Власова Наталья Олеговна

natagraphia@mail.ru

Доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва)

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, д. 13/6

Natalia O. Vlasova

natagraphia@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Head of "Moscow Conservatory Press", Leading Researcher of the State Institute for Art Studies (Moscow)

13/6, Bolshaya Nikitskaya Str.
125009 Moscow,
Russia

Аннотация

«Ариадна на Наксосе» Рихарда Штрауса — Гуго фон Гофмансталя: история в письмах

В статье на материале переписки Рихарда Штрауса и его либреттиста Гуго фон Гофмансталя подробно прослеживается история создания и первых исполнений оперы «Аридна на Наксосе» (1912, вторая редакция 1916). Показана роль каждого из соавторов в формировании замысла сочинения и его реализации. Исследуется культурно-исторический контекст, в котором создавалась опера, ее положение и значение в долголетней совместной работе композитора и писателя. Сделано сравнение двух редакций сочинения и проанализированы различия между ними. Показано значительное влияние Гуго фон Гофмансталя на стилистическую эволюцию Рихарда Штрауса от музыкальной драмы вагнеровского типа к оперному театру в духе Моцарта.

Ключевые слова: «Ариадна на Наксосе», Рихард Штраус, Гуго фон Гофмансталь, переписка, история создания, австро-немецкая опера начала XX века, различия между первой и второй редакциями, Макс Рейнхардт, Мольер, «Мещанин во дворянстве»

Abstract

***Ariadne auf Naxos* by Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal: The History in Letters**

Building upon the correspondence between Richard Strauss and his librettist Hugo von Hofmannsthal, the paper describes in detail the history of creation and first performances of the opera *Ariadne auf Naxos* (1912, the second version 1916), showing how each of the co-authors contributed to the formulation and implementation of the composition's idea. Cultural and historical context of the opera's creation is discussed, along with its significance in the longstanding cooperation between the composer and the writer. The paper compares the two versions of the opera and analyses the differences between them. It highlights the remarkable role of Hugo von Hofmannsthal in the stylistic evolution of Richard Strauss's work from a Wagnerian musical drama towards an opera in the spirit of Mozart.

Keywords: *Ariadne auf Naxos*, Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, correspondence, history of the origin, Austrian and German opera of the early 20th century, the differences between the first and the second versions, Max Reinhardt, Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*

Наталья Власова

«АРИАДНА НА НАКСОСЕ» РИХАРДА ШТРАУСА — ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ: ИСТОРИЯ В ПИСЬМАХ

Сотрудничество Рихарда Штрауса и Гуго фон Гофмансталя дает беспрецедентный пример длительной и плодотворной совместной работы композитора и либреттиста — художников разного дарования, но сопоставимого масштаба. Они нашли друг друга в 1906 году, в связи с работой над оперой «Электра», основанной на одноименной трагедии Гофмансталя. К этому времени оба находились в расцвете таланта. Штраус, который ранее добился блестящих успехов в качестве симфониста, только начинал свой путь как оперный композитор — за его плечами к тому времени были три оперы, в том числе одноактная «Саломея», имевшая оглушительный успех. В Гофманстале Штраус обрел своего постоянного либреттиста, сотрудничество с которым продолжалось более двадцати лет, вплоть до внезапной кончины писателя в 1929 году. За «Электрой» последовали «Кавалер розы» (1911), «Ариадна на Наксосе» (1912, вторая редакция 1916), балет «Легенда об Иосифе» (1914, либретто написано Гофмансталем совместно с Гарри Кесслером), «Женщина без тени» (1918), «Елена Египетская» (1928), «Арабелла», поставленная в 1933 году, уже после смерти писателя. Гофмансталь делился со Штраусом новыми идеями, предлагал новые пути и задачи в оперном творчестве — Штраус давал жизнь рафинированным замыслам Гофмансталя и облекал их в полнокровную и действенную музыкально-сценическую форму.

Штраус очень высоко ценил это сотрудничество. Впоследствии он не раз вспоминал о «верном, гениальном Гофманстале», после смерти которого, как он в тот момент думал, его оперное творчество закончилось [12, *166*]. Говоря о роли писателя в их совместной работе, Штраус отмечал «творческое, вдохновляющее» воздействие Гофмансталя, формирующее, по словам

композитора, его «не всегда безупречный вкус» [13, *106*]. Гофмансталю работа со Штраусом, по-видимому, давалась нелегко, особенно поначалу, и его отношение к композитору было противоречивым. Нередко он сталкивался с непониманием со стороны Штрауса, предложения последнего шли вразрез с его представлениями, и он должен был разъяснять свои намерения, аргументировать, убеждать. В начале работы над «Кавалером розы» Гофмансталь следующим образом характеризует Штрауса: «Удивительно разнородная натура, но вульгарное поднимается так же опасно легко, как грунтовые воды» (письмо к Гарри Кесслеру от 12 июня 1909 года [5, *610*]). Тем не менее, результатом работы над этой оперой он был восхищен. В письмах Гофмансталя к его многолетней доверенной корреспондентке Оттонии Дегенфельд также порой проскальзывают неоднозначные характеристики: «большой, сильный, наполовину грубый, наполовину сверхутонченный человек» [7, *61*], «удивительный, но совершенно, совершенно далекий мне человек, как с другой звезды» [7, *69*]. Но однажды, после того как Штраус показал им с Максом Рейнхардтом последнюю сцену «Ариадны на Наксосе», у него прорывается: «...Да, всё верно, он гений» [7, *210*].

Несмотря на расхождения, Гофмансталь продолжал трудиться для Штрауса, порой откладывая в сторону собственную писательскую работу. При всех литературных достоинствах его оперных текстов, при всем влиянии, которое он оказывал на общий замысел и музыкальную сторону спектаклей, его положение как либреттиста оставалось незавидным. Либреттист в оперном театре устойчиво воспринимался как второстепенная фигура, его роль нередко исполняли случайные люди, при этом несовершенство словесных текстов зачастую отнюдь не мешало популярности соответствующих опер. И пусть на изданиях и афишах совместных сочинений героев настоящего очерка стояло: «Опера Гуго фон Гофмансталя. Музыка Рихарда Штрауса» — в общественном сознании они с самого начала существовали (и продолжают существовать) прежде всего как *оперы Штрауса*. Гофмансталь прекрасно сознавал это. Между тем он рассматривал свои либретто как самостоятельные литературные произведения, в которых тщательно выверял каждое слово, каждую сценическую ремарку. Он стремился публиковать их параллельно с подготовкой к оперным премьерам (а по возможности и заранее) и *независимо* от них. Так, текст «Кавалера розы» он — с подзаголовком «комедия для музыки» и посвящением Гарри Кесслеру — напечатал в 1911 году у своего литературного издателя Самуэля Фишера (наряду с непременной публикацией в качестве либретто у издателя Штрауса Адольфа Фюрстнера). «Женщина без тени» одновременно с изданием в качестве оперного либретто у Фюрстнера (1919) вышла в виде рассказа отдельной книжечкой у Фишера. Текст «Елены Египетской» был предварительно, еще до премьеры оперы, опубликован в газете *Unterhaltungsblatt der Vossischen Zeitung* (8 апреля 1928 года).

Общение Штрауса и Гофмансталя протекало в основном в форме переписки, являющейся ценнейшим документом их сотрудничества. Она

включает более шестисот писем. Ее первая публикация состоялась еще при жизни обоих корреспондентов, в 1926 году. С тех пор, неизменно пополняясь, она выдержала еще несколько изданий. На русском языке это эпистолярное собрание никогда не публиковалось[1]. Переписка позволяет восстановить историю создания всех совместных сочинений композитора и писателя, увидеть, как рождался и развивался замысел, как постепенно, в обмене мнениями и идеями, в диалогах и спорах он приобретал законченную форму. Со страниц этих писем встают две контрастные фигуры, два совершенно различных характера. С одной стороны — Штраус: напористый, энергичный, решительный, не особенно щепетильный в своих пристрастиях, человек дела, который твердо знает, чего хочет, и идет к цели кратчайшим путем, практик, который видит подводные камни предприятия и знает, как их обойти. Обычно его письма сравнительно краткие и деловые. С другой стороны — Гофмансталь: утонченная, ранимая, рефлексирующая натура, аристократ духа и перфекционист, эрудит и изысканный стилист, превращающий свои письма в небольшие эстетические трактаты, шедевры эпистолярного жанра. Их переписка рельефно выявляет эти различия: она содержит немало свидетельств обоюдного непонимания, серьезных расхождений, взаимного недовольства, которое порой прорывается открыто, порой тлеет под дипломатичной полемикой (Штраус в этом отношении гораздо более непосредственен и открыт). Однако, несмотря ни на что, этот союз оказался на редкость прочным и успешным.

Как либреттист Гофмансталь был всегда полон идей и регулярно снабжал Штрауса набросками новых сценариев, как оперных, так и балетных. В большинстве случаев конкретные сюжеты предлагал именно он, хотя, разумеется, общая направленность очередного сочинения предварительно обсуждалась. Так, после «Электры» они искали комедийный материал и сошлись на том, что новая опера должна стать «нашим Фигаро» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 19 мая 1908 года [9, *43*]). Первоначально речь шла о мемуарах Казановы, однако в итоге Гофмансталь, начав работать над оперным либретто, все же сделал выбор в пользу комедии для драматического театра («Возвращение Кристины»), а Штраусу предложил сценарий «Кавалера розы», замысел которого был весьма подробно разработан в начале февраля 1909 года в ходе разговора писателя с Гарри Кесслером. На основании сохранившихся документов можно с большой долей уверенности утверждать, что Гофмансталь сыграл существенную роль в стилистическом повороте Штрауса от экспрессионистской музыкальной драмы к «игровой опере» (Spieloper[2]), от Вагнера к Моцарту. Более того: Гофмансталь воздействовал на композитора вполне осознанно и целенаправленно, считая

[1] Небольшие фрагменты писем, относящиеся к созданию «Кавалера розы», были воспроизведены в буклете, изданном Большим театром к премьере этой оперы 3 апреля 2012 года.

[2] Термином «Spieloper» называют немецкую комическую оперу XIX века с разговорными диалогами, ведущую свое происхождение от зингшпиля, см.: [10].

своей задачей добиться, чтобы «Штраус энергично отмежевался от “Саломеи” и “Электры”». «Безусловно, в этих своеобразных отношениях моя обязанность — в каком-то смысле его вести, — продолжал он. — Поскольку я лучше разбираюсь в искусстве, чем он, или же мой вкус выше и лучше. (В остальном он, возможно, превосходит меня в силе и подлинном таланте, но это сюда не относится)» (письмо Гофмансталя к Гарри Кесслеру от 26 марта 1909 года [5, *592*]). В письмах к Штраусу в связи с работой над «Кавалером розы» он прямо называет Моцарта в качестве нового стилистического ориентира и призывает к «отказу от невыносимых вагнеровских любовных завываний без границ, как по продолжительности, так и по силе, — по-варварски отталкивающих, почти животных, этот совместный рев двух существ, охваченных любовным жаром, как он это практикует» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 6 июня 1910 года [9, *91*]).

