

# Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-56-69



## «Душевный тюремщик» Иоганна Непомука Нестроя и стереотипы романтического театрального искусства



*Алексей Андреевич Власов*

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,  
vlasovalexei2010@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>*

**Аннотация:** Статья посвящена рассмотрению основных сюжетных мотивов в пародии австрийского драматурга Иоганна Непомука Нестроя «Душевный тюремщик, или Адельхайда, преследуемая вдова» ("Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib", 1832), созданной по балету-пантомиме «Адельхайда Французская» ("Adelheid von Frankreich") Луи Анри — Чезаре Пуни.

Анализ пьесы И. Н. Нестроя позволил выявить в литературном тексте ряд сюжетных мотивов, характерных не только для балетных спектаклей первой трети XIX века, но и для целого ряда европейских опер предромантической и романтической эпохи и сделать заключение о том, что пьеса Нестроя представляет собой набор расхожих сюжетных и драматургических клише, доведенных драматургом до абсурда; в качестве объекта пародии и сатиры выступает не столько конкретный балет Анри — Пуни, сколько общий корпус музыкально-театральных текстов первой трети XIX столетия.

При рассмотрении музыкальной составляющей спектакля отмечается ее специфика и отличие от оперных пародий Нестроя — Мюллера.

**Ключевые слова:** И. Н. Нестрой, Ч. Пуни, А. Мюллер-старший, «Душевный тюремщик», «Адельхайда Французская», балет, пародия, опера, либретто

**Для цитирования:** 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. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-56-69

# Musical theater

Original article

## "Der gefühlvolle Kerckermeister" by Johann Nepomuk Nestroy and the stereotypes of romantic theatrical art

Alexei A. Vlasov

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
vlasovalexei2010@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0000-1515-4780>

**Abstract:** The article is devoted to the consideration of the main plot motifs in the parody by the Austrian playwright Johann Nepomuk Nestroy "Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib" (1832). Based on the pantomime ballet "Adelheid von Frankreich" by Louis Henri — Cesare Puni.

The analysis of the play by J. N. Nestroy allowed to reveal in the literary text a number of plot motifs characteristic not only for ballet performances of the first third of the XIX century, but also for a number of European operas of the pre-Romantic and Romantic era and to conclude that Nestroy's play is a set of common plot and dramaturgical clichés, brought to the point of absurdity by the playwright; the object of parody and satire is not so much a specific ballet by Henri-Pounis as a general corpus of musical and theatrical texts of the first third of the 19th century.

When considering the musical component of the performance, its specificity and difference from Nestroy — Müller's operatic parodies is noted.

**Keywords:** J. N. Nestroy, C. Pagni, A. Müller Sr., "Der gefühlvolle Kerckermeister", "Adelheid von Frankreich", ballet, parody, opera, libretto

**For citation:** Vlasov A. A. "Der gefühlvolle Kerckermeister" by Johann Nepomuk Nestroy and the stereotypes of romantic theatrical art. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(4):56-69. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-4-56-69

Пародия<sup>1</sup> — жанр, без которого невозможно представить историю венской театральной культуры. Вряд ли можно назвать хотя бы одного австрийского драматурга *Wiener Volksteater*, который в своем творчестве

<sup>1</sup> На сегодняшний день единого универсального определения пародии не существует. В нашей работе мы опираемся на трактовку Перле Аббружати; по ее мнению, пародия «подразумевает переделку <...> источника: она подчеркивает его недостатки, но также и его свойства <...>, гиперболизируя или "карикатуризируя" их и представляя их очевидными. Более или менее доброжелательная или злая, она всегда вызывает улыбку, как самоцель или как орудие сатиры»

обошел ее стороной. Пародия составляла значительную часть репертуара венских театров XIX столетия, а для публики посещение пародийных спектаклей было едва ли не более интересным, чем просмотр их серьезных первоисточников<sup>2</sup>.

В современных исследованиях, в той или иной степени посвященных вопросам бытования венской музыкально-театральной пародии<sup>3</sup>, речь идет преимущественно о пародиях оперных. Это неслучайно, так как оперное искусство было, пожалуй, самым любимым австрийской публикой.

Оперная пародия занимает центральное положение в иерархии жанров венского народного театра. Вместе с тем определенной популярностью пользовался балет и, соответственно, балетная пародия. В частности, к ней обращался известный австрийский драматург и комедиограф Йоганн Непомук Нестрой (1801–1862).

В начале своей профессиональной карьеры Нестрой работал в театрах Амстердама, Брюнна (ныне Брно), Граца, Пресбурга (ныне Братислава), Лемберга (ныне Львов). Однако истинная удача пришла к нему в 1831 году, когда режиссер Карл Карл (1787–1854) предложил Нестрою ангажемент в качестве драматурга и комического актера на сцене театра Ан дер Вин [6, 82]. Первой работой<sup>4</sup> в новом амплу комедиографа стала пародия «Душевный тюремщик, или Адельхайда, преследуемая вдова» (*Der gefühlvolle Kerckermeister oder Adelheid, die verfolgte Wittib*). Ее премьера состоялась 7 февраля 1832 года в качестве благотворительного спектакля для известной в то время молодой актрисы — субретки Теклы Деммер-Кнайзель<sup>5</sup>. Музыка к спектаклю написал австрийский композитор Адольф Мюллер-старший<sup>6</sup>.

