

## МУЗЫКА

УДК 782+791

### Опера в немом кино: случай «Кавалера розы»

*Н. О. Власова*

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
Российская Федерация, 125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6  
Государственный институт искусствознания,  
Российская Федерация, 125000, Москва, Козицкий пер., 5

**Для цитирования:** Власова, Наталья. «Опера в немом кино: случай ‘Кавалера розы’». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 14, no. 3 (2024): 452–468.  
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.301>

Статья посвящена истории создания фильма «Кавалер розы», снятого в 1925 г. режиссером Робертом Вине по одноименной опере Рихарда Штрауса и Гуго фон Гофманстала. Особенностью фильма стало то, что к моменту съемок музыкальное сопровождение для него уже имелось. На основании оперной партитуры под руководством Штрауса его подготовили композитор Отто Зингер и дирижер Карл Альвин. Музыка оперы была сокращена и перекомпонована, дополнена другими сочинениями Штрауса (главным образом маршами, предназначавшимися для военных сцен). Фильм должен был приспособливаться к музыкальному ряду, которому в этой кинопродукции принадлежала ведущая роль. В статье рассматривается соотношение оперы и фильма: трансформации фабулы, переосмысление характеров, изменения музыкальной партитуры. Фильм не является точным воспроизведением оперы. Хотя ее основные сюжетные мотивы сохранены, они преобразованы и обогащены новыми ситуациями. Самое заметное изменение — введение нового персонажа, Маршала. В фильме широко использованы возможности кино для показа разнообразных мест действия, флешбэков, массовых сцен на открытом воздухе. Оба наиболее сложных персонажа, Маршалша и Барон фон Окс, предстают в фильме психологически более заурядными. Его концовка, где объединяются три пары, решена в духе добропорядочного хеппи-энда. Для партитуры фильма очевидно стремление максимально сохранить музыкальные характеристики персонажей и отдельных ситуаций, а также важнейшие тональные центры оперы. Подобно опере, кинопартитуру объединяют сквозные темы, однако в фильме некоторые из них приобретают иной смысл: с характеристики персонажа акцент переносится на передаваемый темой аффект. Изменившееся соотношение музыки и действия в кадре порой приводит к переосмыслению поведения героев (Окс). Воссоздание в 2000-е годы

фильма, считавшегося утраченным, позволяет оценить его как единственный в своем роде эксперимент эпохи раннего кинематографа.

*Ключевые слова:* опера, немое кино, «Кавалер розы», Рихард Штраус, Гуго фон Гофман-сталь, Роберт Вине, фильм к музыке, адаптация оперы для кино.

Может показаться, что опера и немое кино — вещи столь же несовместные, как гений и злодейство. Тем не менее попытки объединить два эти вида искусства предпринимались уже с самого начала существования кинематографа. По-видимому, делая первые шаги, синтетическое по своей природе искусство кино отчасти стремилось опереться на другой синтетический жанр, уже имевший солидную историю и богато разработанный, а также на отдельные оперные произведения, снискавшие наибольшую славу. «Начиная с 1910-х годов кино обращалось к публике, близкой оперной (прежде всего в Европе, в меньшей степени в США, где опера была делом состоятельных и образованных), — пишет немецкий исследователь Фолькер Мертенс. — В конкуренции за благосклонность публики кино стремилось облагородиться, прибегая к материалу оперы как утвердившейся формы искусства, скорее к ней, чем к драме» [1, S. 51].

Это наблюдение относится не только к опере. Немое кино на заре своего существования вообще охотно брало за основу известный, уже опробованный материал. «Ранние кинематографисты ставят в центр своих историй колоритных персонажей, но большинство их заимствуется из уже существующих искусств и медиа, где эти персонажи успели прославиться и стать узнаваемыми, — это персонажи театральных представлений, цирковых зрелищ, сказок, знаменитых романов прошлого, знаменитых исторических сюжетов, криминальной истории и хроники, — пишет в монографии о немом кино Е. В. Сальникова. — Кроме всего прочего, известные персонажи были удобнее раннему немому кино ввиду малого хронометража лент. Узнаваемость персонажа позволяла экономить время, лишала необходимости последовательно выстраивать “экспозицию” действующего лица, знакомить визуальными средствами с сутью личности и обстоятельствами его бытия» [2, с. 245]. Дополнительный аргумент в пользу экранизации оперных сюжетов заключался в том, что хорошо знакомых героев в кадре могла сопровождать всеми любимая музыка, а это увеличивало шансы на успех.

