

Петер Ханак

Историко-культурное значение венской и будапештской оперетты

Статья посвящена истории зарождения и восхождения к пику популярности жанра оперетты в Австро-Венгерской монархии. Опровергается широко распространенное в первой половине XX в. мнение, что в отличие от французской или английской оперетты с их ярко выраженной политико-сатирической направленностью, незамысловатые и легкомысленные либретто оперетт, ставившихся на театральных подмостках Вены и Будапешта, были демонстративно аполитичны. Последовательно рассматриваются сюжеты четырех оперетт — «Летучая мышь» и «Цыганский барон» (И. Штраус), «Веселая вдова» (Ф. Легар) и «Княгиня чардаша» (И. Кальмана), а также вызванные ими отклики в прессе. В них создавалась иллюзия легкости преодоления социальных границ: каскад искрометных, запоминающихся мелодий, заимствованных у разных народов полиэтничной монархии, соединял на сцене вальс, чардаш, польку, мазурку, цыганские напевы, отодвигая на второй план межнациональные противоречия. Слащавые любовные истории со счастливым концом помогали забыть о том, что Европа объята пожаром Первой мировой войны. Жанр оперетты стал частью массовой культуры, и, даже если ее художественный уровень и ценность сильно разнились от произведения к произведению, она предложила новый общий культурный метаязык и не отрезала широким народным массам путь к высокой музыкальной культуре, а скорее спрямила его.

Петер Ханак (1921–1997) — ведущий венгерский историк второй половины XX в., автор обобщающих трудов, монографий и статей по истории Австро-Венгерской монархии, процесса образования наций и межнациональных отношений, культуры рубежа XIX–XX вв. Статья публикуется с разрешения наследника автора, д-ра Андраша Ханака, и правообладателя журнала *Budapesti Negyed*, где статья впервые была опубликована, Архива города Будапешта, см.: *Hanák P. A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye* // *Budapesti Negyed*. 1997. 16–17. évf. 2–3. sz. URL: <http://epa.oszk.hu/00000/00003/00014/hanak.htm> (дата обращения: 20.07.2021). Статья была опубликована в переводе на английский язык, см.: *Hanák P. The cultural role of the Vienna-Budapest operetta* // *Hanák P. The garden and the workshop. Essays on the cultural history of Vienna and Budapest* Princeton; New York: Princeton University Press, 1998. P. 135–146. Переводчик выражает благодарность к. и. н. Н. А. Кручининой за консультации по истории оперетты (*прим. перев.*).

Ключевые слова: культурное пространство Австро-Венгрии, социальная функция оперетты, «Летучая мышь», «Цыганский барон», «Веселая вдова», «Княгиня чардаша», Иоганн Штраус, Франц Легар, Имре Кальман

Цитирование: Ханак П. Историко-культурное значение венской и будапештской оперетты // Центральноевропейские исследования. 2021. Вып. 4(13) / гл. ред. О. В. Хаванова. М.: Институт славяноведения РАН; СПб.: Нестор-История, 2021. С. 391–415. DOI: 10.31168/2619-0877.2021.4.15.

Я знаю, что полстраницы партитуры Листа стоит больше, чем все мои оперетты, которые я написал и еще напишу. Но я знаю, что эти полстраницы адресованы высокообразованным кругам, следовательно, лишь малой части театральной публики. Рядом с великими музыкантами находятся те, кто <...> не стесняется сочинять легкие, веселые, искрометные, элегантные и мелодичные музыкальные комедии¹.

Имре Кальман (1913)

Оперетта — благодатная тема для историка культуры, даже если работающие в этой области ученые, попав под обаяние культуры «высокой», в большинстве относятся к предмету пренебрежительно, в лучшем случае встречают высокомерными улыбками «конфуз» того или иного коллеги, взявшегося за изучение оперетты². И то правда: музыкальный продукт индустрии развлечений, как правило, незатейлив и прост. Между тем, при всей примитивности и легкости, оперетта всегда пользовалась популярностью, особенно в Центральной Европе, в Австро-Венгерской монархии, и не только у музыкально необразованной широкой публики, но и в кругах крупной буржуазии, интеллигенции, даже у музыкантов, художников и писателей. Оперетта не знает региональных и государственных границ, переступает через социальные барьеры, проникает во все политические круги: она воистину соединяет людей и целые народы. Вопрос о ее непреходящем успехе и массовом характере — не только благодатная, но и занимательная тема для историка культуры³. В поисках ответа

¹ Brusatti, Deutschmann (Hrsg.) 1984: 51.

² Batta 1992: 7.

³ Неслучайно, что автор монографии об оперетте Б. Грун отнес ее к «истории культуры», см.: Grun 1961. Ср.: Dahlhaus 1980; Hadamowsky, Otte, 1947.

на него нелишним будет обратиться к краткой истории возникновения оперетты.

В числе «предков» оперетты есть насчитывающие не одно столетие, вполне благородные жанры, такие как опера-буффа и ее позднейшие простонародные варианты — зингшпиль⁴ и фольксшпюк⁵. На ее генеалогическом древе сияют имена Джованни Баттисты Перголези (1710–1736), Вольфганга Амадея Моцарта (1756–1791), Гаэтано Доницетти (1797–1848) и менее известных Иоганна Баптиста Шенка (1753–1836), Карла Диттеса фон Диттесдорфа (1739–1799), а также Джона Гея (1685–1732) и Иоганна Кристофа Пепуша (1667–1752) — авторов «Оперы нищего»⁶. Музыкальные зрелища — в форме коротких опер или завоевавшего популярность у буржуазии зингшпиля — были предисторией. Оперетта как современный жанр, как провозвестник триумфа буржуазии, родилась в 1850-е годы в Париже. Специалисты и широкая публика едины во мнении, что ее отцом был Жак Оффенбах (1819–1880)⁷.

Мнение в самом деле единодушное, чего не скажешь о его обосновании. Ряд авторов ведет речь об иронии как в выборе тем, так и в мелодике созданного Оффенбахом жанра, о социальной критике и насмешках над политической системой бонапартизма. По их мнению, роль оперетты заключалась в том, чтобы «отразить эпоху в кривом зеркале»⁸. Несомненно, что ирония, которой блещут великие оперетты «Орфей», «Елена Прекрасная», «Герцогиня Герольштейнская», была обращена против позорного подражания Наполеону, безродного императорского двора и крупной буржуазии, но побудительные мотивы и функция оперетты имеют более глубокий исторический смысл: порожденная буржуазией либеральная интеллигенция, смеясь, прощалась с героическим культом, эпопеями и великими операми национальной романтики, костюмными драмами на сюжеты, позаимствованные у античной или средневековой истории. В Италии, Германии, Центральной и Восточной Европе все еще царил

⁴ *Зингшпиль* (нем. *Singspiel*) — музыкально-драматический жанр, распространенный в Германии во второй половине XVIII — начале XIX в.: пьеса с музыкальными номерами комического содержания (нпим. *перев.*).

⁵ *Фольксшпюк* (нем. *Volksstück*) — жанр немецкой драматургии, гротескно-комические пьесы из народной жизни (нпим. *перев.*).

⁶ Grun 1961: 75–80.

⁷ Grun 1961: 105–106, 115; Batta 1992: 58–60; Brusatti, Deutschmann (Hrsg.) 1984: 31; Bekker 1909.

⁸ Batta 1992: 59.

