

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.6

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.069-083>

EDN: HSWPFO



Образ Вены в оперной пародии Иоганна Непомука Нестроя «Роберт-дьявол»

Алексей Андреевич Власов

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

vlasovalexei2010@gnesisin-academy.ru✉, <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>

Аннотация. Статья посвящена анализу образа Вены в пародии *Robert der Teuxel* (1833) австрийского драматурга и комедиографа И. Н. Нестроя (1801–1862). Первоисточником пьесы стала опера Дж. Мейербера «Роберт-дьявол», представленная венской публике тремя с лишним месяцами ранее. Главное изменение, которое внёс драматург в свою пьесу по сравнению с оригинальным сюжетом, — перенесение действия в австрийскую столицу времён Нестроя. Такое драматургическое решение позволяет проследить, как изменилась литературная и музыкальная сторона спектакля. Облик Вены, показанный драматургом и сотрудничавшим с ним композитором А. Мюллером-старшим, исследуется через различные коды: географический, социально-экономический, культурный и музыкальный. Колорит австрийской столицы проявляется за счёт включения в текст пьесы топонимов, непосредственно связанных с Венной, некоторых её достопримечательностей, несущих в контексте сюжета аллегорический смысл, ярких языковых приёмов, а также преобразования мейерберовских героев в типажи жителей венского предместья. Городской «антураж» в музыкальном плане реализуется через использование знаковых для австрийской культуры жанров: танцев (в основном — вальса и лендлера), марша и йодля.

Ключевые слова: И. Н. Нестрой, «Роберт-дьявол», Дж. Мейербер, А. Мюллер-старший, оперная пародия, венский народный театр

Для цитирования: 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>

Musical Theater

Original article

The Image of Vienna in Johann Nepomuk Nestroy's Opera Parody *Robert der Teuxel*

Alexei A. Vlasov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
vlasovalexei2010@gnesin-academy.ru[✉], <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the image of Vienna in the parody *Robert der Teuxel* (1833) by the Austrian playwright and comedy writer Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862). The primary source of the play was Giacomo Meyerbeer's opera *Robert le diable*, which had been presented to the Viennese public three months earlier. The main change that the playwright made in his play, compared to the original plotline, was the transfer of the action to the Austrian capital during the times of Nestroy's life. Such a dramaturgical solution makes it possible for us to observe how the literary and musical side of the play has changed as the result of this. The image of Vienna presented by the playwright and the composer Adolf Müller Sr. who collaborated with him is researched through various codes: the geographical, the socio-economic, the cultural and the musical. The character of the Austrian capital is manifested through the inclusion in the text of the play of toponyms directly related to Vienna, some of its landmarks that carry allegorical meanings in the context of the plotline, vivid linguistic techniques, as well as the transformation of Meyerbeer's characters into the colorful types of the inhabitants of the Viennese suburbs. In musical terms, the urban "entourage" is realized through the use of the genres iconic to Austrian culture: the dances (mainly the waltz and the ländler), marches and yodeling.

Keywords: Johann Nepomuk Nestroy, *Robert le diable*, Giacomo Meyerbeer, Adolf Müller Sr., opera parody, Vienna folk theater

For citation: Vlasov A. A. The Image of Vienna in Johann Nepomuk Nestroy's Opera Parody *Robert der Teuxel*. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 69–83. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.069-083>

Введение

«Широкая уютная долина, вокруг — умеренно высокие зелёные горы, повсюду свежие светло-зелёные газоны, Дунай уютно журчит посередине, ряды белых домов, деревья между ними, дома и снова деревья, до самых гор. <...> По домам

было видно, что здесь царит только веселье. <...> Каждый дом здесь выглядит весёлым и улыбается. Однако это улыбка пожилых людей, которые всё ещё любят веселиться. <...> Вся обстановка города не блещет красотой, но живописна, очаровательна и мягка. <...> Она очень дружелюбна и гостеприимна»¹.

¹ Wien // H. Laube. Reise durch das Biedermeier [Onlinefassung]: Lexikus Verlag.
URL: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Reise-durch-das-Biedermeier/Wien> (accessed: 06.05.2024).

Столь подробное красочное описание, оставленное в знаменитых путевых заметках Генриха Лаубе *Reise durch das Biedermeier*, посвящено Вене. В первой половине XIX века столица Австрийской империи всё ещё по праву считалась «культурным центром европейского континента», куда стремятся попасть и насладиться одухотворяющей красотой природы, специфическим чувством жизни и многогранными творческими идеями всякий художник, поэт, музыкант. Это город, без которого невозможно представить себе историю мирового искусства.

В последние десятилетия в научном сообществе всё чаще встаёт вопрос о «городском тексте». Проблема рассматривается с нескольких позиций. С одной стороны, сам город в современном социальном и культурологическом аспектах понимается как «текст, транслирующий информацию, как тотальное *произведение искусства (gesamtkunstwerk)* [курсив мой. — А. В.], которое... сочетает в себе элементы текстов разных эпох и культур, обладая тем самым интертекстуальностью» [1, с. 54]. Иными словами, он — своеобразная «семиотическая единица», несущая важную коммуникативную и художественно-ценностную функцию. Всякий город, как писал в своём монументальном исследовании В. Топоров, «...может быть понят как своего рода гетерогенный текст, которому приписывается некий общий смысл и на основании которого может быть реконструирована определённая система знаков, реализуемая в тексте» [2, с. 22]. С другой стороны, город представляет собой «ядро цивилизации», маркер «возникновения цивилизации как новой формы жизни человечества» [3, с. 60]. В нём происходит становление и развитие человека как социального

существа, а следовательно, и всей философской, научной и культурологической мысли человечества. Благодаря этому город, его образ неоднократно оказывался объектом трансляции и рассмотрения в произведениях искусства. Конечно, специфика отображения «топоса города» [4] в большей степени связана с литературой и живописью, но эти проявления можно проследить и в других видах искусства (в частности, в музыке [5; 6]).

