады. В каждой из них, как в зерне, заключен сюжет целой оперы. Не успевает герой или героиня пропеть балладу, как то, о чем в ней говорилось, начинает сбываться с ошеломляющей быстротой. <…> Всякая баллада не просто фантастична, она еще и с чертовщинкой. <…> У романтиков подобные предупреждения призваны не помочь избежать опасности, а скорее ее накликать[286].

Баллада Камиллы полностью соответствует этому описанию.

Таким образом, история об Алисе Манфреди открывает оперу, а месть статуи завершает сочинение, тем самым все действие «Цампы» «замыкается» на мотиве статуи.

По всей видимости, современники восхищались эклектичной музыкой Герольда. В своей работе о жизни и творчестве композитора, известный французский музыковед и критик Артюр Пужен писал:

> Произведение исполнено благородства и столь же замечательно как по форме, так и по существу, <…> и обладает богатством, новизной, вдохновляющей элегантностью, которые поражают и покоряют слушателя. Иногда меланхоличная и полная поэзии, иногда пылкая и страстная, иногда полная воодушевления и комического чувства, эта партитура представляет в своем единстве множество акцентов, тонов и цветов, на которые способны немногие художники и которые обнаруживают первоклассного Творца. Кажется, что в ней Герольд дал точную формулу своего гения и установил свои права на восхищение потомков. Обладая эклектичным умом, он умел соединить с теплотой и яркими красками инструментовку Россини, сладкую задумчивость и проницательную поэзию Вебера, <…> а также трогательную грацию и глубокий чувственный пафос, отличающие французскую школу <…>. Из союза этих различных элементов рождается неоспоримая оригинальность и стиль личности, который никто не может игнорировать[287].

Таким образом, «Цампа» представляет собой органичный синтез итальянской традиции вокального искусства, немецкой оркестровки и французской музыкальной драмы. Опера демонстрирует все композиторское мастерство Герольда. Особенно это становится очевидным на примере того, как он воплощает сложное, несколько запутанное либретто Мельвиля, умело передавая всю его контрастность.

---

[286] *Булычева А. В.* Звуковые образы готики. С. 97–98.
[287] *Pougin A*. Hérold: biographie critique. Paris: H. Laurens, 1906. P. 85.

Уже восхитительная увертюра, часто встречаемая в программах современных концертов как самостоятельное произведение, подчеркивает контрастные идеи оперы. Она представляет собой «попурри» (что вполне «типично для *opéra-comique*»[288]) на основе пяти тем, три из которых — цитаты из оперы (интонация хора корсаров из финала I акта, мотив баллады Камиллы из того же акта и фрагмент арии Цампы, расположенной во II акте). Это сопоставление и даже противопоставление различных музыкально-выразительных тем придает партитуре увертюры свою собственную театральность (словно «театр в театре»).

Стоит отметить интересную особенность принципов драматургии оперы. Несмотря на явную номерную структуру, большую роль в «Цампе» играет сквозное развитие, особенно в финалах актов. Структура оперы демонстрирует особое умение Герольда отличать традиционные оперные номера от сольных номеров нового типа (баллада, баркарола, шансон и т. д.).

По сути, ария как сольная замкнутая характеристика в опере всего одна, и звучит она в партии Цампы в начале II акта. Однако внутри интродукции выделен сольный фрагмент Камиллы, который композитор также называет арией.

Ее основная тема — довольно меланхоличная мелодия на фоне мерного хорального оркестрового сопровождения: Камилла опечалена тем, что ее жених отсутствует в столь радостный предсвадебный момент. Два следующих эпизода контрастны друг другу: если первый еще сохраняет мягкий характер основной темы, но с добавлением нотки шутливости и изящества благодаря легким коротким пассажам шестнадцатых на *staccato*, то второй привносит праздничный, даже ликующий оттенок. В финале меланхолия уступает место бравурности, которая реализуется через развернутую колоратуру. Как отмечает Пужен, эту трогательную арию Камиллы можно было упрекнуть лишь в том, что последние колоратуры были следствием увлечения в то время музыкой Россини[289].

---

[288] *Базилевич М. В.* Интерпретация легенды о Дон Жуане в опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» // Старинная музыка. 2023. № 1 (99). С. 21–31. С. 25.
[289] *Pougin A*. Hérold: biographie critique. P. 86.

Ария Цампы «Ты, чьей соблазнительной грацией» (№ 7), безусловно, — один из самых ярких номеров всей оперы. Корсар слышит молитву Камиллы, но ее мольбы о свободе лишь веселят его. В этой арии впервые можно проследить удивительную трансформацию образа Цампы: его любовные чувства приобретают более искренний и глубокий характер, что передается музыкой с «беллиниевским ароматом»[290].

Широко представлены иные сольные характеристики. Здесь нужно назвать куплеты Альфонсо из интродукции и застольные куплеты Цампы из финала I акта, а также баркаролу Цампы из финала второго и его каватину из финала третьего актов.

Отдельного внимания заслуживает Баллада Камиллы «О высоком рождении» (№ 2). В ней девушка рассказывает трагическую историю жизни, любви и смерти Алисы Манфреди. Атмосферу старины создает «красиво сопровождаемая духовыми инструментами»[291] хоральная фактура, подобная звучащему в церкви органу. Аллюзия на церковную, молитвенную музыку придает балладе «оттенок доброты и таинственности, возвращая нас во времена несчастной Алисы Манфреди»[292].

Главное место в оперной драматургии «Цампы» отводится ансамблям. Именно они, занимая большую часть спектакля, становятся не только двигателем сюжета, но и источником характеристики второстепенных героев.

Забавно трио Камиллы, Ритты и Дандоло «Что с тобой?» (№ 3). Все вокальные партии больше напоминают воодушевленные скороговорки: быстрый темп, четкий упругий ритм и произнесение текста в самые напряженные моменты по слогам, словно имитация заикания, передают страх трусливого Дандоло[293] от роковой встречи в лесу с неизвестным человеком.

---

[290] *Buldrini Y.* Le Retour de Zampa dans sa Maison: Dossier // forumopera.com. URL: https://www.forumopera.com/v1/dossiers/zampa/Le_retour_de_Zampa.pdf (date de la requête: 26.04.2025). P. 15.
[291] *Pougin A.* Hérold. P. 86.
[292] *Buldrini Y.* Le Retour de Zampa. P. 13.
[293] Поведение Дандоло в этой сцене вызывает определенные аналогии с поведением Лепорелло в финале II акта «Дон Жуана», трясущегося от страха перед статуей Командора.

Следующий квартет тех же героев и Цампы «Кто этот неизвестный?» (№ 4) логически продолжает сцену. Именно этот номер, по мнению многих критиков, представлял собой вершину музыкального гения Герольда в «Цампе». Клеман считал его одним из лучших фрагментов, а Шоке называл «образцом достоинства и утонченности»[294]. На похвалы не скупился даже Берлиоз:

> Эта пьеса, <…>, по существу в драматическом стиле, <…>, хорошо смоделированная и свободная от тех отчаянных апподжиатур, в которых мы так упрекаем автора, <…> — лучшая в опере[295].

Квартет отличается большими масштабами, мощным драматическим колоритом, вниманием к психологической характеристике каждого персонажа, живой и насыщенной оркестровкой и непреодолимой захватывающей энергией.

Дуэт Ритты и Даниэля, а затем их трио с Дандоло «Ах, это он!» (№ 8) из II акта вызывает несомненные ассоциации с россиниевским стилем. Легкая, незамысловатая, явно танцевальной природы мелодия передает радость встретившихся после долгой разлуки супругов, хоть те не до конца уверены, что узнали друг друга. Появление Дандоло лишь усиливает комический эффект номера.

Дуэт Камиллы и Альфонсо «Зачем вы от меня бежите?..» (№ 9) — одна из кульминаций в драматургии взаимоотношений персонажей. Шоке рассматривал этот номер как «один из лучших источников вдохновения в современной опере»[296]. Быстрые пассажи скрипок в духе Россини сопровождают угрожающие вопросы Альфонсо. Страдания Камиллы, которая ничего не может сказать своему возлюбленному, не менее сильны, чем муки юноши. Прекрасный и глубоко чувственный медленный раздел, напоминающий лучшие лирические сцены из опер Доницетти, максимально рельефно изображает тоску героев от необходимой разлуки.

---

[294] *Choquet G*. Hérold, Louis // Grove's Dictionary of Music and Musicians. Third edition / ed. by H. C. Colles, M. A. (Oxon) / In five volumes. New York: The Macmillan company, 1927. Vol. 2. P. 616–618.
[295] *Berlioz H.* Les musiciens et la musique. P. 138.
[296] *Choquet G*. Hérold, Louis. P. 617.

Баркарола Альфонсо и Камиллы из третьего акта (№ 11) — апофеоз любовных чувств героев. Критики отмечали, что здесь более всего прослеживаются беллиниевские интонации, чем где-либо в опере [297].

Важную роль в драматургии «Цампы» играет хор. Герольд вводит массовые сцены в начале каждого акта и в финалах.

В интродукции противопоставляются два хора — подружек Камиллы и сицилийцев-друзей Альфонсо. В заключительном разделе, когда происходит их соединение, общее звучание приобретает гимнический, торжественный характер, напоминая свадебное славление.

Второй акт открывается трехголосной молитвой, исполняемой женским хором (№ 6). Жанровое начало присутствует и в хоре корсаров из III акта (№ 12): по поручению Цампы под окном Камиллы они исполняют серенаду.

Интересными для анализа представляются финалы актов, поскольку в их многоплановой структуре происходит синтез сольных, ансамблевых и хоровых форм в единое целостное действо, которое и «двигает» не только сюжетную, но и музыкальную драматургию.

Финал I акта начинается с хора корсаров «На сигнал явились камрады». Праздничная, фанфарная тема погружает слушателей в атмосферу предстоящего веселого праздника. Контрастен идущий следом хор девушек, в котором сочетаются мягкие, заботливые, даже услужливые черты и неуверенный, боязливый характер.

Первые тревожные интонации, предвещающие драматическую развязку, появляются в тот момент, когда Цампа приглашает своих друзей к столу: гулкое звучание *tremolo* у низких струнных вносит напряжение в общую атмосферу. Но сразу же, подобно яркому лучу света, врывается ликующе-праздничная стремительная тема, с которой начиналась увертюра.

Центральный эпизод финала — застольная песня Цампы «Пусть волна грозным плеском». Легкая, нежная, изящная баркарола пронизана интонациями

---

[297] *Buldrini Y.* Le Retour de Zampa. P. 19.

венского вальса. Но это не портит, а только подчеркивает возвышенный стиль монолога Цампы.

Продолжение финала снова возвращает праздничную атмосферу застолья. Однако все кардинально меняется в тот момент, когда Цампа надевает кольцо на палец статуи: звучит мерный неторопливый хорал низкой меди, создающий мрачный, потаенный, мистический характер. Этот же хорал появится и тогда, когда статуя сожмет кольцо в своей руке.

Несмотря на то, что первый акт завершается в ликующем, светлом ключе, большое количество нисходящих хроматических гамм, пронизывающих всю коду, передают взволнованность и страх гостей на пиру от увиденной мистической картины.

Финал II акта открывается хором девушек «В сей день, для нас прекрасный». Легкая танцевальная мелодия, очень напоминающая польку, ярко рисует картины свадебного шествия. Следом идут куплеты Цампы, которые часто обозначают как «баркарола». Мягкая, нежная, «покачивающаяся» кантилененая мелодия с характерным пунктирным ритмом в размере 6/8, да и стихотворное начало куплета (*Милый мой дружочек! / Сядем на стружочек*[298]*, / Поплывем вдвоем!*) — все это подтверждает жанровую природу песни гондольеров.

Свадебный обряд прерывается мерным хоралом меди, связанным с появлением мраморной невесты из могилы. Однако кардинальный слом в действии происходит, когда на сцене появляется Альфонсо. Звучит небольшой ансамбль всех героев и хора, в котором при помощи музыки выпукло показаны различные чувства персонажей: искренняя любовь Камиллы, обреченность и страх Цампы, а также удивление и недоумение всех остальных.

Кульминация финала — торжественный гимн «Виват наш Цампа, наш герой!», прославляющий корсара, прощенного королем. Одновременно с хором звучит финальная стретта Камиллы, охваченной болью от безысходности своего положения. Короткая драматическая каденция оркестра прерывается звуками

[298] Ладья.

органа: Цампа ведет девушку под венец. Эта очень свежая, необычная в гармоническом плане органная импровизация написана в духе неритмизованной (бестактовой) прелюдии — жанра инструментальной музыки и техники, характерной для творчества французских композиторов эпохи барокко (в частности, Николя Лебега, Жан-Филиппа Рамо, Франсуа Куперена и др.)[299]. Подобная органная вставка, с одной стороны, направлена на передачу атмосферы происходящей сцены, отражения «черты эпохи», во времена которой разворачивается действие, а с другой — подчеркивает «готичность», так характерную для романтического мышления Герольда[300].

Финал III акта начинается терцетом Камиллы, Альфонсо и Цампы и последующим хором корсаров «Скажи, что здесь за шум раздался». Самый лиричный момент сцены — трогательная и трепетная каватина Цампы «Приди в себя, о милый друг…». Чарующая мелодия кантиленного типа на фоне мерного аккордового сопровождения создает лирический, влюбленный образ корсара. В следующем дуэте Камиллы и Цампы под легкую, в стиле Доницетти, музыку разворачивается настоящая драма в отношениях героев. Кульминацией сцены становится появление статуи Алисы Манфреди, музыкально изображенное при помощи нисходящих мажорных квартсекстаккордов в контрапункте с восходящей хроматической гаммой. Хор «О страшный час!» очень выразительно передает страх сицилийцев перед извергающейся Этной.

Происходит смена декорации. Вдалеке видна статуя Алисы, окруженная стоящими на коленях жителями. Хор поет в ее честь молитву, основанную на теме баллады Камиллы. Начинаясь как спокойная, умиротворенная песня, музыка постепенно достигает гимнической мощи, прославляя чудеса Алисы и счастье главных героев.

---

[299] Подробнее см.: *Зенаишвили Т. А.* Французская бестактовая прелюдия // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 115–118.

[300] О месте органа в романтическом искусстве см.: *Булычева А. В.* Звуковые образы готики. С. 140–143.

***

Популярность «Цампы» Герольда не могла пройти мимо внимания Нестроя. 22 июня 1832 года драматург представил венской публике на сцене театра Ан дер Вин свою пьесу «Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста» — пародию в трех актах на музыку Адольфа Мюллера-старшего.

Главные роли на премьере исполнили ведущие актеры труппы: сам драматург, Мария Вайлер, Карл Карл, а также Фридрих Хопп, Игнац Шталь и Элеонора Кондорусси.

Откликов в прессе, насколько можно судить, было не так уж много. Рецензенты достаточно высоко оценили актерскую игру, музыку и декорации. Однако, как отмечают Фриц Брукнер и Отто Роммель, «настроение в переполненном театральном зале было двояким»[301]. И только репортер[302] венской театральной газеты Адольфа Бойерля в выпуске от 28 июня 1832 года в своем сравнительно доброжелательном отзыве обратил внимание на драматургические особенности пьесы:

> Ожидания [от пьесы Нестроя. — *А.В.*] были <…> вполне оправданы, ибо похвала этому фарсу основана не только на пикантных деталях, на остроумных выпадах и логичных поворотах, но и на гораздо более существенном и не подлежащем упущению достоинстве, которого в значительной степени не хватало в предыдущих произведениях господина Нестроя. Это единство плана, целенаправленная согласованность целого. Тот, кто знаком с пародируемым оригиналом, должен признать, что и музыка, и текст были удачно спародированы, и благодаря пародии недостатки обоих стали более явными[303].

***

Сравним литературное содержание нестроевского спектакля и первоисточником.

---

[301] *Brukner F., Rommel O.* Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1925. 3. Band. S. 488–490. Скорее всего, такая оценка связана с усталостью зрители от непрерывной череды различных оперных пародий (*Mautner F.H.* Nestroy. Heidelberg: Stiehm, 1974. S. 158).

[302] Автор отзыва не установлен. Вероятней всего им был сам А. Бойерле.

[303] *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*. 28 June 1832. № 129. S. 514.

Таблица № 2: Сравнительная таблица основных персонажей

Жозеф Дюверье де Мельвиль	**Иоганн Нестрой**
Цампа, или Мраморная невеста	*Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста*
Цампа, благородный пират	***Цампа***, предводитель дневных воров (бездельников)[304]
Камилла, дочь графа Лугано, невеста Альфонсо	***Камиллерль***, дочь Гукано
Альфонсо де Монца, сицилийский офицер, жених Камиллы, брат Цампы	***Пафнуци де Саламуччи***, сын сицилийского производителя салями, жених Камиллы, брат Цампы
Даниэль Капуцци, боцман Цампы	***Дамиан***, частный управляющий делами дневных воров (бездельников)
Рита, служанка Камиллы	***Ритти***, знакомая домработница Камиллерль
Дандоло, слуга у графа Лугано	***Дандоли***, первый подмастерье макаронной фабрики
Алиса Манфреди, мраморная статуя	***Бьянка***, гипсовая статуя
Лугано, граф Милаццо[305], занимается торговлей	***Гукано***, богатый производитель макарон
—	***Бригитта***, продавщица молока
—	***Кларина***, фея, королева дня
—	***Обскурус***, правитель ночи

Как можно заметить, Нестрой сохраняет почти всех персонажей первоисточника, лишь слегка видоизменяя имена (Камилла — Камиллерль, Лугано — Гукано и т. д.). В то же время имена двух персонажей сильно трансформированы.

Это касается, во-первых, Алисы Манфреди, которая получает у Нестроя имя Бьянка. С итальянского языка *Bianca* переводится как «белая, чистая». Вероятно, драматург таким образом хотел достичь комедийного эффекта — обыграть словесно белый цвет гипсовой статуи.

Другое изменение касается Альфонсо де Монца, которого Нестрой переименовывает в Пафнуци Саламуччи. С уверенностью сказать, по какой причине произошло такое изменение, не представляется возможным. Но скорее всего, Нестрой акцентирует внимание зрителей на принадлежности Пафнуци к роду сицилийского производителя салями:

---

[304] Слово *Tagdieb* можно перевести дословно и как «дневной вор», и как «бездельник». Считаем, что при указании на друзей Цампы вполне можно пользоваться двойным обозначением. Во-первых, они, действительно, воры. Во-вторых, определение «бездельник» точно описывает их ролевую функцию.

[305] Не указан в тексте.

В Австрии есть один из традиционных видов колбасы-салями, изначально привезенный в страну итальянцами. В XIX веке ломбардцы, фриулы и венецианцы, приезжая в Вену в качестве уличных торговцев, предлагали дешевую салями, которую называли Кремер или Саламуччи[306].

К основным персонажам Нестрой добавляет еще троих: торговку молоком Бригитту, фею Кларину и правителя ночи Обскуруса. Если первая необходима только для вставной комедийной сценки во втором акте (о ней будет подробно сказано дальше), то последние двое, наряду с Бьянкой, воплощают ирреальный, мистический мир. По сути, образы Кларины и Обскуруса выполняют функцию демонстрации противоборства добра и зла, света и тьмы[307], а при их объединении воспринимаются как символ достижения божественной справедливости и порядка.

Серьезному изменению в пародии Нестроя подверглись функции персонажей. Так, благородный пират Цампа предстает в образе предводителя шайки воров-бездельников, Дамиан (Даниэль Капуцци у Герольда) теперь не просто боцман, а частный управляющий делами воров-бездельников[308]. Нестрой изменил и социальное положение династий Лугано и Саламуччи: один граф стал производителем макарон, другой — сыров и салями. В этих преобразованиях, отчасти, можно обнаружить намек на актуальную во времена Нестроя тему капиталистических отношений.

В сюжетном повествовании Нестрой практически следует оригиналу[309]. В основном, вся пародийная и комическая работа драматурга основана на некоторых комедийных вставках в сюжет и сильных трансформациях характеров героев.

Комический эффект создается Нестроем благодаря яркой характеристике Пафнуци. Если у Мельвиля Альфонсо — это благородный юноша, зарабатывающий на жизнь военной службой, то у Нестроя Пафнуци становится сыном-неудачником богатого предпринимателя. Несмотря на свое высокое социальное положение, он беден, поскольку много задолжал. Нестрой акцентирует

---

[306] Salami [Onlinefassung]: Memim.com 2021. URL: https://memim.com/salami.html (Abruf: 05.05.2021).

[307] Не случайно *Obscurus* с латинского переводится как «сумеречный, мрачный, темный», а *clara* означает «светлая», «ясная». В нестроевской пьесе они, соответственно, правитель ночи и королева дня.

[308] В обязанности боцмана входит координация деятельности матросов, а также распределение между ними обязанностей, поэтому, по сути, роль Дамиана в спектакле и не поменялась.

[309] К исключениям из этого правила обратимся чуть ниже.

внимание зрителей на скупости героя: Пафнуци с болью смотрит на то, как Камиллерль раздает подаренные ей на свадьбу вещи своим подругам. И чтобы хоть как-то сохранить имущество, пытается сыграть на слабостях юных подружек своей невесты:

Пафнуци *(замечая подружек Камиллы, занятых распределением между собой нарядных вещей)*. Что это они так тянутся к твоей одежде? *(К подружкам Камиллерль)*. Вы оставите моей невесте ее гардероб?

Все девушки *(удивленно)*: Что?

Камиллерль: Дорогие, он шутит, все эти подарки от него.

Все девушки: Ах!

Камиллерль *(тихо, Пафнуци)*: Не будь таким гадким.

Пафнуци *(тихо Камиллерль)*: Ничего, что это стоит слишком дорого? За эти деньги ты могла бы купить мне кольцо, . *(Девушкам.)* Моя невеста права. Вещи мои. Но я принес с собой другие редкости *(указывая на своих друзей)* — каждой из вас по кавалеру.

Все девушки *(радостно удивлены)*: Ах!

Пафнуци: Так что теперь выбирайте: либо *(указывая на наряды)* эти красоты, либо (указывая на своих друзей) эти.

Все девушки *(отбрасывая нарядные одежды)*: Кавалеры, только кавалеры!

Пафнуци *(Камиллерль)*: Посмотрите, как я угадал их вкусы. Вещи спасены. *(Друзьям, стоящим в смущении)* Смелее, друзья мои, там нет ничего такого уж хрупкого. (I, 3) [A.V.2.1].

При всем своем скряжничестве Пафнуци не против, чтобы Камиллерль выплатила за него все долги:

Пафнуци: Я просто рад, что вырвал твою одежду из их зубов. *(Поспешно убирает всю одежду на стул.)*

Камиллерль: Не будь таким жадным.

Пафнуци: И две шляпы *(он берет две шляпы)*. Разве не жалко отдать то, что будет отменно сидеть именно на тебе. *(Засовывает обе в сумку.)*

Камиллерль: Я буду довольна, даже если у меня будешь только ты, мой дорогой!

Пафнуци *(ласково)*: Я тебе дорог? Конечно, ты заплатила за меня 7000 флоринов долга. Заплати еще эти мелочи, *(он вручает ей письмо)* и я буду тебе еще дороже.

Камиллерль: Что это?

Пафнуци: Так. Мелкие остатки. *(Быстро переглянувшись с ней)* 329 флоринов портному, 217 флоринов сапожнику, 599 флоринов — за пивную, 978 флоринов — за кофейню.

Камиллерль: Так много за кофейню.

Пафнуци: Вот еще игорный долг. 269 флоринов за квартиру, 48 флоринов за обслуживание и 500 флоринов камердинеру.

Камиллерль: Что? 500 флоринов камердинеру?

Пафнуци: Да, но это за 13 лет. Заплати еще 200 флоринов прачке, и я буду чист.

Камиллерль: Ну, теперь, надеюсь, это все твои долги?

Пафнуци: Кроме тех, расплату по которым я отложил. (Он вручает ей пачку расписок). И еще 8000 флоринов *(Он протягивает ей листок)*, которые я взял 11 лет назад под 25 процентов. Заплати, и у тебя будет жених без долгов.

Камиллерль: Хорошо, все для тебя, мой Пафнуци (I, 4) [A.V.2.2].

Еще одна заметная черта Пафнуци — хвастовство. Пафнуци очень подробно рассказывает Камиллерль, как «героически спас» ее отца Гукано. Камиллерль слышала эту историю много раз и теперь его не слушает, но Пафнуци этот факт не мешает поведать длинную «драматическую» историю снова и снова. Нестрой использует характерный комедийный прием — «слом четвертой стены»:

Пафнуци: Ты всегда должна помнить, что я спас твоего отца от разбойников.
Камиллерль: Я никогда этого не забуду.
Пафнуци: Однажды вечером…
Камиллерль: Я помню.
Пафнуци: Однажды вечером, когда твой о-…
Камиллерль: Зачем ты утруждаешь себя рассказом, который я уже знаю наизусть?
Пафнуци: Неважно, я рассказываю это не для тебя.
(Камиллерль берет книгу, садится в кресло и начинает читать, Пафнуци поворачивается к зрителям и рассказывает историю). Однажды вечером твой отец шел по лесу. Он, как обычно, был под градусом. Я тоже. Но я не шел с твоим отцом, потому что лежал под кустом и спал у самого края пропасти, которая на самом деле была не пропастью, ибо глубина ее была всего несколько дюймов. Твоего отца схватили разбойники и хотели отнять у него деньги, но, к счастью, у него их с собой не было. У него не было ничего, кроме сознания того, что его невинно обидели, но и этого сознания они не могли его лишить, так как он был совершенно пьян. Он вырвался от разбойников, но они преследовали его вплоть до той самой пропасти, где он споткнулся об меня и упал. Грабители, увидев меня, обыскали мои карманы, но, не найдя в них ничего, кроме долгов, оставили нас лежать <…>. На следующее утро мы проснулись и пошли каждый своей дорогой <…>. Так я спас состояние, жизнь, свободу и достоинство твоего отца <…>. Мне больше нечего добавить, но с этого момента я стал в этом доме как сын, а теперь еще и буду зятем. <…>
Камиллерль: Ты закончил свой рассказ?
Пафнуци: Да.
Камиллерль: Слава Богу, я его больше слышать не могу.
Пафнуци: По крайней мере сегодня ты его не услышишь. (I, 4). [A.V.2.3]

Пафнуци — персонаж, наиболее часто подвергающимся сатирическим нападкам со стороны Нестроя. Драматург для этого даже изменяет немного II акт оригинального либретто Мельвиля.

Еще в начале I акта Альфонсо оказывается похищенным, когда неизвестный приглашает его через Дандоло на встречу в Лимонный лес. Юноше удается сбежать, и вот, перед свадьбой Камиллы и Цампы, он вновь появляется возле ее дома и узнает, что девушка выходит замуж за другого.

У Нестроя этой сцены нет. Вместо этого драматург вводит сцену с Бригиттой. В одной руке она несет пустые молочные ведра, а другой ведет осла, на котором едет Пафнуци. Юноша рассказывает ей, что здесь живет его возлюбленная, которая

выходит замуж за другого человека, и благодарит Бригитту за свое спасение. Процитируем небольшой фрагмент этой сцены:

Пафнуци: Мы у цели. *(Слезает с осла.)*
Бригитта: Значит, ваша милость останется здесь?
Пафнуци: Не я, моя невеста.
Бригитта: Ах, невеста, ваша милость? *(полушепотом, в сторону.)* Слава Богу! Наконец-то я избавлюсь от вашей милости!
Пафнуци: Прими же горячую благодарность за то, что ты освободила меня из рук грабителя.
Бригитта: Они не были грабителями, говорю я вам это уже в сотый раз; они были просто ворами, я всех очень хорошо знаю, потому что они всегда пьют со мной *гамзмильх*[310]. Таким образом, вы были отпущены ими из благосклонности ко мне. <…>
Пафнуци: <…> Возьми вот в награду эти шесть крейцеров (*Дает ей медную монету*). Думаю, этого будет достаточно.
Бригитта: С вас – о да! Вот вам, ваша милость, два гроша сдачи. (*Дает ему два гроша*.)
Пафнуци (*беря деньги*): Благородная душа! Ты умеешь ценить меня. (*Ослу*.) Ты тоже оказал мне большую услугу. <…> (*обнимая осла.*) Прощай! Твой образ никогда не померкнет в моей душе. Живите оба!
Бригитта: Прощай! (*Она уже повесила пустые молочные ведра на осла и, уходя, тихо говорит сама себе*) Мне еще никогда не доводилось встречать такого зануду (*Уходит*). (II, 8) [A.V.2.4]

Комедийно изображена сцена свадьбы Камиллерль и Цампы. Если у Мельвиля Камилла принимает свою нелегкую долю, чтобы спасти отца, то в пьесе Нестроя Камиллерль совершенно не желает такого супруга и готова сделать все, чтобы свадьба или не состоялась, или была отложена на неопределенный срок.

Довольно сильно переработанным оказывается образ Цампы. У Мельвиля он — благородный пират. Нестрой же описывает его как алчного и беспринципного персонажа, едва ли не брачного афериста, совершающего свои поступки исключительно из жажды наживы. Об этом герой сам сообщает Дамиану:

Это будет неплохая экономия. <…> Она богата и чиста, я не оставлю ее, я принадлежу ей навсегда! (II,14);
Завтра к обеду я уже устрою серенаду. Так живут братья каждый день, пока деньги не сгинут. <…> К тому времени я уже найду другую невесту (III, 5).

Серьезные изменения коснулись III акта. Он начинается не в комнате Камиллерль, а в гостевом зале во дворце феи Кларины, где она заключает мирный договор с Обскурусом, чтобы наказать двуличного Цампу.

[310] Молоко с медом и ромом.

Причины введения в текст пьесы Кларины и Обскуруса дискутируются в исследовательском поле и вызывают к жизни различные гипотезы. С одной стороны, как отмечал Отто Ромель, Нестрой таким образом хотел оградить себя от возможной критики за использование образа Мадонны в комедийном спектакле[311]. С другой, фигуры Кларины и Обскуруса придавали комедии больший мистицизм, некую паранормальность, что соответствовало жанру *Zauberstück*. Как верно замечает в своем исследовании Н. В. Пилипенко,

> …на рубеже XVIII–XIX веков группа жанров с приставкой *Zauber-* переживала в Вене настоящий бум (прежде всего в пригородных театрах), и в ее популярности особую роль играла как раз возможность частого использования различных сценических эффектов — в традиции так называемой *Maschinenkomödie*[312], унаследованной от барочного театра времен Страницкого и Курца[313].

В то же самое время, по всей видимости, благодаря появлению фигур Кларины и Обскуруса[314] Нестрой скрывает политический подтекст, заложенный в либретто Мельвиля, где власти даруют разбойнику Цампе прощение в том случае, если он обещает защищать родину от турецких врагов. Нестрой же подменяет государственную власть на Кларину, низводя политический «мотив» до уровня личностного конфликта:

> Цампа, ты хочешь перейти на мою сторону от моего врага, колдуна Обскуруса, и предлагаешь мне свои услуги в борьбе с ним. Я принимаю твое предложение, но не вздумай изменить своему слову у меня на службе, иначе горе тебе! А сейчас принимаю тебя под мое покровительство. (II, 16) [A.V.2.5]

Скорее всего, драматург такой трансформацией обходит тему трудных политических взаимоотношений Австрии и Турции[315].

---

311 *Rommel O.* Nestroys Werke. Auswahl in zwei Teilen. Goldene Klassiker-Bibliothek. Berlin; Leipzig; Wien; Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1908. S. XXVII, XXIX, XXXIII.

312 Для подтверждения этой идеи достаточно привести текст ремарки к концу I акта «Цампы»: «Появляются облака, и фурии указывают на огненную надпись, которая открывается на заднем плане, содержащую слова: “Вот как дух горничной мстит за себя”. Все в ужасе. Красный греческий огонь освещает все. Занавес падает».

313 *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр. С. 83–84.

314 Учитывая венский оперный контекст, пара Кларина — Обскурус может быть расценена как отсылка к Зарастро и Царице Ночи из оперы В. А. Моцарта «Волшебная флейта».

315 Австрия и Турция на протяжении трех столетий (XVI–XIX вв.) находились в фазе активного конфликта. Война 1787–1791 годов, несмотря на явное преимущество и успешную кампанию Австрии, нанесла ей серьезный удар по экономике и геополитике. После смерти императора Йозефа II (1741–1790) сменивший его Леопольд II под давлением со стороны Пруссии начал вести с турками сепаратные мирные переговоры, закончившиеся подписанием Систовского мира. Фактически, это событие способствовало снижению в XIX веке политического влияния Австрийской (и Османской) империи в Европе.

Следующая сцена (III, 3) разворачивается в спальне Камиллерль в доме Гукано. В самом начале Нестрой вводит эпизод, который отсутствует в либретто Мельвиля: Роза, Лаура и Аменаида хотят приободрить свою подругу Камиллерль. Она по-прежнему переживает, что ей придется пойти под венец с Цампой, а не с Пафнуци. Подруги пытаются убедить Камиллерль, что «…господин Цампа — довольно любезный человек, и любая другая с удовольствием хотела бы быть его женой». Но та все еще испытывает любовные чувства к Пафнуци.

Все последующие действия, вплоть до финала, Нестрой оставляет, как и в оригинале, лишь некоторые места украшает комедийными вставками.

Однако финал истории в трактовке Нестроя сильно отличается от финала в либретто барона Мельвиля и выполнен в духе «многоэтапного» фарса:

Как только бандиты собираются увести Пафнуци, пробравшегося в комнату Камиллерль и обнаруженного там Цампой, появляется Кларина и спасает его. Девушка просит помочь и ей, но фея отказывает. Камиллерль обижается, а Цампа смеется над ней. Девушка умоляет корсара сжалиться над ней, но Цампа ничего не хочет слышать. Чтобы наказать ее, он хватает девушку и танцует с ней три танца. Камиллерль прячется за шторку. Корсар идет за ней, но в нише обнаруживает не свою супругу, а чудом оставшуюся целой гипсовую статую Бьянки, которую до этого сбросили в море. Цампа решает выстрелить в нее, но оказывается, что статуя — это переодетый Пафнуци. Тогда пират собирается убить и его. Неожиданно появляется Обскурус и ловит пулю, выпущенную Цампой. Маг сообщает, что пришел за Цампой, но предлагает ему выбор: жениться на статуе или оказаться в жерле Этны[316]:

Обскурус: В огненную пасть Этны я могу бросить тебя, бездельник!

Цампа: Не ставьте себя в неудобное положение. Только подумайте, если бы кто-то захотел прогнать всех бездельников, насколько пусто стало бы тогда на улицах.

Обскурус: Ты заслужил это за несчастную служанку Бьянку. Ты обещал на ней жениться, а она умерла из-за твоей лжи.

Цампа: Но как я мог это предположить! Боже мой, если каждая служанка, которой была обещана свадьба, будет смертельно обижаться, где же взять тогда столько служанок!

Обскурус: Молчи, ты не избежишь наказания. Ты женишься на женщине, которая тебя основательно пообтешет, и будет держать на коротком поводке. Теперь у тебя есть выбор: либо жениться, либо в Этну!

Цампа: Это сложный выбор.

Обскурус: Нечего долго раздумывать!

Цампа: Тогда для начала давайте попробуем брак.

Обскурус: Вот тебе невеста! *(Он взмахивает палочкой, вступает музыка, гремит гром)* (III, 13)[317] [A.V.2.6]

---

[316] Вулкан также присутствует и в опере Даниэля Обера «Немая из Портичи» («Фенелла»), премьера которой состоялась в 1828 году. В финальной сцене Фенелла кончает жизнь самоубийством, сбросившись в кратер извергающегося Везувия. Вероятно, извержение Этны в «Цампе» — своего рода отсылка к опере Обера, которая была чрезвычайно популярна в Европе.

[317] В этой сцене Нестрой сатирически обыгрывает социальные проблемы и нравы.

Действие перемещается к гробнице Бьянки. Обскурус оживляет Бьянку, которая заключает брак с Цампой. Кларина благословляет брак Камиллерль и Пафнуци.

Таким образом, финал пародии можно считать хэппи-эндом, хотя и несколько абсурдным, так как Цампа вынужден жениться на статуе.

Отдельного упоминания достойны просторечные выражения и диалектизмы, которыми наполнена пьеса. Если в «Гвоздике и перчатке» их использование было очень сильно ограничено, поскольку персонажи принадлежали к высшему обществу, то в «Цампе» таких выражений гораздо больше. Более того, использование диалекта — один из самых распространенных у Нестроя приемов переработки первоисточника, который, несомненно, повлек за собой комический эффект.

Приведем в пример сцену первой встречи Пафнуци и Камиллерль, в которой они обмениваются ласковыми словечками. Использование диалектизмов позволяет создать комедийную путаницу и недопонимание между персонажами:

Пафнуци: Камиллерель!
Камиллерль: Пафнуци!
Пафнуци: Дорогая!
Камиллерль: Ты пришел так поздно!
Пафнцуцци: О, как же я устал.
Камиллерль: Несчастный глупец! *(armer Narr[318])*
Пафнуци: Какая это каторжная работа *(Roßarbeit[319]).*
Камиллерль: Что заставило тебя так долго задержаться?
Пафнуци: Дело.
Камиллерль: И что же ты делал?
Пафнуци: Ничего, только думал о тебе; это мое единственное дело.
Камиллерль: Такая любовь встречается лишь раз в сто лет.
Пафнуци: У тебя до сих пор болит большой палец?
Камиллерль: Вся боль исчезает, когда ты рядом.
Пафнуци: У меня ревматизм в пояснице.
Камиллерль*(ласково):* Что ты ел вчера на ночь?
Пафнуци: Жареную рыбу *(Ein Bachfisch[320]).*
Камиллерль*(радостно):* А я – голову теленка *(ein Kalbskopf).*
Пафнуци*(удивленно):* Ты дурья башка? *(Kalbskopf[321])*
Камиллерль: А ты грымза? *(Bachfisch[322])*

---

[318] Буквально — бедный дурак.
[319] Конская работа.
[320] Дословно — речную рыбу. Однако оно представляет собой альтернативную форму слова *Backfisch*, что можно перевести как «жареная рыба». Также под этим словом понимают печенье в форме рыбок.
[321] Разг.: телячьи мозги, дурья голова, безмозглый, болван, дурень.
[322] Разг.: девочка-подросток. Грымза — более неодобрительная окраска этого слова.

Пафнуци: О, симпатия, сила твоя велика.
Камиллерль: Пусть этот день соединит нас навеки. (I, 3) [A.V.2.7]

Наряду с диалектом Нестрой использует также отдельные слова и фразы на французском языке, акцентируя тем самым французское происхождение первоисточника.

***

Рассмотрим теперь, как воспринимает свою задачу композитор в создании пародийного целого.

Партитура Мюллера к «Цампе» — одна из самых масштабных его театральных работ. В ней 30 номеров: по 3 песни и арии, два дуэта, 5 хоров, по одному финалу каждого акта, все остальное — оркестровые мелодрамы. Основной состав оркестра такой же, как и в пародии «Гвоздика и перчатка».

В отличие от «Гвоздики», в «Цампе» Мюллер прибегает к использованию музыкальных аллюзий и даже цитат из первоисточника, хотя они есть только в I акте. Начиная со II действия композитор пишет собственную, авторскую музыку.

Видоизмененной цитатой начинается увертюра. Тема Герольда дробится по два такта, обрываясь в конце, и последний такт еще раз повторяется, но уже в другом регистре на *pianissimo*. Создается своеобразный эффект «припоминания» звучания, игра двух противоположных характеров — праздничного и задумчивого [Рис. В.II.1.1–2].

Мюллер старается сохранить атмосферу, царящую в увертюре Герольда. Сразу после яркой, театральной основной темы появляется маршевая интонация. Но если у Герольда она довольно скромная и построена на ходе по трезвучию с последующим нисхождением, то Мюллер создает, фактически, новую самостоятельную тему.

Вновь возвращается основная тема, но в совершенно новом воплощении. Теперь это не марш, а вальс, причем комедийного характера. Сама тема разбита на отдельные звуки, которые отделены друг от друга паузами.

В качестве второй темы увертюры Герольд, как уже было сказано, использует интонацию возвышенного хорала из баллады Камиллы (I акт). Мюллер же решает

не использовать ее, а сочиняет собственную тему, которая продолжает начавшийся при репризе первой темы вальс.

В жанре вальса написана и третья тема. Только она представляет собой видоизмененную цитату из Герольда. Маршевость, заложенная в оригинале, окончательно трансформируется в танцевальность.

Вновь появляется ранее звучавший жанровый вариант основной темы, который обозначает переход к блестящей и порывистой коде увертюры. Перед зрителями уже не торжественное вступление Герольда к средневековой легенде, а настоящий венский бал, подвергшийся влиянию немецкого «фашинга».

Открывает первый акт Интродукция (№ 1[323]). Здесь, как и в увертюре, Мюллер продолжает цитировать темы из оригинала. Так, точно соответствуют музыке Герольда первые четыре такта оркестрового вступления и основная тема хора подруг Камиллерль. Много общего можно обнаружить и в сцене с подарками. Партия Камиллерль напоминает декламацию Ритты из оперы Герольда: в ней также присутствует репетиция на одной ноте, ходы по звукам трезвучия, интонации в пределах терции и другие черты.

Центральный эпизод номера — мягкая и лирическая ария Камиллерль. Она построена на самостоятельной теме, хотя в оркестровой ткани есть некоторые такты из начала интродукции оперы Герольда. Для усиления комического эффекта Мюллер вставляет в арию эпизод с непереводимым текстом, отдаленно напоминающий йодль: ритм становится острым, а мелодия строится на ходе по разложенному трезвучию с последующим нисхождением и терцовыми перекличками [Рис. В.II.2].

Следующая хоровая сцена (№ 2) характеризует друзей Пафнуци. Вновь Мюллер цитирует в оркестровом вступлении тему из оригинала. Партии хоров и у Мюллера, и у Герольда также подобны друг другу, хотя у Мюллера тема более мелодизирована.

[323] Нумерация дана согласно партитуре Мюллера, хранящейся в библиотеке Венской ратуши.

В завершении всей этой праздничной сцены звучит общий хор друзей и подруг (№ 3), выполненный в жанре вальса.

Центральный номер всего первого акта —дуэт Камиллерль и Пафнуци (№ 4). Это — баллада о Бьянке, отсылающая к балладе Камиллы с ее «средневековым» колоритом. В варианте Мюллера это мягкая неторопливая песня. Композитор не был бы собой, если бы в столь печальное повествование не добавил комические штрихи. Каждое последнее слово куплетов (больна, умерла, невредима) Пафнуци вторит за Камиллерль. В этот момент Мюллер вводит у оркестра резкий нисходящий пассаж в басовой тесситуре, что создает эффект грома, вторгшегося в светлое романтическое повествование. К тому же, на последнее слово припева композитор помещает в партии обоих героев довольно развернутую колоратуру, придающую заключительному разделу дуэта некоторую порывистость и приподнятое настроение.

Трио Камиллерль, Ритты и Дандоли, а также следующий за ним квартет, прописанные у Герольда, Нестрой переводит в разговорную сцену. Соответственно, Мюллер сразу переходит к созданию первого финала, в котором музыкально оформляет три хора и застольную песню Цампы.

Основная тема хора воров-бездельников (№ 5), стремительная и порывистая, заимствована из первоисточника.

Следом идет небольшой хор слуг и друзей Цампы (№ 6) весьма жизнерадостного характера. Его тематизм оригинальный, хоть и незамысловатый: он основывается на общем нисходящем движении с использованием вспомогательных звуков, а также на ходах по трезвучиям и их обращениях.

Кульминацией I акта, как в оригинале, так и в пародии, оказывается застольная песня Цампы (№ 7). Ее основная тема построена на восходящем движении по звукам трезвучий; в ней, как и в оркестровом сопровождении, преобладает упругий пунктирный ритм. Отметим присутствие здесь и основной темы увертюры. Все это придает песне праздничный, маршевый характер.

Начало финала (№ 8) предвещает мистическую развязку I акта. Он открывается четырехтактовым оркестровым вступлением, построенным на

восходящем фрагменте хроматической гаммы *tremolo*. Но тревожное, зловещее звучание резко прерывается, и на смену ему приходит вальсовая тема заключительного хора, вводящая в атмосферу всеобщего веселья [Рис. В.II.3].

Кода финала наступает в момент появления гипсовой невесты. Вновь возвращаются движения по хроматической гамме в виде *tremolo* у струнных. Происходит усиление напряженности при помощи уплотнения оркестровки — теперь тематическое ядро проходит у всего оркестра. Вокальные вставки получают речитативный характер: даже хор, до этого имевший фактуру легкого вальсового сопровождения, вторит оркестровому звучанию своим ровным, чеканным пением диссонирующих созвучий. Завершается I акт встревоженным «спуском» по хроматической гамме и грозным утверждением ре-минорного трезвучия.

Второй акт начинается с хора девушек (№ 14). Здесь необходимо сказать несколько слов о нумерации музыкальных номеров. Как можно заметить, I акт включает восемь номеров, а второй, фактически, начинается с четырнадцатого, тем самым, в системе исчисления пропущено 5 фрагментов. В партитуре есть исправления карандашом, сделанные рукой неустановленного лица. Согласно им, финал I акта делится на несколько номеров: оркестровое четырехтактовое хроматическое вступление (№ 8), хор друзей Цампы (№ 9), и сцена появления гипсовой невесты (№ 10).

Далее в партитуре идет оркестровая вставка, обозначенная сразу двумя номерами — 11 и 9, причем оба числа зачеркнуты. Но это ни вступление к хору девушек, ни тем более вступление ко II акту. Из текстовых комментариев, помещенных в верхнем правом углу страницы, можно сделать вывод, что это — номер для появления Пафнуци и Бригитты верхом на осле. После этого в партитуре помещены следующие за этой сценой два номера, и лишь затем появляется женский хор, открывающий II акт. Стоит отметить, что на предыдущей странице рукописи в центре имеется надпись «II act», которая зачеркнута, а снизу — № 11, исправленная карандашом на 14. А уже на следующей, над нотами также написаны два номера, 9 и 11, тоже оба зачеркнуты, и карандашом вновь написано 14.

Довольно сложно объяснить, чем вызвана такая путаница с порядком номеров в партитуре. Либо Мюллер (по ошибке или специально) пропустил этот хор, поместив его после, либо в первоначальном варианте либретто он, действительно, находился позже, а потом был передвинут на начало. Отметим, что появление этого номера в самом начале II акта повторяет структуру изложения сюжета оригинального спектакля Мельвиля-Герольда.

Как и в опере, хор девушек у Мюллера проникнут мягким, светлым, лирическим чувством. Основная тема строится на нисходящей повторенной терции с последующим волнообразным ходом. Ее сопровождают мерная пульсация деревянно-духовых и струнных инструментов. Все это роднит данный номер с хором Герольда. В оркестровую ткань, ярким контрапунктом к хору, вплетается изящная тема у скрипки [Рис. В.II.4].

Выскажем мнение, что у Мюллера хоровая партия более развита, чем у Герольда. В то же время, принцип выстраивания многоголосия у Мюллера, фактически, находится в единой плоскости: здесь можно отметить частые интервальные параллелизмы в движении, силлабику, повторность мелодических структур. У Герольда мелодии хора более самостоятельны и уникальны по своему тематизму.

Средний раздел номера — ария (песня) Камиллерль. При сохранении характера, фрагмент ярко контрастирует хору не только в тональном (*Es-dur* к *G-dur* в хоре), но и фактурно-мелодическом плане.

Партия Камиллерль во всем спектакле отмечена распевностью и колоратурами, различным способом варьирующих ее мелодическую линию. В данном номере это происходит благодаря внедрению триольных фигураций со вспомогательными неаккордовыми звуками [Рис. В.II.5].

С этого момента музыкальные связи пародии с оригиналом начинают обрываться. Большую арию Цампы, а также дуэт Ритты с Дамианом и трио с Дандоли Нестрой отдает на откуп драматическим актерам. Следующий музыкальный номер (№ 11) появится лишь в комедийной сценке с ослом, которой в оригинале, как мы знаем, нет. Танцевальная тема у скрипки на фоне легкого

аккордового сопровождения *staccatto* у струнных и флейты передает образ веселой и странной ситуации, происходящей с Пафнуци. Интересно отметить октавный скачок у гобоя и фагота с форшлагом к первой ноте, явно пародирующий крик осла. Впоследствии он появится в небольшом серединном фрагменте [Рис. В.II.6].

