

“ДНЕПРОВСКАЯ РУСАЛКА” Н. КРАСНОПОЛЬСКОГО КАК ОБРАЗЕЦ
ТЕАТРАЛЬНОЙ “ПЕРЕДЕЛКИ” (В АСПЕКТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО АНАЛИЗА)

Наталья Губкина

В бурном культурном конгломерате, какой представлял собой театральный Петербург первой трети XIX века, заимствование и переосмысление репертуара на разных национальных сценах было распространенным явлением, называемым театральной “переделкой”. На российском театре это звучало как “переделка с французского”, “переделка с итальянского” и т. д. Оперная тетралогия “Днепровская Русалка”, пользовавшаяся скандальной славой в Петербурге, затем в Москве, начиная с 1803 года вплоть до середины XIX века, несомненно стала классическим образцом этого интереснейшего феномена, являясь русифицированной “переделкой с немецкого”.

В истории доглинкинской оперы ставший хрестоматийным сюжет с “Днепровской Русалкой”, на первый взгляд, достаточно ярко запечатлен в мемуарах,¹ периодической печати первой половины XIX века,² а также представлен в трудах по истории музыки.³ Хронология поста-

¹ См. Жихарев С. П. Записки современника. Л. 1989. Т. 1, с. 91, 174, 219. Т. 2, с. 290-291; Зотов Р. М. Театральные воспоминания. Автобиографические записки. СПб. 1859, сс. 7, 78; Глинка М. Записки. СПб. 1895, с. 81.

² Рецензии на спектакли “Днепровской Русалки” печатались в журналах: “Аглая” (1810, ч. 10, июнь, сс. 39-40), “Вестник Европы” (1809, ч. 48, № 21, ноябрь, сс. 76-77; 1810, ч. 49, № 4, февраль, сс. 316-317; 1810, ч. 54, № 21, ноябрь, сс. 73-75), “Московский курьер” (1805, ч. 1, № 6, сс. 93-94, № 22, сс. 337-339), “Украинский вестник” (1816, ч. 1, январь, сс. 112-113) и т. д.

³ Информация об истории постановок “Днепровской Русалки”, анализ ее музыки содержится в работах музыковедов С. Гинзбурга, А. Рабиновича, Б. Асафьева, Л. Гозенпуда, Т. Ливановой и В. Протопопова, П. Грачева, Ю. Келдыша, Л. Федоровской; а также в театроведческих трудах, например: История русского драматического театра. В 7-ми томах. Т. 1-3, М. 1977.

новок четырех частей “Русалки” на российской сцене в Петербурге изучена достаточно хорошо. Имена создателей этой тетралогии также установлены: авторами ее текстов стали литераторы Н. Краснопольский⁴ (1-3 части) и А. Шаховской (4 часть), композиторами – Ф. Кауэр⁵ (1-2 части), С. Давыдов (1, 3, 4 части) и К. Кавос (2, 4 части). В то же время выяснить, в чем специфика этих произведений как серии “переделок с немецкого”, представилось возможным лишь с восстановлением сведений об оригинальном немецком сочинении, каким стал австрийский зингшпиль *Das Donauweibchen* (“Дева Дуная”) К. Ф. Генслера⁶ – Ф. Кауэра, с которого началась история “русалочьего сюжета”. Перекочевав с театральных подмостков Западной Европы на сцену Немецкого театра в Петербурге, эта опера впоследствии послужила прототипом для российской “Днепровской Русалки”. История создания немецкого оригинала требует специального исследовательского экскурса.

Установление числа оригинальных немецких произведений, называемых *Das Donauweibchen*, а также авторов их текста, музыки и дат постановок по справочным изданиям оказалось крайне проблематичным. Это связано с тем, что среди авторитетных западных исследователей — У. Гербера, Г. Римана, многочисленных авторов статей в энциклопедиях *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (далее MGG), *Grove Dictionary*, *Enciclopedia dello Spettacolo*, на сведения которых опирались российские музыковеды, — по этому поводу нет единодушия. Ситуация осложняется тем, что разные исследовательские традиции (музыковедение, театроведение, литературоведение), которые приходят в соприкосновение при изучении истории музыкально-сценических произведений XVIII-XIX веков, привносят свои, далеко не всегда совпадающие, специфические профессиональные принципы в вопросах установления даты рождения произведения. Имеются в виду: момент фактического появления, дата первой постановки, дата издания оперы (литературного текста, партитуры, клавира). Без подобных уточняю-

⁴ Краснопольский Николай Степанович (1775-1814) – переводчик, служил в Дирекции Императорских театров с 1804 года, впоследствии управляющий немецкой труппы в Петербурге, автор многочисленных переводов и “переделок с немецкого” опер и драматических сочинений.

⁵ Кауэр (Kauer) Фердинанд (1751, Моравия – 1831, Вена) – австрийский композитор, первый скрипач и директор музыки в Леопольдштадтском театре в Вене.

⁶ Генслер (Hensler) Карл Фридрих (1759, Вюртемберг - 1825, Вена) – драматург, директор Леопольдштадтского театра в Вене.

щих сведений, которые, как правило, отсутствуют, использование датировок даже солидных справочных изданий XIX-XX веков для специального исследования не результативно. Поэтому все даты постановок в данном случае уточнялись еще и по другим источникам: по иностранной периодике начала XIX века,⁷ изданиям либретто,⁸ некоторым архивным материалам, в том числе по рукописным партитурам Центральной музыкальной библиотеки Мариинского театра (ЦМБ).⁹ Эти документы позволили смоделировать следующую историческую ретроспективу.

В 1792 году в Леопольдштадтском театре Маринелли в Вене появилась “романтически-комическая народная сказка с пением” *Das Donauweibchen* на текст К. Ф. Генслера с музыкой Ф. Кауэра. Ее редкий успех¹⁰ подвиг авторов на создание 2-ой части произведения,

⁷ “Allgemeine musikalische Zeitung” (AmZ) (1799-1810); “Nordisches Archiv” (1803-1809); “St.-Petersburgische Zeitung” (1800-1805).

⁸ См.: К. Ф. Hensler. *Das Donauweibchen*. I-II Theil. // *Das Drama der klassischen Periode*. Erster Theil.. Stuttgart, o. J., S. 189-313. Хранится в Российской Национальной Библиотеке (РНБ); а также см.: 1) Русалка. Опера комическая в 3-х действиях. Часть 1-я, переделанная с немецкого Н. Краснопольским... СПб. 1803; 2) Днепровская Русалка... Часть 2-я. СПб. 1804; 3) Днепровская Русалка... Часть 3-я. СПб. 1805; 4) Русалка... Часть 4-я (Текст А. Шаховского), СПб. 1807. Хранятся в РНБ.

⁹ В числе партитур “Русалки”, хранящихся в Центральной музыкальной библиотеке Мариинского театра, назовем следующие: четыре немецкие писарские партитуры: первые две части *Das Donauweibchen* Генслера-Кауэра и партитуры двух ‘продолжений’ “Дунайской Девы”: *Die Donau Nymphe* Берлинга-Бирея и *Die Nymphe der Donau* Генслера-Кауэра. Русских партитур всего шесть: 1) Первая часть, “Русалка”, “переделка с немецкого” Н. Краснопольского с музыкой Ф. Кауэра и тремя номерами С. Давыдова (в двух экземплярах); 2) Вторая часть, “Днепровская Русалка”, “переделка с немецкого” Н. Краснопольского с музыкой Ф. Кауэра и пятью номерами К. Кавоса; 3) Третья часть, “Днепровская Русалка”, “переделка с немецкого” Н. Краснопольского, музыка С. Давыдова (в двух экземплярах), причем одна из партитур 3-й части идентифицирована Л. Федоровской как авторская партитура С. Давыдова; 4) Четвертая часть, “Русалка”, текст князя А. Шаховского, с музыкой С. Давыдова, с несколькими номерами В. Моцарта и одной арией К. Кавоса (представлена фрагментарно).