Существует немало шедевров, в которых представлен конкретный город в ту или иную эпоху, и Вена в этом плане — не исключение. Однако венский нарратив в произведениях XIX столетия довольно противоречив. Так, в частности, исследователи немецкой литературы Г. Лошакова и Л. Смирнова, анализируя путевые заметки об австрийской столице, приходят к следующим выводам: «Рассказчик А. Штифтера замечает суету и спешку. <...> Вена Ч. Силсфилда — это город имперского абсолютизма. Г. Лаубе возвращает читателя к традиционному представлению о Вене как о городе легкомыслия и веселья» [7, с. 3458].

Выбор места действия нестроевских пьес нередко напрямую зависел от жанра, в котором произведение было написано. В раннем творчестве, где в основном представлена так называемая волшебная пьеса (*Zauberstück*), драматург, как правило, создавал фантастические миры, например страну фей (*Genius, Schuster und Marqueur*, 1832). Позднее Нестрой обратился к фарсам (*Posse*); в них герои нередко разыгрывали спектакль в границах одного единственного пространства (квартиры, замка или отеля). Если же действие происходило на улице, то Нестрой ограничивался обобщёнными уточнениями: «город», «деревня». Вместе с тем в его творческом наследии встречаются

произведения, связанные с изображением Африки (*Moppels Abentheuer*, 1837), Австралии (*Hauptling Abendwind*, 1862) и Азии (*Der Zauberer Sulphurelectrimagnetischphosphoratus*, 1834). Из европейских стран в качестве места действия Нестрой выбирал, как правило, Германию.

Однако его родная и любимая Вена встречается чаще всех иных конкретно названных городов (*Eisenbahnheirathen*, 1843; *Heimliches Geld, heimliche Liebe*², 1853). Практически все исследователи сходятся во мнении, что такое настойчивое подчёркивание «местного колорита» связано с сатирическими задачами, стоящими перед драматургом. Спектакль для Нестрой — трибуна, с которой он может говорить со своими согражданами о насущных проблемах повседневной жизни.

Присутствует Вена и в пародии *Robert der Teufel*³ («Роберт-дьявол»). Однако от других «венских» пьес пародия отличается довольно сильно, и в первую очередь это касается так называемого венского топоса. Одно дело — разыграть свой фарс в атмосфере венских улочек и парков, как это происходит в вышеобозначенных пьесах. Совсем другое — целенаправленно перенести место действия в Вену, в знаковые для неё места и достопримечательности. Именно таким образом реализуется «топос Вены» в «Роберте-дьяволе». И, насколько можно судить, это единственная пьеса подобного рода

в творчестве комедиографа. К сожалению, данное драматургическое решение никогда не становилось объектом исследования ни отечественных, ни зарубежных учёных. Вместе с тем оно позволяет Нестрой расширить палитру комедийных — в том числе пародийных — приёмов. Поэтому задача настоящей статьи — понять, какую роль «топос Вены» играет в пародии, как он проявляется в литературной и музыкальной составляющих пьесы и, таким образом, выявить специфику «Роберта-дьявола» в сравнении с другими оперными пародиями драматурга.

«Венский антураж» в литературном тексте

Первоисточником пародии послужила опера Дж. Мейербера, впервые поставленная в Вене 20 июня 1833 года в театре Йозефштадта. Для венцев спектакль оказался без преувеличения культурным потрясением. Успех постановки был ошеломляющим, хотя местная критика отнеслась к опере противоречиво, даже в определённой степени пренебрежительно, отмечая слабость её драматургии. Тем не менее о популярности музыкальной составляющей «Роберта» свидетельствует огромное количество переложений номеров из него, появившихся вскоре после премьеры⁴.

8 октября оперу Мейербера поставили на сцене Кернтнертеатра. А уже

² Сам Нестрой в этой пьесе город не указал, однако по тексту можно предположить, что это венский пригород.

³ *Sic!* Именно такое название фигурировало на афишах, в рукописи пьесы и на партитуре. Отметим, что в немецком языке есть слово *der Teufel* (дьявол). В газетных рецензиях на премьеру авторы при названии пьесы употребляли именно это слово, в его основной форме. Скорее всего, написание *Teuxel* связано с попыткой обойти цензуру, запрещавшую упоминание дьявола на театральной сцене.

⁴ См., например, перечень таких переложений, опубликованный в журнале *Der Sammler* (15 October 1833, No. 124, p. 496).

на следующий день в Театре ан дер Вин состоялась премьера пародии Нестроя, к которой критики — так же, как и к первоисточнику, — отнеслись двояко. Пресса, в частности, ставила автору в укор слабую пародийную переработку оперного сюжета. Но тем не менее рецензентами отмечалось, что публика осталась довольна спектаклем. И не только актёрской игрой и музыкальным материалом, но и пародией в целом.