Гофмансталь значительно влиял не только на стилистический облик целого, но зачастую и на конкретные особенности партитуры. При создании литературного текста в нем уже жил образ целостного произведения, и он имел ясное представление о характере будущей постановки (включая ее сценическое оформление, участвующих артистов), о музыкальном воплощении — по крайней мере, в общих чертах, а иногда и в частностях. В рукописях его либретто нередко встречаются пометки, указывающие на музыкальный характер, жанр, тип изложения и даже на определенную музыкальную тему. Его воздействие на партитуру порой бывало фундаментальным. Так, на другой день после прослушивания набросков к балету «Легенда об Иосифе» Гофмансталь отправляет Штраусу письмо, в котором настаивает на изменении стилистической «тональности» в музыкальной характеристике Иосифа, конкретнее — двух его первых тем: «Вы стоите здесь перед абсолютным содержанием библейского сюжета, который в музыке должны исчерпать на определенном языке, языке Рихарда Штрауса — как Вы в своем роде исчерпали сюжеты “Саломеи” и “Электры”. <...> Это определенный мир, стиль, Ваш в высшей степени индивидуальный стиль, из которого создана Клитемнестра, если назвать, возможно, самую его высокую точку. И вот темы Иосифа, не несравненная третья (единение с Богом), но вторая и первая: у Вас это другой мир, не противоположный образ, что было бы верно, но другой мир, внезапная перемена в *стиле*, перелом, пощечина. <...> В “Кавалере розы”, еще более в “Ариадне” было правомерно и продуктивно воскресить в себе XVIII век. Здесь это было бы в корне неверно, так же неверно, как в “Саломее”. ...Здесь они (названные две темы. — *Н. В.*) являются или кажутся костюмированными, причесанными, пасторальными, *невозможными* для этого мира, убийственно расхолаживающими. ...Дух, сущность обеих этих тем противоречат фигуре Иосифа и противоречат стилю целого» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 13 декабря 1912 года [9, *206–207*]). Штраус соглашается с доводами писателя и в своем ответном письме от 18 (?) декабря 1912 года сообщает, что «моцартовская тема <...> уже вычеркнута» (9, *208*). Позже, работая над «Женщиной без тени»,

Гофмансталь даже предлагал снабдить либретто третьего акта собственным подробным комментарием, из которого Штраус сможет «почерпнуть внутреннее членение, главные и второстепенные акценты, обоснование и (поэтическое) тематическое строение целого». «Потому как в этой работе, — продолжает писатель, — чтобы не скомпрометировать себя, мы не имеем права разойтись, как, например, это многократно происходило в “Ариадне”, где то, что подразумевалось мной как подчиненное, несущественное, в музыке часто становилось сильным и широким, из-за чего целое приобрело нечто от кривого зеркала» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 6 февраля 1915 года [9, *295*]).

Штраус всегда прислушивался к мнению Гофмансталя, но далеко не всегда соглашался с ним. Нередко он просил изменить текст, добавить или сократить его. Его интерпретация либретто порой не совпадала с ви́дением писателя. Им руководил композиторский инстинкт, чутье искушенного музыканта. Когда Гофмансталю показался затянутым третий акт «Кавалера розы» и он прислал сокращенный вариант либретто, Штраус решительно отклонил его предложение: «Ясно, что он (конец. — *Н. В.*) при чтении теряет силу. Но что музыкант, напротив, в конце, если что-то находит, может добиться наилучшего и высочайшего воздействия — судить об этом Вы спокойно можете предоставить мне» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 7 сентября 1910 года [9, *101–102*]). Когда он был в чем-то убежден, спорить с ним было бесполезно, и Гофмансталь отступал.

* * *

«Ариадна на Наксосе» стала едва ли не самой оригинальной совместной работой композитора и писателя. Гофмансталь назвал ее «уникальным экспериментом» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 13 декабря 1912 года [9, *206*]). Пожалуй, это в большей степени их *совместная* работа, чем остальные, — драматург и композитор выступают здесь на равных, соединив в одном театральном вечере драматическую пьесу и оперную постановку. Это сочинение со сложной и долгой судьбой: первоначальный спектакль-гибрид в конце концов был разделен авторами на два отдельных произведения.

История «Ариадны на Наксосе» начинается почти сразу же после блистательной премьеры «Кавалера розы», состоявшейся в Дрездене в январе 1911 года. Воодушевленный Штраус в марте напоминает Гофмансталю, что у него нет работы на лето, а сочинение симфоний его «больше ни в какой мере не радует» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 17 марта 1911 года [9, *112*]). В ответном письме писатель сообщает о замысле «30-минутной оперы для камерного оркестра <...> под названием “Ариадна на Наксосе”, составленной из героико-мифологических фигур в костюмах XVIII века с кринолинами и страусиными перьями и из фигур *commedia dell’arte*, Арлекина и Скарамуша, которые вносят элемент *buffo*, постоянно переплетающийся с героическим» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 20 марта 1911 года [9, *112*]). Замысел этот, по его словам, у него уже вполне сложился.

Он не воспринимает эту работу как важную, называя ее «промежуточной» (Zwischenarbeit). Гораздо больше его занимает другой сюжет — волшебная сказка, в которой противопоставлены два мужских и два женских персонажа, а все в целом «соотносится <...> с “Волшебной флейтой” точно так же, как “Кавалер розы” со “Свадьбой Фигаро”, то есть и тут и там не подражание, но известная аналогия» [9, *113*]. Речь здесь впервые заходит о проекте «Женщины без тени», которому Гофмансталь придавал особое значение (позже, в письме от 5 марта 1913 года, он назовет его «нашим главным совместным трудом» [9, *221*]) и который, постепенно формируясь, отныне будет неотступно сопровождать работу над «Ариадной на Наксосе».

Идея получасовой оперы родилась у Гофмансталя в связи с задуманной им переработкой для современной сцены мольеровского «Мещанина во дворянстве». Он намеревается эту пьесу сократить, уложив в два действия, а в конце второго, в качестве «театра в театре», поместить «Ариадну на Наксосе», которая разыгрывается в доме Журдена и завершает собой весь спектакль. Подобно тому как подлинный «Мещанин во дворянстве» Мольера сопровождался музыкой одного из крупнейших композиторов того времени Жана-Батиста Люлли, адаптация этой комедии Гофмансталем должна была сопровождаться музыкой знаменитейшего композитора своего времени Рихарда Штрауса, а опера «Ариадна на Наксосе» была призвана заменить «Балет наций» Люлли, которым заканчивается комедия Мольера.

Замысел «Ариадны на Наксосе» связан с выдающимся немецким режиссером Максом Рейнхардтом. В середине января 1911 года он приехал в Дрезден на репетиции к премьере «Кавалера розы», где дело не ладилось. «Если бы не Рейнхардт, впору было бы отчаяться. Просто невероятно, как он нам помогает, — писал Гофмансталь Оттонии Дегенфельд 17 января 1911 года, — неутомимо, целый день, с 10 утра до 11 ночи, сначала на сцене, потом в комнате, так тихо, неслышно, почти незаметно и так действенно, просто как волшебник» [7, *61–62*]. Благодарность за эту «неофициальную» помощь и стала первоначальным импульсом для создания «Ариадны на Наксосе» — небольшая опера мыслилась как приношение режиссеру. Эта идея родилась прямо во время репетиций в Дрездене, о чем Гофмансталь писал отцу: «...Мы вместе хотим сочинить совсем небольшую оперу только для камерного состава, которая будет играться у Рейнхардта в качестве вставки в спектакль, и для этой цели я сделаю адаптацию очаровательной “Графини д’Эскарбанья” Мольера, маленькую промежуточную работу, которая отлично может пригодиться Рейнхардту в течение всего сезона» (цит. по: [8, *9–10*]). То, что Гофмансталь в итоге остановил свой выбор на «Мещанине во дворянстве», вероятно, обусловлено эксцентричным характером Журдена, сумасбродные приказания которого могли хорошо объяснить причудливое соединение в «Ариадне» элементов различных оперных жанров, *seria* и *buffa*. Музыкальная партитура «с почитанием и благодарностью» посвящена обоими авторами Рейнхардту.

Прославившись прежде всего своими постановками Шекспира, Рейнхардт в свое время не меньше сделал и для возрождения театра Мольера. Его привлекали прежде всего комедии-балеты, которые французский драматург писал по заказу Людовика XIV для придворных празднеств и которые впоследствии если и ставились, то, как правило, без музыкальных номеров. Рейнхардт же считал танец, пантомиму и музыку неотъемлемыми составляющими мольеровской драматургии: «Мольер застал пастораль, балет как бытующую форму драматического искусства своего времени. Его публика требовала и ждала их от него, как современная ждет и требует вальса в оперетте. <...> Убрать из его комедий интермедии (Zwischenspiele) — значит перерезать их жизненный нерв. Так же, как нельзя вычеркнуть побочное действие из драмы Шекспира, нельзя опустить и эти пасторали. Они конструктивно закреплены в строении целого» (цит. по: [8, *9*]). В 1906–1924 годах Рейнхардт поставил семь мольеровских пьес, три из них — в сотрудничестве с Гофмансталем, в котором нашел единомышленника. Помимо «Мещанина во дворянстве» Гофмансталь адаптировал для Немецкого театра Рейнхардта «Брак поневоле» (1910, музыку к спектаклю написал композитор этого театра Айнар Нильсон) и, создав своего рода мистификацию, заново переписал по мотивам Мольера его пьесу «Несносные» (1916), которая исполнялась вместе с балетом «Зеленая флейта» на музыку Моцарта[3].

Для Гофмансталя Рейнхардт — фигура не менее значимая, чем Штраус. Их совместная работа началась с премьеры «Электры» в Малом театре Берлина в 1903 году. Рейнхардт был первым, кому писатель доверял постановку всех своих последующих пьес (кроме последней трагедии «Башня»); они оба — вместе со Штраусом — стояли у истоков Зальцбургского фестиваля (Salzburger Festspiele), впервые состоявшегося в 1920 году. Гофмансталь ставил Рейнхардта в один ряд с самыми выдающимися режиссерами своего времени — Станиславским и Андре Антуаном, создателем парижского «Свободного театра». Признавая, что театр Рейнхардта уступает московскому Художественному театру в совершенстве актерского ансамбля, Гофмансталь ставил его выше двух других режиссеров по «многосторонности и постоянно обновляющейся творческой силе»: «Фантазия его так же легко вдохновляется “Тассо” или “Мизантропом”, как и комедией Шекспира, так же легко мистическими пьесами позднего Стриндберга, как и Ведекиндом или Чеховым, но он готов воспламениться и расхожим водевилем вроде “Орфея в аду” Оффенбаха...» [1, *733*]. За сорок лет, вплоть до смерти в 1943 году, Рейнхардт поставил семнадцать драм Гофмансталя, иные из них неоднократно.

«Вставная» опера для «Мещанина во дворянстве» была задумана Гофмансталем совершенно в духе синтетического театра Рейнхардта. Этот замысел нагружен историей европейской культуры, переполнен аллюзиями на ее традиции и явления, что типично для всего творчества писателя,

[3] Его партитура была составлена Нильсоном из различных сочинений Моцарта — в частности, в нее включена музыка из балета «Безделушки» (1778).

представляющего собой в широком смысле слова художественный палимпсест. В данном случае Гофмансталь продолжает находиться под чарами «Кавалера розы»; его ви́дение «Ариадны на Наксосе» показывает, что тема галантного XVIII века для него отнюдь не исчерпана. Фигура Мольера также связывает новый проект Гофмансталя с предыдущим: как известно, важным источником для либретто «Кавалера розы» послужили комедии французского драматурга, прежде всего «Господин де Пурсоньяк»[4]. Мысли Штрауса направлены в другую сторону — он думает о «современном материале, очень личном и полном в высшей степени нервного психологизма» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 15 мая 1911 года [9, *115*]), о чем уже сообщил Габриэлю д'Аннунцио, который выразил желание сотрудничать с ним. Однако главные надежды Штраус связывает с Гофмансталем. И, хотя не без сомнений, принимает его предложение.