и процветала романтическая опера, когда Париж уже высмеивал ложных богов и жрецов, поклонявшихся бирже.

Парижская, английская, затем и венская оперетта были обязаны успехом трем особенностям. Во-первых, свежей, одухотворенно-мелодичной музыке, которая вобрала в себя сольные арии, дуэты, квартеты и хор классической оперы, но была не только начисто лишена ее возвышенного пафоса, неестественной драматизации, но даже глумилась над ними. Популярности оперетте добавляли танцевальная музыка и фольклорные мотивы. Во-вторых, широкая зрительская аудитория затаив дыхание следила за круто закрученным сюжетом, который, словно народная сказка, исполнял мечты и более или менее соответствовал представлениям масс о справедливости. Третьим достоинством оперетты, способствовавшим росту ее популярности, была зрелищность, великолепные декорации, поражавшие воображение костюмы и зажигательные танцы.

Помимо собственно художественной ценности у появления оперетты и ее победного шествия по миру было одно неперемное внешнее условие: *мегаполис*. Каждый театральный жанр связан с окружающим пространством, диктуемым эпохой и обществом: античным полисом, ренессансным и барочным государевым двором, камерным залом. Большой город XIX в. тоже нашел для своих развлекательных жанров самые подходящие места: большой каменный театр, здание оперы, концертный зал и спортивный стадион.

Опера второй половины XIX в. все решительнее рвала с песенной мелодикой бельканто. Круг ее почитателей сузился до подлинных меломанов, способных ориентироваться в элитарной империи вагнеровской и поствагнеровской интеллектуальной музыки. Если оперы конца столетия — поздний Джузеппе Верди (1813–1901) и большинство произведений Джакомо Пуччини (1858–1924) — с их сложным музыкальным языком отделили художественно образованную элиту от широких масс, то оперетта как синтетическое искусство, удовлетворяющее вкусам массовой культуры большого города, превратилась в гезамткунстверк⁹ и объединила в некоей общей культуре весь социум большого города, от высших слоев до жаждущих приобщения к искусству рабочих.

⁹ *Гезамткунстверк* (нем. *Gesamtkunstwerk*) — концепция «единения искусств», основанная на идее художественного преобразования действительности методом взаимодействия элементов разных видов и жанров искусства в одном произведении (*прим. перев.*).

Новый музыкальный жанр

В Вене новый музыкальный жанр был встречен благосклонно: историческая ситуация и традиция, одним словом *гений места*, как нельзя лучше соответствовали оперетте¹⁰. Многонациональному венскому обществу, императорско-королевскому двору и аристократии всегда был свойственен космополитизм, буржуазия же была политически лояльной, восхищалась миром магнатов и педантизмом имперской бюрократии, подражала им, но и посмеивалась над ними. В середине XIX в. наступило примирение двух городских художественных традиций — барокко и бидермайера. Оперетта же соединила в себе благочестие и чувствительность, лояльность и иронию, зрелищность и юмор, музыку и танцы¹¹.

У жанра оперетты были здесь глубокие корни. Ее предшественницей считается старовенская (*Alt-Wiener*) народная комедия с ее танцевально-песенными произведениями, в которых нашлось место и для вальса, выросшего из австро-немецкого лендлера, и для чешско-польской польки, мазурки, венгерского чардаша. Этот жанр, известный как зингшпиль, в первую очередь под влиянием парижской оперетты получил во второй половине XIX в. новое имя и содержательное наполнение¹². Об этом свидетельствовал быстрый и бурный успех Оффенбаха и Флоримона Эрве (1825–1892), их адаптация в сочинениях Франца фон Зуппе (1819–1895), Кара Миллёкера (1842–1899) и, в первую очередь, Иоганна Штрауса (1825–1899). Впрочем, венская оперетта во многом отличалась от парижской: не была столь безжалостно ироничной, в музыке звучали не сатирические мотивы, а скорее сладко-мечтательная певучесть, и в танце царил не канкан, а вальс. Таковы были вкусы и запросы венской публики, и им максимально соответствовали «Прекрасная Галатее» и «Боккаччо» фон Зуппе и «Летучая мышь» Штрауса.

Указание на различия между парижской и венской опереттой отнюдь не должно сопровождаться смелыми выводами социально-политического толка. Было бы ошибкой утверждать, что в парижской оперетте якобы выразилась боевая политическая оппозиционность,

¹⁰ Lichtfuss 1989: 18; Batta 1992: 61–62.

¹¹ Csáky 1995: 40, 46–48, 50–53.

¹² Brusatti, Deutschmann (Hrsg.) 1984: 25–26.

в то время как в венской и опосредованно в будапештской — политический конформизм и дух верноподданничества. Это расхожее мнение сформулировал знаменитый в свое время писатель и критик Карл Краус (1874–1936), который громил не только оперетту как декадентский продукт распада, но и всю культуру венского модерна, группу писателей «Молодая Вена» (*Junges Wien*), «испорченную литературу», стиль Сецессион, потому что во всем ему виделся продукт духовного и морального упадка вырожденческой средней буржуазии. Выпады Крауса понятны: он был непримиримым врагом всего прогнившего общественного устройства и одновременно радикальным художественным критиком. «Мы беспомощно стоим на пороге культурной катастрофы, — писал он в 1909 г., — <...> оглядываясь назад, мы видим, насколько изменился облик этого города с тех пор, как он попал в руки торговцев духовностью»¹³. В этом контексте оперетта была не более чем примером вырождения от Оффенбаха до «Летучей мыши» и далее до «дрянной “Веселой вдовы”».

Среди последователей Крауса самым радикальным был Герман Брох (1886–1951) — известный в кругах мятежной австрийской интеллигенции начала XX в. писатель и публицист. По его мнению, Австрия в XIX в. оказалась в глухом *ценностном вакууме*, Вена скатилась до провинциального города-музея.

Если мы сравним тип оперетты, представленный Оффенбахом, Салливаном и Йоганном Штраусом, окажется, что у последнего, в отличие от двух других, отсутствует какая бы то ни было сатирическая тенденция: дух иронии, который в классическую эпоху, в первой половине XIX в., отличал венскую народную сцену, <...> улетучился отовсюду, и не осталось ничего, кроме плоской копии доведенной до абсурда комической оперы с ее местами милой, местами безвкусной романтикой; <...> все заполнил примитивный цинизм исключительно декоративного развлечения, и подлинным провозвестником его аморальности стал дух штраусовского вальса. <...> Созданная Штраусом форма оперетты родилась в своеобразном вакууме.

Вообще, ее успех свидетельствовал о том, что «весь мир погружается в неотвратимо наступающий ценностный вакуум»¹⁴.

¹³ Цит. по: Csáky 1995: 30–31.

¹⁴ Цит. по: Broch H. Hofmannsthal és kora: szecesszió vagy értékvesztés? Budapest: Helikon, 1988. 60–61. old.

От «Летучей мыши» до «Цыганского барона»

Теория мировой катастрофы, с какой бы интеллектуальной высоты ни пророчествовал Брех и каким бы глубоким ни было ее обоснование в период между двумя мировыми войнами¹⁵, по ценности мало чем отличалась от библейских предсказаний конца света. Она не только ошибочна и ложна в отношении передовой высокой культуры, отличавшей Вену рубежа веков, но и несправедлива в оценке культуры оперетты. Прежде всего, неверно сравнивать социально-сатирические пьесы Иоганна Нестроя (1801–1862), восходящие к фарсу и плутовству, с народной драмой, наследницей фольклорного, как если бы мы захотели сопоставить «Рождественскую ораторию» Баха с вертепным представлением. Оперетта всегда и везде была развлечением, смешной карикатурой и не служила отвлеченным высокоморальным целям. Далее, неуместно противопоставлять уровень Вены политической культуре и гражданскому обществу Парижа. Хромает сравнение, при котором оперетты Оффенбаха, Эрвэ или Салливана называются сатирической критикой режима, а Штраус предстает типичным воплощением аморальности и глупости.