¹⁰ Популярность одного этого произведения обеспечила драматургу К. Ф. Генслеру исторический статус хрестоматийного автора, изучаемого в немецких школах как прямого предшественника Фердинанда Раймунда, а

которая увидела свет в 1798 году.¹¹ Только на Венской сцене за три неполных десятилетия 1-я часть произведения выдержала 222, а вторая – 169 представлений.¹² Известность *Das Donauweibchen* превзошла все ожидания и шагнула далеко за пределы Вены.

На волне этой популярности стали появляться многочисленные подражания “леопольдштадтской деве”, наиболее известным из которых является интермедия *Das Nixen-Reich* с музыкой Ф. А. Хиллера,¹³ поставленная в Альтоне в 1802 году.¹⁴ Возникали и всевозможные *Fortsetzung* (“продолжения”), развивающие и интерпретирующие сюжет Генслера. Осенью 1801 года в Дрездене прозвучало первое такое “продолжение” – на текст Т. Берлинга¹⁵ с музыкой Г. Бирея¹⁶ “в кауэровской манере” под названием *Die Donau-Nymphe*, созданное для труппы

Ф. Кауэру – безоблачную дальнейшую карьеру автора популярных зингшпилей.

¹¹ В настоящей статье приняты даты создания двух частей *Das Donauweibchen*, установленные Адольфом Хауффеном, исследователем творчества К. Ф. Генслера и издателем двух частей *Das Donauweibchen*. См. вступительную статью: А. Hauffen. *Karl Friedrich Hensler. Einleitung*, в издании: *Das Drama der klassischen Periode. Erster Theil.. Stuttgart, o. J., S. 175-188*. Вторую дату Хауффен определяет по изданию литературного текста второй части сказки Генслера. Первая дата издателем указана предположительно, на основании лишь косвенных источников. Однако, как ни удивительно, это – единственное из всех известных нам исследований, датирующих появление *Das Donauweibchen* с указанием конкретных документальных источников.

¹² См.: Е. Badura-Scoda. *Kauer Ferdinand*. // MGG, Tl. 7, S. 739-746.

¹³ Хиллер (Hiller) Фридрих Адам (1768, Лейпциг – 1812, Кенигсберг), певец и скрипач, сын Иоганна Адама Хиллера, в 1790 году – капельмейстер театра в Шверине, в 1796 г. в Альтоне и 1803 – в Кенигсберге; автор 4-х зингшпилей и камерно-инструментальных произведений.

¹⁴ См. упоминание об издании: *Sammlung von Arien aus dem Nixen-Reich für Kl. (Zwischenspiel zum Donauweibchen)*, Hamburg 1802, Böhme (MGG, Tl. 6, S. 421-422), а также периодическое издание: AmZ 1802, November, № IV, S. 19; 1802, December, № VIII, S. 54.

¹⁵ Берлинг Т. (Berling Th.), дрезденский автор литературных текстов в актерском обществе Ф. Секонда, упоминаемый в справочных изданиях; иные сведения отсутствуют.

¹⁶ Бирей (Bierey) Готтлоб Бенедикт (1772, Дрезден – 1840, Бреслау), немецкий композитор, музыкальный директор в актерском обществе Ф. Секонда в Дрездене, позже – в театре в Бреслау.

Ф. Секонда.¹⁷ Подстегиваемые конкуренцией, леопольдштадтские авторы следом решили написать свой вариант ‘продолжения’ “Девы Дунайской” – с названием *Die Nymphe der Donau*. При этом Генслер переработал уже существующий текст коллеги Берлинга, и его собственное ‘продолжение’ представляло собой ни что иное как переделку дрезденского варианта. Известен факт публикации лейпцигской фирмой *Breitkopf und Härtel* увертюры и популярных номеров первой и даже второй частей кауэровского, т. е. леопольдштадского продолжения – факты, о которых извещают номера “*Allgemeine musikalische Zeitung*” 1801 года (September XIII, S. 52; December V, S. 19). Однако, по всей видимости, в Европе наибольшую популярность снискала трилогия с третьей частью Берлинга и Бирея, о чем свидетельствуют изданный в Лейпциге ее клавир, впоследствии завезенный в Россию,¹⁸ а также специальное издание клавира оперы Бирея фирмой *Breitkopf und Härtel* в 1801 году.¹⁹

“Русалочья эпоха” в России началась 1 декабря 1802 г. с успешного представления первой части *Das Donauweibchen* в исполнении немецкой труппы И. Мире²⁰ в Петербурге (“*Nordisches Archiv*” 1803, Februar, B. 1, S. 139). Вторая часть прозвучала спустя два месяца – 2 февраля 1803 г. в том же Немецком театре (“*Nordisches Archiv*” 1803, März, B. 1, S. 185). Премьера третьей части *Die Donau-Nymphe* с музыкой Г. Бирея состоялась 10 декабря 1804 г. (“*St. Petersburgische Zeitung*” 1804, B. 2, № 99, 9 December, S. 1602). О постановке в Петербурге кауэровского продолжения “Дунайской Девы” сведений не найдено. В то же время в ноябре или декабре 1806 г. зрители имели возможность услышать на немецкой сцене интермедию с музыкой Ф. А. Хиллера *Das Nixen-Reich*.²¹

Успех и в Петербурге сопутствовал Дунайской Нимфе, представленной Иозефом Мире со всей присущей его спектаклям пышностью

¹⁷ Секонд (Sekond) Франц, организатор немецкого актерского общества в Дрездене, Лейпциге и др. городах. О нем: *AmZ* 1800, 24. Dec., № XIII, S. 220.

¹⁸ См.: *Das Donauweibchen*. Komisch-romantische Oper vollständig in 3. Theilen. 1. und 2. Theil componirt von F. Kauer. 3. Theil nachkomponiert in Kauer'scher Manier von G. B. Biercy. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem Text. Lpz., Philipp Reclam jun., o. J., 106 S. Клавир хранится в РНБ.

¹⁹ См. анонс издания: *AmZ* 1801, December, № V, S. 20.

²⁰ Мире (Mire) Иозеф (Осин), фейхтмейстер, содержатель немецкой труппы в Петербурге в 1799-1805 годах.

²¹ См. рецензию: “*St. Petersburgische Monatsschrift zur Unterhaltung und Belehrung*” 1806, B. 3, November-December, S. 239-242.

костюмов и декораций, со всевозможными трюками машинерии и бутафории, а также блистательной игрой ведущего актера Леонарда Линденштейна (в роли Касперля Ларифари) и пением м-ль Жанетты Брюкль (в роли Гульды).²² Об этом гласят многочисленные рецензии в немецкоязычных журналах за последующие годы²³ и интенсивные публикации петербургскими нотоиздателями популярных номеров из всех трех частей *Das Donauweibchen* для домашнего музицирования.²⁴ Оказавшись большим искушением для россиян, она продолжила свое шествие на русской сцене, а день 26 октября 1803 года стал днем рождения Днепровской Русалки, и одновременно одной из первых опер-“переделок с немецкого на российский лад”.

Русский спектакль не уступал немецкому в роскошестве, что и описывал очевидец: “Великолепие превосходит всякое ожидание. Богатое русское одеяние по старинным ближневосточным костюмам роскошно. На декорации привлечено искусство Гонзаго, Дранше, Черлини и Корсини; машинерия превосходна” (“Nordisches Archiv” 1803, В. 4, December, Theater, S. 195). С момента русской премьеры заинтересованный зритель имел возможность проследить все повороты в сценической судьбе двух “Русалок”, параллельно сосуществовавших на немецкой и российской сценах Петербурга вплоть до середины XIX века. Отголосками замечательного театрального состязания “Русалок” стали многочисленные отклики современников в периодической печати той эпохи. Сравнивались немецкие и российские спектакли: их оформ-

²² В день постановки 3-ей части “Дунайской Девы” в 1804 г. актриса Ж. Брюкль в дар от императрицы Елизаветы Алексеевны получила бриллиантовый перстень с сопутствующим посланием: “Вознаграждение для благонаправной артистки”. См. об этом: “Nordisches Archiv” 1805, В. 1, S. 60.