Рискнём предположить, что успеху пьесы способствовало также изображение австрийской столицы, предпринятое драматургом. Остановимся на этом чуть более подробно.

Переработка первоисточника основана на его географической и временной трансформации. В опере Мейербера события разворачиваются в XIII веке в городе Палермо, расположенном на острове Сицилия⁵. Нестрой же полностью переносит сюжет в пригород Вены первой трети XIX столетия. Этот подход определяет едва ли не все особенности пародии, хотя её сюжетная канва в целом соответствует первоисточнику.

Роберт с Бертрамом пьют и играют в азартные игры в стрелковом клубе при трактире Дьявольской мельницы. Появившийся Раймбодерль рассказывает о происхождении Роберта: его отец, по слухам, был похищен дьяволом. Он признаётся разъярённому Роберту, что его послала невеста Роберта, Изабелла, дабы воззвать к совести жениха: он должен прекратить общение с Бертрамом, иначе её отец, господин Голдфиш, не даст согласия на брак с ней. Появляется

невеста Раймбодерля, Лизерль, которая хочет передать Роберту письмо от его матери, но парню оно не интересно. Он рассказывает девушке о своих трудностях с Голдфишем, которого он некоторое время назад избил в кофейне. Бертрам сообщает, что Голдфиш хочет обручить свою дочь с Гангельхофером, одним из друзей Роберта. Поскольку Роберт не может оплатить счёт в трактире, он играет в боулинг со стрелками, но теряет все свои деньги из-за магии Бертрама.

Лизерль приносит письмо Роберта Изабелле. Та в отчаянии, ведь в тот же день должна состояться её помолвка с Гангельхофером. Лизерль решает привести Роберта, чтобы тот сам поклялся исправиться перед Голдфишем.

Бертрам должен заставить своего сына Роберта отправиться в ад к злому магу, иначе ему грозит попадание в «реестр глупых чертей» и его больше не пустят на землю. Лизерль хочет предупредить Роберта, но дьявол угрожает ей смертью родных. Бертрам рассказывает Роберту, что общался со злым колдуном, который несколько лет назад напился в винном погребе и теперь очень зол на бочку. Она была запечатана краном в виде петушка и охранялась чёрным котом. Тот, кто завладеет краном, может повернуть его и загадать любое желание.

В винном погребе Бертрам превратил винные пары в хорошеньких официанток, которые должны подстегнуть смелость Роберта взять золотого петушка. Поняв, в какую компанию попал, Роберт выбрасывает талисман. Бертрам рассказывает Роберту, что он — его отец, после чего Роберт соглашается на сделку. В этот момент появляется Лизерль и сообщает

⁵ Заметим, что такое драматургическое решение либреттиста, Эжена Скриба, не соответствует ни реальным фактам из жизни вероятных прототипов образа Роберта-дьявола, ни тому, что изложено в многочисленных вариантах этой легенды. Скорее всего, это не более чем результат его художественного вымысла.

Роберту, что Голдфиш готов отдать ему Изабеллу, если только он расстанется с Бертрамом. Она также показывает Роберту письмо от его матери, в котором та предупреждает его о Бертраме. Бертрам уже схватил Роберта за руку, чтобы потянуть его за собой, Лизерль — за другую руку. Часы пробивают четверть десятого, и Бертрам проваливается под землю.

«Осовременивание» сюжета позволяет драматургу изменить роль, характер, социальный статус своих персонажей, а также взаимоотношения между ними (см. таблицу 1).

В трактовке персонажей можно выделить две особенности. Первая заключается в том, что Нестрой фактически оставляет оригинальные «мейерберовские» имена, лишь слегка изменяя их у героев низкого социального статуса. Так, Рамбольд получает баварско-австрийский уменьшительно-ласкательный суффикс «-erl», что характерно для традиции народного театра и австро-немецкого фольклора (например, комического персонажа

Кашперле или Крампуса, которого на австрийском диалекте принято называть *Kramperl*). Этот языковой приём Нестрой применяет для характеристики комических персонажей, принадлежащих, как правило, к деревенскому сословию. Как замечает Ю. Ланских, подобные суффиксы использовались для обозначения людей «с отрицательной коннотацией и пометой соответствующей эмоциональной окраски» [8, с. 61]. Форма имени «Лизерль», в свою очередь, также является разновидностью австрийского диалекта. Имя же землевладельца, господина фон Голдфиша⁶ — нарицательное и свидетельствует о его огромном финансовом состоянии.

Вторая особенность связана с тем, что Нестрой изменяет ролевой функционал своих персонажей, наделяя их рабочими профессиями. Если при характеристике Раймбодерля и Лизерль указанные «крестьянский подмастерье» и «крестьянка» — лишь детали, на сюжетной стороне пародии никак не сказывающиеся,

Таблица 1. Основные персонажи оперы и пародии
Table 1. The Chief Protagonists of the Opera and the Parody

«Роберт-дьявол» Мейербера	«Роберт-дьявол» Нестроя
<i>Роберт</i> , герцог Нормандский	<i>Роберт</i> , по прозвищу «дьявол»
<i>Бертрам</i> , его друг	<i>Бертрам</i> , его друг, комиссионер злого колдуна
Король сицилийский	Господин <i>фон Голдфиш</i> , богатый владелец земель близ Петерсдорфа
<i>Изабелла</i> , принцесса сицилийская	Фройляйн <i>Изабелла</i> , его дочь
<i>Рембо (Рамбольд)</i> , нормандский крестьянин, трубадур	<i>Раймбодерль</i> , бывший крестьянский подмастерье, ныне слуга господина фон Голдфиша
<i>Алиса</i> , нормандская крестьянка, молочная сестра Роберта	<i>Лизерль</i> , крестьянка из Брюля, невеста Раймбодерля

⁶ С немецкого — «золотая рыбка». Также может переводиться как «богатый жених/невеста».