Концепцию Бреха разделяют многие историки культуры. В недавно вышедшем в свет австрийском труде, посвященном оперетте, говорится: «Причину отстраненности венской оперетты от политической повестки, что характеризовало ее от зарождения до упадка, следует искать в событиях 1848 г.»¹⁶ Выходит, что бойцовские качества оперетты были уничтожены еще до ее появления на свет, в момент подавления народного восстания и начала авторитарного правления Франца Иосифа. Лихтфусс писал, что венская оперетта не ставила целью критику эпохи, как пьесы Нестроя, оппозируя власти. Наоборот, «она укрепляла господствующий социальный строй»¹⁷. Но входила ли в задачи нового музыкального жанра острая критика повседневной политики? В самом деле, были ли такими уж конформистами в духе *k. u. k.*¹⁸ Штраус, Легар или Кальман? Пусть за них, даже если только в прозе, выскажутся их произведения.

¹⁵ Csáky 1995: 31–32.

¹⁶ Lichtfuss 1989: 19.

¹⁷ Lichtfuss 1989: 19.

¹⁸ От нем. *kaiserlicher und königlicher* — «императорский и королевский», приставка к названиям общеимперских институтов Австро-Венгрии, подчеркивавшая

Во-первых, «Летучая мышь». Веселая игра, беззаботное новогоднее или святочное веселье. Шедевр Штрауса. Часто говорят: «Самая венская оперетта»¹⁹. Специалисты признают, что этому произведению не хватает критики, в нем мягко, игриво высмеивается буржуа, который хочет казаться более значимым, аристократом, истинным господином в этой монархии, помешанной на рангах. Но этого недостаточно, не хватает бьющей через край иронии. Не исключено, что уже во *французском* оригинале, либретто, написанном знаменитой парой Анри Мельяк (1831–1897) — Людовик Галеви (1834–1908), критики было мало, а возможно, ее вымарала всесильная цензура. Известно, что в марте 1874 г. цензурный отдел венской полиции (!) потребовал от Штрауса, чтобы тот вымарал строки, «неприемлемые с политической и моральной точек зрения»²⁰.

Но и в той «Летучей мыши», что была поставлена на сцене, не было недостатка в неконформистском свободомыслии. «Общество» вынуждено принять горничную Адель, которая не предает огласке обман хозяина, выдающего себя за важного господина, и к тому же, несмотря на то, что простая служанка, великолепно поет и танцует. Можно предположить, что Адель — венская «родственница» Сюзанны из «Фигаро» Бомарше и ее фигура — как в словах, так и в музыке — воплощает идею *равенства*. Можно упомянуть и о пикантном братании разгоряченных шампанским гостей — «кавалькаде» *Brüderlein und Schwesterlein*²¹, яркой, запоминающейся мелодии, выражающей дух *брамства*. Но дело не только в либретто или отдельных персонажах. Музыка «Летучей мыши» — вот главный аргумент: это причудливые, веселые, остроумные, танцевальные, но в то же время характерные и поднимающие настроение мелодии, раскрепощающие всю компанию. По напору, ритму и свободе музыка Штрауса ничем не уступает музыке Оффенбаха. Может быть, мир «Летучей мыши» — это

двуединный характер государства и ставшая символом политической лояльности режиму (*прим. перев.*).

¹⁹ Batta 1992: 91. См. также документальные романы: *Gál Gy. S., Somogyi V. Mesél a bécsi erdő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 476–491. old.; *Gál Gy. S., Somogyi V. Operettek könyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 72–78. old.; *Schnitzer I. Meister Johann: Bunte Geschichten aus der Johann Strauß Zeit: 2 Bde*. Wien: Halm und Goldmann, 1920; *Decsey E. Johann Strauss. Ein Wiener Buch*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1922. 298 s.

²⁰ Linke 1989: 101.

²¹ «Ты мой брат, ты мой брат, а ты сестра», перевод Т. М. Лопатиной (*прим. перев.*). См.: URL: http://samlib.ru/l/lopatina_t_m/adele.shtml (дата обращения: 20.08.2021).

сказочный мир, несколько часов опьянения, утешения, но он давал именно то, в чем так нуждался житель этого региона: чуть-чуть обмана, чуть-чуть самообмана, немного реальности, много иллюзий, известную лояльность и скрытую критику, но самое главное — язык, который без слов соединял воедино множество разных народов, наций, вероисповеданий, — музыку. Не случайно в регионе, где не раз стирали и заново прочерчивали политические границы, в новогоднюю ночь на сцене или в средствах массовой информации по сей день звучат милые сердцу, до боли знакомые мелодии «Летучей мыши».

С точки зрения историко-культурной релевантности «Цыганский барон» едва ли не превосходит по значению «Летучую мышь». Между написанием двух оперетт прошло десять лет побед и поражений. И Штраус, и сам жанр переживали пору упадка, когда гастроли в Будапеште привели к неожиданному повороту событий. В феврале 1883 г. маэстро лично дирижировал «Веселой войной». К успеху и популярности добавилась памятная встреча: венский король вальса посетил венгерского литературного князя Мора Йокаи (1825–1904)²². Штраус искал либретто, новую историю, и Йокаи предложил ему готовый рецепт — романтическую сказку. Позаимствовать тему в прошлом, в Венгрии, освобожденной от османского владычества. Куда ни кинь взгляд, всюду запустение, болота, сожженные деревни. Насели этот романтический край романтическим народом, лучше всего цыганами. На подмостках музыкального театра этот милый бродячий народ наверняка будет пользоваться успехом. В пьесе должен быть найден клад. Кому понравится оперетта, если ее герой сколотил скромное состояние тридцатью годами тяжелого физического труда? Публика скажет, так и мы можем. Деньги должны свалиться с неба или возникнуть из-под земли, влюбленных же поиски клада в романтической атмосфере должны соединить навсегда. Венчать их должен не священник. Пусть действие завершится свадьбой, на которой молодым сыграют птицы и сверчки²³.

Штраусу сказка понравилась. Через пару месяцев австрийско-венгерский переводчик Игнац Шницер (1839–1921) переложил ее на немецкий язык и написал либретто, которое оказалось пригодно

²² Linke 1989: 122. Встречу описал И. Шницер в книге «Маэстро Иоганн», см.: *Schnitzer I. Meister Johann. Bunte Geschichten aus der Johann Strauß-Zeit*: 2 vols. Vienna: Halm, 1920. Цит. по: *Gál Gy. S., Somogyi V. Mesél a bécsi erdő. 533–537. old.* Cp.: *Jacob H. E. A régi Bécs: Johann Strauss regényes élete*. Budapest: Grill K., 1939. 261–266. old.

²³ *Gál Gy. S., Somogyi V. Mesél a bécsi erdő. 538–539. old.*

к постановке на сцене. Музыка сочинялась медленно. Прошло два года, пока на свет появилась эта иронично-романтическая, а впрочем, истинно австро-венгерская оперетта, музыкальный шедевр, перед которым вскоре распахнулись двери оперного театра.