²³ “Nordisches Archiv” 1803, В. 1, S. 104-115, 138-140, 185-186, 194-195; В. 2, S. 54-57, 220-222; 1804, В. 1, S. 60; “St. Petersburgische Monatsschrift...” 1805, В. 1, S. 151-155; “Konstantinopel und St. Petersburg, der Orient und der Norden” 1805, В. 3, Heft 9, S. 38 и др.

²⁴ Например, первый анонс Ф. А. Дитмара об издании *Auswahl der besten Arien und Duetten aus deutschen Opern*, куда входили известные номера из оперы *Das Donauweibchen*, появился в “St.-Petersburgische Zeitung” (1802; 16 December, № 100) не далее, чем две недели спустя после премьеры 1-ой части. А в *Zeitung* за 10 февраля 1803 года (№ 12) анонсировалось издание популярных номеров уже из 2-ой части “Девы Дуная” (издания утрачены). Впоследствии терцет Кауэра “Кто бедным милости творит” из 1-ой части *Das Donauweibchen* опубликован в журнале “Troubadour du Nord” (1804 г.).

ление, костюмы, актерские трактовки образов. Здесь же отмечались и особые пристрастия публики в исполнении тех или иных партий немецкими и русскими актерами. В частности, упоминались предпочтения “русского Ларифари, г-на Воробьева, немецкому г-ну Линденштейну... Также были безоговорочно предпочтены невеста и княжеский жених... немецкой Берте и рыцарю Альбрехту” (“Nordisches Archiv” 1803, December, B. 4, S. 196). Не самые лестные отзывы были адресованы исполнительнице роли Днепровской Русалки, актрисе Воробьевой, которая “не достигает здешнюю Дунайскую Русалку, м-ль Брюкль, ни в голосе, ни в искусстве” (“Nordisches Archiv” 1803, December, B. 4, S. 195).

Однако эмоциональная, пристрастная критика, фиксирующая внешние различия немецкого и российского спектаклей, едва ли была способна отразить сущность глубинных перемен в российской переделке по сравнению с немецким оригиналом.

Переделка немецкого музыкально-сценического произведения на российский лад подразумевает адаптацию многочисленных элементов оригинального спектакля к нравам и вкусам российской публики. Для целостного представления о процессе переделки оперного произведения необходимо четкое понимание специфики оперного жанра в XVIII и первой половине XIX веков. Значительная часть сочинений, называемых “оперой”, в то время представляли собой театральную пьесу с музыкальным сопровождением, где об имманентно-музыкальном развитии не могло быть и речи. Композиционно-драматургическая концепция принадлежала автору литературного текста. Издать оперу означало издать ее литературный текст. Поэтому переделка оперы подразумевала не перекомпоновку композитором партитуры, но перевод и адаптацию литератором ее вербального текста, то есть литературной основы к конкретным условиям российской действительности. Автор музыки зачастую оказывался второстепенным лицом. Следовательно, достаточно актуальным в изучении оперной переделки является сравнительное описание либретто оригинального немецкого произведения и российской переделки.²⁵

²⁵ “Русалка” Н. Краснопольского однажды уже фигурировала как русский перевод *Das Donauweibchen* К. Ф. Генслера в контексте сравнительного литературоведческого анализа этой немецкой пьесы и пушкинской “Русалки”, анализа, проведенного академиком И. Ждановым в статье “Русалка Пушкина и *Das Donauweibchen* Генслера” (в кн.: Памяти А. С. Пушкина. Сборник статей преподавателей и слушателей историко-филологического факультета Императорского Санкт-Петербургского ун-та. СПб. 1900, с.

В этой ситуации на помощь приходят старопечатные издания немецкого оригинала — “сказки с пением” К. Генслера в двух частях и российской переделки Н. Краснопольского в четырех частях. Сравнение двух частей немецкого и русского текстов выявляет специфический угол преломления, спектр видения немецкого материала русским ‘передельщиком’. В нем существуют несколько уровней интерпретации оригинального материала, начиная с “косметических” моментов и заканчивая глубоким вторжением в структуру текста. Наиболее очевидным и распространенным в литературной, как впрочем, и в музыкальной сферах переделки является прием замены элементов текста. Так в “Днепровской Русалке” предприняты следующие замены:

1) Замена этнографического контекста: действие перенесено из эпохи средневекового рыцарства в условия древнероссийской действительности. Изменены место, время событий, имена и возраст действующих лиц, а также географические приметы, особенности культуры быта. Вследствие подобных перемен возникло множество принципиальных несоответствий в хронологии исторических событий, в сфере религиозной обрядовости и веры. Это уже в свое время было подмечено и раскритиковано современниками “Русалки” от лица “хорошо воспитанного и благомыслящего” зрителя, который негодует, “когда показывают ему рыцарские обыкновения между славянами того времени, в которое совсем еще не могло быть рыцарства на свете, ибо Князей Славомысла и Видостана предполагать надобно за несколько веков прежде Рурика; он негодует, видя, что Тарабар боится сатаны, который для славянина-язычника не мог быть страшен (“Вестник Европы” 1810, ч. 54, № 21, ноябрь, сс. 74-75).

2) В переделке заметен акцент на патриотические чувства, когда упоминания о рыцарских завоеваниях уступают место повествованиям

139-178). Однако исследователем не был учтен тот факт, что текст Н. Краснопольского представлял собой не буквальный, но вольный перевод немецкой сказки К. Ф. Генслера, то есть некий ее парафраз, ‘переделку’, а процесс русифицирования немецкого произведения не ограничивался заменой имен и этнографических примет. Сущностные, глубинные изменения оригинала в российской переделке автором не были отмечены, и два текста – немецкий и русский – по сути были идентифицированы. Поэтому выявленные И. Ждановым образные и стилистические аллюзии произведения Генслера и пушкинской “Русалки” едва ли можно считать правомерными. В данном случае речь может идти лишь о влиянии фабулы переделки Н. Краснопольского на замысел А. С. Пушкина.

о ратных подвигах за Отечество (например, в сцене явления тени предка Альбрехту-Видостану; здесь возникают также любопытные аналогии с образом Каменного гостя).

3) В тексте перedelки существуют конкретные аллюзии к современной театральной жизни, цитаты из известных водевилей, опер. Так, например, вместо буквального перевода фразы девицы Саломе (когда речь идет о женихе): “je nun, wie der Himmel will” (Ну, уж как господь захочет...), Краснопольский вставил фразу, которая в свое время послужила названием известного русского водевиля, “перedelки с французского”, с музыкой Л. Маурер “Суженого конем не объедешь” – фраза, перешедшая со сцены в разговорный обиход.

4) На первый план выступает также и русифицированное понимание различных ситуаций, душевных состояний. Например, средневекового Касперля могло испугать преследование Люцифера. Русский Тарабар пугается так, как “если бы он был в когтях у медведя”.

Краснопольский прибегает к значительным сокращениям фрагментов текста. Чаще всего этому подвержены “чувственные речи” Гульды, весьма неумеренной, с точки зрения передельщика, в своих любовных излияниях; а также фрагменты, включающие элементы мистики. Так эпитет “Вальпургиева ночь” в перedelке заменен словом “пирушка”, а упоминания о горе Blockberg, где случаются “шабаши ведьм”, и вовсе исключены как неактуальные. Из текста перedelки исчезают французские пословицы Минневарта типа: “Qui bene bibit, bene dormit” (Кто больше пьет, тот лучше спит), а также оказавшаяся не совсем понятной шутка про старую девицу Саломе: “Ein altes Kraut hat kein Gedeihn, man muss fein jung und zeitig frein” (Одна старая ботва не цвела, нужно было вовремя в молодости выходить замуж). Примечательным является исключение фрагмента, когда во время смотрин “дружка”–Минневарт предлагает невесте Берте выпить за здоровье ее жениха–рыцаря Альбрехта. Она удивлена. Однако удивляет ее не предложение пригубить вина, но сам факт появления у нее жениха: “Welchen Bräutigams?” (Какого жениха?) – отвечает она. Иными словами, переводчиком убран эпизод с кубком в руках невесты, противоречащий русским обычаям, запрещавшим бражничать молодым во время свадебного обряда.