Уже в 1897 г. были сняты три коротких, по несколько минут, беззвучных фильма по «Фаусту», но не Гёте, а Гуно. В 1901-м киносцену «Фауст и Маргарита в саду» Жоржа Мельеса уже сопровождала музыка Гуно, записанная на пластинку, а его же 15-минутный фильм «Гибель доктора Фауста» (1904) — музыка Гуно в фортепианном переложении. Специальное сопровождение с фрагментами музыки из оперы Вагнера было сделано и для 25-минутного фильма «Парсифаль» американской киностудии Edison Manufacturing Company (1904)<sup>1</sup>. Он был выпущен по следам успешной премьеры «торжественного сценического представления» Вагнера в нью-йоркской Метрополитен-опере (24 декабря, 1903), состоявшейся в нарушение воли композитора, согласно которой опера должна была ставиться только

---

<sup>1</sup> Фильм предназначался для демонстрации при помощи кинетофона — изобретенного Эдисоном аппарата, позволявшего воспроизводить изображение вместе со звуком.

в Байройте, и несмотря на протесты его вдовы Козимы<sup>2</sup>. Экранный «Парсифаль» в основном передавал содержание вагнеровской драмы, однако рассказывал еще и предысторию событий.

Очень скоро в фильмах по мотивам опер одно лишь фортепиано перестало удовлетворять запросы зрителей, и для сопровождения стали привлекаться другие инструменты, дирижеры и даже певцы. Так, в демонстрации фильма «Сельская честь» Карла Отто Краузе по опере Пьетро Маскани (1917) принимали участие солисты, хор и оркестр.

Одновременно с расширением практики прикладного использования оперных партитур в кино росло и число конфликтов на этой почве между композиторами и кинопроизводителями и кинопрокатчиками. Так, постоянную борьбу с такого рода эксплуатацией своей популярнейшей музыки вел Джакомо Пуччини, который не разрешил сопровождать ею ни итальянские фильмы «Богема» (1917) и «Тоска» (1918), ни американские «Манон Леско» (1914), «Мадам Баттерфляй» и «Девушка с золотого Запада» (1915) (см.: [1, S. 53]). Все эти фильмы хотя формально и были основаны не на соответствующих операх, а на их литературных первоисточниках, питались именно от славы первых.

\*\*\*

Таким образом, к середине 1920-х годов в кинематографе уже сложилась определенная практика взаимодействия с оперным жанром. Неудивительно, что в это время в Австрии, постепенно оправлявшейся от последствий Первой мировой войны, состоялась экранизация оперного шедевра, прославившего на весь свет Вену и венский *modus vivendi*, — оперы «Кавалер розы» Рихарда Штрауса и Гуго фон Гофманстала.

Идея экранизации «Кавалера розы» в 1920-е годы буквально витала в воздухе. Эта опера, увидевшая свет рампы в январе 1911 г. в Дрездене, стала первым опытом совместной работы композитора и писателя и их самым большим триумфом. За несколько недель она была поставлена в десятках оперных театров, в том числе за границами Германии. Ажиотаж вокруг нее был таков, что из Берлина, задержавшегося с премьерой, в Дрезден были пущены специальные поезда, которые привозили слушателей к началу спектакля, а после него сразу увозили обратно. Ромен Роллан оказался совершенно прав, когда написал: «Из всех произведений Рихарда Штрауса ни одно не увековечит его имени так, как “Кавалер розы”... <...> В эту вещь он, как человек и как музыкант, вложил лучшее, что в нем было — квинтэссенцию своей поэзии» (дневниковая запись от 20 мая 1927 г.: [3, с. 165]). По сей день «Кавалер розы» остается самой любимой, самой исполняемой оперой Штрауса, обеспечив наиболее весомый вклад в его прижизненную и посмертную славу. Намередаясь представить эту музыкальную комедию в новом, кинематографическом формате, кинокомпании имели все основания рассчитывать, что ее популярность станет залогом коммерческого успеха экранизации.

Союзника себе они нашли в лице Гофманстала, который начиная с 1910-х годов проявлял внимание к кинематографу. И хотя более всего оно было обусловлено

<sup>2</sup> Монополия Байройта на постановку «Парсифаля» на законных основаниях была нарушена лишь по истечении 30-летнего срока охраны авторских прав, в 1914 г.