В «Цыганском бароне», премьера которого состоялась в октябре 1885 г., было все, что нужно для романтической оперетты. Венгерский дворянин-изгнанник, которого милует добрая государыня Мария Терезия (1740–1780 гг.) и возвращает ему имения; выскочка-свиноторговец, согласный выдать дочь замуж только за барона; добросердечные цыгане и красавица-цыганка Саффи, которая в конце пьесы оказывается принцессой — дочерью Темешварского паши. Есть загадочный, надежно спрятанный клад, найденный влюбленными. Есть австрийская бюрократия и ее противоположность — венгерская любовь к свободе и храбрость, спасающая монархию и молодую королеву от испанцев. И, конечно, музыка: не только гламурные песенки, но и мелодии, в ткань которых композитор включил элементы из сокровищницы практически всех народов Австро-Венгрии. В первых четырех тактах звучат аккорды венгерского мира, «играет цимбал, бушует рапсодическая музыка, контрапунктом к которой выступает мир Вены»²⁴. В оперетте соседствуют вербункош, чардаш, цыганские мотивы, полька и несравненный вальс. Вербункош, звучащий в конце второго действия, сочинил один цыганский музыкант в 1848 г.²⁵ На 25-м представлении публику ждал большой сюрприз: тогда впервые на венских подмостках прозвучал ранее запрещенный «Марш Ракоци» (*Rákóczi-induló*)²⁶, которым после Гектора Берлиоза (1803–1869) и Франца Листа (1811–1886) вдохновился и Штраус.

Удивительная судьба этой пьесы объясняется еще и тем, что история не заимствована из мифологии или пикантной французской комедии, но основана на реальных событиях. Даже клад — это не вымысел драматурга. В имении, принадлежавшем семье разбогатевших сербских купцов, в земле нашли утварь из чистого золота (знаменитый «Надьсентмиклошский клад»), и Александр Нако (1785–1848) преподнес ее в дар императору Францу I (1792–1835 гг.). Полученный в благодарность графский титул стал первым успехом этой сказочной

²⁴ Decsey E. Johann Strauss.

²⁵ М. Йокаи, по его словам, лично обратил внимание Штрауса на вербовщика.

²⁶ Jacob H. E. A régi Bécs. 269–270. old.; Linke 1989: 126.



Рис. 1. Карикатура «Йокаи дома — Йокаи в Вене»
из сатирического журнала Borsszem Jankó («Янко-Переуц»)

истории, которую затем Йокаи прославил на всю Венгрию, а «Цыганский барон» принес ей мировую славу. До конца XIX в. в Вене было дано 300 представлений, в Будапеште — более 100, оперетту поставили все ведущие музыкальные театры мира от Нью-Йорка до Санкт-Петербурга.

В профессиональной среде оперетта была принята благосклонно, даже восторженно, но звучали и критически настроенные голоса²⁷. Будапештским журналистам не понравилось, что Баринкая — в отсутствие тенора — исполняла хорошенькая примадонна Илка Палмай (1860–1945): ее мальчиговая грация была начисто лишена суровой венгерской мужественности²⁸. Пресса особо злобствовала, что Шницер, потакавший венским вкусам, изменил суть романа Йокаи. Писателю не следовало бы принимать эти редактуры. «Если кто-то столь великая звезда, что освещает всю Венгрию, зачем превращаться в сальную свечу на попире венского музыканта?»²⁹, — спрашивалось в передовице столичной газеты (рис. 1). Одним «союз венского вальса и венгерского чардаша» пришелся по сердцу, другие возмущались тем, что патриотический венгерский мир подвергся «вальсизации»³⁰. Нашелся и такой критик, который счел устаревшей сказочно-романтическую историю, в которой «бессмысленно грохочут вальсы»³¹. Как говорилось выше, самое строгое суждение вынес Г. Брех, правда, спустя семьдесят лет после премьеры, когда не только мир оперетты, но и вся социально-политическая система многовековой монархии превратились в иллюзию.

Детальное описание сказки «Цыганский барон» и ее сценической судьбы объясняется не только ценностью самого произведения и его успехом, но и следованием принципу историзма. В двуединой монархии, где наряду с конституционным строем, пользуясь его несовершенством, продолжали существовать императорско-королевский абсолютизм и остатки феодальной структуры, где бюрократия и армия оставались самостоятельной силой, где Зигмунд Фрейд (1856–1939) позаимствовал у не прекратившего существования на рубеже XIX–XX вв. цензурного ведомства понятие «цензура сновидения», оперетта

²⁷ Pesti Hírlap. 1885. X 25: 7; 1886. III 27: 7; Pesti Napló. 1885. X 27; 1886. III 27; Vasárnapi Újság. 1886. IV 25.

²⁸ Ország-Világ. 1886. IV 3: 228.

²⁹ Borsszem Jankó. 1885. XI 1: 8.

³⁰ Vasárnapi Újság. 1885. XI 15: 742.

³¹ Цит. по: Grun 1961: 232.

«Цыганский барон» стала не только критическим, но и оппозиционным сочинением. В те времена было злободневно и смело потешаться над твердолобым бюрократом и лицемерным «моральным комитетом» или восхвалять свободу любви и брак вне церковного таинства (это были как раз 1880-е годы, период провальных попыток реформировать церковь). В имперской Вене сорок лет спустя после революции и национально-освободительной войны 1848–1849 гг. и через двадцать лет после подписания соглашения о превращении империи в двуединую монархию потребовалось известное гражданское мужество, чтобы открыто со сцены исполнить «Марш Ракоци», о чем свидетельствовали и недовольство властей, и народный восторг.

Эти обстоятельства только подкрепляют мнение о том, насколько критические оценки венско-будапештской оперетты в сравнении с Парижем и Лондоном были несправедливы и антиисторичны. Там, в гражданском обществе, в относительно гомогенной национальной среде, критическая функция оперетты выражалась в первую очередь в политической сатире. В двуединой монархии, где и после подписания Соглашения 1867 г. были живы чувства взаимной неприязни, врачевание обид и усмирение гнева были более чем уместны. После премьеры директор *Theater an der Wien* Франц Яунер (1831–1900) заявил:

Спектакль “Цыганский барон” — величайшее театральное впечатление в моей жизни. Триумф “Цыганского барона” — дружба с венграми и демократическая манифестация. Демонстрация симпатии, которая более полвека была разлита в воздухе, но только сейчас вылилась наружу. <...> Эти переливы могли прозвучать уже после 3 июля 1866 г., когда Бенедек³² проиграл битву при Садовой. После той катастрофы не у одного ответственного лица зародилась мысль, что с венграми нужно обходиться помягче. Радовались, что кто-то выходит к венской публике, героически представляет Баринка и заодно смеется над карикатурой на меттерниховскую цензуру³³.

Не будет преувеличением сказать, что «Цыганский барон» был частью долгого процесса примирения или, лучше, замирения, умиротворения душ, своеобразным «культурным соглашением», выраженным в стихах, песнях и танцах. Объединительное воздействие

³² Людвиг Август фон Бенедек (1804–1881) — австрийский военачальник (*прим. перев.*).

³³ Цит. по: *Gál Gy. S., Somogyi V. Mesél a bécsi erdő. 542–543. old.* Между прочим, текст арии с издательствами в адрес морального комитета написал лично Йокаи.