---

[1, 7–8]. Ю. С. Серенков рассматривает пародию как «способ социокультурной коммуникации в постинформационную эпоху» [2, 577]. Однако, на наш взгляд, такую же функцию она выполняла и в предшествующие столетия.

<sup>2</sup> Как отмечает в своей диссертации Н. В. Пилипенко, такое пародирование «давало жителям венских пригородов возможность познакомиться с "хитами" придворных театров, по большей части недоступных для простых венцев, но вызывавших у них естественное любопытство» [3, 127].

<sup>3</sup> В частности, работы М. Мански [4], а также А. Sommer-Matis и Р. Штрома [5].

<sup>4</sup> В этот момент драматург работал одновременно над двумя пародиями. Предполагалось, что первой на сцене будет представлена пьеса «Гвоздика и перчатка, или судьба семейства Максенпфуч», в основу которой легли две оперы по мотивам сказки Золушка — Николая Изуара (1810) и Джоаккино Россини (1816). Однако ее премьера была перенесена из-за проверки цензоров, поэтому дирекция театра Ан дер Вин решила первым исполнить «Душевного тюремщика».

<sup>5</sup> Текла Кнайзель (Thekla Kneisel, урожденная Деммер) (1802–1832) — австрийская актриса и оперная певица (меццо-сопрано), получившая известность благодаря исполнению партий субреток. Родилась во Франкфурте-на-Майне в семье актеров. С 15 лет начала карьеру как оперная певица в театрах Вены. Исполняла главные роли в ранних пьесах Нестрой.

<sup>6</sup> Адольф Мюллер-старший (Adolf Müller senior, настоящее имя — Матиас Шмидт, 1801–1886) — австрийский композитор и капельмейстер. Музыкальное образование получил под руководством влиятельного педагога и композитора Йозефа фон Блюментала. С 1825 года работал капельмейстером в трех венских пригородных театрах — Театре в Йозефштадте, Кернтнертортеатре и театре Ан дер Вин. Известен благодаря музыке к пьесам знаменитых австрийских драматургов XIX столетия.

Поводом к созданию пародии послужил исторический балет-пантомима в пяти действиях «Адельхайда Французская»<sup>7</sup>, шедший тогда на сцене Кернтнертортеатра<sup>8</sup>. В основу балета была положена драматическая легенда Августа фон Коцебу «Ангел-хранитель»<sup>9</sup>, посвященная истории германской императрицы — святой Адельхайды Бургундской. Она была вдовой короля Лотаря, отравленного, по преданию, маркграфом Беренгаром II. Чтобы не стать насильно супругой убийцы, Адельхайда сбежала к германскому королю Оттону Великому, за которого впоследствии и вышла замуж<sup>10</sup>.

К сожалению, пока ничего нельзя сказать о том, как соотносятся между собой драматургия балета и пародия на него, поскольку в данный момент мы не располагаем какими-либо материалами, связанными с сочинением Пуни. Зато возможно сравнить пародию Нестроя с первоисточником, а именно с пьесой Коцебу. Если Анри, что весьма вероятно, при создании либретто для своего балета следовал сюжетным мотивам Коцебу, то тогда «Адельхайда Французская» представляет собой сочинение романтического толка. Такой балет, как справедливо отмечает Т. В. Портнова, «тесно связан с национальным фольклором, легендами, <...>, он развивается в рамках романтической традиции и содержит в себе готические черты» [8, 17]. Все эти характеристики, как увидим позже, свойственны и «Ангелу-хранителю».

Рассмотрим основных персонажей обеих пьес, чтобы установить сходство и разницу между ними.

Таблица 1. Основные персонажи пьес

Table 1. The main characters of plays

«Ангел-хранитель» Коцебу	«Душевный тюремщик» Нестроя
Адельхайда, овдовевшая королева Италии	Адельхайда, преследуемая вдова
Беренгар, король Италии	Беренгарио, злой колдун, известный тиран и гонитель вдов и сирот
Гвидо	Зеленгутино, тюремщик в замке волшебника
	Далькопачо, его сын
Отто Великий, германский император	Кротто Маленький, звездный король

Как можно заметить, Нестрой сохраняет имена некоторых персонажей, лишь иногда преобразуя их (Беренгар — Беренгарио). В других случаях драматург прибегает к трагестированию. Так, Отто Великий преобразует-

<sup>7</sup> Балетмейстер — Луи Анри, композитор — Цезарь Пуни.

<sup>8</sup> Отметим, что оба спектакля — первоисточник и пародия на него — долгое время присутствовали в репертуаре одновременно.

<sup>9</sup> Мировая премьера состоялась в Берлине в 1814 году, в Вене — в 1815 на сцене театра Ан дер Вин, спектакль шел под названием «Адельхайда Итальянская».

<sup>10</sup> Об этих событиях см. подробнее в первой главе исследования М. Романи, посвященной жизни Адельхайды [7].

ся в Кротто Маленького<sup>11</sup>. Иногда драматург заменяет одних персонажей на других (в данном случае даже на двух: Гвидо — Зеленгутино и Далькопачо).