то профессиональное положение Голдфиша и Бертрама более существенно. Сицилийский король из оперы Мейербера в пародии Нестроя становится богатым землевладельцем. Кажущееся на первый взгляд снижение социального статуса фактически обманчиво. Фигура Голдфиша также символизирует власть, но несколько иного, нежели у монарха, рода. Фон Голдфиша уважают, почитают и боятся все персонажи пьесы (кроме Роберта). И всё это благодаря его огромному состоянию. Фактически Голдфиш — один из типичных для Нестроя героев, через образ которого реализуется столь характерная для драматурга сатира на политико-экономическую ситуацию Австрии тех лет. Капитализм, власть денег — тема, встречающаяся во многих пьесах комедиографа.

Бертрам с лёгкой пародийной руки Нестроя превратился из злого колдуна в комиссионера⁷. Драматург намеренно использует слово «комиссионер», поскольку в то время под ним понимали лицо, оказывающее другому лицу (чаще всего частному) какую-либо услугу⁸. В этом случае, как и в случае с Голдфишем, также реализуется социально-экономическая тема. Но только Бертрам всё же ниже Голдфиша по социальному статусу в этой «экономико-гражданской иерархии», что позволяет Нестрою превратить его в объект наибольших шуток.

Из довольно уверенного, хитрого и коварного человека, которого мы видим в опере Мейербера, пародийный Бертрам

превращается в нервного комического персонажа. Он способен раскрыть свою тайну о демоническом происхождении из-за всякого пустяка. Так, в первой сцене I акта, когда Нагельбергер, один из камердов Роберта, отказывается от выпивки, между ним и официантом разгорается небольшая словесная перепалка, в которой был упомянут дьявол. Ответ Бертрама не заставил себя долго ждать (I. 1)⁹.

Нагельбергер (когда официант хочет взять его пустую бутылку): Благодарю, я больше ничего не буду пить.

Все (смеясь): Ха-ха-ха! Он больше ничего не пьёт!

Первый официант (к Нагельбергеру): Не хотите? Наверное, у вашей милости нет печени.

Нагельбергер (к официанту): Какое тебе дело? Глупый дьявол!

Бертрам (забывшись и запинаясь): Кто глуп? Я попрошу, чтобы меня отругали в другой раз.

Все: Ха-ха-ха! Последний стакан ударил ему в голову.

Роберт: Друзья! Бертрам, ты опозорил себя, он ведь только к официанту обращался.

Бертрам (приходя в себя): Да, точно! (в сторону) Я бы так сейчас себя выдал. (Официанты приносят вино)

Роберт: Нагельбергер, вы не должны так меня позорить. Никто не может сегодня вернуться домой трезвым.

Нагельбергер: Неплохо было бы, если бы я опьянел по воле своей жены.

⁷ Злой колдун представляет собой очеловеченное воплощение дьявола. Благодаря введению этой фигуры Нестрой, как и в случае с названием, обходит тогдашний запрет цензуры на упоминание дьявола на сцене.

⁸ См.: Pierer's Universal-Lexikon. Vol. 4. Altenburg, 1858. P. 303.

⁹ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи. В скобках римская цифра обозначает акт, арабская — сцену.

Гангельхофер: Прекрати...

Нагельбергер: Я бы не смог прийти, если бы мой друг не помолился за меня.

Гангельхофер: Стыдись! Тьфу, дьявол.

Бертрам: Опять! Ну всё, доигрался!..

Роберт (*успокаивая его*): Но, Бертрам...

Бертрам: Этой бутылкой я одарю каждого, кто оскорбит меня ещё одним словом.

Гангельхофер (*нехотя*): С вами вообще никто не разговаривал.

Все: Мы не знаем, чего он хочет.

Роберт: Гангельхофер только сказал «тьфу, дьявол» Нагельбергеру, и почему бы Гангельхоферу не сказать «тьфу, дьявол» Нагельбергеру?

Бертрам (*беря себя в руки*): Да, так! (*в сторону*) Я опять чуть не выдал себя. Но месть! Месть!

К тому же, по закону жанра, Нестрой снижает уровень магических способностей героя. Если в опере Бертрам, например, создал целый лагерь воинов и управлял им, то в пародии максимум, на что он способен в порыве мести, — это изменить погоду на улице и сломать стул, чем он, конечно же, сильно гордится. Абсолютно все персонажи относятся к Бертраму с подозрением и пренебрежением, из-за своего слабого характера он не может ни запугать кого-либо, ни оказать какого-либо влияния (кроме ещё более слабых и по духу, и по происхождению героев, как Лизерль и Раймбодерль). Лишь Роберт старается как-то оправдать и защитить своего друга.

