

2. *Лидов А. М.* Византийский антепендиум. О символическом прототипе высокого иконостаса // Иконостас: Происхождение — развитие — символика: Международный симпозиум 4–6 мая 1996 года. Москва, ГТГ: Тезисы докладов / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 1996. С. 161–206.
3. Русская деревянная скульптура: Альбом / Сост. Н. Н. Померанцев, С. И. Масленицын. М., 1994. 328 с.
4. *Сизоненко Т. Д.* О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса // Иконостас... С. 501–517.
5. *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М., 2000. 480 с.
6. *Чагина Е. В.* Художественный металл в архитектуре Пермского Прикамья конца XVIII — начала XX века: Дис. ... канд. искусствовед. М., 2008. 263 с. (Рукопись).
7. *Шалина И. А.* Вход «Святая святых» и византийская алтарная преграда // Иконостас... С. 52–71
8. *Шалина И. А.* Боковые врата иконостаса // Иконостас... С. 559–598.

REFERENCES

1. *Brezgin O. P., Lygin V. G.* Ikonostas cerkvi sela Romanovo: istorija sozdanija // Russkij mir. Vyp. № 3. Dom v kul'turnyh tradicijah Permskogo Prikam'ja: Materialy Vserossijskoj nauchno-praktičeskoj konferencii («Stroganovskie čtenija») 15–18 sentjabrja 2006 g. Berezniki, Usol'e, 2007. S. 59–67.
2. *Lidov A. M.* Vizantijskij antependium. O simvolicheskom prototipe vysokogo ikonostasa // Ikonostas: Proishozhdenie – razvitie – simbolika: Mezhdunarodnyj simpozium 4–6 maja 1996 goda. Moskva, GTG: Tezisy dokladov / Red.-sost. A. M. Lidov. M., 1996. S. 161–206.
3. Russkaja derevjannaja skul'ptura: Al'bom / Sost. N. N. Pomerancev, S. I. Maslenicyn. M., 1994. 328 s.
4. *Sizonenko T. D.* O vethozavetnoj simvolike carskih vrat drevnerusskogo ikonostasa // Ikonostas... S. 501–517.
5. *Sobolev N. N.* Russkaja narodnaja rez'ba po derevu. M., 2000.
6. *Chagina E. V.* Hudozhestvennyj metall v arhitekture Permskogo Prikam'ja konca XVIII – nachala XX veka: Dis. ... kand. Iskusstvoved.. M., 2008. 263 s. (Rukopis').
7. *Shalina I. A.* Vhod «Svjataja svjatyh» i vizantijskaja altarnaja pregrada // Ikonostas... S. 52–71.
8. *Shalina I. A.* Bokovye vrata ikonostasa // Ikonostas... S. 559–598.

О. М. Мартынова

ТРАДИЦИИ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА И ВОКАЛЬНАЯ ПЬЕСА ГЕТЕ «ЭРВИН И ЭЛЬМИРА»

Статья посвящена проблемам ранней драматургии Гете и, в частности, пьесе с пением «Эрвин и Эльмира». Доказывается, что первые зингшпиль начинающего драматурга носили черты национальной самобытности и неразрывно связаны с немецкой народной культурой.

Ключевые слова и фразы: музыкальная пьеса, зингшпиль, традиции, театр, жанр, драматургия.

О. Martynova

TRADITIONS OF NATIONAL MUSICAL THEATER AND GOETHE'S VOCAL PLAY «ERWIN AND ELMIRA»

The article discusses the traditions of folk musical theater in Goethe's Singspiel «Erwin and Elmira».

It is argued that the poet replaced the genre concept «comedy with singing» with «play with singing» that allows to interpret «Erwine and Elmire» not as imitating French, Italian and English

samples, but as an original national German musical play. Merging together musical theater and a burgher drama, Goethe created a genre which cannot be described as a comedy or a tragedy.

It is also argued that the first Singspiels of the beginning playwright had the features of national originality and were inseparably linked with German folk culture.

Keywords: the musical play, Singspiel, traditions, theater, genre, dramatic art.

Начиная с XVI века в Германии для обозначения ставившихся в театре мадригалов (особого вида старинных вокальных сочинений для трех и более голосов на стихотворение пасторального содержания), а также церковных, придворных и других музыкальных представлений применялся термин «зингшпиль» (пьеса с пением). К XVIII веку понятие «зингшпиль» стало жанровым наименованием музыкальных немецких спектаклей, из которых впоследствии образовалась немецкая национальная оперетта. Ее первооткрывателями были поэт Христиан Вейсе и композитор Иоганн Хиллер. Незамысловатое содержание текста песен зингшпелей и их несложное музыкальное сопровождение привлекало публику простотой и легкостью исполнения.