«Душевный тюремщик» принадлежит к жанру *Zauberstück*<sup>12</sup>. Обязательный компонент подобных пьес — наличие волшебных элементов (персонажей с колдовским даром, фантастических существ, неожиданных магических превращений, появлений и исчезновений героев и предметов). Нестрой, как правило, ограничивается наделением магическими способностями одного из персонажей (реже — двух). В «Душевном тюремщике» такой герой — Беренгарио. В пародии он наделяется статусом волшебника, но к магии не прибегает. Таким образом, магический элемент у Нестроя присутствует, но, скорее, формально, как дань уважения традиции, господствовавшей в народном театре того времени.

Из шести разнохарактерных картин легенды Коцебу Нестрой в своей пародии использует первые три, непосредственно связанные с вдовой. На их основе написаны сцена в замке Беренгарио, сцена освобождения Адельхайды и ее сына Бубино<sup>13</sup> из тюрьмы (обе составляют первый акт пародии) и сцена сельской свадьбы, в которой крестьяне помогают Адельхайде вновь сбежать от Беренгарио (она занимает весь второй акт<sup>14</sup>). Если сцена в замке волшебника и деревенская свадьба в целом соответствуют драматургии, представленной в пьесе Коцебу, то события, разворачивающиеся в темнице, довольно сильно отличаются.

В первоисточнике сцена спасения Адельхайды из тюрьмы достаточно короткая. Адельхайду освобождает Гвидо — персонаж вполне реальный, но наделенный магическими способностями. Волшебным светом он ослепляет стражников тюрьмы, разрушает ее стены, делает себя и Адельхайду невидимыми, благодаря чему они и убегают. У Нестроя эта сцена решена иначе. Вместо Гвидо Адельхайду и ее ребенка спасают тюремщик Зеленгутино и его сын Далькопачо. Однако, скорее всего, такое изменение персонажей осуществил не сам Нестрой; драматург, вероятно, опирался здесь как раз на балет Пуни — Анри. Об этом свидетельствует литография сцены балета, на которой можно увидеть Адельхайду с сыном, которых освобождают тюремщик и его сын, а также четырех убийц (их у Коцебу тоже нет), пришедших за жизнями пленников (илл. 1).

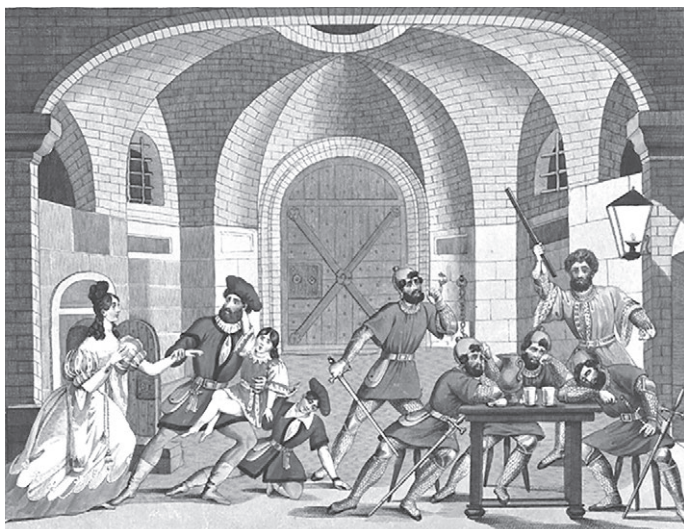
<sup>11</sup> Не можем не отметить любопытное совпадение: имя «Кротто» созвучно со словом «кроткий», что для русского читателя только усиливает внутреннюю противоречивость и комичность между именем героя и его характером в пьесе.

<sup>12</sup> *Zauberstück* (нем. — волшебная пьеса) — один из жанров народной пьесы. Помимо наличия фантастических персонажей, отличался частым использованием театральной машинерии. Расцвет этого жанра пришелся на первую половину XIX века, особенно *Zauberstück* был распространен в творчестве австрийских драматургов Фердинанда Раймунда и И. Н. Нестроя.

<sup>13</sup> В легенде Коцебу этот персонаж отсутствует, однако он появляется в балете Пуни — Анри, см.: [7, 159].

<sup>14</sup> Пародия Нестроя написана в трех актах.





Илл. 1. Балет «Адельхайда Французская». Тюремная сцена<sup>15</sup>

Pic. 1. Ballet "Adelaide di Francia". Prison scene

О сатирической и пародийной направленности «Душевного тюремщика» Нестрой заявляет публике уже в определении жанра своей пьесы, а оно довольно детализировано и обширно. По замыслу драматурга, «Душевный тюремщик» — «разговорная и спетая пародия на танцевальную драму, с превращениями, группировками, высказываниями, домыслами, тюремными заключениями, похищениями, жестоким обращением, спасением, штуковинами и всем остальным, чего только можно пожелать, в трех действиях».

Вполне очевидно, что драматург сознательно поставил перед собой задачу спародировать в своей пьесе как можно больше элементов, сюжетных и драматургических ходов, популярных в театральной практике своего времени. Эти элементы кочевали из спектакля в спектакль, составляя своего рода словарь типичной романтической драматургии. Сверхзадачей «Адельхайды» стало не просто использование этого «словаря», но его комическое переосмысление. Приведем некоторые примеры.