Важным отличием перedelки от немецкого оригинала является существенное изменение смысла реплик и диалогов, где так или иначе речь идет о взаимоотношениях полов, – о любви мужчины и женщины. В сказке Генслера в подобных случаях существует масса намеков на некий запретный смысл любовных отношений, имеется в виду любовная связь. В российском варианте налицо тщательная “маскировка” не-

скромных, откровенно чувственных ассоциаций и “пропаганда” целомудренных отношений жениха и невесты с их обязательным последующим соединением в брачном союзе. Так, например, в популярнейшей арии Дунайской Девы “In meinem Schlosse ist gar fein” (в переделке – ария Лесты “Приди в чертог ко мне золотой”) Гульда, ободряя своего героя, поддразнивает его: “Viel Freier buhlen nah und fern; Und möchten mich zum Weibchen gern”.²⁶ Днепровская Русалка Краснопольского, в противовес своей западной “Kollegin”²⁷ – сама невинность. Она уверяет Видостана: “Хоть ищут все любви моей, Но тщетен будет труд их сей”, и далее – о ее презрении к страсти других мужчин. А эпизод благословения молодой пары старой девицей Саломе, вносящей, по всей видимости, слишком много конкретики в понимание брака (она говорит: “Der liebe Gott segne ihr Beilager und lass es gedeihen...”),²⁸ Краснопольским вовсе исключен. Кроме того, если генслеровская Саломе рассказывает об отношениях “с одним конюшим” как о любовной связи, то та же героиня у русского автора (Ратима) называет своего возлюбленного женихом.

Аналогичная тенденция наблюдается при переводе Краснопольским колоритных комических эпизодов, основанных на двусмысленности ситуаций, где важна игра слов. Чаще всего “борьба” переделщика с лукавым текстом оригинала заканчивается абсолютно недвусмысленными экскурсами в сферу морали. Например, рассказ Минневарта с явным намеком на нетрадиционную сексуальную ориентацию одного молодого женоненавистника, который впоследствии, благодаря усилиям наставника, превращается в свою противоположность, в российском варианте исключен и компенсирован арией-вставкой конюшего Тарабара “На что так чудесить, к чему куралесить” с ханжеско-морализующим оттенком, где мужчине приличествует довольствоваться лишь одной женщиной. В то же время в российской переделке происходит смена акцентов в характерах персонажей. Например, генслеровская Лилли – это чистый ребенок, которому рассказали о жизни взрослых, и она печально сетует: “Es wechseln die Männer so schnell, wie der Wind” (Мужчины так же непостоянны, как ветер). У Краснополь-

²⁶ Букв.: “Много поклонников волочатся повсюду. И с удовольствием хотели бы меня как женщину”.

²⁷ “Kollegin” (с нем.): коллега, товарищ.

²⁸ “Любезный бог благословит ваше бракосочетание и даст ему процветать”. Слово “Beilager” точнее переводится как устаревшее – “половые сношения”.

ского этот ангельский образ подвержен снижению: Лида, искушенная девчонка из простонародья, поучает со знанием дела: “Мужчины на свете как мухи к нам льнут...”. Впрочем, несмотря на подобные снижения, российская переделка, прошедшая цензуру, в сравнении с немецким ее прототипом, являет собой образец добропорядочной и даже высоконравственной “пиесы”.

Одной из существенных идей у Генслера является драматургическая идея семантизации имен. В имени большинства персонажей заключена некая экзистенция, сущностная характеристика героя, его функция во всеобщей “драме”, а иногда и его судьба. В своей совокупности имена представляют собой своего рода застывшую фабулу, в которой зашифрован тайный смысл и исход борьбы светлых и темных сил древней легенды. По всей видимости, автор российской переделки не мог игнорировать этот важный генслеровский принцип и попытался также дать своим персонажам так называемые “говорящие” имена. Но реализация этой идеи на российском материале оказалась, на наш взгляд, не столь убедительной: лишь некоторые из “говорящих” имен в действительности являются таковыми.

Приведем имена основных героев *Das Donauweibchen* с трактовками их семантики и соответствующие им имена персонажей “Днепровской Русалки”.

1) Рыцарь Альбрехт фон Вальдзее²⁹ – главный герой. Трактующее семантически имя рыцаря звучит как вариант его судьбы: “правосудие, исходящее от подземного духа лесного озера”. Русифицированный персонаж – Видостан, Князь Полоцкий.

2) Хартвиг, граф Бургау³⁰ – олицетворяет собою отеческий дом как крепость. В переделке – Славомysl, Князь Черниговский.

3) Берта³¹ – дочь Хартвига и невеста рыцаря Вальдзее. Ее имя предвещает обманутые надежды, несбывшиеся мечты. Русское имя – Милослава, дочь Славомысла.

²⁹ Albrecht von Waldsee имеет несколько семантических значимых корней: “der Alb” – подземный дух в германской мифологии; “der Waldsee” – лесное озеро.

³⁰ Hartwig, Graf von Burgau – от слов “hart” (твердый, крепкий) и “die Burg” (крепость, замок).

³¹ Bertha имеет родство со словом “bersten” (раскалываться, разрушаться).

4) Гульда,³² Дунайская Дева – символизирует покровительственное отношение царицы никс к людям. В русской переделке – Леста, Днепровская Русалка.

5) Фукс³³ – оруженосец рыцаря Альбрехта, чье имя характеризует его носителя как хитреца, и в то же время как умного человека. В русском варианте – Остан, ловчий Видостана.

6) Каспер Ларифари³⁴ – веселый балагур, нарицательный леопольдштадтский образ, переходящий из одного произведения в другое. Русское имя – Тарабар.

7) Саломе – имя престарелой девицы, преследующей своей любовью беспечного Ларифари; имеет очевидную ассоциативную связь с именем обольстительной библейской героини Саломеи; интерпретировано Генслером в ироничном ключе. Русифицированный персонаж – Ратима, мамка Милославы.

8) Минневарт³⁵ – мейстерзингер при замке Хартвига, вовремя не женившийся, стареющий поэт, “воспевающий любовь и вечно ожидающий любви”. В “Днепровской Русалке” – Кифар, кравчий Славомысла.

9) Молодой человек Бодо фон Трисниц³⁶ и фройлен Хедвиг фон Линденхорст³⁷ – парочка интриганов, символизирующая злой умысел и предательство. В переделке – Пламид и Зломира.

Н. Краснопольский подвергает оригинальный текст коренной перестройке, прибегая к значительным сокращениям не только реплик, диалогов, но и числа действующих лиц (в оригинальном сочинении их 19, в российской переделке – лишь 16), автор провоцирует существенный

³² Hulde – от слова “die Huld” (высок. устарев.) – милость, благосклонность, а также (устарев.) – преклонение, пиетет.

³³ Fuchs – от слова “der Fuchs”, лисица (перен.) – лиса, хитрец, пройдоха.

³⁴ Kasper Larifari – от собств. разговорного “der Kasper” (дурень, шут); “Larifari” – имя-каламбур, состоящее из бессмысленного набора слогов.

³⁵ Minnewart – от слов: “die Minne” (поэт. ист.) любовь, “warten” (книжн. уст.) ухаживать за кем-либо и одновременно ждать, ожидать.

³⁶ Junker Bodo von Triesnitz – от слова “triezen” (мучить, надоедать).

³⁷ Frei Hedwig von Lindenhorst – имя, созвучное слову “die Hede” (очес, пакля, кудель), а также от слова “die Lindenhorst” (липовый лес или лживое гнездо хищных зверей)”.

