

Евгений Браудо

# Кавалер Розы



# Евгений Максимович Браудо

## Кавалер Розы

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=9013747](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=9013747)*

### Аннотация

«Скорее злой, чем талантливый, немецкий юморист Сафир сказал о Дрезден, что если он узнает о приближении дня светопреставления, то поспешит в столицу Саксонии, ибо там, как известно, все события наступают на тридцать лет позже, чем в других странах Европы. Когда то из Дрездена с позором был изгнан Рихард Вагнер, и королевский придворный театр только после долгих колебаний решился поставить на своей сцене произведения опального гения... Зато теперь театральные владыки Дрездена прониклись такой любовью к музыкальному модернизму, что музыканту, интересующемуся новинками немецкого композиторства, приходится чуть ли не ежегодно совершать паломничество к берегам Эльбы...»

**Евгений Браудо**  
**Кавалер Розы**  
*Дрезденская постановка*  
*музыкальной комедии*  
*Рихарда Штрауса,*  
*с текстом Г. фон-*  
*Гофманнсталя*

1

Скорее злой, чем талантливый, немецкий юморист Сафир сказал о Дрезден, что если он узнает о приближении дня светопреставления, то поспешит в столицу Саксонии, ибо там, как известно, все события наступают на тридцать лет позже, чем в других странах Европы. Когда то из Дрездена с позором был изгнан Рихард Вагнер, и королевский придворный театр только после долгих колебаний решился поставить на своей сцене произведения опального гения... Зато теперь театральные владыки Дрездена прониклись такой любовью к музыкальному модернизму, что музыканту, ин-

---

<sup>1</sup> «Аполлон», № 6, 1911

тересующемуся новинками немецкого композиторства, приходится чуть ли не ежегодно совершать паломничество к берегам Эльбы.

«Кавалер Розы» является третьей оперой наиболее крупного из современных музыкальных драматургов Германии, увидевшей впервые свет рампы на подмостках дрезденского театра. Здесь Рихард Штраус обрел свой Байрейт. Трудно представить себе нечто более совершенное в области музыкально драматического искусства, чем дрезденские постановки штраусовских опер. Репетиции «Кавалера Розы» велись столь же обдуманно, как репетиции в Московском Художественном Театре. Мельчайшие детали драматической игры, нежнейшие оттенки инструментовки – все сочеталось в одно стройное целое, свидетельствующее о глубокой художественной культуре исполнителей лучшей в Германии оперной сцены. Они действительно проявили подлинно художественный аристократизм, удивительную чуткость музыкального слуха и тонкость при передаче самого текста партий, написанных очень неблагоприятно с декламационной стороны. Дивно играл также великолепный оркестр под управлением ф. Шуха, который прямо с волшебной силой сдерживал его набегающие волны и тончайшим видоизменением темпов давал артистам возможность легко и просто произносить слова текста. После премьеры *Rosenkavalier*'а Штраус поведал миру, что после мрачной *Электры*, своей «Изольды» ненависти и гнева, ему хотелось создать нечто менее

утомительное для слушателей, более подходящее к задачам современной немецкой оперной сцены, пойти тем путем, который ведет от Мейстерзингеров к радостным берегам возрожденной музыкальной комедии. Мы должны, однако, признать, что если просветленный юмор Вагнера находится в тесной связи с трагической проблемой Тристана, то переход от «Электры» к «Кавалеру Розы» не обусловлен внутренней необходимостью. Было бы излишним распространяться о том, что композитор «Feuersnot» и «Eulenspiegel» доказал, что юмор, пародия, остроумие органически связаны с его художественным творчеством, но юмор этот совсем иного характера, чем тот, которым проникнут текст Гофманнсталя. Несколько тучный, мужицкий юмор жизнерадостного баварца Штрауса гораздо более подходил бы к какой либо распушенной «Eulenspiegelei», или пародии на простонародные легенды, чем к тонкостям языка эпохи просвещения. По существу своему текст Гофманнсталя даже анти-музыкален. Это шаловливая стилизация галантной разговорной речи XVIII века, перемешанной задорно с тем архи-венским диалектом, на каком говорят еще и поныне в Леопольдштадте или в Пратере. К тому же с точки зрения чисто внешнего действия комедия сделана очень легкомысленно, ни чуть не лучше, чем, например, либретто «*così fan tutti*», этот образец нелепого оперного текста... Только глубокое проникновение в мир чувства действующих лиц, претворение текста в духе музыки (как у Моцарта, в творчестве которого действитель-