Образ Вены первой трети XIX столетия реализует себя не только с помощью действующих лиц, но и благодаря

историческому «городскому фону». Повседневная жизнь венцев раскрывается через ряд традиционных стереотипов. В таверне (первая сцена I акта) герои пьют вино, играют в карты и боулинг. И то, и другое — самые распространённые развлечения у австрийцев первой половины XIX века. К тому же рыцари сицилийского короля из I действия оперы заменены Нестроем на членов стрелкового общества (*Schützengesellschaft*). Это не просто удобное альтернативное преобразование, но и меткая деталь, комически акцентирующая любовь жителей немецкоязычных стран к организации различных обществ и клубов (особенно военно-спортивных) и участию в них.

Отметим ещё одну любопытную — временную — деталь сюжета, появление которой связано исключительно с венскими реалиями. Бертрам должен заключить сделку с Робертом не до полуночи, как это часто происходит в сказках и легендах, а до десяти часов вечера. Такая необычная временная точка, вероятно, обусловлена тем, что общественно-деловые заведения Вены закрывались не позднее этого часа. Впрочем, Нестрой не выполняет свой же заявленный «хронос»: Бертрам проваливается в преисподнюю, когда часы бьют 21:45.

Важную роль в пародии Нестроя играют использованные топонимы. Так, драматург при перечислении действующих лиц своей пьесы специально отмечает, что господин фон Голдфиш — богатый владелец земель близ Петерсдорфа, а Лизерль — крестьянка из Брюля.

Перхтольдсдорф¹⁰ — ярмарочная коммуна в Австрии, в федеральной земле Нижняя Австрия, входит в состав округа

¹⁰ Петерсдорф — разговорная форма от Перхтольдсдорф.

Мёдлинг. Ещё с древних времён эта территория была знаменита своими виноградниками и винными тавернами. Фактически, виноделие формирует самую крупную и значимую сферу экономики этого региона. Поскольку из-за вина происходят основные конфликты и перипетии пародийного сюжета, упоминание Петерсдорфа — одна из ярких деталей, позволившая венской публике того времени связать комическую и социальную подоплёку пьесы с событиями, происходившими практически вокруг них самих.

Юго-восточнее Перхтольдсдорфа расположилась и вторая из названных ярмарочных коммун — Хинтербрюль. В XIX веке этот район пользовался большой популярностью как летний курорт среди творческой интеллигенции Вены. В частности, здесь часто отдыхали Людвиг ван Бетховен, Франц Шуберт, Фердинанд Раймунд, Иоганн Нестрой и многие другие. Главной достопримечательностью этого городка считается *Holdrichsmühle* — трактир, где, по легенде, Шуберт написал «Пре-красную мельничиху»¹¹.

Действие пародии разворачивается в Зибенхиртене — бывшей нижнеавстрийской коммуне (с 1938 года — район Вены). Сегодня Зибенхиртен входит в состав Лизинга (*Liesing*), 23-го района Вены. А винный погреб, где Роберт непосредственно соприкасается с демоническими силами (переделанная сцена на могиле Розалии в развалинах монастыря в опере Мейербера, III акт), располагается на

территории ярмарочной коммуны Гумпольдскирхен, которая, как и Петерсдорф, славится своими виноградниками.

Подобно тому, как зрители мейерберовской оперы посещают вместе с героями значимые достопримечательности Палермы (Скалы Святой Ирины, монастырь с гробницей Святой Розалии и другие), так и Нестрой включает в свою пародию ключевые места Вены, несущие в контексте сюжета символический смысл. Так, в частности, сицилийский военный лагерь, где начинают разворачиваться события оперы, заменён драматургом на Трактир у Дьявольской мельницы (*Teufelsmühle*) в Зибенхиртене (ил. 1). И такое решение логично и оправданно! Дьявольская мельница, вероятно, была построена в конце XV века. Предположительно, её название происходит от фамилии владельца или арендатора. Однако в XVIII столетии появилась легенда, согласно которой один из владельцев убил свою жену на мельнице, после чего там стали замечать дьявольский дух и его спутников¹². С XVIII века на месте мельницы располагался трактир, который, к сожалению, сгорел в 1903 году¹³. Поэтому неудивительно, что «отправной точкой» пародии становится именно это место, а её владелец, видя учинённые Бертрамом волшебные проказы, считает их вещами вполне обыденными.

Ещё одна достопримечательность Вены, с которой непосредственно связан сюжет пародии, — «Прядильщица у креста» (*Die Spinnerin am Kreuz*),

¹¹ Хотя никаких доказательств этому нет.

¹² См. подробнее: Die Teufelsmühle am Wienerberg // Wiener Bilder. 26.01.1896. P. 6–7.

¹³ Teufelsmühle [Onlinefassung]: Wien Geschichte Wiki.

URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Teufelsm%C3%BChle> (accessed: 06.05.2024).



Ил. 1. Дьявольская мельница в Вене. Изображение XIX века¹⁴

Il. 1. The Devil's Mill in Vienna. Depiction from the 19th Century

располагающаяся в современной Вене-Фаворитен¹⁵. Это готическая обетная колонна, установленная Хансом Пуксбаумом в 1452 году. На ней изображены сцены крестного пути Христа на Голгофу (ил. 2). Согласно легенде, в Средние века на этом месте располагался крест, возле которого молодая женщина многие годы непрерывно пряла в ожидании возвращения своего возлюбленного из Крестового похода¹⁶. Окончание этой истории разнится. По одной версии, девушка тоже отправилась в поход, узнав о пленении супруга. По другой, рыцарь вернулся сам, встретив свою жену у этого креста.