Будучи студентом Лейпцигского университета, Гете часто посещал вокальные постановки, был лично знаком с Хиллером и Вейсе. Их деятельность настолько увлекла поэта, что он сам занялся написанием вокальной пьесы: в письме к сестре Корнелии от 27 октября 1766 года Гете сообщал, что работает над планом к зингшпилю «La sposa rapita» («Похищенная невеста»), о дальнейшей судьбе которого, к сожалению, ничего не известно. Поэт снова обратился к жанру пьесы с пением только спустя 8 лет, в 1773 году. Поводом для этого послужило дружеское общение начинающего драматурга с талантливым немецким композитором Иоганном Андрэ (J. André), автором знаменитой музыкальной пьесы «Горшечник».

Увлечение Гете воплотилось в созданных им вокальных пьесах «Эрвин и Эльмира», «Клаудина де Вилла Белла» (1775), в предназначенных для Веймарского любительского театра пьесах с пением «Ли́ла», «Триумф чувствительности», «Прозерпина», «Йери и

Бетели», «Рыбачка». Гете написал зингшпиль «Шутка, коварство и месть», планировал составить инструментальное сопровождение к пьесе «Мистифицированные», которая позже вышла с подзаголовком «Великий Кофта», работал над восточной оперой «Ферадеддин и Колайла». Все это является ярким свидетельством того, что вокальные пьесы вызвали пристальный интерес поэта и являлись особой гранью его ранней драматургии.

Упомянутые произведения охватывали огромный временной отрезок в более чем сорок лет и в большинстве своем сопровождали работу над философской трагедией «Фауст», которую Гете поначалу также намеревался переложить на музыку. Однако позже поэт оставил эту мысль. В беседе со своим секретарем Эккерманом 12 февраля 1829 года он пояснял, почему музыкальное воплощение его трагедии оказалось невозможным:

«<...> то страшное, отталкивающее, омерзительное, что она (музыка. — О. М.) местами должна выражать, не во вкусе нашего времени. <...> Моцарт, вот кто мог бы написать музыку к “Фаусту”. Пожалуй, еще Мейербер, но он на это не решится, слишком он тесно связан с итальянским театром» [2, с. 280]. Эта красноречивая фраза — важное подтверждение тому, что Гете, хорошо знавший и почитавший итальянских мастеров музыки и вокала, стремился к созданию немецкого национального музыкального театра.

К изучению вопроса об истории замысла «Эрвина и Эльмиры», о ее жанровом своеобразии обращались многие литературоведы. Так, например, Х. Борхердт (H. Borherdt) [4] и Т. Францке (T. Franztke) [6] считали, что причиной интереса Гете к такой необыч-

ной по своей специфике разновидности сценического искусства является огромная популярность музыкально-драматургических постановок в Германии XVIII века. В ответ на это мнение исследовательница Тина Хартман (T. Hartmann) [7] справедливо утверждала, что появление «Эрвина и Эльмиры» может объясняться не только известностью этого самобытного жанра, но и особой настроенностью души автора.

В своей автобиографии «Поэзия и правда» Гете отмечал, что «...опера "Эрвин и Эльмира" возникла из прелестного романса, вставленного в Гольдсмитова "Векфильдского священника" и услаждавшего нас еще в те времена, когда мы не подозревали, что и нам предстоит нечто подобное» [2, с. 545].

Роман Оливера Гольдсмита «Векфильдский священник» был любимым произведением юного поэта в страсбургские студенческие годы. Баллада, которую исполняет для друзей один из героев Гольдсмита, повествует о молодом Эдвине, отвергнутом своей бессердечной возлюбленной. Эдвин бежит из жестокого мира людей и находит пристанище в бедной хижине благочестивого отшельника. Таким образом, ход событий музыкальной пьесы Гете в основном следует сюжету баллады романа Гольдсмита. Вместе с тем это обстоятельство вовсе не является доказательством подражательности поэта иностранным образцам, так как фабула зингшпиля Гете повествует об укладе жизни современного поэту бюргерского общества.

Гете обозначил «Эрвина и Эльмиру» как «комедию с пением», наполнил ее веселыми диалогами и популярными в Германии тех времен песнями. Хотя основная часть текста пьесы состоит из прозаических диалогов, в момент наивысшего накала страстей, там, где чувства и мысли героев свободно ложатся на стихи, звучит музыкальное сопровождение.