В разговоре с Камиллерль (сцена 9) Пафнуци узнает, что она выходит замуж за другого человека и им надо расстаться навсегда. Потрясенный этим неожиданным известием, молодой человек начинает вести с собой монолог, в котором пытается понять, чем он так провинился, и почему Камиллерль так отплатила ему за любовь и преданность с его стороны. Его размышления перерастают в активную и стремительную арию (№ 12). На фоне легких аккордов у струнных звучит очень быстрая тема арии, построенная на ходах по звукам трезвучий. Это даже не пение, а причитание от горя и гнева — постоянные репетиции, часто напоминающие скороговорку, широкие, очень часто нелогичные, ходы в вокальной партии передают негодующий тон Пафнуци. Кульминацией всего его оживленного повествования становится карикатурный йодль, завершающий каждую строфу его монолога.

Хор рыбаков и рыбачек (№ 13) вновь вводит зрителей в сферу народного празднества. Оркестровое вступление представляет собой настоящий музыкальный калейдоскоп: здесь — и озорная полька, и ритмически угловатый немецкий контрданс, а потом и вовсе танцевальность трансформируется в легкий и шутливый марш. Партия хора такая же незамысловатая: упругий четкий ритм и движение по звукам аккордов только подчеркивает всеобщую радость прибывших на свадьбу рыбаков.

В самый кульминационный момент II акта, когда Камиллерль понимает неизбежность свадебного обряда с Цампой и взывает к Кларине с просьбой о помощи, у оркестра начинается мелодрама (№ 15–17). Она вновь создает жуткую, тревожную, устрашающую атмосферу. Синкопированный ритм у скрипок на фоне тремолирующих струнных и аккордов у деревянных и медных духовых инструментов — все это, как и в I акте, передает картины надвигающейся грозы, предвосхищающей появление гипсовой невесты.

Небольшого размера финал второго акта (№ 18) продолжает сгущение мистико-драматических красок, заложенных в мелодраме. Маршевого, взволнованного характера мелодия у первых скрипок *tremolo* на фоне мерной поступи аккордов у духовых и струнных создает напряженную, мрачную атмосферу, предвещающую появление гипсовой невесты. В кульминационный момент, когда статуя Бьянки неожиданно хватает Цампу, у струнных инструментов появляются резкие тираты, а хор, испуганный реакцией жениха, растерянно и завороженно скандирует свою партию.

Первые две сцены III акта разворачиваются в гостевом зале во дворце феи Кларины. Открывающая действие интродукция (№ 19) своим энергичного характера тематизмом с чертами маршевости передает торжественную атмосферу, царящую среди служителей Кларины, ожидающих скорого появления Обскуруса.

После заключения мира между силами света и тьмы, Обскурус должен срочно покинуть замок феи, поскольку не может переносить яркий свет. Его уход сопровождает небольшая оркестровая вставка (№ 20)[324], где на фоне фанфар стремительно проносится пассаж у скрипок.

Сразу после исчезновения повелителя ночи, Кларина исполняет в сопровождении хора свою ариетту (№ 21). Она многопланова по своей структуре. Уже в оркестровом вступлении утверждается основной характер ариетты — величественный, торжественный. Постоянно происходит перекличка двух основных элементов: восходящего по звукам ми-бемоль-мажорного трезвучия у струнных и нежной мелодии у гобоя на фоне аккордов деревянно-духовых инструментов и валторн [Рис. В.II.7].

Первый раздел ариетты наполнен фанфарными интонациями. Построенная по звукам трезвучий и квартовых скачков, основная тема Кларины явно контрастирует мягкому и плавному сопровождению арпеджио струнных.

---

[324] В партитуре сразу после этого семитактового фрагмента идет следующий, уже в новой тональности (*C-dur*). Он отмечен рукой Мюллера под номером 12 (14), но зачеркнут карандашом, хотя на предыдущем листе в конце строки написано «*attacca* № 21». Установить, к какой сцене он принадлежит, пока не представляется возможным.

С каждым новым витком проведенной темы, напряжение в оркестре усиливается. Последовательно подключаются все оркестровые группы, приводя общее звучание к масштабному *tutti*. Фактура приобретает маршевые, воинственные черты: происходит дробление восьмых на более мелкие длительности с последующим преобразованием их в пунктиры. Кульминация раздела приходится на заключительную каденцию Кларины. Как и у Камиллерль, вокальная партия героини отличается виртуозностью, довольно сложной техникой исполнения [Рис. В.II.8].

Заключению первой строфы ариетты вторит хор, который продолжает усиливать напряженность развития. В его партии нет ничего необычного: в ровном ритме звучит восходящая гамма на фоне органного пункта у баса. Оркестр дублирует хор. Интересно отметить круговое движение у струнных, напоминающее барочное *circulation* и создающее угнетающее, драматическое чувство.

Во втором разделе ариетты начинает происходить жанровая трансформация. Ускорение темпа явно «проявляет» заложенную в теме танцевальность. Несмотря на сохранение в вокальной партии ходов по звукам трезвучий, она становится более распевной, колоратурной.

Третий раздел лишен первоначальной торжественности. В нем отчетливо наблюдается бравурность, праздничность. Партия Кларины, теперь сопровождаемая скандированием хора, наполнена быстрыми пассажами шестнадцатых, которые придают ей легкость, порывистость. В некоторые моменты Мюллер вписывает в мелодию ходы по трезвучию на *staccato*, привносящие штрих озорства, шутки. Динамизация оркестровой партии, даже ее самостоятельность, только подчеркивает веселый, беззаботный характер раздела. Следом еще раз повторены в сокращенном варианте второй и третий разделы. В коде ариетты происходит синтез всех основных тематических элементов, представленных в ариетте, тем самым в последний раз утверждая торжественный, ликующий, праздничный финал сцены.

Следующий номер — серенада Пафнуци (№ 22). Подразумевается, что герой исполняет ее, аккомпанируя себе на гитаре. Для имитации гитарного звучания Мюллер использует в оркестре арфу. В музыкальной ткани серенады появляется небольшая (всего из трех нот) цитата из Герольда. Ее появление на сей раз предписано самим драматургом. Однако это весьма неприметная тема; обнаружить ее без ремарки Нестроя было бы непросто [Рис. B.II.9.1–3].

В момент, когда Пафнуци, одетый в карикатурный костюм жокея, влезает в окно комнаты Камиллерль, в оркестре звучит небольшая интерлюдия, которая готовит жизнерадостный дуэт влюбленных. Начинается раздел с явным комическим эффектом. Сложность вокальных партий и полнота оркестровки постепенно усиливаются. Вокальные партии героев напоминают трагикомический йодль. Они то поочередно повторяют спетые мотивы, то одновременно дублируют друг друга, обмениваясь, словно воркующие голубки, непереводимым набором слогов [Рис. B.II.10].

Появление Цампы и его банды маркирует звучание мягкой и неторопливой серенады (№ 23), исполняемой флейтой, скрипкой и гитарой. Но на сцене мы видим не пришедших персонажей, а довольно комичную сценку: Пафнуци, застигнутый врасплох неожиданным появлением своего соперника, не очень удачно пытается спрятаться в нише, а Камиллерль, предвидя предстоящий конфликт, пытается убежать из комнаты. Ее крик за сценой красноречиво свидетельствует, что осуществить побег от Цампы не получилось.

Кульминацией отношений Камиллерль и Цампы становится их дуэт (№ 24). Камиллерль предстает в этом дуэте как волевая, на все готовая ради освобождения девушка, старающаяся пристыдить вора за неподобающее к ней отношение. Ее вокальная мелодия наполнена широкими скачками — восходящей квартой и нисходящей октавой. Упругий, четкий ритм передает интонации уверенного, даже с чертами патетики и возвышенности, укоряющего монолога девушки. Ее партия, подобно резкой, взволнованной речи, часто прерывается паузами, в ней акцентируется слово «тиран». Цампа, абсолютно безразличный к словам своей

супруги, лишь изредка вклинивается в ее тираду короткими, утверждающими свою волю, репликами.

В тот момент, когда Камиллерль понимает, что спасти ее сможет только смерть, ее партия становится мягкой, лирической, более распевной. Высказывания Цампы остаются такими же резкими. И только когда девушка говорит о принужденной любви, Цампа впервые повторяет ее слова, соглашаясь с этим выводом.

Атмосфера становится все более напряженной, вокальные партии героев приобретают речитативность, лишь изредка меняясь на волевые, маршевые, даже героические интонации.

Камиллерль больше не остается ничего, как просить Цампу сжалиться над ней. В этот момент происходит серьезный слом в дуэте. Просьба излагается в жанре легкого вальса, что создает сильный контраст с драматической ситуацией. С одной стороны, от той радикально настроенной девушки не осталось и следа. Здесь вновь появляется уже та знакомая и нежная Камиллерль, старающаяся лаской переубедить Цампу. С другой, столь яркий контраст наделяет этот фрагмент карикатурными чертами, явной издевкой [Рис. В.II.11].

Но Цампа непреклонен. Пародируя стиль Камиллерль, он смеется над ней и монотонно, словно заклинание, утверждает, что все эти слова его никак не трогают и ничего для него не значат.

Неожиданно оказывается, что у Камиллерль осталась еще одна надежда — гипсовая невеста, требующая справедливости. Ее появление (№ 25, 26) охарактеризовано при помощи хроматических ходов и диссонирующих аккордов у всего оркестра.

Однако у Цампы есть еще одна проблема — Обскурус, который хочет отомстить вору за то, что тот нарушил их договор и начал служить Кларине. Написанная в том же стиле, что и в сценах появления Бьянки, музыка мелодрамы (№ 27–29) рисует мистические события, создаваемые Обскурусом: его появление, вызов фурий и призыв Бьянки из гробницы.

Пародия заканчивается финальной песней (№ 30) главных героев (Камиллерль, Пафнуци и Цампы) с хором. Как и полагается, она знаменует победу добра над злом и счастливую развязку всего конфликта. Праздничность и торжественность подчеркивается не только фанфарным началом номера, но и жанровой природой — веселым жизнерадостным вальсом. Заключительное проведение хора на фоне оркестрового *tutti* прославляет жениха с невестой и добрую фею, которая решила все возникшие проблемы.

***

С драматургической точки зрения, в «Цампе» Нестрой весьма точно, даже дотошно, следует оригиналу, а потому пародия представляет собой полномасштабный самостоятельный спектакль. Комическому переосмыслению подвергаются только имена, социальный статус, мотивация действующих лиц, а также финал пьесы. Лишь изредка драматург прибегает к введению вставных комедийных сцен, а также дополнительных персонажей.

Основным способом достижения комического эффекта становится травестия, реализующаяся, в том числе, с помощью языковых средств и погружения сюжета первоисточника в современные Нестрою венские реалии.

Мюллер не стремится точно следовать за партитурой Герольда. Цитаты он, правда, использует, но только в первом акте, при этом не в полном объеме и точечно. Вместо этого он предпочитает писать оригинальную музыку.

В качестве сольных номеров используются жанры, часто встречающиеся в романтических операх — куплеты, баллады, серенады, баркаролы и т.д. А вот ансамблевые номера, на которых строилась драматургия «Цампы» Герольда, у Мюллера практически отсутствуют. Объяснение может быть довольно простым: Нестрой предпочитает воплощение таких сцен с помощью театральных, а не музыкальных способов.

§ 2.3. Роберт-дьявол

В самом начале второго тысячелетия у герцога Нормандии Ричарда II Доброго и его супруги Юдифи Бретонской родился мальчик, которого назвали Роберт. В династии он был вторым сыном, поэтому после смерти отца в 1026 году на герцогский престол взошел его старший брат — Ричард III. Сам Роберт получил в наследство графство Иемуа со столицей в Эксме, хотя предпочитал жить в замке Фалез, находившемся северо-западней. Однако уже через год при загадочных обстоятельствах Ричард III умирает, а на его место коронуется Роберт.

В историю Франции Роберт вошел под прозвищем «Великолепный» (*le Magnifique*)[325]. Известно, что сразу после своего воцарения в качестве герцога он принялся за решение вопроса, связанного с плачевным состоянием имущества Руанского собора. Также Роберт пожелал вернуть аббатствам секуляризированные земли, чему способствовали выданные им жалованные грамоты, в которых утверждались права на имеющееся имущество, а также давались гарантии на возвращение прежде утраченного. Такие грамоты выдавались не только самим Робертом: он старался убедить своих вассалов на подобный «жест доброй воли».

Не только отношения с Церковью волновали Роберта. Долгое время он вел борьбу с восставшими против него вассалами. После этого он приложил усилия к восстановлению Бодуэна IV, графа Фландрии, изгнанного своим сыном. Также он оказал помощь французскому королю Генриху I в его конфликте с матерью Констанцией, успокоил графа Эда II Шампанского, который начал Войну за бургундское наследство 1032–1034 годов, и заставил герцога Алена III Бретонского признать его верховенство.

Также доподлинно известно, что Роберт совершил паломничество по святым местам. Пройдя через всю Францию и Италию, он побывал в Риме, где надолго остановился, а затем, через Константинополь, добрался до Иерусалима.

Однако наряду с прозвищем «Великолепный» Роберт в веках остался и под вторым именем — «Дьявол». Такую противоположность можно объяснить тем, что

---

[325] *Neveux F.* L'aventure des Normands: viiie – xiiie siècle. Paris: Perrin, coll. «Tempus», 2009. P. 116.

все описанные благие дела стали следствием переосмысления и исправления совершенных самим герцогом ошибок и грехов юности.

Роберт оказался неудовлетворен полученным в управление графством Иемуа. Он сразу же восстал против своего брата, однако армия герцога подавила восстание, а Роберт капитулировал перед Ричардом, отделавшись лишь выплатой вассальной подати и сохранив все свои владения. Однако вскоре после этого Ричард III скончался в результате отравления. Роберт сразу же отстранил от престола своего племянника Николая[326] и сам взошел на трон.

Нормандский хронист XI века монах Гийом Жюмьежский в своем знаменитом труде «Деяния герцогов Нормандии» (лат. *Gesta Normannorum Ducum*) не указал имени убийцы Ричарда III, однако последующие историки без какого-либо сомнения считают, что им был именно Роберт.

Гибель Ричарда при странных обстоятельствах и демонстрация Робертом своего желания править Нормандией жесткими методами могли вызвать недовольство в кругах вассалов. Так, Гильом I Беллем около 1027/1028 года поднял восстание, однако после осады армией герцога в Аленсоне был вынужден сдаться. Тогда Роберт Великолепный подверг его мучительному унижению, заставив явиться к нему с седлом на плечах[327].

Известно и о конфликте Роберта с епископом Гуго д'Иври, который, судя по всему, возник из-за натянутых отношений герцога с его дядей, архиепископом Руана Робертом Датчанином. В самом начале своего правления Роберт Великолепный отбирал у аббатств земли и раздавал их своим вассалам, чтобы завоевать их лояльность с наименьшими для казны потерями. Такие действия шли вразрез с политикой его предшественников, которые были довольно лояльны по отношению к Церкви и даже расточительны к ее просьбам.

Высказывал ли Роберт Датчанин своему племяннику какие-либо мысли по этому поводу, узнать не представляется возможным. Однако между ними началась

---

[326] Он был внебрачным сыном Ричарда III. Этот факт стал одним из самых весомых для его отстранения от престола Робертом.

[327] *Jumièges G. de.* Gesta Normannorum ducum (Histoire des ducs de Normandie) / publèe pour la première fois en français par M. Guizot. Livre VI. Caen: Chez Mancel, Libraire, 1826. P. 139.

ожесточенная борьба. Не желая дальнейшего кровопролития, но не признав своего поражения, Роберт Датчанин принял изгнание, но при этом предал Нормандию анафеме. Подобный радикальный шаг возымел воздействие на герцога: Роберт Великолепный вернул своего дядю и восстановил его в графстве и архиепископстве[328].

Желая искупить свою вину за совершенные преступления и свои грехи, Роберт совершает паломничество, но на обратном пути домой умирает в июле 1035 года в Никее. Престол наследует его внебрачный сын Вильгельм I Завоеватель, который, как считают многие историки, был человеком суровым и целомудренным, решительным, хладнокровным и беспощадным[329], жадным и жестоким, но чья личная набожность получила всеобщее одобрение современников[330].

Скорее всего, черты характера Вильгельм унаследовал от своего отца. Французский историк Люсьен Мюсэ описывает Роберта Великолепного как «жестокую и сложную личность»[331]. Хотя некоторые исследователи ставят под сомнения достоверность многих злодеяний Роберта. В частности, Фрэнк Барлоу отмечает следующее: «…В общем, он был хорошим правителем. По-видимому, его совесть не отягощали какие-либо особо тяжкие грехи, а слухи, будто он отравил своего брата с целью занять его место, распустили, вероятно, его враги, чтобы поставить под сомнение его благочестие»[332].

Спустя два столетия после смерти Роберта Великолепного во Франции стала популярна легенда о Роберте-Дьяволе.

Роберт, сын герцога Нормандии, ведет жизнь преступника, совершая грабежи, насилия и убийства. Его отец, узнав о злодеяниях, изгнал сына из страны. После того, как Роберт убил вернувшихся из паломничества семерых отшельников, он ощущает угрызения совести за совершенные поступки и решает искупить свои грехи. Он обращается к матери и спрашивает ее о своем происхождении. Она признается, что попросила дьявола дать ей ребенка, так как была в отчаянии из-за отсутствия детей. Вдохновленный желанием спасти свою душу, Роберт принимает решение убить преступных напарников и вернуть жертвам украденное имущество.

---

[328] Ibid. P. 138.

[329] *Зюттор П.* Вильгельм Завоеватель / пер. с фр. В. Д. Балакина; вступ. ст. В. В. Эрлихмана. М.: Молодая гвардия, 2010. С. 143–144.

[330] *Bates D.* William I (known as William the Conqueror) // Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2004. URL: https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29448 (Accessed: 02.08.2023).

[331] *Musset L.* Naissance de la Normandie // *Boüard M. de.* Histoire de la Normandie. Toulouse: Privat, 1970. P. 75–129. P. 111.

[332] *Барлоу Ф.* Вильгельм I и нормандское завоевание Англии / пер. с англ. под ред. С. В. Иванова. СПб.: Евразия, 2007. С. 16.

Молодой человек отправляется в Рим на исповедь. Папа направляет его к отшельнику, который велит ему притвориться сумасшедшим, ни с кем не разговаривать и есть пищу для собак. Послушный юноша следует этому указанию. Однажды император заметил его и приказал ухаживать за ним.

Вскоре происходит сражение между императорской армией и сарацинским войском. Изумленная толпа видит, как загадочный, невиданный ранее рыцарь, одетый в блестящие доспехи, сражается безо всякого страха, с легкостью побеждая врагов. Удивленная немая дочь императора пыталась объяснить всем, что этот загадочный воин — тот самый безумец, который спит с собаками.

Император желает знать личность победителя. Рана героя становится ключом к раскрытию его личности. Император обещает отдать дочь в жены тому, кто принесет ему обломок стрелы. Поклонник принцессы выдает себя за рыцаря, но его обман раскрывает сама дочь императора. Она заявляет, что рыцарь — безумец, спящий с собаками, и это подтверждает отшельник. Он объявляет, что Бог простил Роберта и тот может жениться на дочери императора[333].

Как можно заметить, в этой истории присутствует большое количество мотивов, ведущих свое происхождение сразу от нескольких традиций: романтической (отношения матери и сына, наличие святого отшельника, вероломного сенешаля и немой принцессы, безумие героя и другие), сказочной (тайна происхождения), эпической (крестовый поход, паломничество, сражения) и агиографической (дьявольская одержимость, вмешательство небес, покаяние). В то же время в ней есть некоторые исторические элементы, связанные с реальными обстоятельствами.

Нельзя сказать с уверенностью, когда появилась эта легенда. Как утверждает О. И. Тогоева, «уже с XII века мотив посвящения неродившегося ребенка Дьяволу был широко известен во Франции, в частности, благодаря истории Роберта Дьявола»[334]. Однако, скорее всего, на тот момент легенда существовала еще в устной традиции. В начале XIII века появился рыцарский роман анонимного автора, написанный на французском языке в стихотворной форме; он-то, по-видимому, и стал катализатором популярности этого сюжета в средневековой Европе. Вскоре (между 1250–1261 гг.) легенду внес в свой сборник *exempla* монах-проповедник и историк Этьен де Бурбон[335]. Спустя почти век история появилась в

---

[333] К сожалению, создать наиболее полное изложение истории о Роберте не представляется возможным из-за различий в сюжете во многих источниках, поэтому мы приводим свой пересказ той версии, которая закрепилась в литературе конца XV века.

[334] *Тогоева О. И.* «Истинная правда»: языки средневекового правосудия. М.: Наука, 2006. С. 215.

[335] *Bourbon É. de*. Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon dominicain du xiii[e] siècle / édition de Albert Lecoy de la Marche. Paris: Henri Loones, 1877. P. 145–148.

сборнике *exempla* «Небесная лествица» (*Scala coeli*) Жана Гоби[336]. В Национальной библиотеке Франции хранятся две рукописи с историей о Роберте-Дьяволе: одна (Fr. 25.516) — конца XIII века, другая (Fr. 24.405) — конца XIV или начала XV века. Отметим, что вторая повествует о начале истории более пространно, чем первая, зато излагает в сжатом варианте все остальное[337].

Рифмованная история о Роберте легла в основу пьесы-миракля *Le Miracle de Nostre Dame de Robert le dyable*. Как сообщает О. И. Тогоева, «она была издана в 1496 году в Лионе и переиздавалась по крайней мере 11 раз до 1580 года»[338]. Обработки легенды продолжались вплоть до конца XIX века[339], да и в наше время историю о злом рыцаре можно встретить в печатных изданиях[340].

Спорным остается вопрос о том, кто реальный прототип Роберта из легенды, и был ли он вообще. Очевидно, что самым вероятным является фигура герцога нормандского Роберта I. В их судьбе находят некоторые параллели: высокий социальный статус, похожие события детства и юности, посещение Константинополя вместе с императором, кощунственное отношение к духовенству с последующим уподоблением дьяволу, раскаяние в совершенных грехах и паломничество по святым местам для их искупления, назидательная смерть. В целом, общие черты на этом заканчиваются, что позволяет историкам усомниться в возможной связи между Робертом Великолепным и Робертом-дьяволом. По этой причине еще одним кандидатом принято считать англонормандского аристократа Роберта де Беллема, чья манера правления отличалась особой жестокостью и тиранией. Средневековый английский хронист Ордерик Виталий в своем главном труде «Церковная история» (*Historia*

---

[336] *Gobius J.* Scala coeli. Ulm: Johann Zainer, 1480.

[337] *Sandre Th.* L'Histoire merveilleuse de Robert le Diable remise en lumière pour édifier les petits et distraire les autres. Amiens: Edgar Malfere, 1925.

[338] *Тогоева О. И.* «Истинная правда». С. 216.

[339] Более подробно см. исследование Андрис Лисе, в котором изложена история публикаций подобных обработок и представлен сравнительный анализ некоторых из них (*Lise A.* La Bibliothèque bleue: les réécritures de Robert le Diable // Littérature. №°30. 1978. Motifs, transferts, reécriture. P. 51–66. https://doi.org/10.3406/litt.1978.1154). См. также большой труд Элизабет Гаухер, также полно и многогранно проанализировавшую историю о Роберте-дьяволе с точки зрения филологической и исторической наук (*Gaucher É.* Robert le Diable. Histoire d'une légende // Essais sur le Moyen Âge. Vol. 29. Paris: Champion, 2003.).

[340] См., например: Жизнь Роберта Дьявола, прославившегося своими пороками, однако названного впоследствии слугой Господа // Великие некроманты и обыкновенные чародеи. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 131–176.

ecclesisatica) перечисляет большое количество случаев беззакония по отношению к крестьянам, рыцарям и служителям церкви, характеризуя де Беллема как человека скупого, распутного, любящего пытки и издевательства над людьми[341]. Среди других возможных претендентов называют имя французского барона Жиля де Рэ. Так, Жак Берлиоз, занимавшийся изучением истории о Роберте-дьяволе, видит параллели между Робертом и Жилем (в частности, он упоминает высокий социальный статус обоих и многочисленные случаи совершенных ими разбойных нападений)[342]. Однако стоит признать, что все эти сравнения довольно условны, поскольку сходства между реальными людьми и Робертом-дьяволом подчас являются довольно редкими и поверхностными.

Тем не менее история о Роберте-дьяволе оставила значимый след в искусстве. В 1591 году[343] адаптацию средневековой легенды предпринял английский драматург Томас Лодж, положив ее в основу своего романа «История Роберта, второго герцога норманнского, прозванного Роберт-Дьявол» (*The History of Robert, Second Duke of Normandy, surnamed Robert the Devil*). Спустя два столетия (1769) под похожим названием была анонимно опубликована книга французского журналиста и писателя Жана Кастийона (1720-1799)[344].

Наибольшую популярность благодаря своему мистическому и романтическому ореолу легенда приобрела уже в XIX веке[345]. 12 марта 1833 года в венском Бургтеатре прошла премьера романтической драмы в пяти действиях «Роберт-Дьявол» (*Robert der Teufel*) немецкого драматурга Эрнста Раупаха[346]. Однако, по-видимому, своему появлению эта пьеса обязана другому сочинению, которое оказалось самым знаменитым произведением на этот сюжет, — опере «Роберт-дьявол».

---

[341] Подробную характеристику см. в: *Ordericus Vitalis*. The Ecclesiastical History of England and Normandy / trans. Thomas Forester. London: Henry G. Bohn, 1854. Vol. II. P. 457–458.

[342] Подробнее см.: *Berlioz J.* Deux figures de l'exces: Robert le Diable et Gilles de Rais // Cahiers Gilles de Rais. 1992. № 1. P. 53–58. В то же время биография Жиля стала основой французской народной сказки о Синей Бороде (*Ясинский И. И.* Маршал Синяя Борода // Исторический вестник. 1893. Т. 54. № 10. С. 211–230).

[343] Лодж, Томас // Литературная энциклопедия: В 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, «Советская энциклопедия», 1932. Т. 6. Стб. 543.

[344] В 1785 году она была переведена на русский язык. См.: *Кастийон Ж.* История Роберта герцога Нормандскаго прозваннаго Дьяволом / переведенная с французскаго И[льей] Я[ковкиным]. СПб.: тип. М. Овчинникова, 1785.

[345] *Lalitte P.* Robert le Diable au XIXe siècle // Medievales: Langue, textes, histoire. № 6. 1984. P. 95–108.

[346] *Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung).* 14. März 1833. № 54. S. 213.

***

21 ноября 1831 года в Королевской академии музыки (Опере) в Париже состоялась премьера пятиактной оперы Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол». Либреттистами ее стали Эжен Скриб и Жермен Делавинь[347]. Для Мейербера «Роберт» стал десятой оперой в его творчестве, но первой, написанной специально для Парижской Оперы.

Путь создания «Роберта-Дьявола» был долгим и мучительным. После успеха своей оперы «Крестоносец в Египте» Мейербер решил остаться во Франции, отказавшись от всех приглашений итальянских театров. Однако после переезда в Париж Мейербер потерял в течение нескольких лет многих родных и друзей[348]. Ждали композитора и творческие неудачи. В основном, первое время Мейербер работал над адаптациями для французской публики своих ранее успешных сочинений.

В Париже композитор знакомится с Жильбером де Пиксерекуром[349], руководившим в те годы театрами *Opéra-Comique* и *Théâtre de l'Ambigu-Comique*. Вскоре Мейербер получает заказ на написание комической оперы в трех действиях под названием «Роберт-дьявол». Либреттистом был Жермен Делавинь, которому потом помогал Скриб.

Согласно подробному описанию первой версии оперы, изложенному у Ф. Клодона[350], «Роберт» должен был соответствовать всем канонам жанра *opéra-comique.* В нем преобладали диалоговые сцены, да и литературный стиль был более разговорным. Эта особенность очень четко прослеживается в роли Бертрама,

---

[347] Делавинь Жермен (*Delavigne Germain*, 1790–1868) — французский драматург и либреттист. Вместе с Э. Скрибом написал либретто многих французских опер XIX века (в частности, «Немой из Портичи» Обера и «Гугенотов» Мейербера).

[348] В частности, отца, двух детей от брака со своей кузиной и своего лучшего друга — Карла Марию фон Вебера.

[349] Пиксерекур Рене-Шарль Жильбер де (*Pixerécourt René-Charles Guilbert de*, 1773–1844) — французский драматург, театральный деятель, основоположник жанра мещанской (или бульварной) мелодрамы. В свое время был прозван «Шекспиром или Корнелем бульваров» как признанный мастер комического театра. Автор нескольких исторических и героических мелодрам, водевилей, феерий (Пиксерекур, Рене-Шарль-Жильбер // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1898. Т. XXIIIa: Петропавловский — Поватажное. С. 591).

[350] *Claudon F.* «Une genèse à plusieurs temps», dans «Robert le Diable» // L'Avant-Scène Opéra. № 76. Juin 1985. P. 23–27.

которая писалась под драматического актера. Роль Рамбольда была довольно развернутой, но развивалась в комическом ключе.

Премьера должна была состояться в театре *Opéra-Comique,* однако в 1827 году Пиксерекур ушел в отставку, что затруднило постановку. Мейербер решил исполнить оперу в Берлине, но против этого решения выступил Скриб. Тогда композитор подписал договор о постановке с *l'Opéra de Paris*, предполагавший переработку трехактной комической оперы в масштабное пятичастное музыкальное полотно.

Подготовку «Роберта» к премьере взял на себя Луи Верон, назначенный в 1830 году руководителем Парижской Оперы. Актерский состав был феноменальным: в главных ролях выступили звезды тогдашней французской оперной и балетной сцены — А. Нурри[351], Н. П. Левассёр[352], Ж. Дорюс-Гра[353], М. Тальони[354] и другие. Сама постановка, состоявшаяся 21 ноября 1831 года, отличалась небывалой роскошью и пышностью. Однако премьера не смогла обойтись без нескольких комических и даже мистических инцидентов[355]. Впрочем, они не помешали грандиозному успеху оперы.

«Роберт» получил одобрение не только критиков, но и профессиональных композиторов. Так, Фредерик Шопен, присутствовавший на премьере, в одном из своих писем отмечает пышность постановки и декораций, прекрасный исполнительский состав и полагает, что «Роберт» — «шедевр новой школы»[356], а «Мейербер обессмертил себя»[357].

---

[351] Нурри Адольф (*Nourrit Adolphe*, 1802–1839) — французский оперный певец, тенор.
[352] Левассёр Никола Проспер (*Levasseur Nicolas-Prosper*, 1791–1871) — французский оперный певец, бас.
[353] Дорюс-Гра Жюли (*Dorus-Gras Julie Aimée van Steenkiste*, 1805–1896) — французская певица, сопрано.
[354] Тальони Мария (*Taglioni Maria*, 1804–1884) — прославленная балерина XIX века.
[355] В третьем акте крест, за которым пряталась Алиса, упал и почти раздавил певицу. Затем, в сцене с монахинями, надгробный камень, на котором стояла Мария Тальони, внезапно поднялся и отбросил танцовщицу, которая едва успела удержаться. Наконец, в заключительной сцене, Бертрам случайно увлек с собой в преисподнюю Роберта, создав впечатление, что дьявольские силы победили. После этого инцидента врачи сделали Адольфу Нурри (исполнявшего роль Роберта) обильное кровопускание, из-за которого он ослаб настолько, что пришлось отложить следующие спектакли на несколько дней. Эти «три падения» стали основой для легенды, которая гласила, что перед премьерой Мейербер обратился к гадалке, предсказавшей три падения, и которые композитор воспринял как зловещее предзнаменование провала оперы.
[356] Тытусу Войцеховскому в Потужин. Париж, 12 декабря 1831 года. Цит. по: *Шопен Ф.* Письма. В 2-х тт. М.: Музыка, 1976. Т. 1. С. 250.
[357] Там же. С. 251.

За период с 1831 по 1893 год в Парижской опере спектакль был поставлен 754 раза. В 1832 году «Роберта» увидели в Германии (там он прошел 260 раз), Лондоне, Дублине. Еще через год оперу представили публике Вены, Брюсселя, Антверпена. В России опера под сокращенным названием «Роберт»[358] была поставлена 14 декабря 1834 года в Александринском театре Санкт-Петербурга и, как отмечает Т. П. Савченкова, «имела эпохальный характер для развития всего русского оперного искусства»[359].

Можно сказать, что успех «Роберта» имел колоссальное значение для всей мировой музыкальной культуры и оказал влияние на многих композиторов. Петр Каминski[360], в частности, отмечает, что отголоски партии Бертрама можно обнаружить у Бориса Годунова из оперы Мусоргского, у Вотана из тетралогии Вагнера, у Филиппа II из «Дон Карлоса» Верди и, конечно же, в роли Мефистофеля[361] у Гуно. Романс Изабеллы «*Robert, toi que j'aime*» из IV акта многократно становился источником вдохновения для Верди. Канадский музыковед Мэри Энн Смарт, специализирующаяся на опере XIX столетия, находит явные аналоги молитвы Изабеллы в некоторых сценах «Бала-маскарада». В частности, она осуществляет глубокий сравнительный анализ этого романса с арией Амелии из второго акта[362]. Она также находит реминисценции молитвы Изабеллы в дуэте Елизаветы и Дона Карлоса из II акта «Дона Карлоса»[363] и в дуэте Аиды и Амнерис из II акта «Аиды»[364]. Еще один специалист по творчеству Верди, британский музыковед Джулиан Будден, находит связь между романсом Изабеллы

---

[358] Литературовед А. Н. Зорин сообщает, что такое заглавие было сделано по настоянию митрополита. Об этом см.: *Зорин А. Н.* «Роберт-дьявол» и Хлестаков. Музыкально-драматический компонент демонизации гоголевского героя // Н. В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения: Материалы докладов Международной научной конференции. Москва 30 марта — 2 апреля 2010 г. М.: Фестпартнер, 2010. С. 114–119.

[359] *Савченкова Т. П.* Опера Д. Мейербера «Роберт-дьявол» в русской музыкальной культуре 30-х гг. XIX века и творчестве П. Ершова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. II. С. 181–185. С. 181.

[360] *Kaminski P.* Mille et un operas. Paris: Fayard, collection Les Indispensables de la Musique, 2003.

[361] Параллель Мефистофеля и Бертрама вполне очевидна, поэтому ее отмечают практически все исследователи.

[362] *Smart M.A.* Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera. Berkeley: University of California Press, 2004. P. 137–145.

[363] Ibid. P. 145–147.

[364] Ibid. P. 147–150.

и арией Виолетты «*Ah! Forse'è lui*» из I акта «Травиаты»[365]. Вальтер Келлер[366] обнаруживает явные параллели не только в сюжетном, но и в тональном планах между сценой с проклятыми монахинями в III действии «Роберта» и вторым актом вагнеровского «Парсифаля».

О невероятном успехе оперы свидетельствует также огромное количество транскрипций, переложений и парафраз, созданных для оркестра, фортепиано и других инструментов такими композиторами, как Фредерик Шопен, Карл Черни, Ференц Лист, Жак Оффенбах и многими другими.

Сложно сказать, на какую версию легенды опирались Скриб и Делавинь при написании либретто. По сути, текст французских либреттистов со всеми существующими историями объединяет лишь только рождение Роберта от союза женщины и демона, совершенные им злодеяния и раскрытие матерью тайны происхождения юноши, а также наличие агиографических событий, способствующих раскаянию и покаянию главного героя. Однако Скриб и Делавинь изменили и эти «постоянные» сюжетные линии.

Так, зрителю не показываются совершенные Робертом преступления; о них становится известно только из Баллады Рембо. Как справедливо отмечает Филипп Лалит[367], дьяволизм Роберта существует только в старинных легендах и песнях. Роберт из оперы и Роберт — герой легенд — два совершенно разных персонажа. Вместо матери Роберта либреттисты вводят фигуру Алисы[368], дочь его кормилицы. Именно она передает ему благословение матери и ее наставление.

---

[365] *Budden J.* The Operas of Verdi. Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino. New York: Oxford University Press, 1992. P. 135

[366] *Keller W.* From Meyerbeer's Robert le Diable to Act 2 of Wagner's Parsifal // Wagner. Vol. 13. № 2. Mai 1992. P. 83–89.

[367] *Lalitte Ph.* Robert le Diable au XIXème siècle.

[368] По своей функции в опере Алиса напоминает сестру милосердия. Стоит упомянуть, что подобные образы были распространены во французской литературе первой половины XIX века. К тому же, как отмечает О. А. Симонова, особенности изображения сестры милосердия заключались в следующем: 1) для сестры профессиональное всегда выше личного; 2) акцентируется сила религии; 3) житийные мотивы (твердость героини в решении следовать своему предназначению, злые козни врагов, раскаяние грешника) (*Симонова О. А.* Образ сестры милосердия в русской литературе конца XIX — начала XX века: диалог с традицией // Культурологический журнал. 2015/1 (19). С. 1–18. С. 3). Можно с уверенностью сказать, что все эти качества можно обнаружить и в характеристике Алисы: она продолжает заботиться и оберегать Роберта, как это делала ее мать, кормилица Роберта; каждый раз Алиса обращается к Богу, чтобы он помог ей в трудной ситуации; несмотря на угрозу Бертрама, она должна спасти Роберта, как ее попросила его мать. В конце Роберт раскаивается и вступает на праведный путь.

Агиографическая линия также сильно видоизменена. В опере отсутствует фигура отшельника, но ее, по факту, заменяет фигура той же Алисы, которая и произносит ключевые слова о прощении Роберта небесами. К тому же, определенное нравственно-религиозное влияние на Роберта оказывают монахи собора в Палермо. Благодаря их пению, Роберт откладывает принятие решения о подписании договора с Бертрамом.

Наличие счастливого финала в виде свадьбы Роберта и Изабеллы — не что иное, как следование традициям жанра, то есть воплощение *lieto fine*, характерного для французских слезных комедий[369]. В то же самое время, подобная развязка встречается в варианте легенды, сложившейся к концу XV века. Можно предположить, что, скорее всего, либреттисты использовали именно этот первоисточник в качестве основы своего либретто. Помимо свадебного обряда в конце, их роднит и присутствие фигуры сенешаля (что также подтверждает эту гипотезу), хотя связь между либретто оперы и этой версией легенды Роберта также не столь крепка. В романе сенешаль, мечтающий о дочери императора, использует свое желание как мотивацию для собственных козней. В либретто же главным злодеем становится Бертрам, который создает дух принца Гранады, чтобы помешать планам Роберта и выиграть турнир. В то же время, в обоих случаях они предстают как победители в бою, но мистические силы не дают им стать супругом принцессы. Тем самым и в либретто, и в романе поднимается тема о божественном воплощении справедливого брака. Отметим, что Скриб и Делавинь, похоже, оставили в своем тексте «отсылку» к первоначальному плану создания комической оперы, соединив в конце узами брака не только Роберта и Изабеллу, но и простолюдинов Алису и Рембо.

Таким образом, Скриб и Делавинь сохранили общую событийную «сетку» и морализаторский смысл романа, однако их адаптация средневековой легенды

[369] *Коровина А. Ф.* Опера semiseria в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра: автореферат дис. … канд. иск. М., 2017. С. 11. См. также: *Hirshberg J.* Tragedy and Lieto Fine in Romantic Opera Seria. Turnhout: Brepols, 2019 (Studies on Italian Music History, 12).

соответствует социально-культурной обстановке эпохи романтизма и ее уникальным художественным целям.

В либретто явно прослеживаются элементы мрачного романтизма готических романов, популярных во Франции с конца XVIII века. О. В. Жесткова в качестве наиболее вероятных произведений, оказавших влияние на либреттистов, называет роман К.-Х. Шписа «Петер — маленький человечек» (1791), М. Г. Льюиса «Монах» (1796), Ч. Р. Мэтьюрина «Мельмот Скиталец» (1820) и его трагедию «Бертрам, или Замок Сент-Альдобранда» (1816)[370].

Видимо, такое перенасыщение различными сюжетными линиями, вычурное сочетание реального, мистического и духовного аспектов истории повлияли на мнение Густава Коббе[371], считавшего, что в либретто Скриба «гротеск граничит с абсурдом», и только партитура Мейербера позволила произведению добиться блестящего успеха.

***

Впервые к истории о Роберте-дьяволе Нестрой обратился в 1834 году, написав пародию, но не на оперу, как можно было бы подумать, а на драму Эрнста Раупаха. Объяснить это можно тем, что драма была представлена на сцене венских театров гораздо раньше, чем опера Мейербера. Однако поскольку публика смогла увидеть оперу до того, как свою переработку немецкой драмы представил Нестрой, директор театра Карл Карл решил сыграть на впечатлениях венцев от премьеры мейерберовского «Роберта». Он попросил драматурга сначала спародировать французскую оперу под названием «Роберт-дьявол» (*Robert der Teuxel*). Пародия же на Раупаха, планировавшаяся под таким же заглавием, была представлена 17 января 1834 года, но уже с другим названием — «Волшебник Сульфурэлектримагнитофосфоратус» (*Der Zauberer Sulphurelectrimagnetico-phosphoratus*).

---

[370] Подробно об этом см.: *Жесткова О. В.* Исторические и литературные источники либретто оперы Э. Скриба и Ж. Делавиня «Роберт-дьявол» // MUSİQİ DÜNYASI, №2 (67), 2016. P. 7568–7592.
[371] *Kobbé G.* Tout l'opéra. Pâris: Robert Laffont, 1999. P. 457.

Можно ли считать, что такая премьерная «перестановка», совершенная Карлом, оказалась правильным решением? Французская опера была впервые поставлена в Вене 20 июня 1833 года в театре Йозефштадта. Мейерберовского «Роберта» без преувеличения можно назвать «культурным потрясением» для венцев. Успех постановки был ошеломляющим.

8 октября оперу увидели на сцене Кернтнертор-театра. А уже на следующий день на сцене Театра ан дер Вин состоялась премьера пародии. На премьере Нестрой исполнил роль *Бертрама*, Карл Карл — *Роберта*, Венцель Шольц вышел на сцену в образе *Раймбодерля*, Фридрих Хопп и Игнац Шталь чередовались в роли *Нагельбергера*, Элиза Цёльнер сыграла крестьянку *Лизерль*, а супруга Нестроя Мария Вайлер — *Изабеллу*.

Первые отзывы критиков и публики были довольно смешанными. Газета *Der Sammler* отреагировала на пародию спустя неделю после премьеры. В номере опубликована довольно развернутая рецензия критика, подписавшегося инициалами «*G. P.*»[372]. В ней автор отмечает малые ожидания от пародии, поскольку, во-первых, публика еще вдохновлена предыдущей пьесой Нестроя[373], а во-вторых, «опера [Мейербера. — *А.В.*] не очень интересна и дает мало материала для остроумной пародии»[374], что еще раз подтверждает выпад в сторону драматургической и литературной слабости либретто Скриба и Делавиня. Среди достоинств спектакля он выделяет драматургию нестроевской пьесы, великолепную игру актеров и музыку Адольфа Мюллера, к недостаткам относит слабость оркестра и не самое благоприятное общее впечатление. Тем не менее критик выражает надежду, что впоследствии «фарс все же будет оценен по достоинству и справедливости»[375].

Положителен отзыв и на седьмую постановку пародии. Уже другой рецензент, как и предыдущий автор, отмечает слабость оперного сюжета и не

---

[372] Это был Густав Пабст.
[373] Имеется в виду «Злой дух Лумпацивагабундус» (*Der böse Geist Lumpacivagabundus*), поставленный 11 апреля 1833 года.
[374] *Der Sammler.* 17. Oktober 1833. № 125. S. 500.
[375] Ibid.

столько хвалит пародию в целом, сколько обращает внимание на способность Нестроя найти «скудную долю нелепости, заключенную в отдельных моментах»[376], чтобы создать связное и смешное повествование.

После этого в прессе разгорелась ожесточенная полемика. В выпуске № 131 от 31 октября вышло возражение (*eine Einwendung*) театрального критика Франца Виеста на рецензию господина «*G. P.*». Все, что было отмечено с одобрением в первой критической статье, здесь подверглось разгрому и отторжению. Не согласен Виест и с тем утверждением, что опера Мейербера своим либретто не подходит для пародии. Наоборот, критик считает, что все проблемы пародии кроются в уделении чрезмерного внимания героям: «недостаточно пародировать образы и костюмы, нужно пародировать еще и сюжет, а этого здесь совершенно недостаточно»[377]. Однако, стоит отметить, что главным объектом критики в этой статье становится не пьеса Нестроя, а рецензия «*G. P.*», поэтому нельзя с уверенностью утверждать, что стояло за ней: желание конфликта с коллегой по цеху либо реальная оценка нестроевского произведения. Однако на следующий день Густав Пабст отреагировал депешей (*Abfertigung*), в которой с явно гневной интонацией обратился к Виесту, что может свидетельствовать именно о проявлении неприязни личностного характера в предыдущей рецензии[378].

12 октября в газете Адольфа Бойерля выходит еще одна, довольно противоречивая рецензия. Критик отмечает, во-первых, что сама опера по своим литературным качествам как объект пародии не слишком удачна. По этой причине драматургу необходимо было либо изменить сюжет своей пьесы по сравнению с оригиналом (а этого не произошло), либо вплести в него «несколько забавных эпизодов, которые придали бы [пародии. — *А. В.*] разнообразие и оживили бы медленное развитие сюжета»[379]. И хоть пьеса, по мнению рецензента, не лишена многих хороших моментов, в ней «не хватает того искрометного куража, который

[376] *Der Sammler.* 26. Oktober 1833. № 129. S. 516.
[377] *Der Sammler.* 31. Oktober 1833. № 131. S. 524.
[378] Депеша опубликована в газете *Der Sammler*. 7. November 1833. № 134. S. 536.
[379] *Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung).* 12. Oktober 1833. № 205. S. 822.

отличает некоторые произведения талантливого автора»[380]. Однако, как отмечено, публика встретила пародию с воодушевлением.

Наиболее противоречивыми мнениями отличились репортеры газеты *Der Wanderer* (*Kurier der Theater und Spectakel*). В выпуске от 11 октября на первой же странице опубликовано две рецензии на прошедший спектакль. Первый рецензент представил публике разгромную статью, считая премьеру провальной, несмотря на полный зал зрителей. По его мнению, пьеса не несет в себе ничего интересного и занятного, а «благородный Нестрой, не потративший на эту пародию много остроумия, взял за нее много денег»[381]. Критик сравнивает пьесу Нестроя с другой пародией на этот же сюжет — «Робертом из Ваувау», — которую в открытую называет «посредственной». Однако эта посредственная пьеса, «хотя и далеко не шедевр, но по комическому эффекту и драматической силе далеко превосходит его [«Роберта» Нестроя. — *А. В.*]».

Второй же рецензент, напротив, занимает сторону своих коллег из других издательств. Он полагает, что ожидания от спектакля были большими, что и сказалось на противоречивых чувствах зрителей, но при дальнейших повторениях «новинка еще найдет свою аудиторию». Критик отмечает удачную драматургию II и III актов, прекрасную игру актеров, считает, что «музыка господина Адольфа Мюллера — поистине народная», поскольку некоторые номера пришлось повторять по нескольку раз.

***

Обратимся теперь к тексту нестроевской пьесы с тем, чтобы выявить принципы трансформации первоисточника. Самое главное изменение в пародии заключается в том, что действие из средневековой Сицилии перенесено на юг Вены в первой трети XIX столетия. Именно этот прием позволяет Нестрою адаптировать пьесу под вкусы и менталитет местной публики.

---

[380] Ibid.

[381] Судя по всему, у рецензента были большие ожидания от этой пародии, поскольку свою рецензию он начинает фразой *Der Berg hat eine Maus geboren!* («Гора родила мышь»). Это выражение используется, чтобы описать ситуацию, в которой ожидания высоки, а результаты не соответствуют этому уровню (*Ашукин Н. С., Ашукина М. Г.* Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. С. 130–131).