сдвиг в архитектонике ансамбля персонажей. Там, где у Генслера в разумном функциональном равновесии сосуществовали различные группы характеров (комические, лирические, мистические герои, героизлодеи) и соответствующие им, зачастую противоположные, эмоциональные сферы, у Краснопольского рождается собирательный образ, то есть персонаж, соединяющий в себе характерность двух-трех героев и, следовательно, произносящий их реплики и осуществляющий их действия. Так собирательность персонажей в российской переделке направлена на акцентуацию комического в пьесе. Это комическое сфокусировано в полифункциональном образе конюшего Тарабара. С одной стороны, очевидным прототипом этого героя является фигурирующий у Генслера герой – Касперль Ларифари. С другой – образ Тарабара находится в состоянии беспрестанного модулирования между характерностью своего непосредственного прототипа и других персонажей, таких как мастерзингер Минневарт и оруженосец Фукс. Несмотря на то, что сами по себе эти персонажи имеют русифицированных “коллег” в лице кравчего Кифара и ловчего Остана, в диалогах, дуэтах, трио с участием этих героев происходит замена соответствующего русифицированного мужского действующего лица на одну и ту же сакраментальную персону – конюшего Тарабара. Таким образом происходит своеобразная ‘тарабаризация’ российского сюжета.

Строй речи Тарабара Краснопольским переосмыслен: исчезает вся “чертовщина” и шокирующе резкая, характерно-грубоватая идиоматика немецкого прототипа, например, “Pfui Teufel!” (Фу ты, дьявол!) или “Nun beim Wetter” (Ну и дела!). Беспутная, часто бессвязная, с характерными заиканиями речь героя “причесана” и переведена Краснопольским из сферы эмоциональной идиоматики в ряд осмысленных и даже императивных фраз. Например, вместо “Nun, was ist denn das?” (Что же это?) в переделке звучит: “Что это за девочка?” или вместо краткого “Nur mir nach” (За мной!) в переделке: “Ступай сюда за мною”. Так на первый план выступает натура по-русски добродушного увальня-комика, эпически рассуждающего про “бабушку” и “матушку”.

В целом для так называемого “языка” переделки характерна тенденция с нивелировать оттенки чувств, движений души, намерений к действию и перевести их в сферу зримого, реального действия, его осуществления. Например, если у Генслера в ремарке герой “er will sich nähern” (“он хочет приблизиться”) к берегу Дуная, то у Краснопольского герой “приближается к берегу”.

Наряду с языковыми деталями нивелировке подвергались и существенные, глубинные, философские мотивы сюжета. Подобной интер-

претации была подвержена и основная романтическая идея пьесы Генслера, сконцентрированная в человекоподобном, прекрасном и безобразном одновременно символе Русалки (человека-рыбы) с его семантикой двойственности, двоимирия, сочетания человеческого и нечеловеческого, доступного и запредельного.

В облике генслеровской русалки Гульды, царицы никс, живущей в хрустальном дворце на дне Дуная, зарождаются черты идеализированного представления писателей-романтиков начала XIX века о прекрасных водных девах, называемых в Европе также нимфами, наядами, сиренами, ундинами, мелюзинами, роземундами и т. д. Эти загадочные существа в воображении художников “сказочно хороши собой, обольстительны и стройны, тела их светятся сквозь воду, уста чудно усмеваются, щеки пылают. Эти коварные красавицы ищут любви и мстят неверным возлюбленным”.³⁸ Однако Гульда лишь превосхищает эти романтические образы. Более настойчиво Генслер акцентирует многоликость Русалки, появляющейся всякий раз в новом и далеко не всегда прекрасном облике: старухи, садовницы, дамы с вуалью, молодого рыцаря, прародительницы рода, пустынницы, паломницы, угольщицы, мельничихи, исполнительницы на цитре и т. д. Функционально генслеровская Русалка, несмотря на окружающую ее атмосферу завораживающей таинственности, не столь загадочна и непонятна, не столь прекрасна и безобидна, сколь могущественна, властна, зачастую сурова. Гульда наделена всеми человеческими чувствами, она близка людям, она их оберегает и вершит их судьбы одновременно. Она больше реальный человек, нежели символ. В подобной трактовке этого образа выявляется связь с более ранними, народными представлениями, навеянными человеческими страхами, тревогами за свое существование, предрассудками и т. д. Ощущение же прелести этого образа в *Das Donauweibchen* проистекает, скорее, из общей предромантической атмосферы генслеровской поэтики с ее нюансами и речевыми красотами.

Романтическая символичность “прикладного” народного персонажа рождается у Генслера также через попытку семантизации другого, не менее важного образа — сред обитания, стихии Русалки, то есть воды. Вода у Генслера олицетворяет собой некую живую стихию. Она является важной и неотъемлемой частью генслеровых пейзажей,

³⁸ Виноградова Л. Н. Что мы знаем о русалках? / “Живая старина” 1994, № 4, с. 28.

исполненных сокровенной жизни природы, той, что сокрыта в шорохах ночи, в тихом мерцании звездного неба и холодном блеске луны, что трепещет в сонном шелесте листьев и шепоте ветра. Воды Дуная таят в себе странную в своих проявлениях запредельную жизнь, с ее призрачными обитателями – чудовищами, никсами и привидениями, одно только появление которых на поверхности наводит на людей ужас и оцепенение.

Жизнь Дуная, казалось бы, всем очевидна, но древняя тайна его не доступна смертному человеку. Не случайны у Генслера мотивы многочисленных превращений Дунайской Девы и ее невидимости, неуловимости для людей. Всякое посягательство на Знание – преступно. Рыцарь Альбрехт – своего рода избранник. Лишь ему воды Дуная являют странные видения, недоступные, невидимые для других героев. На берегу реки Альбрехт неожиданно для себя ощущает необычные свойства воды, которая одурманивает его, вводит в состояние волшебного сна. Часто Генслер использует ремарки: “Ritter Albrecht... starrt gedankenlos in die Flut” (Рыцарь Альбрехт... смотрит не отрываясь рассеянно на волны) или “wie aus einem Traume erwachend” (словно пробуждается ото сна).

Какая-то неведомая сила вновь и вновь влечет его к берегу Дуная: “Ist mir doch, als wenn ich an diesen Ort hingezaubert wäre...” (Сдается мне все же, будто бы я к этому месту приколдован). Так Альбрехт открывает сверхъестественную силу водной стихии над ним.

Герой жаждет познать тайну магии волн, тайну собственных видений и странных сомнамбулических состояний, связанных с невидимым существом, которое является ему в разных обликах под звуки нежной мелодии, льющейся над водой. Им овладевает страстное желание “über das Geschehene Auflösung zu erfahren” (постичь тайну происходящего). Это становится навязчивой мыслью. Всякий раз Альбрехт стремится к берегу в надежде разгадать загадку, “das zu entziffern, menschliche Kräfte nicht vermögen” (которую не в состоянии раскрыть человеческая сила).

Он видит Дунай разным: тихим и бурлящим, взволнованным и умиротворенным. Он наблюдает разные состояния воды. И всякий раз душа его эхом отзывается на игру волн: он переживает состояния страха, надежды, забвения, необъяснимых предчувствий. Он ждет. Постепенно герой осознает, что вода обрела над ним магическую власть. Он связан с ней, она притягивает, зовет его, парализуя его волю, мысли и чувства. Чем больше он всматривается в воду, тем больше и больше понимает, что та скрытая, непонятная жизнь стихии самым

неожиданным образом оказывается связанной с его жизнью, с жизнью его души, с его прошлым.

Вновь и вновь возвращается Альбрехт к берегу Дуная, имея в виду уже осознанную цель – снять завесу с таинственного прошлого. И, наконец, однажды Дунай предстает пред ним зеркальным: “Nun wandle ich hin und her an dem Ufer der spiegelhellen Donau” (Вот брожу я вдоль берега зеркально чистого Дуная...). Именно в этот момент главные герои обнаруживают свои подлинные чувства. Гульда плача невидимо зовет своего неверного возлюбленного из “зеркальной” воды. На этот плач Альбрехт отзывается: “Welche Klagstimme nannte meinen Namen! Sollte ein Mensch im Wasser verunglückt sein? oder...” (Какой жалобный голос назвал мое имя! Должно быть, человек погибает в воде? или...). Гульда является рыцарю, протягивая к нему руки. Он также простирает к ней объятья и, скользя с берега, едва не гибнет в пучине. Так “зеркальная стихия” отражает герою его прошлое.