Пьеса открывается арией Олимпии — матери Эльмиры, которая пытается отвлечь дочь от тягостных мыслей, связанных с глубокими сердечными переживаниями:

*Liebes Kind, was hast du wieder?
Welch ein Kummer drückt dich nieder?
Sieh! wie ist der Tag so schön;
Komm, laß uns in Garten gehn* [5, S. 7].

*Дочка, что с тобой случилось?
Что ты грустно так склонилась?
Глянь! Прекрасен день кругом.
Встань! Мы в сад гулять пойдем* [3, с. 187].

Десятистрочная партия с простой парной рифмой и просторечными выражениями («Глянь», «что ты снова?», «в сад гулять пойдем», «Чу!»), а также подчеркнута-сниженная лексика прозаических монологов Олимпии («*взбредет в голову*» [3, с. 187] («*Wenn dir eine Ratte durch den Kopf läuft*» [5, S. 8]), «*повеся нос*» [3, с. 187] («*bei Tische das Maul hängt*» [5, S. 9]), «*чудо морское*» [3, с. 187] («*ein kleines Meerwunder*» [5, S. 8]) выдает невысокий образовательный уровень героини.

Характерной особенностью ранних пьес Гете является обращение к теме молодой женщины в обществе. Тина Хартман указывала на тот факт, что семья Эльмиры нетипична для XVIII века, так как главой семейства выступает не отец девушки, а Олимпия, мать, которая предоставляет совсем еще неопытной дочери свободный выбор будущего мужа и, кроме того, обещает ей поддержку при любом ее предпочтении. Это наблюдение дало исследовательнице основание полагать, что Гете следует здесь образцам французской *Opéra comique*, разновидности которой сложилась в XVIII столетии во многих странах: *Opéra buffa* в Италии, *Vaïlad opéra* в Англии, зингшпиль в Германии и Австрии, комическая опера в России и др.

Действительно, для *Opéra comique* был характерен демократизм, обращение к сюжетам из реальной жизни, близость музыки к национальному фольклору, живые разговорные диалоги. Однако Т. Хартман не учитывала того обстоятельства, что Олимпия, несмотря на кажущуюся вседозволенность и свободу нравов («*О чем может мечтать девушка? О разных девических удовольствиях? Я тебе их разрешаю. Об удовлетво-*

рени своего маленького тщеславия? У тебя ни в чем нет недостатка. Нравиться? Мне кажется, что ты нравишься. Иметь поклонников? У тебя их сколько угодно. Получить любезного сердцу, порядочного, состоятельного мужа? Только выбирай!» [3, с. 191]), внушает Эльмире принятые в приличном бюргерском обществе взгляды на семейную жизнь, считая, что главное призвание женщины — быть матерью и вести домашние дела: «...твое дело быть хорошей женой, обзавестись детьми, воспитывать их и справляться со своим хозяйством...» [3, с. 191].

При создании персональной характеристики героев зингшпиля Гете использует богатые возможности жанра: в то время как речь Олимпии раскрывает изъяны ее воспитания, музыкальные монологи ее дочери демонстрируют совершенно иной уровень образованности. Так, ария-жалоба влюбленной Эльмиры («О, любовь! дай мне смерть...» [3, с. 193]), исполняемая в момент наивысшего душевного напряжения, передает не только страдания сокрушенного сердца девушки, но и характеризует ее как представительницу светских кругов. Текст ее монологов насыщен выражениями, присутствующими людям, изъясняющимися в традициях возвышенной лексики светского салона: «скорби» («*Kein Gott erhöret meine Not*» [5, S. 13]), «гордыня» («*Mein Stolz hat ihm das Herz gebrochen*» [5, s. 13]), «влажный взор» («*nassen Blicken*» [5, S. 13]) и т. п.

По контрасту к словарному запасу представителей высшего света Гете вводит просторечные выражения, свойственные простому люду, высмеивая тем самым зингшпили Хиллера и Вейзе, воспевавших в своих музыкальных пьесах высоконравственное поведение благородных дам, кавалеров, пастухов и пастушек.

Горячее участие в судьбе девушки принимает и ее учитель французского языка, почтенный господин Бернардо. По словам Эльмиры, он еще в ранней юности открыл ее сердце «для лучших ощущений» и был

не только наставником, но и другом, поверенным в сердечных делах. Уже первое появление Бернардо свидетельствует о том, что Эльмира полностью доверяет ему и он в курсе всех ее самых сокровенных тайн.