финансовыми соображениями, художественный интерес в нем тоже присутствовал. В своем эссе «Замена для снов» (*Ersatz für die Träume*, 1921) писатель воспел гимн новому искусству. Переноса человека из действительности в мир грез, по его мнению, оно обращается к архетипическим чертам личности, раскрывает недоступные разуму глубины сущего: «Атмосфера кино кажется мне единственной атмосферой, где человек нашего времени... непосредственно, совершенно беспрепятственно прикасается к колоссальному, пусть и своеобразно преподнесенному духовному наследию, жизнь к жизни, и битком набитый полутемный зал с проносящимися картинами для меня... почти сакрален как место, где укрываются души, повинувшись смутному стремлению сохранить себя, от шифра к образу» [4, S. 144]. В 1913 г. он написал сценарий для фильма «Незнакомка» (*Das fremde Mädchen*) по собственному одноименному рассказу для шведского режиссера Морица Стиллера, со знаменитой венской танцовщицей Гретой Визенталь в главной роли (фильм не сохранился). В 1920-е годы, помимо «Кавалера розы», сделал наброски сценариев для двух несостоявшихся кинопроектов под рабочими названиями «Даниэль Дефо» и «Фильм для Лилиан Гиш».

Уже в 1920 г. Гофмансталь вел переговоры с Объединением немецких авторов кино (*Verband Deutscher Film Autoren*) об экранизации ряда своих сочинений, в том числе «Кавалера розы». Однако тогда эти переговоры ничем не увенчались, поскольку издательство Штрауса *Adolf Fürstner* обратило внимание писателя на то, что в отношении «Кавалера розы» необходимо учитывать правовые интересы композитора, и проект был приостановлен. В 1923 — начале 1924 г. поступило новое предложение о том, чтобы снять фильм по «Кавалеру розы», на сей раз от немецкой киностудии *Licho-Film*, и снова дело закончилось безрезультатно по причине финансовых разногласий. Наконец, осенью 1924 г. к экранизации все той же оперы проявил интерес режиссер Роберт Вине и австрийская киностудия *Pan-Film*. Гофмансталь, желавший поправить свое материальное положение в годы жестокой инфляции, был сторонником этого проекта<sup>3</sup>. Он приложил все усилия, чтобы убедить Штрауса, который согласился на него без всякого энтузиазма, опасаясь, что фильм может повредить сценической судьбе оперы. В феврале 1925 г. договор был подписан.

К началу сотрудничества со Штраусом и Гофмансталем Роберт Вине (1873–1938) уже был одним из самых знаменитых немецких режиссеров. Он начал карьеру в кино в 1912 г., снимая фильмы в разных жанрах, в том числе комедии. Мировую славу ему принес фильм «Кабинет доктора Калигари» (1920), который стал «архетипом всего дальнейшего послевоенного кино» [6, p. 8], «программным произведением киноэкспрессионизма» и открыл «новую эпоху в немецком кинематографе» [7, с. 126]. За «Калигари» последовал еще ряд фильмов, развивающих экспрессионистскую тематику и стилистику (в их числе «Раскольников» по роману Ф. М. Достоевского, 1923). В таком контексте обращение Вине к изящной, утонченной венской комедии может показаться парадоксальным. Однако «Кавалер розы» стал еще одним поворотным пунктом в карьере режиссера: почувствовав исчерпанность экспрессионизма, после этого фильма Вине «вернулся к легким коммер-

<sup>3</sup> Предложенный гонорар составлял 10 тыс. долл. и поровну делился между обоими соавторами (см. письмо Гофмансталь к Штраусу от 1 января 1925 г.: [5, S. 533]). Впрочем, в полном объеме он так и не был выплачен.

ческим лентам, с которых начинал» [7, с. 128]. Чтобы занять место главного режиссера (Oberregisseur) австрийской кинокомпании Pan-Film, Вине покинул Берлин, эту «мекку немецкого кинопроизводства» [8, р. 78], и переехал в Вену, где учился в 1890-е годы, а позже участвовал в ряде театральных и кинематографических начинаний. С Pan-Film Вине сотрудничал в 1924–1926 гг., сняв для нее пять фильмов. Австрийское кино пребывало в это время в жесточайшем кризисе. Венская газета Mein Film, причисляя режиссера «к немногим представителям венского киноискусства», отмечала его заслуги перед австрийским кинематографом: «В то время, когда венская киноиндустрия оставалась совершенно невостребованной, ему удалось создать значимые и признанные на международной сцене произведения» [9, S. 2]. «Кавалера розы» газета здесь же определила как «новый жанр», созданный Вине: «фильм к оперной музыке».