Сравним пьесу Нестроя с первоисточником. Даже беглый ее анализ позволяет выделить способы трансформации оперы в пародию. Среди них: изменения имен действующих лиц и их характеров, введение новых персонажей и сцен, смена мотивации поступков героев и уже упомянутая смена места и времени действия. Начнем с имен действующих лиц.

Таблица № 3. Основные персонажи оперы и пародии

«Роберт-дьявол» Мейербера	***«Роберт-дьявол» Нестроя***
Роберт, герцог нормандский	***Роберт***, по прозвищу «Teuxel»
Бертрам, его друг	***Бертрам***, его друг, комиссионер злого мага.
Король сицилийский	Господин ***фон Голдфиш***, богатый землевладелец близ Петерсдорфа[382]
Изабелла, принцесса сицилийская	Фройляйн ***Изабелла***, его дочь
Рембо (Раймбольд), нормандский крестьянин, трубадур	***Раймбодерль***, бывший крестьянский подмастерье, ныне слуга господина фон Голдфиша
Алиса, нормандская крестьянка, молочная сестра Роберта	***Лизерль***, крестьянка из Брюля[383], невеста Раймбодерля
Гренадский принц	—
—	***Нагельбергер, Гангельхофер, Кранцельгрубер***, товарищи Роберта
—	Злой маг

В отличие от предыдущих пародий, в «Роберте» эти изменения минимальны и касаются только двух персонажей — Рамбольда и Алисы. К их именам он добавил окончание «-rl», чтобы подчеркнуть низкое социальное происхождение героев.

В свою пьесу Нестрой вводит отсутствующих в первоисточнике действующих лиц. Среди них — камрады Роберта Нагельбергер, Гангельхофер и Кранцельгрубер. Их появление, впрочем, обусловлено тем, что драматург использовал в новой пьесе фрагменты предыдущей, а именно так и не поставленного волшебного фарса 1832 года «Гений, башмачник и официант» (*Genius, Schuster und Marqueur*[384]), в частности сцены в трактире, где эти герои и присутствовали.

Появляется в пьесе и еще один персонаж — злой маг. Он представляет собой очеловеченное воплощение дьявола. Благодаря ему Нестрой обходит тогдашний запрет цензуры на упоминание дьявола на сцене[385]. Широко присутствуют в пьесе

[382] Перхтольдсдорф — ярмарочная коммуна в Австрии, в федеральной земле Нижняя Австрия. Входит в состав округа Мёдлинг. Одна из многочисленных винных деревень в окрестностях Вены. Петерсдорф — разговорная форма.
[383] Хинтербрюль — ярмарочная коммуна в Австрии, в федеральной земле Нижняя Австрия. Входит в состав округа Мёдлинг.
[384] С австрийского диалекта слово *Marqueur* переводится как «официант».
[385] Впрочем, Нестрой старается не навлечь на себя недовольство цензоров уже в названии своей пьесы, употребляя вместо слова *der Teufel* похожее по конструкции, но не существующую в немецком языке лексему *Teuxel*.

привидения, призраки и фурии. Это связано не только с аллюзией на первоисточник, но также и с особенностями жанра, поскольку «Роберт» австрийского драматурга представляет собой «волшебную пьесу» (*Zauberstück*), весьма характерную для репертуара венских народных театров[386].

Меняется и локализация событий. Военный лагерь на Сицилии трансформируется в «Трактир у Дьявольской мельницы[387]» (в Зибенхиртене[388]). Аргументом в пользу того, что действие разворачивается именно в этом районе, является то, что в пьесе упоминается «Прядильщица у креста»[389], располагающаяся в современной Вене-Фаворитен[390]. Могила Розалии в развалинах монастыря становится винным погребом в Гумпольдскирхене[391].

Рассмотрим теперь более подробно, как трансформировались характеры и социальное положение основных героев пьесы.

Бертрам становится комиссионером[392] злого мага, то есть лицом, которому поручено осуществить сделку. На профессии Бертрама драматург, таким образом, делает акцент, отсылая зрителей к весьма актуальной в те времена теме капиталистических деловых и партнерских отношений в социально-экономической жизни Австрии[393].

---

[386] Подробнее об этом см. § 1.3.

[387] Дьявольская мельница (*Teufelsmühle*) — одна из достопримечательностей Вены. Построена, вероятно, в конце XV века. Предположительно, название происходит от фамилии владельца или арендатора. В столетии появилась легенда, согласно которой один из владельцев убил свою жену на мельнице, после чего там стали замечать дьявольский дух и его спутников. С XVIII века на месте мельницы располагался трактир, который сгорел в 1903 году (Teufelsmühle [Onlinefassung]: Wien Geschichte Wiki. URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Teufelsm%C3%BChle [Abruf: 06.05.2024]). В 1799 году в Леопольдштадт-театре с огромным успехом прошла премьера пьесы Карла Фридриха Генслера «Die Teufelsmühle am Wienerberg» (*Czeike F.* Teufelsmühle // Historisches Lexikon Wien. Wien: Kremayr & Scheriau, 1997. Band 5. S. 432).

[388] Зибенхиртен (*Siebenhirten*) — бывшая нижнеавстрийская коммуна, с 1938 года — район Вены. Сегодня Зибенхиртен входит в состав Лизинга (*Liesing*), 23-го района Вены.

[389] «Прядильщица у креста» (*Die Spinnerin am Kreuz*) — двенадцатиметровая готическая обетная колонна из песчаника, установленная Хансом Пуксбаумом в 1452 году. На ней изображены сцены крестного пути Христа на Голгофу. Согласно легенде, на этом месте молодая и прекрасная женщина многие годы непрестанно пряла в ожидании возвращения своего возлюбленного (*Штриглер Э.* Вена: путеводитель. Санкт-Петербург: Дискус медиа, 2008. С. 67).

[390] Фаворитен (*Favoriten*) — десятый район Вены

[391] Гумпольдскирхен (*Gumpoldskirchen*) — ярмарочная коммуна в Австрии, в федеральной земле Нижняя Австрия. Так же, как и Перхтольдсдорф, славится своими виноградниками

[392] Комиссионеры, как правило, совершали сделки, исходящие от частных лиц (Pierer's Universal-Lexikon. Altenburg: Verlagsbuchhandlung, 1858. Band 4. S. 303).

[393] Эта тема, насколько можно судить, была в творчестве Нестроя сквозной. Так, например, мы уже отмечали ее наличие в пародии «Гвоздика и перчатка».

О его демонической натуре становится известно уже в самом первом номере, поскольку он сам сообщает об этом зрителям. К тому же, из довольно уверенного, хитрого и коварного человека, который представлен в опере Мейербера, пародийный Бертрам превращается в нервного комика, который способен раскрыть свою страшную тайну из-за всякого пустяка. Так, в первой сцене, когда один из камрадов Роберта, Нагельбергер, отказывается от выпивки, между ним и официантом разгорается небольшая словесная перепалка, в которой упоминается дьявол. Бертрам тут же откликается на это упоминание:

Нагельбергер *(когда официант хочет взять у него пустую бутылку)*: Благодарю. я больше сегодня не пью.

Все *(смеясь)*: Ха-ха-ха! Он больше не пьет!

Первый официант *(к Нагельбергеру)*: Не хотите? Наверное, у вашей милости отсутствует печень.

Нагельбергер *(к официанту)*: Какое тебе дело? Глупый черт!

Бертрам *(в полузабытьи, запинаясь)*: Кто глуп? Ругань попрошу отложить до другого раза.

Все: Ха-ха-ха! Последний стакан ударил ему в голову.

Роберт: Друзья! Бертрам, не позорься, он ведь назвал глупым чертом официанта.

Бертрам *(приходя в себя)*: Да, точно! *(в сторону.)* Я бы так сейчас себя выдал.

(Официанты снова приносят вино.)

Роберт: Нагельбергер, не надо меня позорить. Непьяным никто не может вернуться сегодня домой.

Нагельбергер: Неплохо было бы, если бы я пьянел от своей жены.

Гангельхофер: Прекрати...

Нагельбергер: Сказать по чести, я бы не смог прийти, если бы мой друг за меня не попросил.

Гангельхофер: Стыдись! Тьфу, дьявол.

Бертрам: Опять! С меня хватит!..

Роберт *(успокаивая его)*: Но Бертрам…

Бертрам: Этой бутылкой достанется каждому, кто оскорбит меня еще хоть одним словом.

Гангельхофер *(нехотя)*: С вами вообще никто не разговаривал.

Все: Непонятно, чего он хочет.

Роберт: Гангельхофер сказал «тьфу, дьявол» именно Нагельбергеру, и почему бы Гангельхоферу не сказать Нагельбергеру «тьфу, дьявол»?

Бертрам *(беря себя в руки)*: Да, так! *(в сторону)* Я опять чуть не выдал себя. Но месть! Месть! (I. 1) [A.V.3.1]

К тому же, по закону жанра, Нестрой снижает уровень магических способностей дьявола. Если в оригинальной опере Бертрам создал целый лагерь воинов и управлял им, то в пародии максимум, на что он способен в порыве мести, — изменить погоду на улице и сломать стул Нагельбергера, чем маг, конечно же, сильно гордится. Абсолютно все персонажи относятся к Бертраму с

подозрением, равнодушием и даже пренебрежением, лишь только Роберт старается как-то оправдать и защитить своего друга.

Сильно изменен в пародии и образ бродячего арфиста Раймбодерля. Если в оригинале связь персонажа с традицией *opera comique* была весьма условной, то Нестрой наделил трубадура явным комическим амплуа. Так, в одной из сцен, Раймбодерль отказывается от вина, так как оно может негативно сказаться на его голосе:

Нагельбергер: А вот и бокал вина.
Раймбодерль: Нет, о нет, я не буду это пить, я должен быть очень осторожен, я же тенор.
Роберт: Какой вред может принести тебе бокал вина?
Раймбодерль: Я могу потерять свой *Portamento di voce*, а благодаря нему я зарабатываю на жизнь.
Роберт: Ну-ка начни, спой историю. (I. 4) [A.V.3.2]

Подобная сцена, вероятно, могла быть сатирой на итальянских певцов и особенности их поведения. Забавно, что Раймбодерль считает себя тенором, ведь, судя по партитуре Мюллера, его музыкальная партия написана явно для баса. Однако если речь идет действительно о пародийном «выпаде» против итальянской оперы, то это более чем оправдано, поскольку в большинстве оперных пародий снижению подвергались носители именно высоких мужских голосов: в XVIII веке — кастратов, в XIX — оперных премьеров-теноров.

Подвергся изменениям и образ молочной сестры Роберта и невесты трубадура. Если у Мейербера Алиса — образец искренних помыслов, чистой, божественной души, то в пародии Лизерль — более «земная»: с одной стороны, инфантильная простушка, с другой — довольно властная натура, особенно в отношениях со своим женихом. По этой причине Нестрой смещает акцент со взаимоотношений Алисы и Роберта (которые были одними из центральных у Мейербера) на раскрытие комического потенциала буффонного дуэта влюбленных.

Раймбодерль и Лизерль — типичная комедийная пара, где каждый сто́ит друг друга. Их сходство наблюдается, например, в трепетном отношении к некоторым своим вещам. Так, после дождя Раймбодерль волнуется за свою шляпу: всю истрепанную, с дырками, но очень дорогую по цене. Лизерль переживает за свой

новенький зонтик (*Paraplü*[394]). Однако Лизерль гораздо умнее и хитрее простака Раймбодерля, о чем говорит не только Роберт, но и сама девушка:

> ***Роберт:*** Но скажи мне, как ты выбрала в женихи такого глупца?
> ***Лизерль:*** О, мне было бы очень неудобно, будь он поумнее.
> ***Роберт:*** Какая же ты умница, Лизерль! <…> (I. 9) [A.V.3.3]

Изабелла в пьесе Нестроя хоть и присутствует, но существенного участия в сюжете не принимает. Все же, центральное внимание комедиограф уделяет не столько дочери богатого землевладельца, сколько ее отцу —господину Голдфишу. Его образ — безусловная сатира на буржуа, капиталистов, просто богатых людей и их роль в австрийском обществе того времени[395].

События пятиактного либретто Скриба-Делавиня Нестрой, тяготеющий к трехактности, перераспределяет в пародии по-своему. Австрийский комедиограф сильно перерабатывает сюжет, одновременно и сокращая его, и расширяя — за счет развития побочных линий.

Первые акты мейерберовской оперы и нестроевской пародии в основных сюжетных моментах сходны (начальная застольная сцена, появление трубадура и песня о Роберте, приход молочной сестры Роберта, игра с рыцарями и проигрыш Роберта). Однако некоторые моменты драматург либо видоизменяет, либо расширяет для достижения комического эффекта или для детализации характеристики персонажей. По сути, I акт необходим Нестрою для того, чтобы познакомить зрителей с персонажами своей пьесы. Вероятно, именно по этой причине драматургическая сторона не была подвергнута серьезным изменениям, что позволило (за некоторыми исключениями) сохранить сюжетную основу первоисточника и вместе с тем представить комическую подоплеку последующего повествования.

II акт пародии включает в себя фрагмент из второго действия оперы (сцена в комнате Изабеллы) и полностью первую картину третьего действия (у скал Святой Ирэн и руин древнего храма). Сцены турнира, которая присутствует во втором акте

---

[394] За короткую сцену первой встречи Роберта и Лизерль героиня произносит слово «*Paraplü*» шесть раз. Да и сам Роберт подмечает, что говорит «она всегда только о своем *Paraplü»* (I. 7).
[395] Как мы уже отмечали ранее, для творчества Нестроя это сквозная тема.

мейерберовской оперы, у Нестроя нет, поскольку в ней нет никакой необходимости (жених Изабеллы уже определен). Сцена в покоях довольно сильно изменена. В опере Изабелла получает письмо от Роберта, которое принесла ей Алиса, а затем встречается с самим рыцарем. В пародии встречи Изабеллы и Роберта нет, а драматургический акцент смещается на комическую пару Лизерль и Раймбодерля. Именно они активно продвигают ход дальнейших событий.

Второй акт у Нестроя (как и третий акт у Мейербера) направлен на показ взаимоотношений героев с Бертрамом. Однако задача в каждом случае стоит своя. Об этом свидетельствует изменение последовательности «гостей» колдуна. Если в опере Бертрам сначала общается с Рамбольдом, затем — с Алисой, и лишь в конце — с Робертом, то последним, с кем удается увидеться волшебнику, оказывается трубадур. Рискнем предположить, что для Мейербера было важнее показать эволюцию демонического влияния Бертрама на персонажей (от безобидного «подкупа» Рамбольда до, фактически, греховного падения Роберта). Нестрой же, изменяя последовательность появления героев, по сути, расширяет галерею демонстрируемых человеческих пороков (от простой взбалмошности Лизерль вплоть до душевной слабости Рамбольда).

Третий акт пародии составлен из нескольких сцен, которые в опере располагаются в разных действиях: в третьем (сцена на кладбище) и в пятом (во дворе монастыря). Таким образом Нестрой совершенно опускает четвертый акт, разворачивающийся во дворце Изабеллы. Тем самым драматург полностью отказывается от раскрытия любовной линии гонимого рыцаря и принцессы, оставляя лишь сцены с динамичным сюжетом[396].

Особо отметим центральную сцену III действия, которая разворачивается в винном погребе Гумбольдскирхена. Она представляет собой синтез сцены у гробницы святой Розалии и в притворе собора в Палермо. Поскольку, в основном,

[396] Хотя такое драматургическое решение для Нестроя не ново. Достаточно вспомнить подобный ход в «Гвоздике и перчатке», где линия принца и Золушки также практически «вырезана» из повествования ради усиления побочных комических линий.

здесь показано проявление потусторонних сил, Нестрой, вслед за Мейербером, реализует картину демонической вакханалии через балетную пантомиму.

По всей видимости, символично и вполне оправданно, что драматург переносит место действия с кладбища в винный погреб. С одной стороны, такая трансформация локации усиливает связь с венским антуражем, столь характерным для пьес Нестроя[397]. С другой, благодаря подобному изменению обнаруживается также связь с романом «Фауст» И. В. Гете, чье влияние очевидно заметно как в опере, так и в пародии.

В «Роберте» Нестрой полностью сохраняет принципы литературного и драматургического пародирования, сложившиеся в двух предыдущих пародиях. В основном, комедиографа интересуют взаимоотношения персонажей, которые он представляет нарочито комически. Наиболее явно это проявляется в треугольнике персонажей Лизерль — Раймбодерль — Бертрам. По сути, Нестрой трансформирует мрачно-драматический потенциал, заложенный у Мейербера, в буффонно-любовный.

Приведем в пример сцену на площади перед «Прядильщицей», где Лизерль ожидает появление Раймбодерля (переработанный эпизод у скал Святой Ирэн из III акта оперы). Эта сцена вносит еще один штрих в портрет девушки. Она размышляет о том, кто для нее трубадур. В ее явно противоречивых размышлениях прослеживается весьма критическое отношение к мужскому полу:

<…> Раньше, когда девушка хотела назначить встречу возлюбленному на пять часов пополудни, он, исполненный тоски, являлся сразу после завтрака. Теперь же скоро дойдет до того, что мужчины будут заставлять нас ждать по два часа, чтобы нас осчастливить. — Хотя мой Раймбодерль — исключение. А впрочем, они все одинаковы. Кто знает, где он сейчас красуется. Разве неправильно плохо думать о мужчинах? Да, может быть, один раз, но в девяносто девяти случаях это правильно. (II. 5) [A.V.3.4]

Подобная «философия» найдет свое отражение и в следующей сцене — песне Лизерль. По сути, Нестрой следует канве первоисточника: именно сцена у скал Святой Ирэн у Мейербера показывает многогранность и психологическую

[397] Подробнее об образе Вены в этой пародии см.: *Власов А. А.* Образ Вены в оперной пародии Иоганна Непомука Нестроя «Роберт-дьявол» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 69–83. https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.069-083.

сложность образа Алисы. Подобным же образом поступает и Нестрой, только вот его характеристика девушки довольно необычна. Хоть Лизерль и имеет низкое происхождение, ее инфантилизм, проявляющийся в общении с мужчинами, является лишь внешней «игрой». Она обладает волевым характером, что роднит ее со многими другими подобными женскими персонажами (Адельхайдой[398], Розой, Камиллерль), встречающимися в пьесах Нестроя[399].

Главный психологический конфликт разворачивается между Лизерль и Бертрамом. У злого мага есть одна существенная «проблема», с которой он не в состоянии справиться: он безумно влюблен в девушку. И причина этих чувств довольно прозаична, а потому и комична:

<…> Она сказала мне пару грубостей, которые подействовали на меня гомеопатическим образом и вызвали во мне обратную реакцию. После этих глупостей мое коварное сердце, воющее в выгребных ямах порока, сернистое от смолы, наполненное злобой, воспылало к ней горячей, искренней любовью. <…> (II. 6) [A.V.3.5]

В тот момент, когда Бертрам проговаривается, что он — отец Роберта и должен убедить его стать компаньоном до десяти вечера[400], неожиданно появляется Лизерль. Ее стремление остановить «презренного друга» Роберта прерывается неожиданным любовным признанием Бертрама. Девушка полагает, что подобное высказывание — лишь коварный план негодяя, попытка сбить ее с правильного пути. Она уверена, что между ними ничего быть не может:

Твои планы и моя любовь — из другой оперы, это точно, как день и ночь, как тысяча и один, как кулак и глаз (II. 7).

Попытки Бертрама как-то объясниться не увенчаются успехом: Лизерль предана только Раймбодерлю и готова сообщить появившемуся Роберту о

---

[398] Хоть Адельхайда и имеет высокий социальный статус, ее отношение к мужчинам точно такое же (см.: *Власов А. А.* «Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 4. С. 56–69. https://doi.org/10.56620/2227-9997-2024-4-56-69).

[399] Юрген Хайн считает, что появление подобных героинь в творчестве драматурга связано с неудачным браком на Марии Вильгельмине фон Неспизни (*Mautner F. H.* Nestroy. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1974. S. 23). Однако стоит сказать, что многие герои-мужчины (в частности, Цампа, Рампсамперль) своей «женоненавистнической» философией «уравновешивают» социально-половой конфликт пьес.

[400] Символично, что договор должен быть заключен не до полуночи, а до десяти часов вечера. Это еще одна деталь в изображение деловых отношений австрийцев, которые не будут работать позже, чем закончится их рабочее время. По всей видимости, все подобные заведения в то время полностью закрывались именно в 10 вечера. Также, фактически, этим Нестрой еще и высмеивает типичное клише различных сказок и историй, когда все магические превращения наступают в полночь.

готовящемся против него злодеянии. Магу ничего не остается, как запугать девушку смертью ее дедушки (*Ähndl*), бабушки (*Ahndl*) и крестной матери (*Godl*), а для того, чтобы продемонстрировать возможность осуществления этой угрозы, он жестом руки вызывает удар грома. В страхе за жизнь своих родных, девушка ничего не сообщает Роберту, а ее странное поведение Бертрам объясняет слухами об измене Раймбодерля.

Довольно забавно, что отношения между Лизерль и Бертрамом насыщеннее и «пикантнее», чем между девушкой и ее возлюбленным. Вместе с тем, Нестрой практически полностью нивелирует в этом эпизоде магический элемент.

Развитие конфликта продолжается с появлением Раймбодерля. Теперь Нестрой акцентирует внимание зрителей на отношениями между потенциальными соперниками за Лизерль. Коварный Бертрам пытается подорвать уверенность молодого человека в своей любимой, что из-за слабохарактерности «тенора-певца» не так-то уж и сложно:

Бертрам: Ребячество! Ты будешь уверен в своей невесте.
Раймбодерль: О да, я слепо верю ей, пока я ее вижу; но когда я ее не вижу, ко мне быстро приходят серьезные сомнения.
Бертрам: Тебя можно только пожалеть.
Раймбодерль (*все больше и больше волнуясь*): Почему? У нее кто-нибудь есть?
Бертрам: О, нет.
Раймбодерль: Что?
Бертрам: Нет. Но такой парень, как ты, мог бы по-другому найти свое счастье.
Раймбодерль: Вы так считаете, ваша милость?
Бертрам: Ты — молодой, красивый парень...
Раймбодерль: Ваша милость меня дурачит, ведь у меня дома есть зеркало.
Бертрам: Все ли зеркала показывают правильно?
Раймбодерль *(изумленно):* Пожалуй, так и есть. Некоторые стекла бывают неправильно отшлифованы. В моем зеркале, как только я в него посмотрюсь, все видится таким широким, таким неуклюжим... (II.10) [A.V.3.6]

Однако Бертрам с легкостью находит слабые стороны Раймбодерля: он предлагает кошель с 1000 дукатами, и молодой человек с легкостью готов изменить своим принципам.

Стоит сказать, что Нестрой и ранее намекал на возможность такого предательства Раймбодерля. Так, во второй сцене II акта между ним и Лизерль происходит небольшой диалог, в котором девушка упрекает своего возлюбленного в легкомыслии:

Лизерль: <…> Такой недоверчивый человек, как ты, обычно сам себе враг.

Раймбодерль: Лизетт, это уж слишком. Неужели ты действительно полагаешь, что я один из тех, кто виновен в том, что совершает подобные поступки?

Лизерль: Я уже не раз говорила, что ты весь насквозь легкомысленный ветреник.

Раймбодерль: Что? Лизетт, так вот как ты думаешь о своем Раймбодерле! Ах, как это жестоко. Раймбодерль этого не заслуживает. Раймбодерль целыми днями думает только о Лизетт, а Лизетт считает Раймбодерля лживым. *(Всхлипывая.)* Это разбивает сердце Раймбодерля**.** (II.2) [A.V.3.7]

К тому же, когда Изабелла в этот момент пытается их успокоить и говорит о своей зависти к их счастью, Раймбодерль полагает, что «фройляйн не сводит с него глаз». Такое поведение юноши отчасти подтверждает сомнения Лизерль.

***

Музыкальная партитура А. Мюллера включает 33 номера[401] и увертюру. Как и в предыдущих пародиях, большая часть музыкальных фрагментов представляет собой мелодрамы (их 19). Значимую роль также играют хоры и танцы. Из вокальных номеров в основном присутствуют сольные жанры — ария, баллада, романс (все с хором) и две песни. Есть также один дуэт (Раймбодерля и Бертрама из II акта).

Увертюра к спектаклю вполне традиционна по своему музыкальному воплощению. Мюллер вновь создает многотемное полотно из разнохарактерных тем, словно калейдоскоп сменяющих друг друга. Тем не менее в интонационной природе некоторых из них можно найти отголоски увертюры Мейербера.

Основной музыкальный материал пародии «распадается» на две группы, характеризующие, с одной стороны, мир реальный, с другой — мир фантастики. И для изображения подобного двоемирия композитор прибегает ко вполне традиционному и часто встречаемому в оперных сочинения приему.

Реальный мир раскрывается с помощью вокальных номеров (сольных и хоровых). Песни встречаются в партиях тех героев, которые «двигают» сюжет в комическом ракурсе — это Бертрам, Лизерль, Раймбодерль и Изабелла. Удивительно, но Нестрой оставляет без сольного номера самого главного героя — Роберта. К сожалению, мы не можем объяснить, чем было вызвано такое

[401] В партитуре указано 32 номера. Однако мелодрама, которая, фактически, открывает III акт, пронумерована как «20 ½».

художественное решение драматурга. Вероятно, какая-то разгадка может быть сокрыта в том, что эту роль играл Карл Карл.

Первая полноценная характеристика принадлежит Раймбодерлю. В I акте он, как и в опере Мейербера, рассказывает историю о Роберте-дьяволе. Мюллер сохраняет жанровую природу этого номера — баллада (№ 6), что соответствует устоявшейся традиции — это повествование о прошедших временах с некоторой долей назидательности.

Песня-баллада Раймбодерля с хором сопровождается аккомпанементом, имитирующим звучание арфы. Таково пожелание драматурга, который в ремарке пишет: «в духе арфиста». Композитор старается передать атмосферу игры на этом инструменте при помощи «переборов» в партии вторых скрипок и альтов [Рис. В.III.1]. После каждого куплета Раймбодерля вступает хор, который комментирует «глупую историю». Нестрой хотел, чтобы и музыкальный материал был реминисценцией из хорового эпизода баллады Рембо, на что указывает ремарка «*Reminiszenz aus dem Original*» в тексте либретто. Мюллер отчасти выполняет желание драматурга, сохраняя хоровой стиль первоисточника (короткие скандирующие фразы), а также некоторые гармонические и интонационные черты.

Следующий номер (№ 7) связан с характеристикой Лизерль. Для ее первого появления Мюллер пишет арию с хором, хотя такое жанровое определение довольно условно. Ее тема больше напоминает легкомысленную народную песню в духе какого-нибудь австрийского народного озорного танца.

Здесь, как и в балладе Раймбодерля, Нестрой предполагает музыкальные реминисценции из оригинала[402]. Скорее всего, интонационную природу темы арии Лизерль Мюллер заимствует из мужского хора «Нет, он должен быть наказан»[403] из первого акта оперы Мейербера (№ 2). Некоторое ритмическое и интонационное сходство и впрямь прослеживается [Рис. В.III.2.1–2].

Стоит, однако, сказать, что такая незамысловатая мелодия и танцевальный ритм вальса позволяют сильно трансформировать образ девушки по сравнению с

[402] В либретто ремарка «*Musick beginnt mit Reminiszenz an das Original*».
[403] *Non, non, il faut qu'il soit puni!*

ее оперным прототипом. Если у Мейербера Алиса предстает перед зрителями как сильная женщина, взывающая к Богу в момент опасности (о чем свидетельствует короткий повторяющийся трехзвучный мотив в ее вокальной партии, напоминающий псалмодию), то у Нестроя Лизерль — обычная деревенская простушка.

Совершенно другой Лизерль предстает во втором акте. Стоя у Креста в долгом ожидании Раймбодерля, она размышляет о нравах современных мужчин в любовных делах и их отношении к девушкам. Поскольку текст ее песни по смыслу довольно разнохарактерный, это позволяет композитору не только следовать за образной стороной поэтической строфы, но и, фактически, многогранно музыкально охарактеризовать Лизерль.

Так, в самом начале, когда она начинает размышлять о различиях во влюбленности и ответе на нее между мужчинами и женщинами, ее песня имеет все жанровые признаки романса. Когда же речь заходят о мужских ухищрениях и манипуляциях, ее песня приобретает характер более игривый и шутливый: речь и мелодия становятся отрывистыми, появляются широкие скачки. Ее заключение о том, что это — «великий маневр мужчин», вновь возвращает первую романсовую интонацию, однако следом Лизерль начинает петь легкий и беззаботный вокализ, отдаленно напоминающий йодль [Рис. В.III.3].

Есть своя музыкальная характеристика и у дочери Голдфиша, Изабеллы. В сцене, когда подруги пытаются поднять настроение своей опечаленной подруги, поскольку она не может встретиться со своим возлюбленным (II акт), девушка поет романс с хором (№ 14). Мюллер использует довольно очевидные черты этого жанра: тональность *As-dur* (одну из бемольных тональностей, связанных в его творчестве с глубокими романтическими чувствами), характерные интонации (ходы по звуку ломанного трезвучия, скачки на сексты, опевания, стандартные каденционные нисходящие обороты). Усиливает благостную, возвышенную любовную атмосферу этого номера и вполне типичный фактурный принцип — «покачивающийся» мотив ровными восьмыми у струнных инструментов. Хор не

противопоставляется Изабелле, он вторит произнесенным девушкой фразам, соглашаясь с ней.

Однако в кульминации, когда героиня признается в искренней любви к Роберту, композитор «ломает» жанровый стереотип: Изабелла и хор начинают петь задорный йодль.

Более разнообразно в музыкальном отношении охарактеризован Бертрам. Впрочем, полноценный сольный номер у него в пародии только один — песня из III акта, в которой он жалуется на сложности и тяготы жизни злого духа. Комический эффект возникает из-за того, что тема «ламентации» несчастного персонажа проникнута духом романсовой лирики. Это обстоятельство роднит песню Бертрама с сольными номерами других «реальных» героев пародии.

В то же время «недостаток» сольных музыкальных характеристик Бертрама восполняется мелодрамами, в которых злой маг принимает участие. И хотя вокально они не слишком развиты, представляя собой омелодизированный речитатив, но подходят соответствующим театральным ситуациям и способствуют более разносторонней характеристике персонажа. Как это свойственно подобным номерам, в мелодрамах волшебник прибегает к использованию магии или высказывает какие-то зловещие планы, поэтому его вокальные интонации напоминают заклинания [Рис. В.III.4].

Однако одна мелодрама (№ 17) выделяется из общего списка. В ней представлены три такта из дуэта Бертрама и Алисы из III акта. В опере Мейербера тема звучит в партии Бертрама на слова «Расскажи мне, расскажи мне, ну! Ты что-нибудь видела? И ничего не было слышно?». В пародии же тема также проходит у злого колдуна, только вместо напряженной сцены зловещего «допроса» между героями происходит небольшая ссора. Нестрой поручает исполнить этот фрагмент в следующей перетекстовке:

Бертрам (*в сторону*): У нее рот как меч. (*Громко.*) Так позволь мне сказать тебе (*вдруг поет с полным оркестровым сопровождением три такта из оригинала*). Говори, о Лизерль, и приди ко мне!

Таким образом, страстное признание Бертрама в любви к девушке озвучено зловещими, таинственными и даже угрожающими интонациями первоисточника.

В музыкальном отношении Бертрам выступает в функции своего рода медиатора, связывающего мир реальный и мир инфернальный. Мюллер явно указывает на человеческую природу героя, включая в его характеристику романс, однако большое количество речитативных интонаций, присущих вокальной партии Бертрама, противопоставляют его «реальным» персонажам, показанным с помощью песенных мелодий.

Из ансамблевых номеров в пародии присутствует только один — дуэт Бертрама и Раймбодерля из II акта, в котором маг предпринимает попытку привлечь простака на свою сторону с помощью подкупа. С музыкальной точки зрения дуэт не слишком интересен, за исключением двух моментов. Во-первых, он написан для двух басов, что выводит его в ранг типичных буффонных ансамблей. Во-вторых, Мюллер еще и цитирует во второй части дуэта (когда Раймбодерль благодарит Бертрама за отданные деньги) основную тему этого же номера из оперы. Завершается буффонный дуэт, вполне ожидаемо, совместным йодлем героев.

Хоры, как и в предыдущих пародиях, относятся к виду хар*а*ктерных. Хор стрелков, открывающий I акт, явно имеет жанровые черты польки-марша, передавая приподнятое настроение членов стрелкового сообщества. Хор подружек Изабеллы, открывающий II акт (№ 13), написан в духе народной песни. Заключительный хор состоит из двух контрастных разделов. Первый — маршевый, связанный с появлением Голдфиша; второй — танцевальный, в размере 6/8.

Вторая группа музыкальных образов, связанная со сферой демонического и инфернального, представлена в основном танцами. Это вполне характерно для романтической эпохи. Танцевальные жанры довольно часто реализуют инфернальные топосы. В ряду таких сочинений можно упомянуть «Мефисто-вальс» и «Мефисто-польку» Ф. Листа, его же Сонату *h-moll* и III часть «Фауст-симфонии», адский галоп из оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду», сольные номера Мефистофеля из оперы Ш. Гуно и многие другие. Заметим, однако,

что инфернальную топику Мюллер использует несколько ранее Листа, Гуно и Оффенбаха. Мюллер в этом плане, по всей видимости, закладывает указанную традицию.

Впервые демонические силы в полную силу появляются в финале II акта, когда их призывает Бертрам. Для передачи инфернального топоса используются характерные средства музыкальной выразительности. Так, короткое (четырехтактовое) вступление перед арией Бертрама с хором духов состоит из двух контрастных элементов, повторенных дважды: призывного октавного сигнала на звуке *fis* у струнных и деревянных духовых инструментов и уменьшенного септаккорда у них же (последний элемент при повторении заменен на D_3^4 для логичного перехода в тонику основной тональности хора — *h-moll*).

Однако необходимо честно признаться, что этот фрагмент сочинен не Мюллером. Композитор без каких-либо изменений взял оркестровое вступление и основную тему хора из оперы Мейербера (*Höllenwalzer* из III акта). По всей видимости, не столько сатирический эффект, сколько именно вальсовая природа номера позволила процитировать этот фрагмент в пародии.

В кульминационный момент хор начинает петь йодль, переходящий затем в легкий и неприхотливый *D-dur*'ный, уже мюллеровский «адский вальс» (*Höllenwalzer*). Тем самым Мюллер осуществляет явную параллель с первоисточником не только в мелодической, но и в жанровой сфере. Из типичных интонационных мотивов этого вальса стоит отметить наличие нисходящей малой секунды (*suspiratio*), акцентно и гармонически выбивающейся из всего оркестрового звучания, а также нисходящую ре-минорную гамму, исполняемую *tutti* оркестра после второго куплета песни Бертрама. При этом некоторые инструменты (флейты пикколо, скрипки, альты и другие) обыгрывают ее звуки триольной фигурацией с использованием верхних вспомогательных звуков. Видимо, таким образом композитор хотел изобразить гул ветра в преисподней. Хор же при этом продолжает петь йодль.

Атмосфера адской вакханалии усиливается: веселый вальс сменяется быстрым и энергичным галопом демонов в тональности *D-dur*. Им же, на фоне

резких заключительных тират, напоминающих раскаты грома, и заканчивается II акт.

Судя по всему, композитор в этом номере хотел прибегнуть ко вполне характерному приему для создания «музыкального двоемирия»: струнные и деревянные духовые инструменты должны были располагаться в оркестровой яме, а медь и, видимо, хор демонов — либо в зрительном зале, либо за сценой (последний вариант прописан и в пьесе Нестроя). Об этом свидетельствуют указания композитора в самом начале номера. Также аргументом в пользу этой гипотезы может стать тот факт, что после заключительного номера всей пародии в партитуре Мюллера есть еще один вариант финала второго акта, где представлен музыкальный материал медных духовых и ударных инструментов (их партии в основном тексте партитуры композитором иногда не прописываются). Однако не всегда эти партии соотносятся с музыкой основного финала. Помимо этого, во втором варианте представлена новая оркестровка «адского вальса» и галопа, отличающаяся большей торжественностью благодаря насыщенной инструментовке при сохранении основных тем.

Еще один большой эпизод, связанный с мистической сферой — сцена в погребке Гумбольдскирхен. Он, как и предыдущий, в основном построен на танцевальных жанрах, чередующихся с мелодрамами. Как уточнил в своем тексте Нестрой, на фоне музыки этой сцены должно быть слышно мяуканье большого черного кота, сидящего на винной бочке. К сожалению, в партитуре это совсем никак не отражено, поэтому, по всей видимости, актеру, которому было поручено исполнять эту «важную» роль, давалась полная свобода для импровизации.

Появление Бертрама музыкально «обставлено» вполне типичными приемами: повторяющимися секундовыми интонациями секстолями в партиях низких инструментов, мерной пульсацией у вторых скрипок и альта, резкими хроматическими нисходящими тиратами у скрипок, постоянными тремоло струнных в заключительном разделе мелодрамы и характерной для мистических и зловещих сцен у Мюллера тональностью — *d-moll* [Рис. В.III.5].

Следующие три мелодрамы непосредственно связаны с трансформацией и волшебными преобразованиями. В первой из них сначала изображаются блуждающие огоньки, появившиеся после призыва Бертрама (3 такта). Мюллер использует довольно живописные приемы: их полет передается через триольное восходящее движение струнных по звукам уменьшенных септаккордов с заключительной интонацией короткого форшлага, а их исчезновение — нисходящим движением с использованием таких же форшлагов [Рис. В.III.5].

Далее идет эпизод появления серных духов. Он оркестрово обыгран в виде постоянного тремолирования струнных инструментов на фоне зловещего, напряженно звучащего хорала у деревянных инструментов. Впоследствии происходит оркестровое крещендирование, а тема приобретает черты маршевости. Медленное приближение духов к Бертраму обыгрывается в ритме изысканной сицилианы, в нежную тему которой вклиниваются хроматические тираты-форшлаги у деревянных духовых [Рис. В.III.6].

Поспешный уход призраков построен на быстром движении шестнадцатых у скрипок и деревянных духовых на фоне мерно пульсирующего ритмического остинато у медных и ударных и напряженного тремоло струнных.

После этого звучит песня Бертрама, следом за которой идет короткая мелодрама для появления Роберта и танец демонических официанток. Он, как и все остальные подобные номера, имеет довольно озорной, грациозный характер и написан в духе незамысловатого вальса. В номере должен был присутствовать хор, однако в партитуре он перечеркнут рукой композитора.

Следующая мелодрама — мизансцена — связана с соблазнением Роберта дьявольской официанткой по имени Ленерль. Музыкальный материал этого номера поручен облигатной скрипке на фоне мерного струнного сопровождения, что прекрасно передает отчасти эротический момент сцены. Идущий следом сольный танец (видимо, Ленерль) окутан такой же атмосферой грациозности и изящности. Этому способствуют жанровые черты лендлера.

После того, как Ленерль целует Роберта, он в порыве мужества и бравады резко подбегает к бочке и вырывает из нее кран. В этот момент звучит мелодрама,

в которой цитируется фрагмент из оперы «Сорока-воровка» Дж. Россини, а именно песенка Пиппо «*Il nappo è di Pippo la pipa e la poppa: il pecchero accoppa le pene del cor!*»[404], переходящая затем в оригинальный вальс с хором. Эта цитата вполне оправдана, поскольку россиниевский Пиппо в этот самым момент произносит последний тост застольной песни, прославляющий пьянство. Кульминацией сцены становится котильон-вальс, исполняемый дьявольскими официантками.

В приложении к партитуре приведен «танец гномов», который представляет собой гротескный полька-марш[405].

Остальные оркестровые мелодрамы не столь интересны и примечательны. В основном они предназначены для музыкального оформления магических событий или сцен с грозой. Так, мелодрама № 3, изображающая злодеяния Бертрама в трактире, благодаря монотонной и непрерывной теме у скрипок в тональности *f-moll* на фоне неторопливого хорала остальных струнных, идеально подходит для передачи таинственной атмосферы в сцене, где маг вызывает грозу.

Наконец, отметим мелодрамы № 5, 8 и 9. В них Мюллер цитирует материал баллады Рембо из оперы Мейербера. В первый раз, как и в первоисточнике, эта тема в мажорном ладу звучит при появлении барда. Вторая мелодрама — уже минорная — исполняется тогда, когда Роберт отдает письмо Лизерль, которое нужно отнести Изабелле. Но в этот момент входит Бертрам. И когда Лизерль, в ужасе от вошедшего человека, нерешительно уходит с письмом, тема баллады Рембо вновь звучит в мажорном варианте. Фактически, композитор одной темой характеризует Раймбодерля и противопоставляет двух совершенно различных персонажей — Бертрама и Лизерль, связывая их с возможным исходом судьбы Роберта, спетой в песенке менестреля. По всей видимости, «оминоривание» цитируемой темы происходит именно из-за упоминания письма, которое связано с конфликтом противоборствующих сил, наделяя его символическим смыслом, который найдет свою реализацию в финале пародии.

---

[404] «Стакан и трубка — лекарство от всех горестей» (Сорока воровка: опера в двух актах, перевод с итальянского. Москва: Типография при императорских театрах И. Смирнова, 1872. С. 17).

[405] По избранной фактуре, типу движения и использованию хроматизмов и тират, этот номер напоминает собой «Шествие гномов» Э. Грига, созданное спустя полстолетия после появления настоящей пародии.

***

Таким образом, «Роберт-дьявол» органично продолжает ряд ранних оперных пародий Нестроя. Что касается драматургии, то Нестрой в целом сохраняет сюжетную канву первоисточника. Единственное, опера Мейербера довольно объемная, что не очень удобно для формата спектакля венского народного театра. Поэтому Нестрой сокращает либретто, практически полностью вырезая любовную историю Роберта и Изабеллы, оставляя больше пространства для развития линии с демоническим элементом. По всей видимости, именно в этом и воплощается особенность «волшебной пьесы» (*Zauberstück*) как жанра *Wiener Volkstheater*.

В остальном, метод работы Нестроя с первоисточником неизменен. Перенесение места действия в Вену нестроевских времен и воссоздание местного колорита явно указывают на жанровую природу пьесы — это не столько пародия, сколько травестия. На это указывает также изменение «социальных ролей» героев. Создание комического эффекта осуществляется с помощью использования большого числа контекстных шуток, языковых приемов. В то же самое время основной арсенал пародирования направлен не на сюжет первоисточника, а на характеры главных героев.

Мюллер также прибегает в музыкальной партитуре к устоявшимся приемам — использует цитаты из оперы Мейербера (там, где они предписаны драматургом), в остальном же пишет свою музыку, которая лишь «декорирует» происходящее на сцене. Поэтому и здесь можно отметить большое количество песенных номеров, частое обращение к жанру мелодрам, преобладающую роль танцев и танцевальных мотивов во всем интонационном облике партитуры.

Однако появление «Роберта» отчасти можно считать роковым в творческой судьбе комедиографа. Несмотря на довольно теплый прием зрителей и относительный успех двух предыдущих пародийных пьес — «Гвоздики и перчатки» и «Цампы», — драматург решается на долгие годы оставить работу в жанре оперной пародии. И только спустя почти 15 лет Нестрой вновь обратится к этому жанру. К сожалению, не слишком успешно. И в качестве первоисточника теперь выберет сочинение уже немецкого композитора.

ГЛАВА 3. «НЕМЕЦКИЕ» ПАРОДИИ СРЕДНЕГО И ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА

§ 3.1. Марта, или Мишмондская ярмарка наемных слуг

Франция всегда занимала важное место в жизни Фридриха фон Флотова. В марте 1828 года шестнадцатилетний композитор вместе со своим отцом переезжают в Париж[406]. Целью этой поездки, по всей видимости, стало обучение юного Фридриха в консерватории по классу композиции у Антонина Рейхи[407] и фортепиано у Иоганна Петера Пиксиса[408]. Благодаря пребыванию во Франции Флотов знакомится с музыкальным театром и устанавливает личные контакты с ведущими оперными композиторами — Ф.А. Буальдье, Дж. Мейербером, Д. Обером, Дж. Россини, и другими[409]. Их влияние на творчество самого Флотова можно обнаружить во многих его работах.

Свою первую оперу Флотов создал в 1835 году[410]: на французской сцене состоялась премьера «Пьера и Катерины» (*Pierre et Cathérine*). За ней последовали «Роб Рой» (*Rob Roy*) и «Герцогиня де Гиз» (*La duchesse de Guise*). Однако первый успех и определенную известность в театральных и музыкальных кругах Флотову принесла работа над музыкой ко II акту оперы «Гибель “Медузы”» (*Le Naufrage de la Méduse*) на либретто Луи Шарля Франсуа Денуайе[411], заказанной директором *Théâtre de la Renaissance*[412]. С этого момента опера занимает центральное место в творческом наследии Флотова.

---

[406] Martha oder Der Markt zu Richmond // Vollständige Dichtung mit Einführung und Notentafeln herausgegeben von Proff. Heinrich Platzbecker // Neues Operntextbuch. № 50. Dresden: Deutsches Verlagsbuchhaus, [Undatiert]. S. 4.

[407] Рейха Антонин (*Rejcha Antonín*; 1770–1836) — чешский и французский композитор, теоретик музыки, педагог.

[408] Пиксис Иоганн Петер (*Pixis Johann Peter*; 1788–1874) — немецкий пианист и композитор. Начинал свою карьеру как концертирующий пианист, затем решил заниматься композицией. Автор таких опер, как «Алмазинда, или Пещера Сезам» (1820), «Заклинание» (1822), «Бибиана» (1829) и других, а также симфонических и камерных сочинений.

[409] *Kaiser F.* Flotow, Adolf Ferdinand Friedrich von // Deutsche Biographie. Berlin: Duncker & Humblot, 1961. Band 5. S. 256–257.

[410] Friedrich von Flotow // Encyclopedia Britannica. URL: https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Freiherr-von-Flotow (accessed: 07.09.2023).

[411] Денуайе Луи Шарль Франсуа (*Desnoyers Louis Charles*; 1806–1858) — французский драматург, актёр, режиссёр, театральный деятель. Автор многочисленных водевилей, мелодрам и комедий.

[412] Meyers Konversations-Lexikon. 4. Auflage. Leipzig; Wien: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885–1892. Band 6. S. 394.

В 1843 году маркиз де Сен-Жорж предложил Флотову написать музыку к I акту балета «Леди Гарриетт, или Служанка из Гринвича» (*Lady Harriette ou La Servante de Greenwich*), который должен был идти в *Grand Opera*[413].

Существует версия, что Сен-Жорж[414] позаимствовал основную идею своего балета из личного опыта двух своих подруг, которые развлекались, переодеваясь в служанок на сельской ярмарке. Однако, как отмечает американский музыкальный критик и музыковед Генри Эдуард Кребиль, достоверность этой истории весьма сомнительна[415]. С уверенностью можно утверждать, что сюжетная канва балета Сен-Жоржа встречается уже в балете французского композитора Шевалье[416] *Ballet des chambrières à louer* 1617 года[417]. Ранее история также была адаптирована в жанре водевиля 1836 года *La comtesse d'Egmont* авторства Софии Гей[418].

Премьера балета «Леди Гарриет…» состоялась 21 апреля 1844 года в Париже на сцене *Grand Opera*. Его успех способствовал не только укреплению известности Флотова, но и дальнейшей популяризации сюжета.

В 1840 году в Париже Флотов встретился с Фридрихом Вильгельмом Ризе, актером и писателем из Гамбурга. Во время личных встреч они обсуждали, как перенести достоинства французской *opéra comique* в немецкое либретто. В скором времени появилась возможность реализовать эту идею на практике: в 1844 году Гамбургский театр заказал композитору оперу «Алессандро Страделла». В основу либретто Ризе положил французский водевиль.

Однако успех и популярность истории о даме, переодевавшейся в горничную, не давали Ризе покоя. Он пишет либретто для оперы Эдуарда Штигмана «Леди Гарриет», которая была представлена на сцене Гамбургского театра в 1846 году. Однако спектакль в репертуаре не задержался. Тогда Ризе

---

[413] Музыка к двум остальным актам принадлежит Фридриху Бургмюллеру и Эдуарду Дельдевезу. Условия заказа предполагали завершение работы в течении четырех недель.