Какую же роль играет этот памятник в пародии Нестроя? Во-первых, именно

здесь Лизерль ожидает (довольно долго!) появления Раймбодерля, чтобы вместе с ним реализовать свой план. В своём монологе она сетует на длительное отсутствие любимого, попутно размышляя о манерах современных мужчин в отношениях с девушками. Выводы Лизерль неутешительны: «...Всякий раз, когда влюблённый добивался встречи в пять часов пополудни, он жаждал её сразу после завтрака; теперь же дело скоро дойдёт до того, что мужчины будут заставлять нас ждать по два часа, если мы хотим сделать их счастливыми» (II, 5). Мужчины, по мнению Лизерль, — манипуляторы, добивающиеся от женского пола лишь удовлетворения своих желаний. И только

¹⁴ Die Teufelsmühle am Wienerberg // Wiener Bilder. 26.01.1896. P. 6.

¹⁵ Фаворитен (*Favoriten*) — десятый район Вены.

¹⁶ Прядильщица у креста // Штриглер Э. Вена: путеводитель.

URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A8/shtrigler-evelin/vena-putevoditelj?ysclid=lsc04yvo5p15570627> (дата обращения: 06.05.2024).



Ил. 2. Нестрой в образе Бертрама
возле «Прядильщицы у креста»¹⁷

Il. 2. Nestroy in the Guise of Bertram
Die Spinnerin am Kreuz

к её милому и верному Раймбодерлю все эти рассуждения не относятся. Как можно понять, Нестрой явно проводит параллель между своей героиней и девушкой из легенды, подчёркивая её верность любимому человеку.

Здесь же перед Лизерль встаёт ещё одна «сложная» дилемма — остаться преданной своему будущему супругу или поддаться «демоническим» чарам Бертрама. Комиссионер мага, понимая, что является приспешником ада, не устоял перед жёстким и острым словом девушки в его адрес, и теперь «инфернальное сердце, воющее в яме порока, облитое смолой, ревущее пламенем и злобой, пылает к ней горячей, страстной любовью» (II, 6). У Креста Лизерль случайно подслушала

коварный план Бертрама заманить Роберта на сторону злого колдуна. А в попытках оправдаться перед ней Бертрам признаётся в своих чувствах, на что девушка раздражается оскорблениями и нравоучениями. Для полноты картины приведём этот прекрасный и «милый» «разговор по душам» в полном объёме (II, 7).

Бертрам: Ты подслушивала?

Лизерль: Ну и что дальше?

Бертрам: Трепещи!

Лизерль: Конечно, но не сильно.

Бертрам: Ты разжигаешь во мне страсть к тебе, вот что делает тебя смелой.

Лизерль: Что? Вы влюблены в меня? Что ж, такая напористость должна точно прикончить меня.

Бертрам: Поцелуй меня!

Лизерль: Что? Вы продолжаете?

Бертрам (настойчиво): Что же может случиться из-за одного маленького поцелуйчика наедине?

Лизерль: У меня их не осталось, они все принадлежат моему Раймбодерлю.

Бертрам: Он этого не увидит. Так же, как и вы, когда он раздаёт свои поцелуи повсюду.

Лизерль (возмущённо, говорит очень быстро): О, жалкий бонмотист¹⁸, лживый клеветник, я насквозь вижу цель и намерения этой паутины обманчивого коварства, бесчестной клеветы и вероломства. Ты хочешь разорвать узы, связывающие два непорочных сердца, разрушить завет любви, скреплённый навеки. Но тебе это не удастся, о нет, конечно, только не это. Твои планы и моя любовь — это совсем из другой оперы, это ясно как день и ночь, как тысяча и один, как кулак и глаз.

¹⁷ Wagner R. Der Störenfried. Johann Nestroy — ein Theaterleben. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau KG, 2012. P. 59.

¹⁸ Остряк (франц.).

Бертрам (в сторону): У неё рот как меч. (Громко) Так позволь мне сказать тебе. (Он вдруг поёт с полным оркестровым сопровождением трёх тактов из оригинала¹⁹) Говори, о Лизерль, и приди ко мне!

Лизерль (всё более возмущённо и быстро): Молчите! Вы хотите устроить передо мной спектакль, но не надо. Я не уважаю человека, который хочет разрушить мой брак с Раймбодерлем, у которого на уме что-то подобное гнусное, гадкое и отвратительное; ведь тот, кто отберёт у меня Раймбодерля, есть не кто иной, как похититель моего счастья, моего блаженства, моего восторга, моей невообразимой радости и моего невыразимого блаженства.

Бертрам: Но, Лизерль, послушай меня. (Он снова поёт под оркестровый аккомпанемент трёх тактов из оригинала) Говори, о Лизерль, и приди ко мне!

Лизерль (ещё быстрее, чем прежде): Закрой свой рот! Сейчас я брошусь в объятия моего Раймбодерля и скреплю наш союз нежными клятвами в любви, чтобы ты был посрамлён со своими жалкими намерениями и стоял, стгорая от стыда, пока мы с триумфом входим в храм любви, верности и домашнего счастья.

И если Лизерль верна своим внутренним убеждениям, то её любимый Раймбодерль слаб характером. По этой причине, например, он сомневается в своей, явно деспотичной в отношениях, девушке, говоря открыто, что у него есть только «слепая вера, пока я её вижу; но как только я не вижу её, огромные сомнения приходят ко мне» (II, 10). Но,

как оказывается, ни дурные сплетни, ни лесть Бертрама не способны что-то поменять в его взглядах. На это способны только деньги. Так, за мешочек дукатов, вручённых комиссионером, Раймбодерль отрекается от Лизерль у Креста. Такое комическое противопоставление женских и мужских персонажей — довольно типичная черта произведений Нестроя.