Наиболее явный романтический мотив связан с чудесным спасением героини. Нестрой доводит число спасений в пародии до трех<sup>16</sup>. В первый раз, как мы уже упоминали, происходит ее освобождение из темницы. Фортуна явно благоволит Адельхайде и ее сыну: все условия складываются в их пользу. Так, темницей управляет тюремщик с сыном, которые поддерживают свою королеву и уже придумали план ее побега. Везет Адельхайде и с душегубами,

<sup>15</sup> Источник иллюстрации: Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library. "Adelheid von Frankreich" [Electronic source]: New York Public Library Digital Collections. URL: <https://digitalcollections.nyu.org/items/976555e0-bf43-0130-49ab-58d385a7bbd0> (дата обращения: 12.10.2024).

<sup>16</sup> Однако пальма первенства в этом отношении достается Коцебу: в драматической легенде Адельхайда спасается четыре раза.



Илл. 2. Пародия И. Н. Нестроя «Адельхайда, преследуемая вдова, или Душев- ный тюремщик». Финальная сцена II акта<sup>17</sup>

Pic. 2. Parody by J. N. Nestroy "Der gefühlvolle Kerkermeister oder Adelheid die verfolgte Wittib". Final scene of the II act

которые должны убить ее. Жребий на совершение этого злодеяния выпадает второстепенному персонажу, который отказывается от убийства. Трое его подельников оказываются трусами, также не способными на подобное преступление, и вместо выполнения своих обязанностей напиваются. В конце концов, Адельхайде благоволит и само время. Маг Беренгарио, решивший посмотреть казнь, немного запаздывает с прибытием в темницу, что позволяет пленникам убежать как можно дальше.

Второй раз Адельхайда спасается в конце второго акта. Она попадает в деревню, жители которой помогают ей скрыться от врагов, придумав хитрый план: в то время как крестьяне дерутся с воинами Беренгарио, переодетая невестой Адельхайда сбегает из-под венца. Дабы усилить комический эффект, Нестрой привносит в сцену явно абсурдистский штрих: героиня уплывает от преследователей на мельнице, которая представляет собой сниженный эквивалент корабля. Завершение сцены столь же комично, сколь и абсурдно: в спешке Адельхайда забывает на берегу своего сына Бубино, которого бросают на уплывающий «корабль», однако Бубино не долетает до места приземления и падает в реку (илл. 2).

В последний, третий, раз чудесное спасение Адельхайды происходит в финале пародии: на помощь приходит могущественный звездный король Кротто Маленький, который избавляет королеву и ее спутников от надоевшего Беренгарио, отправляя мага и его свиту в преисподнюю.

<sup>17</sup> Источник иллюстрации: Szenenbild Aus "Adelheid, Die Verfolgte Wittib Oder Der Gutmütige Kerkermeister", Parodie von Nestroy (Theatralische Bilder-Gallerie Zur Theaterzeitung, 2. Jg., Nr. 15). [Electronic source]: Sammlung.wienmuseum.at. URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/605187-szenenbild-aus-adelheid-die-verfolgte-wittib-oder-der-gutmuetige-kerkermeister-parodie-von-nestroy-theatralische-bilder-gallerie-zur-theaterzeitung-2-jg-nr-15/> (дата обращения: 12.10.2024).

Подобные чудеса, произошедшие с Адельхайдой, напоминают типичные сюжетные ходы из оперы спасения, столь популярной и распространенной в конце XVIII — начале XIX веков; ее влияние мы наблюдаем во многих театральных сочинениях романтической эпохи. Достаточно сказать, что в тюремной сцене можно обнаружить явные отсылки к «Фиделио» Бетховена<sup>18</sup>.

Еще один сюжетный мотив, пародируемый в пьесе, связан с обязательной для романтических произведений любовной линией. Однако банальные «треугольники» Нестроя не привлекают. В своих сочинениях он старается вовлечь в любовные перипетии как можно больше персонажей.

Первая любовная линия «Тюремщика» ведет свое происхождение из пьесы Коцебу. Она представляет собой взаимоотношения между Адельхайдой и Беренгарио. Волшебник-тиран, из-за которого королева оказалась вдовой, хочет на ней жениться, в то время как Адельхайда не желает себе такой участи. Вторая линия связана с Адельхайдой и Далькопачо. Этот ход, скорее всего, вставлен самим Нестроем. Далькопачо, сын простого тюремщика, влюбляется в госпожу и открыто признается ей в своих чувствах, но Адельхайда отвергает его. И здесь появляется третья линия — Адельхайда — Кротто Маленький. В качестве супруга вдова выбирает именно его. Такой исход может показаться несправедливым, но он определяется следованием за сюжетом Коцебу, в котором Адельхайда выходит замуж за Отто Великого. Как видно, в этом вопросе Нестрой придерживается первоисточника, но между пьесой и пародией есть явное различие: мотивация подобного замужества. У Коцебу Адельхайда чтит память покойного мужа и не помышляет о новом браке. В то же время она не может выбрать в качестве супруга своего спасителя Гвидо, поскольку тот — посланник Бога<sup>19</sup>, который в финале должен покинуть этот мир<sup>20</sup>. Само божественное провидение убеждает вдову выйти замуж за Отто Великого. У Нестроя Адельхайда выбирает в качества мужа Кротто только потому, что он — идеальная кандидатура для женщины ее положения.