не ограничивалось австрийцами и венграми. В монархии, где государственная идея — традиционная династическая верность — лишилась привлекательности, история и литература с ярко выраженным национальным духом не могли создать наднациональную или межнациональную идентичность. Если в армии сохранялся общий служебный язык, немецкий, который большинство солдат не понимали, в гражданской жизни соперничали друг с другом дюжина языков, обычаев и традиций. Зато Моцарт, Гайдн, Шуберт, Брамс, Сметана, Дворжак, Малер, Штраус и Легар могли обратиться к многочисленным странам и народам на понятном языке и создать единый культурный код. В теорию мировой катастрофы Броха не вписывалась умиротворяющая, интегрирующая роль музыки и ее традиционной культуры повседневной жизни. Это прекрасно понимал Франц Верфель (1890–1945): в оперетте, «в этой банальной художественной форме, отразилась старая Австрия с ее ритмами и юмором». Более того, «только здесь и могла сохраниться оперетта в ее старой форме и продолжить жить в народе»³⁴. В монархии интегрирующая сила оперетты не замыкалась на больших городах. Ее культурно-историческая роль была шире, объемнее. Она заимствовала музыку, танцы и характерных персонажей у всех народов, она также распространяла народную музыку, народные танцы и обычаи, в какой-то степени сплавливая их в единое целое. Тем самым оперетта способствовала возникновению некой единой массовой культуры монархии. Если в Какании, «этом уже исчезнувшем, непонятном государстве» было что-то, «хотя это и не признано, образцовым»³⁵, это была музыкальная, а именно *массовая музыкальная культура*.

«Веселая вдова»

В XX в. во всем мире произошли большие перемены. В монархии ощутимо возросла социальная и национальная напряженность, на международной арене зрели политические конфликты. Культура

³⁴ Цит. по: *Mahler-Werfel A. Mein Leben*. Frankfurt a. M: Fischer, 1960. S. 149.

³⁵ *Музиль Р. Человек без свойств* / пер. с нем. С. Апта. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 1994. Т. 1. С. 56. В этом романе не без иронии упоминаются достоинства воображаемой страны Какании, прообразом которой послужила Австро-Венгерская монархия.

бурлила: на смену состарившемуся миру чувств и форм историзма и романтики шли новые силы, новые стили. Древний источник — фольклор — давно угас, но и оперетта «золотого века» переживала кризис. Достаточно упомянуть о том, что родной дом музыкального театра, *Theater an der Wien*, в начале века закрылся, кризисные явления затронули все театры³⁶. Обновление и сопутствовавшие ему потрясения охватили искусство и музыкальную культуру Вены и Будапешта. Оперетте тоже приходилось подстраиваться под настроения эпохи.

Признаки обновления появились в первые годы столетия. После смерти Штрауса особой популярностью пользовались осовремененные оперетты Лео Фалля (1873–1925), «Герцог Боб» венгра Енё Хуски (1875–1960) покорила публику в обеих столицах. Эндре Ади (1877–1919), в то время молодой публицист из газеты *Nagyvárad Napló* («Надьварадский дневник»), обратил внимание на то, что речь идет не о какой-то «слащаво наивной и дурашливой» игре.

Оперетта, собственно говоря, самый серьезный из сценических жанров, самый красивый и свободный, в нем можно безнаказанно дать по шее королю; родившись в мыслящих, изобретательных, жаждущих перемен душах, она может сокрушить больше в этом прогнившем мире <...>, чем пять парламентских обструкций³⁷.

Хотя в то время оперетта не считалась высоким искусством, Ади, не страдавший интеллигентским снобизмом, указал на одну из ее скрытых, не заметных поверхностному наблюдателю черт. Его коллега и поэт Дюла Юхас (1883–1937) также заметил, что европейская оперетта распространялась в Австро-Венгерской монархии и затем медленно, но верно перемещалась в Венгрию. Он объяснял это тем, что драма еще не нашла новую форму, не соответствовала требованиям, предъявляемым газетами и кино. У оперетты был гибкий сюжет, много легких стихов и музыки, много декораций и мало серьезности. Этого и хотела публика, особенно в Центральной и Восточной Европе, которая еще недостаточно созрела для Генрика Ибсена (1828–1906) и Герхардта Гауптмана (1862–1946)³⁸.

³⁶ Grun 1961: 323–324; Riess 1963: 84–86.

³⁷ Endre A. A hétről // Nagyvárad Napló. 1910. 10 V.

³⁸ Juhász Gy. Az operett // Nagyvárad. 1909. 1 VII.

Видной фигурой «серебряного века» оперетты был Франц Легар (1870–1948) — гражданин Австро-Венгерской монархии «габсбургской национальности». Его семья происходила из Богемии, предки были онемеченными чешскими крестьянами и ремесленниками. Отец — музыкант, дирижер военного оркестра — объездил всю монархию, от родного Комарома до Коложвара, Праги и Сараево. Детей, путешествовавших вместе с полком, по немецкому названию армейского ранца (*Tornist*) называли «турнистерами». В Легаре рано проявилось музыкальное дарование, и он поступил в консерваторию, где стал большим поклонником Антонина Дворжака (1841–1904). Франц учился на скрипача, но пошел по стопам отца и 12 лет служил полковым дирижером³⁹. Эти годы дали богатый опыт и многие преимущества. Армия по всей монархии выполняла интегрирующую функцию. Военным дирижерам полагалось знать все жанры, венские новинки, местный фольклор, предпочтения массового вкуса. Эта школа помогла ему сделать впечатляющую карьеру. Директор *Theater an der Wien* венгр Вилмош Карцаг (1859–1923), знакомый с ранними сочинениями Легара, не ошибся, когда предложил ему положить на музыку одно увлекательно написанное либретто. Его авторы не были оригинальны: в поисках сюжета они случайно наткнулись на пыльную рукопись *L'Attaché* («Атташе посольства»). С либретто отряхнули пыль, придали истории динамизм, нашли для нее привлекательное название женского рода и — что немаловажно — перенесли в маленькое балканское государство Понтеведро, так что зрители могли отождествить себя с действием на сцене и, главное, высокомерно от него дистанцироваться. Красавцу-атташе поручают завоевать руку и сердце веселой вдовы Ганны Главари и тем самым обеспечить родине вдовьи миллионы. Однако Ганна опасается охотников за состоянием, а граф Данило не хочет, чтобы его считали одним из них. За страстным разрывом следует еще более страстное примирение и всеобщие объятия: мужчина завоевал сердце женщины, родина спасена.

Что нового в гламурной сказке о «Веселой вдове»? В сухом остатке — ничего, но либретто в целом написано новаторски: лицемерие и чувственность бидермайера исчезают, заменяются фривольной столичной расхлябанностью, смелым юмором, критикой ложной

³⁹ *Decsey E. Franz Lehár. Wien: Drei Masken-Verlag, 1924; Grun 1961: 333–341. old; Hadamowsky, Otte 1947.*

капиталистической морали, брака и политики. Видный исследователь темы Мориц Чаки⁴⁰ показал политическую подоплеку оперетты. «Мы, вдовы, ах, желанны всеми, / Но стоит бедным нам разбогатеть, / Нас сразу вдвое ценят»⁴¹, — поет в выходной арии Ганна. Брак, шутит Данило, вначале подобен Двойному союзу, но он очень быстро превращается в союз троих (Тройственный союз) ... Дамы с готовностью принимают политику «открытых дверей». О чем поется в знаменитой арии «Иду к “Максиму” я»? Что там шампанское льется рекой, непринужденная атмосфера, гремит канкан, а поцелуи хорошеньких девушек дороже любви к родине⁴². В любом другом месте это вызвало бы скандал, но в Париже, в обществе веселой вдовы, оказалось уместным, прежде всего благодаря поразительным музыкальным решениям. Ибо подлинным новаторством стал не текст, а притягательная сила музыки Легара.