Возможно, единственное в первых двух частях *Das Donauweibchen* появление эпитета, связанного с образом зеркала и с семантикой отражения, едва ли можно считать случайным. Характерно его появление в устойчивом, почти “лейтмотивном”, фразеологическом обороте “das Ufer der Donau” (Берег Дуная), многократно повторяющемся как в прямой речи большинства персонажей, так и в ремарках автора. Внезапное изменение оборота на “das Ufer der spiegelhellen Donau” (Берег зеркально чистого Дуная) в устах размышляющего о прошлом героя – весьма примечательно, а возникновение рельефного эпитета “spiegelhell” (зеркально чистый) в контексте генслеровской поэтики, где царит атмосфера своего рода тончайшего поэтического импрессионизма, природной музыки (или музыкальной природы!?) и мистических состояний – абсолютно естественно. Кроме того, семантическая линия зеркальности была продолжена Т. Берлингом в третьей части (*Die Donau Nymphe*) в образе Зеркала Совесть, которое водные духи по приказу Гульды ставили перед Альбрехтом и в которое он вынужден был смотреть.³⁹

Так “генслеровское зеркало” стало замечательным “предчувствием” психологизированной образности романтизма: живая вода, живая природа, или даже, скорее, своеобразным “прорывом” в сферу позднеро-

³⁹ См. рукописную партитуру (ЦМБ): *Das Donauweibchen*. III Theil. In Kaue-rischer Manier. Oper in drey Aufzügen. Comp. von G. B. Bierey. Partitur, o. O., o. J., Bl. 63-65.

мантической мифологизированной семантики (символы кольца-круга, воды Рейна у Вагнера и т. д.).⁴⁰

Таким образом, архетипический образ воды, во многих мифологиях трактуемый как первоначало, исходное состояние сущего, сочетаемый у Генслера с семантикой зеркала, в *Das Donauweibchen* олицетворяет собой грань миров, некую лиминальную сферу, сферу конфликта. Живая, зеркальная гладь Дуная каждому возвращает его отражение. Не удивительно, что в царстве Русалки происходит встреча, принадлежащая числу самых неожиданных и неприятных — это встреча человека с самим собой, — с его прошлым, с его совестью... Поэтому Русалка непредсказуема для смертного: по ее справедливому суду каждый получает то, чего в действительности заслуживает.

Здесь заметим, что функция генслеровской Русалки оказывается родственной функции Фауста-искусителя у Гете.⁴¹ Кроме того, так называемые фаустианские мотивы очевидно запечатлены Генслером в одной из бесед рыцаря Альбрехта и поэта Минневарта. Концептуальная фраза вложена в уста мейстерзингера, “ученого и образованного человека”. На вопрос пытливого собеседника — что он думает о привидениях, призраках и дунайских никсах, Миннеарт отвечает: “Es ist alles Wahrheit, edler Herr! ... Mann muss sich vor ihnen in acht nehmen. Sie stellen den Männern gar abscheulich nach. – Sie können sich in alle Gestalten umwandeln, und wenn man sich mit ihnen abgibt, machen sie einen reich und mächtig – aber am Ende verliert man auch darüber seiner Seelen Heil”.⁴²

⁴⁰ Замечателен факт постановки в 1794 г. (почти одновременно с 1-ой частью *Das Donauweibchen* (в театре Э. Шиканедера в Видене) героико-комической оперы Э. Шиканедера с музыкой Ф. К. Зюсмайера *Die Spiegel von Arkadien* (“Зеркала Аркадии”), что свидетельствует о том, что к концу XVIII века образность зеркала уже не раз привлекала внимание венских драматургов. См.: O. Wessely, *Süssmeyer Franz Xaver von / MGG*, B. 12, S. 1697-1701.

⁴¹ В Веймарском театре ориентировочно в 1800-02 гг. В. Гете ставил спектакль *Die Saalnix* по мотивам Леопольдштадтской оперы *Das Donauweibchen*. Если учесть, что 1-я часть “Фауста” Гете появилась в 1808 г., а первые фаустианские концепции Гете известны с 1770-х, то факт появления в репертуаре театра Гете мотива *Das Donauweibchen* – симптоматичен.

⁴² “Все это правда, благородный Господин!... Нужно от них беречься. Они преследуют мужчин совершенно гнусным образом. Они могут превращаться во все облики, и если кто с ними свяжется, того делают они богатым и могущественным. Однако в конце концов они теряют и покой своей души”.

Но всякое могущество – это тайное Знание. Оно дается дорогой ценой – ценой больших жертв: преодоления себя, потери целостности души... Поэтому только очень сильный человек способен заглянуть в собственное “нутро”. Герой Генслера, Альбрехт, – сильный человек. У него есть свой “демон” – всеведущий Фукс. Он включается в беседу двух мыслящих людей. Предупреждая и оберегая Альбрехта, он тут же и провоцирует его на этот душевный конфликт: “Hütet Euch vor dem Wasser, gestrenger Herr“ (*Берегитесь воды, грозный (то есть сильный!) Господин*). Искушение (заглянуть в “зеркало” Дуная) и страх (перед отражением) – две стихии, бушующие в душе Альбрехта. Борьба бесконечна.

Иначе говоря, в произведении Генслера чувствуется дыхание таланта: здесь в чуткой гармонии уживаются противоположности – элементы “экзистенциальной” предромантической символики с ее психологическими глубинами и всевозможные снижения, двусмысленности, грубая идиоматика. Но все убеждает, все ярко и рельефно.

Н. Краснопольскому в его переделке до генслеровского классически романтического конфликта мечты и реальности далеко. Это не воспринято как неактуальное. Генслеровский “прорыв к зеркальности” российским автором сnivelирован, а эпитет “зеркально чистый” заменен на “быстрый Днепр”. Фаустианская мысль, заключенная в словах мудрого Минневарта, упрощена. Глуповатый Тарабар ведает о Днепровской Русалке: “Кто согласится на ее желанья, того она сделает богатым и сильным. А после и свернет голову”. Душевный же конфликт здесь не имеется в виду. Однако языческий по своей функции генслеровский образ Русалки оказался близок душевному складу россиян, и в российской переделке был практически “списан” Н. Краснопольским у Генслера без изменений. Но в контексте общей тенденции к nivelировке нюансов в переделке образ Русалки был окончательно “очеловечен” и лишен как такового ореола таинственности, несмотря на соблюдение многих сказочных элементов фабулы (многочисленные превращения героев, выезд Русалки на прекрасной водной колеснице и т. д.). Но в том и запечатлена специфика российского видения немецкой романтики. Если стихия Генслера – нюанс, то стихия Краснопольского – зрелище, и зрелище комическое, где все сокровенное становится явным.

Сравнение литературных текстов первых двух частей немецкого оригинала К. Ф. Генслера и российской переделки Н. Краснопольского позволило выявить приемы работы российского переделщика на стилистическом уровне, а также определить его концепцию, касающуюся

изменения состава и функций действующих лиц. Музыкальная же структура этих частей “Днепровской Русалки”, в отличие от их либретто, при постановке на российской сцене принципиальных изменений не претерпела. Доминирующая часть музыки австрийского композитора Ф. Кауэра была сохранена, за исключением трех “вставных” номеров С. Давыдова в первой части и пяти номеров К. Кавоса – во второй.⁴³

Третья часть тетралогии, “Леста, Днепровская Русалка”, представляет собой русифицированный вариант “продолжения” к *Das Donauweibchen*. В отличие от двух ее первых частей, где переделке подвержена преимущественно литературная основа произведений, “Леста”, в дополнение к литературной переработке, имеет также самостоятельную музыкальную концепцию. Она полностью озвучена музыкой Ст. Давыдова.⁴⁴

Если оперы-прототипы первых двух частей “Днепровской Русалки” выявлены без затруднений, то значительно сложнее оказалось определить прототип “Лесты”.