Конечно же, нестроевский образ Вены не был бы полным без характеристики специальных языковых приёмов. Помимо ранее упоминаемого суффикса *-erl* в именах героев, драматург использует слова, связанные с южноавстрийским и венским диалектами. Так, Бертрам, угрожая Лизерль (в случае, если та расскажет Роберту о его коварных планах), запугивает девушку смертью её дедушки (*Ähndl*), бабушки (*Ahndl*) и крёстной (*Godl*), употребляя эти слова вместо обычных в немецком языке *Großvater*, *Großmutter* и *Pate*.

В речи персонажей также часто встречаются фразеологизмы и разговорные фразы: *das steht auf einem anderen Blatt* (дословно: это написано на другом листе / это из другой оперы), *wie Butter an der Sonne bestehen* (дословно: как масло на солнце / стгорать со стыда) и другие. Однако применение таких фигур речи, равно как и австрийского диалекта, характерно либо для явно комических сцен, либо для вокабуляра персонажей низкого социального статуса. Таким образом, языковая функция в пьесах Нестроя довольно разнообразна.

¹⁹ В партитуре под номером 17 (*Robert der Teuxel: Parodie in 3 Akten / Musik von Adolf Müller. Von J. Nestroy. 1833. Wienbibliothek im Rathaus, МН 679. URL: <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:AT-WBR-666> Bogen 97 recto) присутствует мелодрама, в которой представлены три такта из дуэта Бертрама и Алисы из III акта оперы Мейербера. В первоисточнике тема звучит в партии Бертрама на слова «Расскажи мне, Расскажи мне, ну! Ты что-нибудь видела? И ничего не было слышно?».*

«Венский антураж» в музыке А. Мюллера

Колорит Вены передаётся и через музыкальное оформление спектакля. В основном это происходит благодаря наличию большого числа танцев (вальса, лендлера, котильона, галопа; в Приложении к партитуре также присутствует кадрили). В пародии они связаны с показом инфернальных сил. Так, например, в конце второго акта, когда Бертрам призывает демонов из ада, звучит их лёгкий и непрехотливый «адский вальс» (*Höllenwalzer*), переходящий затем в шустрый галоп²⁰. Отметим, что подобное решение сцены Мюллером соответствует мейерберовской опере, где в третьем акте также присутствует подобный «инфернальный вальс». Танцы занимают центральное место и в сцене в винном погребе Гумпольдскирхнер²¹, где появляются демонические официантки. По сути, Мюллер следует давно устоявшейся музыкальной традиции изображения потусторонних сил. В Приложении к партитуре приведён «танец гномов»²², который представляет собой гротескную польку-марш. Танцевальную природу (в большей степени вальса) имеют и многие вокальные номера.

В то же самое время стоит сказать, что других типичных для венского народного театра жанров в партитуре Мюллера практически нет. Кводлибеты, часто встречаемые в пьесах *Wiener Volkstheater*, в «Роберте» отсутствуют (их нет даже в Приложении). Йодль, столь любимый ав-

стрийской публикой, встречается всего один раз — в романсе Изабеллы с хором в самом начале второго акта. Однако оправдать малозначительное присутствие йодля именно в этой пародии можно: партию дочери Голдфиша исполняла жена Нестроя, Мария Вайлер, которая (не считая её супруга) была единственной в труппе профессиональной певицей. Такой сложной техникой пения актёры Нестроя скорее всего не владели, а потому и часто писать йодли композитору не было необходимости.

Отметим также следующий факт: как и в предыдущей пародии Нестроя («Бездельник Цампа, или Гипсовая невеста» [9]) для связи пьесы с первоисточником Мюллер использует музыкальные цитаты. Так, например, в мелодраме, написанной для первого появления Раймбодерля в первом акте, звучит мотив его баллады из оперы. Но подобное цитирование фрагментарно и редко.

Как можно заметить, партитура Мюллера удачно вписывается в концепт «музыки как текста» (см. подробнее: [10, с. 14]), способствующий в данном случае глубокому раскрытию топоса Вены в пьесе Нестроя.

Заключение

Таким образом, объектом пародии и сатиры Нестроя в его пьесе становится не столько избранный первоисточник, опера Мейербера, сколько Вена, её жители и их жизненный уклад. Чтобы соответствовать вкусам публики, драматург переносит

²⁰ В Приложении к партитуре имеется расширенный и более развитый в музыкальном плане вариант этого вальса.

²¹ Не можем не отметить схожесть этой сцены со знаменитой сценой в погребе Ауэрбаха из «Фауста» Гёте.

²² По избранной фактуре, типу движения и использованию хроматизмов и тират «Танец гномов» Мюллера напоминает одноимённое произведение Э. Грига.

действие «Роберта» в столь знакомый для них венский пригород и делает из героев истинных австрийцев, так похожих на зрителей театра. Его персонажи говорят таким же языком, обсуждают жизненные и бытовые трудности, политические, экономические, социальные проблемы, каждодневно волнующие венцев, посещают знакомые места и достопримечательности, удачно вписывающиеся в контекст повествования, и проводят свой досуг как типичные жители австрийской столицы. Главная задача, которая стоит перед Нестроем, — показать венцам, какие они есть на самом деле.