[414] Сен-Жорж Жюль-Анри Вернуа де (*Saint-Georges Jules-Henri Vernoy de*; 1799 [1801] — 1875) — французский драматург и прозаик, автор более 70 оперных либретто и более 30 драматических пьес. Директор парижского театра Опера Комик (1829).

[415] Martha or The fair at Richmond. A comic romantic opera in four acts / an Essay on the story of opera by H. E. Krehbiel / Piano-vocal score. New York: G. Schirmen. 1901. P. VII.

[416] Шевалье — французский музыкант конца XVI века. Был скрипачом капеллы при Генрихе IV и Людовике XIII.

[417] *Fétis F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Volum 2. Paris: Firmin Didot, 1866. P. 273.

[418] *Gay S.* La Comtesse d'Egmont. 2 tomes. Bruxelles: J.P. Meline, Libraire-Editeur, 1836.

предложил Флотову переработать эту историю и написать новую оперу. По-видимому, сотрудничество было тесным: Флотов вполне мог влиять на сюжет будущего сочинения, а Ризе создавал прекрасную литературную основу для музыкальных идей Флотова. Стоит отметить, что Ризе имел огромный опыт в переводе и обработке французских комедий. Безусловно, талант писателя не ограничивался только этой сферой.

Премьера «Марты» состоялась в Вене, в Кернтнертор-театре, 25 ноября 1847 года (партитура оперы, по словам самого композитора, переписывалась четыре раза, прежде чем он разрешил ее исполнить[419]). Уже на следующий день Флотов стал известен всей Европе как самый знаменитый немецкий композитор своего времени, а «Марта» вошла в перечень наиболее исполняемых опер.

Немецкоязычная критика была едина в своем мнении: флотовская «Марта» — шедевр немецкой оперной школы. Рецензенты писали, что зрители требовали бисировать едва ли не каждый номер, отмечая, что «редко когда публика аплодировала так единодушно. Декорации и постановка были выполнены со вкусом и благоразумием, капельмейстер Прох[420] дирижировал со свойственным ему рвением и пониманием, хор и оркестр работали слаженно, в общем, все было необычайно приятно»[421].

Рецензент *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* оценил «Марту» весьма высоко:

> Богатство мелодий сделает эту оперу венской любимицей, а хоры и арии будут соперничать друг с другом как по красоте идеи, так и по оригинальности изобретения; это, прежде всего, относится к нескольким виртуозным квартетам, а также к английской мелодии, которую маэстро очень искусно вплел в целое[422].

Удивительным на этом фоне может показаться тот факт, что английские музыкальные критики относились к опере Флотова скорее отрицательно. Невысоко оценивает музыку «Марты» и самого композитора английский музыковед и критик

---

[419] The Musical Times and Singing Class Circular. 01.05.1874. Vol. 16. №. 375. P. 489. https://doi.org/10.2307/3352231.
[420] Прох Генрих (*Proch Heinrich*, 1809–1878) — австрийский композитор, дирижер, скрипач, преподаватель пения. В 1837 году стал капельмейстером театра Йозефштадт в Вене, а в 1840 году — придворной оперы. В большей степени был известен как композитор-песенник, хотя работал во многих жанрах (*Mandyczewski E.* Proch, Heinrich // Allgemeine Deutsche Biographie. Leipzig: Verlag von Duncker und Humblot, 1888. Band 26. S. 620–621).
[421] *Wiener allgemeine Musik-Zeitung.* 30 November 1847. № 143. S. 574.
[422] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode.* 27. November 1847. № 237. S. 947.

Р. А. Стритфайлд: «Флотов обладал определенным мелодическим дарованием, и музыка “Марты” мелодична, хотя и банальна, но партитура совершенно лишена какого-либо реального музыкального интереса»[423]. Отрицательную характеристику дали опере Фрэнк Ховес и Филип Хоуп-Валлес. По их мнению, легкая музыка и банальная сценография — вот те элементы, которые «принесли опере дурную славу»[424].

Не углубляясь подробно в анализ оперы, отметим лишь наиболее существенные особенности драматургии и музыкального содержания «Марты».

Сам Флотов охарактеризовал свою оперу как «романтико-комическую». И эти две стороны действительно очень ярко в ней выражены.

Комическое начало заложено уже в самом истоке фабулы: фрейлине королевы, леди Гарриет, и ее подруге Нэнси наскучила жизнь при дворе и они, переодевшись в крестьянок, решают посетить проходящую «ярмарку служанок». Мотив переодевания, который позволяет дамам скрыть свою личность и статус, и который становится «катализатором» всех последующих перипетий в их судьбах, — типичный сюжетный ход многих комических опер XVIII–XIX веков.

Смена социальных ролей явно прослеживается и во втором действии (знаменитый дуэт «с прялкой»), когда мужчины, решив показать дамам, как правильно прясть, сами садятся за станок и с большим интересом погружаются в этот процесс.

О комической стороне «Марты» свидетельствует и наличие типичных комических персонажей, в данном случае — Тристана, Нэнси и Пламкета. Последних двоих, к тому же, объединяет любовная линия, что также свойственно комической опере.

И, наконец, можно также отметить наличие, как верно высказался А. А. Гозенпуд, «часто встречающегося в старых комедиях конфликта любви, побеждающего социальное неравенство»[425]. Леди не может выйти замуж за

---

[423] *Streatfeild R. A.* The Opera: A Sketch of the Development of Opera. With full Descriptions of all Works in the Modern Repertory. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1907. P. 103.
[424] *Howes F., Houp-Walles Ph.* A key to opera. London and Glasgow: Blackie and son limited, 1936. P. 96.
[425] *Гозенпуд А. А.* Оперный словарь. Москва-Ленинград: Музыка, 1965. С. 248.

простолюдина. Тот факт, что Лионель оказывается «мнимым фермером» (то есть представителем знати, без всякого умысла оказавшегося «крестьянином»), позволяет сохранить условность «социального положения». Хотя в опере этот социальный подтекст немного усилен за счет того, что Лионель не принимает своей новой роли графского наследника. По этой причине Марта, чтобы искупить вину перед молодым человеком и умерить его обиду, вновь переодевается в служанку и устраивает во дворе дома Пламкета аллюзию на Ричмондскую ярмарку, пытаясь сыграть на воспоминаниях о дне их первой встречи. Фактически, леди сама отказывается от социальной условности (и своего статуса) во имя любовного счастья.

К тому же именно любовный конфликт становится связующим звеном между комическим и романтическим пластами оперы.

Романтическая сторона оперы, на наш взгляд, не требует какого-то глубинного пояснения из-за ее очевидности и тривиальности. Отметим лишь следующее: несмотря на то, что действие, согласно сюжету, разворачивается во времена королевы Анны Стюарт (1702–1714), многие моменты явно противоречат духу эпохи. В частности, в нем прослеживаются элементы, которые характерны для средневековой культуры, что очень часто можно встретить в литературе романтической эпохи. Так, Нэнси, беседуя с леди Гарриет о ее возможных любовниках, говорит о рыцарях, приезжающих на турнир в доспехах.

Условность либретто позволила композитору наделить своих персонажей типичными, даже шаблонными музыкальными характеристиками. Это проявляется уже в выборе певческих голосов для героев. Партия сентиментальной Леди Гарриет поручена колоратурному сопрано. Нэнси — типичная субретка-контральто, которая также должна владеть техникой колоратуры. Партия Лионеля написана для лирического тенора. Сэр Тристан — комический баритон, в партии которого прослеживаются элементы буффонности. А Пламкет — традиционный бас-*buffo*.

Без преувеличения можно сказать, что «Марта» Флотова — *интернациональное* сочинение: *немецкий* композитор создает оперу на *французское* балетное либретто, но за пределами немецкоговорящих стран текст,

как правило, известен в *итальянском* переводе. При этом все действие спектакля разворачивается в Англии XVIII столетия[426].

Рассмотрим «национальные» элементы «Марты…» чуть подробнее.

Одна из особенностей «Марты» заключается в том, что она не содержит разговорных диалогов. Весь музыкальный материал разделен на номера, которые с точки зрения литературной и музыкальной драматургии логично сменяют друг друга. Если же для лучшей связи композитору необходимо прибегнуть к введению речитативов, то они пишутся в разновидности *accompagnato*, а их продолжительность и объем во всем сочинении сведены к минимуму. В то же самое время, партитура явно свидетельствует о наличии принципа сквозного симфонического развития, характерного для *немецкой* романтической оперы.

Флотов использует довольно типичные для романтической оперы жанры — песни, балладу, романс, ноктюрн, застольную песню и др. В то же время, предпочтение отдается не сольным, а ансамблевым номерам: дуэтам (для развития конкретных любовных линий), квартетам. Нельзя обойти вниманием довольно развернутые многочастные финалы каждого акта и большую роль хоровых сцен, которые, как это и принято в оперной традиции XIX столетия, связаны с колоритом действия (хор служанок из первого действия, хор охотников из третьего действия и другие).

В этом можно проследить связь не только с немецкими зингшпилями, но и с французскими *opéra-comique*. К тому же, Коббе намеренно относит «Марту» к французским операм за ее «элегантность» и «изящество»[427]. Стоит отметить, что французская природа некоторых интонаций оперных номеров проявляется уже в самой первой сцене. В этом плане показателен дуэт леди Гарриет и Нэнси, который, безусловно, обладает французским изяществом и шармом.

---

[426] Заметим, что в каждой стране, где «Марта» ставилась, хронотоп повествования подвергался изменениям. Так, в немецкой и английской версии предполагаемое время действия — период правления королевы Анны, то есть начало XVIII века. По неизвестной нам причине в итальянской версии действие перенесено в XV век, а во французской — в девятнадцатый.

[427] *Kobbé G.* The Complete Opera Book. Covent Garden, London: Putnam, 1935. P. 559.

О типе французской оперы свидетельствует и структура II акта, практически полностью построенная на ансамблевых номерах (что характерно для французской опера-комик).

Таким образом, «Марта» элегантно балансирует на грани немецкого и французского вкусов, органично сочетая в себе признаки обеих традиций.

Но, все же, интонационная природа многих тем Флотова имеет итальянские корни. Все критики и исследователи сходятся во мнении, что композитор явно вдохновлялся музыкой Беллини, Доницетти и Россини. Но итальянский мелос у Флотова встречается при характеристике женских персонажей (особенно показателен в этом плане самый первый дуэт Марты и Нэнси), в массовых хоровых сценах и во всех ламентозных ариях Лионеля, в которых композитор однозначно старается подражать искусству *bel canto*. Некоторые современники видели интонационную связь и с Верди (в частности, об этом в своей развернутой статье писал А. Н. Серов[428])

Удивительно, но английский колорит в опере представлен намного меньше. Флотов цитирует мелодию известной в Англии песни «Последняя роза», автором текста которой был Томас Мур, а музыки — Джон Эндрю Стивенсон (1761–1833)[429]. Впервые она встречается в дуэте Лионеля и Марты из II акта (№ 8), когда молодой человек просит девушку спеть ему что-нибудь. Фактически, мотив этой песни становится своеобразным «лейтмотивом любви» главных героев. Впоследствии ее интонации появятся перед арией Лионеля из III акта как символ его душевного страдания от побега Марты, в антракте к IV действию и в самом конце оперы.

Флотов использовал в своей опере и музыкальные фрагменты из своего раннего балета. Но эти заимствования встречаются лишь в I акте: например, в

---

[428] *Серов А. Н.* Марта. Опера в 4-х действиях. Статья 1 // Музыкальный и театральный вестник. 21 октября 1856. № 42. С. 749–755; Статья 2 // Музыкальный и театральный вестник. 28 октября 1856. № 43. С. 774–778.

[429] Долгое время эта песня считалась народной, то ли шотландской, то ли ирландской (см., например: *Ныркова В. Д.* О «Шотландских вариациях» Глинки // Советская музыка. 1957. № 2. С. 74–76).

увертюре, в хоре служанок «Wohlgemut, Junges Blut», хоре поселян «Mädchen, brav und treu»[430].

К тому же, как отмечает А. К. Кенигсберг[431], некоторые немецкие исследователи рассматривают «Марту» как переработку Флотовым своей же французской оперы «Неприкаянная душа», написанной на либретто Сен-Жоржа и поставленной в Париже в 1846 году. Подобные высказывания возникают по той причине, что многие последующие немецкие оперы Флотова, созданные после «Марты», были переработками его ранних французских опусов, но с новым немецким либретто. Еще одним аргументом в пользу этого мнения может служить то, что самый знаменитый номер «Марты» — ария Лионеля «Ach so fromm» (№ 13) из III акта — также основан на музыкальном материале «Души». Тем самым можно предположить, что в основу «Марты» легли и балет, и названная опера.

Почему же «Марта» оказалась столь популярна в Австрии и Германии? Если принимать во внимание те высказывания, что фигурировали в рецензиях на оперу, то можно сказать, что немецкий театр в те времена переживал глубокий кризис. Во-первых, несмотря на то, что в «Марте» однозначно заметны французские и итальянские влияния, опера была написана специально для немецкоязычной публики[432]. Во-вторых, критики расценивали как ее отрицательное качество «отсутствие содержания в новых немецких операх»[433] (скорее всего как в литературном, так и в музыкальном планах)[434]. В-третьих, под удар беспощадной критики попадали и сами композиторы, их творческие поиски. Точнее, их полное отсутствие. Один из рецензентов сравнил немецких композиторов (современников

---

[430] См. подробнее: *Anselm G* «Tinta musicale» Flotows «Martha» und die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen Musikalischer Analyse in Opern des 19. Jahrhunderts // Archiv für Musikwissenschaft. 61. Jahrg. H. 1. 2004. S. 1–18. S. 16. Клавир балета находится в свободном доступе в сети Интернет, поэтому каждый может самостоятельно сравнить эти два произведения.

[431] 111 балетов и забытых опер. Справочник-путеводитель / авт.-сост. Л. Михеева, А. Кенигсберг. Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2004. С. 248.

[432] См., например: *Wiener allgemeine Musik-Zeitung.* 27. November 1847. № 142. S. 569.

[433] *Wiener Zeitschrift.* 27. November 1847. № 237. S. 946.

[434] Имелось в виду то, что и музыка, и либретто новых немецких опер 1840-х годов были довольно простыми, банальными и неинтересными.

Флотова) с Петером Шлемилем[435]. Негодование вызывало то, что немцы, хоть и обладают ярким мелодизмом, чувством формы, великолепной композиторской техникой, по какой-то причине не желают с этим экспериментировать и писать ту музыку, что была бы по нраву их публике. Фактически, немецкая композиторская школа была обвинена в закостенелом консерватизме, который и мешает развиваться оперному театру.

Флотову удалось этого избежать. Вероятно, помог отмеченный эклектизм его музыкального языка. Он не сконцентрировался лишь на представлении идеального оперного сочинения и немецкого стиля, а попытался создать спектакль, не только отвечающий вкусам публики, но и подходящий любому зрителю, независимо от его национальности и культурного «андеграунда» — будь то немец, француз, итальянец или англичанин. Такой подход обеспечил «Марте» несомненный, но исторически кратковременный успех — ныне она относится к числу оперных раритетов.

Однако в год премьеры — 1847-й — опера произвела фурор в культурном самосознании немецкоязычной публики, имя Флотова оказалось в одном ряду с Лорцингом и Николаи, а его детище привлекло к себе внимание пародистов.

***

25 января 1848 года[436] на сцене Карл-театра на суд публике была представлена пародия на оперу Флотова — *Martha oder Die Mischmonder Markt-Mägde-Miethung* («Марта, или Мишмондская ярмарка наемных слуг»). На афише и в других источниках информация об авторстве этой пьесы указана не была, однако имеющийся чистовой вариант текста пародии[437] и несколько фрагментов

[435] Петер Шлемиль — герой повести А. Шамиссо «Удивительная история Петера Шлемиля» (1813), «долговязый малый, слывший растяпой, потому что был неповоротлив, и лентяем, потому что был нерасторопен» (см.: *Макарова Г. В.* Петер Шлемиль // Энциклопедия литературных героев. М.: Аграф, 1997).

[436] Довольно удивительно, что пародия появилась на подмостках спустя всего два месяца после премьеры оперы. На самом деле, работа по адаптации произведения должна была проводиться в довольно короткий срок — 6 недель, поскольку драматургу сначала нужно было получить либретто для его переработки. В эти полтора оставшихся месяца был написан текст и музыка к нему. В этот же период пьеса прошла цензурную комиссию, а также состоялись репетиции и подготовка к премьере.

[437] Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Signatur I.H. 33.374.

черновиков[438], хранящихся в Венской библиотеке ратуши, написаны почерком Нестроя, что может свидетельствовать об авторстве драматурга.

На титульном листе отмечено, что пародия написана в четырех действиях, однако по какой-то причине этот план не был претворен в жизнь: текст представляет собой трехактный спектакль. В остальном сохранность рукописи хорошая — налицо почти все эпизоды пьесы, за исключением текста кводлибета (акт III, сцена 12), а также монолога и куплетов Лейноля (акт III, сцена 17), от которых остались лишь небольшие наброски.

Документы с предварительными эскизами свидетельствуют о многократном переименовании пьесы. В некоторых случаях подобные изменения касались правописания слов (через пробел, дефис или слитно)[439], а иногда встречаются видоизмененные названия, все равно напоминающие ставшее основным (например, *Martha oder der Jahrmarkt zu Frischmond* и *Martha oder Die Mägdemiethung auf dem Markt zu Mischmond)*.

На премьере Иоганн Нестрой играл *Лейноля*, Венцель Шольц — *Плюмпзака*, Алоис Гройс — шевалье *Вукльфорта*, Фридрих Хопп — *судью*. Госпожа Герцог играла роль *Марты*, а Рорбек — ее подругу *Нэнни*.

Рецензии в прессе, что характерно, были довольно противоречивыми, но в большей степени отрицательными.

Репортер местной газеты *Der Humorist* Эрнст Розе в своем небольшом отзыве ограничился лишь упоминанием о завышенных ожиданиях публики, поскольку венцы знали и любили оригинальную оперу. Но пародия ожиданий не оправдала. Однако, — как отмечает рецензент, — авторы смогли создать довольно интересный спектакль, и если бы он не был так сильно связан с флотовским сочинением, то «это был бы вполне хороший и современный фарс»[440].

В выпуске № 29 *Der Humorist* была опубликована довольно развернутая статья за авторством «A. L—d», в которой представлено мнение о нынешнем

---

[438] Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Signaturen I.H. 33.375, 33.376, 36.792, 79.849, 94.348.
[439] *Martha oder Die Mischmonder Markt Mägde Miethung*, *Martha oder Die Mischmonder-Markt-Mägde-Miethung*, *Martha oder Die Mischmondermarktmägdemiethung*,
[440] *Der Humorist.* 27. Januar 1848. № 23. S. 90.

положении Карл-театра и его репертуарной политике. Автор приходит к выводу, что этот театр отлично сочетает красоту, практичность и изящество, и он не просто превосходит старые театры Вены, но даже заслуживает сравнения с лучшими зарубежными театрами. Как отмечает рецензент, выбор пьес, представленных на сцене в последнее время, может означать переход к более утонченным и благородным темам. В частности, последняя поставленная пародия «Марта» достигает своего комического эффекта благодаря пристойным шуткам и умелым драматическим ходам, «и пародия предстает как действительно веселый и приятный легкий фарс, без всякой примеси безвкусных преувеличений»[441].

Критик *Wiener Zeitschrift* в своей рецензии от 27 января был совершенно иного мнения, чем его коллега по цеху из «Юмориста». По его оценке, вместо шуток в этой пьесе была одна сплошная «хамская грубость»; также он отмечает, что «прием был, по-видимому, не очень приятный»[442].

Особенно недовольным концепцией спектакля оказался критик *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*. Уже в самом начале своей рецензии он довольно резко высказывается о методе пародирования первоисточника, точнее, о практически полном отсутствии каких-либо приемов: «Безымянный автор этого фарса устроился слишком удобно! Переписать оперное либретто почти от сцены к сцене, просто давая говорить тому, что поется, — это еще не значит пародировать»[443]. В то же время он хвалит работу композитора Хебенштрайта и отмечает безупречно исполненную роль Нестроя, считая, что он «оказал большую услугу спектаклю, с живым рвением поддерживая слабого ребенка»[444]. Стоит сказать, что драматург в этом отзыве получил одну из самых высоких оценок своей деятельности. По мнению рецензента, Нестрой всегда «добросовестно выполняет свой долг перед зрителями», поэтому его можно назвать «настоящим артистом». Автор статьи

[441] *Der Humorist.* 28. Januar 1848. №25. S. 99.
[442] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode.* 27. Januar 1848. №19. S. 74.
[443] *Wiener allgemeine Musik-Zeitung.* 27. Januar 1848. № 12. S. 46.
[444] Ibid.

делает в сторону драматурга галантный реверанс в виде весьма поэтического эпитета: «…Над всей комедийной завистью возвышающийся Чимборасо»[445].

Очень необычный отзыв о премьере «Марты» оставил рецензент газеты *Der Wanderer* Гуго Зильберштайн. Статья начинается многообещающе:

> Это был чудесный вечер! Эта свежесть, эта живость пошли нам на пользу, и поистине ни в одном фарсе мы не видели таких правдивых персонажей, такого переплетения разных интересов. А как все было со временем, для времени — сюжет? Их не один, а несколько. И все это в такой обстановке, какой нет и никогда не будет ни на одной сцене. И при этом все естественно, живо, полно разнообразия, покоится на прочном фундаменте и пронизано в целом приятным дыханием свежего воздуха[446].

Однако рецензент здесь говорит вовсе не о пародии, а о том, что видел на улицах района Егерцайле в тот вечер, поскольку ему не удалось попасть на спектакль из-за того, что театр было полностью забит зрителями[447]. Отметим, что после статьи имеется небольшая приписка, сделанная человеком, подписавшимся «*D. R.*»: «Кстати, как говорит Фама[448], ничего не упущено». Подобная ремарка может свидетельствовать о том, что критики *Der Wanderer* посчитали «Марту», в целом, посредственным и ничем не запомнившимся произведением. К тому же, уже в следующем выпуске[449] вышел еще один фельетон Гуго Зильберштайна, в котором автор, наконец-то посетивший спектакль и сильно пожалевший об этом, высказался на счет пародии. По его мнению, пьеса оказалась лишена какого-либо остроумия.

Развернутая и, пожалуй, разгромная статья на «Марту» появилась в газете *Wiener Theater-Zeitung*, принадлежащей Адольфу Бойерлю. Автор рецензии, по фамилии Малер (*Mahler*), уже в самом начале едко отзывается о создателе пародии: «Есть поэты, которые никогда не могут причинить вред одному человеку, но — многим. К таким поэтам относится и автор фарса “Марта”. Если бы он не представил свой фарс на суд публики, он был бы поэтом с добрым сердцем!»[450] Однако именно благодаря этой рецензии мы можем понять, как воспринимала

---

[445] Чимборасо — потухший вулкан, самая высокая точка Эквадора. С XVI по начало XIX века Чимборасо считался высочайшей вершиной на Земле.
[446] *Der Wanderer.* 27. Januar 1848. № 23. S. 2.
[447] Два придворных театра в тот день были закрыты, и только в Карл-театре давали новинку.
[448] Установить личность в настоящий момент не представляется возможным. По-видимому, это один из критиков газеты *Der Wanderer.*
[449] *Der Wanderer.* 28. Januar 1848. № 24. S. 2.
[450] *Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung*). 27. Jänner 1848. № 23. S. 94.

австрийская публика жанр пародии: «<…> пародия — это великое и важное изображение обыденного, <…> она должна придать банальному ту серьезность и торжественность, за которой невольно прорывается озорство»[451]. По мнению рецензента, автор плохо знаком с драматическими и драматургическими принципами пародии, что и привело его пьесу к провалу. Самой главной причиной слабости этой пьесы он, как и практически все остальные критики, считает простую перепись сюжета оперы без какой-либо подробной работы над преобразованием действия и характеров персонажей.

Однако к еще одной причине провала пьесы, по мнению рецензента, можно отнести и то, что сам первоисточник — довольно посредственное сочинение: «…Опера “Марта” не возвышенна и не велика, а пародия не остроумна <…> и не смешна <…>»[452]. Малер отмечает французское происхождение сюжета флотовской оперы, что само по себе снижает ее достоинство из-за несамостоятельности разработки драматургии.

От провала пародию Нестроя не спасли ни прекрасно подобранный актерский состав, ни их усердная и слаженная работа, ни даже великолепные декорации и костюмы (о чем также упоминали с особым восторгом все рецензенты).

Скорее всего, если бы Нестрой поставил под «Мартой» свою подпись, то отзыв в бойерлевской газете, которая в большинстве своем симпатизировала драматургу, мог быть более дружелюбным и положительным.

Несмотря на то, что пародия была ожидаема публикой, а на премьере был аншлаг, всего после трех представлений она была снята с репертуара. Сложно сказать, почему «Марта» Нестроя потерпела такой крах. Скорее всего, причин было несколько. Во-первых, жесткая критика со стороны прессы. Ранее отмечалось, что пьесы Нестроя нередко подвергались несправедливым нападкам со стороны рецензентов и репортеров местных газет. Однако относительно этой пародии их

[451] Ibid.
[452] Ibid.

мнение было солидарным[453]. Во-вторых, Нестрой не решился указать свое авторство на афише. Возможно, он заранее осознавал трагическую судьбу своей пьесы. Не способствовало успеху даже весьма удачное время премьеры — Масленичная неделя (*Fasching*).

Хельмут Аренс усматривает причину провала пародии в поспешности создания пьесы. Недавний выход оперы и просьба Карла Карла сыграть на впечатлениях венцев от новинки и как можно скорее сочинить пародию только навредили драматургу. Пьеса, по его мнению, «была <…> не слишком веселой»[454].

Согласно мнению Отто Роммеля, Нестрой создал это произведение, чтобы продолжить свои предыдущие успешные работы в этой области. В этом стремлении Нестрой попытался адаптировать оперу Флотова в стиле старых венских пародий, переведя сюжет на язык *Gemütlich-Österreichische*[455]. Тем не менее ему не удалось добиться желаемого результата[456].

***

Фабула пародийной «Марты» практически полностью повторяет фабулу первоисточника. Единственное отличие, как ранее было сказано, состоит в том, что четыре акта флотовской оперы поместились в три акта пародии за счет объединения двух последних действий первоисточника в одно.

Таблица № 4: Основные персонажи рассматриваемых сочинений

Ф. Флотов. «Марта»	**И. Нестрой. «Марта»**
Леди Гарриет Дюрам (Марта), фрейлина королевы Анны	Генриетта фон Гарриет, *богатая наследница*.
Нэнси, фрейлина леди Гарриет	Нэнни, *ее приближенная*
Лорд Тристан Миклфорд, кузен Гарриет	Шевалье Вукльфорт
Лионель, фермер, арендатор	Лейноль
Пламкет, фермер, арендатор	Плюмпзак, *богатый арендатор*
—	Маргрет, *его мать*
Судья из Ричмонда	Судья из Мишмонда

[453] И мы, забегая вперед, заметим, что в определенной степени согласны с их критикой в отношении драматургической стороны пьесы.

[454] *Ahrens H.* Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Johann Nestroy, sein Leben. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1982. S. 286.

[455] Стоит отметить, что в австрийской культуре выделяют отдельный «концепт Gemütlichkeit». О его лингвистическом проявлении см. подробнее: *Кирсанова Т. В., Малыгин В. Т.* Концепт Gemütlichkeit в австрийской лингвокультуре (на примере микрополя Behaglichkeit) // Вестник НовГУ. 2014. №77. С. 112–114. (Часть 1); 2014. №83–1. С. 84–88 (часть 2).

[456] *Rommel O.* Nestroys Werke. Auswahl in zwei Teilen. S. LXXVIII.

Нестрой не меняет своего устоявшегося принципа пародирования имен персонажей. То, что было именем главной героини — Марты — в оригинальной опере, теперь становится фамилией (Гарриет). При этом из фрейлины королевы она превратилась в богатую наследницу. Изменен и ее характер: Марта стала довольно холодной, грубой мещанкой, которой невозможно угодить и которой все наскучило. С другими персонажами она общается высокомерно, с некоторыми — едва ли не презрительно, как, например, в следующем диалоге с дворецким из начала I акта:

Дворецкий: Невозможно выразить словами…
Генриетта: Тем лучше, потому что я не люблю слов.
Дворецкий: Наша привязанность так велика…
Генриетта: …что я должна настоятельно просить вас о маленькой любезности — оставить меня одну.
Дворецкий: Наше послушание столь безгранично…
Генриетта: …что я с радостной уверенностью приказываю вам идти!
Дворецкий (*кланяясь*): Сейчас же позабочусь об этом.
(*Машет рукой слугам.*)
Слуги: Да здравствует милостивая госпожа!
(*Все уходят вместе с дворецким*).
Генриетта: Разве может быть что-то более унизительное, чем эти заученные выражения радости? (I, 1, 2) [A.V.4.1]

Имя Нэнси через использование приема ассонанса превращается в просторечное «Нэнни» (Анна). Стоит сказать, что такое изменение удачно, поскольку в немецком языке слово *Nanny* обозначает еще и «нянька», прекрасно соотносящееся с ролью этой героини по отношению к Генриетте.

Этот же прием очевиден и в имени Лейноля: *Leinöhl* явно происходит из немецкого слова *Leinöl* — масло, получаемое из льняного семени. Каламбур отметил и сам Нестрой, вложив в уста своих героев следующий диалог:

Плюмпзак: Конечно, имя Лейноль легко запоминается.
Лейноль: Как «смазанное» (I, 6)

Забавно, что фразу «*Wie geschmiert*» произносит именно Лейноль. Основной перевод слова *geschmiert* — «смазанный». В немецком языке есть фраза *es geht wie geschmiert*, которая в русском языке имеет эквивалент «все идет как по маслу», что очень хорошо подходит судьбе героя: он не только узнает правду о своем богатом происхождении, но и по счастливому стечению обстоятельств встречает будущую

супругу. В то же время это слово имеет еще одно значение — «брать/давать взятки». Поскольку в конце пьесы оказывается, что отцом Лейноля был богатый банкир, эта фраза может заиграть дополнительными красками. Однако у этого слова есть еще одно определение — «хитрый, коварный». Не исключено, что Нестрой опирался именно на это толкование, используя его по принципу контраста: «коварный» по имени герой своим поведением и взглядами на жизнь совершенно не соответствует этой характеристике. Напротив, он — один из самых типичных лирических героев, чей образ доведен до абсурда. «Романтизм», которым охвачен юноша, явно рассматривается как отрицательная черта характера. К тому же, он осознает свое более высокое социальное происхождение, чем приютившая его семья Плюмпзака, что рождает в его голове эгоистические мысли. Это обстоятельство приводит к одному занятному диалогу между героями.

Плюмпзак: Я все время боюсь, что ты уедешь с триумфом от нас и никогда не вернешься.

Лейноль: Мое состояние слишком мало для этого, а моя привязанность к вам слишком велика.

Плюмпзак (*тронуто*): Благородный юноша!

Лейноль: Мой отец был несчастлив в большом свете, всегда советовал мне быть <…> скромным и непритязательным, и поэтому я мало-помалу растерял весь свой блеск и аристократичность. Вы много, очень много сделали для меня, поэтому пусть моим единственным стремлением будет стать таким же обыкновенным, как вы.

Плюмпзак: Но если ты решишься остаться с нами до конца жизни, то должен, пусть ради того, чтобы скоротать время, но хотя бы немного поработать.

Лейноль: Никогда! Трудолюбие увеличит наше благосостояние, из благосостояния возникнет богатство, из богатства возникнут высшие желания, из желаний неудовлетворенность. Нет, вы меня не уговорите, я останусь со своим тихим скромным ленивым образом жизни.

Плюмпзак: Не сердись. (I, 6) [A.V.4.2]

О большом самомнении Лейноля свидетельствует и следующая ситуация: отец оставил ему запечатанное письмо, которое в случае крайней необходимости нужно передать самой важной персоне. Поскольку юноша не понимает, о ком идет речь, он полагает, что письмо было оставлено ему самому.

Имя ближайшего друга и «брата» Лейноля, Плюмпзака, имеет грубую просторечную окраску и переводится как «увалень», что идеально ему подходит.

Думается, противоположность двух этих юношей очевидна. В этом плане интересно рассмотреть их дуэт из шестой сцены I акта, где явно прослеживается их

антонимичность. Каждый из них обладает совершенно разными ценностями и по-разному относится к ярмарке, на которой они оказались.

Таблица №5. Сопоставление текстов Лейноля и Плюмпзака в их дуэте

Плюмпзак	**Лейноль**
У меня в голове есть идея, С хорошей костяной пуговицей Я куплю себе новую трость, И цветы на юбку для мамы.	Все это не доставляет мне никакого удовольствия. Мне на это наплевать. Потому что с моим спокойным умом Я создан лишь для одиночества. Здесь меня слишком дергают. Я люблю только деревенский покой.
Этот шум, эта суета, Развлечений много; На ярмарке почти никогда нет покоя. Там зрелища с вечера до утра.	Этого шума, суеты Становится слишком много. О, сельский покой, Скажи, где ты прячешься? [A.V.4.3]

Кузен Леди Гарриет, Тристан Миклфорд, получает в пародии имя Вукльфорт. Скорее всего, оно происходит от немецкого *Wuckerl,* что означает «завитые локоны». Если это так, то появляется характерная для нестроевского мышления абсурдность трактовки. В немецком языке есть еще одно похожее слово — *Lockenfort*, которое является синонимом слова «лысый». Таким образом, нестроевское *Wuklfort* представляет собой оксюморон («лысый кудрявый»).

Но Нестрой находит еще один повод посмеяться над Вукльфортом. В пьесе он обозначен как *chevalier*, то есть рыцарь, кавалер. Сперва может показаться, что драматург меняет «шило на мыло»: переименовывает тем самым английский статус лорда у Флотова. Но, судя по всему, смысл такой замены кроется гораздо глубже. Во французском языке есть еще одно, уничижительное значение этого слова — «сомнительный субъект», «проходимец, мошенник, аферист». Именно это и становится центром насмешки Нестроя — слабая личность, но в нужный момент очень хитрая и изворотливая.

Несмотря на то, что Нестрой педантично следует либретто оперы Флотова, в том числе сохраняя, хотя и несколько трансформируя, всех персонажей, есть одно любопытное исключение.

Состав действующих лиц пародии незначительно расширен за счет введения еще одного персонажа — матушки Плюмпзака, Маргрет. Каковы были причины такого «расширения», однозначно сказать сложно. Фридрих Валла полагает, что это связано с цензурными соображениями. Была велика вероятность, что цензор не разрешит пропустить на сцену спектакль, в котором две молодые девушки остаются наедине с мужчинами[457]. Вместе с тем, добавление Маргрет позволило драматургу разбавить пародию некоторыми забавными ситуациями и усилить тем самым комический эффект.

Не трудно догадаться, что матушка Плюмпзака — самый типичный герой своего амплуа. Ее отличает чрезмерная опека над «давно выросшими сыновьями» и явно сварливое отношение к своим будущим невесткам. Обнаружив в доме еще одну женщину, Марта и Нэнни вздохнули с облегчением, однако их радость померкла довольно быстро:

Маргрет (*к Генриетте и Нэнни*): Ну, что? Это те птички, которые хотели улететь? Я подготовлю гнездышки там (*показывает назад на боковую дверь справа*), окно довольно высоко, да и ворота довольно крепкие. Днем вам будет весело, и не забывайте, что у меня везде есть глаза и уши (*Идет назад к боковой двери справа*).

Генриетта (*про себя*): Не убежать!

Нэнни (*тихо говорит Генриетте*): Ужас, нас стережет дракон. (II, 2-3) [A.V.4.4]

При этом Маргрет — обычная женщина, немало повидавшая на своем веку и впитавшая спокойное отношение к тяжелому каждодневному труду. Об этом, например, может свидетельствовать первая встреча героини с девушками и их короткий диалог в самом начале II акта:

Маргрет: Ну, девочки, почему вы молчите?

Нэнни: Просто я меланхоличная.

Генриетта: А я тоскую по родному дому.

Маргрет: Ничего, это пройдет, просто работайте с утра до ночи, тогда и страдать перестанете. (II, 2) [A.V.4.5]

Но несмотря на то, что Маргрет очень сильно любит своих сыновей и переживает за них, это не мешает ей быть с ними очень строгой и даже деспотичной. «Мальчики», хоть и взрослые по годам, но как маленькие дети

---

[457] *Walla F.* Johann Nestroy. Stücke 25/I. // *Hein J., Hüttner J., Obermaier W., Yates W. E.* Johann Nestroy, Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe. Wien: Zsolnay, 2000. S. 441.

слушаются ее и выполняют все указания, особенно если Маргрет выходит из себя. Так, после небольшой ссоры между девушками и парнями, разъяренная Маргрет отправляет Лейноля и Плюмпзака по своим комнатам:

Маргрет (*возвращаясь назад из боковой двери справа*): <…> Ну что, сорванцы, вы будете спать или нет? <...> Марш в постель!
Плюмпзак: Мне надо только наказать ее...
Лейноль: Мне надо только ее наградить...
Маргрет: Довольно! Завтра на все найдется время.
Плюмпзак (*угрожающе обращаясь к Нэнни*): Радуйся! (*Уходит в боковую дверь слева впереди*).
Лейноль (*к Генриетте*): Поцелуйчики перенесем на завтра. (II, 6) [A.V.4.6]

Она же станет главным участником, наверное, самой комичной сцены пародии — бегства Генриетты и Нэнни. Если у Флотова этот эпизод (хоть и очень отдаленно!) напоминает банальный современный экшн с погоней, то Нестрой приправляет его щепоткой хоррора: стоя у окна, Маргрет видит призрака, которым оказывается переодетый Вукльфорт:

Маргрет: <…> (*Подойдя к окну, выглядывает наружу.*) Как красиво светит луна! (*Слышен вой собаки.*) Чего это собака воет, она точно что-то увидела во дворе. <…> Мне становится не по себе... (*Смотрит на улицу.*) Не движется ли там что-то белое? (*Отворачивается.*) Я не решаюсь посмотреть <…> (*Размышляет.*) Сегодня — да, да — в этот день сорок лет назад умер мой последний любовник — если бы он хотя бы... (*Вспоминает.*) Ах, что могло бы вытащить его сейчас из могилы? Если бы он хотел меня навестить, он сделал бы это еще давно. Я должна закрыть ставни. (*Идет к окну.*)
(*Звучит музыка. Вукльфорт подходит к окну снаружи, одетый как привидение в белый костюм эпохи Рококо*).
Маргрет (*вскрикивая от ужаса*): Ах!!! Это он! Его призрак! Его призрак!!! (*Бежит назад в боковую дверь слева.*) (II, 8) [A.V.4.7]

Стоит отметить, что Нестрой показывает различие между персонажами не только в их характерах или взглядах на жизнь, но и в их взаимоотношениях между собой. Довольно показательно в этом плане то, как мужчины относятся к «арендованным» девушкам. Если Плюмпзак на первых порах рассматривает Нэнни именно как свою «вещь», то Лейноль действительно безумно влюбляется в Марту. Достаточно привести в пример финал II акта, когда мужчины объявляют поиски беглянок и предлагают вознаграждение за их поимку:

Плюмпзак: Двадцать гульденов вознаграждения за богемку!
Лейноль: Пятьдесят гульденов и королевство за Марту!!!
Плюмпзак: Вперед! Во все концы света!
Слуги: За ними! *(Устремляются прочь, Плюмпзак вместе с ними).*

Лейноль: *(опускается на стул впереди, разводит руками и жалобно зовет):* Марта!!! (II, 12) [A.V.4.8]

Заметим, что мужчины не просто предлагают неравнозначные между собой суммы. Лейноль в этот момент, фактически, в открытую признается в любви к Марте, предлагая именно ей «королевство и все деньги». К тому же Плюмпзак, в отличие от своего брата, не называет имени девушки.

Почему Нестрой показывает такое различие в отношении Лейноля и Плюмпзака к девушкам? Ответить сложно. С одной стороны, драматург усиливает «ролевую дифференциацию», имеющуюся в опере Флотова: Лейноль — типичный романтический герой, а Плюмпзак — явно комический персонаж. С другой стороны, они имеют разное социальное происхождение (хоть и воспитывались в одной среде). Вероятно, именно эту особенность и хотел подчеркнуть Нестрой. Плюмпзак, помимо того, что имеет строгую мать, с самых юных лет постигал устои и традиции простолюдинов (хоть и вполне зажиточных). В Лейноле же явно прослеживаются галантные манеры и влияние высоких идей, хотя его отец не имел для этого соответствующего социального происхождения.

Есть еще одно важное отличие, которое при чтении пьесы не сразу бросается в глаза. Действие нестроевской «Марты» явно происходит не в Англии. Английские служанки были превращены драматургом в вальдфиртельских и богемских слуг, чтобы подчеркнуть австрийский колорит. К тому же забавные приключения арендаторов и наемных слуг отлично вписываются в картину буржуазного общества, о котором так любил говорить драматург. Как справедливо пишет в своем анализе Франц Маутнер, «сюжет сдвинут в буржуазную, умеренно бурлескную сторону, характер Марты огрублен; то тут, то там встречаются намеки на жалкие экономические условия того времени»[458].

Но об австрийской повседневности в этой пьесе свидетельствуют не только актуальные темы и типичные образы. «Марта» — единственная пародия, которая практически вся написана на австрийском диалекте. До этого Нестрой лишь

[458] *Mautner F. H.* Nestroy. Frankfurt: Suhrkamp, 1978. S. 295.

эпизодически прибегал к включению диалектизмов в речь своих героев. И этот прием был необходим для создания комического антуража или показа противоречивости ситуации. Здесь же австрийский диалект, скорее всего, — яркая деталь вальдфиртельской сельской жизни. Его проявления обнаруживаются у всех персонажей вне зависимости от их социального происхождения. Если у Флотова переодетые девушки все равно говорят «высоким штилем», что выдает их аристократические корни (это, кстати, проявляется и в музыке, что стало поводом для критики оперы за ее «неправдоподобность»), то Нестрой уравнивает всех своих героев и стирает между ними какие-либо социальные границы.

Удивительно, но именно в «Марте» Нестрой решил отказаться от серьезных драматургических изменений. Единственным исключением стали те фрагменты, где непосредственное участие принимала матушка Плюмпзака, но они не вносят в повествование кардинальных изменений. Каковы могли быть причины такого решения? Во-первых, довольно короткие сроки написания пьесы. Вряд ли за шесть недель, которые были отведены Нестрою (а фактически, еще меньше времени!), он смог бы глубоко переработать сюжет первоисточника, изменив его или расширив некоторые линии повествования. Во-вторых, «Марта» — это первая пародия, которая была представлена не как «волшебная пьеса» (*Zauberstück*), а как реалистический фарс (*Posse*). Безусловно, во всех трех предыдущих пародиях магический элемент давал богатую почву для серьезных преобразований сюжета. В-третьих, сама по себе флотовская «Марта» — комедия. Вероятно, драматург видел основной сюжет удачным с точки зрения содержания и не стремился его как-либо видоизменять. Основной же объект пародийного внимания драматурга — характеры персонажей и их взаимоотношения. В целом, это же интересовало и самого Флотова.

Конечно, можно попытаться выделить еще один объект пародии. Как отмечали критики, опера Флотова сочетала в себе три разнохарактерные сферы — комическую, лирическую и драматическую. Могли ли они оказаться в центре внимания Нестроя?

Драматическая линия, по мнению рецензентов, была самой слабой у Флотова. Нестрой же строго следует первоисточнику, полностью копируя сюжет. Поэтому, за исключением некоторых сцен, связанных с образом мамы Плюмпзака, драматическая сфера не была подробно проработана.

Комический аспект также вызывает множество оговорок. У драматурга, как и в оригинале, он связан только с явными героями этого амплуа — Плюмпзаком, Нэнни и Вукльфортом. Но при этом Нестрой не пытается углубить эти линии (как, например, это можно видеть в «Цампе») и совсем не решается включить комические мотивы во взаимоотношения «романтических» героев-влюбленных — Марты и Лейноля (как в «Гвоздике и перчатке»).

При этом стоит заметить, что романтический ореол, который однозначно присутствует в пародии, Нестроем гипертрофирован и доведен до абсурда. И проявляется это исключительно в образе Лейноля.

Чем же по жанру предстает «Марта» Нестроя? Текст пьесы отличается тщательной проработкой психологических характеристик героев и обилием комедийных вставок и шуток. Однако утверждать, что пародийных проявлений в этой пьесе нет, было бы опрометчиво. Тот факт, что ролевая функция персонажей и общая атмосфера повествования отчетливо напоминают австрийский антураж нестроевских времен, может свидетельствовать о том, что основной объект пародии и сатиры драматурга — его современники, их быт и нравы. Фактически, драматург широко разворачивает то, что Флотов в своей опере попытался аккуратно обойти стороной — а именно «комедию нравов» и «комедию положений». Если оригинальная «Марта» органично сочетала в себе комическую и лирическую стороны (а некоторые критики отмечали и драматическое влияние, однако из-за ее не слишком явной проработки ставили это в укор Флотову), то Нестрой высмеивает то, что всегда воспринималось в искусстве комичным, но неожиданно стало обыденным для нестроевской эпохи.

***

К сожалению, ни партитура, ни клавир Хебенштрайта к «Марте» Нестроя не сохранились — или пока не обнаружены. Чтобы составить хотя бы самое общее представление о музыкальной стороне спектакля, попытаемся восстановить структуру пьесы на основе ремарок драматурга.

Скорее всего, к музыкальным номерам пародии принадлежали следующие:

№1. Увертюра;
Акт I.
№2. Хор слуг (сцена 1);
№3. Хор (женский) (сцена 4);
№4. Oberländler (сцена 4). С пением и танцами;
№5. Хор арендаторов и крестьян (мужской) (сцена 5);
№6. Ритурнель (сцена 5);
№7. Дуэт Плюмпзака и Лейноля (сцена 6);
№8. Ритурнель (сцена 7);
№9. Хор вальдбаурских[459] служанок (сцена 7);
№10. Мелодрама (сцена 7). За кулисами исполняется барабанный бой;
№11. Финальная мелодрама (сцена 11).
Акт II.
№12. Ритурнель (сцена 3);
№13. «Прядильный» квартет (сцена 3);
№14. Мелодрама для появления Вулькфорта в облике призрака (сцена 8);
№15. Финальная мелодрама (сцена 11);
Акт III.
№16. Хор дам (сцена 4);
№17. Кводлибет-терцет с хором (сцена 12);
№18. Песня Лейноля (сцена 17);
№19. Хор сельских жителей (сцена 18);
№20. Заключительная мелодрама (сцена 21).

Этот перечень однозначно неполон. Во всех предыдущих пародиях присутствовали ритурнели, которые самим Нестроем, впрочем, прописаны не были. Подобные номера, вероятно, вставлялись уже во время репетиций по договоренности между драматургом и композитором. Скорее всего, подобная ситуация должна была произойти и с «Мартой». Но, похоже, пародия с музыкальной точки зрения была действительно «камерной», о чем может свидетельствовать заметка рецензента *Wiener allgemeine Musik-Zeitung:* «Господин Хебенштрайт самым искусным образом использовал отведенное ему малое место [в пародии — *А. В.*]»[460].

[459] Имеется в виду Вальдфиртель — северо-западная часть австрийской провинции Нижняя Австрия.
[460] *Wiener allgemeine Musik-Zeitung.* 27. Januar 1848. № 12. S. 46.

Как можно заметить, преобладающими вокальными номерами в пародии оказались хоры, непосредственно связанные с народными сценами. Скорее всего, по своему музыкальному воплощению они напоминали все подобные номера из предыдущих пародий.

Из сольных номеров представлены только куплеты Лейноля из III акта (17 сцена). Здесь стоит сказать, что абсолютно все исследователи творчества Нестроя отмечали сокращение количества сольных номеров в его пьесах 1840-х годов по сравнению с предыдущим десятилетием. Однако никто не объяснял подобной ситуации. Помня, что роль Лейноля исполнял сам Нестрой, рискнем высказать предположение, что причина этого феномена кроется в труппе. Как правило, все сольные номера в пьесах драматурга предназначались для исполнения самим Нестроем и его женой, Марией Вайлер, поскольку именно они имели полноценное музыкальное образование. Их партии всегда отличались необычным мелодическим рисунком, сложной вокальной техникой и развернутостью форм. Все остальные члены труппы обладали более скромными вокальными данными. К тому же, Нестрою на тот момент уже было больше 45 лет, что, вероятно, могло сказываться на голосе. Нельзя забывать и о быстроте написания пьес и широком репертуаре театра, что, скорее всего, не позволяло качественно репетировать музыкальные номера.