19 мая 1911 года Гофмансталь направляет композитору сценарий оперы, предоставляющий «богатые возможности для номеров, дуэтов, терцетов, квинтетов, секстетов» [9, *118*]. Штраус сразу принимается за дело. Уже неделю спустя в ответном письме он излагает писателю распределение вокальных партий по голосам и диспозицию целого — порядок следования речитативов, арий, ансамблей, и даже намечает форму отдельных номеров. В частности, Цербинетте он сразу предназначает «большую колоратурную арию: Andante и потом рондо, тема с вариациями и всеми колоратурными удовольствиями» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 22 мая 1911 года [9, *120*]). Здесь же он называет состав оркестра, который должен включать 15–20 человек. При этом он сразу забраковывает типично рейнхардтовскую идею вывести оркестрантов в костюмах на сцену: «Оркестр *на* сцене невозможен: как раз для этой камерной вещи мне нужны первоклассные исполнители (только из Придворного оркестра Берлина): они не играют комедию» [9, *121*][5]. Готовое либретто он надеется получить от Гофмансталя к 1 июля и сообщает о том, что уже сделал наброски для увертюры и нескольких номеров.

Поначалу между соавторами царит полное взаимопонимание. Получив в начале июня либретто первой сцены оперы, Штраус называет его «великолепным» и добавляет: «Я всегда говорил, что Вы будете Скрибом номер два, после того как меня аттестовали как Мейербера» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 10 июня 1911 года [9, *128*]). Однако прочитав в середине июля либретто целиком, Штраус отзывается о нем хотя и положительно, но более сдержанно: «вполне понравилось» — и тут же просит Гофмансталя

---

[4] Всего исследователи обнаруживают в либретто «Кавалера розы» следы четырех комедий-балетов Мольера, в том числе и «Мещанина во дворянстве», см.: [5, *701–703*].

[5] Оркестр «Ариадны» в итоге включил 36 музыкантов. Как вспоминал потом Штраус, он боялся, что при выходе Вакха камерный оркестр не удовлетворит его «дионисийские желания» и советовался с Гофмансталем, не подключить ли ему начиная с этого места большой оркестр за сценой. «Конечно, дурацкая мысль! Гофмансталь уговорил меня этого не делать», — резюмирует композитор [14, *149*].

Здесь и далее в цитатах курсивом отмечены подчеркивания в оригинале.

о более выразительном завершении финальной сцены Ариадны и Вакха: «Это должно быть с еще большим подъемом, как конец “Электры”; более солнечно, дионисийски <...>. Для конца мне нужно больше воодушевления: “Радость, пламя неземное”...» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 14 июля 1911 года [9, *132*])[6].

Изменение в интонации композитора не осталось незамеченным чутким до мнительности Гофмансталем, который воспринял его слова как «скудные и холодные», особенно в сравнении с тем, как Штраус в свое время отозвался о либретто «Кавалера розы». Между тем сам писатель уверен, что «создал здесь нечто столь же прекрасное, своеобразное и оригинальное» (письмо Гофмансталя к Штраусу, середина июля 1911 года [9, *132*]). Раздосадованный непониманием соавтора, он подробно излагает здесь свой замысел сочинения.

> Речь идет о простой и огромной жизненной проблеме — проблеме верности. Держаться утраченного, вечно упорствовать, до самой смерти — или *жить*, жить дальше, преодолевать, *изменяться*, пожертвовать единством души и все же, меняясь, сохранить себя, остаться человеком, не опуститься до беспамятного животного. Это главная тема «Электры», голос Электры против голоса Хрисофемиды, героический голос против человеческого. Здесь группа героев, полубогов, богов — Ариадна — Вакх — (Тесей) — противостоит человеческой, только лишь человеческой группе легкомысленной Цербинетты и ее спутников, этих обычных масок жизни. Цербинетта в своей стихии, когда она порхает от одного к другому, Ариадна может быть супругой или возлюбленной только *одного* мужчины, может быть оставлена, покинута только *одним*. Единственное, что остается, в том числе для нее: чудо, божество (имеется в виду появление Вакха. — *Н. В.*). Она отдается ему, потому что принимает его за смерть; он одновременно и смерть, и жизнь, он открывает ей невероятные глубины ее собственной натуры, делает ее волшебницей, чародейкой, которая преображает бедную маленькую Ариадну, вызывает для нее в *этом* мире потустороннее, одновременно сохраняет и преображает ее. Но то, что для божественных душ является подлинным чудом, для земной души Цербинетты — *обыденность*. В переживаниях Ариадны она видит то, что *она* в состоянии усмотреть: смену старого возлюбленного на нового. Так в конце иронически соединяются два духовных мира, как только их и можно соединить: через непонимание. Вакх введен в эту монологическую историю одинокой души Ариадны не как *deus ex machina*, ему тоже выпадает значительное переживание: целомудренный, молодой, не подозревающий о собственной божественности, он странствует, повинуюсь ветру, от острова к острову. Его первая связь была типичной, назовите ее хоть кокоткой, хоть Цирцеей. Шок для молодой, невинной, полной нерастраченных сил души был чудовищным; будь он Арлекин — то́ стало бы всего лишь началом длинной цепочки, но он Вакх, ему является вся громадность эротического переживания, всё открывается перед ним, уподобление животному, преображение,

[6] Штраус цитирует первую строку «Оды к радости» Ф. Шиллера, положенной в основу финала Девятой симфонии Бетховена (перевод И. Миримского).

> собственная божественность, всё в одной вспышке. И он ускользает из объятий Цирцеи, не изменившись, но получив рану, томящийся, познавший. Как на него должна подействовать встреча с существом, которое он может *любить*, которое не узнаёт его, но в этом неузнавании полностью отдается ему, раскрывает перед ним всё свое очарование, всецело вверяется ему, как вверяются только смерти, — это мне не надо словами объяснять такому художнику, как Вы (письмо Гофмансталя к Штраусу, середина июля 1911 года [9, *134–135*])[7].

Ответное письмо Штрауса от 19 июля 1911 года показывает, что Гофмансталь не ошибся в своих предположениях. Извиняясь за сухость предыдущего послания, композитор признается, что действительно, получив рукопись, был поначалу разочарован, «возможно, потому, что ожидал слишком многого» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 19 июля 1911 года [9, *135*]). После того, как он прочитал текст в машинописи, его впечатление значительно улучшилось (хотя он продолжает настаивать на необходимости *crescendo* в самом конце), но полностью либретто его убедило только по прочтении письма Гофмансталя: оно, по словам композитора, «так чудесно раскрывает смысл действия, как он не открылся мне, поверхностному музыканту». «Но не наводит ли это на некоторые размышления? — продолжает Штраус. — И достаточно ли *толкование* в самом действии? Если уж я это не увидел, подумайте о публике и — критике. То, как Вы представили это мне, великолепно. Но в самой вещи это не проявляется так уж отчетливо и наглядно» [9, *136*]. Штраус просит Гофмансталя пересмотреть еще раз либретто на предмет того, чтобы включить в него что-нибудь из его письма: «Сцена Цербинетты прекрасна, а сцена перед прибытием Вакха, а также его песня совершенно великолепны, как я должен признать теперь, когда Вы ткнули меня туда носом. Но правильно ли это? Ведь символ должен сам живо проступать из действия, а не вымучиваться задним числом» [9, *136*].

Штраус мыслит практически, как человек театра, который нацелен на успех своего сочинения. Гофмансталь же руководствуется высшими соображениями, его не так просто уговорить. Однако в результате он все-таки предлагает новое решение:

> Собственно поэтическое в художественном произведении, подлинное содержание, поначалу никогда не понимают. Понятно только то, где и понимать-то нечего, голый анекдот: «Тоска», «Мадам Баттерфляй» и т. п. Высокое, сущностное остается неузнанным, *без исключения*. Я вспоминаю работу Вагнера 1851 года[8], в которой он говорит — для нас

---

[7] Замысел «Ариадны» имел для Гофмансталя автобиографический подтекст и был связан с его глубокой симпатией к молодой графине Оттонии Дегенфельд, с которой он познакомился годом ранее. Овдовев после короткого замужества, Оттония находилась на грани отчаяния. Гофмансталь всячески старался поддержать ее, вернуть к жизни. В мифологическом сюжете «Ариадны» эта ситуация нашла сублимированное художественное воплощение, что обсуждалось в их переписке: Гофмансталь пишет ей о «Вашей “Ариадне”», она, в свою очередь, о «моей “Ариадне”» [7, *165, 252*].

[8] Имеется в виду теоретический труд Р. Вагнера «Опера и драма».

это сегодня почти непостижимо, — что настолько простые, так уверенно и по-театральному разумно построенные творения как «Лоэнгрин» и «Тангейзер» были *не поняты*, причем не музыка, а литературный текст... А было ли понято, по меньшей мере критиками, мое простенькое либретто к «Кавалеру розы»? Кто поймет его, воспримет его очарование, но критики не нашли в нем никакого очарования. <...> Нет, нет, мой дорогой Рихард, поэтически важное познается постепенно, очень постепенно; это понимание исходит от тех совсем немногих, кто близок художнику, и требуются десятилетия, чтобы оно распространилось. Но, конечно, поэтическое произведение должно обладать некой внутренней силой, которая докажет свою действенность и непонимающей массе. Это сила не маловажного, не обычного внешнего облика. Именно так воздействовали «Электра» и «Кавалер розы». <...> Здесь, в «Ариадне на Наксосе», в стилистической привлекательности обрамляющей оперы, в причудливой смеси героического с буффонным, в изящно рифмованных стихах, законченных номерах, во всем, что кажется по-кукольному игровым, публике уже *с начала* дается то, что она, как ребенок, может проглотить. Далее, я благоразумно трактовал основное действие так, что среднестатистическому слушателю оно покажется очень знакомым. Ариадна, покинутая Тесеем, утешенная Вакхом, короче, «Ариадна на Наксосе», — это как «Амур и Психея», нечто такое, что у каждого перед глазами, пусть даже в виде печной фигурки из гипса. А символическое — противопоставление женщины, которая любит лишь однажды, и той, что отдается много раз, — поставлено в центр таким образом, в виде такого явного и решительного контраста, на основе которого можно создать еще и решительный *музыкальный* контраст, что, вероятно, дело не дойдет до полного непонимания со стороны публики (а ведь наши успехи делает публика, наперекор критике). Но у меня есть еще одно средство, чтобы разъяснить людям этот основной момент: предшествующая опере сцена в прозе. В ней делаются необходимые приготовления, певцы собираются гримироваться, оркестр настраивается. На сцене Композитор и Танцмейстер. Сначала под руководством Композитора должна быть исполнена короткая героическая опера: «Ариадна на Наксосе». Ариадна жалуется и призывает смерть, потом приходит Вакх и уводит ее. После оперы, в качестве веселого эпилога, должны выступить итальянские маски, которые будут танцевать и петь. Танцмейстер — режиссер этого эпилога. Такова программа. Но тут Журден внезапно передает через лакея, что хочет обе вещи *одновременно*; он не желает Ариадну на *пустынном острове*, итальянские маски должны населить этот пустынный остров и разыграть свои шутки перед Ариадной. Одним словом, надо *устроить* все так, чтобы сделать из двух опер одну. Замешательство. Гнев композитора. Танцмейстер успокаивает. Наконец зовут сообразительную субретку (Цербинетта), рассказывают ей сюжет героической оперы, объясняют характер Ариадны; ей поручают вместе с ее товарищами наилучшим образом, *не мешая*, вклиниться в оперу в качестве интермеццо. Цербинетта тотчас же схватывает главное; такая фигура, как Ариадна, кажется ей притворщицей или чудачкой; она обещает всячески вмешиваться в действие, но делать это деликатно. Так возникает облеченная в шутку возможность четко сказать о символическом в противопоставлении обеих женщин. Вам

это симпатично? (письмо Гофмансталя к Штраусу от 23 июля 1911 года [9, *138–140*]).