Написав первую песню, дело было за полночь, композитор позвонил автору либретто и сыграл ему «Песнь о глупом всаднике» (*Dummer, dummer Reitersmann*). Тот, сонный и раздосадованный, признал: «Вальс упругий, гибкий, соблазнительный и откровенно эротичный»⁴³. Исследователь культурно-исторического значения оперетты Бернард Грун считал, что абсолютная новизна «Веселой вдовы» заключалась в том, с какой смелой находчивостью в ней посредством музыки передана вибрирующая чувственность. Мелодии не говорят ни о чем другом, кроме желания, страсти, любви. Но делается это по-новому, вопреки всем канонам. Легар легко чередует мажорные и минорные тона, использует современные музыкальные влияния. Выход Ганны начинается с мазурки и завершается парижским медленным вальсом. Песню о Вилье, этот нежно-чувственный

⁴⁰ Через год после выхода в свет цитируемой статьи М. Чаки опубликовал фундаментальное, с тех пор ставшее классическим исследование: *Csáky M. Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*. Wien; Köln; Weimar: 1998. 328 s. В переводе на русский язык см.: *Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк* / пер. с нем. В. Ерохина. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2001. 347 с. (нпум. непев.).

⁴¹ В оригинале: *Wir Witwen, ach, wir sind begehrt! / Erst wenn wir armen Witwen reich sind, / Ja, dann haben wir doppelten Wert!* В либретто на русском языке этим строкам условно соответствует: «Немного стоит ваш восторг, / Вы лжете, господа. / Ведь может быть один лишь факт: / Вам денежки подай», цит. по: <http://anni-5.narod.ru/vdova.html> (дата обращения: 26.08.2021) (нпум. непев.).

⁴² Csáky 1995: 40, 43; *Molnár Gál P. A víg özevgy* // *Mozgó Világ*, 1988. IV 110–116.

⁴³ Grun 1961: 347; Riess 1963: 86.

романс, оркестр завершает издевательски звучащими раскатами. Очевидно, что Легар использовал музыкальные приемы, с которыми познакомился у Клода Дебюсси (1862–1918) или Густава Малера (1860–1911)⁴⁴.

Формально действие оперетты разворачивается в Париже, но фиктивный местный колорит не более чем фасад, за которым скрываются реалии Вены и Центральной Европы. Насмешки над одряхлевшей аристократией, карикатура на сангвинический «патриотизм», персонажи и сама главная героиня Ганна — то ли из Пешта, то ли из Праги или Загреба, но прежде всего это венцы. «Таким образом, сочинение Франца Легара — не оперетта, но явление новейшей истории, выражение духа времени, разве что не концепция», — восторгался критик журнала *A Hét*⁴⁵.

Сочинив «Веселую вдову», «Графа Люксембурга» и другие оперетты, Легар совершил настоящий подвиг. Ему удалось воссоединить сильно разделенную столичную публику, в которой эзотерическая, обожествленная высокая культура все более резко отделялась от музыки массового производства для средних и низших слоев. Под мелодии, которые лились с подмостков театров оперетты и улаждали слух посетителей кафе, танцевали как на светских балах, так и в пригородных кабачках, их насвистывали не только дети прислуги, но и такие великие музыканты, как Густав Малер⁴⁶. Премьера «Веселой вдовы» состоялась в конце декабря 1905 г. в Вене. В первое десятилетие было дано 400 представлений в Вене и 150 в Будапеште. Как европейский мегаполис, Будапешт восторженно принял очаровательную, чувственную, благозвучную вдову. Как провинциальная столица, Будапешт отдал свое сердце «Витязю Яношу», народной пьесе, стилизованной под оперетту Понграца Качоха (1873–1924), чей успех превошел Штрауса и Легара⁴⁷. В Венгрии, праздновавшей Миллениум

⁴⁴ Grün 1961: 348–349.

⁴⁵ Csáky 1995: 61. В сноске 55 автор цитирует статью Кароя Ловика (1874–1915), опубликованную в журнале *A Hét* («Неделя») в 1907 г.

⁴⁶ Альма Малер-Верфель (1879–1964) вспоминала забавный случай, как ее мужу понравилась музыка из «Веселой вдовы», но он стеснялся купить партитуру, и жена сделала ему такой подарок. См.: *Mahler-Werfel A. And the bridge is love*. New York: Harcourt, Brace, 1958. P. 32.

⁴⁷ Bókay J. «Egy rózsaszál szebben beszél...» Budapest: Zeneműkiadó, 1978. 284., 307. old. A regényes összeállítás a *János vitéz* születését és nagy sikerét eleveníti meg. 284 sk és 307 sk old.

(тысячелетие прихода мажарских племен в бассейн Карпат), увлечение национальной гордостью влияло и на направления в политике, и на предпочтения в культуре.

«Княгиня чардаша»⁴⁸

В первые десятилетия XX в. расцвела будапештская оперетта — скромный подлесок буйного леса оперетты венской. Ее самые яркие представители — Е. Хуска, П. Качох, Альберт Сирмаи (1880–1967) — были не одаренными любителями, а профессиональными музыкантами, выпускниками музыкальной академии. Композицию и оркестровку они изучали на уровне высшей школы. Выдающийся талант Имре Кальман родился в 1882 г. в Шиофоке в семье состоятельного коммерсанта. Однако уже в раннем детстве он ощутил последствия банкротства отца и с трудом закончил учебу. Имре мечтал стать пианистом, но этому помешал хронический артрит⁴⁹. Пришлось зарабатывать на жизнь сочинением музыки, главным образом оперетт. «Идентичность» его оперетт общемонархическая, щедро приправленная венгерскими специями. Место действия — монархия Габсбургов, герои — герцоги, бароны, солдаты, буржуа, цыгане... В первых успешных опереттах: «Осенние маневры» или «Цыган-премьер» — звучат вальс, марш, шансон, цыганская музыка, равно как и в «Княгине чардаша»⁵⁰.

Сказочный в прямом смысле слова сюжет оперетты довольно банален, ведь каким нужно быть наивным, чтобы поверить в чистую, завершающуюся браком любовь между высоконравственной примадонной кабаре *Orpheum* Сильвы Вареску и аристократом герцогом Эдвином Липперт-Вайлерсхаймом⁵¹. Но в этой ностальгической оперетте *omnia vincit amor*⁵²: и сопротивление высокомерных родителей, и поиски великосветского общества. Либретто, написанное

⁴⁸ Оперетта известна российскому зрителю как «Сильва», или «Королева чардаша» (прим. перев.).

⁴⁹ Bistrón 1932; Oesterreicher 1954; Rátonyi 1984: 160–171.

⁵⁰ Grün 1961: 386–387.

⁵¹ Обращает на себя внимание, что выше автор анализирует оригинальные либретто на немецком языке и только в случае «Княгини чардаша» обращается к венгерскому переводу либретто, называя оперетту ее венгерским названием — «Королева чардаша» (прим. перев.).