Вероятно, к сольным номерам можно отнести и *Oberländler*, который, помимо танцев Генриетты, Нэнни и Вулькфорта, предполагал пение Нэнни. Однако, что *именно* она должна была исполнять (мелодию лендлера, какой-то вокализ или незамысловатую песню в народном духе), неизвестно: Нестрой не оставил никаких подробных комментариев, а поэтических строк эта сцена не содержит. В то же время, он вполне мог быть и ансамблевым по своей природе.

Из ансамблевых номеров отметим два. Прядильный квартет, который функционально повторяет такую же сцену в опере, судя по воспоминаниям в прессе[461], основывался на какой-то известной в то время народной песне (ее

[461] Ibid.

название нигде не упоминается). Кводлибет-терцет не содержит каких-либо намеков или указаний Нестроя на цитируемые музыкальные фрагменты.

Вероятно, II акт открывался антрактом «с прекрасно исполненным соло трубы и непривлекательным соло горна»[462]. Вызывает вопросы упоминаемая в *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* «винная песня [*Weinlied*], исполненная с дерзким юмором господином де Маршионом»[463]. Какую роль играл в тот вечер актер и где должна была быть расположена эта песня, сегодня установить не представляется возможным.

Сказать что-то иное о музыкальном содержании пародии довольно затруднительно. Нет никаких данных о том, присутствовали в музыке Хебенштрайта какие-то цитаты из оперы, или нет. Хотя доподлинно известно, что в кводлибетах последующих пьес (*Höllenangst* и *Sie sollen ihn nicht haben*) точно имеются темы из флотовской «Марты». Ничего нельзя сказать и о стиле композитора, принципах его оркестровки или методах пародийной работы, поскольку критики газет и журналов (даже те, что специализировались исключительно на музыке) ограничились лишь упоминанием Хебенштрайта как автора. Кроме обобщенного хвалебного отзыва в *Wiener allgemeine Musik-Zeitung,* лишь только в одной газете, *Wiener Zeitschrift*, рецензент отметил, что «музыкальные мотивы были избитыми, напоминая уличные песенки»[464].

***

К сожалению, нестроевская «Марта», как мы уже упоминали, недолго продержалась на сцене, и после третьего спектакля ее сняли с репертуара. Справедливости ради стоит сказать, что пародия Алоиза Берля и Франца фон Зуппе «Мартль, или День портиункула в Шнабельхаузене» (*Martl, oder Der Portiunculatag in Schnabelhausen*), поставленная в декабре того же 1848 года, как и ее «старшая сестра», тоже продержалась всего три спектакля.

---

[462] Ibid.
[463] Ibid.
[464] *Wiener Zeitschrift,* 27 Januar 1848. S. 47.

Тем не менее для Нестроя провал пьесы оказался тяжелым ударом. Через два месяца немецкоязычные страны охватит революция, чей дух уже давно проник в пьесы драматурга. Возможно, это также сказалось на непопулярности пародии: она появилась в не слишком удачное время. С «Марты» же начинается период творческого кризиса и театральных «поражений» Нестроя как драматурга, продлившийся вплоть до середины 1850-х годов. Практически пятнадцать лет после появления «Роберта-дьявола» Нестрой не решался вновь обратиться к жанру оперной пародии. Пройдет примерно еще лет десять со дня премьеры «Марты», прежде чем драматург вновь возьмет себя в руки и создаст, наверное, одно из самых знаменитых и выдающихся сочинений в истории оперной пародии — «Тангейзера».

§ 3.2. Тангейзер

31 октября 1857 года в венском Карл-театре состоялась премьера пародии на оперу Рихарда Вагнера «Тангейзер». Нестрой играл *ландграфа Пурцеля*, Карл Тройман — *Тангейзера,* Алоис Гройс — *Вольфрама*, Фридрих Хопп — *Катафалкера*, Вильгельм Кнаак — *пастуха*.

Перед тем, как непосредственно приступить к анализу этой пьесы, необходимо ответить на один очень важный вопрос: кому принадлежит авторство пародийного «Тангейзера»?

Для нестроеведения одной из постоянных и актуальных проблем было создание единого и полного каталога сочинений Нестроя. Если сравнить многие подобные труды, то заметным окажется то, что они очень сильно разнятся по своему содержанию и объему. Такая ситуация сложилась по многим причинам. Очень часто спектакли в австрийских народных театрах шли без указания их автора. Среди них оказался и «Тангейзер». При жизни Нестроя пьеса всегда ставилась анонимно. Сам драматург упомянул ее всего один раз, в письме Эрнсту

Штайнхойзеру[465] от 22 января 1861 года, но из содержания письма однозначно судить об авторстве Нестроя сложно. Если у венских критиков не было сомнений в том, что «Тангейзер» — «детище» Нестроя, то литературоведы долгое время не соглашались с этим мнением.

Так, например, Винченцо Кьяваччи и Людвиг Гангхофер не решились добавить пьесу в свое нестроевское собрание сочинений. Большие сомнения присутствовали и у Отто Роммеля и Отто Базиля. На защиту авторства Нестроя встал Питер Брэнском. По его мнению, доказательствами принадлежности «Тангейзера» перу комедиографа могут быть употребления определенных слов, характерных для словаря нестроевских пьес, типичные лингвистические приемы изложения, литературный стиль и частое использование неологизмов. С этой позицией согласны Франц Маутнер и Герберт Хунгер[466].

Стоит заметить, что проблема авторства затронула и вторую нестроевскую пародию на оперное наследие Вагнера — «Лоэнгрин», однако взгляды нестроеведов на нее не столь радикальны[467].

Вернемся к основному повествованию. Театральная публика увидела на премьере не только «Тангейзера». Показанный перед пародией одноактный фарс «Тихая компания, или Как выплатить проценты» (*Eine ruhige Partei, oder Wie man seinen Zins zahlt*) представляет собой переработку французской пьесы Феликса Штернау (Felix Sternau).

Сюжетная фабула этой пьесы разворачивается вокруг следующей ситуации: один молодой человек, будучи арендатором комнаты, выступает в роли мстителя против тиранического домовладельца, ущемляющего права всех жильцов и домочадцев. Комизм ситуации усиливается тем фактом, что уязвленный домовладелец и хвастливый арендатор оказываются друг другу отцом и сыном.

---

[465] Штайнхойзер Эрнст (*Stainhauser Ernst*) — австрийский актер и писатель. Один из ближайших друзей Нестроя (*Obermaier W.* Nestroy und Ernst Stainhauser // *Yates W. E., McKenzie J. R. P.* Viennese Popular Theatre: A Symposium. Exeter: University of Exeter, 1985. P. 41–54).

[466] *Branscombe P.* Johann Nestroy. Stücke 36 // *Hein J., Hüttner J., Obermaier W., Yates W. E.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Wien: Deuticke, 2000. S. 1–4.

[467] Об этом подробнее сказано в § 3.3.

Эта пьеса, согласно мнению исследователей, Нестрою не принадлежит, установить ее автора в настоящий момент не представляется возможным.

Фарс «Тихая компания» был принят не очень хорошо и при повторном представлении «Тангейзера» его заменили на комедию *Sechs Kreuzer*[468]. Зато «Тангейзер» оказался настоящим открытием. Кажется, эта пьеса стала единственной пародией Нестроя, о которой венская пресса высказалась единодушно положительно.

Судя по отзыву в газете *Oesterreichische Zeitungshalle*, премьера «Тангейзера» была долгожданной. «После успешного преодоления стольких препятствий[469], <…> [«Тангейзер»] получил поистине восторженную реакцию, подобной которой давно не было у новинки»[470]. Рецензент хоть и отмечает строгое следование сюжету первоисточника, но те юмористические моменты, которыми Нестрой наполнил свою пьесу, позволят «даже диафрагме самого большого любителя музыки будущего сотрястись»[471].

Остался доволен спектаклем и рецензент газеты *Ost-Deutsche Post*. Он отмечает, что «поэзия и музыка вышеупомянутой оперы будущего подверглись сатире с изысканным юмором», декорации «отличаются удивительным великолепием и богатством», а игра нестроевской труппы была настолько феноменальной, что публика чествовала актеров довольно продолжительное время. В конце статьи высказывается мысль, что «ни одна венская сцена уже давно не дарила зрителям такого глубокого наслаждения»[472].

Рецензент газеты *Morgen Post* подошел к оценке спектакля с несколько иных позиций. Симптоматично уже само начало рецензии: «Если бы известное изречение Гёте “…пародировать можно только хорошее” было применимо во всех случаях, то давний спор о совершенстве музыки будущего был бы решен успехом вчерашнего спектакля»[473]. Судя по всему, представители театрального мира Вены

---

[468] *Wiener Zeitung.* 3. November 1857. № 252. S. 3101.
[469] Установить, что здесь подразумевает рецензент, к сожалению, не представляется возможным.
[470] *Oesterreichische Zeitungshalle.* 3. November 1857. № 256. S. 3.
[471] Ibid.
[472] *Ost-Deutsche Post.* 1. November 1857. № 251. S. 3
[473] *Morgen-Post.* 1. November 1857. № 300. S. 3.

довольно скептически относились к музыкальным изысканиям и новациям Рихарда Вагнера. Тем не менее автор статьи отмечает оглушительный успех пародии на вагнеровского «Тангейзера». Рецензент проводит параллель между этой пьесой и «Театральной чепухой» Морлендера Мора[474], отмечая связь не только в форме спектаклей и их содержании, но и в том фуроре, который произвели эти произведения у публики. Однако главная заслуга в достижении такого результата кроется не столько в актерской игре или тексте пьесы, сколько в ее музыке, так как вся «тяжесть» пародии должна исходить именно от нее. Журналист пишет, что «капельмейстер Биндер умел весело и неожиданно пародировать так называемую музыку будущего и ее <…> инструментарий, и эффект был тем драматичнее, чем комичнее звучали переплетенные старые знакомые мелодии[475]». Вкупе с бесподобной игрой Нестроя, Гройса и Троймана, а также декорациями Леманна[476], которые «намного превосходят оригинальную оперу в том виде, в котором она представлена [в Вене]»[477], пародия быстро завоевала успех и популярность у венской публики.

Такой же хвалебный отзыв о музыкальном оформлении оставил критик журнала *Fremden-Blatt*: «Музыка Биндера — лучшее, что мы слышали в этом жанре; в ней умело переплетаются серьезные мелодии “Тангейзера” с современными мелодиями, особенно превосходна инструментовка»[478].

Репортер *Die Presse* посвятил свой отзыв, в большей степени, Леманну. В нем журналист охарактеризовал работу декоратора следующим образом: «Придуманные и реализованные с душой и остроумием, они [декорации. — *А. В.*] стали самым подходящим фоном для удачной пародийной музыки и гротескных, в высшей степени комичных выступлений актеров»[479].

---

[474] Более подробно о «Театральной чепухе» М. Мора см. в § 3.3.
[475] По всей видимости, речь идет о наиболее популярных номерах из вагнеровской оперы, цитатах из оперных сочинений иных композиторов, а также популярных народных песнях. Подробнее об этом см. ниже.
[476] Леманн Мориц (*Lehmann Moritz*, 1819–1877) — немецкий художник и сценограф.
[477] *Morgen-Post.* 1. November 1857. № 300. S. 3.
[478] *Fremden-Blatt.* 1. November 1857. № 251. S. 5.
[479] *Die Presse.* 1. November 1857. № 251. S. 2.

Помимо декораций, репортер отметил, что «текст пародии сам по себе смешной, но успех вечера в основном определили сценические решения»[480].

Довольно короткую, но очень поэтическую заметку об этом вечере опубликовали в *Berliner Musikzeitung*:

> Пародия на «Тангейзера» была поставлена в Карл-театре под восторженные аплодисменты. Музыка, написанная капельмейстером Биндером, представляет собой маленькое шеф-поварское блюдо и в значительной степени способствует блестящему успеху пародии. Декорации представляют собой нечто невиданное[481].

Der Humorist посвятил пародии две статьи. Первая из них, небольшая по объему заметка, лишь засвидетельствовала оглушительный успех пьесы у публики. В ней были отмечены «неописуемо красивые, романтичные и фантастичные» декорации Леманна и непревзойденная игра Нестроя, в которой соединились «вся пародия, вся комедия, вся гротескная эффектность»[482]. Критик сравнивает пьесу с «лоскутным одеялом, сшитым из устаревших деталей», по всей видимости, указывая на присутствующие в тексте комедии однотипные и ходовые приемы пародирования и травестирования, так часто встречаемые в постановках венского народного театра. Однако этот факт, по мнению рецензента, не сказался на великолепии спектакля.

Вторая статья, опубликованная спустя два дня после премьеры, наверное, — самая развернутая из тех, что посвящены «Тангейзеру». Однако тон этого фельетона был довольно нравоучительным.

Во-первых, критик спорит с тем, что «Тангейзер» — это пародия на оперу Вагнера и на музыку будущего. Он разграничивает понятия «пародия» и «травестия», отнеся новинку Нестроя к последней. Спорным для рецензента остается и возможность существования музыкальной пародии как таковой. По его мнению, в пародии должна присутствовать непрерывная идея, которой в музыке быть не может. Отсюда вытекает, что «пародировать музыкально — нонсенс»[483].

---

[480] Ibid.
[481] *Berliner Musikzeitung.* 11. November 1857. № 46. S. 365.
[482] *Der Humorist*. 1. November 1857. № 294. S. 1176.
[483] Подробные аргументы рецензента см. в §1.2.

Успех «Тангейзера», по мнению автора этой статьи, связан с тем, что Нестрой умело играет довольно слабыми и специфическими вкусами публики, вызывая у них необходимые чувства:

> Тот, кто заставляет смеяться старый мир, имеет больше заслуг, чем тот, кто открывает новый. Тот, кто веселит, развлекает и отвлекает мир, приносит больше пользы отечеству, чем академия старых открытий и неоткрытых наук.

Скорее всего, рецензент оценивает вагнеровское творчество не слишком высоко, о чем свидетельствует отдельно брошенная в тексте фраза: «Чтобы пародировать гениальный бред, нужна гениальная пародия»[484].

Тем не менее благодаря филигранной актерской игре труппы Карл-театра (и в частности — Нестроя) и уникальным декорациям Леманна, этот «Тангейзер» оставил о себе приятные воспоминания.

Совершенно противоположное (на первый взгляд) по своей сути мнение не только о пародии Нестроя, но и о творчестве Вагнера, высказал репортер *Blätter für Musik, Theater und Kunst*:

> Даже если можно было предвидеть, что она [пьеса Нестроя. — *А. В.*] не обойдется без сатиры на вагнеровский музыкальный стиль, *vulgo* «музыка будущего», то надо отдать должное такту и художественному чувству автора, что он держался строго в пределах причудливой, шутливой пародии и нигде даже отдаленно не допустил насмешки <…>. Как я уже сказал, здесь нет недостатка во всевозможных саркастических выпадах, но сарказм действительно направлен только против неправильного суждения, которое все еще выносится вагнеровской музыке, против ужасных мнений, придуманных теми, кто враждебен прогрессу или некомпетентен, со злым умыслом или без него <…>. Против глупых утверждений, что в музыке Вагнера нет мелодии, что она портит голоса, что она оглушительна и т.д., пародисты пускают самые острые стрелы иронии, и те, кто преклоняется перед этими недопустимыми взглядами, должны быть действительно больны хроническим умственным расстройством, если они не замечают обращенных против них насмешек[485].

Критик полагает, что нестроевский «Тангейзер» «косвенно способствует немалой популяризации творчества Вагнера, ибо только теперь люди захотят познакомиться с настоящим “Тангейзером”»[486]. Это рассматривается им как огромнейшее достоинство новой пьесы.

---

[484] *Der Humorist.* 3. November 1857. № 295. S.1182–1183.
[485] *Blätter für Musik, Theater und Kunst.* 3. November 1857. № 88. S. 350.
[486] Ibid.

Смеем предположить, что автор этого отзыва явно лукавит, поскольку пафосный тон и стиль высказывания может быть расценена как ирония по отношению ко всему сказанному.

Подобно многим своим коллегам, автор рецензии отдельно остановился на сценографической составляющей пьесы, и сделал это, по сравнению с другими репортерами, наиболее подробно.

> Грот Венеры состоит из огромных бутылок шампанского, чье разбрызгивающееся пенистое содержимое образует арки свода. Зал певцов удивляет еще больше. На заднем плане представлен орган, перед которым лежит огромный барабан; в него бьют герольды при выходе гостей, так что вся толпа как бы выходит из брюха этого барабана. Кулисы состоят из арф, бомбардонов, контрабасов и т.д., софиты — из красных листьев, все, конечно, огромных размеров. Трон Ландграфа представляет собой пианино, а гости сидят на огромном аккордеоне, клавиши которого служат сиденьями. Дамы располагаются на военных барабанах, певцы и судьи — на литаврах[487].

М. Клапп, автор статьи в газете Бойерля, присоединяется ко мнению всех своих коллег. Однако он слегка принижает достоинства пародии Нестроя с точки зрения специфики жанра: «Собственно пародия, т.е. спектакль сам по себе, не имеет большого успеха; очень удачная основная идея — связать сагу о Тангейзере с экстравагантными манерами пророков новой композиторской доктрины». Однако «настоящая ценность фарса будущего заключается в музыкальной части, которая дышит духом капельмейстера Биндера и его реакцией на пародийные элементы оперы»[488].

Зададимся еще одним вопросом, который может показаться странным, но в контексте анализа «Тангейзера» оказывающимся вполне очевидным и оправданным: что является объектом этой пародии Нестроя? Об опере Рихарда Вагнера свидетельствует уже само название, поскольку оно без изменений повторяет имя главного героя. Связь с этим первоисточником поддерживается и благодаря жанровому определению, сделанному самим Нестроем: *фарс будущего с музыкой прошлого и мизансценами настоящего в трех действиях*. Думается, что здесь акцент явно сделан на вагнеровских учениях об «искусстве будущего», к тому моменту ставших знаменитыми по всей Европе.

---

[487] Ibid. S. 350–351.
[488] *Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung)*. 3. November 1857. № 252. S. 1035.

Однако один факт ставит под сомнение универсальность и единственность этого объекта. 12 сентября 1857 года — всего через две недели после венской премьеры вагнеровской оперы[489] — Нестрой подал в цензурный отдел прошение о постановке новой пьесы. Хотя у него могли иметься либретто и клавир вагнеровского «Тангейзера», все же, вероятно, автор начал работу еще до этой премьеры, найдя источник вдохновения в каком-то ином материале.

Премьера оперы Вагнера состоялась 19 октября 1845 года в Королевском театре Саксонского двора в Дрездене под управлением автора. Спустя четыре года «Тангейзера» увидела публика Веймарского придворного театра; в тот вечер за дирижерским пультом находился Ференц Лист. Наверное, именно с этой постановки начинается признание новой оперы Вагнера и ее последующая гастрольная жизнь.

Вероятно, в 1852 году опера была представлена в театре города Бреслау (ныне — Вроцлав). На этом спектакле, по всей видимости, находился местный врач и большой почитатель театрального искусства Герман Вольхайм. «Тангейзер», похоже, произвел на него огромное и сильное впечатление, поскольку вскоре Вольхайм создает пародию[490] на оперу для студенческого братства *Das Corps Silesia Breslau zu Frankfurt (Oder)*, участником которого он был. Представление имело такой оглушительный успех, что пьеса сразу заинтересовала администрации нескольких театров. В 1854 году текст спектакля впервые был напечатан под заголовком «Тангейзер и потасовка в Вартбурге» (*Tannhäuser und die Prügelei auf der Wartburg*), а в 1856 году — под измененным названием *Tannhäuser und die Keilerei auf der Wartburg*[491].

Вероятно, именно редакция пьесы 1856 года и стала образцом для созданной через год пародии Нестроя. Многие исследователи также поддерживают это

---

[489] Опера Вагнера впервые была исполнена в Вене 28 августа 1857 года, за два месяца до премьеры пародии, что также способствовало интересу драматурга к этому источнику.

[490] Подробнее о данной пародии см.: *Енукидзе Н. И.* «Потасовка в Вартбурге» Германа Вольхайма: у истоков Tannhäuser-Parodien // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой 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. 197–209. https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-197-209.

[491] Слово *die Keilerei* — разговорный вариант «потасовки, драки». Поэтому смысл названия пьесы по сравнению с первым вариантом не поменялся.

мнение, благодаря чему в истории нестроеведения долгое время существовало одно заблуждение: довольно часто пародию Нестроя публиковали с поздним названием пьесы Вольхайма[492], хотя на оригинальной рукописи в заглавии указано только слово «Тангейзер».

Герман Вольхайм дал своему «Тангейзеру» следующее жанровое определение: большая морально-германская опера с пением и музыкой в четырех действиях[493]. Как можно заметить, автор расширяет структуру своей пародии до четырех актов вместо трех, как это представлено у Вагнера. Объяснить такое решение можно тем, что Вольхайм отказывается от деления сюжета на картины и сцены, присутствующие в опере. Поэтому первые две картины I акта вагнеровского «Тангейзера» становятся в пародии отдельными действиями.

В целом, Вольхайм довольно точно следует сюжету оперы. Тем не менее некоторые драматургические и структурные различия с первоисточником, естественно, присутствуют. Так, драматург расширяет сцену прощания в горах Венеры (*Venusberg*), а также пишет арии для Елизаветы в начале III и IV актов, которые отсутствуют в опере. К тому же, Вольхайм переписывает конец, делая его «счастливым»: появляется Венера и возвращает влюбленных к жизни.

Вольхайм, следуя устоявшимся традициям создания пьес пародийного плана, не отказывается от включения в текст типичных для этого жанра комических приемов. Так, например, встречается своего рода *couleur locale*. Так, в пародии паломники отправляются не в Рим, а в Грюнберг (ныне — Зелена Гура в Польше). Такая подмена связана с тем, что эта местность, несмотря на северное расположение, была известна как область по производству вина; однако напиток из этих мест, как описывали современники, был очень кислым (поэтому не удивительно, что Елизавета рассматривает это как «меру наказания» для скитальцев).

---

[492] См., например: *Binder K.* Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg / ed. G. Arnold. London: Josef Weinberger, 1975.

[493] Вольхайм снабдил свое сочинение еще одной жанровой характеристикой — «пивная опера» (*Bieroper*). Именно этот термин многие исследователи впоследствии и использовали по отношению к бреславской пародии (см., например: *Rommel O.* Nestroys Werke. Auswahl in zwei Teilen. S. LXXXIII–LXXXIV).

Поскольку, по определению Вольхайма, его пьеса — это «опера с пением», в ней встречаются вполне традиционные вокальные жанры — арии, различного рода ансамбли и хоры. Скорее всего, разговорные сцены пьесы чередовались с музыкальными номерами, что приближает «Тангейзера» к жанру зингшпиля.

К сожалению, установить автора музыкального оформления спектакля невозможно. Однако большая часть материала представляет собой цитаты. Основной источник — темы австро-немецких народных песен[494]. Так, например, в пьесе встречаются немецкая народная песня *Gott grüß dir, Bruder Straubinge* («Приветствую тебя, бродяга», номер Тангейзера в сцене состязания певцов, III акт), австрийская народная песня *Die Binsgauer wollten wallfahrten* («Бинсгауэрцы хотят паломничать», Песня Пастуха из II акта). Обилие народных мелодий позволяет предположить, что музыкальное оформление принадлежит самому Вольхайму.

Есть в пьесе и указания на цитаты из творческого наследия известных европейских композиторов: Хор охотников из оперы К. Вебера «Вольный стрелок» (дуэт Тангейзера и Венеры), фрагмент из оперы «Любовь с препятствиями, или Маленькая мельничиха» (1789) итальянского композитора Джованни Паизиелло (начало IV акта, партия Елизаветы), песня *«Fahnenwacht»* («Караул при знамени») немецкого композитора Петера Йозефа Линдпайнтнера.

Есть еще одна очень интересная и примечательная цитата: на конкурсе певцов Вольфрам исполняет известную в немецкоговорящих странах уличную песенку *Eduard und Kunigunde*, которую, по-видимому, написал Адольф Мюллер специально для комедии Нестроя *Der böse Geist Lumpacivagabundus* («Злой дух Люмпацивагабундус»).

Таким образом, «Тангейзер» Г. Вольхайма оказался одним из прекрасных образцов ранней пародийной «рецепции» оперы Р. Вагнера. Не удивительно, что при сочинении своей собственной пьесы Нестрой решился опираться на сочинение своего немецкого «коллеги».

---

[494] Вольхайм, как и Нестрой, подписывает в партитуре название взятого источника.

***

Рассмотрим теперь как текст вагнеровской оперы преобразуется в пародии Нестроя.

Перед тем, как приступить к анализу нестроевской пародии, должны оговорить одну очень важную деталь, связанную с источниками, с которыми мы будем непосредственно работать. Текст «Тангейзера», встречающийся во всех собраниях сочинений драматурга, опубликован в свободном доступе на сайте Общества Нестроя. Рукописная партитура Карла Биндера — на сайте Венской библиотеки Ратуши. Однако в 1975 году в издательстве Йозефа Вайнбергера был опубликован клавир пьесы под названием «Тангейзер, или Потасовка в Вартбурге» под новой редакцией Ханса Дитера Арнольда. По сравнению с пьесой и партитурой, этот клавир значительно расширен как с литературной, так и с музыкальной стороны. В основном, обращаться к нему мы будем при анализе музыкальной составляющей пьесы, однако используем его и при изучении текстологических проблем. В тех случаях, когда в тексте работы будет представлен фрагмент из первоисточника, ссылка будет даваться в круглых скобках непосредственно после цитаты. Если же информация будет взята из клавира, мы оставим постраничную сноску.

Обратимся к сравнению списков действующих лиц в первоисточниках и в пародии Нестроя.

***

Таблица № 6. Сравнение персонажей оперы и пародий

«Тангейзер» Р. Вагнера.	**«Тангейзер, или Потасовка в Вартбурге» Г. Вольхайма.**	**«Тангейзер» И. Нестроя и К. Биндера.**
Герман, Ландграф Тюрингии	*Питш*, Ландграф Тюрингии, ласковый тиран и дядя, в остальном честный человек.	Ландграф *Пурцель*, музыкальный энтузиаст.
Елизавета, племянница Ландграфа (сопрано)	*Елизавета*, его племянница, благородная овечка, кротко воспитанная и по-армейски благочестивая.	*Елизавета*, его племянница
Венера (сопрано или меццо-сопрано)	*Фрау Венера*, урожденная Шульц, богиня любви и	*Венера*, владелица деликатесного погреба

	хозяйка баварской пивной лавки в Венериной горе.	
Рыцари-певцы:		***Члены ландграфского мужского певческого союза:***
Тангейзер (тенор)	*Генрих Готтлиб Тангейзер*, сын старого Тангейзера, опустившийся до Венериной горы бездельник из Йены; миннезингер.	*Тангейзер Генрих*
Вольфрам фон Эшенбах (баритон)	*Вольфрам фон Грёшельбах*, юнкер из Померании, солидный мечтатель; миннезингер.	*Вольфрам фон Дрешенбах*
Вальтер фон дер Фогельвейде (тенор)	*Вальтер фон Вихвейде*, референдар из Бреслау, начинающий государственный геморроидариус; миннезингер.	*Вальтер фон Финкеншлаг*
Битерольф (тенор)	–	–
Генрих Шрайбер (тенор)	–	–
Рейнмар фон Цветер (бас)	–	–
–	–	*Фридолин фон Таубенклее*
–	–	*Катафалкер,* печальный вестник (вестник скорби) Ландграфа.
Молодой пастух (сопрано)	Пастух, уроженец Аркадии	Пастух овец

Как можно заметить, оба пародиста, в целом, сохраняют комплекс персонажей, представленных в опере Вагнера. Тем не менее в «пивной опере» Вольхайма, а впоследствии и в пародии Нестроя, отсутствуют такие рыцари-певцы, как Битерольф, Генрих Шрайбер и Рейнмар фон Цветер. В то же время Нестрой добавляет нового персонажа — Фридолина фон Таубенклее. Замысел этот, к сожалению, объяснить не представляется возможным.

Вагнеровский Герман, ландграф Тюрингии, получает у Нестроя имя Пурцель, которое буквально можно перевести как «малыш» или «цыпленок». Есть еще одно определение этого слова — «падать, переворачиваться». Здесь драматург прибегает к снижению значимости персонажа (не изменяя его социального статуса) и трансформации его характера, используя прием антитезы, часто применяемый Нестроем в подобных случаях. Этот герой из строгого и справедливого правителя

в интерпретации комедиографа становится простаком. Вольхайм следует такой же модели, дав своему графу «говорящее имя» Пич (*Pietsch*) — «пьяница» или «силач», а также используя оксюморон «ласковый тиран». Несмотря на то, что он мягок (и даже наивен) по характеру, но в гневе довольно опасен. Так, например, когда Ландграф видит Тангейзера перед гробом Елизаветы в финале, он выходит из себя. Окружающие пытаются его вразумить:

> **Вольфрам *(по очереди с хором)*:** О, благородный Ландграф, не будь так глуп,
> Только не убей нам тенора.
> Тебе пора бы уже остудить свой гнев,
> Из-за которого умер второй баритон. (III, 5. № 21) [A.V.5.1]

Елизавета, племянница ландграфа, у Нестроя получает характеристику только с точки зрения ее семейных связей. У Вольхайма имеется более распространенное описание — «благородная овечка, кротко воспитанная и по-армейски благочестивая». По всей видимости, характер своей героини Нестрой «списывал» с вольхаймовской Елизаветы.

Очень сильно трансформирован и образ Венеры. Богиня с легкой руки Вольхайма превращается во «Фрау Венеру, урожденную Шульц, богиню любви и хозяйку баварской пивной лавки в Венериной горе». Такая детализированная, но явно противоречивая характеристика «приземляет» образ и придает ему комичность. Нестрой в этом случае, как и с Елизаветой, «копирует» характеристику у своего коллеги, но сильно сокращает ее до лаконичной «владелицы деликатесного погреба».

Изменениям подверглись и имена рыцарей-певцов, ставших у Нестроя «членами ландграфского мужского певческого союза». По сравнению с Вольхаймом (который не стал как-то называть эту группу), драматург не дает своим персонажам каких-либо характеристик, а основной комический эффект достигается благодаря их именам.

Как Вольхайм, так и Нестрой не столько дают своим героям «говорящие имена», сколько прибегают к такому приему, как бастардизация, то есть любое изменение или неологизм в языке, который рассматривается как деградация. Более общий смысл этого термина — создание некачественной копии или версии.

Эпический поэт Вольфрам фон Эшенбах становится у Вольхайма Вольфрамом фон Грёшельбахом. Сложно сказать, заключается в этом изменении какой-либо подтекст, или автор просто прибег к приему ассонанса, однако в Австрии ранее существовала низкопробная разменная монета, которая называлась *Greschrl*. У Нестроя «фамилия» миннезингера уже приобретает форму Дрешенбах. Слово *Dreschen* можно перевести как «молоть», либо «бить, колотить (по фортепиано)», либо «пустословить», что во всех значениях характеризует персонаж не самым серьезным образом.

Вальтер фон дер Фогельвейде у Вольхайма становится Вальтером фон Вихвейде. Несмотря на кажущуюся схожесть фамилий, их переводной смысл в корне различен. «Наслаждение пением птиц», сокрытое в фамилии известного миннезингера, оказывается «пастбищем» в вольхаймовском варианте. Нестрой, указывая своего персонажа как Финкеншлаг («пение зяблика»), оказывается ближе оригинальному варианту перевода, но явно не тождественен ему.

Загадочным персонажем у Нестроя предстает Фридолин фон Таубенклее. Появление его в пародии, к сожалению, объяснить не представляется возможным, однако сошлемся на мнение исследователя Г. Штиега, считающего, что он — карикатура на вагнеровского Битерольфа[495], немецкого поэта XIII века, о котором сохранились лишь смутные сведения.

В составе своих персонажей Нестрой указывает еще одного героя — Катафалкера, печального вестника Ландграфа. Полагаем, объяснения смысла этого имени не требуется ввиду его очевидности. Однако отметим, что похожая роль траурного глашатая встречается и в опере Вагнера (III акт), так что его присутствие в пародии вполне оправданно.

Остается еще один персонаж — пастух. О нем очень подробно высказался в своих воспоминаниях Эдуард Ганслик (1825-1904):

> Комик Кнаак играл одну из самых забавных сцен. Он сидел как пастух на лишенном листьев дереве, пел, или скорее ворчал майскую песню и играл ритурнель вместо гобоя на фаготе. Действие было неописуемо. Когда теперь в первой постановке настоящего «Тангейзера» в оперном театре подпасок на холме начинал майскую песню, трудно усмиряемое веселье

[495] *Stieg G.* Nestroys Wagner-Parodien // *Schmidt-Dengler W., Sonnleitner J., Zeyringer K*. Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt, 1996. S. 138.

проходило по всему залу. Все, должно быть, думали о Кнааке и его наглом фаготе. Превосходный штутгартский тенор Гриммингер, который пел Тангейзера, ходил безмолвно по сцене туда-сюда и осматривался, все более беспокойно и смущенно, сверху донизу, думая, что какое-нибудь смешное нарушение в его туалете было причиной общего веселья. Все это Вагнер слушал с интересом[496].

Безусловно, Нестрой подвергает вагнеровскую оперу травестированию. Главный признак этого — осовременивание действия и перенесение сюжета в реалии, очень напоминающие венскую повседневную жизнь. Так, грот Венеры из I акта превращается в винный погреб со множеством бочек и барным столом,

«…Здесь можно купаться в шампанском и любви.
Не надо платить по счету,
Здесь нет здешнего досадного похмелья.
Здесь Можно вернуться в рай,
Вечно открытый для наслаждений вином и любовью. (I, 1. №1) [A.V.5.2].

Оказалась в нем «фрау Венера» потому, что там, «наверху», назрел серьезный «жилищный кризис».

Такое «осовременивание» сюжета приводит к двум вполне закономерным явлениям — «очеловечению» персонажей (Венера, хоть и остается богиней, теперь явно ведет себя как обычная женщина) и «упрощению» их личностных качеств.

Примечательна в этом отношении сцена встречи Тангейзера с Ландграфом, имеющая явную социальную и культурную подоплеку:

Ландграф: Позволь обнять тебя, друг-певец, — но погоди — откуда ты, согласно паспорту?
Тангейзер: Не спрашивай, в той стране, из которой я прибыл,
Нет паспортов, там даже не умеют читать.
Ландграф: Где не умеют читать, там и не пишут!
О, прекрасная страна чудес! Почему же ты там не остался! (I, 5. № 8) (I, 5. № 8) [A.V.5.3]

Забавна сцена Елизаветы и Вольфрама из III акта. Расстроенная из-за того, что Тангейзер не вернулся с хоровым обществом обратно домой, девушка страдает. Ее пытается всякими способами успокоить и поддержать Вольфрам, но Елизавета находит довольно необычный способ решить свою душевную и жизненную проблему:

[496] *Hanslick E.* Aus meinem Leben. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1911. 2. Band. S. 5.

Вольфрам: О, уймите жаркую битву в вашем сердце, а то вдобавок получите под конец еще и спазмы желудка.

Елизавета: О, Вольфрам, если я не должна покончить с собой, то во всяком случае мне надо заглушить мои ужасные страдания.

Вольфрам: Может, я смогу помочь?

Елизавета: Ты сможешь!

Вольфрам: *(радостно)* Я смогу! О, говори!

Елизавета: *(отчаянно)* О, Вольфрам, приди, хлороформируй меня!

Вольфрам: *(нежно)*
Я должен вас хлороформировать
В глубокий сон?
Мне нельзя заниматься врачебной практикой,
За это назначают 5 гульденов штрафа!

Елизавета: <…>
Тогда я сейчас же иду осматривать грот
и буду там томиться в ожидании смерти.
Прощай и жди того скорого мгновенья,
Когда мой труп возвратится к тебе. *(Патетически удаляется)* (III, 1. №18) [A.V.5.4].

Нестроевский Вольфрам, так же, как и в первоисточнике, очень сильно любит Елизавету. Эту тайну знает и Тангейзер, обещая за помощь своему другу в благодарность «не занимать все ее сердце, оставив [ему] немного [места]».

Упрощает Нестрой и эстетическую сторону первоисточника. Так, например, разгневанную Венеру, решившую хорошенько напиться после крамольных слов Тангейзера о возвращении к людям, пытаются успокоить нимфы. Обращаясь к своей богине, они используют вполне земную, порой чрезмерно низкую риторику:

Хор нимф: Прекрасная Венера, позволь тебе сказать:
От горя никто не поправляется,
Плач только тебя уродует,
Ну-ка, вставай с кровати! (I, 3. № 4) [A.V.5.5]

Примечательны и звуки, услышанные Тангейзером и пробудившие в его душе желание вернуться на землю. Если в первоисточнике он слышит «благовест приветливый» и хочет насладиться «шелестом зеленого леса» и «пеньем птичек», то у Нестроя его манят менее возвышенные звуки:

Тангейзер: Какие далекие земные звуки звучат? Давно желанные голоса слышу я снова. Приятно мычит стадо коров. О, что за быки есть на земле! Барана благочестивый голос призывает к добродетели и напоминает мне о невинности моей юности![497]

Вновь очутившись на земле, певец приветствует блага земли:

[497] *Binder K.* Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg. S. 16.

Тангейзер:
Добродетель и честь,
Горох и капуста,
Свобода и жажда действий,
Ветчина и ливерная колбаса,
Как хороши вы, так хороши,
Любовь и нюхательный табак,
Небесное предвкушение,
Чудесное наслаждение! (I, 4. №7) [A.V.5.6]

Показателен в этом плане, наверное, один из самых красивейших с точки зрения использования эпитетов и метафор номеров — ария Вольфрама о вечерней звезде. Когда певец в последний раз простился с любимой Елизаветой, он обращает свой взор на появившуюся в небе звезду. В первоисточнике ария исполнена глубинного философско-христианского подтекста; у Нестроя же она приобретает если не сатирический, то довольно обыденный вид:

Вольфрам:
Добрая луна, ты — золотая луковица,
Ах, как я люблю на тебя смотреть.
Однако, и ты, отнюдь не дурна,
О, высокочтимая вечерняя звезда.

Сравнивая текст Вольхайма и Нестроя, следует признать, что австрийский комедиограф, фактически, не только повторяет канву вольхаймовской пародии, но и порой дословно цитирует текст пьесы. Тем не менее бесспорным представляется и то, что при создании «Тангейзера» драматург ориентировался, помимо пародии своего коллеги по цеху, также и на оперу немецкого композитора. Однако все наблюдаемые изменения в именах персонажей и их характерах, сильное сокращение действия оперы при сохранении основной сюжетной линии не являются основным методом пародийной трансформации первоисточника, поскольку опера Вагнера — не главный объект пристального внимания драматурга.

Все сделанные изменения свидетельствуют о том, что Нестрой преследовал конкретную критическую цель — сатирически высмеять «музыку будущего»[498]. Об этом свидетельствует уже авторское определение жанра «Тангейзера» — «фарс будущего с музыкой прошлого и мизансценами настоящего в трех действиях».

[498] Как ярко и очень точно выразилась Андреа Шнайдер: «ядовитый укол в адрес Вагнера и музыки будущего» (*Schneider A.* Die Parodierten Musikdramen Richard Wagners… S. 70)

Наверное, одним из главных героев в связи этим становится, на удивление, Ландргаф Пурцель, потому что, фактически, от его решений зависит судьба музыки будущего. Сам Ландграф — «энтузиаст средневековой музыки», «истинный покровитель искусств», который «любит музыку такой, какой она была, какая она есть, а не такой, какой она будет» (I, 4. № 6). Противопоставление музыки «правильной» и музыки «будущего» проявляется через творчество двух противоположных коллективов — членов мужского хорового общества Ландграфа, куда входят Тангейзер, Вольфрам, Вальтер и Фридолин (то есть «правильные певцы»), и хора паломников — вагнеровски настроенных певцов, которых Ландграф изгнал за их «злодеяния» против классической оперы и красоты пения. По его мнению, музыка будущего не может принести ничего хорошего голосу певца:

Пурцель:
Слышишь ли ты мужское хоровое общество,
Которое я запретил в моих землях?
С ним вместе ты уйдешь и не вернешься
До тех пор, пока твое пение еще можно слушать.
Несомненно, в музыке будущего
Самый сильный тенор быстро идет к черту.
Хрипота появляется все чаще и чаще,
И наконец оказывается постоянной.
Потому я говорю отчасти мягко, но мрачно:
До свиданья, но без голоса! (II, 5. № 17) [A.V.5.7]

Это открытый выпад и, даже может быть, вызов не только композиторской технике Вагнера, но и вокальной манере вагнеровских певцов, этой техникой определяемой.

При этом Ландграф дает четко понять, что значит «красиво петь», обращаясь к четырем музыкантам своего общества со следующей речью:

А если у кого-то из вас, господа,
Звуки будут малость шататься,
То пусть вам поможет Филомела,
Возьмите темп побыстрее,
Чтобы я не слышал тремолирования,
Иначе не видать вам достойной награды. (II, 5. № 14) [A.V.5.8].

Конфликт о красоте и «правильности» музыки разгорается и между самими певцами. Тангейзер, будучи явным приверженцем не только музыки будущего, но

и, по всей видимости, «идей будущего», не может согласиться со своими коллегами по вопросу сущности любви. И если на историю Вольфрама о любви Эдуарда и Кунигунды он откликается рассказом о своем любовном опыте, то возражая Фридолину, исполняющему песню о тяготах и легкостях любви, не скупится на колкости, направленные на изысканное пение певца:

Тангейзер:
Хватит молоть глупости,
Пиликать по струнам —
Мучить животных запрещено,
Довольно сладкой лести! (*Бормочет*.) (II, 5. №15) [A.V.5.9]

Чтобы искупить свои грехи, Тангейзер вынужден вступить в хоровое общество, изгнанное Ландграфом, чтобы испортить свой голос суровыми условиями нового стиля пения. Певец принимает свою горькую участь:

Тангейзер *(поет)*:
Меня судьба гонит
К музыке будущего.
Все:
Прочь, к музыке будущего. (II, 5. № 17)

Однако перед тем, как удалиться с состязания, он в последний раз исполняет песню о своей «дорогой девочке из Химмельпфортгрунда»[499] (призовая песня на состязании), которой подпевают все собравшиеся гости. Видимо, Нестрой тем самым невольно считает, что даже закоренелый защитник старой музыки не сможет устоять перед звуками «музыки будущего».

Роль хорового общества, изгнанного Ландграфом, сами певцы-новаторы описывают следующими словами:

Везде люди ищут новизну.
Теперь музыка на очереди.
Мы создадим новое направление
Не здесь, а где-нибудь
В широком мире,
Там, где нам понравится. (I, 4. № 6) [A.V.5.10]

Однако, вернувшись после собрания хорового общества, Тангейзер, который так и не потерял голос, рассказывает горькую историю своего скитания Вольфраму.

[499] Химмельпфортгрунд — район Вены в составе 9-го округа Альзергрунд. Граничит с Лихтенталем, Туригрундом, Михельбойерном.

В пародийном монологе он сообщает, что пел на всех сценах, где культивируются «оперы будущего» и легко находил роли, поскольку у всех остальных певцов из-за них ломался голос. Сам Тангейзер обладал «длительным дыханием и сильными легкими для этого вида пения»:

Тангейзер:
<…>
Так продолжалось и продолжалось, я кричал в избытке чувств,
Я начинал петь, часто сам не зная что.
И все же я не терял голоса.
Но в конце концов я испугался за свои уши —
Тромбоны, бомбардоны, трубы и там-там
Могут в конце концов порвать самую крепкую барабанную перепонку!
(III, 4. № 20) [A.V.5.11]

Как можно понять, здесь Нестрой иронизирует не только над манерой пения, но и над другими аспектами оперного творчества Вагнера, в частности — над особенностями его оркестровки.

Тангейзер изъявляет желание вернуться к Венере, боясь, что народные песни скоро будут петься в «тоне будущего»:

Тангейзер:
<…>
Пусть ландграф гневается на меня сколько угодно,
Я больше не могу этого выносить, это уж слишком.
Если это будет продолжаться,
То под конец подействует и на народное пение.
Как же люди будут хвастаться своими легкими,
Если они после молодого вина не смогут больше петь, как раньше:
(Поет.)
<…>
Вольфрам:
О ужас, Господь, Господь!
У меня грудь болит от услышанного!
Тангейзер:
Полон твердой решимости, я снова спустился
В царство Венеры.
Там радостно звучат песни
И страстные звуки восторга.
Здесь, наверху, мой голос портится.
Так что я буду петь внизу, в мире фей. (III, 4. № 20) [A.V.5.12]

Издеваясь над искусством будущего, Нестрой создает большое количество каламбуров с использованием слова «будущее». Так, например, когда Тангейзер не знает, в какой одежде он предстанет перед Елизаветой, то просит небеса послать

ему «портного будущего». Ландграф, жалуясь на то, что на охоте он сегодня не подбил ни одного животного, оправдывается, что этой дичью были «олени будущего».

Есть еще один существенный компонент вагнеровского мировоззрения, который подвергается переосмыслению у Нестроя — концепция истинной любви.

Любовь между Тангейзером и Венерой явно окрашена плотскими красками, она чувственно-телесная. По их мнению, любовь выражается следующим образом:

Тангейзер:
Обниматься, целоваться,
Подобно ласковым воробьям,
Гладить, болтать,
Ласкать, царапать.
Венера: Можно взорваться!
Тангейзер: От любви, ура! (I, 1. № 2) [A.V.5.13]

Их взаимоотношениям Герман Вольхайм подобрал довольно заманчивую аллегорию: судьбу своих героев он сравнил с Вертером и Шарлоттой, персонажами романа «Страдания юного Вертера» И. В. Гёте. Нестрой же просто заимствует это сравнение у своего коллеги.

Несмотря на то, что Тангейзер вернулся из подвала Венеры, призванный «песнями земной пивнушки» (I, 2. № 4) и чувствами к Елизавете, именно любовь Венеры он считает одной из самых лучших. В противовес поэтическим и изысканным размышлениям певцов на состязании певцов он использует весьма простонародные и даже, может быть, вульгарные описания любовного чувства:

Тангейзер: Девушка, <…> мило посмотри меня своим прекрасным взглядом и положи свою руку на мой затылок. Дай мне звучный поцелуй, как пушечный выстрел; крепко тело схвати, чтобы ребра хрустели[500].

В финале оперы Вагнера смерть Тангейзера и Елизаветы символизирует очищение героя от греха и истинное воссоединение влюбленных, проявление чистой любви. Нестрой не соглашается с таким исходом и, следуя за Вольхаймом, полностью переписывает финал.

Увидев скончавшуюся от горьких рыданий Елизавету, Тангейзер также умирает подле ее гроба «в форме контрабаса», надев ночной колпак. В этот момент

[500] *Binder K.* Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg… S. 90.

появляется Венера, рассерженная на Елизавету за то, что она «увела» ее возлюбленного. Но растроганная их любовью, богиня воскрешает молодую пару, провозгласив одно важное условие:

Венера: <…> Но одно условие скажу я: после первой же ссоры они снова умрут!

Ландграф: Не ссориться должны они? Тогда лучше не возвращай их к жизни. Супружество без ссор — где такое видано?

Венера: Не нытью, хныканью, сильному голоду, жалобам, а ласкам и поцелуям должны они обучиться. Ты, Генрих, выучил со мной это основательно, (*к Елизавете*) а ты, ты будешь учиться у него ежечасно.