Штраус с энтузиазмом принимает план, обрисованный писателем. Он находит блестящей идею предварить оперу развернутой сценой, в которой «действие будет *объяснено и мотивировано*» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 24 июля 1911 года [9, *141*]). Фигуры Композитора и Танцмейстера, по его мнению, может оживить только вдохновение Гофмансталя. И, как обычно, он переводит разговор в практическую плоскость: «Употребите всё Ваше остроумие, выместите свою досаду на критику и публику, вплетите парочку колкостей о “Композиторе”, это веселит публику больше всего, а самоирония отнимает у критики сильнейшее оружие. Пьеса Мольера несколько глупа, но может сделаться гвоздем сезона (Schlager), если Вы *обе роли – Композитора и Танцмейстера – построите так, что в них всё будет сказано о том, что говорится сегодня о взаимоотношениях публики, критики и* [*артистической*] *братии*. Это может стать ответом на “Мейстерзингеров”, 50 лет спустя» [9, *141*]. Визит Гофмансталя к Штраусу в его имение в Гармиш-Партенкирхене 5 августа устранил последние разногласия. На этом закончилось обсуждение принципиальных моментов либретто.

* * *

Определив общий план оперы, который устроил обоих, соавторы приступили к его детальной проработке. Одновременно они обдумывают возможности будущей постановки. И здесь тоже не обходится без трений. Дискуссия ведется в сущности вокруг одного: в каком театре должно ставиться сочинение — драматическом или музыкальном.

Как уже говорилось, Гофмансталь изначально задумал свой сложносоставный спектакль именно «под Рейнхардта»: «...Это причудливое целое может существовать только в атмосфере Рейнхардта, на которую оно и рассчитано. Премьера такой вещи в каком-нибудь придворном театре — полный провал или вежливое равнодушие (Achtungserfolg); у Рейнхардта это станет блистательным вечером» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 4 ноября 1911 года [9, *148*]). С самого начала в качестве места постановки рассматривался Немецкий театр в Берлине, который режиссер возглавлял. Между тем Штраус сомневается в том, сможет ли Рейнхардт в своем театре обеспечить достойное *музыкальное* исполнение, что для композитора является абсолютным приоритетом. Очевидно, у Гофмансталя были основания подозревать, что Штраус не исключает возможность премьерной постановки в другом театре и даже другим режиссером. И он пишет Штраусу новое многостраничное письмо, полное горечи и упреков.

Гофмансталь убежден, что отдать другому театру «Ариадну на Наксосе», «с ее рафинированным смешением стилей, скрытым под игрой глубоким смыслом, ее обрамлением Мольером, которое задумано опять-таки символически (Журден = публика), одно из самых взыскательных и неподражаемых созданий» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 18 декабря 1911 года

[9, *149*]), будет означать жестокую несправедливость по отношению и к произведению, и к нему самому. «Это одна из самых личных и самых дорогих для меня работ; задуманная как целое, состоящее из частей, она может существовать, может возникнуть только там, где высокий театральный гений в состоянии оформить части в целое <...>. Изобретенная *компактность* этой пьесы, две группы исполнителей рядом, крайне ограниченное пространство, тщательнейшее обдумывание каждого жеста, каждого шага, целое — концерт и танец одновременно, всё это будет потеряно, станет бессмысленным, превратится в уродливые лохмотья под руками Хюльзена, Мука, Дрёшера и Брандта[9] и может стать поющим цветком, танцующим пламенем под руками Рейнхардта, Вашими и моими» [9, *149, 153*]. Попутно писатель вспоминает, как коробили его некоторые вещи в постановках «Электры» и «Кавалера розы». Уже само намерение Штрауса передать их новое детище для постановки случайным людям, даже мысль о такой возможности оскорбляет его, «задевает самые глубокие и чувствительные места» их художественных взаимоотношений. Что же касается музыкального исполнения, то Гофмансталь уверен: Рейнхардт может пригласить в свой театр нужных инструменталистов и певцов, которые исполнят все наилучшим образом. Приводя все новые и новые аргументы, писатель прибегает и к последнему доводу: если Штраус настолько расходится с ним в этом вопросе, то их дальнейшее сотрудничество вряд ли возможно. Помимо прочего, из этого письма становится ясно, какое значение Гофмансталь придавал этой «промежуточной работе», насколько она стала важна для него — ради нее он даже отложил на время драму «Имярек», одно из своих центральных драматических сочинений, с которым доныне в первую очередь ассоциируется его имя.

Штраус спешит разрядить ситуацию и успокоить Гофмансталя. Он прекрасно осознает разницу между Рейнхардтом и постановщиками, с которыми приходится иметь дело в оперных театрах, даже крупнейших, и тоже непременно хочет заполучить для премьеры именно его. Однако он твердо заявляет, что постановка в Немецком театре — театре драматическом, а не музыкальном — исключена: «...Я могу работать только с первоклассным оркестром, который как раз таки нельзя *составить*, но который сыгрывается на протяжении ста лет, и с певцами, которых можно найти в единичных экземплярах лишь в лучших придворных театрах. Концертные певцы исключены, Байройт всегда терпел неудачу в подобных попытках, и именно для наших целей концертные певцы не годятся. Я напряженно и очень энергично прорабатывал все эти вещи в течение 6 недель. И если в результате этих усилий я как разумный человек должен признать, что дело невозможно, то *Вы должны мне верить*» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 21 декабря 1911 года [9, *155*]). То, что в Немецком театре ни первая, ни последующие постановки состояться не могут, «непреложно, и здесь мы *должны* сойтись».

[9] Гофмансталь называет имена генерал-интенданта, главного дирижера и постановщиков берлинской Придворной оперы.

Штраус видит выход в том, чтобы договориться о премьере с каким-нибудь солидным оперным театром и пригласить туда в качестве режиссера Рейнхардта вместе с указанным им художником: «Немножко Мольера может сыграть любой придворный театр, если Рейнхардт официально и с самого начала будет заниматься режиссурой, сам вместе с Вами определит состав, короче говоря, включится в постановку, как у себя» [9, *156*].

Гофмансталь удовлетворен таким предложением, хотя и не оставляет без внимания несколько пренебрежительный отзыв о Мольере: «“Немножко Мольера” — это так же трудно, как Моцарт» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 26 декабря 1911 года [9, *157*]). Как показала дальнейшая судьба спектакля, исполнение его в оперном театре оказалось убийственным для драматической составляющей сочинения, что в итоге и привело к созданию его новой редакции.

В качестве базового варианта Штраус рассматривает Дрезденскую оперу, где ранее состоялось первое исполнение «Кавалера розы». Однако уже в январе 1912 года становится ясно, что премьера там возможна только на главной сцене, а для него это неприемлемо, поскольку спектакль предназначался для небольшого зала. К тому же исполнительский состав там весьма ограничен. Штраус обращается в Штутгарт и получает согласие на все условия: будут приглашены режиссер и две солистки на роли Ариадны и Цербинетты[10], спектакль пойдет на малой сцене, дирижировать им будет он сам. Композитор рассчитывает на два представления в Штутгарте в том виде, как задумали спектакль его авторы, а после этого сочинение может пойти в других театрах и на большой оперной сцене. Главное для него — чтобы премьера прошла «в эталонном исполнении» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 27 января 1912 года [9, *162*]).

Гофмансталь разочарован переносом премьеры из Дрездена, где спектакль, по его мнению, мог бы идти целый сезон и его увидели бы «тысячи и тысячи людей», в Штутгарт, «отдаленнейшее захолустье на всем божьем свете», где их огромную работу увидят «дважды 800 человек, из которых девяносто процентов отвратительного сорта, критики, завистливые коллеги... а для настоящей публики буквально не найдется места» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 30 января 1912 года [9, *163*]). Штраус соглашается с оценками Гофмансталя, но для него «превыше всего стоит подлинно совершенное исполнение», которого невозможно добиться в Дрездене, поскольку там обходятся только собственными силами. Между тем в Штутгарте готовы уже на три представления в октябре и на приглашение не только самого Рейнхардта и выбранных композитором певиц, но и актеров Немецкого театра, а также на усиление оркестра дополнительными музыкантами по желанию композитора, и дают авторам и режиссеру карт-бланш (письмо Штрауса к Гофмансталю от 3 февраля 1912 года [9, *165*]). Против таких

[10] Первоначально Штраус видел в этих ролях двух солисток Берлинской оперы: Эмми Дестин (Destinn) как Ариадну и Фриду Хемпель как Цербинетту.

доводов Гофмансталь устоять не может. Скрепя сердце, он дает свое согласие на премьеру в Штутгарте[11].

Между тем писатель озабочен публикацией либретто «Ариадны на Наксосе», которое он хотел издать отдельно, еще до выхода в свет клавира оперы и ее премьеры. Гофмансталь мотивирует свое желание рядом соображений, в том числе тактического характера: он хотел бы заранее разъяснить свою позицию по отношению к пьесе Мольера. Но, как уже говорилось, не менее важно для него было и другое — подчеркнуть этой публикацией значение своего текста как самоценного литературного опуса[12]. Штраус не возражает, и в конце мая 1912 года в воскресном троицком приложении к респектабельной венской газете «Neue Freie Presse» появляется полное либретто оперы с предваряющей ее сценой приготовлений в доме Журдена из «Мещанина во дворянстве» [3]. В этой сцене, в репликах Композитора, в диалоге между ним и Цербинеттой, Гофмансталь, как он и предлагал Штраусу в июле 1911 года, прозрачно намекает на главную идею оперы. Либретто было предпослано краткое предисловие Гофмансталя, в котором он, выражая свое глубокое почтение к пьесе Мольера, утверждал, что, при всех своих достоинствах, она изначально мыслилась как «обрамление для мимического и музыкального дивертисмента», а не как комедия в подлинном смысле слова. Соединяя в себе разные жанры, пьеса Мольера заканчивалась балетом, который в предлагаемой версии спектакля заменен небольшой оперой, «приближенной к вкусам того времени». Сама пьеса, по мнению Гофмансталя, представляет собой весьма свободную последовательность сцен, скрепляемых «бесподобно обрисованной фигурой главного героя». «И если теперь господин Журден становится устроителем и зрителем нового и оттого спорного представления <...>, то потому, что к этому располагает неисчерпаемая и не привязанная к какой-либо эпохе символичность этой воистину репрезентативной фигуры».

Штраус ждал от этой публикации другого. Он находит, что подобного предисловия совершенно недостаточно: в нем отсутствует, с его точки зрения, главное — «разъяснение проблемы Ариадны», которое Гофмансталь дал годом ранее в письме к композитору. «Дело очень важное, дабы люди действительно поняли “Ариадну”, что совсем не просто», — убежден Штраус

[11] В письмах к Оттонии Дегенфельд, написанных в дни этих непростых переговоров, он дает волю своему недовольству: «Штраус, который может быть невыносимым созданием» (письмо от 27 января 1912 года [7, *197*]), «абсурдный Штраус всё испортил, связался со Штутгартом» (письмо от 3 февраля 1912 года [7, *199*]).

[12] В письме от 22 октября 1911 года, где Гофмансталь впервые заговаривает о предварительной публикации либретто, он в деликатной форме, не бросая тень на Штрауса, но все же вполне определенно выражает недовольство тем, что «с самого начала будут говорить о новой *опере Штрауса*, а не избегающей шаблона работе двух художников, которые с фантазией и достоинством ищут в искусстве новые пути». «Но тем острее мое желание хотя бы однажды до того, как начнутся враждебные выпады, засвидетельствовать существование моей работы самой по себе и мое право распоряжаться ею» [9, *146*].