Образ Бернардо обрисован у Гете в духе народных традиций. Стремясь примирить любящих, он выступает как умудренный жизненным опытом человек. Желая увериться в твердости намерений и глубине чувств девушки, Бернардо пытается убедить Эльмиру в возможности перемен ее сердечных пристрастий:

*Ich wett, ich freie dir den zweiten,
Jung, schön und reich; keine Gefahr!
Wie manche trüge kein Bedenken,
Dem ändern Herz und Hand zu schenken,
So würdig auch der erste war* [5, S. 16].

*Клянусь, что встретишь ты другого.
Он будет юн, богат. Смелей!
Пусть сердце прошлое забудет.
Он, как и тот, достоин будет
И сердца и руки твоей* [3, с. 195].

По сути дела, Бернардо почти дословно повторяет текст монолога матери Эльмиры, предлагающей дочери остановить свой выбор на любом из окружающих ее поклонников. Однако если Олимпия, внушая Эльмире мысль о необязательности постоянства чувств к исчезнувшему Эрвину, от души желает дочери счастья, то Бернардо, иронично «воспевая» холод сердца и ветренность молодых дам из высокопоставленного общества, невольно противопоставляет им чистоту помыслов девушек из народа.

Прибегает Гете и к косвенной характеристике героев: Эрвин, выходец из малоимущих бюргерских слоев, характеризуется как незаурядный юноша с открытым сердцем и ранимой душой, о чем свидетельствуют вокальные партии, со всей полнотой раскрывающие его лучшие моральные качества. Одной из таких партий, организовывающих смысловой центр «Эрвина и Эльмиры», является знаменитая песня Гете «Фиалка».

«Фиалка» — стихотворение, состоящее из трех правильных строф, со сменой метра в последних стихах каждой строфы и частично парной, частично опоясывающей рифмой, — указывает на изысканный вкус ее автора. Строки «Фиалки» легки и незатейливы, они пронизаны трогательным чувством и несут в себе отголосок средневековой пасторали:

*Ein Veilchen auf der Wiese stand,
Gebückt in sich und unbekannt;
Es war ein herzigs Veilchen.
Da kam eine junge Schäferin
Mit leichtem Schritt und munterm Sinn
Daher! daher!
Die Wiese her und sang* [5, S. 18].

*Фиалка на лугу одна
Росла безвестна и скромна.
То был цветочек кроткий.
Пастушка юная мимо шла,
Легка, стройна она была.
Вот как! Вот как!
С веселой песнью шла* [3, с. 198].

История страдающего от неразделенной любви цветка передана в нарративной форме баллады, его гибель проста и не патетична. В стихотворении Гете нет безмятежно-идиллических буколических картин. Фиалка счастлива умереть под ногой легкомысленной поселянки и даже радуется своей жертвенной кончине. Кстати сказать, и читатель, очарованный прелестью юности, беззаботности и неискушенности девушки, не может обижаться на ветреную красавицу. Поэт настолько глубоко проникся духом, стилем и традициями немецкого устного народного творчества, что это небольшое произведение по праву может считаться вершиной народной поэзии XVIII века.

Вместе с тем, как объективно заявлял русский ученый М. К. Азадовский, «народность того или иного писателя не определяется и не исчерпывается наличием в его творчестве фольклорных элементов. Понятие народности гораздо глубже: оно обозначает органическую связь с народными мас-

сами, и отражение их основных тенденций... фольклоризм является одним из внешних проявлений стремления к народности и одной из форм выражения последней в литературе» [1, с. 34–35]. Действительно, в незамысловатой истории любви полевого цветка к беззаботной пастушке угадываются не только черты пристального внимания поэта к традиционным образам и конфликтам народной поэзии, но и тесная онтологическая связь автора с национальной народной культурой, что убедительно подтверждает несложное содержание «Фиалки».

Не менее значимым является здесь и стихотворение «Тлен есть тлен», которое поэт вкладывает в уста Бернардо. Гете, следуя национальным сценическим канонам, наравне с идиллическими картинками в духе галантной пасторальной пьесы вводит характерные для народного мировосприятия реалистические картины жизни, когда рядом с самой большой радостью соседствует глубокая печаль. Зингшпиль «Эрвин и Эльмира» красноречиво доказывает, что молодой драматург, находившийся под влиянием традиций народного театра, проводил своеобразный художественный эксперимент, стремясь слить воедино совершенно противоположные по своей специфике и духу жанры: пастораль и комедию.