но совершается рождение драмы, несуществующей в тексте, из духа музыки), или же ловкое жонглирование на бесконечных секко-речитативах и игре мотивами, может придать такому тексту известную цельность и внутреннее единство. Штраус явно несерьезно отнесся к тексту. Его интересовала лишь артистическая проблема: нанести на одну музыкальную ленту целый ряд отдельных комических моментов и на экране сцены, путем быстрой смены отдельных элементов драмы в оркестре, создать иллюзию живой музыкальной действительности. Само собой разумеется, что мастер, обладающий умением писать полифонически, как немногие, дал в последнем своем произведении образец того, что можно сделать в области музыкального юмора с помощью контрапунктических сплетений. Но все же там, где нет новых идей и новых чувств, ему так же, как и всякому другому, пришлось прибегнуть к подражанию тому, что есть подлинного в лучших образцах чужого музыкально-комедийного творчества. Компиляции в музыке так же возможны, как в области литературы или науки, и партитура «Кавалера Розы», в которой встречаются целые строки «Моцарта», «Мендельсона» и даже «Гумпердинка», не может уж вызвать такого же искреннего восхищения, как произведения «настоящего» Штрауса, несмотря на то, что мастер спаяв эти пестрые куски в одно целое, носящее печать его яркой индивидуальности. К тому же есть и нечто гораздо худшее в психологии творчества Штрауса, автора «Кавалера Розы». Это безмер-

ная жажда успеха, руководившая им, когда он писал страницы своих вальсов, получивших такое значение в новой музыкальной комедии. Что мое предположение не так уж произвольно, подтверждает... издатель партитуры, поспешивший немедленно после премьеры пустить в продажу вальс из «Кавалера Розы». Этот вальс раскупается теперь у Вертгейма так же бойко, как двадцатипфенниговые репродукции с картин Беклина, любимые атрибуты мещанского «schmücke dein Heim». И когда, при разъезде, публика с умиленным видом насвистывала нехитрый мотив штраусовского вальса, это говорило о такой же пошлости, как дрянные репродукции «Острова мертвых»; становилось обидно, что наряду со сценами, написанными со вкусом и увлечением, Штраус постарался, с помощью дешевых эффектов, заручиться благорасположением театрального плебса.

Небольшое вступление переходит в ярко написанный любовный дуэт, скорее в духе Рубенса, чем в стиле Ланкрэ, между немолодой узко, но все еще прекрасной княгиней Верденберг и семнадцатилетним графом Октавианом. Текст играет тристановскими мотивами, музыка увлекается ими серьезно и вскоре её нетерпеливый, страстный язык начинает заглушать грациозные слова Гофманнстала. Партитура быстро разрастается до размеров любовной сцены в «Доместике»... Вдали раздается странный звенящий шум, который в оркестр передается очень осторожным примени-

ем ударных. Сразу обрываются страстные мотивы Октавиана. Растворяется маскированная обоями дверь, и в комнату входит негритенок с подносом и чашками шоколада. Игра символами дня и ночи сменяется грациозной болтовней влюбленных за шоколадом, которую композитор претворяет в небольшой, формально совершенно законченный, менуэт (A – dur). Но уже к последним тактам трио примешивается тяжелая мужская поступь, и беспокойное движение басов приводит в ужас княгиню. Пути для спасения Октавиана отрезаны. Единственный исход – это переодеться в женское платье (тут же заботливо припасенное автором) и попробовать в таком условно оперном виде выбраться из спальни. Однако, час возмездия еще не настал. Шум за дверями переходит в отчетливо слышную перебранку между слугами княгини и грубым мужским голосом. К великому своему облегчению княгиня узнает голос своего кузена, барона Окса ауф Лерхенау. Трагическое выражение её лица сменяется... самым заурядным венским вальсом в оркестре, характеризующим барона, типичного ланд-юнкера, грубого волокиту, не лишенного однако же умения с достоинством держать себя в обществе людей благородных. Эта лейт-пошлость не имеет ничего общего с особенностями эпохи, в которую переносит нас текст комедии. Как ни мало отесана сама по себе фигура барона у Гофманнсталя, последний все же вложил в нее черты прирожденной дворянской галантности, очень мило согласующейся с утонченным языком придворных кругов