(письмо Штрауса к Гофмансталю от 23 июня 1912 года [9, *188*]). Он предлагает писателю подготовить необходимый комментарий и опубликовать его в берлинском «Альманахе для музыкального мира». Гофмансталь возражает, что целью его предисловия в *Neue Freie Presse* было именно объясниться по поводу Мольера, чтобы избежать кривотолков на этот счет, а относительно замысла «Ариадны» всё уже ясно сказано в предваряющей оперу сцене (письмо Гофмансталя к Штраусу от 28 июня 1912 года [9, *189*]). Но Штраус так отнюдь не считает. Он настаивает, не стесняясь в выражениях:

> Вы ошибаетесь, думая, что всё уже сказано в добавленной сцене. Да, для очень тонких натур! Но широкой публике и особенно прессе надо всё хорошенько разжевать и в рот положить. И именно *заранее*, прежде чем навесят первые дурацкие ярлыки, от которых придется потом страдать 50 лет. Упредить всю критику и точно указать ей, что обо всем этом думать, что чувствовать и вообще как ко всему этому относиться. Я считаю эту подготовительную работу такой же важной, как и собственно работу, а Вы так великолепно пишете. Чтобы не испытать разочарование, используйте же письмо, которое Вы в свое время мне написали. Оно было так прекрасно (письмо Штрауса к Гофмансталю от 2 июля 1912 года [9, *190*]).

Гофмансталь уступает: он посылает в «Альманах» свое письмо к Штраусу, отредактированное для публикации [4][13].

Обсуждение музыкальных номеров «Мещанина во дворянстве», окружающих их реплик персонажей и текста собственно оперы продолжается всю весну. 23 апреля 1912 года Штраус в письме сообщает Гофмансталю: «“Ариадна” готова» [9, *180*]. Но не закончена еще работа Гофмансталя над комедией Мольера. Лишь в последние дни апреля Штраус приступает к сочинению музыки к пьесе[14]. Одновременно он делится с Гофмансталем своими опасениями по поводу предстоящей постановки: «Ради бога, позаботьтесь о том, чтобы Штерн[15] не сотворил китч. Декорации к недавним рейнхардтовским “Турандот”, “Дандену”[16] для меня гениальный китч —

---

[13] Альманах вышел в свет уже после премьеры оперы. До премьеры, в начале октября, Гофмансталь опубликовал открытое письмо по поводу своей адаптации Мольера во французской прессе. Оно было перепечатано в газете *Stuttgarter Tagblatt* 12 октября 1912 года.

[14] Очевидно, окончательная доработка партитуры (включая музыку к пьесе) продолжалась до середины лета, поскольку 21 июля Штраус еще раз пишет Гофмансталю: «Теперь “Ариадна” готова. Фюрстнер получит завтра последние страницы партитуры» [9, *194*]. Как практиковалось в то время, клавир оперы, включающий также одиннадцать музыкальных номеров к «Мещанину во дворянстве», вышел в переложении Отто Зингера еще до премьеры.

[15] Эрнст Штерн (1874–1954), художник Немецкого театра в Берлине, которому было поручено оформление премьеры «Мещанина во дворянстве» / «Ариадны на Наксосе» в Штутгарте.

[16] Речь идет о постановках сказки Карло Гоцци «Турандот» и комедии Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж» в Немецком театре в Берлине.

гениально, но китч. Я по-прежнему за Роллера[17], который прорабатывает всё гораздо солиднее и основательнее. У Штерна *всё выглядит бьющим на дешевый эффект* — наша "Ариадна" должна быть очень пышной, но солидной. В любом случае, я хочу заранее увидеть эскизы костюмов и декораций». Кроме того, Штраус просит Гофмансталя подключиться, чтобы все было готово заранее, «дабы мы не получили обычную рейнхардтовскую гонку»: «Костюмы и декорации должны в полной готовности быть в Штутгарте 1 сентября. Всё должно быть проработано медленно и серьезно, так, как я работаю над моей партитурой» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 19 апреля 1912 года [9, *174*]). И чуть позже: «Я ненавижу эту доработку постановки между генеральной репетицией и исполнением, этак в половине седьмого, за полчаса до открытия кассы!» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 23 апреля 1912 года [9, *179*]). Гофмансталь заверяет Штрауса, что Штерн всё сделает наилучшим образом и что это именно тот художник, который им нужен: «Перед Штерном стоит бесконечно тонкая и сложная задача. Он должен изобретательно, в наполовину исторической, наполовину анахронистической манере сопоставить разные духовные миры, графически и через цвет, — задача, до которой солидный, но совершенно лишенный фантазии Роллер как раз таки не дорос. Наряду со Штерном можно было бы подумать о Баксте и Бенуа, [но] из скромности я не хотел усугублять до бесконечности и без того уже существующие сложности языковыми и географическими затруднениями. К тому же русские не очень надежны» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 21 апреля 1912 года [9, *177*])[18].

Июньские репетиции в Штутгарте, на которых присутствовал Штраус, оставили у него самое благоприятное впечатление: «Вся художественная обстановка в Штутгарте в высшей степени отрадна». Удовлетворен он и самим сочинением, которое услышал впервые: «Думаю, эта партитура покажет новую дорогу игровой опере, тем, кто на что-то способен. <...> Моя партитура как партитура действительно мастерская работа, которая в настоящее время неподражаема» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 20 июня 1912 года [9, *184*]).

Не дожидаясь завершения «Ариадны», Гофмансталь предлагает Штраусу новый проект — программную симфонию «Орест и фурии», очевидное продолжение «Электры» (хотя Гофмансталь и уверяет, что оба сюжета связаны между собой слабо), в качестве контрастного посредствующего звена между «изысканной "Ариадной"» и «Женщиной без тени», над которой продолжает работать (письмо Гофмансталя к Штраусу от 8 марта 1912 года [9, *170*]). Гофмансталь пишет о «симфонии» продолжительностью

[17] Альфред Роллер (1864–1935), выдающийся австрийский театральный художник и сценограф, в 1903–1909 главный художник и сценограф Венской придворной оперы. Автор декораций и костюмов к премьерным постановкам «Кавалера розы» в Дрездене и Вене (1911).

[18] Спустя два года Леон Бакст создаст костюмы к следующей совместной работе Штрауса и Гофмансталя — балету «Легенда об Иосифе».

до 40 минут, однако он сразу представляет ее себе в сценическом воплощении и видит в главной роли Вацлава Нижинского, которого высоко ценил. Он посылает композитору набросок сценария[19]. Аргументируя свое предложение, Гофмансталь начинает издалека и излагает общие соображения по поводу совместной работы со Штраусом:

> Я часто думал, что в нашем материале — «Кавалере розы», «Ариадне», «Женщине без тени», где речь идет об очищении, о гётевской атмосфере, глубокое постижение которой Вами меня бесконечно радует, — что во всем этом материале проявляется многое из того, что в Вас заключено, многое, что «Электра» и «Саломея» хотя и предвещают, но не обнаруживают вполне как Ваше достояние: проникновенность, очарование, — раскрывается многое из того, что восходит к песням и к «Дон Кихоту», «Уленшпигелю»; другие же стороны Вашей творческой натуры задействованы при этом в меньшей степени, я имею в виду силу, грандиозность, подлинную мощь, благодаря которым Вам принадлежит уникальное и несравнимое положение среди современных композиторов всех стран.
> После «Электры» я намеренно не следовал этой линии, отложил в сторону сюжет о Семирамиде[20], следуя собственной линии также и здесь. Чтобы стать Вашим либреттистом в высоком смысле, я должен был начать с того, чтобы в банальном смысле *не быть им* [9, *170*].

В предлагаемой симфонии Гофмансталь хочет дать пищу «той силе для мрачного, дикого», которой он ранее «намеренно не давал подпитки», но которая при этом остается «одним из ценнейших» дарований композитора [9, *171*]. Это предложение отклика у Штрауса не получило. И уже 23 июня Гофмансталь посылает ему набросок либретто для нового балета «Иосиф в Египте», заказанного Сергеем Дягилевым, «библейский сюжет в костюмах Паоло Веронезе и в духе Паоло Веронезе» [9, *187*]. Этот сюжет сразу заинтересовал композитора: «“Иосиф” великолепен: проглочено!» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 2 июля 1912 года [9, *190*]) — и он без промедления начинает делать наброски к балету, который получит окончательное название «Легенда об Иосифе».

Несмотря на всестороннюю тщательную подготовку и превосходное исполнение[21], премьера «Мещанина во дворянстве» / «Ариадны на Наксосе»,

---

[19] Этот сценарий под названием «Фурии: Трагический балет» был впервые опубликован в 27-м томе Полного собрания сочинений Гофмансталя, вышедшем во франкфуртском издательстве «S. Fischer Verlag» в 2006 году.

[20] Опера на сюжет об ассирийской царице Семирамиде обсуждалась в самом начале сотрудничества Штрауса и Гофмансталя, параллельно с либретто «Электры» (см. переписку Штрауса и Гофмансталя 1906–1908 годов). В качестве отправной точки предполагалось использовать драму Педро Кальдерона «Дочь воздуха». Замысел «Семирамиды» занимал Штрауса до конца жизни: впоследствии, уже после смерти Гофмансталя, композитор в конце тридцатых и в сороковые годы не раз возвращался к нему в переписке со своим либреттистом Йозефом Грегором.

[21] Роль Журдена на премьере сыграл выдающийся комический актер Виктор Арнольд, обе женские партии в опере исполнили любимые штраусовские певицы — Мария Ерица (Ариадна) и Маргарита Зимс (Цербинетта). В спектакле также участвовала

состоявшаяся 25 октября 1912 года, большого успеха не имела. Спектакль в Штутгарте продолжался более пяти часов, в том числе из-за двух затянувшихся антрактов по 50 минут, из-за чего пьеса Мольера — до оперы — длилась около трех часов (письмо Штрауса к Гофмансталю от 15 декабря 1913 года [9, *250*]); в последующих постановках ее стали сильно сокращать, примерно до одного часа. Оценки в прессе были противоречивыми. Соединение драматической пьесы и оперы стало главной мишенью для критики спектакля. И сразу раздаются голоса с предложением выделить из него оперу, поскольку именно она воспринималась как главное событие вечера. «Прекрасная идея — от самой что ни на есть будничной комедии в прозе к чистейшему музыкальному переживанию — практически себя не оправдала, — вспоминал композитор, — если говорить совсем уж просто: потому что публика, которая идет в драматический театр, не хочет слушать никакой оперы, и наоборот. Для такого прекрасного гибрида не нашлось культурного понимания» [14, *150*].

Вслед за Штутгартом спектакль Штрауса — Гофмансталя начинают ставить в других оперных театрах Германии[22]. И хотя судьбу «Ариадны» образца 1912 года нельзя сравнить с триумфальным шествием «Саломеи» или «Кавалера розы» по сценам всего мира, уже до конца 1912 года она была представлена в Дрездене, Брауншвейге и Кёльне, а затем в Гамбурге, Берлине, Мюнхене, Кобурге... Не замедлили последовать и зарубежные премьеры: 5 декабря 1912 года в Цюрихе, два дня спустя в Праге; 27 мая 1913 года состоялась первая премьера вне немецкоязычного региона — в Лондоне[23].

Сразу после премьеры главной заботой обоих авторов стало не допустить исполнения спектакля в больших залах. «Мольер на большой сцене кажется мне абсурдом», — пишет Гофмансталь Штраусу 5 декабря 1912 года [9, *203*]. По этой причине он, например, решительно противится постановке в Мюнхенской опере, предложенной Бруно Вальтером, предпочитая более камерный Резиденцтеатр. С ним полностью солидарен и композитор: «Исполнение в большом театре — настоящее убийство» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 1 марта 1913 года [9, *217*]). Со своей стороны, он возражает против постановки «Ариадны» в Венской опере. В своих письмах

известная венская танцовщица Грета Визенталь, выступившая в ролях Поваренка и Подмастерья портного.

[22] Вместе с правами на постановку театры должны были приобретать выпущенную Адольфом Фюрстнером режиссерскую экспликацию, разработанную совместно Рейнхардтом и Гофмансталем (см. ил. 4а, б), а также папку с рисунками всех костюмов, мебели и реквизита, подготовленную Штерном. «Только уникальное положение, которое занимал Штраус в Германии, обеспечило ему возможность таких диктаторских предписаний», — вспоминал впоследствии художник [11, *97*].