Истинная любовь проигрывает холодной расчетливости. Далькопачо, влюбленный в женщину, не соответствующую ему ни по происхождению, ни по статусу, обречен на поражение в битве за ее руку и сердце. Отрезвляющей сатирической концовкой, столь типичной для Нестроя, драматург еще раз явно свел китчевую романтику оригинала к абсурду, когда Адельхайда в финальной песне поет вполне прозаично:

<sup>18</sup> Как отмечает в своей статье Уве Швайкерт, в «опере спасения» «элементы буржуазной семейной драмы смешиваются с республиканским героизмом» [9, 164], что также подтверждает эту связь.

<sup>19</sup> В прелюдии к пьесе Коцебу мы видим, как над мертвым телом Гвидо склонились его родители. Неожиданно юноша оживает и сообщает им, что душа их сына находится в раю, что он был послан на землю по велению Бога, который услышал мольбы Адельхайды о помощи.

<sup>20</sup> В пьесе Коцебу Гвидо умирает от удара кинжала Беренгарио, предназначенного Адельхайде. По сути, это самое важное спасение вдовы, поскольку оно включает в себя христианский мотив самопожертвования во имя жизни другого. По этой причине смерть Гвидо не оплакивается героями, и финал пьесы воспринимается как торжественно-оптимистический.



*Муж мой, хоть лицом и некрасивый,  
Дал покой мне от гонений лживых.  
Он богат, и в мире нет важнее  
Ничего: лишь муж, да куча денег<sup>21</sup>.*

III акт, 10 сцена [10].

Есть еще один, довольно тривиальный мотив — победа добра над злом. Основной конфликт в пьесе Коцебу, подобный противостоянию светлых и темных сил, реализуется через столкновение между Гвидо и Беренгаром. Однако в пародии Нестроя этот мотив сильно трансформирован. В пародии акцент смещен в сторону противостояния между Беренгарио и Кротто Маленьким, из которого последний выходит победителем, что символизирует торжество справедливости. Однако заметим, что Беренгарио и Кротто — персонажи одного социального статуса, правители. Такая трансформация для Нестроя вполне типична, ибо одной из основных комических линий его сочинений была политическая сатира, что вполне согласуется и с традицией венского народного театра в целом. *«Именно жанровый элемент комического, — справедливо отмечает Томас Нольте, — помогает развлекательному театру занять место в центре политических дебатов XIX века»* [11, 10].

Говоря о балетной пародии, нельзя оставить без внимания музыкальный материал спектакля. Вполне очевидно, что для Нестроя при создании «Тюремщика» важнее было вызвать у зрителей веселье и восторг — от шуток и остроумной игры слов, продемонстрировать свойственный ему сарказм, поэтому основную смеховую функцию берет на себя литературный текст. Тем не менее принципы пародирования воплощаются и в актерской игре, и в вокальных партиях, и в танцевальных пантомимах. Как полагают Фриц Брукнер и Отто Роммель, исследователи творчества Нестроя, эта пародия была направлена в первую очередь на недостатки постановки и режиссуры балета [12, 431–436]. Такую же позицию занимает и Франц Маутнер: *«Для современников, помимо сюжета, текста и музыки, забава заключалась в пародийном подражании пафосным представлениям загородного ансамбля актеров, певцов и танцоров татра Ан дер Вин»* [13, 154]. Таким образом, многочисленные условности и даже нелепости, свойственные сценическим видам искусства, также стали объектом пародии для драматурга.

В первую очередь это относится к танцу. Важным подтверждением того, что именно хореография балета подверглась наибольшему пародированию в «Тюремщике», может служить наличие большого количества мелодрам. Ни в одной другой пародии или пьесе Нестроя мелодрамы не занимают столь значимого места, как здесь. Из 69 музыкальных номеров «Тюремщика» толь-

<sup>21</sup> Перевод на русский язык сделан автором статьи. Здесь и далее в скобках римская цифра обозначает акт пьесы, арабская — сцену.

ко одиннадцать связаны с вокальными жанрами и танцевальной музыкой, остальные 58 — мелодрамы.

Под мелодрамами композиторы венского народного театра понимали небольшие оркестровые номера, предназначенные для музыкального оформления спектакля. Этим словом подобные вставки обозначались и в партитуре, хотя и не всегда — подчас композиторы ограничивались лишь указанием порядкового номера музыкального фрагмента пьесы.

О мелодраме Дагмар Цумбуш пишет следующее: «В мелодрамах музыка традиционно использовалась для звукового оформления появлений и действий “сверхъестественных” персонажей в волшебных пьесах (фей, магов, колдунов и т. д.) и подчеркивания характера сцены и диалога в напряженные моменты» [14, 92]. Кроме этого, подобные номера встречаются при смене декорации, изображении каких-либо природных явлений.