Если у него с тобой получиться как со мной, тогда, дорогая девочка, я тебя поздравляю! Прощайте и помните этот урок, примите мои комплименты и честь имею![501]

Заметим, что у Нестроя наказа Венеры, как именно надо любить, нет. Ее завет ограничивается лишь требованием жить без ссор. По этой причине и заключительный хор восхваляет силу любви довольно «общо», без какой-либо конкретики и деталей. А вот в клавире текст хора благодаря процитированной выше вставке, воспевает вполне конкретный тип любви:

Все (хор): Что было бы хорошего на земле без любви, поэтому изгоните все недуги и чувствуйте только любовные порывы. Хоть бы вечно было так![502]

Эта вставка, сделанная в клавире пародии, явно взята из текста пьесы Вольхайма. Но даже тот «упрощенный» вид наказа Венеры, который присутствует у Нестроя, свидетельствует о несогласии комедиографа с позицией Вагнера, касающейся любовных чувств. Таким образом, драматург явно переосмысливает концепт истинной и правильной любви, встречающийся практически во всех операх композитора. И Вольхайм, и Нестрой, отдают предпочтение чувственно-телесной любви, свойственной простому человеку.

***

Обратимся теперь к музыкальному оформлению пьесы Нестроя. В рукописной партитуре Карл Биндер обозначил «Тангейзера» как пародию. В клавире под редакцией Г. Арнольда указано «оперетта или фарс с современной мизансценой». Клавир (как и в случае с либретто) отличается от рукописи партитуры, порой — довольно заметно. Их различие кроется не только в нумерации

[501] *Binder K.* Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg… S. 137–138.
[502] *Binder K.* Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg… S. 139.

музыкальных фрагментов (в партитуре их чуть меньше: без учета увертюры — 22[503] против 25[504]), но и в цитировании тех или иных тем.

Несмотря на то, что партитура Биндера имеет номерную структуру (нумерацию указывает сам композитор), в ней явно прослеживается влияние сквозного развития, столь характерного для Вагнера. По этой причине классифицировать однозначно номера пародии на сольные, ансамблевые, хоровые или инструментальные не представляется возможным, хотя в определенной степени это и допустимо. Поддаются жанровой атрибуции сольные фрагменты — в первую очередь, речитативы с арией и песни — их всего 7, а также ансамбли (дуэт и квинтет[505]) и три финала. Мелодрамы и хоры, как правило, соединены вместе. Отдельно можно перечислить «жанровые сцены» (вакханалия из I акта, сцена состязания певцов из второго и др.).

Как Нестрой, фактически, переписывает текст Вольхайма, так и Биндер, по сути, следует за музыкой Вагнера. Благодаря этому самым важным (и наиболее заметным) принципом пародирования первоисточника становится многочисленное цитирование фрагментов из оперы. Без цитаты вагнеровских (и не только) мотивов не обходится практически ни один номер пародии. Встречаются и случаи, когда музыкальное оформление некоторых сцен Биндер берет из оперы Вагнера целиком, хотя и в измененном виде. К таким номерам относятся, например, Романс Пастуха (I акт, № 6), Ария Елизаветы «Приветствую вас, величественные певческие залы» (II акт, № 14).

Цитирование применяется уже в увертюре. Сложная трехчастная форма, выбранная композитором, решена очень необычно. Начинается увертюра с оригинальной темы — торжественно-героического неторопливого марша. Фактически, этот эпизод можно сравнить с темой хорала пилигримов, которой открывается оригинальный «Тангейзер». Родство это проявляется не только в

---

[503] Включая антракт к III действию, помеченный в партитуре под номером 17 ½.

[504] Эта ситуация объясняется тем, что в клавире, по сравнению с рукописью, на один номер расширена сцена с Венерой из I акта, а часть некоторых других номеров составитель клавира просто раздробил на более мелкие по масштабу.

[505] Мы не включаем в это число последний ансамбль, который так жанрово назван самим композитором, но, фактически, сложнее.

чертах маршевости и хоральности, но и в особенности оркестровки: Биндер, вслед за Вагнером, поручает проведение этого мотива низким деревянным духовым (кларнетам и фаготам) и валторнам.

А вот средний раздел представляет собой попурри на вагнеровские темы. Биндер, например, цитирует фрагменты из оперы в следующей последовательности: первый мотив сирен (преобразованный из марша в типичный для венского народного театра вальс), первый лейтмотив вакханалии, второй мотив сирен. Этот комплекс цитат повторяется дважды.

После этого начинается реприза трехчастной формы. Реприза эта, фактически, динамизирована. Звучание темы величественного марша подвергается преобразованию «в стиле Вагнера»: Биндер подключает все инструменты оркестра, а к теме присочиняет хроматические подголоски, также часто встречаемые у немецкого композитора.

Таким образом, Биндер воспроизводит не только форму увертюры первоисточника, но и ее драматургический концепт (образ пилигримов, мир вакханок и сирен и вновь образ пилигримов).

В клавире увертюра представлена немного иначе. Вся она есть калейдоскоп сменяющих друг друга музыкальных тем, причем не только заимствованных у Вагнера, но и написанных для пародии самим Биндером. Так, среди тем, которые созданы Биндером и впоследствии прозвучат в пародии — тема припева (йодля) призовой песни Тангейзера из второго акта, тема из арии Вольфрама «Добрая луна, ты — золотая луковица» (III акт) и мотивы из арии Елизаветы «Через ограды, лес и болота» (начало III акта). Большую роль играют связки, построенные на интонациях УмVII$_7$ и D$_7$, как типичный гармонический «маркер» музыкального языка Вагнера. Впрочем, эти же аккорды встречаются и в увертюре из рукописи.

I акт пародии (в целом, как и самой оперы) с позиции музыкального материала — самый объемный, поскольку разделен на две разноплановые сцены — в погребе фрау Венеры и встречу Тангейзера с обществом певцов.

Интродукция для сцены вакханалии в погребе Венеры, которой открывается пародия, построена на двух мотивах из хора сирен Вагнера, которые превращены в

легкий вальс. В коде появляется мотив вакханалии, жанрово преобразованный в польку.

За сценой вакханалии следует Дуэт Тангейзера и Венеры «К сердцу, к поцелую» (*Zu herzen, zu schmatzen*, № 2). У Биндера, по сравнению с Вагнером, он сильно сокращен. Начинается номер восьмитактовым вступлением на тремолирующем фоне, напоминающим музыку Вакханалии. Основной мотив дуэта — гимн любви Тангейзера. Из-за того, что композитор меняет размер (вместо четырехдольного используется трехдольный), номер приобретает танцевальные черты [Рис. B.IV.1]. Если у Вагнера тема гимна относится исключительно к партии Тангейзера, то в пародии она разделена между ним и Венерой. Благодаря этому Биндер, по сути, создает традиционный дуэт согласия, прославляющий «плотскую» любовь.

После исполнения куплета на мотив гимна Венере, звучит беззаботный припев-йодль, который Биндер обозначает ремаркой «танцевальное движение в стиле лендлера».

Две последующие мелодрамы, в целом, по своей специфике больше приближены к современному пониманию этих номеров, чем к тем вариантам, которые встречаются у А. Мюллера в более ранних оперных пародиях. Первая из них (№ 3) опять сопровождает танец нимф. В ней, как и в первом номере, звучит в варианте вальса первый мотив сирен [Рис. B.IV.2]. Впоследствии подключается хор нимф, который за сценой начинает петь вокализ, построенный на мотиве озорной польки.

Вторая же мелодрама (№ 4) более развита. Открывается она хором нимф «Справедливая Венера, позволь тебе сказать» (*Holde Venus laß dir sagen*), в основу которого положена украинская народная песня, известная в России с текстом «Ехал казак за Дунай»[506]. Включение цитаты этой песни в настоящую сцену весьма символично. В тексте оригинала повествуется о прощании казака со своей

[506] Об этой песне в музыкальной традиции Европы см.: *Кириллина Л. В.* «Schöne Minka» и ее сестры // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной конференции. М.: МГК, 2003. С. 191–205.

дивчиной; парень просит «Белых ручек не ломать // Ясных глаз не натирать». В пародии же нимфы также просят прекратить Венеру плакать, поскольку «плач делает [ее] некрасивой». Тем самым, первоисточник употреблен вполне к месту, но в совершенно искаженном, даже сатирическом контексте.

Следующий же эпизод мелодрамы, связанный со сценой проклятия Венеры, музыкально решен вполне традиционно для подобных драматических моментов. Биндер, помимо характерных хроматических пассажей и тремоло уменьшенных септаккордов, часто используемых для создания ужасающего колорита магических сцен, проводит видоизмененный мотив заклинания любви из оперы [Рис. B.IV.3].

Песня пастуха (№ 5) делится на два раздела. Первый из них (тот, что по тексту либретто непосредственно излагает печальную историю Венеры) полностью строится на материале из соответствующего номера оперы Вагнера. За одним небольшим исключением — пастушок играет не на кларнете, а на фаготе, что и придает песне комический эффект[507]. Второй же раздел (связанный с размышлениями о превратностях любви) музыкально оформлен в виде шутливой, веселой песенки с ярко выраженной танцевальной природой.

Хор ландграфовского общества певцов *a cappella* (№ 6) пародирует немецкую солдатскую песню XIX века[508] *Frisch ganze Kompagnie mit lautem Sing und Sang*[509], автор которой — Валентин Эдуард Беккер[510]. Эффектный прием, используемый Биндером в этом номере, — хоровой вокализ-подражание звучанию инструментов военного оркестра.

Речитатив, мелодрама и ария Тангейзера «Ах, слава Богу» (*Gott sei's getrommelt und gepfiffen*, № 7) имеет сквозное строение. Начальный речитатив довольно драматичен, он звучит на фоне напряженного оркестрового тремоло. Мелодрама «Я слышу звон колоколов в деревне» основана на мотиве раскаяния

---

[507] Отзыв Э. Ганслика об этом фрагменте см. выше.

[508] Frisch ganze Kompagnie mit lautem Sing und Sang [Onlinefassung]: Volksliederarchiv. Müller-Lüdenscheidt-Verlag. URL: https://www.volksliederarchiv.de/frisch-ganze-kompagnie-mit-lautem-sing-und-sang/ (Abruf: 09.11.2024)

[509] В клавире изменена начальная строфа текста, поэтому дается другая мелодия. Хотя впоследствии хор запевает припев именно этой песни.

[510] Беккер Валентин Эдуард (*Becker Valentin Eduard*, 1814–1890) — немецкий композитор, городской казначей Вюрцбурга. В 1847 году основал Вюрцбургский певческий союз (Хоровое общество). Прославился как автор популярных мужских хоров, месс и опер.

Тангейзера. А вот его ария «Приветствую вас» в жанровом понимании — самый простой жизнерадостный вальс. Последующая мелодрама также основана на этой танцевальной теме, однако номер завершается интонациями хора общества и мотивом наигрыша пастушка.

Хор «Звучит охотничий рожок» (*Das Jagdhorn schallt*, № 8) также решен вполне традиционно для подобных номеров. Биндер использует все характерные для топоса охоты музыкальные средства: размер 6/8, ходы по звукам трезвучий, фанфарные сигналы, введение валторн и др.

В Квинтете «Где ты был, мой дорогой друг?» (*Wo bist du denn gewesen, mein lieber Freund?*, № 9) Биндер также цитирует, хоть и видоизмененно, основную тему из 4-й сцены I акта вагнеровского «Тангейзера». Но если в оригинале эта музыка стремительна, порывиста, отчасти даже патетична, то у Биндера она, с одной стороны, становится более лиричной, а с другой — веселой, танцевальной, жизнерадостной.

Ничто не может позволить Тангейзеру вернуться со своими друзьями-певцами домой. Тогда Ландргаф решается пойти на хитрость. Он просит Тангейзера вспомнить о Елизавете. Речитатив и ансамбль «Ладно, думай о Елизавете» (*Wohlan! Denk an Elisabeth!*, № 10), хоть интонационно и похож на схожий секстет из оперы Вагнера, но у Биндера больше напоминает незамысловатую народную песню [Рис. B.IV.4].

Финальный хор I акта также построен на двух темах. Одна из них — тема охотничьего хора (№ 7), вторая — заключительный гимнический мотив из финала I акта оперы.

Центральным эпизодом II акта оказывается сцена состязания певцов. Однако именно в этом действии (как и у Вагнера) зрители впервые знакомятся с Елизаветой. Ее речитатив и ария «Приветствую вас, величественные песенные залы» (*Ich grüße euch, ihr stolzen Sängerhallen*, № 12), которым начинается II акт, не столько раскрывают образ племянницы Ландграфа, сколько пародируют музыкальный стиль Вагнера. Здесь в первую очередь обращают на себя внимание оркестровка, в которой важную роль играют медные духовые инструменты, и

гармонический план с неожиданными отклонениями. Да и весь материал этого номера взят из начала II акта вагнеровского «Тангейзера».

Интересным для анализа с точки зрения цитирования оказывается марш (№ 13), открывающий состязание певцов. Этот номер, представляющий собой редуцированную и измененную версию аналогичного марша из оперы Вагнера, написан по принципу традиционного для венского народного театра кводлибета. Вначале звучит вагнеровский фанфарный мотив с упрощенной фактурой. Первую и вторую темы марша Биндер лишь слегка видоизменяет, сохраняя при этом их размер, тональность и структуру. В это время на сцену выходят сначала драбанты[511], затем Бубновый Король и Пиковая Дама, Червовый Король и Трефовая Дама.

Затем начинается встреча прибывших гостей — персонажей из известных опер того времени. Для их музыкальной характеристики композитор и применяет цитирование иных, нежели Вагнер, источников.

Первыми на состязание прибывают Бертрам и Алиса[512] из оперы «Роберт-дьявол». Появление этих героев сопровождается музыкой их дуэта из III акта. Следом идут Вильгельм Телль со своим сыном[513] под музыку дуэта Вильгельма и Арнольда из I акта оперы «Вильгельм Телль» Дж. Россини.

Затем звучит мотив, который в партитуре обозначен как фрагмент из оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта. Такой точной цитаты в тексте Моцарта нет, но мелодия этого эпизода напоминает сцену появления диких зверей, пришедших послушать игру Тамино. Вставка, если верить либретто Нестроя, в пьесе не планировалась. По всей видимости, драматург решил включить этот материал в свое сочинение непосредственно перед премьерой пародии.

Следом появляется Норма со своими детьми и Оровезом. Их выход сопровождается мотивом знаменитого марша-хора друидов «Норма вышла» из

---

[511] Драбант (*ист.*) — телохранитель, член почетной стражи (*Епишкин Н. И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: ЭТС, 2010. [Электронный ресурс]: Академик, 2000-2025. URL: https://gallicismes.academic.ru/14181/%D0%B4%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D1%82 (дата обращения: 02.03.2025).

[512] Довольно забавно, что Нестрой выбирает именно эту пару с учетом их взаимоотношений в пародии «Роберт-дьявол» драматурга (см. § 2.3).

[513] *Dann TELL und sein KNABE.*

I акта «Нормы» В. Беллини. Затем на состязание приходит Фигаро под музыку своей знаменитой арии «Мальчик резвый, кудрявый» из I акта оперы «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта. Далее — Отелло и Дездемона, герои оперы «Отелло» Дж. Россини. Их выход сопровождается темой дуэта Отелло и Яго из II акта. Последними из гостей прибывают Мазаньелло и его сестра Фенелла, чье появление озвучено маршевой темой из увертюры к опере «Немая из Портичи» Обера.

В самом конце появляются музыканты Ландграфа, четыре священника-судьи и члены ландграфского Мужского певческого Союза. Завершает номер хор, прославляющий Ландграфа. Размеры его значительно уменьшены, по сравнению с хором Вагнера (всего 13 тактов).

В клавире же эта сцена решена совсем иначе. На состязание певцов приходят совершенно другие гости. Так, сначала на празднестве появляются вольные стрелки и охотники, которые входят в зал под музыку Хора охотников из III акта оперы К. Вебера «Вольный стрелок». За ними идут Папагено и Папагена; их появление сопровождает мотив Арии Папагено из I акта «Волшебной флейты». Далее появляется Марта из оперы Флотова под свою знаменитую ирландскую песню «Последняя роза лета». Сэр Джон Фальстаф выходит под музыку «Виндзорских проказниц» Отто Николаи (1810–1849). А следом за ним появляется и Орфей (без Эвридики, но со множеством дам под руки) на мотив арии Орфея «Потерял я Эвридику» из III акта оперы К. В. Глюка «Орфей и Эвридика». Следующий гость — Герцог Мантуанский из оперы Дж. Верди «Риголетто». Его характеризует песенка из III акта «Сердце красавиц». И последним из гостей на состязание прибывает Фигаро под музыку своей каватины «Место! Раздайся шире, народ!» из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник»[514].

В следующем номере — Речитативе и арии Ландграфа (№ 14) — Биндер также обращается к вагнеровскому материалу. Композитор в самом начале полностью повторяет вступительные 5 тактов и начальную строфу речитатива Ландграфа. Однако дальнейший материал новый. «Ария» (скорее, песенка)

[514] Предположение о разнице в цитатах и персонажах между рукописью и клавиром мы выскажем позже.

Ландграфа благодаря быстрому темпу, двухдольности и речитативной вокальной партии на фоне незамысловатого танцевального аккомпанемента больше напоминает неприхотливую и задорную польку [Рис. B.IV.5].

Сама сцена состязания (№ 15) у Биндера построена несколько иначе, чем у Вагнера. Но и здесь важнейшим комедийным атрибутом оказывается цитирование. Открывает сцену Вольфрам фон Дрешенбах, который исполняет хорошо знакомую нестроевской публике сентиментальную уличную песню об «Эдуарде и Кунигунде» из фарса «Злой дух Люмпацивагабундус» (1833), нарочито изложенную в духе классической оперной арии.

Недовольный выступлением Вольфрама, размышлять о любви начинает сам Тангейзер. Его партия, представляющая собой вальс, — не что иное, как карикатура на песню фон Дрешенбаха[515]. Припев же оказывается австрийским йодлем. Он настолько заразителен и беззаботен, что все гости во главе с Ландграфом и Елизаветой начинают подпевать.

В ответ Тангейзеру выступает Фридолин, который поет искаженно процитированную песню Клерхен «Радость и горе» из «Эгмонта» Л. Бетховена. Но и его взгляды на любовь не впечатляют певца. Тангейзер начинает петь страстный гимн Венере. По всей видимости, это тема сочинена самим Биндером, но ее интонации произрастают из народных австрийских песен.

В духе французской оперетты построен следующий ансамбль «Хватай первого попавшегося» (*Ergreift das erste Beste*, № 16). Стремительная, порывистая тема, имитируемая между голосами, очень точно передает переполох в зале от крамольных речей Тангейзера. Певцу ничего не остается, как послушаться наказа Ландграфа и с изгнанным хоровым обществом певцов «нового искусства» отправиться в путь. В заключении он опять поет свою беззаботную песенку с йодлем [Рис. B.IV.6].

---

[515] Рискнем предположить, что с точки зрения содержания текста Нестрой здесь, видимо, пародирует какую-то немецкую народную песню. Ею может быть, например, *Dort droben auf dem Hügel* («Там, на холме») или *Dort droben auf dem Bergli* («Там, на вершине горы»). Второй вариант наиболее вероятен, поскольку посыл этой песни сам по себе довольно комичный (фактически, она представляет собой переделку *Dort droben auf dem Hügel*). К тому же в ней, как и у Нестроя, присутствует йодль.

III акт пародии — самый «камерный»: всего 5 номеров (с учетом антракта), два из которых относятся к сольным жанрам. Два же заключительных фрагмента, несмотря на такую номерную дифференциацию самим композитором, образуют единую сквозную драматургическую линию и связаны между собой темой сарабанды.

Антракт[516], которым открывается действие, представляет собой не что иное, как попурри цитат из вагнеровского «Тангейзера». В самом начале звучит тема гимна Венере, которая у Биндера благодаря изменению размера преобразовалась из торжественного, страстного марша в стремительный вальс. Затем в череде тем проносятся интонации нисходящих секунд из преобразованной темы хорала пилигримов, первый мотив сирен, видоизмененный мотив вакханалии и др. Благодаря тому, что все темы так или иначе «подстроены» под размер 3/4, антракт жанрово оказывается вальсом, столь характерным для венского народного театра.

Наверное, самой главной музыкальной темой всего III акта пародии (да и третьего действия оперы Вагнера) оказывается мотив проклятия Венеры. Он, например, играет важную роль в Арии Елизаветы «Через живые изгороди, леса и болота» (*Durch Hecken, Wald und Sümpfe*, № 18). Ее жалостливый рассказ о чувстве одиночества, которое она пытается подавить, штопая дыры на оставленных ей Тангейзером чулках, хоть и полон «душевных страданий», но музыкально решен иначе. Вокальная партия изобилует интонациями нисходящих секунд и восходящих секст, которые создают вполне романтический антураж. Однако быстрый темп придает теме еще и характер игривого, шутливого танца, который постоянно прерывается вторжениями мотива проклятия, подобного отголоскам злого рока. Впрочем, композитор понимает, что текст, если не принимать во внимание его комическую подоплеку, вполне мог походить на какую-нибудь серьезную оперную арию. Поэтому в самом конце Биндер вводит небольшую каденцию. Эта деталь, благодаря яркому контрасту, усиливает комедийную составляющую номера. С одной стороны, каденция подчеркивает поэтическое

[516] В клавире этот номер отсутствует.

сопоставление тоскливых чувств в душе героини, штопающей чулки. С другой, это явная пародия на итальянскую оперную каденцию, которая «приписывается» к не характерной для этого беззаботной песенке, а потому ощущается как довольно вычурная.

Музыку для Арии Вольфрама (№ 19) Биндер заимствует, конечно же, из знаменитой «Песни о вечерней звезде» Вагнера. Помимо смены тональности (*F-dur*) и размера (4/4), композитор также слегка видоизменяет вокальную строчку, сохраняя при этом хроматические нисходящие мотивы и общую гармоническую структуру номера.

Интересна и мелодрама со сценой из III акта (№ 20). Этот номер важен трагическим рассказом Тангейзера о своих скитаниях по оперным театрам, где культивируют музыку будущего. Ведь только там певцы очень быстро теряют свои голоса.

Сам рассказ, безусловно, построен на интонациях оригинала. Здесь — и начальные устрашающие хроматические пассажи — мотив проклятия Венеры, и ламентозная интонация его душераздирающего монолога (мотив разбитости[517]). Но мир оперных театров не крутится только вокруг сочинений Вагнера. Поэтому в рассказ героя вплетаются цитаты из тех арий, которые он хотел спеть. Причем Тангейзер сначала исполняет их на «оригинальный» мотив, а затем демонстрирует их же Вальтеру уже «во вкусе музыки будущего». Так, сначала герой исполняет арию Тамино «Какой чарующий портрет» из I акта оперы «Волшебная флейта» В. А. Моцарта. Но «в стиле Вагнера» эта мелодия преобразуется во второй мотив сирен. Следом звучит Ария Макса «Ах, бывало, возвращался» из I акта оперы «Вольный стрелок» К. М. фон Вебера, но сразу же, оборвав с горечью в сердце эту тему, Тангейзер поет «будущую» Арию, основанную на мотиве вагнеровского хорала пилигримов.

---

[517] *Gebrochenheit (нем.)*. Забавно, но в немецком языке есть устойчивое словосочетание *Gebrochenheit der Stimme*, которое можно перевести как «Надорванный голос». Это совпадение, как ни странно, очень подходит для настоящей сцены.

Но что самое «ужасное» — веяния «новой музыки» проникают не только в репертуар оперных театров. Под натиском особенностей вагнеровского музыкального языка «сдается» и народная песня. За Арией Макса[518] Тангейзер исполняет праздничную рекрутскую песню «Я прошу, господин капитан» (*I' bitt', Herr Hauptmann*)[519] Йозефа Руффа[520] (*Josef Rueff*)[521]. Простая, незамысловатая песня-вальс в варианте «музыки будущего» становится полноценной «арией» с монументальной, тяжеловесной оркестровкой и обилием хроматизмов [Рис. B.IV.7.1 и B.IV.7.2].

Очевидно, что Биндер и Нестрой в таком комедийном и вычурном преобразовании известных оперных номеров на «манер Вагнера» насмехаются над стилем немецкого композитора. Их посыл более чем очевиден — есть много прекрасной и чудесной музыки, несмотря на всю ее простоту; а петь так, как пишет Вагнер, не стоит.

Но сцена на этом не заканчивается, как и не заканчивается «калейдоскоп» цитат. Когда Тангейзер взывает к Венере с надеждой вернуться в ее «подвал», звучит мотив сирен из оперы, а сами нимфы исполняют свадебный хор «Девичий венок» из III акта «Вольного стрелка» К. М. фон Вебера.

Появление Катафалкера сопровождается медленной сарабандой [Рис. B.IV.8], что вполне закономерно — на сцену выходит траурная процессия, несущая гроб (*Die Bahre*[522]) Елизаветы. Эта же тема становится основой первого хора заключительного номера пародии (№ 21).

Однако все меняется, когда похоронный поезд замечает вернувшегося Тангейзера. Увидев мертвое тело своей возлюбленной, певец совершенно не выглядит опечаленным или расстроенным. В своей удалой, залихватской песне он

---

[518] В тексте пьесы ситуация немного иная. После арии Макса должна идти еще одна музыкальная вставка — дуэт «Когда твои глаза сияют для меня» (*Wenn mir dein Auge strahlet*) из оперы «Прерванный праздник жертвоприношения» (*Das unterbrochene Opferfest*, 1797) немецкого композитора Петера Винтера (*Peter Winter*, 1754–1825) на либретто Франца Ксавьера Хубера (*Franz Xaver Huber*). Однако ни в партитуре, ни в клавире этого фрагмента нет.

[519] В клавире эта песня заменена на известную немецкую народную песню *Das Rennsteiglied.*

[520] Предположительно, имеется в виду Йозеф Леонард Руфф (*Joseph Leonhard Rueff*, 1760–1828).

[521] Wiener Lieder und Tänze. Im Auftrage der Gemeindvertretung der Stadt Wien / herausgegeben von E. Kremser. Wien; Leipzig; New-York: Verlag Gerlach & Wiedling, 1912. Band I. S. 57.

[522] Возможно, на премьере пародии траурная процессия несла тело Елизаветы именно на носилках, что соответствует основному смыслу этого слова.

примиряется с кознями судьбы. Если Тангейзер смог выжить после исполнения «вагнеровских партий», то значит ему суждено умереть подле Елизаветы, чтобы «в ансамбле отправиться в вечность». Его песня резко прерывается интонациями мотива проклятия Венеры, символизирующих смерть героя. Однако, видимо, такой исход устраивает всех присутствующих, поэтому их вполне жизнерадостный хор «оплакивает» счастливую кончину влюбленных.

Но вскоре в оркестре вновь звучат интонации вагнеровских вакханок, возвещающие о появлении Венеры. Богиня, растроганная произошедшим, оживляет пару. Пародия заканчивается торжественным хором-маршем, тема которого проходит на фоне нисходящих секундовых интонаций преобразованной темы хора пилигримов из увертюры Вагнера.

***

Таким образом, нестроевский «Тангейзер» представляет собой совершенно уникальный пример пародийного спектакля, который не характерен для драматургического метода комедиографа. Безусловно, и в ранних пародиях Нестрой старается повторять сюжетный план опер, но в «Тангейзере» схожесть проявляется не только в рамках структуры и драматургии.

О полном сюжетном и структурном соответствии пародии Нестроя по отношению к опере Вагнера пишет Д. Бушингер: «Он [Нестрой. — *А. В.*] берет текст Вагнера акт за актом, сцену за сценой, пункт за пунктом и превращает его в насмешку»[523]. Мы же выразимся немного иначе: в насмешку превратил вагнеровское сочинение Вольхайм. Нестрой же практически дословно заимствует текст Вольхайма и переписывает его под свои нужды, лишь изредка внося свои правки и новые вставки.

В этом плане пародийный «Тангейзер» интересен не своим либретто, а музыкальной составляющей. А. Мюллер и (видимо) М. Хебенштрайт, по факту, писали свою собственную музыку, лишь изредка цитируя первоисточники (и то, только те и в тех местах, где указал в своих пьесах сам Нестрой), Биндер же совсем иначе подходит к процессу создания музыкального оформления спектакля. В его

[523] *Buschinger D.* Das Mittelalter Richard Wagners. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 43–44.

методе на первый план выходит цитирование, которое занимает чуть ли не более половины всего времени звучания.

Однако даже такое цитирование подвергается трансформации. В этом ключе композитор обращается ко всем приемам развития, выработанным его коллегами по театру. В основном, это жанровое изменение (в сторону большей танцевальности, преобладанию вальсовости) и использование принципа кводлибета (как, например, в марше из II акта).

***

Кратко прокомментируем еще раз ситуацию, возникшую вокруг клавира Г. Арнольда. Как мы уже говорили ранее, он более развит с точки зрения содержания текста либретто (он расширен не драматургически, а именно текстово). По всей видимости, Арнольд составлял его на основе варианта какой-то поздней постановки пародии[524]. Об этом может свидетельствовать, в частности, один номер, который отсутствует в оригинальной рукописи. Это Канцонетта-дуэт Тангейзера и Венеры «О ты, словно бальзам для моего сердца» (*O du bist wie Balsam für mein Herz*, № 3) из I акта. Его особенность — цитата знаменитого канкана из оперетты Ж. Оффенбаха «Орфей в аду». Напомним, что это произведение было впервые исполнено в Париже 21 октября 1858 года, то есть спустя практически ровно год, после премьеры пародийного «Тангейзера». И уж вряд ли именно Оффенбах мог позаимствовать эту тему у Биндера[525]. Возможно, с позиции цитирования музыкального материала Арнольд опирался на вкусовые предпочтения своих современников. Этим можно объяснить перечень музыкальных фрагментов, встречаемых в марше-кводлибете из II акта, которые можно по праву назвать «оперными шлягерами» наших дней.

***

«Тангейзер» Нестроя пережил своего создателя и вышел далеко за пределы венского пригорода. Пьеса увидела свет рампы в театрах таких городов, как Грац, Бад-Ишль, Лайбах, Берлин, Франкфурт, Мюнхен, Лейпциг, Кёльн и многих других.

---

[524] К сожалению, составитель эту информацию ни на титульном листе, ни во вступительной статье не дает.

[525] Весьма показательно, что Арнольд свою вступительную статью начинает именно с упоминания премьеры этой оперетты.

Причем часто в таких постановках содержание адаптировалось под местный колорит и особенности быта и культуры конкретного города.

В конце 1861 года спектакль был сыгран в театре Карла Троймана, но продолжал оставаться популярным репертуарным произведением и в Карл-театре, где состоялась его премьера[526].

Показательным может быть и то, что в «Тангейзера» стали впоследствии проникать и другие вагнеровские персонажи. Так, в варианте 1880-х годов Ландграф встречает на состязании в качестве гостей Летучего голландца и Лоэнгрина[527].

Однако в пьесах этого периода стало проявляться одна важная и очень показательная деталь: критический замысел, столь явно заметный в тексте Нестроя, постепенно заменялся чисто комической интерпретацией, подчас чрезмерно банальной. В чем кроется причина такого феномена? Возможно, режиссеры тех спектаклей уделяли основное внимание именно «локальным» особенностям текста, чтобы он находил отклик у посетителей театра. Однако, скорее всего, за этим могла скрываться еще одна интересная причина.

Как уже упоминалось ранее, Вагнер знал об этой пародии и даже лично присутствовал на премьере. Сохранились сведения, что композитору так понравилась музыка Биндера, что он в качестве признания и благодарности за «хорошее развлечение» подарил коллеге булавку для галстука[528].

К 1870-м годам количество пародий на Вагнера становится огромным. Но, как правило, такие сочинения уже не имели столь оглушительного успеха и популярности, как нестроевский «Тангейзер». Причиной этого могла стать активная деятельность вагнерианцев, свято чтивших творчество своего кумира и резко воспринимавших любые попытки его комического переосмысления. В июне 1879 года в Карл-театре вместе с показом этой пьесы состоялась премьера фарса

---

[526] *Schneider A.* Die Parodierten Musikdramen Richard Wagners… S. 74.
[527] Ibid. S. 75.
[528] *Eger M.* Richard Wagner in Parodie und Karikatur // *Müller U., Wapnewski P.* Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart: Kröner, 1986. S. 764.

Бауэрнфельда «Богатая наследница», тоже своеобразной пародии на Вагнера. Вот что писал один рецензент о реакции публики на ее содержание:

> Спектакль начался, беспристрастные зрители аплодировали, но вагнерианцы вели себя очень грубо, шипели при каждых аплодисментах и тем самым заставляли своих противников аплодировать снова и снова. Так борьба шла до самого конца[529].

Мы не будем оценивать художественную значимость и особенности пародийного метода пьесы Бауэрнфельда. Заметим лишь, что с этого момента и начинает отмечаться исчезновение сатирической направленности пьесы Нестроя.

Тем не менее еще в 1909 году «Тангейзер» Нестроя ставился на сценах австрийских и немецких театров. Наверное, ни одна пародия драматурга не имела такой популярности и успеха у публики, как этот «фарс будущего». Скорее всего, на волне этого успеха Нестрой решился создать еще одну пародию на оперное наследие молодого немецкого композитора. Так спустя два года появляется последняя оперная пародия драматурга — «Лоэнгрин».

§ 3.3. Лоэнгрин

Венская премьера «Лоэнгрина» Вагнера состоялась 19 августа 1858 года в Кернтнертор-театре.

Спустя полгода, 31 марта 1859 года на сцене Карл-театра была поставлена пародия Нестроя. Спектакль приурочили к бенефису Карла Троймана. Однако пародия шла в театре совсем под другим названием и как один из разделов другой пьесы. В газете *Blätter für Musik, Theater und Kunst*[530] от 29 марта был опубликован анонс, что 30 числа[531] Тройман выступит во второй части *Theatralischer Unsinn* («Театральная чепуха») Морлендера[532] под названием *Heerschau auf dem Felde der Parodie* («Демонстрация на поле пародии») — большого зрелищного фарса с

---

[529] *Illustrirtes Wiener Extrablatt*. 9. Jänner 1876.
[530] *Blätter für Musik, Theater und Kunst*. №25. 29. März 1859. S. 100.
[531] Скорее всего редакция газеты ошиблась в дате премьеры.
[532] Морлендер Мор (первоначально Англендер, 1818 (1819) — 1898) — венгерский писатель, драматург, театральный режиссер. В юности, как и его отец, занимался купеческим делом, но решил посвятить свою жизнь журналистике и драматургии. Был редактором газеты *Theaterzeitung* Бойерля, работал в Карл-театре. В 1863 году основал ежедневную газету *Der Zwischen-Akt*. Возглавлял Немецкий театр на улице Гяпю (*Gyapjú utcai*, сегодня — улица Батори). Автор множества пьес и певческих фарсов.

пением, танцами и мизансценами в трех частях. В первом отделении был поставлен *Volksposse der Gegenwart* («Народный фарс настоящего»); второе отделение шло под названием *Oper der Zukunft* («Опера будущего) с музыкой Биндера; третье отделение представляло собой *Pantomime der Vergangenheit* («Пантомима прошлого»), музыка которой принадлежала руководителю оркестра Кроттенталеру[533]. Под «Оперой будущего» как раз и скрывался «Лоэнгрин»[534].

Перед тем как непосредственно перейти к анализу этой пародии, скажем несколько слов о само́м многочастном спектакле, в состав которого эта пьеса входила.

Принято считать, что песенный фарс «Театральная чепуха» — самое популярное произведение Морлендера Мора, несмотря на то что он — автор более сорока сочинений. «Чепуха» представляет собой фарс в четырех отделениях с пением и танцами, а также прелюдией, интерлюдиями и эпилогом. Музыку к спектаклю написал Эдуард Штольц[535].

Фактически, в прелюдии закладывается основа драматургического формата всей пьесы: герои, находясь в гостевом трактире, собираются вместе, чтобы посмотреть четыре пьесы, которые вскоре поставит здесь приезжий театр. Интерлюдии между этими «пьесами» и эпилог необходимы для своеобразного «комментирования» прошедшего и будущего «спектаклей».

Первое представление — «Каракалла»[536] (трагедия в стихах неизвестного поэта); вторая сценка — «Гаргульяда» (опера-*seria*, музыка маэстро Спинати); третий спектакль — «О влиянии невзгод на семью, разделенную несчастьем» (современная нравственная драма), и четвертая — «Аркадские пастухи» (сельский мифологический дивертисмент, частично танцевальный, частично пантомимический). Не останавливаясь подробно на описании пародийных аспектов во всех этих пьесах, отметим лишь один полезный для нас факт:

---

[533] Кроттенталер Карл (1818–1864) — австрийский композитор и капельмейстер. С 1837 по 1864 годы руководил оркестром Карл-театра. Впоследствии занимался преподаванием музыки. При жизни был мало известен, хотя, как отмечали современники, писал довольно хорошую музыку.

[534] Далее мы будем писать «Лоэнгрин» подразумевая именно «Оперу Будущего», если не будет уточнено иное.

[535] Штольц Эдуард (Stolz Eduard, 1817–1889) — композитор и капельмейстер, учитель пения. Композиторская деятельность была сосредоточена, в основном, на музыке к фарсам, народным и волшебным пьесам и т. д.

[536] Каракалла — римский император из династии Северов.

«Гаргульяда» должна была быть представлена именно как опера, где все вокальные номера и речитативы исполнялись бы на итальянском языке, а все прозаические диалоги произносились на немецком.

Пьеса имела огромный успех и была поставлена в Вене, Берлине, Гамбурге, Франкфурте и Пеште в качестве репертуарной. Хотя, видимо, не все театральные критики встретили это произведение с воодушевлением. Еще в прижизненной энциклопедической заметке о Морлендере ее автор характеризует спектакль как «гротескный продукт высшей чепухи, получивший определенную популярность в такое безвкусное время, как наше»[537]. К тому же он отмечает, что это сочинение представляет собой переработку французской пьесы[538], а к числу других известных работ драматурга причисляет и «Лоэнгрин»-пародию[539], о которой идет речь в настоящей главе.

Доподлинно известно, что Морлендер недолгое время (в 1859–1860 годы) работал в Карл-театре[540]. Скорее всего, договор о сотрудничестве драматурга с театром был заключен после того, как 31 марта 1859 года была поставлена вторая часть его «Театральной чепухи» — «Демонстрация на поле пародии».

Согласно отзывам критиков, эта пьеса за сто дней до венской постановки уже «облетела весь мир»[541]. К сожалению, судить о том, что увидела иностранная публика на премьере этих спектаклей, не представляется возможным. По этой причине вполне резонно поставить вопрос об авторстве пародийного «Лоэнгрина». Как было отмечено ранее, все энциклопедические заметки называют Морлендера автором «Демонстрации». Так же воспринимали пародию и критики в первых реакциях на венскую премьеру пьесы. К тому же, либретто пародийной оперы «Гаргульяда» из предыдущей постановки принадлежит именно ему[542]. Нестрой же в афишах как автор или соавтор «Демонстрации» не значится.

---

[537] Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Wien: Druck und Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei, 1868. Band 19. S. 95–96. S. 95.
[538] Какой именно пьесы автор, к сожалению, не уточняет.
[539] Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich. Band 19. S. 95–96. S. 95.
[540] Magyar színművészeti lexikon: A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája. Szerk. Schöpflin Aladár.. Budapest: Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, [1930]. III. kötet (Komló-kert — Püspöki Imre). 287. o.
[541] *Blätter für Musik, Theater und Kunst*. № 27. 5. April 1859, S. 108.
[542] Авторство Морлендера к этой пародии, в отличие от «Лоэнгрина», не оспаривается.

Среди аргументов в пользу авторства Нестроя по отношению к «Лоэнгрину» можно выделить два основных. Во-первых, драматург был автором другой, более ранней пародии на вагнеровскую оперу — «Тангейзер» (1857). Во-вторых, существует рукописная копия пьесы, определенно сделанная Нестроем. В то же самое время, содержащиеся в ней многочисленные изменения, изъятия и исправления, принадлежат как самому драматургу, так и другому автору, который так и не был идентифицирован[543].

Если же, действительно, «Лоэнгрин» принадлежит именно Нестрою, то открытым остается еще один вопрос: как нестроевская пьеса оказалась частью произведения Морлендера? Была ли такая вставка согласована с первоначальным автором, работали ли два этих драматурга над созданием пьесы вместе, или Нестрой, на правах директора театра, по своему решению добавил в спектакль «Лоэнгрина»? В имеющихся в свободном доступе письмах драматурга упоминания об этой пьесе не встречаются. Пролить свет на эту организаторскую загадку могли бы помочь документы, связанные с деятельностью театра, а также архивные фонды Нестроя.

Хотя можно высказать и еще одно, довольно радикальное предположение: Морлендер не является автором того спектакля, который был поставлен в Карл-театре. Точнее, его пьеса стала «первоисточником», который был сильно переработан. Тем самым, венская «Демонстрация» оказалась своеобразной «случайной пародией». Об этом может свидетельствовать один интересный, но, отчасти, довольно странный комментарий в газете *Der Zwischen-Akt*:

> Леманн и Биндер на самом деле являются создателями этой пародийной новинки, так как книга, предоставленная Морлендером, была изрезана и изуродована до такой степени, что можно только пожалеть автора, который должен взять на себя вину за эту высшую «бессмыслицу» в том виде, в каком она сейчас существует[544].

Непонятно, по какой причине автор этого отзыва не назвал Нестроя. Действительно, именно Леманн и Биндер (наряду с Кроттенталером) указаны в

---

[543] Рукопись хранится в рукописном фонде библиотеки Венской ратуши. Судить о том, рассматривалась ли фигура Морлендера в качестве «неизвестного автора» этих помет, мы не можем. Подтвердить самостоятельно доводы об авторстве на основе сопоставления почерком мы, к сожалению, в силу определенных обстоятельств также не в состоянии.

[544] *Der Zwischen-Akt.* 1. April 1859. № 89. S. 3.

афишах и анонсах. Но при этом никто из них литературными переработками или написанием пьес не занимался. Было бы логичнее предположить, что столь сильное изменение морлендеровского текста могло бы стать результатом именно работы Нестроя. К тому же, как отмечали некоторые критики, соотнесение венской «Демонстрации» с творческим наследием Морлендера равносильно оскорблению драматурга, поскольку уровень литературной и драматургической составляющей этого сочинения был чрезвычайно низок. Публика полагала, что вряд ли такой прославленный и успешный в комедийном плане писатель, как Морлендер, мог быть автором этой пьесы.

«Демонстрация на поле пародии» лишь структурно повторяет «Театральную чепуху» и сюжетно с ней совершенно не связана. Она состоит из прелюдии, составляющей своеобразную основу действия, и трех представлений: двух пародий и пантомимы.

Первая пьеса — «Народный фарс настоящего» — пародия на типичные народные комедии и драмы. Ее основной объект — социальные проблемы, поднимаемые в подобных произведениях. «Пантомиму прошлого» сложно отнести к пародии, хотя определенные танцевальные элементы, используемые в этой пьесе, многими критиками воспринимались как насмешка над традиционными балетными *па*.

Игрой нестроевской труппы публика осталась довольна. Но что поразило всех без исключения (и зрителей, и критиков) — это неописуемой красоты дорогостоящие костюмы и декорации, сделанные по проекту Морица Леманна. Как отмечалось в прессе, это, наверное, были одни из самых богатых и роскошных декораций (особенно это относится к «Пантомиме»), которые можно было увидеть в Вене за последние годы. Публику поражали не только живописные рисованные задники, декоративные фигуры в натуральную величину, но и театральная машинерия, самая совершенная для своего времени. Так, например, в одной из картин «Пантомимы», где показывались феи в дождливом лесу, использовался фонтан, позволяющий орошать водой всю сцену. Как было справедливо отмечено в газете *Blätter für Musik, Theater und Kunst*, «декорации оперы не уступают

декорациям Придворного оперного театра, если не превосходят их по некоторым параметрам»[545].

Безусловно, и живописные декорации, и применение машинерии были важными составляющими спектаклей венского народного театра[546]. Но Карл Карл никогда не уделял столь большого внимания визуальной стороне пьес, ставившихся в его театре. В «Демонстрации» же Нестрой как директор народного театра, похоже, превзошел всех своих предшественников и современников. В чем была необходимость таких помпезных декораций именно в этой пьесе — желание поднять народный театр до уровня постановок крупных венских придворных заведений, попытка сыграть на возможном успехе произведения Морлендера или какие-то свои собственные эстетико-управленческие амбиции драматурга — мы, скорее всего, никогда не узнаем. Заметим, однако, что Нестрою очень часто приходилось оправдываться в письмах перед своим другом и администратором театра Эрнстом Штайнхаузером в непомерных тратах театра на постановки пьес, аргументируя их успехом у венской публики[547].

Рассмотрим же теперь, как пресса отреагировала на нестроевскую «Оперу будущего». Рецензент газеты *Wiener Zeitung* остался доволен «Лоэнгрином»: «Она полна недурного юмора, отличных идей, острых шуток и исключительно хорошо сыграна»[548]. Но при этом остался разочарованным музыкальным оформлением. Противоположное мнение о пьесе оставил критик *Die Presse*, ограничившись лишь фразой: «”Опера будущего” не более забавна, чем музыка, которую она высмеивает»[549].

В статье, опубликованной в *Fremden-Blatt*[550], отмечается, что некоторые моменты «Лоэнгрина», как и игра актеров, вызывали смех, а третья картина этой пародии вместе с Пантомимой помогли «спасти вечер».

---

[545] *Blätter für Musik, Theater und Kunst*. 5. April 1859. № 27. S. 108.
[546] О некоторых таких проявлениях мы говорили в предыдущих параграфах.
[547] См., например, письмо Нестроя Штайнхаузеру от 11 апреля 1858 года (№ 164).
[548] *Wiener Zeitung.* 2. April 1859. №75. S. 1483.
[549] *Die Presse.* 1. April 1859. № 74.
[550] *Fremden-Blatt.* 1. April 1859. № 74.

Критик газеты *Ost-Deutsche Post* полагает, что «опера будущего “Лоэнгрин” даже отдаленно не приближается к задачам пародии, более того, формально уклоняется от них и поэтому не может быть названа пародией».[551] Фактически, он отмечает, что каких-либо серьезных изменений в сюжет или состав персонажей Нестрой не внес. Единственным исключением стал номер в третьей картине — рассказ Лоэнгрина и интерпретация легенды о Граале. По его мнению, именно текст и сюжет вагнеровской оперы представляют собой прекрасный объект для создания пародии.

С этим выводом не согласен рецензент *Blätter für Musik, Theater und Kunst.* В своем отзыве он прямо пишет: «Жаль, что сюжет дает так мало зацепок для пародии, поскольку он скорее лирический, чем драматический». Хотя в то же самое время отмечает, что «в составе персонажей оперы уже с самого начала заложена главная комическая особенность»[552].

Репортер газеты *Mercur* пишет, что «пародия на “Лоэнгрина” — шедевр сатирической диалектики, полный остроумия <…>; жаль, что соперничество за право быть наравне с придворным оперным театром нанесло сатире [такой] вред»[553].

Пьеса, по воспоминаниям современников, была встречена холодно. Хотя зрители, по свидетельству прессы, в конце довольно долго аплодировали, рукоплескали они небывалой красоты декорациям и костюмам, выполненным Леманом, и непревзойденной игре Нестроя и его труппы. Но не самой пьесе: «…Публика приняла спектакль сдержанно, она, кажется, не хотела реагировать на сатирическую природу целого»[554]. Главная причина такого печального итога заключается в том, что текст не оправдал ожиданий публики. И дело, скорее всего, не только в грандиозном успехе первой части «Театральной чепухи». Как отмечает в одной из рецензий театральный корреспондент, провал «Демонстрации» можно объяснить тем, «что пародия слишком часто эксплуатируется в последнее время».

---

[551] *Ost-Deutsche Post.* 2. April 1859. №75. S. 3.
[552] *Blätter für Musik, Theater und Kunst.* 5. April 1859. №27. S. 108.
[553] *Mercur. Pest Ofner Kundschafts und Auctionsblatt.* 10. April 1859. № 29. S. 114.
[554] *Blätter für Musik, Theater und Kunst.* 5. April 1859. № 27. S. 108.

То есть публика была довольно разборчива в своих вкусах и особенностях тех или иных произведений и отчетливо представляла себе, каким должен быть спектакль, именуемый пародией. К тому же, венцы были «подогреты» ожиданиями новинки благодаря раскрученной рекламной кампании, которую можно было обнаружить везде. Насыщенность театральной жизни различными пародийными спектаклями и громкое имя автора «Театральной чепухи» оказали новому сочинению «медвежью услугу».