Музыкальное оформление только подчёркивает антураж Вены. Мюллер

в определённой степени оказался «заложником положения»: музыка, которую писали композиторы для пьес *Wiener Volkstheater*, фактически должна была выполнять всего лишь одну функцию — обязательно нравиться публике. Поэтому Мюллер использует типичные для венской городской культуры танцевальные жанры (в первую очередь вальс), марш, элементы йодля. Вокальные номера либо также имеют танцевальную природу, либо их мелодии просты, отчасти напоминая мелос, характерный для немецкого *Lied*. Всё это также способствует раскрытию образа Вены как весёлого, жизнерадостного, игривого и беззаботного города.

Список источников

1. Сорокина Т. Е., Петрулевич Е. А. Онтологическая модальность городского текста: прагматический аспект // Гуманитарные и социальные науки. 2020. № 6. С. 53–62. <https://doi.org/10.18522/2070-1403-2020-83-6-53-62>
2. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 616 с.
3. Гаврилина Л. М. Городские тексты в эпоху глобализации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 3. С. 59–69. <https://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-59-69>
4. Танушевска Л. Топос города — широкое поле для создания курса лекций в рамках проекта NEWSLA // Славянский альманах. 2022. № 1–2. С. 293–303. <https://doi.org/10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.06>
5. Ванчугов А. В. Город как метафора в исторической ретроспективе: смысловые контексты «городских» музыкальных сочинений рубежа XX–XXI веков // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 2. С. 140–152. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-2-140-152>
6. Летина Н. Н. Городской текст поэзии русской рок-культуры // Верхневолжский филологический вестник. 2023. № 2. С. 213–220. http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_2_33_213
7. Лошакова Г. А., Смирнова Л. Е. Вена первой половины XIX века глазами повествователей-путешественников // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, вып. 11. С. 3458–3462. <https://doi.org/10.30853/phil20220580>
8. Ланских Ю. В. Баварско-австрийские суффиксы -ERL / -EL / -L как продуктивная словообразовательная модель // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». 2022. № 4. С. 60–65. <https://doi.org/10.26456/vtfilol/2022.4.060>
9. 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 Пятой Международной научной конференции,

22–26 ноября 2021 г. Т. 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко и др.; РАМ имени Гнесиных. М., 2023. С. 175–183. <https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-175-183>

10. Гуляницкая Н. С. О толковании художественного произведения // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 1. С. 5–19. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

References

1. Sorokina T. E., Petrulevich I. A. Ontological Modality of Urban Text: Pragmatic Aspect. *Humanities and Social Sciences*. 2020. No. 6, pp. 53–62. (In Russ.)

<https://doi.org/10.18522/2070-1403-2020-83-6-53-62>

2. Toporov V. N. *Peterburgskii tekst russkoi literatury: izbrannye trudy* [The St. Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]. St. Petersburg: Iskusstvo-SPB, 2003. 616 p.

3. Gavrilina L. M. Urban Texts in the Era of Globalization. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2023. No. 3, pp. 59–69. (In Russ.)

<https://doi.org/10.24412/1997-0803-2023-3113-59-69>

4. Tanushevskaya L. Topos goroda — shirokoe pole dlya sozdaniya kursa lektsii v ramkakh proekta NEWSLA [A Topos of a City in an University Syllabus in the Frame of the NEWSLA Project]. *Slavic Almanac*. 2022. No. 1–2, pp. 293–303. <https://doi.org/10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.06>

5. Vanchugov A. V. City as a Metaphor in Historical Retrospective: Meaning Contexts of “City” Musical Compositions at the Link of the 20th–21st Centuries. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 2, pp. 140–152. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-2-140-152>

6. Letina N. N. Urban Text of Russian Rock-Culture Poetry. *Verhnevolzhskii Philological Bulletin*. 2023. No. 2, pp. 213–220. (In Russ.) http://dx.doi.org/10.20323/2499_9679_2023_2_33_213

7. Loshakova G. A., Smirnova L. E. Vienna of the First Half of the 19th Century through the Eyes of Travelling Narrators. *Philology. Theory & Practice*. 2022. Vol. 15, Issue 11, pp. 3458–3462. (In Russ.) <https://doi.org/10.30853/phil20220580>

8. Lanskih Yu. V. Bavarian-Austrian Suffixes -ERL / -EL / -L as the Productive Model of Derivation. *Vestnik TvGU. Series: Philology*. 2022. No. 4, pp. 60–65. (In Russ.) <https://doi.org/10.26456/vtfilol/2022.4.060>

9. Enukidze N. I., Vlasov A. A. *Zampa der Tagdieb oder Die Braut von Gyps: Johann Nepomuk Nestroy in Dialogue with Ferdinand Herold. Opera in Musical Theater: History and Present Time: Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021. Vol. 1. Ed. by I. Susidko et al.; Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, 2023, pp. 175–183. (In Russ.)*

<https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1-175-183>

10. Gulyanitskaya N. S. About the Interpretation of a Work of Art. *Contemporary Musicology*. 2023. No. 1, pp. 5–19. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-1-005-019>

Информация об авторе:

А. А. Власов — аспирант кафедры истории музыки.

Information about the author:

Alexei A. Vlasov — Post-Graduate Student at the Department of Music History.

Поступила в редакцию / Received: 02.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 03.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 07.06.2024