В «Тюремщике» мелодрамы связаны с танцевальными пантомимами. В каждой из них есть комментарии драматурга, касающиеся того, какое движение должен исполнить персонаж в данный момент. Порой сами герои проговаривают те движения, которые сразу же и совершают<sup>22</sup>. Подобные моменты — не просто комические приемы. В этом прослеживается существенная особенность танцевальной культуры, которая сохранялась вплоть до середины XIX столетия. Как отмечает А. Г. Колесников, в то время «танец еще не осознавал себя самостоятельным и ему требовалась подпитка слова или жестового повествования» [15, 78].

Напомним, что мелодрама в традиции *Wiener Volkstheater* — небольшой номер. Очень часто она не имеет даже законченной целостной формы, а подчас состоит всего из нескольких тактов. Таким образом, во время мелодрамы актер мог исполнить только одно движение. Лаконичность «формы» таких номеров подчеркивала знакомое зрителям из балета характерное па, либо усиливала забавность или необычность какого-либо жеста или телодвижения, придуманного драматургом или актером.

Музыку к большей части мелодрам написал Мюллер, но в некоторых случаях Нестрой просил композитора использовать конкретные цитаты из первоисточника, балета Пуни, указывая это в тексте своей пьесы. Например, начальная интонация дуэта Зеленгутино и Далькопачо из седьмой сцены I акта — цитата из балета Пуни. Это, конечно, вызывало в сознании зрителя соответствующие ассоциации и в восприятии зрителя связывало пародию с первоисточником.

Присутствуют в «Тюремщике» марши и танцы. Эти жанры встречаются во многих пьесах венского народного театра. Еще чаще их черты можно обнаружить в вокальных номерах. Наличие танцев и маршей в пародиях под-

<sup>22</sup> Например, *Гешиктус*: «Камень падает с моего сердца вот такой величины» (исполняет пантомиму, показывая размер камня, и тоже уходит в дом) (II, 4).

тверждает тот факт, что балетные сцены были неотъемлемой частью пародийного спектакля венского народного театра.

Необходимо помнить, что «Душевный тюремщик» — не балет, а пародия на него. Но поскольку литературное слово занимало в пьесе очень важное, едва ли не главное, место, правильной определить его жанровую природу как *драматический* спектакль с музыкой. Поэтому наряду с балетно-танцевальными номерами (не слишком самостоятельными с точки зрения их музыкального воплощения) присутствуют и разговорные диалоги, занимающие большую часть действия, и вокальные номера. Среди последних — арии, песни, дуэты и хоры. В них прослеживается влияние типичных для *Wiener Volkstheater* жанров немецкой *Lied*, вальса, лендера, марша; в пародии также используется чрезвычайно любимый австрийцами йодль. В «Тюремщике» есть и характерный для народного театра кводлибет на темы народных песен, цитаты из популярных опер тех времен («Белая дама» Ф. А. Буальдьё, «Дева озера» Дж. Россини») и оперных пародий, например, «Отеллерль» А. Бойерля.

Публика встретила пародию восторженно. О ее успехе у венцев можно судить по тому факту, что в течение 1832 года она была сыграна двадцать раз [16, 108–109]. В одной из рецензий журнала Адольфа Бойерля отмечается, что даже через неделю постановка собирала полный зал<sup>23</sup>. Еще одно подтверждение — статья в *Der Wanderer*: «Новая пародия герра Нестроя “Душевный тюремщик” постоянно заполняет Театр ан дер Вин до отказа»<sup>24</sup>. И это при том, что в тот же год на сцене шли другие известные сочинения Нестроя: пародии «Гвоздика и перчатка», «Бездельник Цампа», *Zauberstück* «Конфуз волшебника». Нестроевед Хельмут Аренс отмечает, что «эта запутанная пьеса [«Душевный тюремщик». — А. В.], создающая легкомысленный характер уже в самых первых диалогах, была чем-то новым для венской публики» [16, 108–109].

Вместе с тем отклики на пьесу были неоднозначными. Так, Бойерль поддерживает усилия Нестроя, но не как драматурга, а как актера, хотя и отмечает при этом, что «исполнение <...> пародии удовлетворило самым совершенным образом — даже ошеломило, — особенно ту часть публики, которая уже наслаждалась представлением великолепного трагического балета [Пуни. — А. В.]»<sup>25</sup>. Игнац Франц Кастелли в своей рецензии довольно осторожно писал: «Пародия будет и может выполнять свою задачу только тогда, когда трагические обстоятельства спрессованы в обычные формы, создавая тем самым яркий контраст, из которого комическое возникает само собой. В данном случае это не так. <...> Пьеса, очевидно, обязана своим счастьем только кажущемуся единству идеи и точного механизма, и что всякая последующая спекуляция та-

<sup>23</sup> Allgemeine Theaterzeitung und-Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. 13. Februar 1832. № 31. S. 124.

<sup>24</sup> Der Wanderer. 14. Februar 1832. №. 45. S. 84.

<sup>25</sup> Allgemeine Theaterzeitung und-Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. 15. Februar 1832, № 33. S. 130.

кого рода должна потерпеть неудачу»<sup>26</sup>. Критик считает, что это не столько пародия, сколько карикатура на балет.