«Лоэнгрин», несмотря на в целом снисходительные (и отчасти даже доброжелательные по сравнению с типичными статьями австрийских репортеров) отзывы критиков, скорее всего, будучи одной из частей пьесы, просто потерялся на фоне всего спектакля. Однако пророком по отношению к «Опере будущего» стал рецензент *Blätter für Musik*, подведший в самом конце своей статьи закономерный итог: «“Лоэнгрин”, вероятно, будет не так популярен, как “Тангейзер”»[555].

Как рассматривают «Оперу будущего» исследователи творчества Нестроя? Хельмут Аренс полагает, что «Лоэнгрин» демонстрирует величайшую опасность вагнеровского искусства — за высоким слогом и вечными темами погрузиться в «чванливость и чистое словоблудие»[556].

Отто Ромель рассматривает эту пьесу как «одно из самых слабых произведений»[557] Нестроя, поскольку текст представляет собой тривиализацию вагнеровского сюжета без каких-либо серьезных изменений. Однако позже исследователь высказывает мнение, что и «Лоэнгрин», и «Тангейзер» в свое время имели определенный успех в театральной среде из-за актуальности первоисточника, избранного для пародии[558].

Провал «Лоэнгрина» Эдгар Йейтс объясняет тем фактом, что пьеса писалась, когда Нестрой занимал должность директора Карл-театра и не имел достаточно времени для четкой проработки драматургии и комических приемов. При этом он

---

[555] *Blätter für Musik, Theater und Kunst.* 5. April 1859. № 27. S. 108.
[556] *Ahrens H.* Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Johann Nestroy, sein Leben. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1982. S. 364.
[557] *Rommel O.* Nestroys Werke. Auswahl in zwei Teilen. S. LXXXIII.
[558] *Rommel O.* Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: A. Schrolls Verlag, 1952. S. 972.

рассматривает «Лоэнгрина» и «Тангейзера» как своеобразное «исследование современной (“будущей”) музыки через амплуа актера и певца». Однако ни одна из этих пьес не находится на высоком уровне ни по языку, ни по стилю, ни по идее произведения[559].

***

Забегая вперед, отметим, что критики в значительной степени оказались правы в оценке литературной стороны пародии. Вся фабула трехактной оперы полностью помещается в четыре картины пародийной пьесы. Подобное структурное расширение связано с логическим разделением последнего (третьего) акта вагнеровского «Лоэнгрина» на две разноплановые сцены (в комнате невесты и на берегу Шельды), которые у Нестроя занимают третью и четвертую картину соответственно.

Для начала рассмотрим, какой метод пародирования применяет Нестрой по отношению к персонажам своей пьесы.

Таблица № 7 Персонажи оперы и пьесы

Р. Вагнер. Опера «Лоэнгрин»	**И. Н. Нестрой. Пародия «Лоэнгрин»**
Генрих Птицелов, германский король	***Ганс Справедливый***, маркграф и граф Фогельзингенский
Лоэнгрин, рыцарь Грааля	***Лоэнгрин***
Эльза Брабантская	***Эльза Драгантская***
Готфрид, брат Эльзы	***Пафнуций***, наследник Драганта, ее брат
Фридрих фон Тельрамунд, брабантский граф	***Рыцарь Мордигалл из Веттершлунда***
Ортруда, его жена, дочь фризского князя	***Гертруда***, жена высокого рыцаря и голландская ведьма, жена Мордигалла
Королевский герольд	Тот, кто зовет туда и сюда

Вполне очевидно, что имена персонажей пародийно искажены различными способами. Например, очень часто встречающимся ассонансом. Так, Эльза *Брабантская* становится *Драгантской, Ортруда — Гертрудой* и т. д., Тельрамунд — рыцарем Мордигаллом из Веттершлунда. Скорее всего, слово «Веттершлунд» (*досл.* «погодная бездна») может иметь комический подтекст.

[559] *Yates W. E.* Vom schaffenden zum edierten Nestroy / Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 28.-29. Oktober 1992 / hrsg. von W. Edgar Yates. Wien: Jugend und Volk, 1994. S. 39.

Генрих Птицелов заменен на Ганса Справедливого. Нестрой сохранил историческую отсылку к имени Генриха, указав, что Ганс — маркграф Фогельзингена[560]. Готфрид получает имя Пафнуция — популярное выражение для обозначения в те времена дурака.

Может показаться странным, что Нестрой столь подробно описывает Гертруду: «жена высокого рыцаря и голландская ведьма». Но на русский язык эта шутка плохо переводима. В оригинале указано так: «*hohe* Rittersfrau und *nieder*ländische Hexe». Вся соль кроется в антонимах «hohe» [высокая, благородная] и «nieder» [низкая, подлая], образующих игру слов (в определенной степени, «высокая низость» и «благородная подлость»), что и свидетельствует о противоречивом и комическом подтексте персонажа.

Конечно, Нестрой не может обойти стороной и психологическую характеристику своих героев. Причем нередко использует для этой цели специфические языковые приемы, усиливающие эту комичность, как бы приближая возвышенное к обыденному. Как справедливо замечает Донателла Мацца, «главной особенностью “Лоэнгрина”, в большей степени, чем других вагнеровских пародий, является искажение изначального стиля [речи. — *А. В.*], которое тянет за собой все: рифмы, каламбуры, образы и идиомы, но прежде всего лишает сюжет и персонажей мистического, героического или сколько-нибудь возвышенного аффекта»[561].

Так, в частности, фигура Ганса Справедливого позволяет посмеяться над «могуществом» духа воинов. В самом начале пародии маркграф собирает войско для похода, но его речи, гротескно-выразительные и одновременно, скорее, простонародные, сильно пугают подданых. Пока Ганс говорит об абстрактных вещях, всех это радует, но как только дело касается их самих, все сразу меняется:

Маркграф:
Я хотел бы еще раз помериться силами с моим врагом.
Похоже, что собратья давно забыли последние битвы.
Знайте же, что меня ожидает большая война,

---

[560] Пение птиц (*нем.*).

[561] *Mazza D.* Lohengrin alla corte di Vienna. La parodia wagneriana di Nestroy // Medioevi Moderni — Modernità del Medioevo. Saggi per Maria Grazia Saibene / a cura di M. Buzzoni, M. Grazia Cammarota, M. Francini. Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, 2013. P. 105–120. P. 114.

А война в рыцарский век
Очень трудное дело,
Не всегда народ оказывается там, где он нужен.
Хор (*как раньше, но на фортиссимо*):
Победа, Победа, Победа, ура! С нами
Маркграф и гауграф, Ганс Справедливый!
Маркграф:
Ничего не имею против вашего энтузиазма,
Но я не могу победить врага вашими «виватами».
Поэтому я хочу набрать воинов среди вас,
Таких рыцарей, что с восторгом умрут за меня.
Я должен победить врага любой ценой,
Это значит, нужно атаковать или обороняться.
Хор:
О, Справедливый Ганс, подумай:
Враг не причинил нам зла.
Маркграф:
Эти истории мы обсудим позже,
Мне надо уладить личные дела. (I, 1) [A.V.6.1]

Безусловно, Нестрой старается подражать слогу Вагнера. Об этом, в частности, свидетельствует многостопность поэтической строфы, которая позволяет воссоздать средневековый литературный «антураж». Но используя парную (смежную) рифмовку (которая, кстати, у Вагнера отсутствует, что сильнее подчеркивает архаический колорит), драматург снижает пафос произнесенной «кровожадной» речи, превратив ее по духу в венский куплет. Еще одну существенную деталь этого монолога описывает Д. Мацца:

> В прозаическом описании военных нужд выделяется использование *bedräut*, старинной поэтической формы *bedrohen,* и, прежде всего, звучный стих: *So rechte Ritter, die mit Wollust für mich sterben* («Настоящие рыцари, которые умирают за меня с наслаждением»), словно пробуждающий хор от застывшего стереотипного ликования и провоцирующий его защитную реакцию[562].

Семейная «парочка» Мордигалл и Гертруда трактованы Нестроем как типичные комические персонажи других его пьес: очень хитрая, властная женщина и ее бесхребетный подкаблучник-муж, которым она весьма лихо манипулирует. Как и в опере Вагнера, именно Гертруда уговаривает Мордигалла оклеветать Эльзу перед маркграфом, хотя рыцарь этого вовсе не хотел. Но даже после того, как Мордигалл публично обвинил девушку, Гертруда не решилась взять на себя ответственность и возложила всю вину за ложные обвинения на своего супруга:

---

[562] Ibid.

Мордигалл *(к Гертруде)***:**
Так скажи что-нибудь. Ты ведешь себя
Как будто ты немая статуя...
Гертруда:
Я тихо сижу на своем месте,
Я в пекло войду потом. (I. 2) [A.V.6.1]

Еще одна интересная деталь связана с тем, как Мордигалл старается доказать свою правоту. Если в опере он прибегает к «Божьему суду», призывая к бою на мечах, то в пародии рыцарь бросает Эльзе перчатку, фактически призывая к сатисфакции в «галантной» манере, явно не свойственной духу пародируемого оригинального персонажа.

О взаимоотношениях Мордигалла и Гертруды живописно свидетельствует их диалог в самом начале II акта. Здесь, как это часто бывает у Нестроя, происходит небольшая семейная перебранка:

Мордигалл:
Встань, мой товарищ по бесчестью.
Гертруда:
Разумеется! Осталось выяснить, захочу ли я это сделать
Мордигалл:
Ты солгала мне о поступке Эльзы, который меня так разгневал,
А теперь все братоубийство оказалось пустяком.
Виновата только ты!
Гертруда:
Оставь меня в покое,
Лучше научись как следует фехтовать!
Да, пялься на меня, трусливый «герой»,
Свою рыцарскую славу ты спустил коту под хвост.
Мордигалл *(уязвленно):*
На протяжении жизни я часто славно сражался.
Гертруда:
Мы видели это; ты только напрасно потратил деньги на учение..
Мордигалл *(потрясенно):*
Молчи, ужасная женщина,
Держись от меня подальше со своими насмешками! (II, 1) [A.V.6.3]

Эльза, следуя всем шаблонам романтической трактовки, предстает в пьесе Нестроя как невинная, наивная юная девушка, с легкостью поддавшаяся влиянию внешних обстоятельств. Весьма показателен для понимания характера Эльзы ее монолог-оправдание во второй картине I акта. Когда девушку обвиняют в убийстве

брата, она рассказывает свою «щемящую душу» историю о тяжелых и долгих поисках Пафнуция:

Эльза:
Пафнуци исчез,
Я искала его три с половиной часа,
Пока, устав от боли и печали,
Не погрузилась в таинственную дрему.
Тогда пришел витязь гордый и смелый,
И сел рядом со мной на траву,
Он говорил так сладко, и украдкой
Поцеловал меня больше пятидесяти раз.
Хор (мужчины и женщины):
С такой невинностью, нежной и чистой,
Невозможно быть виновной в черных делах. (I, 2) [A.V.6.4]

Как можно заметить, Нестрой старается гиперболизировать характер Эльзы, явно обращаясь к различным романтическим топосам (горя, поиска, пасторали), но их сочетание вкупе с контекстом и смешением литературных стилей (чрезмерно поэтические фигуры изложены в простых, четких квадратных строфах, характерных для юмористических венских куплетов) создает комический эффект сцены.

Показательны и взаимоотношения Лоэнгрина с Эльзой. В качестве примера приведем фрагмент их любовного дуэта из III акта (сцена в комнате невесты, где девушка задает роковой вопрос). Начальная поэтическая картина (разговор о природе) тоже типична для романтической эстетики. Однако и здесь Нестрой не отказывает себе в удовольствии снизить одухотворенность любовного дуэта, привлекая для этого банальные романтические образы (солнце и луна):

Эльза:
Мы впервые наедине,
С тех пор как перешли на ты.
Лоэнгрин:
Занавески сданы в стирку,
Поэтому луна светит в окно.
Эльза:
Я люблю луну больше, чем солнце,
В лучах солнца сгораешь.
Лоэнгрин:
Когда речь идет о блаженстве любви,
Луне всегда отдается предпочтение.
(III, 2) [A.V.6.5]

Однако все меняется, когда дело доходит до «краеугольного камня» их отношений —запрета на узнавание имени. Высокий стиль, характерный для начала их любовной сцены, резко переходит в бытовую речь, благодаря которой герои истолковывают аргументы друг друга самым оскорбительным образом. К тому же напряжение между супругами усиливается за счет постоянных смен их психологических состояний, отраженных драматургом в ремарках. И еще одна важная черта: если в опере Лоэнгрин взывает к соблюдению Эльзой данного ею слова на основе сакральности этого акта, то у Нестроя герой мыслит повседневными и даже «низменными» категориями:

Эльза:
Такие любовный союз не приносит настоящего счастья;
Меня не прельщает анонимное блаженство.
Лоэнгрин:
Послушай, твоя речь звучит странно,
Ты что, забыла данное мне обещание?
Эльза *(язвительно):*
Будучи невестой, обещают всякое,
А потом, став женой, это не выполняют.
Лоэнгрин (*с неодобрительным отчуждением*):
Какая ты наивная малышка!
Эльза *(с растущей решимостью):*
Что значит «инкогнито»? Долой его! Прочь!
Лоэнгрин (*угрожающе*):
Послушай!.. Вот, что я тебе скажу! *(Мягко.)* Выкинь это из головы!
Эльза *(льстиво):*
Может быть, ты думаешь, что я болтушка?
Лоэнгрин:
Это не потому...
Эльза:
Это важно,
Знать, с кем ты;
Сомнение: «С тобой что-то не так» —
рано или поздно начнет меня преследовать.
Лоэнгрин *(обиженно)*:
Позволь же, — нет, правда, — это меня глубоко оскорбляет,
Вижу, ты понятия не имеешь, кто я.
Может быть, ты думаешь, что меня ослепляет роскошь?
Напротив! Я привык к хорошей жизни.
Замок очень неплох, но меня не прельщает его великолепие,
Я никогда не жил в подвалах и не нищенствовал.
Хорошая еда мне не в новинку, я в ней не нуждаюсь,
Я никогда не питался говядиной из супа, гарнирами и всем таким прочим. (III, 2) [A.V.6.6]

Помимо языковых приемов, Нестрой старается передать специфику взаимоотношений персонажей и через мизансцены. Так, например, в конце II акта, когда Эльза должна пойти с Лоэнгрином в храм, происходит складывается следующая ситуация:

> Во время хора Эльза возвращается к двери, из которой вышла (*справа*); подойдя к ней вплотную, она оглядывается на Гертруду, которая стоит по другую сторону на переднем плане, делая ей подозрительные знаки и жесты. Лоэнгрин замечает это и угрожающе смотрит на Гертруду; она меряет его презрительным взглядом, а Мордигалл из-за спины грозит ему кулаком, но, поняв, что его заметили, робко отступает. Во время этой сцены падает промежуточный занавес. (II, 6) [A.V.6.7].

Конечно, подобная сцена не только дополняет характеристику персонажей, усиливая их характерные черты, но и вносит комическую «ноту» в повествование, снижая героико-эпическую атмосферу до уровня бытовой зарисовки двух враждующих семей.

Однако, несмотря на четкое следование вагнеровской опере и довольно «поверхностное» пародирование, вернее сказать, травестирование текста, все же определенное сатирическое понимание Нестроем «искусства будущего» в «Лоэнгрине» присутствует. Первый, самый простой уровень такой характеристики связан непосредственно с высмеиванием самого слова «будущее» (*Zukunft*). Нестрой указывает, что в его пьесе присутствуют «рыцари будущего вместе с их дамами будущего[563] и фрейлинами будущего» (*Zukunftsritter, samt ihren Zukunftsfrauen, Zukunfts-Fräuleins*) и «несмотря на будущее, действие происходит в прошлом, на берегах голландских гор». Как можно интерпретировать такое настойчивое акцентирование этого слова? Скорее всего, Нестрой видел явную парадоксальность эстетических идей композитора — создать произведение (и шире — искусство) будущего на сюжетном материале прошлых веков. К тому же, такой подход противоречил самому Нестрою (да и духу венского народного театра в целом). Его драматургический метод основывается на тех проблемах и темах, что существуют в *его собственное время*, на том, что актуально для *его* публики.

---

[563] После этого в скобках стоит уточнение: «включая некоторых дам из прошлого» (*darunter einige Vergangenheits-Damen*).

Этот внутренний «конфликт» позиций Нестроя и Вагнера привел к переосмыслению второй важнейшей эстетической парадигмы немецкого композитора. В вагнеровском «Лоэнгрине» мифологичность опирается на принципы историзма, которые друг с другом весьма гармонично уживаются, В пародии же драматург фактически нивелирует мифологические мотивы, снижая действие до уровня житейских ситуаций. Ситуации, которые характерны не столько для прошлого, сколько для настоящего. Нестроевские персонажи, по сравнению с вагнеровскими, — «приземленные». Приведем еще один весьма показательный пример. Это топос «запретного условия». В пародии он также есть, но имеет не религиозно-мифологическую трактовку, подобно постулату безоговорочной веры, а исключительно социальное и даже бытовое происхождение:

Лоэнгрин: <…> *(К Эльзе, указывая на Мордигалла)*
Если я одолею рыцаря имярек — как же его зовут? А, все равно, не могу вспомнить имя…
Ты обещаешь мне, что я тебя... то есть… — как это говорят здесь, в деревне, в старонемецкие времена? — …получу для оказания брачного спонсорства?
Эльза:
Слишком мала для тебя такая награда,
(кидается ему на шею)
Ты не получишь меня, я у тебя уже есть!
Лоэнгрин:
Это было бы совершенно правильно, —
Только укротишь ли ты свое любопытство,
Если я возьму [тебя] в жены?
Все должно оставаться в тайне обо мне, что принято писать в анкете —.
Место рождения, возраст, социальный статус, образ жизни, свидетельство о происхождении,
Паспорт — как и все остальные так называемые «рубрики».
Если же вопрос об этом вырвется из твоих уст…
Тогда я должен буду уйти, и пусть другой тебя осчастливит. (I, 3) [A.V.6.8]

Заметим, что Нестрой употребляет в монологе Лоэнгрина латинское слово *nisi*. Помимо его функции предлога (*если не, кроме, разве лишь*), оно представляет собой юридическую формулу, означающую постановление о разводе, вступающее в силу через полгода, если оно за это время не будет отменено. Тем самым, перед нами уже не сакральный запрет, а не что иное, как настоящий брачный договор с условием его расторжения. Это же впоследствии подтверждает и сам Лоэнгрин:

Лоэнгрин:
Она поклялась публично,
Никогда не спрашивать меня о происхождении;
И все же сделала это; наказание за это —
Развод, я должен уйти от нее. (IV, 3) [A.V.6.9]

На этом обыгрывание запрета имени не заканчивается. Нестрой подчеркивает, что для Лоэнгрина имена совершенно не важны. Как можно заметить из текста либретто, рыцарь не помнит, как зовут обидчика девушки, а сама эта информация его явно не интересует. К тому же, как окажется впоследствии, Лоэнгрин не может правильно запомнить и имени своей супруги:

Лоэнгрин (*восторженно*):
Клянусь тебе, что никогда я не видел девы,
Которая мне так нравилась бы, как ты, о Эдльса, Эдльса, Эдльса!
ЭЛЬЗА:
Как сладко имя мое звучит из уст твоих! (III. 2) [A.V.6.10]

И, конечно же, Нестрой трансформирует христианскую эстетику, присутствующую в опере Вагнера. Рассмотрим в качестве примера рассказ Лоэнгрина о Граале.

Р. Вагнер. «Лоэнгрин»	***И.Н. Нестрой. «Лоэнгрин»***
ЛОЭНГРИН:	**ЛОЭНГРИН:**
	<…>
В краю святом, в далеком, горнем царстве,	Высоко стоит волшебный замок
Замок стоит, — твердыня Монсальват...	На скале
Там храм сияет в украшеньях чудных,	Посреди сказочной рощи,
Что ярче звезд, как солнце дня блестят.	В которой нет ни одного комара.
А в храме том сосуд есть чудотворный, —	Внутри есть сокровище под названием
Как высший дар небес он там храним:	«Грааль»,
Давно, давно, для душ блаженных, чистых,	(Почему, никто не знает).
Его принес крылатый серафим.	А Грааль, между прочим,
Из года в год слетает с неба голубь,	Приносит удачу и благо.
Чтоб силу дивной чаши обновить;	«Грааль» происходит от «Гралават».
И Граль священный рыцарей питает,	И вполне возможно,
Чистейшей веры им дает вкусить.	что кто-то когда-то его украл,
Кто быть слугою Граля удостоен,	Но точно ничего не известно.
Тому дарит он неземную власть,	Грааль пребывает под чудесной защитой.
Тому не страшны вражеские козни:	Волшебного грифа,
Открыто зло — враг черный должен пасть!	Который прилетает каждый год,
И если в край далекий рыцарь послан	И в этом году тоже.
За правду, честь и верность в бой вступить,	И возле Грааля день и ночь,
Он и там силы Граля не теряет, —	Под звуки цитры,
Лишь имя в тайне должен он хранить...	Его чистоту охраняют
Так чист и свят источник благодати,	Двенадцать прекрасных рыцарей.
Что верить должен смертный человек;	Я — один из них,
И если в вас сомненья зародились, —	Сейчас, как турист, я в отпуске,

Посол небес тотчас уйдет навек. Итак, вы тайну знать мою хотели![564]	Чтобы отдохнуть и восстановить силы, А потом пойдет в отпуск другой <…>. (IV, 3) [A.V.6.11]

Как можно заметить, вагнеровское описание горы Монсальват, в храме на которой хранится священный Грааль, переносимый ангелами и ежегодно посещаемый небесным голубем, в пародии практически полностью трансформировано. Те христианские мотивы, что явно прослеживаются в первоисточнике, Нестроем заменены на совершенно противоположные. Помимо едких замен (например, голубя на стервятника) и приземленных картин (например, упоминания, что в роще, где стоит замок, нет ни одного комара) драматург вносит в пародию и более существенную критику. Лоэнгрин сообщает, что Грааль происходит от слова «Гралават» (*Gralawat*). *Gralawat, gralawatschert, kralawatschert* — восточно-австрийское слово, означающее «перевернутый, кривой, деформированный». К тому же, вероятно, оно также происходит от чешского слова *kralovač*, что можно перевести, как «вор»[565]. Подобную трактовку слова «Грааль» можно рассматривать как саркастическую насмешку не только над вагнеровским текстом, но и над христианским вероучением: священный сосуд не только предстает вычурным, но и имеет греховное происхождение.

К тому же, Нестрой отказывается от того тщательного поэтического описания, которое вкладывает в уста своего героя Вагнер. Драматург очень сильно сокращает историю о священном Граале, намеренно «опуская» подробности о его чудодейственных свойствах. Зато именно здесь слушателю становится понятно, кем является Лоэнгрин на самом деле: он — один из его «охранников», который решил на некоторое время уйти в отпуск. Иными словами, Нестрой полностью нивелирует божественное происхождение персонажа, представляя его таким же обычным человеком, как и все остальные. Снижение социального статуса Лоэнгрина, диалектизмы в его речи, комические ситуации, в которые он время от времени попадает, способствуют этой трактовке.

---

[564] Перевод Виктора Коломийцова (Либретто оперы «Лоэнгрин» // Facetiae. URL: https://facetia.ru/node/2517?ysclid=m2xbj7nh2344887322 [дата обращения: 31.10.2024]).
[565] *Wehle P.* Sprechen Sie Wienerisch?: Von Adaxl bis Zwutschkerl. Wien; Heidelberg: Ueberreuther, 1980. S. 183.

Наверное, одно из самых существенных изменений, внесенных Нестроем в вагнеровский мир, обнаруживается в сцене появления Лоэнгрина и в финале пародии.

Лоэнгрин не приплывает в ладье, запряженной лебедем, а приезжает в карете, в которую запряжен белый барашек. Конечно, подобная замена снижает волшебную и возвышенную атмосферу сцены. Однако замена лебедя на барашка влечет за собой и иной сатирический подтекст. Рассмотрим первый монолог Лоэнгрина из I акта.

> **Лоэнгрин** *(выходя из кареты):*
> Теперь благодарю тебя, мои добрая овечка,
> Возвращайся домой в свой волшебный сон,
> Будь терпелива, мила и добра —
> Такой, каких я никогда не встречал;
> Прощай, прощай, моя добрая овечка!
> *(Ягненок медленно удаляется вместе с повозкой, Лоэнгрин смотрит ей вслед)*. (I, 3) [A.V.6.12]

Как нам кажется, появление образа овцы не случайно. В немецкоязычной разговорной среде слово «овца» (*Schaf*), как и в русском языке, используют в качестве бранного «дурак, дура». Таким образом, в предпоследней строчке монолога Нестрой явно дает понять, как он относится к Эльзе, а также «предсказывает» трагический исход всей пьесы.

В то же самое время отметим, что, на наш взгляд, замена лебедя на барашка даже больше подчеркивает связь с христианскими мотивами, а в данном случае еще и усиливает сатирический эффект. Если же вспомнить, что овечкой, запряженной в карету Лоэнгрина, оказался брат Эльзы, Пафнуций, то сцена, может быть и случайно, имеет явную параллель с известной притчей о заблудшей овце, изложенной в Евангелиях[566].

Пародия заканчивается следующей сценой:

> **Лоэнгрин** (*опускается на одно колено*):
> Зло оказалось порожденным мудростью!
> Помоги, великий Грааль! Пусть всё образуется!
> (*Из облаков вылетает гриф, подхватывает овечку, и она исчезает вместе с ним за холмом; вместо нее появляется Пафнуци, который, выбежав на передний план, бросается в объятия Эльзы*).

[566] Мф. 18:12-14; Лк. 15:3-7

Все:
Пафнуци!
Лоэнгрин:
Вот он, наследник Драганта!
Прощай, Эльза, прощай, я напишу тебе *«до востребования»*.
Гертруда (*нанося себе смертельный удар*):
Ах!
Хор рыцарей и женщин:
Смотрите туда! Смотрите!
Все (*с содроганием смотрят на Гертруду*):
Маркграф:
Проваливай — ты, змея, ядовитый тритон!
Эльза:
Я умру сама, мне не нужен кинжал!
([Эльза] выскальзывает из рук рук служанок и опускается на землю. Вместо овечки в повозке Лоэнгрина появляется гриф и увлекает ее все дальше и дальше в сторону гор).
Маркграф:
О, смотрите! О, смотрите! Вот он!
Милый, добрый, храбрый Лоэнгрин!
Хор рыцарей и женщин:
Милый, добрый, храбрый Лоэнгрин! (IV, 4) (IV, 4) [A.V.6.13]

Здесь на себя обращают внимание следующие моменты.

Во-первых, у Нестроя Гертруда кончает жизнь самоубийством. У Вагнера же написано абстрактно: «Ортруда с криком падает при виде Готфрида»[567]. На наш взгляд, такой исход вполне логичен с точки зрения предназначения наказания: за все свои злодеяния героиня расплачивается жизнью. В опере же, по какой-то причине, композитор не обращает на судьбу Ортруды какого-либо внимания. В чем была художественно-эстетическая цель такого драматургического решения Вагнером — вопрос довольно сложный и открытый.

Во-вторых, в пародии смерть Эльзы по своим причинам странная. Если у Вагнера это объясняется тем, что она умирает от горя, потеряв супруга, то у Нестроя героиня как будто «соревнуется» с Гертрудой в том, кто устроит самую необычную свою кончину на публике. Складывается ощущение, будто Нестрою смерть вагнеровской героини представляется неубедительной и непонятной с точки зрения мотивов.

В-третьих, у Вагнера действие заканчивается смертью Эльзы. Нестрой же смещает акцент на восхваление всеми персонажами Лоэнгрина, что, с одной

[567] *Ortrud sinkt bei Gottfrieds Anblick mit einem Schrei zusammen.*

стороны, также делает кончину героини нелогичной, а с другой — усиливает абсурдность всего происходящего.

Нам осталось ответить на последний вопрос: какова жанровая трактовка «Лоэнгрина», помимо того, что это пародия? Явная «приземленность» сюжета, тесная связь с венской городской повседневностью свидетельствуют о том, что перед нами — типичный фарс (*Posse*). Однако указание драматурга на то, что Гертруда — ведьма, а Лоэнгрин обладает магическими способностями (именно он расколдовывает Пафнуция), позволяет говорить о серьезном влиянии «волшебной пьесы» (*Zauberstück*). Кажущаяся на первый взгляд несущественность данного вопроса, на деле оказывается «ключом к пониманию» сущности пародии и творческих интересов Нестроя в последний период его деятельности.

Религиозно-мифологическое происхождение сюжета «Лоэнгрина» у самого Вагнера может быть аргументом в пользу присутствия магических элементов в пьесе. Однако к жанру *Zauberstück* Нестрой не обращался с середины 1830-х годов. Пьесы подобной тематики вновь появились лишь под конец его драматургической карьеры (как раз в годы создания «Лоэнгрина»). Отсюда вытекает одно интересное наблюдение: Нестрой вновь возвращается к традиции волшебной пьесы именно в то время, когда Вагнер пропагандирует мифологическую основу искусства. Мы не будем утверждать, что на подобный «ренессанс» в творчестве драматурга оказала влияние философия композитора, однако сама эта мысль дает благодатную почву для дальнейших исследований и дискуссий о последних годах жизни и работы Нестроя.

***

К сожалению, как и в случае с «Мартой», партитура к «Лоэнгрину» не сохранилась. Попробуем реконструировать возможные номера «Оперы будущего» и те пародийные приемы, которые использовал Биндер, работая над партитурой.

Текст пьесы Нестроя в данном случае большого значения для реконструкции не имеет, поскольку драматург каких-либо комментариев не оставил. Однако два вывода мы все же в состоянии сделать. Во-первых, как уже отмечалось, вся пьеса написана в стихотворной форме. Это творческому методу Нестроя не свойственно,

поскольку к поэзии он обращался только в случае создания музыкальных номеров (венских куплетов, арий, песен и так далее). Судя по всему, такой выбор изложения текста свидетельствует еще и о том, что она должна была быть полностью пропета и не предполагала разговорных диалогов.

И второй, менее значимый вывод заключается в том, что между картинами планировались интерлюдии, о чем свидетельствует ремарка в конце третьей картины.

Более подробные, но противоречивые представления о музыке Биндера мы можем почерпнуть из венских газет. К сожалению, сведения эти порой довольно поверхностны и разрознены.

Газета *Neueste Nachrichten* ограничилась лишь сообщением о том, что «музыка Биндера прошла бесследно»[568]. В *Der Humorist* отмечали «в основном неудачную, очень растянутую музыку» Биндера[569].

Критик газеты *Blätter für Musik, Theater und Kunst* отмечал, что музыка «почти ничего не внесла в сатиру [пьесы] по сравнению с ее самым успешным проявлением в пародии на “Тангейзера”, хотя это и должно было стать ее основной задачей. Биндер лишь извлек прекрасные и наиболее подходящие фрагменты партитуры Вагнера, но венская публика вряд ли сможет проникнуться их комедийным посылом»[570].

Положительно музыку Биндера оценил рецензент газеты *Der Zwischen-Akt*:

> После Лемана, к которому часто обращались в течение вечера, капельмейстер Биндер заслуживает всяческого признания. Его музыка — настоящий шедевр, особенно в пародийной части оперы, и достойна его «Тангейзера». Как в выборе мотивов, некоторые из которых чужие, а некоторые собственного изобретения, так и в инструментовке, Биндеру удалось самым удачным образом затронуть пародийный элемент. В этой обширной партитуре есть множество пикантных и юмористических нюансов, множество комических фигур и оборотов речи, что, по крайней мере, придает скудному тексту некоторую свежесть»[571].

---

[568] *Neueste Nachrichten.* 1. April 1859. № 2. S. 3.
[569] *Der Humorist.* 4. April 1859. S. 4.
[570] *Blätter für Musik, Theater und Kunst.* 5. April 1859. № 27. S. 108.
[571] *Der Zwischen-Akt.* 1. April 1859, № 89. S. 3.

Довольно забавное мнение оставил в своем альманахе Ханс Йоргель. Практически ничего не говоря о драматургической стороне «Лоэнгрина», он уделяет внимание (хоть и довольно коротко) музыке Биндера:

> В пародии на «Тангейзера» Биндер доказал, что знает, как пародировать музыку будущего, но в этой современной звуковой поэме [«Лоэнгрине». — *А. В.*] иногда возникает мысль, что Биндер хочет показать себя не пародистом, а последователем вагнеровских теорий[572].

Подтверждение этой мысли находим в газете *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik*:

> Опера [«Лоэнгрин»] слишком длинная и недостаточно пародийная. Более того, немногочисленные остроты текста полностью затушеваны и задавлены музыкой, которая настолько же лишена юмора, насколько и излишне шумна. Господин Биндер, который умел так эффективно пародировать музыку «Тангейзера», на этот раз, за исключением нескольких отрывков, представил лишь неаппетитную копию «Лоэнгрина»[573].

Более подробное впечатление об «Опере будущего» оставил рецензент газеты *Ost-Deutsche Post*:

> Опера будущего «Лоэнгрин», как мы уже отмечали, в основном лишена пародийной окраски, как в музыке, так и в тексте. В музыке капельмейстер Биндер так строго следует партитуре Вагнера, что мы почти ничего не слышим, кроме Вагнера, оригинального Вагнера, а не пародийного. Лишь однажды господин Биндер, к счастью, смешал вагнеровские ритмы с простой мелодией известной немецкой народной песни, создав тем самым пародийный эффект, но нигде больше мы не встретили такого комического сочетания, какое было в пародии на «Тангейзера»[574].

Но, наверное, самый развернутый отзыв о музыкальной составляющей «Лоэнгрина» представил критик *Neue Wiener Musik-Zeitung*. Однако он полностью противоречит тому, что писали все остальные венские репортеры. В статье отмечается, что музыка была «чрезвычайно удачной». По его мнению,

> …музыка к «Опере будущего», в которой Биндер изобретательно пародирует «Лоэнгрина», виртуозна по своей структуре и проработке. Даже увертюра — произведение с глубоким юмором, поданное в вагнеровском стиле, со всем разнообразием инструментовки, но сквозь которую проступают самые милые, контрастные фигуры и обороты речи, блестяще свидетельствующие о редком таланте и больших способностях Биндера[575].

К счастью, именно рецензент *Neue Wiener Musik-Zeitung* конкретизирует те песни, что использовал Биндер при создании своей партитуры. Так, например, во

---

[572] *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen: Volksschrift im Wiener Dialekte.* 28 Jahrgang. 14 Heft. 4. April 1859. S. 22.
[573] *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.* 13. April 1859. №15. S. 240.
[574] *Ost-Deutsche Post.* 2. April 1859. № 75. S. 3.
[575] *Neue Wiener Musik-Zeitung.* 7. April 1859. № 14. S. 54.

II акте вместо хорала, который трубачи исполняют в качестве утреннего приветствия с башни, композитор цитирует известную народную песню *Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus*[576]. В момент появления Лоэнгрина персонажи в качестве приветствия исполняют популярную во времена Нестроя песню *Ei du mein lieber Herr von Hecht*[577]. Присутствовал в пародии и кводлибет. Оркестровку критик характеризует как «шедевр», но отмечает, что в ней нет таких остроумных комедийных нюансов, которые присутствуют, например, в области цитирования. Аранжировка, по его мнению, «в целом изысканна». Но самое интересное наблюдение заключается в следующем: критик считает, что Биндеру пришлось внести пародийный элемент в музыку потому, что в самой пьесе «для пародии ничего не было сделано»[578].

Почему же вагнеровский материал преобладал в музыке Биндера? Возможно, конечно, что этого хотел сам Нестрой. Либо это было обоюдным решением драматурга и композитора. Быть может, Биндер рассчитывал на успех литературной составляющей, желая усилить комический эффект цитатами из первоисточника. Или он потратил все свои творческие силы и время на создание музыки к «Фарсу настоящего» и решил не утруждать себя сочинением музыкального оформления к «Опере будущего» (судя по многим биографическим заметкам о Биндере, такая ситуация не лишена вероятности)? Скорее всего, все сразу. По всей видимости, Нестрой сам мог предлагать для цитирования фрагменты из вагнеровской оперы потому, что на них же он впоследствии писал поэтический текст. К тому же композитор имел подобный опыт работы с драматургом: когда Нестрой ставил новые варианты оперетт Оффенбаха, Биндер не столько создавал свою собственную партитуру к подобным пьесам, сколько перерабатывал материал своего французского коллеги.

Почему «Опера будущего» не получила такого успеха, как «Тангейзер»? К сожалению, ответ на этот вопрос мы, скорее всего, никогда не узнаем. Хотя,

---

[576] Три всадника подъехали к воротам.
[577] Это ты, мой любимый Господин Чудак.
[578] *Neue Wiener Musik-Zeitung.* 7. April 1859. № 14. S. 54.

возможно, его дал все тот же прозорливый репортер из *Ost-Deutsche Post*, сказавший, что «музыку Вагнера нельзя пародировать дважды».

***

Рассказ о нестроевском «Лоэнгрине» будет неполным, если не упомянуть следующий, довольно забавный факт. Франц фон Зуппе также решил попробовать спародировать Вагнера, представив на суд публики 23 июля 1870 года на сцене Штадттеатра Граца пьесу «Лоэнгельб, или Дева из Драганта (Траганта)» (*Lohengelb oder die Jungfrau von Dragant (Tragant)*), оперетту в трех действиях на либретто Карла Коста и Морица Антона Гранджана[579]. Она, как бы это не выглядело странным, оказалась пародией не столько на оперу Вагнера, сколько… на пьесу Нестроя. Действие оперетты было перенесено из древних времен в современность. В музыкальном материале Зуппе также встречались фрагменты из вагнеровского Лоэнгрина. Однако оперетта, как когда-то и ее первоисточник (то есть, пародия Нестроя), не получила должной оценки со стороны публики.

Можно было бы предположить, что музыка Вагнера должна была играть ключевую роль в успехе пьесы, органично вплетаясь в либретто. Однако, как показала история, что-то пошло не так. А мы можем лишь констатировать следующее: как когда-то Нестрой писал свои пародии не только на оперы современников, но и на пародии своих коллег, так со временем уже его пьесы легли в основу театральных переработок. И то, что ими были оперные пародии, свидетельствует о большой популярности этого жанра в венском народном театре.

[579] Lohengrin de Johann Nestroy [Ressource électronique] // Le Musée Virtuel Richard Wagner. URL: https://richard-wagner-web-museum.com/famille-epoque-entourage-interpretes/lohengrin-de-johann-nestroy/ (date d'adresse: 01.11.2024).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволяет сделать ряд выводов.

Оперная пародия — один из старинных, популярных и любимых жанров венского народного театра. Имея довольно долгую историю, которая ведет свое начало еще от традиции постановок народной комедии и иезуитского театра, этот спектакль в XIX столетии оказался под серьезным влиянием эстетики романтической оперы, а также культурных потребностей зрителей и специфики производства спектаклей на сцене венских театров. Эти причины позволили сильно трансформировать драматургические и сценографические особенности пародийных пьес.

Однако научная и критическая мысль тех дней довольно противоречиво подходила к определению термина «пародия». Огромное количество рецензий, написанных по случаю премьер оперных пародий, свидетельствует о том, что критики оперировали в своих полемиках двумя смежными и похожими по содержанию понятиями — «пародия» и «травестия». Причем споры возникали, в основном, по отношению к литературной составляющей спектаклей, музыкальная же сторона в этом контексте рецензентами не рассматривалась. Такой подход, в целом, соответствует картине, сложившейся в немецко-австрийском литературоведении, где широко изучаются и сопоставляются между собой пародия и смежные с ней жанры — травестия, персифляж и др.

Абсолютно очевидно, что обращение И.Н. Нестроя к оперной пародии определяется 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.

Выбор объектов пародии Нестроем подтверждает этот тезис. Первоисточниками его оперных пародий стали именно те сочинения, что имели колоссальный успех у современников; в их числе — «Золушки» Изуара и Россини, «Цампа» Герольда и «Марта» Флотова, «Роберт-дьявол» Мейербера и, наконец, в поздний период творчества, «Тангейзер» и «Лоэнгрин» Рихарда Вагнера.

Если же задаться вопросом «чем же, все-таки, являются оперные пародии Нестроя — пародиями или травестиями?», то можно отметить следующее. 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.

В этом феномене можно еще обнаружить и связь с базовым жанром пьесы, в котором написана та или иная пародия. Так, ранние сочинения, которые по своему содержанию оказываются «волшебными пьесами», больше тяготеют к травестированию, а фарсы — к пародированию.

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. Не вызывает каких-либо сомнений определение «Марты» и «Лоэнгрина» как монообъектных пародий. Остальные же спектакли в рамки классификации укладываются с трудом.

Так, пьесы «Гвоздика и перчатка» и «Тангейзер» формально могут быть рассмотрены как полиобъектные пародии, в то время как «Бездельник Цампа» и «Роберт-дьявол» — монообъектные. Тем не менее два объекта «Гвоздики» — «Золушки» Изуара и Россини — весьма схожи между собой с драматургической точки зрения, и к тому же либретто Ферретти в большой степени опирается на либретто Этьена, что несколько размывает понятие «полиобъектности». Похожая ситуация сложилась и с первой *Wagner-parodie* — «Тангейзером». Направленность на оперу Вагнера не вызывает сомнений; вместе с тем, создавая свою пародию,

драматург опирался не только на Вагнера, но и на пьесу Германа Вольхайма «Потасовка в Вартбурге», которая в свою очередь является пародией на вагнеровского «Тангейзера». Но метод работы, избираемый Нестроем, не свидетельствует о том, что комедиограф пытается спародировать пьесу своего бреславского коллеги. Все же основной (а фактически — и единственный) объект пародии в нестроевском «Тангейзере» — опера Вагнера. Пьеса Вольхайма — не более чем литературный источник для ускорения работы над сочинением, об этом свидетельствует подчас дословное заимствование текста из вольхаймовского первоисточника.

Несколько неоднозначная ситуация складывается и с «Гипсовой невестой». Формально, источник один — сочинение Герольда. Однако в нем отчетливо просматриваются мощные «отсылки» к «Дон Жуану» Моцарта, и в результате, создавая свою пародию, Нестрой ориентируется *непосредственно* на «Цампу», а *опосредованно* — и на оперу Моцарта.

Такая же «двойная» (или даже «тройная») отсылка наблюдается и в «Роберте». Безусловно, что в качестве первоисточника Нестрой выбирает оперу Мейербера, однако некоторые изменения, сделанные драматургом в тексте, отсылают к легендам о графе Нормандском. К тому же, параллельно с «Робертом», Нестрой работал и над пьесой «Волшебник Сульфурэлектримагнетофосфоратус», первоисточником которой послужил «Роберт-дьявол» Э. Раупаха.

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.

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.

Композиторы, сотрудничавшие с Нестроем, при сочинении музыкального материала работали практически единым образом. Связь с пародируемой 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 хоть и следует по пути своего старшего коллеги, Адольфа Мюллера (и, видимо, Михаэля Хебенштрайта) в принципах музыкального оформления пародий, однако акцент делает именно на масштабном цитировании первоисточника. Вероятно, причина кроется в поэтическом изложении текста пьесы, который предполагает исполнение соответствующих фрагментов из опер Вагнера, а также в специфике адаптации самим Биндером чужих музыкальных произведений.

В настоящем диссертационном исследовании впервые была предпринята попытка целостно рассмотреть оперные пародии как самостоятельный жанр *Wiener Volkstheater* в творческом наследии Нестроя. Однако оперная пародия — лишь малая часть всех сочинений комедиографа. Очевидно также, что музыкальное оформление спектакля было одним из важных составляющих театральной жизни Вены первой половины XIX столетия. И этот аспект производства спектаклей для венского народного театра все еще остается *terra incognita*, требующей подробного изучения.

Таким образом, исходя из наблюдений за литературной и музыкальной составляющей пьес Нестроя, мы можем вывести следующую гипотезу: венская оперная пародия XIX века была, по своей сути, *драматической* пародией с оригинальным авторским музыкальным сопровождением. Это суждение открывает перспективы для дальнейших исследований. В первую очередь, все еще требует осмысления феномен оперной пародии в австрийском театре с позиций музыковедческой науки. Интересным и значимым 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 изучения 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.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Либретто и партитуры пародий И. Н. Нестроя

1. *Binder, C., Nestroy, J., Wagner, R.* Tannhäuser : Parodie in 3 Akten, Auf Die Gleichnamige Oper von Richard Wagner. Partitur // Wienbibliothek im Rathaus. — URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304137 (Abruf : 06.07.2022).

2. *Binder, K.* Tannhäuser und Die Keilerei auf der Wartburg / ed. G. Arnold. — London : Josef Weinberger, 1975. — 141 S.

3. *Lohengrin* (Stücke 37, 5/1–34/18) // Johann Nestroy : Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. — Index und Konkordanz. — URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=78 (Abruf : 06.07.2022).

4. *Martha oder Die Mischmonder-Markt-Mägde-Miethung* (Stücke 25/I, 53/1–107/11) // Johann Nestroy : Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. — Index und Konkordanz. — URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=57 (Abruf : 06.07.2022).

5. *Müller, A., Nestroy, J.* Nagerl Und Handschuh, Oder Schicksale Der Familie Maxenpfutsch : Parodie von Johann Nestroy. Partitur // Wienbibliothek im Rathaus. — URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304201 (Abruf : 10.05.2022).

6. *Müller, A., Nestroy, J.* Zampa Der Tagdieb, Oder : Die Gypsbraut : Parodie in 3 Akten. Partitur. 1832 // Wienbibliothek im Rathaus. — URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304200 (Abruf : 10.05.2022).

7. *Müller, A., Nestroy, J.* Robert Der Teuxel : Parodie in 3 Akten. Partitur. 1833 // Wienbibliothek im Rathaus. — URL: https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/content/titleinfo/304195 (Abruf : 06.07.2022).

8. *Nagerl und Handschuh oder Die Schicksale der Familie Maxenpfutsch* (Stücke 2, 71/1–141/28) // Johann Nestroy : Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. —

Index und Konkordanz. — URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=7 (Abruf : 10.05.2022).

9. *Robert der Teuxel* (Stücke 6, 75/1–124/24) // Johann Nestroy : Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. — Index und Konkordanz. — URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf/id/17 (Abruf : 06.07.2022).

10. *Tannhäuser* (Stücke 36, 5/1–38/12) // Johann Nestroy : Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. — Index und Konkordanz. — URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=77 (Abruf : 06.07.2022).

11. *Zampa der Tagdieb oder : Die Braut von Gyps* (Stücke 3, 5/1–82/18) // Johann Nestroy : Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. — Index und Konkordanz. — URL: https://www.nestroy-werke.at/index.php?r=play/viewpdf&id=8 (Abruf : 10.05.2022).

Либретто и клавиры пародийных первоисточников

12. *Вагнер, Р.* Лоэнгрин. Романтическая опера в трех действиях. Клавир — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — 360 с.

13. *Ленский, Д.Т.* Морской разбойник Цампа, или Мраморная невеста. Либретто // Libra.ru. — URL: https://bibra.ru/composition/morskoj-razbojnik-tsampa-ili-mramornaya-nevesta/ (дата обращения: 10.05.2022).

14. Либретто оперы «Лоэнгрин // Facetiae. URL: https://facetia.ru/node/2517?ysclid=m2xbj7nh2344887322 (дата обращения: 31.10.2024).

15. *Россини Дж.* «Золушка, или Торжество добродетели» // Либретто опер.— URL: https://libretto-oper.ru/rossini/cenerentola?ysclid=m9nxex2zjx371657891 (дата обращения: 19.04.2025).

16. *Феретти, Я.* Золушка, или Торжество добродетели. // Либретто опер. — URL: http://libretto-oper.ru/rossini/cenerentola (дата обращения: 10.05.2022).

17. *Étienne, Ch. G.* Cendrillon, opéra-féerie. Libretto. Paris, 1810 // Internet Archive. — URL: https://archive.org/details/cendrillon01dezd/mode/2up (date de référence: 10.05.2022).

18. *Flotow, F. von*. Martha, or The fair at Richmond. Clavier. — Boston : Oliver Ditson and Co, 1860. — 230 p.