⁵² Строка из X-й «Эклоги» Вергилия: *Omnia vincit amor et nos cedamus amori* — «Все побеждает Амур, итак — покоримся Амуру», пер. С. В. Шервинского (прим. перев.).

весной 1914 г., местами настолько по-детски беспомощно, что зритель задается вопросом: это сказка или пародия?

Началась Великая война, Кальман уехал в Ишль, и о нем ничего не было слышно⁵³. Прошел год, прежде чем он вернулся к сочинению музыки. Ему хотелось написать что-то веселое, бодрящее и в то же время критическое. К музыке были нужны осмысленные тексты песен, и здесь он обрел партнера в лице Андора Габора (1884–1953), который весьма изобретательно перевел на венгерский язык немецкие тексты, слегка их изменив. Куплеты зазвучали так, как их исполнили бы Пеште: «Ах, киска, / Пить хочу твои уста, / Мне без тебя / И жизнь в раю не та! / И будь я в райских кущах, / Только поманишь ручкой, / Прыгну я, киска, к тебе»⁵⁴. Изобретательной пародией на пештских джентри⁵⁵ звучала ария «Хаймаши Петер, Хаймаши Пал»⁵⁶. Порой тексты намекали на идеализм в характере персонажа. Сильва уже в выходной арии предупреждала ухажеров, что ее любовь не для развлечения: «Лишь тому, кто всех верней, / Кто смел и прям, я сердце навсегда ему отдам»⁵⁷. Граф Бони намекал еще прозрачнее: «Сильвия не та девушка, которой можно играть. Она не совершает глупостей»⁵⁸. Но особенно очевидной ирония становится в сцене разоблачения матери Эдвина. О ней, самой решительной противнице мезальянса, в конце действия выясняется то, о чем зрители догадываются уже давно: раньше она тоже пела в варьете и лишь с помощью цепочки браков по расчету получила в мужья князя и титул в придачу. Кто смягчил материнское сердце великосветской дамы? Пештский метрдельник, в прошлом свидетель и даже участник любовных приключений певицы варьете.

⁵³ Brusatti, Deutschmann (Hrsg.) 1984: 51.

⁵⁴ В переводе В. Михайлова и Д. Толмачева это хорошо знакомые российскому зрителю строки: «Без женщин жить нельзя / На свете, нет! / В них солнце мая, / В них любви расцвет! / Тут лёгкий флирт, Признание там, / Как солнца луч, / Приятны нам» (*прим. перев.*).

⁵⁵ *Джентри* — здесь: жуиры, бонвиваны (*прим. перев.*).

⁵⁶ «Хаймаши Петер, Хаймаши Пал» — песенка Александры из малоизвестной оперетты И. Кальмана «Фея карнавала» (1917) — впоследствии широко использовалась в Венгрии как вставной номер в «Княгине чардаша», точнее, если речь о Венгрии, в «Королеве чардаша» (*прим. перев.*).

⁵⁷ Цит. по переводу В. Михайлова и Д. Толмачева, см.: URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9100/9012.pdf (дата обращения: 26.08.2021) (*прим. перев.*).

⁵⁸ A Színházi Élet. 1917. VI. évf. 15. sz. 4., 8., 12., 36. old.

Так или иначе, очарование музыки было непреодолимым. Используя все приемы и трюки будапештской оперетты, Кальман воссоздал неповторимую атмосферу варьете, соединив пикантный парижский салон, сладкий венский вальс и стилизации под музыку пеншских цыган. Он давал персонажам музыкальные характеристики, часто пародировал их на манер старой доброй оперы-буффа и новейших центральноевропейских образцов.

Премьера «Княгини чардаша» состоялась в ноябре 1915 г. в Вене, годом позже — в Будапеште. В то время на итальянском фронте при Изонцо число убитых перевалило за полмиллиона, а раненых — приближалось к миллиону. Достоинство понимания, а не возмущения, что публика, устав от войны, траура и повседневных лишений и желая безмятежно смеяться, восторженно приняла светлую и радостную оперетту с занимательным сюжетом, мелодичными песнями и острыми шутками. Поэтому один венский критик написал: «По всему миру раздается эхо пушечных выстрелов и отзвуки успеха “Княгини чардаша”»⁵⁹.

Мелодии, которые продолжают звучать в наших сердцах, убаюкают наши души, словно аромат волшебных цветов, писал корреспондент газеты *Színházi Élet* («Театральная жизнь»):

Имре Кальман <...> волшебник <...>. Его музыка прогоняет все печали и повествует о великой любви <...>. Мы верим ему, как верит ребенок в волшебную сказку, рассказанную матерью⁶⁰.

Ему вторил журналист из *Budapesti Hírlap* («Будапештской газеты»):

Кипящий венгерский ритм, венгерские мелодии, блестящая оркестровка. Самая большая заслуга [композитора] в том, что венгерская народная песня освежает своим волшебным настроением и пульсирующей плавностью оперетту, кровообращение которой уже расслабилось <...> от слащавого венского сентиментализма⁶¹.

Не столь восторжен был критик другой столичной газеты — *Pesti Hírlap* («Пештская газета»). Он полагал, что Кальман принес свое

⁵⁹ Rátónyi 1944: 220.

⁶⁰ Színházi Élet. 1916. V. évf. 40. sz.

⁶¹ Budapesti Hírlap. 1916. XI 4.

искусство в жертву дешевым веяниям, имея целью лишь льстящую тщеславию популярность:

С тех пор как он переехал в Вену, он превратился в Эммериха Кальмана. Вот и в этом произведении есть много тоскливых вальсов, “их написал Эммерих”, но есть и много ценной, благозвучной венгерской музыки, ее сочинил Кальман⁶².

* * *

Возможно, что в годы войны и первые послевоенные годы стремление убежать от действительности влекло публику в театры оперетты. Но почему и как «Княгиня чардаша» сохранила очарование пятьдесят и семьдесят лет спустя, после ухода Ханны Хонти (1893–1978) и в эпоху рок-музыки и иных новомодных течений? И не только в Вене или Будапеште, но и в Германии, России и мегаполисах США, не только у широких масс, но и у образованной, интеллигентной публики с высокими запросами. В чем секрет международного и общечеловеческого успеха венско-будапештской оперетты? Прежде всего, в ее музыке (здесь речь идет о подлинных шедеврах жанра) разные слои общества нашли мелодии по своему вкусу: одни наслаждались виртуозными ариями, другие — шансоном кабаре, третьи — вальсом, четвертые — ритмами регтайма. Здесь все ясно. Более глубокая причина успеха оперетты — в гармонии музыки, танца и текстов песен, в амбивалентности жанра в целом. Ведь в оперетте можно было в одном отдельно взятом произведении увидеть сказку, чудо, подлинную историю карьеры, свадьбу, счастье, а можно было, посмотрев с другого бока, истолковать это как пародию на сказку, чудо и историю карьеры. Можно было прийти в зрительный зал с верой, что на сцене некая волшебная сила отменяет законы социальной иерархии и повседневной жизни, а можно было считать театр местом, где дозволено все, что в повседневной жизни запрещено или опасно: критиковать и высмеивать бюрократию, генералов и аристократов, все высшее общество. Ставшая популярной песня из «Княгини чардаша» (дуэт Штази и Эдвина) транслировала глубокую тоску и пустую иллюзию⁶³: «А в этом краю, я мечтаю, / Мы найдем / И счастье, и покой»⁶⁴.