В истории театрального искусства «Душевный тюремщик» значим тем, что стал первым ярким и успешным опытом пародии в творчестве Нестроя. Вместе с тем это не только пародия, но и довольно едкая сатира на избитые театральные штампы и клише романтической литературы и «*большой романтической оперы*»<sup>27</sup> [19, 76]. Поскольку в ней используются «бессмертные» театральные шаблоны, эта пьеса даже у современного зрителя, не знакомого с балетом, вызывает соответствующее впечатление и смех. Мы уверены, что современникам доставляло особое удовольствие сравнивать между собой первоисточник и пародию и находить в последней бесспорные музыкальные и хореографические отсылки и аллюзии. В творческой биографии Нестроя значение «Тюремщика» еще более велико, ведь именно в нем складываются те литературные, музыкальные и сценические приемы, которые в полной мере реализуются в последующих пьесах драматурга и его соавторов-композиторов — пародиях на оперные спектакли.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Abbrugiati P.* L'esprit de parodie dans l'aire romane (introduction) // *Cahiers d'Etudes Romanes*, Centre aixois d'études romanes. — 2020. — L'esprit de parodie dans l'aire romane. — P. 7–11.
2. *Серенков Ю. С.* Пародия в литературе. Опыт культурологического видения феномена // *Сиб-Скрипт*. — 2023. — Т. 25. — № 4. — С. 577–586. — DOI: <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-577-586>.
3. *Пилипенко Н. В.* Франц Шуберт и венский музыкальный театр: специальность 17.00.02: «Музыкальное искусство»: дисс. доктора искусствоведения. — Москва, 2018. — 555 с.
4. *Mansky M.* Ökonomie der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813–1830). — Hannover: Wehrhahn Verlag, 2022. — 640 S.
5. *Sommer-Mathis A., Strohm R.* Das Wiener Kärntnertheater 1728–1748: Vom Städtischen Schauspielhaus Zum Höfischen Opernbetrieb. — Wien, Hollitzer Verlag, 2023. — 728 S. — DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.2840659>.
6. *Neuber W.* Nestroy, Johann Nepomuk // *Neue Deutsche Biographie (NDB)*. Band 19. — Berlin: Duncker & Humblot, 1999. — S. 81–83.
7. *Romani M.* Amicizie, parentele, fedeltà a nord e sud delle Alpi: la rete di relazioni dell'imperatrice Adelaide: Doctoral Thesis (Storia Medievale). — Trento: Università degli studi di Trento, 2021. — 238 p. — DOI: [https://dx.doi.org/10.15168/11572\\_305431](https://dx.doi.org/10.15168/11572_305431).
8. *Портнова Т. В.* Трансформация фантастического сюжета в жанровых структурах танцевально-го искусства от эпохи Ренессанса к романтизму // *Образовательный вестник «Сознание»*. — 2022. — №10. — С. 4–19. — DOI: <http://dx.doi.org/10.26787/nydha-2686-6846-2022-24-10-4-19>.
9. *Schweikert U.* "Die oper erwirbt mir die Märtyrerkrone". Von der "Leonore" zum "Fidelio" — Beethovens Ringen um seine einzige Oper // *Bald sind wir aber Gesang. Essays zu Oper, Musik und Literatur*. — 2021. — S. 163–177. — DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-662-62768-6\\_14](https://doi.org/10.1007/978-3-662-62768-6_14).

<sup>26</sup> Der Sammler. 21. Februar 1832. № 22. S. 88.

<sup>27</sup> Скорее всего, здесь автор подразумевает то, что опера во времена Нестроя была гораздо популярнее, чем балет, и в ней присутствовали все те преувеличения и условности, которые стали источником для пародии и сатиры.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР

10. *Nestroy J.* Der gefühlvolle Kerkermeister [Onlinefassung]: Die Johann-Nestroy-Website. — URL: [https://www.nestroy.at/nestroy-stuecke/10\\_kerkermeister/10\\_3\\_01-10.html](https://www.nestroy.at/nestroy-stuecke/10_kerkermeister/10_3_01-10.html) (дата обращения: 12.10.2024).
11. *Nolte Th.* Spielformen des Komischen: Das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts in Wien und Paris. — Konstanz: Konstanz University Press, 2023. — 372 S. — DOI: [doi.org/10.5771/978383539754](https://doi.org/10.5771/978383539754).
12. *Bruckner F., Rommel O.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 3. — Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1925. — 598 S.
13. *Mautner F. H.* Nestroy. — Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1974. — 424 S.
14. *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.
15. *Колесников А. Г.* Обретение прошлого. К проблеме сценической реконструкции балетного наследия // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2022. — № 4. — С. 71–83. — DOI: [10.35852/2588-0144-2022-4-71-83](https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-4-71-83).
16. *Ahrens H.* Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Johann Nestroy, sein Leben. — Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1982. — 415 S.
17. Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. — Wien: Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1832.
18. Der Wanderer. Ein Volksblatt. — Wien: Strauß Verlag, 1832.
19. *Basil O.* Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1967. — 185 S.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**А. А. Власов** — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