его времени. Штраусовский же вальс так же плохо вяжется с музыкальным рококо, насколько фигуры подозрительных моделей, которые видишь на дешевых картинках «в стиле восемнадцатого века», напоминают женщин Ватто или Буше.

Вслед за бароном входит его «livrée», и граф Октавиан принужден отойти от двери, в ожидании более благоприятного момента, чтобы скрыться из спальни. Барон Окс, никогда не упускающий того, что ему подвернется под руку, сразу обращает свое благосклонное внимание на красивую «камеристку». её присутствие всецело занимает барона и во время последующего своего разговора с княгиней он старается не выпустить «молодой девушки» из пределов досягаемости. С умелостью ловкого контрапунктиста ведет он две темы разговора: с княгиней о предстоящей женитьбе на дочери богатого купца Фаниналя, а с камеристкой – о любовном свидании. Весь этот забавный разговор комментируется рядом тем, маленьких мотивов, музыкальных союзов и междометий, которые у Штрауса приобретают значение описательных элементов оркестровой речи на фоне последовательных изменений лейт-мотива Октавиана. Постепенно беспорядочные нити любовных мечтаний Октавиана, барона и княгини скрещиваются в терцете. Достигнув, таким образом, по старому рецепту итальянской оперы, своей высшей точки, музыка теряет самостоятельный характер: княгиня, которой надоело грубое приставание барона к её «милому мальчи-

ку», отсылает его с поручением призвать «die gewöhnliche Bagagi», которые толпятся в её прихожей в ожидании приема.

Сцена утреннего приема у княгини сделана Штраусом очень искусно. Математически точно приладил автор друг к другу десятки колесиков, приводящих в движение ряд маленьких фигурок – ученый, продавец птиц, модистка, три благородных сироты, их мать, парикмахер, два интригана, флейтист, певец, нотариус, дворецкий, лакеи княгини и Окса, негритенок, поварята – и эти фигурки движутся с чисто кукольной аккуратностью. Весь говор и пение на сцене группируется вокруг арии итальянского певца, служащей *canto firmo* ко всему тому музыкальному, что происходит в этой картине. Подобного рода точности в звуковой инсценировке возможно достигнуть лишь виртуозной инструментовкой, умением соразмерять силу звуковых эффектов отдельных инструментов со сценической валентностью каждого из многочисленных персонажей. Инструментовка «Кавалера Розы» представляет собою, вообще говоря, продолжение заветов музыкальной комедии Вагнера. Оркестр звучит здесь гораздо прозрачнее, свежее, чем в других произведениях Штрауса; нет прежних неприятных дублировок, и по манере письма Штраус в некоторых отношениях приближается к партитуре Мейстерзингеров... Оживление, вызванное на сцене картиной приема, сменяется меланхолическим монологом княгини, когда она опять остается одна. Вся её фи-

гура очень мягко обрисована композитором, и та душевная тонкость, с которой от беззаботных воспоминаний о днях молодости музыка переходит к решению княгини пожертвовать своим счастьем для молодого графа, раскрывает трагедию стареющей женщины. И именно благодаря музыке мы начинаем понимать, какое важное значение имеет этот мотив самоотречения для дальнейшего хода действия; благодаря этому драматическому мотиву музыкальная комедия приобретает известное внутреннее единство, о котором нельзя и догадаться, читая текст Гофманнстала.