Живущий отшельником Эрвин появляется со скорбным монологом в типичной форме народной песни «*Розы нежны, вы увяли*» [3, с. 203] («*Ihr verblühet, süße Rosen*» [5, S. 21]). По мнению автора, переживания, которые царят в душе влюбленного юноши, — это гарантия чистоты и откровенности чувств, которые присущи открытой натуре простого человека. В последующем прозаическом монологе эмоции Эрвина еще больше усиливаются, а затем выплескиваются в восьмистрочную арию «*Горе терзает, Грудь мне снедает*» [3, с. 201] («*Inneres Wühlen / Ewig zu fühlen*» [5, S. 24]).

Свое уединение и бегство от мирской суеты Эрвин объясняет Бернардо не только

сердечной раной, но и отвращением к городской жизни и узостью кругозора обывательского мира. Вместе с тем Гете далек от идеализации безмятежной жизни на лоне природы, так как противопоставление города и сельской жизни показывает, что участь труженика-крестьянина не многим лучше. В качестве единственной альтернативы окружающему героя миру остается только существование отшельника.

Вместе с тем зингшпиль «Эрвин и Эльмира» был призван не только озвучить мысль просветителей о противопоставлении развращенного города чистым нравам добросердечных сельских жителей, но и дать сатирическое изображение морализаторской назидательности подобного рода произведений.

Важным отличием «Эрвина и Эльмиры» от зингшпилей Вейзе и Хиллера является то, что Гете впервые затрагивает проблемы бюргерского уклада жизни. Кроме того,

поэт изменяет жанровое понятие «комедия с пением» на «пьесу с пением», что позволяет говорить об «Эрвине и Эльмире» не как о произведении, подражающем французским, итальянским и английским образцам, а как о самобытной национальной немецкой музыкальной пьесе. Сливая воедино музыкальный театр и бюргерскую драму, Гете создает жанр, который не может быть причислен ни к комедии, ни к трагедии. Несмотря на то что действие в «Эрвине и Эльмире» все еще следует за стержневой для музыкально-драматического жанра любовной историей, поэт находит место и для отображения социальных конфликтов.

Простота и внешняя безыскусность зингшпиля Гете наряду с глубоким жизненным содержанием сближает эту пьесу с выдающимися образцами народной драматургии, что объясняет неугасаемый до настоящего времени интерес к «Эрвину и Эльмире» лучших оперных театров западной Европы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Azadovskij M. K.* История русской фольклористики. М.: Учпедгиз, 1958. 450 с.
2. *Gete I. V.* Поэзия и правда. М.: Худож. лит., 1969. 607 с.
3. *Gete I. V.* Собрание сочинений: В 13 т. Юбилейное издание. М.; Л.: Гослитиздат, 1932–1949. Т. 2. 584 с.
4. *Borherdt H.* Die Entstehungsgeschichte von «Erwin und Elmire» // *Goethe-Jahrbuch.* XXXII. 1911. S. 71–82.
5. *Goethe J. W.* Poetische Werke [Band 1–16]. Band 4. Berlin, 1960. 176 s.
6. *Franztko T.* Goethes Schauspiele mit Gesang und Singspiele 1773–1782. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1998. 218 s.
7. *Hartmann T.* Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, «Faust». Tübingen, Max Niemeyer Verlag. 2004. 333 s.

REFERENCES

1. *Azadovskij M. K.* Istorija russkoj fol'kloristiki. M.: Uchpedgiz, 1958. 450 s.
2. *Gete I. V.* Poezija i pravda. M.: Hudozh. lit., 1969. 607 s.
3. *Gete I. V.* Sobranie sochinenij: V 13 t. Jubilejnoe izdanie. M.; L.: Goslitizdat, 1932–1949. T. 2. 584 s.
4. *Borherdt H.* Die Entstehungsgeschichte von «Erwin und Elmire» // *Goethe-Jahrbuch.* XXXII. 1911. S. 71–82.
5. *Goethe J. W.* Poetische Werke [Band 1–16]. Band 4. Berlin, 1960. 176 s.
6. *Franztko T.* Goethes Schauspiele mit Gesang und Singspiele 1773–1782. Frankfurt a.M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1998. 218 s.
7. *Hartmann T.* Goethes Musiktheater. Singspiele, Opern, Festspiele, «FAUST». Tübingen, Max Niemeyer Verlag. 2004. 333 s.