[23] Сведения приводятся по изд.: [2, *1317*]. Лондонскую постановку осуществила театральная компания Герберта Бирбома Три в Театре Его Величества. Пьеса Мольера — Гофмансталя шла в английском переводе Уильяма Сомерсета Моэма, опера исполнялась на немецком языке. Музыкальным руководителем постановки был Томас Бичем.

62.

Kgl. Hoftheater in Stuttgart

(Kleines Haus.)

Freitag, den 25. Oktober 1912.

Zehnte Vorstellung außer Abonnement.

Zum ersten Male:

Ariadne auf Naxos.

Oper in einem Aufzuge von Hugo von Hofmannsthal.

Musik von Richard Strauß.

Zu spielen nach dem „Bürger als Edelmann" des Molière.

Leiter der Aufführung: Max Reinhardt. Musikalische Leitung: Richard Strauß.

Personen des Schauspiels:

Herr Jourdain, ein Bürger	Victor Arnold (Berlin).	Sein erster Gesell	Leo van Marken (Stuttgart).
Seine Frau	Rosa Bertens	Zweiter Gesell	Max Schliebener
Dorimène, eine Marquise	Else Heims	Dritter Gesell	Albert Burger
Dorantes, ein Graf	Alfred Abel	Vierter Gesell	Hans Zimmermann
Nicoline, Magd in Jourdain's Haus	Kamilla Eibenschütz	Ein Schneidergeselle / Ein Küchenjunge	Grete Wiesenthal (Wien).
Ein Musiklehrer	Jakob Tiedtke	Erste Sängerin	M. Junker-Burchardt
Ein junger Komponist, dessen Schüler	Josef Danegger	Zweite Sängerin	Erna Ellmenreich (Stuttgart)
Ein Tanzmeister	Paul Bienfeldt	Dritte Sängerin	Lilly Hoffmann-Onegin
Ein Fechtmeister	Alexander Ekert	Der erste Lakai	Georg Hoepel (Berlin).
Ein Magister der Philosophie	Rudolf Blümner	Der zweite Lakai	Richard Sternecl (Stuttgart).
Ein Schneider	Ernst Matray	Ein kleiner Lakai	Mina Wenzel
		Maître d'Hotel	Artur Anwander

Köche, Lakaien, Küchenmädchen, Kellermeister ꝛc.

Personen der Oper:

Ariadne	Mizzi Jeritza (Wien).	Zerbinetta	Margarethe Siems (Dresden).
Bacchus	Hermann Jadlowker (Berlin).	Harlekin	Albin Swoboda (Stuttgart).
Najade	M. Junker-Burchardt (Stuttg.)	Scaramuccio	Georg Meader.
Dryade	Lilly Hoffmann-Onegin	Truffaldin	Reinhold Fritz
Echo	Erna Ellmenreich	Brighella	Franz Schwerdt

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten sind nach Entwürfen von Ernst Stern-Berlin in den Ateliers von Hugo Baruch & Comp. in Berlin angefertigt.

Das Orchester ist mit 36 Künstlern besetzt, von denen 29 der K. Hofkapelle in Stuttgart und 5 der K. Hofkapelle in Berlin angehören.

Am Klavier: Max von Pauer (Stuttgart); am Harmonium: Paul Schmid (Berlin).

Solo-Violine: Karl Wendling (Stuttgart).

Die italienischen Saiten-Instrumente wurden der K. Hoftheater-Intendanz von Fr. Hamma zur Verfügung gestellt.

Der Flügel ist von Schiedmayer & Söhne, das Meisterharmonium (Dominator) von J. & P. Schiedmayer zur Verfügung gestellt.

Nach dem zweiten Akte des „Bürger als Edelmann" findet eine Pause von 25 Minuten statt.

Textbücher sind an der Tageskasse und Abends beim Theatereingang, sowie in der Hofbuchhandlung H. Wildt, Königstr. 38 für 1 Mk. zu haben.

Kassenöffnung 5½ Uhr. Anfang 6 Uhr. Ende etwa 9½ Uhr.

Ил. 1. Афиша первого исполнения «Мещанина во дворянстве» — «Ариадны на Наксосе» в Штутгарте 25 октября 1912 года

Ил. 2. Сцена из спектакля «Мещанин во дворянстве», Штутгарт, 1912.
Журден — Виктор Арнольд, Учитель фехтования — Александр Экерт

Ил. 3. «Ариадна на Наксосе». Штутгарт, 1912
Слева направо: Скарамуш — Георг Мэдер, Труффальдино — Райнхольд Фриц, Цербинетта — Маргарита Зимс, Арлекин — Альбин Свобода, Бригелла — Фриц Швердт

— 35 —

JOURDAIN
(warnend).

Herr Philosoph!

MUSIKLEHRER.

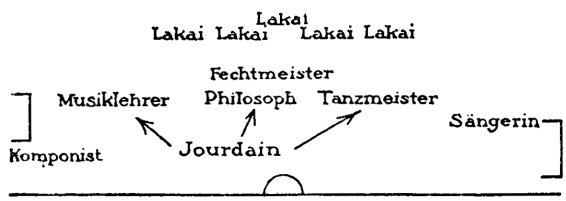
Zum Teufel mit dem albernen Kerle!

JOURDAIN
(verzweifelt).

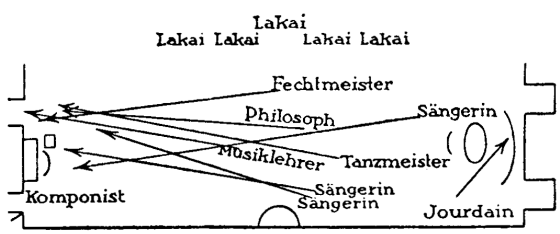
Ihr Herren!

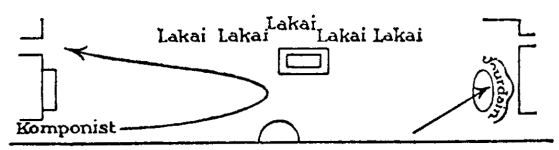
PHILOSOPH
(rasend).

Ihr Diebe! Ihr Lumpenhunde! Ihr Schelmen! Ihr Betrüger!



(Sie können nun nicht mehr sprechen und hauen stumm aufeinander los. Der Fechtmeister macht dabei seine mächtigen Sprünge, der Tanzmeister seine pas und der Musiklehrer haut mit dem edlen Anstande und dem Takt des Musikers. Sie prügeln sich in einer Diagonale, die zur Türe führt und verschwinden dort. Die Sängerinnen folgen ihnen kreischend, der Komponist hat auf einem Notenblatt indessen etwas beendet, pfeift es leise vor sich hin, scheint nicht unbefriedigt, sieht sich um, geht ab, da er die andern nicht mehr sieht. Jourdain ist rechts aufs Sofa gesunken.)

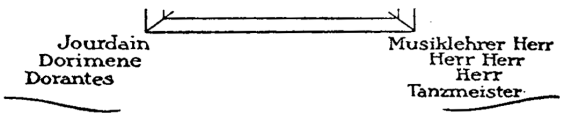




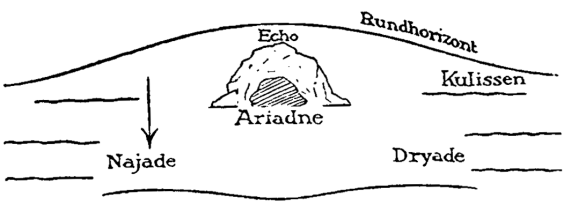
3*

Ил. 4 а, б.
Фрагменты режиссерской экспликации, которая прилагалась к партитуре (Berlin: Adolph Fürstner, 1912. S. 35, 97)

unterzubringen. Der Rand des Podiums und die nächste 40 cm-Stufe sind leicht als Felsenstufen kaschiert. Sie bilden den Abschluß der Insel. Rückwärts ist (links und rechts von der Höhle) das Meer sichtbar.



Auf ein gegebenes Zeichen raffen zwei Lakaien die Vorhänge auseinander.



Ariadne vor der Höhle auf dem Boden, regungslos. Najade links. Dryade rechts. Echo rückwärts an der Wand der Grotte.

Die ernsten Gestalten des Spiels: sehr wenige, sparsame und entscheidend ausdrucksvolle Bewegungen. Das sogenannte „stumme Spiel" auf ein Minimum reduziert. Echo besonders hat etwas unwirklich Lebloses. Ariadne fast statuenhaft stilisiert. Dagegen Zerbinetta ganz aufgelöste Heiterkeit. Ihre Partner komisch marionettenhaft.

Najade
(links).

Schläft sie?

Dryade
(rechts).

Schläft sie?

Najade
(mit Empfindung).

Nein! sie weinet!
(Ariadne regt sich im Schlaf.)

Dryade
(hat gelauscht).

Weint im Schlafe! horch! sie stöhnet.

Zu Zweien
(nach vorne singend, traurig).

Ach! so sind wir sie gewöhnet.

к Гофмансталю после всё новых и новых премьер Штраус часто сообщает о «скверном» исполнении мольеровской пьесы. Так, в Мюнхене первый акт был освистан, но «вместо того чтобы возложить вину на актеров», там «сделали убийственные сокращения» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 1 марта 1913 года [9, *217*]).

Уже очень скоро становится ясной утопичность идеи соединить полноценный драматический и полноценный музыкальный спектакль. Напомним, что исходный замысел писателя был иной: «инкрустировать» в драматическую постановку 30-минутную оперу. Однако в руках Штрауса последняя разрослась в полуторачасовой спектакль, предназначенный для профессиональной оперной труппы. В письме к Штраусу от 13 февраля 1913 года Гофмансталь признает, что переоценил возможности немецких театров [9, *214*]. «...Хотя я ничего не могу поделать с тем, что в Германии помимо Рейнхардта больше нет постановщиков комедий, а также с тем, что задуманное для Рейнхардта легкое, импровизационное целое играется где угодно, только не у него, — тем не менее, я очень огорчен всем этим делом, так восхитительно задуманным, так позорно исполненным...» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 3 июня 1913 года [9, *234*]).

* * *

Через два месяца после премьеры Штраус предложил переделать переходную сцену приготовлений в доме Журдена в оперный пролог. Гофмансталь откликнулся с готовностью:

> Ваша мысль о речитативах secco для пролога «Ариадны» кажется мне плодотворной; «Фигаро», которого я услышал в Мюнхене, оживил во мне то, что к этому относится. Я представил себе переделку предваряющей сцены, что хотя и означает для меня дополнительную работу (которую я охотно на себя принимаю), но, думаю, будет очень выигрышно для целого, возможно даже создаст основу для его самостоятельного существования.
>
> Пусть в этом прологе знакомые фигуры (Композитор, Танцмейстер, Певица, Тенор, Цербинетта и т. д.) играют не на «сцене Ариадны» (имеется в виду сцена на сцене, возведенная для театрального представления в доме Журдена. — *Н. В.*), а за ней, в зале с импровизированными гримуборными. Место действия: в замке богатого вельможи и мецената. Меценат (= Журден) остается неназванным, аллегорическим, на заднем плане, представленным только через своих лакеев, которые возвещают о его сумасбродных распоряжениях. Определеннее, чем раньше, я сосредоточусь на судьбе музыканта, которого воплощает Композитор, построю действие, которое в основе своей сохранится, еще живее, по-комедийному (Композитор — влюбленный, одураченный, гость, чужой, победитель и побежденный в земном мире), всё закончится по знаку помощника режиссера — на весь этот пролог, рассчитанный на речитатив secco, я отвожу 25–30 минут, затем небольшой антракт и потом «Ариадна» без купюр, всё вместе нормальный театральный вечер... (письмо Гофмансталя к Штраусу от 9 января 1913 года [9, *210–211*]).

Штраус в целом одобряет план писателя, но просит его не торопиться, а главное — никому не говорить о планируемой переработке: пока что «“Ариадна” в Германии должна идти в теперешней форме» (письмо Штрауса к Гофмансталю от января 1913 года [9, *211*]). Новую версию он планирует предложить осенью американским антрепренерам.