Европейская “народная сказка с пением” *Das Donauweibchen*, как упоминалось выше, имела два варианта своего “продолжения”, предшествующие появлению российской “Лесты”. Это: *Die Donau Nympe* Берлинга-Бирея и *Die Nympe der Donau* Генслера-Кауэра. Любопытно,

⁴³ Вторгаясь в оригинальный музыкальный текст, российские композиторы прибегали в основном к вставкам, исключениям номеров, к замене одного номера другим. Так, первая часть, “Русалка”, имеет две замены и одну вставку, сделанные Давыдовым: 1) Ария Тарабара “Младые красотки приманка мужчин” (№ 7); 2) Полонез Тарабара “На что так чудесить” (№ 8) – вставка; 3) Ария Лесты “Вы к нам верность никогда не хотите сохранить” (№ 21) вместо песни Гульды “Die Liebe muss zanken” (№ 20). Во второй части под названием “Днепровская Русалка” – пять замен, сделанных К. Кавосом: 1) Ария Лесты “Щастлив в свете тот супруг” (№ 11, 2-е д.) вместо песни Гульды с хором “Glücklich ist der Ehemann” (№ 2, 2-е д.); 2) Дуэт Лесты и Тарабара “Как сердце трепещет” (№ 13) вместо дуэта Гульды и Минневарта “Erblick ich ein Weibchen” (№ 4, 2-е д.); 3) Ария Лесты “Чурилка детина” (№ 17) вместо песни Гульды “Mein Stöffel, der ist ein gar lustiger Bub” (№ 7, 2-е д.); 4) Ария Кифара “Любовь блаженство обещает” (№ 21) вместо романса Минневарта “Ihr lieben Leute” (№ 1, 3-е д.); 5) Ария Тарабара “Не постоянен женский нрав” (№ 24) вместо песни Касперля “Ein Weibchen ist ein Quodlibet” (№ 4, 3-е д.).

⁴⁴ Проблема самобытности, оригинальности этой музыки еще ждет своего разрешения.

что последняя из названных является переделкой оперы-”продолжения” Берлинга-Бирея, а в качестве переделщика в этом замечательном случае выступил сам автор “Дунавских Дев” – К. Ф. Генслер, который и приспособил текст Берлинга к условиям своей, новой фабулы, а возможно и к замыслу своего коллеги-композитора Ф. Кауэра. Данный факт подтверждает рукописная партитура этой оперы, хранящаяся в ЦМБ. Ее титульный лист гласит: *Die Nympe der Donau. Erster Theil. Fortsetzung des Donauweibchens. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drei Aufzügen nach Berling bearbeitet von Karl Friedrich Hensler. Die Musik ist von Ferdinand Kauer.*⁴⁵

Сравнительный анализ литературных текстов третьей части немецкого оригинала и немецкой “переделки” заслуживает специального исследования. Но, к сожалению, какие-либо издания или рукописи полных текстов этих двух немецких произведений обнаружить не удалось, поэтому на сегодняшний день невозможен их целостный сравнительный, стилистический и структурный, анализ, охватывающий всю полноту нюансов авторской прозаической речи героев. Единственным достоверным материалом в работе с двумя “продолжениями” *Das Donauweibchen* стали нотные рукописи этих двух опер, хранящиеся в ЦМБ. Однако даже эти, имеющиеся в наличии, собранные воедино, материалы для исследователя представляют собой необычайно счастливое стечение обстоятельств. Благодаря им появилась не просто возможность сопоставления европейских образцов оперного оригинала и его переделки с последующим выявлением методов европейского переделщика на примере произведений, которые впоследствии стали популярны в России. Но это и редкая возможность аналитического наблюдения разных национальных образцов переделки произведений, находящихся в русле одной сюжетной фабулы, трансплантированной с Запада в Россию и переделанной неоднократно, сначала австрийскими авторами (Генслером и Кауэром в *Die Nympe der Donau*), а затем авторами российскими (Краснопольским и Давыдовым в “Лесте”).

Отсутствие полного литературного текста оригинала Т. Берлинга и переделки К. Ф. Генслера и работа с другого рода источником (нотная рукопись) спровоцировали несколько иной исследовательский ракурс. Главное внимание при сравнении на сей раз было сосредото-

⁴⁵ “Нимфа Дуная. 1-я часть. Продолжение “Девы Дуная”. Романтическо-комическая народная сказка с пением в 3-х действиях по Берлингу, переработанная Карлом Фридрихом Генслером. Музыка г-на Фердинанда Кауэра”.

чено на композиционных приемах работы передельщика с текстом. Так сравнение одних только композиций музыкальных номеров оригинала и переделки, а также фрагментарного литературного текста, представленного в немецко-язычном рукописном подстрочнике имеющих партитур, оказалось достаточным, чтобы выяснить, что музыкально-драматургические концепции этих двух произведений абсолютно различны. Это – два разных текста. Но они содержат одинаковые или подобные поэтические “куски”. Вследствие же переосмысления композиции в переделке эти фрагменты интерпретируются Генслером в новом контексте и, следовательно, обретают новую функционально-смысловую нагрузку. Сопоставление даже только этих, подобных, фрагментов европейского оригинала и переделки дает представление о приемах работы немецкого передельщика Генслера:

1) Вычленения эпизодов из более крупных сцен оригинала и обособление их в самостоятельные арии. Например, Каватина Гульды с хором нискс “Ein Herz, worin die Falschheit wohnt...” (№ 3) Кауэра появилась как результат вычленения из интродукции 1-го действия одноименного эпизода Лилли с хором нискс. Этот пример, в свою очередь, является также частным случаем следующего приема.

2) “Перепоручение” текста одного героя другому. Например, а) песня Лилли “Wenn ich ein Mädchen sehe” (№ 2) Бирея переосмыслена Кауэром в одноименную арию Гульды (№ 7), появляющейся в облике старой женщины, или б) дуэт маленькой девочки и Лилли из 1-го действия (№ 12) “Wir leben wie im Paradies” Бирея переделан Генслером и Кауэром в одноименный дуэт Гульды и Минневарта (№ 19). Примечательно, что подобное “перепоручение текста” связано у Генслера-Кауэра со смещением акцентов в архитектонике ансамбля главных героев: еще более рельефной становится роль Гульды, Девы Дуная, и нивелируется значение важных для Берлинга и Бирея образа Лилли (дочери Гульды) и сопутствующего ей, декоративного в своей функции, хора нискс.

3) Перемещение кусков текста из одного места оперы в другое. Например, а) романс Фукса “Ein junger Graf aus Frankenland” перемещен Генслером-Кауэром из 1-го действия (№ 5) в 3-е (№ 22); или б) песня Минневарта “Mit edlem und mit grossem Herrn” из 1-го действия (№ 8) также перенесена в 3-е действие (№ 21).

4) Композиционная перепланировка текста, исходя из его новой драматургической функции. Например, миниатюрную маршеобразную песенку Гульды из 2-го действия (№ 17) “Die alten Männer müssen wie ein junges Weibchen frein” из оперы Бирея Кауэр разворачивает в простран-

ный одноименный канон Гульды, Георга, Минневарта и Фукса, изменяя при этом и жанровые особенности музыки.

Попутно с новой трактовкой поэтического фрагмента в стихах встречается тончайшая ретушь: подмена эпитетов, имен (“Weiber” на “Mädchen”), перестановка слов, создание новой рифмы и т. д.

Возвращаясь к вопросу о прототипе русской оперы-“переделки” “Леста, Днепровская Русалка” (3-я часть) Н. Краснопольского-С. Давыдова упомянем, что, за неимением полных либретто немецких опер, его прояснение также основывалось на сравнении двух немецких и русской рукописных партитур ЦМБ. Соответственно, в данном случае также привалировал акцент на анализе композиционного строения произведений. Это сравнение позволило указать на очевидные композиционные аналогии оригинальных немецких сочинений и русской “переделки”, тем самым более конкретно прояснив истоки музыкально-драматургической концепции “Лесты”.

Итак, по своему музыкально-композиционному строению российская “Леста” обнаруживает сходство с оперой “Die Nympe der Donau” Генслера-Кауэра. Особенно наглядно это запечатлено в структурном подобию 1-го действия, финала 3-го действия, а также в конструкции большинства ансамблевых сцен и в соответствии сольных номеров. Кроме того, удалось установить существование прототипов для 24-х из 38-ми номеров давыдовской оперы: из них 16 номеров имеют адекватные номера и у Кауэра, и у Бирея. В нижеследующей таблице приведены наиболее популярные номера из “Лесты” Краснопольского-Давыдова с их прототипами в операх Кауэра и Бирея.