## REFERENCES

1. *Abbrugiati P.* L'esprit de parodie dans l'aire romane (introduction) [The spirit of parody in the Romanesque area (introduction)] // Cahiers d'Etudes Romanes, Centre aixois d'études romanes. — 2020. — L'esprit de parodie dans l'aire romane. — P. 7–11.
2. *Serenkov Yu. S.* Parodiya v literature. Opyt kul'turologicheskogo videniya fenomena [Parody in Literature: A Culture-Determined View] // SibScript. 2023. № 25 (4). P. 577–586. DOI: <https://doi.org/10.21603/sibscript-2023-25-4-577-586>.
3. *Pilipenko N. V.* Franc Shubert i venskij muzykal'nyj teatr [Franz Schubert and Viennese musical theatre]: dissertation of the Doctor of Art. Moscow, 2018. 555 p.
4. *Mansky M.* Ökonomien der Parodie am Wiener Vorstadttheater. Unterhaltungsdramatik in politischen und sozioökonomischen Krisenzeiten (1813–1830) [Economies of parody at the Viennese suburban theatre. Entertainment drama in times of political and socio-economic crisis (1813–1830)]. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2022. 640 S.
5. *Sommer-Mathis A., Strohm R.* Das Wiener Kärntnertheater 1728–1748: Vom Städtischen Schauspielhaus Zum Höfischen Opernbetrieb [The Vienna Carinthian Gate Theatre 1728–1748: From the municipal theatre to the court opera house]. Wien, Hollitzer Verlag, 2023. 728 S. DOI: <https://doi.org/10.2307/jj.2840659>.
6. *Neuber W.* Nestroy, Johann Nepomuk // Neue Deutsche Biographie (NDB). Band 19. Berlin: Duncker & Humblot, 1999. S. 81–83.
7. *Romani M.* Amicizie, parentele, fedeltà a nord e sud delle Alpi: la rete di relazioni dell'imperatrice Adelaide [Friendships, relatives, loyalties north and south of the Alps: Empress Adelaide's network of relationships]: Doctoral Thesis (Storia Medievale). Trento: Università degli studi di Trento, 2021. 238 p. DOI: [https://dx.doi.org/10.15168/11572\\_305431](https://dx.doi.org/10.15168/11572_305431).



8. *Portnova T. V.* Transformaciya fantasticheskogo syuzheta v zhanrovyyh strukturah tanceval'nogo iskusstva ot epohi Renessansa k romantizmu [Transformation of the fantastic plot in the genre structures of dance art from the Renaissance to Romanticism] // Educational bulletin "Consciousness". 2022. Vol. 24. № 10. P. 4–19. DOI: <http://dx.doi.org/10.26787/nydha-2686-6846-2022-24-10-4-19>.
9. *Schweikert U.* "Die oper erwirbt mir die Märtyrerkrone". Von der "Leonore" zum "Fidelio" — Beethovens Ringen um seine einzige Oper ["The opera earns me the martyr's crown". From "Leonore" to "Fidelio" — Beethoven's struggle for his only opera] // Bald sind wir aber Gesang. Essays zu Oper, Musik und Literatur. 2021. S. 163–177. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-662-62768-6\\_14](https://doi.org/10.1007/978-3-662-62768-6_14).
10. *Nestroy J.* Der gefühlvolle Kerkermeister [Onlinefassung]: Die Johann-Nestroy-Website. URL: [https://www.nestroy.at/nestroy-stuecke/10\\_kerkermeister/10\\_3\\_01-10.html](https://www.nestroy.at/nestroy-stuecke/10_kerkermeister/10_3_01-10.html) (accessed: 12.10.2024).
11. *Nolte Th.* Spielformen des Komischen: Das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts in Wien und Paris [Theatre forms of the comic: The entertainment theatre of the 19th century in Vienna and Paris.]. Konstanz: Konstanz University Press, 2023. 372 S. DOI: [doi.org/10.5771/978383539754](https://doi.org/10.5771/978383539754).
12. *Brukner F., Rommel O.* Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe [Johann Nestroy. Complete works. Historical-critical complete edition.]. Band 3. Wien: Verlag von Anton Schroll & Co., 1925. 598 S.
13. *Mautner F. H.* Nestroy. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1974. 424 S.
14. *Zumbusch D.* Die Musik in den Theaterstücken Johann Nestroys [The music in Johann Nestroy's theatre plays] // Die Welt steht auf kein Fall mehr lang: Johann Nestroy zum 200. Geburtstag. Wien: Historisches Museum, 2001. S. 81–94.
15. *Kolesnikov A. G.* Obretenie proshlogo. K probleme scenicheskoy rekonstrukcii baletnogo naslediya [Finding the Past. To the Problem of Staged Reconstruction of the Ballet Heritage] // Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2022. №. 4. P. 71–83. DOI: [10.35852/2588-0144-2022-4-71-83](https://doi.org/10.35852/2588-0144-2022-4-71-83).
16. *Ahrens H.* Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Johann Nestroy, sein Leben [I won't sell myself until the laurel. Johann Nestroy, his life.]. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag, 1982. 415 S.
17. Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben [General theatre newspaper and original journal for art, literature, music, fashion and social life.]. Wien: Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1832.
18. Der Wanderer. Ein Volksblatt [The Wanderer. A popular newspaper]. Wien: Strauß Verlag, 1832.
19. *Basil O.* Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten [Johann Nestroy in personal testimonies and pictorial documents]. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1967. 185 S.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Alexei A. Vlasov** — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 17.05.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 19.06.2024

Принята к публикации / Accepted: 04.07.2024