В середине июня Гофмансталь посылает композитору либретто для оперного пролога, снабдив его подробнейшим комментарием:

> Всё в целом задумано для речитатива secco, и лишь в фигуре Композитора ощущается возвышенное: музыка. Для этого с моей стороны три следующих ключевых момента. Сначала поиски мелодии («О ты, сын Венеры!» [*O, du Venussohn!*]) из «Мещанина», дважды. Дальше, в конце диалога с Цербинеттой, подъем к чему-то более высокому, чем простое parlando; возможно, всё в целом выльется в крошечный дуэт, не номер в полном смысле слова, или что-то похожее, на последних предложениях текста, которые выдержаны в лирическом духе. Наконец, в-третьих, лирическая кульминация (для которой упомянутая мелодия кажется чересчур нежной и кроткой) — воодушевленный порыв Композитора: «Музыка!», в характере небольшой хвалебной песни (вообще, вся «Ариадна» имеет отдаленное духовное сходство с «Мейстерзингерами»[24]). Здесь текст должен побудить к сочинению новой прекрасной мелодии, торжественной, страстной; надеюсь, он выполнит свое предназначение:
>
> (разбито по строчкам)
>
> Музыка — это святое искусство,
> Собирающее все доблести
> Вокруг сияющего трона!
> Вот что такое музыка!
> И потому оно святое среди искусств!
>
> (Мне этот текст кажется чем-то таким, что охотно использовал бы и Бетховен.)
>
> Тем, что вышло в итоге, [я удовлетворен,] и особенно фигурой Композитора, как она получилась теперь, трагическая и комическая одновременно, подобно музыканту в этом мире, соединяющая в груди музыканта или же порождающая оба главных мотива сочинения «Ариадна», — это кажется мне поэтически, по существу своему жизнеспособным, в противоположность чему импровизационный мезальянс с прозаической комедией устойчиво существовать не может и в каком-то смысле не должен, будучи двойственным, как кентавр или сиамские близнецы (письмо Гофмансталя к Штраусу от 12 июня 1913 года [9, *235–236*]).

Новый текст, присланный Гофмансталем, не особенно понравился Штраусу. И сомнения у него вызвала прежде всего фигура Композитора,

[24] Гофмансталь упоминает жанр средневековой германской поэзии — *Preislied*, который претворен в песне Вальтера Штольцинга «Розовым утром алел свод небес...» (*Morgenlich leuchtend im rosigen Schein*) из оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры».

так увлекшая писателя: разговорная сцена «содержит в себе кое-что мне совсем не симпатичное, включая Композитора, представить которого в музыке мне будет нелегко. Должен Вам сказать, что у меня врожденная антипатия ко всем художникам, выведенным в драмах и романах, в особенности композиторам, поэтам и живописцам. Кроме того, я настолько прикипел к нашей первой работе и считаю ее настолько удачной по строению и замыслу, что новая редакция представляется мне неким обломком, работать над которым меня заставляет не внутренняя потребность, а внешняя необходимость, которая к тому же временно отпала, поскольку Америка пока что решила в пользу "Кавалера розы"» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 15 июня 1913 года [9, *237*]). В том же письме Штраус не соглашается с Гофмансталем и в том, что только новая версия оперы будет иметь право на существование («Для меня по-прежнему первая редакция настоящая, а вторая — вынужденная» [9, *238*]), и повторяет свою просьбу не афишировать работу над второй редакцией, чтобы опера продолжала ставиться в первой.

Преображению «Ариадны на Наксосе» в самостоятельную оперу долгое время препятствовали различные причины. Прежде всего, это прохладное отношение Штрауса — несмотря на то, что идея превратить переходную сцену в оперный пролог принадлежала ему. Он крайне раздосадован непониманием публики и выпадами критики. По его мнению, «в отношении той тонкой работы, которую мы вместе выполнили в "Ариадне" и в ценности которой меня никто не разуверит, должна наконец восторжествовать справедливость. По этой причине я против любой переработки и разделения оперы и комедии...» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 15 декабря 1913 года [9, *250–251*]). Кроме того, на пути ко второй редакции встали другие сочинения, над которыми Штраус и Гофмансталь работали в этот период: балет «Легенда об Иосифе», опера «Женщина без тени», а также «Альпийская симфония», которой Штраус занимался осенью 1914 и зимой 1915 года. Вмешалась и война: Гофмансталь был призван на военную службу. Учитывая настроения военного времени, он высказывает убеждение, что комедия, да еще на французском материале, «именно в данный момент встретит двойное противодействие» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 6 февраля 1915 года [9, *296*]). Возвращаясь к сценической судьбе «Ариадны», 18 февраля 1916 года он писал жене композитора Паулине Штраус де Ана: «...Если бы решение зависело от меня, я бы определенно после неудачного исполнения в Штутгарте снял сочинение со сцены, возможно, на годы, и только потом вернул его нетронутым, свежим. В таком духе действовали в одном-единственном городе, Вене, и результат для меня — большая радость, я слышал пять или шесть раз прекрасное исполнение, и каждый раз в нем было что-то праздничное, торжественное» [9, *331–332*].

Во время встречи в Берлине в январе 1916 года Гофмансталю, по-видимому, наконец удалось убедить Штрауса вернуться к «Ариадне», о чем он сообщил в письме к своей жене 20 января [6, *83*]. Спустя несколько месяцев, в апреле, Штраус достигает договоренности с директором Венской

оперы Хансом Грегором о премьере новой редакции «Ариадны» в октябре, и работа сразу обретает для него определенные очертания и начинает быстро двигаться к завершению. Роль Композитора Штраус предназначает травести, потому что «тенора просто ужасны» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 6 апреля 1916 года [9, *333*]). В этой партии он изначально представлял себе Лолу Арто де Падилья, которая ранее исполнила роль Октавиана на берлинской премьере «Кавалера розы» в Придворной опере. Имея в виду эту артистку, Штраус просит Гофмансталя добавить для Композитора в самом конце, после «Ариадны», небольшую сцену, где могли бы появиться и другие герои из Пролога, включая отсутствовавшего там хозяина дома, — видимо, все это мыслится в качестве замены для прозаических реплик Журдена, завершавших первую редакцию.

Ответное письмо Гофмансталя от 13 апреля 1916 года показывает, что между соавторами вновь намечается раскол. Он принимает все предложения Штрауса в штыки: «Боюсь, тут Вас направил по совершенно ложному пути театральный оппортунизм» [9, *333*]. Ему категорически не нравится, что роль Композитора, «фигуры, в которой ощущаются дух и величие», отойдет «опереточному травести» [9, *334*][25]. А предложение относительно концовки оперы Гофмансталь находит «отвратительным»: «Подумайте о возвышенности настроения, которая была достигнута таким долгим путем, с самого начала Пролога, все время вверх, к героической опере, потом к появлению Вакха, к дуэту, почти мистической высоте. И тут, где нужное заключение не может ограничиться *одним моментом* (как эти знаменитые последние слова Журдена), тут опять начнет *городиться* эта чепуха... Гофмейстер, гонорар, Граф и прочая ерунда!» [9, *334*]. «Ну почему Вы сразу так сердитесь, когда мы, бывает, не сразу друг друга понимаем! И делаете это так, будто я никогда Вас не понимал! — спешит успокоить негодующего Гофмансталя Штраус. — ...Мои предложения относительно концовки были ведь совершенно необдуманными, Вы можете без лишних размышлений отправить их в мусорную корзину, их целью было лишь побудить Вас серьезно заняться заключительными словами Композитора <...>» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 16 апреля 1916 года [9, *335*]). Но в отношении того, какому голосу предназначить эту партию, Штраус непреклонен. Он объясняет свое решение прежде всего практическими соображениями: «лучшие певцы ведь существуют не для опер здравствующих немецких композиторов, а для Верди, Мейербера и Флотова», тогда как «культурные певицы» есть повсюду [9, *336, 335*].

Мир восстановлен, и работа дальше входит в нормальную колею: обсуждаются возможные сокращения в опере, сценические ремарки, текстовые изменения. Появление Композитора после «Ариадны» по-прежнему кажется Гофмансталю очень сомнительным: «Если он станет жаловаться

[25] Соавторы разошлись в представлениях о прототипе Композитора: Штраус видел в его образе молодого Моцарта, Гофмансталь, как утверждают исследователи его творчества, — молодого Бетховена (см.: [6, *225, 84*]).

после того, как опера всё же достигла гармонии обоих элементов, это будет выглядеть абсурдно, если станет радоваться — еще абсурднее. С этого момента целое грозит превратиться в бессмыслицу» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 8 мая 1916 года [9, *338*]). Фигура Композитора представляется писателю вполне завершенной: «Расширять ее мне решительно не нравится» [ibid.]. Доводы Гофмансталя убеждают Штрауса: «То, что подходило для Журдена и служило гармоничным художественным завершением для журденовской комедии с оперой, абсолютно не годится для нынешней версии. *Давайте поступим радикально, избавимся от Композитора* и Гофмейстера и т. д. в конце и завершим оперу кульминацией: *Ариадна и Вакх* в цифре 332» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 12 мая 1916 года [9, *715*]). Это и было сделано.

Итак, помимо заново написанного Пролога, который заменил прозаическую сцену приготовлений к театральному представлению из «Мещанина во дворянстве», наиболее важные изменения во второй редакции коснулись последней сцены и роли Цербинетты. Несмотря на то, что и во второй редакции ее партия остается одной из сложнейших в мировой оперной литературе, здесь она существенно сокращена и упрощена в сравнении с первой. В частности, некоторые купюры сделаны в знаменитой арии Цербинетты, а ее рондо транспонировано на тон вниз (E-dur в первой редакции — D-dur во второй). Кое-что опущено и в сцене Цербинетты и итальянских масок после ее арии.

Но наиболее существенным сокращениям подверглась последняя картина оперы. Поскольку Вакх во второй редакции показывается сразу (новая ремарка: «Вакх появляется на скале у моря, невидимый для Ариадны и Нимф»), по сравнению с первой из нее убрана целая сцена, которая готовила его выход (в основном там солирует Цербинетта, увещевающая Ариадну и помогающая ей одеться, всего 337 тактов: 4 такта до ц. 239 — ц. 274). Изменен и самый конец. В первой редакции последнее слово оставалось за Цербинеттой, вместе со своими спутниками вновь запевавшей насмешливую песенку — парафраз своей арии: «Приходит новый бог, и мы отдаемся молча...» (*Kommt der neue Gott gegangen, hingegeben sind wir stumm...*), ну а заключительные прозаические реплики Журдена окончательно возвращали зрителя к реальности. Во второй редакции опера заканчивается на высшей точке эмоционального восхождения — упоительным дуэтом Вакха и Ариадны. В результате в последней картине существенно сокращалось присутствие Цербинетты и ее спутников — мировоззренческих антагонистов Ариадны. Гофмансталь не мог допустить такого нарушения равновесия: «...С моей стороны было бы совершенно недобросовестно по отношению к сочинению и его будущности согласиться на то, чтобы <...> *вообще не дать больше слово* оппонирующему земному голосу (Цербинетта)! Это означало бы легкомысленно пожертвовать основной идеей, духовным содержанием целого ради заключительного эффекта. <...> ...Я настаиваю только на том, чтобы противоположный голос *в лице одной только Цербинетты*

в конце на *одно мгновение* заявил о себе» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 15 мая 1916 года [9, *339*]). И дальше писатель предлагает в точности то, что и было осуществлено Штраусом, который 18 мая ответил ему: «Ваше желание для меня приказ: Цербинетта в цифре 326 (перед заключительным апофеозом дуэта Вакха и Ариадны. — *Н. В.*) тихонько выходит из-за кулисы и насмешливо поет: “Приходит новый бог, и мы отдаемся молча... молча...”, фагот при этом намекает на мотив рондо из арии, исчезает она в цифре 327...» [9, *340*].