⁶² Pesti Hírlap. 1916. XI 4.

⁶³ В сходном ключе амбивалентность оперетты толкуется в главе «Мечта и действительность», см.: Brusatti, Deutschmann (Hrsg.) 1984: 11–12.

⁶⁴ В советском фильме «Сильва» (Свердловская киностудия, 1944) за основу взято именно немецкое либретто Л. Штейна и Б. Йенбаха, поэтому русский перевод близок

Социально-мобилизующая и международно-интегративная сила оперетты проявилась в XX в. в годы войн и между ними и служила делу мира. Этот музыкальный жанр стал частью массовой культуры, и, даже если ее художественный уровень и ценность сильно колебались, двух достоинств у оперетты не отнять. Раздираемой противоречиями планете она предложила новый общий язык и не отрезала широким народным массам путь к высокой музыкальной культуре, а скорее спрямила его.

Перевод с венгерского и примечания О.В. Хавановой

Список исторических географических названий

Коложвар — ныне Клуж-Напока в Румынии

Надьварад — ныне Орадя-Маре в Румынии

Надьсентмиклош — ныне Сынникау-Маре в Румынии

Темешвар — ныне Тимишоара в Румынии

Литература

Batta 1992 — *Batta A.* Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában. Budapest: Corvina, 1992. 135 old.

Bekker 1909 — *Bekker P.* Jacques Offenbach, Berlin: Berlin Marquardt, 1909. 138 S. (Musik. Bd. 31/32).

Bistron 1932 — *Bistron J.* Emmerich Kálmán: mit einer autobiographischen Skizze der Jugendjahre von Emmerich Kálmán. Leipzig: Karczag, 1932. 223 S.

Brusatti, Deutschmann (Hrsg.) 1984 — *Fle Zi Wi Csá & Co.* Die Wiener Operette. Ausstellungskatalog / hrsg. von O. Brusatti, W. Deutschmann. Wien: Eigenverl. der Museen der Stadt Wien, 1984. 118 S.

Csáky 1995 — *Csáky M.* Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette // Johann Strauss: zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen / hrsg. von L. Finscher, A. Riethmüller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. S. 28–65.

Dahlhaus 1980 — *Dahlhaus C.* Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Athenäum Verlag, 1980. 60 S.

Grun 1961 — *Grun B.* Kulturgeschichte der Operette. München: Albert Langen/Georg Müller, 1961. 579 S.

Hadamowsky, Otte 1947 — *Hadamowsky F., Otte H.* Die Wiener Operette. Ihre Theatre- und Wirkungsgeschichte. Wien: Belleria-Verlag, 1947. 431 S.

к оригиналу, см.: URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9100/9012.pdf (дата обращения: 26.08.2021) (прим. перев.).

- Lichtfuss 1989 — *Lichtfuss M.* Operette im Ausverkauf: Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit. Wien; Köln: Böhlau Verlag, 1989. 352 S.
- Linke 1989 — *Linke N.* Az ifjabb Johann Strauss. Budapest: Gondolat, 1989. 200 old.
- Oesterreicher 1954 — *Oesterreicher R.* Emmerich Kálmán: der Weg eines Komponisten. Zürich; Wien [u. a.]: Amalthea-Verl., 1954. 228 S.
- Rátonyi 1984 — *Rátonyi R.* Operett. Budapest: Zeneműkiadó, 1984. 1. köt. 842 old.
- Reiss 1963 — *Riess C.* "Als die Witwen noch lustig waren" // *Du. Kulturelle Monatsschrift*. 1963. № 4 (April). S. 84–86.

Reference

- Batta, A., 1992. *Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában*. Budapest: Corvina, 135 p.
- Bekker, P., 1909. *Jacques Offenbach*. Berlin: Berlin Marquardt, 138 p. (Musik. Bd. 31/32).
- Bistrón, J., 1932. *Emmerich Kálmán: mit einer autobiographischen Skizze der Jugendjahre von Emmerich Kálmán*. Leipzig: Karczag, 223 p.
- Brusatti, O., Deutschmann, W., eds, 1984. *Fle Zi Wi Csá & Co. Die Wiener Operette. Ausstellungskatalog*. Wien: Eigenverl. der Museen der Stadt Wien, 118 p.
- Csáky, M., 1995. Der soziale und kulturelle Kontext der Wiener Operette. In: Finscher, L., Riethmüller, A. *Johann Strauss: zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 28–65.
- Dahlhaus, C., 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion Verlag, 60 p.
- Grun, B., 1961. *Kulturgeschichte der Operette*. München: Albert Langen/Georg Müller, 579 p.
- Hadamowsky, F., Otte, H., 1947. *Die Wiener Operette. Ihre Theatre- und Wirkungsgeschichte*. Wien: Belleria-Verlag, 431 p.
- Lichtfuss, M., 1989. *Operette im Ausverkauf: Studien zum Libretto des musikalischen Unterhaltungstheaters im Österreich der Zwischenkriegszeit*. Wien; Köln: Böhlau Verlag, 352 p.
- Linke, N., 1989. *Az ifjabb Johann Strauss*. Budapest: Gondolat, 200 p.
- Oesterreicher, R., 1954. *Emmerich Kálmán: der Weg eines Komponisten*. Zürich; Wien [u. a.]: Amalthea-Verl., 228 p.
- Rátonyi, R., 1984. *Operett*, Budapest: Zeneműkiadó, 842 p.
- Reiss, C., 1963. "Als die Witwen noch lustig waren". *Du. Kulturelle Monatsschrift*, 4 (April), pp. 84–86.

Péter Hanák

The Historical and Cultural Role of the Vienna-Budapest Operetta

This article is devoted to the history of the origin and rise to the peak of popularity of the operetta genre in the Austro-Hungarian monarchy. This paper demonstrates that, in contrast to French or English operettas with their pronounced political and satirical orientation, the uncomplicated and frivolous librettos of the operettas staged in Vienna and Budapest were demonstrably apolitical. The plots of four operettas — *The Bat* and *The Gypsy Baron* (Johann Strauss), *The Merry Widow* (Franz Lehar), and *The Riviera Girl* (Germ. *Csárdásfürstin*, Imre Kálmán) — and the press responses they produced are considered. These works created the illusion of ease of overcoming social boundaries, included a cascade of sparkling, memorable melodies borrowed from different peoples of the multi-ethnic monarchy, and combined waltz, csárdás, polka, mazurka, and gypsy tunes on the stage, relegating differences to the background and making the audience forget about interethnic contradictions. Sweet love stories with happy endings helped audiences to forget that Europe was burning during the First World War. The operetta genre became part of mass culture, and even if its artistic level and value varied greatly from work to work, it proposed a new common cultural metalanguage and did not cut off the path to high musical culture for the masses, but rather straightened it.

Keywords: cultural space of Austria-Hungary, social function of the operetta, *The Bat*, *The Gypsy Baron*, *The Merry Widow*, *Csárdásfürstin*, Johann Strauss, Franz Lehar, Imre Kálmán

How to cite: Hanák, P., 2021. Istoriko-kul'turnoe znachenie venskoi i budapeshtskoi operetty [The historical and cultural role of the Vienna-Budapest operetta]. *Tsentrāl'noevropeiskie issledovania*, 2021, 4(13), pp. 391–415. doi: 10.31168/2619-0877.2021.4.15.