Шумная суতোлка первого акта, комедийное аллегро, сменяется *andante amoroso* в начале второго действия. Октавиан, по поручению барона Окса, или, вернее, княгини, передает от имени жениха, в день свадьбы, серебряную розу невесте. Но стоило только молодой девушке и юноше увидеть друг друга, как вычурный мотив серебряной розы, построенный на прихотливо сменяющихся диссонирующих трезвучиях, обращается для них в тристановский мотив напитка любви. Чтобы сделать психологически понятным этот быстрый поворот чувства Октавиана, Штраус пользуется для любовных диалогов молодого графа и невесты барона, Софии, почти детскими наивными темами, желая этим характеризовать, вероятно, юношескую непосредственность кавалера розы. Но эти простые мелодии, пропитанные сложнейшими ароматными эссенциями современной инструментовки, вовсе не действуют элементарно на восприятие слушате-

лей... Однако, очарование несколько холодной, надуманной эротики лознгринизирующей музыки Штрауса быстро рассеивается при первых звуках тупого вальса, сопровождающего повсюду барона Окса ауф Лерхенау. София приходит в отчаяние от грубости и неблагозвучности лейт-мотивов барона, а Октавиан, который тоже, по-видимому, обладает музыкально развитым вкусом, в ярости вызывает его на поединок. Через мгновение барон, раненый в руку, вопиет благим матом, его челядь наступает на Октавиана, который ловко отбивается от лерхенауских лакеев, отовсюду сбегаются слуги Фаниваля, чтобы подать помощь «блессированному» Оксу. София решительно заявляет отцу, что ни за что не выйдет за барона. Старик Фаниваль в гнев набрасывается на нее. На сцене полнейший скандал...

Но вскоре настроение опять меняется к лучшему. Рана, полученная бароном, оказывается совсем пустяшной и, подкрепившись несколькими стаканами токайского, он предаётся опять приятным размышлениям о богатом приданом невесты, а когда, вдобавок, ему подадут записку с приглашением на свидание от камеристки, за которой он приволокнулся вчера на утреннем приеме княгини, он чувствует себя счастливейшим из высокоблагородных баронов ауф Лерхееау, и занавес падает при звуках любимого мотива его лейб-вальцера. Развязка всей комедии происходит при чрезвычайно странной обстановке. Мастерски сделанное фугато, рисуемое полифонически интриги Октавиана, вводит нас в

экстра-кабинет трактира в предместьях Вены, подозрительного вида – с подъемными люками, маскированными обоями дверьми и немymi свидетелями за окнами, нанятыми Октавианом для того, чтобы в решительный момент изобличить обманутого ловеласа. И катастрофа наступает с чисто опереточной последовательностью и быстротой. Как только Окс – после целого ряда вальсов, исполняемых оркестром за сценой, оркестром под управлением Шука, Октавианом и самим бароном – переходит в решительную атаку на юношу, переодетого камеристкой, над альковом, у окна, где сидит барон, появляются какие-то люди с физиономиями, отнюдь не внушающими доверия. Сначала Окс старается сообразить в чем дело, но когда в компанию врывается какая-то незнакомая женщина, окруженная ватагой ребят в возрасте от 4 до 8 лет, и начинает, громко причитая, призывать в свидетели Бога, что барон её законный муж и что он бессовестно обманывает её с камеристкой, а дети, как автоматические куклы, аккомпанируют её воплям криками «папа, папа», барон теряет совершенно свое самообладание, бросается к окну и громко зовет на помощь полицию. На его крики сбегаются хозяин и прислуга трактира, музыканты, услаждавшие за сценой слух барона вальсами, и, наконец, сам господин комиссар, сопровождаемый двумя ночными сторожами. Барон с подвязанной рукой, без парика, который кто-то успел стащить у него во время суматохи, полураздетый, настолько непрезентабелен, что господин комиссар сразу переходит на