19. *Herold, F*. Zampa, Oper in 3 Akten (à 2 mains). C. F. Peters (Leipzig) // BnF. — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1186290k/f1.item.r=Zampa (Abruf : 10.05.2022).

20. *Isouard, N*. Cendrillon, opéra-féerie, 3 acts. Partitur. Paris : l'Auteur, pl. no. 9I // Internet Archive. — URL: https://archive.org/details/cendrillonoprafe00pfull/mode/2up (date de référence : 10.05.2022).

21. Martha or The fair at Richmond. A comic romantic opera in four acts / an Essay on the story of opera by H. E. Krehbiel / Piano-vocal score. — New York : G. Schirmen. 1901. — xi, 255 p.

22. *Meyerbeer, G.* Roberto il Diavolo. Opera in five acts. Clavier / with italian words and a new english adaptation by John Oxenford. — London : Boosey and Co, 1870. — 480 p.

23. *Riese, F. W*. Martha. Libretto // Opera-Arias.com 2011-2019. — URL: https://www.opera-arias.com/flotow/martha/libretto/ (Abruf: 06.07.2022).

24. *Rossini, G*. La Cenerentola. Opera. Klavier. G. Ricordi and C. Ricordi. Milano. // Яндекс-диск, — URL: https://goo.su/PPQ5 (дата обращения: 10.05.2022).

25. *Scribe, E., Delavigne, G*. Roberto il diavolo: opera in cinque atti. Libretto. — Torino: Giuseppe Fodratti, 1853. — 80 p.

Газеты, журналы, периодические издания

26. *Berliner Musikzeitung* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bmz.

27. *Blätter für Musik, Theater und Kunst* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mtk.

28. *Der Humorist* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hum.

29. *Der Sammler* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=sam.

30. *Der Wanderer* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wan.

31. *Der Zwischen-Akt* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zwa.

32. *Die Presse* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr.

33. *Fremden-Blatt* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=fdb.

34. *Hans Jörgel von Gumpoldskirchen: Volksschrift im Wiener Dialekte* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/static_tables/joe.htm.

35. *Illustrirtes Wiener Extrablatt* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=iwe.

36. *Journal de Paris* // BnF Gallica. — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327986698/date.

37. *Mercur. Pest Ofner Kundschafts und Auctionsblatt* // Play.google.com. — URL: https://play.google.com/books/reader?id=6DPpDmgP04UC&pg=GBS.PA112&hl=ka.

38. *Morgen-Post* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mop.

39. *Neue Wiener Musik-Zeitung* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwm.

40. *Oesterreichische Zeitungshalle* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ozh.

41. *Ost-Deutsche Post* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ode.

42. *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rec.

43. *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=awm.

44. *Wiener Theater-Zeitung (Bäuerles Theaterzeitung)* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz.

45. *Wiener Zeitung* // ANNO Historische Zeitungen und Zeitschriften. Österreichische Nationalbibliothek. — URL: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz.

Энциклопедии и словари

46. Балет. энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Григорович. — М. : Советская энциклопедия, 1981. — 623 с.

47. Большая советская энциклопедия / 3-е изд. В 30 т. — М. : Советская энциклопедия, 1974. — Т. 17 : Моршин — Никиш. — 616 с.

48. *Гозенпуд, А. А.* Оперный словарь. — Москва-Ленинград : Музыка, 1965. — 481 с.

49. *Епишкин, Н. И.* Исторический словарь галлицизмов русского языка. — М. : ЭТС, 2010. — 5140 с.

50. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — 1600 с.

51. Литературная энциклопедия : в 11 т. — М. : ОГИЗ РСФСР, Советская энциклопедия, 1932. — Т. 6. — [IV], 920 стб.

52. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 750 с.

53. *Пави, П.* Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. — М. : Прогресс, 1991. — 480 с.

54. Русская мысль и речь : свое и чужое : опыт русской фразеологии : сборник образных слов и иносказаний. — СПб. : тип. ак. наук М. И. Михельсон, 1896–1912. — Т. 1—2: Ходячие и меткие слова : сборник русских и иностранных цитат, пословиц, поговорок, пословичных выражений и отдельных слов.

55. *Федоринова, М. О.* Оперы-пародии в итальянской музыкальной комедии XVIII века / М. О. Федоринова // Вестник РАМ. — 2009. — № 1. — С. 191–201.

56. *Цодоков, Е. С.* Опера энциклопедический словарь / Е. С. Цодоков. — М. : Композитор, 1999. — 578 с.

57. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — СПб. : Типо-Литография И. А. Ефрона, 1898. — Т. XXIIIa : Петропавловский — Поватажное. — II, 475-958, II, [5] с.

58. Энциклопедия литературных героев. — М. : Аграф, 1997. — 495 с.

59. *Campe, J. H.* Wörterbuch der deutschen Sprache, Schulbuchhandlung / J. H. Campe.— Braunschweig: in der Schulbuchhandlung, 1811. — Bd. 5. — 980 S.

60. *Eberhards, J. A.* Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache / J. A. Eberhards ; 14. Auflage. — Leipzig : Th. Grieben’s Verlag (L. Fernau), 1889. — XLIII, 943 S.

61. *Fétis, F.-J.* Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / F.-J. Fétis. — Paris : Firmin Didot, 1866. — Volume 2. — 484 p.

62. *Gathy, A.* Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete / A. Gathy ; Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. — Hamburg : G. W. Niemeyer, 1840. — 586 S.

63. *Hügel, F.S.* Der Wiener Dialekt. Lexikon der Wiener Volkssprache / F. S. Hügel. — Vienna ; Pest ; Leipzig : A. Hartleben's Verlag, 1873. — 224 S.

64. Knaurs grosses Wörterbuch der deutschen Sprache : der grosse Störig / Erarbeitet von Ursula Hermann. — München : Knaur, 1985. — 1120 S.

65. *Küpper, H.* Wörterbuch der deutschen Umgangssprache / H. Küpper ; 1. Auflage, 6. Nachdruck. — Stuttgart ; München ; Düsseldorf ; Leipzig : Klett, 1997. — 959 S.

66. Magyar színművészeti lexikon: A magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája. Szerk. Schöpflin Aladár.— Budapest: Az Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, [1930]. — III. kötet (Komló-kert — Püspöki Imre). — 287. o.

67. Meyers Großes Konversations-Lexikon.— Leipzig ; Wien : Bibliografisches Institut, 1909. — Band 17. — 952 S.

68. Meyers Konversations-Lexikon. 4. Auflage.— Leipzig ; Wien : Verlag des Bibliographischen Instituts, 1885–1892. — Band 6. — 1024 S.

69. Pierer's Universal-Lexikon — Altenburg : Verlagsbuchhandlung, 1858. — Band 4. — 960 S.

70. Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters.— München ; Zürich : Piper, 1989. — Band 3: Henze — Massine. — 796 S.

71. *Riemann, H.* Musik-Lexikon. Sechste, vollständig umgearbeitete Auflage / H. Riemann. — Leipzig : M. Hesse Verlag, 1905. — 1508 S.

72. The New Grove Dictionary of Music and Musicians : in 29 vol. / ed. by S. Sadie. — London : Grove, 2001. — Vol. 20 : Pohlman to Recital. — XXXVII, 915 p.

73. Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit oder neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe: bearbeitet von

mehr als 300 Gelehrten herausgegeben von H. A. Pierer. Dritte Auflage (Vierte Ausgabe). — Altenburg : H. A. Pierer, 1850. — 5. Band. Dok-Flüvogel. — 956 S.

74. *Wehle, P.* Sprechen sie Wienerisch? Von Adaxl bis Zwutschkerl / P. Wehle. — Wien ; Heidelberg : Verlag Carl Ueberreuther, 1980. — 286 S.

Монографии, статьи, научные работы

75. 111 балетов и забытых опер. Справочник-путеводитель / авт.-сост. Л. Михеева, А. Кенигсберг. — СПб. : КультИнформПресс, 2004. — 672 с.

76. *Александрова, А. А.* Поэтика, комизм и дуализм бурлеска Джонатана Свифта «Битва книг» / А. А. Александрова // Ученые записки Новгородского государственного университета. — 2022. — № 2(41). — С. 241–244. — https://doi.org/10.34680/2411-7951.2022.2(41).241-244.

77. *Ашукин, Н. С.* Крылатые слова. Литературные цитаты. Образные выражения / Н. С. Ашукин, М. Г. Ашукина. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1955. — 668 с.

78. *Базилевич, М. В.* Интерпретация легенды о Дон Жуане в опере Ф. Герольда «Цампа, или Мраморная невеста» / М. В. Базилевич // Старинная музыка. — 2023. — № 1 (99). — С. 21–31.

79. *Барлоу, Ф.* Вильгельм I и нормандское завоевание Англии / пер. с англ. под ред. С. В. Иванова. — СПб. : Евразия, 2007. — 320 с.

80. *Бахтин, М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с.

81. *Белинский, В. Г.* Избранные статьи / В. Г. Белинский. — Саратов : Приволжское книжное издание, 1974. — 208 с.

82. *Белоусова, Г. К.* Система отношений и взаимодействие форм существования немецкого австрийского национального варианта: дис. … канд. филолог. наук / Г. К. Белоусова. — Л., 1980. — 169 с.

83. *Бородин, Б. Б.* Комическое в музыке / Б. Б. Бородин. — Екатеринбург : Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, 2002. — 380 с.

84. *Булычева, А. В.* Звуковые образы готики / А. В. Булычева. — М. : «Квадратон», 2011. — 160 с.

85. *Вагнер, Р.* Моя жизнь: в 2 т. / Р. Вагнер. — М. : ООО «Издательство АСТ» : ООО «Издательство Астрель», 2003. Т. 1. — 560 с.

86. *Вановская, О. А.* «Тангейзер» и «Веселые нибелунги» : творчество Рихарда Вагнера в зеркале австрийского музыкального театра: дипломная работа [рукопись] / О. А. Вановская. — М., 2013.

87. *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.

88. *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.

89. *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.

90. *Воцелка, К.* История Австрии. Культура, общество, политика / пер. с нем. В. А. Брун-Цеховского, О. И. Величко, В. Н. Ковалева. — М. : Весь Мир, 2007. — 512 с.

91. *Геродот*. История в девяти книгах / пер. и примеч. Г. А. Стратановского. — Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1972. — 600 с.

92. *Герцен, А. И.* Об искусстве / А. И. Герцен. — М. : Искусство, 1954. — 455 с.

93. *Денисов, А. В.* Метаморфозы музыкального текста : монография / А. В. Денисов. — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Издательство Юрайт, 2025. — 189 с.

94. *Денисов, А. В.* О феномене пародии в музыкальном искусстве / А. В. Денисов // Человек и культура. — 2012. — № 1. — С. 206–227.

95. *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.

96. *Енукидзе, Н. И.* «Мавра» И.Ф. Стравинского: на грани стилизации и пародии / Н. И. Енукидзе // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2020. — № 1. — С. 21–31.

97. *Енукидзе, Н. И.* «Потасовка в Вартбурге» Германа Вольхайма: у истоков Tannhäuser-Parodien / Н. И. Енукидзе // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой 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. 197–209. — https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-197-209.

98. *Енукидзе, Н. И.* Романтическая опера в кривом зеркале пародии: из истории комической вагнерианы / Н. И. Енукидзе // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 4. — С. 75–85.

99. *Жеребин, А. И.* Травестия / А. И. Жеребин // Новый филологический вестник. — 2008. — №2. — С. 29–32.

100. *Жесткова, О. В.* Исторические и литературные источники либретто оперы Э. Скриба и Ж. Делавиня «Роберт-дьявол» / О. В. Жесткова // MUSİQİ DÜNYASI. — 2016. — №2 (67). — С. 7568–7592.

101. Жизнь Роберта Дьявола, прославившегося своими пороками, однако названного впоследствии слугой Господа // Великие некроманты и обыкновенные чародеи. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — С. 131–176.

102. *Зенаишвили, Т. А.* Французская бестактовая прелюдия / Т. А. Зенаишвили // Музыкальная академия. — 1999. — № 2. — С. 115–118.

103. *Зюмтор, П.* Вильгельм Завоеватель / пер. с фр. В. Д. Балакина ; вступ. ст. В. В. Эрлихмана. — М. : Молодая гвардия, 2010. — 309 с.

104. История немецкой литературы. В 3 т. / пер. с нем. / общ. ред. А. Дмитриева. — М. : Радуга, 1986. — Т. 2 — 344 с.

105. *Кастийон, Ж.* История Роберта герцога Нормандскаго прозваннаго Дьяволом / Переведенная с французскаго И[льей] Я[ковкиным]. — СПб. : тип. М. Овчинникова, 1785. — 246 с.

106. *Кириллина, Л. В.* «Schöne Minka» и ее сестры / Л. В. Кириллина // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : Материалы международной конференции. — М. : МГК, 2003. — С. 191–205.

107. *Кирсанова, Т. В.* Концепт Gemütlichkeit в австрийской лингвокультуре (на примере микрополя Behaglichkeit) (Часть 1) / Т. В. Кирсанова, В. Т. Малыгин // Вестник НовГУ. —2014. — №77. — С. 112–114.

108. *Кирсанова, Т. В.* Концепт Gemütlichkeit в австрийской лингвокультуре (на примере микрополя Behaglichkeit) (Часть 2) / Т. В. Кирсанова, В. Т. Малыгин // Вестник НовГУ. —2014. — №83–1. — С. 84–88.

109. *Коровина, А. Ф.* Опера semiseria в европейском музыкальном театре первой половины XIX века : генезис и поэтика жанра : автореферат дис. … кандидата искусствоведения / А. Ф. Коровина. — М., 2017. — 25 с.

110. *Луцкер, П.В.* Традиция итальянской комической оперы в XVII — первой половине XVIII века : генезис и поэтика жанров : дис. … доктора искусствоведения / П. В. Луцкер. — М., 2015. — 469 с.

111. *Малыгина, Э. В.* «Сшибка» как возможное проявление кризисной межперсонажной коммуникации в рассказах В. М. Шукшина : аспекты исследования / Э. В. Малыгина // Филология и человек. — 2013. — № 2. — С. 127–132.

112. *Москвин, В. П.* Бурлеск в свете античной теории трех стилей / В. П. Москвин // Известия ВГПУ. — 2011. — № 8. — С. 151–156.

113. *Мугинштейн, М. Л.* Хроника мировой оперы. 1600–1850 / М. Л. Мугинштейн. — Екатеринбург : У-Фактория (при участии изд-ва Гуманитарного университета), 2005. — 640 с.

114. Н. В. Гоголь и его творческое наследие. Десятые Юбилейные Гоголевские чтения : Материалы докладов Международной научной конференции. Москва, 30 марта — 2 апреля 2010 г. — М. : Фестпартнер, 2010. — 304 с.

115. *Назиров, Р. Г.* Происхождение Золушки и её потомство / Р. Г. Назиров // Электронный журнал «Назировский архив». — 2015. — № 4. — С. 21–31.

116. *Нестерова, О. Е.* Тоху ва-воху. Переводы и толкования Бытия 1. 2а в европейской традиции / О. Е. Нестерова // Вестник ПСТГУ. Серия 3 : Филология. — 2019. — № 58. — С. 61–88. — https://doi.org/10.15382/sturIII201958.61-88.

117. *Новиков, В. И.* Книга о пародии / В. И. Новиков — М. : Сов. писатель, 1989. — 540 с.

118. *Ныркова, В. Д.* О «Шотландских вариациях» Глинки / В. Д. Ныркова // Советская музыка. — 1957. — № 2. — С. 74–76.

119. *Пилипенко, Н. В.* Две «Золушки» и «Агатина» : структура сюжета и композиция в операх Н. Изуара, С. Павези и Дж. Россини / Н. В. Пилипенко // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2023. — № 4. — С. 56–69. — https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-4-56-69.

120. *Пилипенко, Н. В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр : дис. … докт. иск. : в 2 тт. / Н. В. Пилипенко. — М., 2018. — Т. 1. — 253 с.

121. *Пропп, В. Я.* Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М.: Искусство, 1999. — 288 с.

122. *Пропп, В. Я.* Русская сказка / Научная редакция, комментарии Ю. С. Рассказова / В. Я. Пропп. — М. : Издательство «Лабиринт», 2000. — 413 с.

123. *Пханавах, Л.* Образ золушки в восточных и западноевропейских сказках / Л. Пханавах // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. — 2020. — Т. 20, вып. 2. — С. 196–200.

124. *Савченкова, Т. П.* Опера Д. Мейербера «Роберт-дьявол» в русской музыкальной культуре 30-х гг. XIX века и творчестве П. Ершова / Т. П. Савченкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — Тамбов : Грамота, 2012. — № 7 (18) : в 2-х ч. Ч. II. — С. 181–185.

125. *Сахновская-Панкеева, А. В.* Французский ярмарочный театр первой половины XVIII века : Ален-Рене Лесаж, Алексис Пирон, Шарль-Франсуа Панар : дис. ... канд. филол. наук / А. В. Сахновская-Панкеева. — СПб., 1999. — 288 с.

126. *Серов, А. Н.* Марта. Опера в 4-х действиях. Статья 1 / А. Н. Серов // Музыкальный и театральный вестник. — 21 октября 1856. — № 42. — С. 749–755;

127. *Серов, А. Н.* Марта. Опера в 4-х действиях. Статья 2 / А. Н. Серов // Музыкальный и театральный вестник. — 28 октября 1856. — № 43. — С. 774–778.

128. *Симонова, О. А.* Образ сестры милосердия в русской литературе конца XIX — начала XX века : диалог с традицией / О. А. Симонова // Культурологический журнал. — 2015/1 (19). — С. 1–18.

129. *Скобелев, В. П.* М. М. Бахтин и Ю. Н. Тынянов (к теории пародии) / В. П. Скобелев // Ирония и пародия : межвузовский сборник научных статей. — Самара: [б. и.], 2004. — С. 18–33.

130. *Солнцева, Н. М.* Сюжет о статуе / Н. М. Солнцева // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. — 2014. — № 2. — С. 29–35.

131. *Соломонова, О. Б.* «И когда смеется лицо, вместе с ним не веселится ум» : смеховое зазеркалье русской музыкальной классики / О. Б. Соломонова. — Киев: Задруга, 2006. — 377 с.

132. *Соломонова, О. Б.* Пародия В. Дорошевича на оперу А. Гречанинова «Добрыня Никитич» в контексте русской эпической традиции / О. Б. Соломонова // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. — 2013. — №. 1(4). — С. 59–70.

133. Сорока воровка : опера в двух актах, перевод с итальянского. — М. : Типография при императорских театрах И. Смирнова, 1872. — 79 с.

134. *Тогоева, О. И.* «Истинная правда» : языки средневекового правосудия / О. И. Тогоева. — М. : Наука, 2006. — 333 с.

135. *Тынянов, Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. — М. : Наука, 1977. — 574 с.

136. *Федоринова, М. О.* «Модный театр» на подмостках, или Оперная критика как сюжетный тип в итальянской музыкальной комедии XVIII века : выпускная квалификационная работа [рукопись] / М. О. Федоринова. — М., 2005. — 135 с.

137. *Хайченко, Е. Г.* Великие романтические зрелища : Английская мелодрама. Бурлеск. Экстраваганца. Пантомима / Е. Г. Хайченко. — М. : ГИТИС, 1996. — 150 с.

138. *Шопен, Ф.* Письма : в 2 т. / Ф. Шопен. — М.: Музыка, 1976. — Т. 1. — 463 с.

139. *Штриглер, Э.* Вена : путеводитель / Э. Штриглер. — СПб. : Дискус медиа, 2008. — 96 с.

140. *Ясинский, И. И.* Маршал Синяя Борода / И. И. Ясинский // Исторический вестник. — 1893. — Т. 54. — № 10. — С. 211–230.

141. *Ahrens, H.* Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Johann Nestroy, sein Leben / H. Ahrens. — Frankfurt am Main : Societäts-Verlag, 1982. — 415 S.

142. *Anselm, G* «Tinta musicale» Flotows «Martha» und die Frage nach Möglichkeiten und Grenzen Musikalischer Analyse in Opern des 19. Jahrhunderts / G. Anselm // Archiv für Musikwissenschaft. — 61. Jahrg. — H. 1. — 2004. — S. 1–18.

143. *Bachmann, A.-M.* Die Parodie im Wiener Volkstheater am Beispiel von Carl Meisls «Die geschwätzige Stumme von Nußdorf» : Diplomarbeit / A.-M. Bachmann. — Wien, 2014. — 153 S. — URL: https://doi.org/10.25365/thesis.34753.

144. *Baldick, C.* The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / C. Baldick — New York : Oxford University Press, 2001. — 280 p.

145. *Ballaj, A.* Johann Nepomuk Nestroy in der Tradition des Wiener Volkstheaters : Thesis (M. A.) / A. Ballaj. — Munich : GRIN Verlag, 2004. — 109 S.

146. *Bauer, A.* Die Musik Adolph Müllers in den Theaterstücken Johann Nestroys. Ein Beitrag zur Geschichte des volkstümlichen Theaters in Wien : Diss / A. Bauer. — Wien, 1935.

147. Bäuerle, Adolf // Allgemeine Deutsche Biographie.— Leipzig : Verlag von Duncker und Humblot, 1875. — 2. Band.—S. 147–149.

148. *Beauce, P.* Poétique de la parodie dramatique d'opéra au XVIIIe siècle en France (1709–1791) : Thèse de doctorat / P. Beauce. — Nantes, 2011. — 768 p.

149. *Berlioz, H.* Les musiciens et la musique / Introduction par Andre Hallays / H. Berlioz. — Paris : Calmann-Levy, [1969]. — L, 348 p.

150. *Berlioz, J.* Deux figures de l'exces : Robert le Diable et Gilles de Rais / J. Berlioz. // Cahiers Gilles de Rais. — 1992. — № 1. — P. 53–58.

151. *Bourbon, É. de*. Anecdotes historiques, légendes et apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon dominicain du xiii^{e} siècle / édition de Albert Lecoy de la Marche. — Paris : Henri Loones, 1877. — 520 p.

152. *Branscombe, P.* Die Zauberflöte. A Lofty Sequel and some Lowly Parodies / P. Branscombe // Publications of the English Goethe Society. — 1978. — Vol. 48:1. — P. 1–21. — URL: https://doi.org/10.1080/09593683.1978.11785813.

153. *Branscombe, P*. Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries / P. Branscombe // Proceedings of the Royal Musical Association. — 1971. — Vol. 98. — P. 101–112. — URL: https://doi:10.1093/jrma/98.1.101.

154. *Branscombe, P*. The Connexions between Drama and Music in the Viennese Popular Theatre from the Opening of the Leopoldstädter Theater (1781) to Nestroy's Opera Parodies (ca 1855), with Special Reference to the Forms of Parody : Diss. / P. Branscombe — London, 1976.

155. *Branscombe, P.* Johann Nestroy. Stücke 36 / P. Branscombe // *Hein, J.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe / J. Hein, J. Hüttner, W. Obermaier, W. E. Yates. — Wien : Deuticke, 2000. — S. 1–4.

156. *Brukner, F.*Johann Nestroy, Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe in 12 Bänden / F. Brukner, O. Rommel. — Wien : Verlag von Anton Schroll & Co., 1924–1930.

157. *Budden, J.* The Operas of Verdi. Volume 2 : From Il Trovatore to La Forza del Destino / J. Budden. — New York : Oxford University Press, 1992. — 544 p.

158. *Bührmann, M*. Johann Nepomuk Nestroys Parodien : Diss. / M. Bührmann. — Kiel, 1933.

159. *Buldrini, Y*. Le Retour de Zampa dans sa Maison: Dossier [Ressource électronique] // forumopera.com. — URL: https://www.forumopera.com/v1/dossiers/zampa/Le_retour_de_Zampa.pdf (date de la requête : 26.04.2025).

160. *Buschinger, D.* Das Mittelalter Richard Wagners / D. Buschinger. — Würzburg : Königshausen & Neumann, 2007. — 287 S.

161. *Childs, P.* The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. — London ; New York : Routledge, 2006. — 253 p.

162. *Choquet, G*. Hérold, Louis / G. Choquet // Grove's Dictionary of Music and Musicians. Third edition / ed. by H. C. Colles, M. A. (Oxon) / in five volumes. — New York : The Macmillan company, 1927. — Vol. 2. — 800 p.

163. *Claudon, F.* «Une genèse à plusieurs temps», dans «Robert le Diable» / F. Claudon // L'Avant-Scène Opéra. — № 76. — Juin 1985. — Pp. 23–27.

164. *Cummins, M.* Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's Opérettes and Germaine Tailleferre's Du Style Galant au Style Méchant : PhD-dissertation / M. Cummins. — Kansas, 2017. — 210 p.

165. *Czeike, F.* Teufelsmühle / F. Czeike // Historisches Lexikon Wien.— Wien : Kremayr & Scheriau, 1997. — Band 5. — S. 432.

166. *Diehl, S.* Zauberei und Satire im Frühwerk Nestroys : mit neuen Handschriften zum «Konfusen Zauberer» und zum «Zauberer Sulphur» / S. Diehl. — Bad Homburg : Verlag Gehlen, 1969. — 199 S.

167. *Eder, J.,* Characters in fictional worlds : Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media / J. Eder, F. Jannidis, R. Schneider, eds. — Berlin : de Gruyter, 2010. — 596 p.

168. *Ernst, E.-M.* Zwischen Lustigmacher und Spielmacher : die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert / E.-M. Ernst. — Münster : Lit Verlag, 2003. — 323 S.

169. *Flotzinger R.* Parodie // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits. — URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dc56 (Abruf : 30.08.2025).

170. *Flotzinger, R.* Parodie / R. Flotzinger // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits — URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dc56 (Abruf : 03.08.2024)

171. *Forst de Battaglia, O.* Johann Nestroy / O. Forst de Battaglia. — München : Langen, Müller, 1962. — 276 S.

172. *Gaucher, É.* Robert le Diable. Histoire d'une légende / É.Gaucher // Essais sur le Moyen Âge. Vol. 29. — Paris : Champion, 2003. — 284 p.

173. *Gay, S.* La Comtesse d'Egmont. 2 tomes / S. Gay. — Bruxelles : J. P. Meline, Libraire-Editeur, 1836.

174. *Genette, G.* Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe / Übersetzt nach der ergänzten 2. Auflage / G. Genette. — Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1993. — 537 S.

175. *Gobius, J.* Scala coeli / J. Gobius. — Ulm : Johann Zainer, 1480. — 335 c.

176. *Hadamowsky, F.* Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781–1860 : Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien / F. Hadamowsky. — Wien : O. Höfel, 1934. — 414 S.

177. *Hadlock, H.* «Ce bal est original!» : Classical Parody and Burlesque in «Orphée aux Enfers» / H. Hadlock // Opera-Libretto : Its Place Between Model and Music / ed. Sabine Lichtenstein. — Amsterdam ; New York : Rodopi Press, 2012. — P. 155–184.

178. *Hämmerle, A.* Komik, Satire und Humor bei Nestroy : Diss. / A. Hämmerle. — Freiburg, 1947.

179. *Hanslick, E.* Aus meinem Leben / E. Hanslick. — Berlin : Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1911. — 2. Band. — 369 S.

180. *Harvey, S. L.* Opera parody in eighteenth-century France : genesis, genre, and critical function : PhD diss. / S. L. Harvey. — Stanford, 2002. — 439 p.

181. *Hein, J.* Johann Nestroy / J. Hein. — Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990. — 114 S.

182. *Hein, J.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe / J. Hein, J. Hüttner, W. Obermaier, W. E. Yates. — Wien ; München : Jugend und Volk, 1979.

183. *Hein, J*. Nestroy und die Nachwelt. Internationale Nestroy-Gespräche 1975–2000. Ergebnisse und Perspektiven / J. Hein. — Wien : Lehner, 2001. — 64 S.

184. *Hein, J.* Probleme der Edition «Musikalischer Texte» im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroys / J. Hein, D. Zumbusch // *Dürr W*. u. a. (Hrsg.). Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. — Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1998. — S. 212–232.

185. *Hein, J*. Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert / J. Hein. — Düsseldorf : Bertelsmann Verlag, 1973. — 253 S.

186. *Hirshberg, J.* Tragedy and Lieto Fine in Romantic Opera Seria / J. Hirshberg. — Turnhout : Brepols, 2019 (Studies on Italian Music History, 12). — 276 p.

187. *Howes, F.* A key to opera / F. Howes, Ph. Houp-Walles. — London ; Glasgow : Blackie and son limited, 1936. — 248 p.

188. *Izzo, F*. Laughter Between Two Revolutions : Opera Buffa in Italy, 1831–1848 / F. Izzo. — Rochester : University of Rochester Press, 2013. — 318 p.

189. Johann Nestroy : Sämtliche Briefe. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. — Wien : Deuticke Verlag, 2005. — 432 S.

190. Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe / Hg. von F. Brukner und O. Rommel.— Wien : Anton Schroll & Co, 1924–1930 [Nachdruck 1974]. —15 Bde.

191. *Jumièges, G. de.* Gesta Normannorum ducum (Histoire des ducs de Normandie) / publèe pour la première fois en français par M. Guizot.— Caen : Chez Mancel, Libraire, 1826. — Livre VI. — 459 p.

192. *Kaiser, F.* Flotow, Adolf Ferdinand Friedrich von / F. Kaiser // Deutsche Biographie. — Berlin : Duncker & Humblot, 1961. — Band 5. — S. 256–257.

193. *Kaminski, P.* Mille et un operas / P. Kaminski. — Paris : Fayard, collection Les Indispensables de la Musique, 2003. — 1856 p.

194. *Karrer, W.* Parodie, Travestie, Pastiche / W. Karrer. — München : Fink, 1977. — 275 S.

195. *Keller, W.* From Meyerbeer's Robert le Diable to Act 2 of Wagner's Parsifal / W. Keller // Wagner. — Vol. 13. — № 2. — Mai 1992. — P. 83–89.

196. *Kobbé, G.* Tout l'opéra / G. Kobbé. — Pâris : Robert Laffont, 1999. — 1189 p.

197. *Kobbé, G.* The Complete Opera Book / G. Kobbé. — Covent Garden ; London : Putnam, 1935. — 1262 p.

198. *Koch, H. A.* Das deutsche Singspiel / H. A. Koch. — Stuttgart : J. B. Metzler, 1974. — 111 S.

199. *Koehler, E.* Die literarische Parodie auf dem älteren Wiener Volkstheater : Diss. / E. Koehler. —Wien, 1930.

200. *Lalitte, P.* Robert le Diable au XIXe siècle / P. Lalitte // Medievales : Langue, textes, histoire. —1984. — № 6. — P. 95–108.

201. *Le Blanc, J.* L'Opéra en mineur : le cas de Fuzelier et de l'autoparodie, dans Écrire en mineur au XVIIIe siècle / éd. Régine Jomand-Baudry et Christelle Bahier-Porte. — Paris : Desjonquères, 2009. — 474 p.

202. *Lise, A.* La Bibliothèque bleue : les réécritures de Robert le Diable / A. Lise // Littérature. — №°30. — 1978. — Motifs, transferts, reécriture. — P. 51–66. — https://doi.org/10.3406/litt.1978.1154.

203. *Mandyczewski, E.* Proch, Heinrich / E. Mandyczewski // Allgemeine Deutsche Biographie. — Leipzig : Verlag von Duncker und Humblot, 1888. — Band 26. — S. 620–621.

204. Martha oder Der Markt zu Richmond / Vollständige Dichtung mit Einführung und Notentafeln herausgegeben von Proff. Heinrich Platzbecker // Neues Operntextbuch. — № 50. — Dresden : Deutsches Verlagsbuchhaus, [Undatiert]. — 68 S.

205. *Mautner, F. H.* Johann Nestroys Komödien / F. H. Mautner ; Ausgabe in 6 Bänden. — Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1979. — Band 1. — 469 S.

206. *Mautner, F. H.* Nestroy / F. H. Mautner. — Frankfurt : Suhrkamp, 1978. — 469 S.

207. *Mautner, F. H.* Nestroy / F. H. Mautner. — Heidelberg : Stiehm, 1974. — 424 p.

208. *Mazza, D.* Lohengrin alla corte di Vienna. La parodia wagneriana di Nestroy / D. Mazza // Medioevi Moderni — Modernità del Medioevo. Saggi per Maria Grazia Saibene / a cura di M. Buzzoni, M. Grazia Cammarota, M. Francini. — Venezia : Edizioni Ca' Foscari, 2013. — P. 105–120.

209. *Miesbacher, H.* Die frühen Grazer Jahre Johann Nestroys (1826–1831) / H. Miesbacher // Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft. — 35. Jahrgang. — 2015. — Heft 3–4. — S. 128–146.

210. Morländer Mór // Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.— Wien : Druck und Verlag der k.k. Hof- und Staatsdruckerei. 1868. — Band 19. — S. 95–96.

211. *Müller, B.* Komische Intertextualität : die literarische Parodie / B. Müller. — Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994. — 405 S.

212. *Müller, U.* Opernparodie / U. Müller // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits. — URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dbd7 (Abruf : 14.08.2024).

213. *Müller, U.* Richard-Wagner-Handbuch / U. Müller, P. Wapnewski. — Stuttgart : Kröner, 1986. — XIV, 904 S.

214. *Müller-Kampel, B.* Stranitzky, Joseph Anton / B. Müller-Kampel // Neue Deutsche Biographie 25 (2013). S. 473–475. — URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd118618865.html#ndbcontent (Abruf : 05.08.2024)

215. *Musset. L.* Naissance de la Normandie / L. Musset. // *Boüard, M. de.* Histoire de la Normandie. — Toulouse : Privat, 1970. — P. 75–129.

216. *Neumann, R.* Zur Ästhetik der Parodie / R. Neumann // Die Parodien. Gesamtausgabe. — Wien : Kurt Desch, 1962. — S. 553–563.

217. *Neveux, F.* L'aventure des Normands: viiie – xiiie siècle / F. Neveux. — Paris : Perrin, coll. «Tempus», 2009. — 368 p.

218. *Obermaier, W.* Nestroy und Ernst Stainhauser / W. Obermaier // *Yates, W.E., McKenzie, J.R.P.* Viennese Popular Theatre : A Symposium. — Exeter : University of Exeter, 1985. —P. 41–54.

219. *Ordericus Vitalis*. The Ecclesiastical History of England and Normandy, / trans. Thomas Forester. — London : Henry G. Bohn, 1854. — Vol. II. — 524 p.

220. *Orel, A.* Richard Wagner in Vienna / A. Orel, W. O. Strunk // The Musical Quarterly. — Vol. 19. — № 1. — P. 29–37.

221. Parodier l'opéra pratiques, formes et enjeux / sous la direction de Pauline Beaucé et Françoise Rubellin. — Paris : Editions espaces 34, 2015. — 271 p.

222. *Perth, M. F.* Tagebuch XLII: vom 14. July 1831 bis 1. Dezember 1832. — Wien, 1831.

223. *Platelle, F.* Adolf Bäuerles und Carl Meisls Bearbeitungen von französischen «opéras comiqes» / F. Platelle // Nestroyana, Blätter der internationalen Nestroy-Gesellschaft. — 35. Jahrgang. — 2015. — Heft 3–4. — S. 184–191.

224. *Pougin, A*. Hérold : biographie critique / A. Pougin. — Paris : H. Laurens, 1906. — 120 p.

225. *Quinn, E. A.* Dictionary of Literary and Thematic Terms / E. A. Quinn. — New York : Checkmark Books, 2000. — 474 p.

226. *Rommel, O.* Das parodistische Zauberspiel / O. Rommel. — Leipzig : Verlag von Phillip Reclam jun., 1937. — 361 S.

227. *Rommel, O.* Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys / O. Rommel. — Wien : Schroll, 1952. — 1096 S.

228. *Rommel, O.* Nestroys Werke. Auswahl in zwei Teilen / O. Rommel. — Berlin ; Leipzig ; Wien ; Stuttgart : Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1908. — 922 S.

229. *Rommel, O.* Das parodistische Zauberspiel / O. Rommel. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, 1967. — 361 S.

230. *Rose, M. A.* Parodie, Intertextualtät, Interbildlichkeit / M. A. Rose. — Bielefeld : Aisthesis Verlag, 2006. — 123 S.

231. *Rose, M.A.* Parody : Ancient, Modern and Post-Modern / M. A. Rose. — Cambridge : Cambridge University Press, 1993. — 316 p.

232. *Rosner, L.* Schatten aus dem alten Wien / L. Rosner. — Berlin : Meyer & Jessen, 1910.

233. *Rowden, C.* Memorialisation, Commemoration and Commodification : Massenet and Caricature / C. Rowden // Cambridge Opera Journal. — 2013. — Vol. 25, № 2. — P. 139–163.

234. *Rowden, C.* Opera and Parody in Paris, 1860–1900 (Music and Visual Cultures) / C. Rowden. — Turnhout : Brepols Publishers, 2020. — 220 p.

235. *Rubellin, F.* «Atys» burlesque parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne, 1726–1738 / F. Rubellin. — Paris : Editions espaces 34, 2011. — 479 p.

236. *Rubellin, F.* «Pyrame et Thisbé». Un opéra au miroir de ses parodies 1726–1779 / F. Rubellin. — Paris : Espaces 34, 2007. — 360 p.

237. *Sandre, Th.* L'Histoire merveilleuse de Robert le Diable remise en lumière pour édifier les petits et distraire les autres / Th. Sandre. — Amiens : Edgar Malfere, 1925. — 115 p.

238. *Sato, F.* Die literarische Parodie des Wiener Volkstheaters am Beispiel Karl Meisls : Diss. / F. Sato. — Innsbruck, 2004.

239. *Scheid, M.* Parodien im Wiener Volkstheater am Beispiel von Johann Nestroys «Judith und Holofernes» (1849) : Hausarbeit (Hauptseminar) / M. Scheid. — Homburg, 2014. — 28 S. URL: https://www.grin.com/document/286997 (Abruf : 18.01.2022).

240. *Scherf, M.* Adolf Bäuerle und die Parodie auf dem Alt-Wiener Volkstheater : Diplomarbeit / M. Scherf. — Wien, 2010. — 131 S.

241. *Schindler, O. G.* Stranitzky, Joseph Anton // Oesterreichisches Musiklexikon online / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits. — URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e3a2 (Abruf : 05.08.2024).

242. *Schlossar, A.* Meisl, Karl / A. Schlossar // Allgemeine Deutsche Biographie. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1906. — Band 52. — S. 305–307.

243. *Schmidt-Dengler, W.* Komik in der österreichischen Literatur / W. Schmidt-Dengler, J. Sonnleitner, K. Zeyringer. — Berlin : Erich Schmidt, 1996. — 308 S.

244. Schnaderhüpfeln aus den Alpen / Herausgegeben von L. von Hörmann. — Innsbruck : Verlag der Wagnerischen Universität-Buchhandlung, 1882. — 417 S.

245. *Schneider, A.* Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges : Diss. / A. Schneider. — Salzburg, 1990.

246. *Schneider, A.* Die Parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges / A. Schneider. — Anif ; Salzburg : Verlag Müller-Speiser, 1996. — 522 S.

247. *Schreiber*, Auguste // Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.— Wien : Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1876. — 31. Theil. — S. 279.

248. *Schreiber, H.* Nestroy und die Photographie / H. Schreiber // Nestroyana 27. — 2007. — S. 114–152.

249. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.— Berlin : Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1918. — Bd. 28. — 444 S.

250. *Smart, M.A.* Mimomania : Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera / M.A. Smart. — Berkeley : University of California Press, 2004. — 245 p.

251. *Sochor, H.* Quodlibet oder Opernparodie? Plädoyer für die Erhaltung einer Wiener Delikatesse / H. Sochor // Nestroyana. — 26. Jahrgang. — 2006. — Heft 3–4. — Wien : Schriften der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, 2006.

252. *Spendul, T.* Ein Beitrag zur Geschichte der Parodie in Wien : Opernparodien 1800–1850 : Diss. / T. Spendul. — Wien, 1965.

253. *Stachel, B.* Meisl, Karl / B. Stachel // Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. — Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1975. — Band 6. — S. 199 f.

254. *Stieg, G.* Nestroys Wagner-Parodien / G. Stieg // *Schmidt-Dengler W., Sonnleitner J., Zeyringer K.* Komik in der österreichischen Literatur. — Berlin : Erich Schmidt Verlag, 1996. — S. 135–144.

255. *Streatfeild, R. A.* The Opera : A Sketch of the Development of Opera. With full Descriptions of all Works in the Modern Repertory / R. A. Streatfeild. — Philadelphia : J. B. Lippincott Company, 1907. — 382 p.

256. The Musical Times and Singing Class Circular. — 01.05.1874. — Vol. 16, №. 375. — P. 489. — https://doi.org/10.2307/3352231.

257. *Tischelmayer, N. F. J.* Damals in Mühlbach : Pfeiferl schnitzen, barfuß laufen, Kirschen stehlen. Erinnerungen an meine Kindheit 1945–1959 / N. F. J. Tischelmayer. — Norderstedt : Bookson Demand, 2019. — 120 S.

258. *Verweyen, Th.* Die Parodie in der neueren deutschen Literatur : eine systematische Einfuehrung / Th. Verweyen, G. Witting. — Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. — vi, 236 S.

259. *Voisine, J.* Amphitryon, sujet de parodie / J. Voisine // Cahiers de l'Association internationale des études francaises. — 1960. — № 12. — P. 91–101.

260. *Waginger, A. Ch.* «Die schwarze Frau» von Carl Meisl und Adolph Müller senior als Beispiel für eine Wiener Parodieoper : Diplomarbeit / A. Ch. Waginger. — Wien, 2011. — URL: https://utheses.univie.ac.at/detail/15046# (Abruf : 09.08.2024)

261. *Weisstein, G.* Geschichte der Zauberpossen / G. Weisstein // Spemanns goldenes Buch des Theaters. — Berlin ; Stuttgart : Verlag von W. Spemann, 1902. — S. 753–764.

262. Wiener Lieder und Tänze. Im Auftrage der Gemeindvertretung der Stadt Wien / herausgegeben von E. Kremser.— Wien ; Leipzig ; New York : Verlag Gerlach & Wiedling, 1912. — Band I. — 377 S.

263. William of Malmesbury's Chronicle of the kings of England. From the earliest period to the reign of King Stephen. — London : H. G. Bohn, 1847. — 544 p.

264. *Winkler, G. J.* Opernparodie in der Oper — Zur Arie des Musikmeisters in Haydns «La canterina» / G. J. Winkler // Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland. — 1992. — Band 90. — S. 131–151.

265. *Wirth, U.* Parodie / U. Wirth // *Wirth. U.* Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. — Stuttgart : J. B. Metzler, 2017. — S. 26–30. — URL: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05391-6_6.

266. *Wurzbach, C. von.* Meisl, Karl / C. von Wurzbach // Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich.— Wien : Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1867. — 17. Theil. — S. 284–288.

267. *Yates, W. E.* Der unbekannte Nestroy. Editorisches, Biographisches, Interpretatorisches. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 16.–17. November 1994 / W. E. Yates. — Wien : WUV Universitätsverlag, 2001. — 116 S.

268. *Yates, W. E.* Nestroy and the Critics / W. E. Yates. — Columbia : Camden House, 1994. — 120 p.

269. *Yates, W. E.* Nestroy : Satire and Parody in Viennese Popular Comedy / W. E. Yates. — Cambridge : Cambridge University Press, 1972. — 206 p.

270. *Yates, W. E.* Theatre in Vienna. A Critical History. 1776–1995 / W. E. Yates. — Cambridge : Cambridge University Press, 1996. — 328 p.

271. *Yates, W. E.* Vom schaffenden zum edierten Nestroy / Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 28.-29. Oktober 1992 / hrsg. von W. Edgar Yates. — Wien : Jugend und Volk, 1994. — 104 S.

272. *Zumbusch D.* Couplet / D. Zumbusch // Oesterreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits — URL: https://dx.doi.org/10.1553/0x0001cb33.

273. *Zumbusch, D.* «Ich ersuche hübsche Musiken herauszusuchen…» — Wirkungsbereich des Kapellmeisters einer Wiener Vorstadtbühne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts / D. Zumbusch // Nestroyana 20. — 2000. — S. 157–171.

274. *Zumbusch, D.* Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys / D. Zumbusch // Die Welt steht auf kein Fall mehr lang: Johann Nestroy zum 200 Geburtstag. — Wien: Historisches Museum, 2001. — S. 81–94.

275. *Zumbusch, D.* Komponist oder Notensetzer? Ein musikalisches Intermezzo mit Instrumentalmusik Adolf Müllers sen. / D. Zumbusch // Nestroyana 15. — 1995. — S. 49–67.

Интернет-источники

276. *Карабегова, Е. В.* Травестия и бурлеск в ирои-комической поэме К. М. Виланда «Оберон» : К проблеме эволюции травестии и бурлеска от XVII к XVIII веку [Электронный ресурс] // Французская литература XVII–XVIII вв. Сайт Натальи Пасхарьян. — URL: https://clck.ru/3ENF5V (дата обращения: 02.11.2024).

277. *Bates, D.* William I (known as William the Conqueror) [Electronic source] // Oxford Dictionary of National Biography. Oxford University Press, 2004. — URL: https://doi.org/10.1093/ref:odnb/29448 (accessed : 02.08.2023).

278. Cendrillon [Ressource électronique] : Hélène Clerc-Murgier, Pauline Warnier. Les Monts du Reuil. — URL: http://helene-clerc-murgier.com/curiosite/musicologie-cendrillon.html (date de la requête : 15.08.2021).

279. Das Quodlibet verschiedener Jahrhunderte [Onlinefassung] : Internationales Nestroy Zentrum. — URL: https://www.nestroy.at/stuecke/das-quodlibet-verschiedener-jahrhunderte (Abruf : 28.10,2024).

280. Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen [Onlinefassung] // BSB Cgm 37, München, Bayerische Staatsbibliothek. — URL: https://www.bavarikon.de/object/BSB-HSS-00000BSB00088330?lang=de (Abruf : 12.04.2025).

281. Die Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen [Onlinefassung] // Universitätsbibliothek Heidelberg, Kaiserchronik digital. — URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/edition/Kaiserchronik?textstart=32 (Abruf : 12.04.2025).

282. Friedrich von Flotow [Electronic source] // Encyclopedia Britannica. — URL: https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Freiherr-von-Flotow (accessed : 07.09.2023).

283. Frisch ganze Kompagnie mit lautem Sing und Sang [Onlinefassung] : Volksliederarchiv. Müller-Lüdenscheidt-Verlag. — URL: https://www.volksliederarchiv.de/frisch-ganze-kompagnie-mit-lautem-sing-und-sang/ (Abruf : 09.11.2024)

284. Internationales Nestroy Zentrum [Onlinefassung]. — URL: https://www.nestroy.at/inz (Abruf : 12.04.2025).

285. Lohengrin de Johann Nestroy [Ressource électronique] : Le Musée Virtuel Richard Wagner. — URL: https://richard-wagner-web-museum.com/famille-epoque-entourage-interpretes/lohengrin-de-johann-nestroy/ (date d'adresse : 01.11.2024).

286. Mozart Leopold an Hagenauer Johann Lorenz. Zwischen 30.01.1768 und 03.02.1768 [Onlinefassung] // Mozart Briefe und Dokumente — Online-Edition. — URL: https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=684&cat= (Abruf : 28.10.2024).

287. *Posse* [Onlinefassung] // Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache (1964–1977). Berlin : Akademie-Verlag, 1977 — 4. Band: DWDS — Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. — URL: https://www.dwds.de/wb/wdg/Posse (Abruf : 27.10.2024).

288. Salami [Onlinefassung] : Memim.com 2021. — URL: https://memim.com/salami.html (Abruf : 05.05.2021).

289. Teufelsmühle [Onlinefassung] : Wien Geschichte Wiki. — URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Teufelsm%C3%BChle (Abruf : 06.05.2024).

290. *Verweyen Th.* Theorie und Geschichte der Parodie [Onlinefassung] / Teil I : Goethe University Frankfurt am Main Repository. — URL: https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/10421/file/Verweyen_Parodie.pdf (Abruf : 31.08.2025).

291. *Zauberstück* [Onlinefassung] // Universal-Lexikon 2012 : Academic. — URL: https://universal_lexikon.de-academic.com/136666/Zauberst%C3%BCck (Abruf : 24.10.2024).