<i>Die Donau Nympe</i> Г. Бирея	<i>Die Nympe der Donau</i> Ф. Кауэра	<i>Днепровская Русалка</i> С. Давыдова
	№ 2. Романс (Дуэт) Минневарта и Фукса: <i>In bläulichen Flüssen</i>	№ 2 Дуэт Кифара и Остана: <i>В водах Днепровских обитает</i>
Интродукция 1-го действия: фрагмент Лилли с ниссами: <i>Ein Herz, worin die Falschheit wohnt</i>	№ 3. Ария Гульды: <i>Ein Herz, worin die Falschheit wohnt</i>	№ 4. Ария Лесты: <i>Кто презря нежную любовь</i>
	№ 4. Ариетта Лилли: <i>Wer sagt mir doch</i>	№. 6. Ария Лизы: <i>Где терем Любич мне найти</i>

№ 6. Дуэт Минневарта и Фукса с хором: <i>Es lebe wer der Freundschaft hold</i>	№ 6. Дуэт Минневарта и Фукса с хором: <i>Es lebe wer der Freundschaft hold</i>	№ 7 Дуэт Кифара и Остана: Блаженна участь тех людей
	№ 8. Квартет никс: <i>Seht den feigen Bürgschen schlafen</i>	№ 8. Квартет: Нириса и три Русалки: <i>Посмотрите, как повеса</i>
№ 4. Песня Гульды: <i>Die Schweizermädchen (Bauernmädchen) sind so flink</i>		№ 9. Ария Лесты : <i>Мы девки-крестьянки</i>
№ 16. Ария Фукса: <i>Es wiehert schon das Streitross dort</i>	№ 12. Ария Фукса: <i>Es wiehert schon das Streitross dort</i>	№ 15. Ария Остана: <i>Глас трубный к бою всех зовет</i>
№ 20. Песня Лилли: <i>Meine Mutter ist so pfiffig</i>	№ 12. Ариетта Лилли: <i>Meine Mutter ist so pfiffig</i>	№ 21. Песня Лиды: <i>Любит матушка над вами посмеяться-пошутить</i>
№ 11. Дуэт Фукса и Минневарта: <i>Die alten Jungfern plappern viel</i>	№ 16. Ариетта Минневарта: <i>Die alten Weiber plappern viel</i>	№ 22. /Полонез/ Тарабара: <i>Хуже есть ли что на свете злых и сварливых старух</i>
№ 13. Гульда: <i>Mein Haessel ist ein guter Narr</i>	№ 15. Ариетта Гульды: <i>Mein Jorka dobre gute Narr</i>	№ 26. /Полонез/ Лесты: <i>Нигде такого парня нет, как Юрка милой мой</i>
№ 28. Хор карликов <i>Hur-li-burli</i>	№ 29. Хор карликов <i>Hur-li-burli</i>	№№ 32, 33. Хоры <i>Гурли-бурли</i>

Примечательной в работе передельщиков является следующая деталь: в тех случаях, когда подобные “куски” текста в оригинальных немецких сочинениях имеют различную композиционную трактовку (дуэт, ария и т. д.), Краснопольский и Давыдов всякий раз склоняются к композиционной версии Генслера-Кауэра.

В результате композиционного сравнительного анализа двух немецких и русской партитур выяснилось, что российские авторы при создании своего произведения демонстрируют комбинированный подход. С одной стороны, они опираются на конкретную модель (*Die Nym-*

phe der Donau Генслера-Кауэра) и перенимают приемы немецких переделщиков (композиционная перепланировка текста, “перепоручение” текста новым персонажам, вычленения, перемещения “кусков” текста из одного места в другое). С другой стороны, сохраняя “стратегию” “переделки” двух предыдущих частей “Русалки” (сокращение числа персонажей, укрупнение и развитие сцен с главными героями, акцентуация комического) проводят в жизнь новую концепцию музыкально-драматургического развития и реализуют собственное видение основных образов.

Так, главное событие в переделке третьей части на российский лад связано с идеей озвучивания двух важных персонажей – полоцкого князя Видостана и мамки Ратимы. Прототипами этих персонажей во всех частях немецкой версии были герои говорящие, лишённые каких-либо вокальных характеристик — рыцарь Альбрехт и девица Саломе. Музыкальная сфера двух вновь введенных поющих персонажей заняла свое, значительное место. Это не только способствовало детализации и психологизации образов, расширению возможности внедрения в музыкальный язык оперы национального песенного материала, но и привело к коренному сдвигу в музыкальной и эмоциональной архитектонике произведения в целом. Имеется в виду переработка интродукции 1-го действия (превращение кауэровского дуэта Минневарта и Фукса в квартет с участием Видостана), полная перепланировка 2-го и 3-го действий, где Давыдов развивает музыкальную образность Видостана и Ратимы, посвящая им специальные сольные и ансамблевые эпизоды. Числу последних принадлежат: Ария Видостана “О места, места приятны” (№ 14, 2-е д.); Песня Ратимы “Ах талант ли мой, талант” (№ 14, 2-е д.); Дуэт Ратимы и Тарабара “Милой дружок” (№ 27, 3-е д.); Ария Лесты “Я цыганка молодая” (№ 29, 3-е д.).

Итак, путем осмысления опыта европейских предшественников, российские авторы “Лесты” в процессе переделки осуществили попытку создания третьей, русифицированной версии “Русалки”. В этом своем почине переделщики прибегли к компиляции идей, создавая из двух немецких опер еще одну, русскую. Поэтому “Леста”, имеющая два равноценных прототипа, представляет собой в некотором смысле “переделку-компиляцию”. Существенно, что имея в распоряжении образцы не только оригинальных европейских произведений, но и образец европейской переделки, какой опера Генслера-Кауэра *Die Nympe der Donau*, создатели российской переделки заимствовали не только фабулу. Приемам переделки произведений на новый лад россияне также учились у европейцев.

Идея переделывания литературной основы “Русалки” на русский лад была максимально исчерпана, доведена до своего логического конца и материализована в виде самостоятельной российской версии пьесы – 4-ой части “Русалки”, сочиненной князем А. А. Шаховским в сотрудничестве с композитором С. Давыдовым. Она была поставлена в Петербурге в 1805 году. Литературная основа произведения уже не имела непосредственной связи с немецкими сказками, а на титульном листе ее партитуры красовалась надпись: “Русская опера...”. Там все смешалось: многочисленные Кифары и Тарабары, звучали украинский и русский языки, украинские и русские песни. Эта яркая опера-зрелище отразила специфику российской ментальности своего времени и по своим микромотивам напоминала зрелищные программы тех лет, где демонстрировались всевозможные достижения человека в разных областях жизни (акробатика, алхимия, оптика), привезенные издалека экзотические вещицы, звери, люди с физическими аномалиями. Так достигла своей кульминации сама идея абсурдизации немецкой русалочьей романтики.

“Днепровская Русалка”, ставшая плодом творчества многих авторов текста и музыки, является грандиозным, но не единственным образцом театральной “переделки с немецкого”. Практика приспособления иностранных музыкально-сценических произведений для российской сцены была широко распространена. Переделками немецких пьес на русский лад занимались многие литераторы: А. К. Бьерк, А. А. Жандр, И. Ленц, Е. Лифанов, А. Ф. Малиновский, М. А. Матинский, А. П. Поморский, И. Свечинский, А. А. Шаховской, А. И. Шеллер и другие. Из числа оперных “переделок с немецкого” можно назвать следующие: “Два Антона” Е. Лифанова с музыкой Б. Шака, “Жид в бочке” А. К. Бьерка с музыкой Г. Шнейдера и П. Турика, “Домовые” Н. Краснопольского с музыкой В. Мюллера и многие другие. Изучение подобных материалов позволит расширить представление о реальных творческих процессах взаимодействия различных национальных традиций в Петербурге в сфере музыкального театра, а также оценить значение немецкой театральной драматургии в истории формирования русского театра.