Штраус был очень доволен тем, как ему удалась сцена Композитора и Цербинетты из Пролога и считал ее одной из самых больших своих удач (см. письмо Штрауса к Гофмансталю от 25 мая 1916 года [9, *341*]). Доволен был ею и Гофмансталь, однако по другой причине. Согласно воспоминаниям Эгона Веллеса, писатель не был согласен со штраусовской «марионеточной» трактовкой образа Цербинетты в первой редакции, которой, по его мнению, не хватало «человеческой теплоты». «Поэтому он придумал предварить оперу сценой, где Цербинетта на одно мгновение проявляет нежные чувства к молодому Композитору; этого момента было достаточно, чтобы оживить фигуру Цербинетты» (цит. по: [6, *235*]). Но, очевидно, неудовлетворенность арией Цербинетты не давала Гофмансталю покоя. В 1918 году он еще раз пытался уговорить Штрауса переписать ее, сделав более мелодичной (письмо Гофмансталя к Штраусу от 8 июля 1918 года [9, *410*]). Однако композитор отказался повторно «вонзать нож» в Цербинетту (письмо Штрауса к Гофмансталю от 12 июля 1918 года [9, *415*]).

* * *

Работа над второй редакцией «Ариадны» к июню 1916 года практически закончена, опера «Женщина без тени» к этому времени тоже в основном завершена, и на сей раз Штраус заводит речь о планах на будущее. «...Мне представляются две следующие вещи: или совсем современная, абсолютно реалистическая комедия нравов и нервов... или блестящая пьеса, построенная на любовной связи, интриге, нечто среднее между “Игрой в любовь” Шницлера, который, конечно, слишком сладок и пошл, и “Тайным агентом” Хаклендера или “Стаканом воды” Скриба, род пьесы, который мне всегда особенно нравился. <...> Вы, возможно, скажете: китч! Но мы, музыканты, известны довольно плохим вкусом в эстетических вещах, и, во-вторых, если это сделаете Вы, то это как раз и не будет китчем» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 25 мая 1916 года [9, *342*]). Такое предложение, очевидно, покоробило Гофмансталя, но, прикрываясь шутливым тоном, он отвечает: «По моему ощущению, Вы предлагаете мне чудовищные вещи, они могут отвратить на всю жизнь быть либреттистом — не кого-нибудь, а конкретно меня. <...> То, что Вам представляется, я при всем желании никогда не смогу сделать... <...> Вы должны вести меня, а я — Вас; возможно, вместе мы еще придем в совершенно новую и необычную область. Но только радуйтесь тому, что я (сейчас вновь, с “Женщиной без тени”) добавляю Вам то, что

приведет людей в недоумение, даже вызовет известное противодействие... можете на меня сердиться, некоторое время ломать голову над “непонятным”: это залог для будущего поколения — равно как и проблематичное в “Ариадне”, то, по поводу чего сегодня раздается ворчание людей, их раздраженное “почему?” и “для чего?”» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 30 мая 1916 года [9, *343*]). Однако Штраус настаивает: он чувствует в себе «большой талант к оперетте». «Поскольку моя трагическая сторона порядочно истощена и трагизм в театре после этой войны кажется мне весьма глупым и наивным, а этот необоримый талант (в конце концов, сейчас я единственный композитор, у кого действительно есть чувство юмора, остроумие и пародийное дарование) [я] хотел бы применить. Да, я прямо-таки чувствую призвание стать Оффенбахом XX века, а Вы должны быть и будете моим поэтом», — убеждает он и заканчивает письмо призывом: «Да здравствует политически-сатирически-пародийная оперетта!» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 5 июня 1916 года [9, *344–345*]).

Штраус ищет в сфере музыкального театра новый путь и обозначает свои приоритеты. Этот путь ведет прочь от «Кавалера розы» и от «Женщины без тени» («мы должны договориться, что “Женщина без тени” будет последней романтической оперой», как сказано в его письме к Гофмансталю от 28 июля 1916 года [9, *354*]) к «невагнеровской игровой опере, опере характеров и людей»: «Сейчас я вижу дорогу прямо перед собой, благодарю Вас, что Вы открыли мне глаза — но теперь напишите для меня необходимые либретто à la “Черное домино”, “Каменщик”, “Браконьер”, “Царь и плотник”, “Доля дьявола”, à la Оффенбах, но только наполненные гофмансталевскими *людьми* вместо театральных кукол. Занимательный, интересный сюжет, с диалогами, ариями, дуэтами, ансамблями, прожитый людьми, которых действительно можно музыкально написать, — à la Маршальша, Окс, Барак. В такой форме, как Вы хотите! Обещаю Вам, что панцирь вагнеровского музицирования я с себя решительно сбросил» (письмо Штрауса к Гофмансталю около 16 августа 1916 года [9, *358–359*])[26]. Этот новый стиль, о котором говорит композитор и который найдет воплощение в его последующих операх — «Интермеццо», «Арабелле», «Молчаливой женщине», «Каприччио», по его словам, впервые открылся ему в Прологе из «Ариадны на Наксосе» (письмо Штрауса к Гофмансталю от 28 июля 1916 года [9, *353*]).

Как известно, композитору так и не удалось ни уговорить Гофмансталя написать либретто, какое ему представлялось, ни реализовать возникшую тягу к оперетте. Свою следующую оперу Штраус сочинил в одиночестве — это было «Интермеццо» (1923), автобиографическая «бюргерская комедия», либретто к которой написал он сам. Но, по-видимому, Гофмансталю все же запали в память слова Штрауса: он думал о тексте оперетты, однако она представлялась ему в духе «Ариадны», «в основе своей мифической, всё

[26] «Черное домино», «Каменщик», «Доля дьявола» — комические оперы Ф. Обера, «Браконьер», «Царь и плотник» — комические оперы А. Лорцинга. Маршальша, Окс, Барак — персонажи опер «Кавалер розы» и «Женщина без тени».

в целом вне пространства, вращающейся между мифически-вечным и социальным, даже сиюминутным, как тексты Оффенбаха...» (письмо Гофмансталя к Рудольфу Паннвитцу от 6 декабря 1919 года [6, *230*]). Из «Ариадны» в итоге выросла не оперетта, а «Елена Египетская», «малая драма», которую Гофмансталь рассматривал в одном ряду с нею. Работа над этой оперой, новым совместным проектом Штрауса и Гофмансталя, началась лишь осенью 1923 года. Еще одной попыткой стала «Арабелла», сюжет которой больше всего приближается к оперетте. Это либретто, столь же одухотворенное, изящно и тонко прописанное, как и прочие тексты Гофмансталя, стало основой для «лирической музыкальной комедии».

* * *

Работа над второй редакцией «Ариадны» увенчалась премьерой в Венской придворной опере 4 октября 1916 года. Дирижировал Франц Шальк. В роли Композитора выступила недавно взошедшая звезда этого театра, впоследствии выдающаяся штраусовская певица Лотта Леман. Заглавную партию, как и на премьере первой редакции, исполнила Мария Ерица, Цербинетту пела примадонна Венской оперы Сельма Курц. «Ариадну» приняли хорошо, хотя она и не снискала сразу безусловного признания. Тем не менее, ее успех был устойчивым: в сезоне 1916/1917 она исполнялась в Вене 21 раз и продолжала идти в этой постановке до 1934 года. Через несколько дней после первого спектакля Гофмансталь отозвался об «Ариадне» как о «восхитительной вещи, одной из самых почти совершенно удавшихся сценических вещей, которые мне известны» (письмо Гофмансталя к Эберхарду фон Боденхаузену от 8 октября 1916 года [6, *225*]).

Между тем история «Мещанина во дворянстве» еще продолжалась. Гофмансталь сделал новую редакцию пьесы Мольера, на сей раз трехактную. Она включила в себя «турецкую церемонию» (которая отсутствовала в первой редакции) и новую сюжетную линию: любовную интригу между дочерью Журдена Люсиль и Клеонтом. Штраус расширил и переработал музыкальные номера к пьесе, написанные для первой редакции, и заново сочинил музыку к III действию, использовав несколько тем Люлли, — всего получилось 17 номеров.

Премьера комедии с музыкой Штрауса состоялась 9 апреля 1918 года в берлинском Немецком театре в постановке Макса Рейнхардта. Успех был умеренным, и после 31 представления, которые не очень хорошо посещались, эта постановка исчезла из репертуара. В 1920 году Штраус составил девятичастную оркестровую сюиту из музыки к этому спектаклю, благодаря которой она сохранилась на концертной сцене.

Так завершилась эта долгая работа, в результате которой появились сразу четыре сочинения Штрауса — Гофмансталя, объединенных общим опусом 60. Самым известным из них стала опера «Ариадна на Наксосе» во второй редакции, чей уникальный облик был в решающей степени предопределен историей ее создания. Сценический путь этой оперы поначалу

Ил. 5а, б, в. Исполнительницы главных партий на премьере второй редакции «Ариадны на Наксосе» в Венской придворной опере: (а) Композитор — Лотта Леман

Ил. 5б. Ариадна — Мария Ерица

Ил. 5в. Цербинетта — Сельма Курц

был затруднен продолжающейся Первой мировой войной. Тем не менее, постепенно она завоевала место на театральных подмостках. По сей день она остается одной из самых исполняемых опер Штрауса, с блеском оправдывая пророчество писателя: «В будущее “Ариадны” я верю больше, чем в ее настоящее» (письмо Гофмансталя к Штраусу от 5 марта 1913 года [9, *222*]).

Использованная литература

1. *Гофмансталь Г. фон.* Венское письмо [1922] // Г. фон Гофмансталь. Избранное / предисл. Ю. Архипова, коммент. Э. Венгеровой. М.: Искусство, 1995. С. 726–733.
2. Annales of Opera 1597–1940 / compiled from the original sources by Alfred Loewenberg. L., 1978. 25 p., 1756 col.
3. “Ariadne auf Naxos” von Hugo v. Hofmannsthal: Oper in einem Aufzug // Neue Freie Presse. 26. Mai 1912. S. 33–44.
4. *Hofmannsthal H. von*. Ariadne (Aus einem Brief an Richard Strauß) // Almanach für die musikalische Welt 1912–1913 / hg. von Dr. Leopold Schmidt. Berlin; Lpz.: Loesdau, [1913]. S. 92–96.
5. *Hofmannsthal H. von*. Sämtliche Werke XXIII: Operndichtungen 1 / hg. von D. O. Hoffmann und W. Schuh. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986. 758 S.
6. *Hofmannsthal H. von*. Sämtliche Werke XXIV: Operndichtungen 2 / hg. von M. Hoppe. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985. 317 S.
7. Hugo von Hofmannsthal — Ottonie Gräfin Degenfeld: Briefwechsel / hg. von M. Th. Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von E. Weber. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1974. 579 S.
8. Max Reinhardt und Molière: Text- und Bilddokumentation / von Leonhard M. Fiedler. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1972. 82 S.
9. Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel / hg. von W. Schuh. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978. 751 S.
10. Spieloper // DWDS [Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart]. URL: http://zwei.dwds.de/wb/Spieloper (дата обращения: 29.10.2015).
11. *Stern E.* Bühnenbildner bei Max Reinhardt. Berlin: Henschel, 1955. 135 S.
12. *Strauss R.* Aufzeichnung [04.07.1935] // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Lpz.: Verlag Philipp Reclam jun., 1980. S. 166.
13. *Strauss R.* Betrachtungen zu Josef Gregors Weltgeschichte des Theaters // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Lpz.: Verlag Philipp Reclam jun., 1980. S. 103–109.
14. *Strauss R.* Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern // Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe / hg. von E. Krause. Lpz.: Verlag Philipp Reclam jun., 1980. S. 135–153.