грубый тон, к немалому удивлению Окса. Надо заметить, что все действие комедии происходит в царствование Марии Терезы, когда бигамия и все проступки против нравственности карались особенно строго. Комиссар приступает к подробному допросу барона. Он показывает, что девушка, сопровождающая его, – его невеста, дочь Фаниналя, лица почтенного и уважаемого. Но к ужасу барона на сцене вдруг появляется сам Фаниналь, которого вызвал в трактир, подложной запиской от имени Окса, Октавиан. Фаниналь, конечно с негодованием отказывается признать камеристку своей дочерью, несмотря на все дипломатические ухищрения барона. Лamentации незнакомки и крики детей не прекращаются ни на минуту, и Фаниналь, узнав о существовании мнимой семьи Окса, падает от ужаса в обморок. Ангелом спасителем в этой адской путанице является княгиня Верденберг. её появление успокаивает административную ревность комиссара, и барон вновь чувствует под собой твердую почву. Когда вместо камеристки на свет Божий появляется снова Октавиан, барон понимает, что вся история была затеяна с целью скомпрометировать его, и безропотно сдается на милость и немилость победителя. Как ни соблазнительно приданое Софии, ему приходится покинуть поле сражения под невероятный шум и крики столпившихся в дверях кельнеров, музыкантов, хозяина гостиницы, требующих уплаты за услуги, кушанья и вина. С уходом барона, на сцене остаются только Октавиан, княгиня и София. Княгиня с мудрым самоотвер-

жением отдает своего милого мальчика Софии и, как Ганс Сакс в третьем акте Мейстерзингеров, соединяет руки любящих. Фаниналь дает свое благословение и вся комедия заканчивается сентиментальным дуэтом Октавиана, тема которого взята Штраусом у Моцарта.

Еще задолго до окончания партитуры «Кавалера Розы» в прессу проникли самые фантастические слухи о новом произведении Штрауса, о том, что здесь совершится перед нами живое чудо возрождения нового комедийного стиля, казалось-бы окончательно похороненного после Вагнера. И все это настраивало и волновало людей, любящих музыку. Ведь все мы знали, что в «Электре» и «Саломее» Штраусу удалось, совершенно самостоятельно, сделать шаг вперед по сравнению с вагнеровской музыкальной драмой и потому представлялось вполне вероятным, что его комедия раскроет нам неведомые еще пути. Но создать хорошую комическую оперу оказалось для Штрауса гораздо труднее, чем написать партитуры своих музыкальных драм. И не трудно понять, почему. Музыкально-драматическое искусство Штрауса по существу своему нигде не возвышается над уровнем музыкальных иллюстраций. Вся особенность нового стиля Штрауса в том, что он умеет путем каких то чисто внешних ассоциаций связывать слово с музыкальным сопровождением и, таким образом, создавать иллюзию внешнего драматизма, который все же может увлечь слушателя. Но там, где материалом для него служит текст, драматические мотивы

вы которого скрыты за поверхностью слов, Штраус, как драматург, совершенно беспомощен; когда надо заставить слушателя «познать через чувство», он бессилен. А между тем текст Гофманнсталя содержит скрытые мотивы подлинной комедии, а не только того веселого фарса, каким он представился Штраусу; в этом тексте бесспорно кроются контрасты между чистыми общечеловеческими переживаниями одних и мелкой эгоистической пошлостью других, в которых только и возможно найти основу комедийного творчества. Проблема стиля музыкальной комедии заключается в том, чтобы раскрыть внутреннюю гармонию между тенденциями драматического текста и эмоциональным содержанием музыки. Увы!.. У Штрауса не оказалось поэтической чуткости, и потому его опера не имеет художественного единства. Впрочем у Штрауса не было, по-видимому, иных желаний, как создать ряд эффектных отдельных сцен, связанных между собой настолько, насколько этого требуют приличия в области современной музыкальной драматургии. И в этом смысле он действительно великолепно разрешил свою задачу: некоторые номера «Кавалера Розы» очень красивы, а в инструментальном отношении новая партитура Штрауса написана местами классически хорошо. Оркестр «Кавалера Розы» только немногим больше оркестра Мейстерзингеров (на одну арфу, челесту и кларнет), но нет ни одного оттенка современной звуковой краски, которого Штраус не сумел бы извлечь из этого несложного аппарата.