\*\*\*

Еще летом 1923 г., когда перспективы экранизации были совсем расплывчатыми, Гофмансталь начал делать заметки к сценарию фильма. В свое время либретто «Кавалера розы» стало первым для Гофмансталя опытом создания оперного текста, и он подошел к этой задаче как опытный драматург, по существу, рассматривая либретто как разновидность театральной пьесы. На этот раз, погружившись в непривычный для себя жанр киносценария, он пришел к выводу, что здесь подход должен быть совсем иным и либретто требует кардинальной переработки: «надо почти что написать роман (со знакомыми персонажами), потому что опера сама по себе не дает почти ничего подходящего»<sup>4</sup>, «фильм есть растворение драматического замысла в романе»<sup>5</sup>. Такой «кинороман» должен был повествовать о событиях, предшествовавших действию оперы, — рассказывать предысторию героев, которая упоминалась в ней лишь бегло или намеком. В этом для Гофмансталя состоял главный художественный интерес работы, и это было главным доводом в пользу того, что фильм, не повторяя, но дополняя и развивая фабулу оперы, станет для нее хорошей рекламой<sup>6</sup>.

Предположительно, летом 1923 г. писатель тезисно набросал основное содержание фильма «в пяти актах»<sup>7</sup>, из которых первые два разыгрывались в предшествовавшие действию оперы времена, а третий-пятый в сильно модифицированном виде излагали канву оперы. Тогда же он на этой основе более детально разработал сценарий первых двух действий. В этих набросках есть два новых действующих лица: канонисса монастыря, тетя Барона фон Окса и одновременная крестная Софи, пытающаяся устроить их свадьбу, и Маршал. Насколько можно судить, некоторые сцены оперы опущены или решены иначе. При этом Гофмансталь стремился использовать такие преимущества кино, как съемки на открытом воздухе, батальные сцены, быстрая смена мест действия и персонажей (он предполагал «250–300 изобразительных ситуаций»<sup>8</sup>), параллельное развитие сразу нескольких сюжетных ли-

<sup>4</sup> Из письма Оттонии фон Дегенфельд от 7 июля [1923 г.]. Цит. по: [10, S. 852].

<sup>5</sup> Из письма Карлу Буркхардту от 11 июля 1923 г. Цит. по: [10, S. 852].

<sup>6</sup> Об этом Гофмансталь писал 6 января 1925 г. Отто Фюрстнеру. Цит. по: [10, S. 856–7].

<sup>7</sup> Он опубликован в полном собрании сочинений Гофмансталя: [10, S. 334–5].

<sup>8</sup> Письмо Гофмансталя к баронессе Й. Оппенгеймер от 28 июня [1923 г.]. Цит. по: [10, S. 852].

ний, показ воспоминаний и мечтаний героев и т. д. Однако этот сценарий остался эскизом. 1 января 1925 г. Гофмансталь послал свои наброски Штраусу, стремясь убедить сомневавшегося композитора в том, что фильм не составит конкуренции опере, а, напротив, поможет ее продвижению: «Он *нигде* (в том числе в финальной сцене) точно не повторяет происходящее в опере — *ни в одной сцене*»<sup>9</sup>.

Однако реализованный сценарий к «Кавалеру розы», возникший после подписания договора на экранизацию, представляет собой нечто совсем иное. Он принадлежит главным образом Роберту Вине и австрийскому сценаристу и актеру, одному из руководителей Pan-Film Луису Нерцу. Несмотря на то что среди авторов значился и Гофмансталь, принято считать, что его участие в разработке было минимальным. Позже он утверждал, что передал Вине свой сценарный набросок, однако тот его «полностью игнорировал». Как сетовал Гофмансталь, кинопроизводители, с которыми ему приходилось встречаться, хотели лишь использовать его «имя для скорой, не слишком хорошо оплачиваемой сенсации, и ничего более»<sup>10</sup>. Гофмансталь не вполне справедлив: в окончательном сценарии заметны следы его наброска (например, введение фигуры Маршала, показ жизни Окса в его имении, знакомство Октавиана и Софи до передачи серебряной розы и др.), однако, вразрез с намерениями писателя, действие фильма в значительной мере совпадает с действием оперы. «Вине должен был учитывать законные интересы [кинокомпании] Pan-Film, которая хотела разделить популярность оперы и не была заинтересована в эксперименте, — пишет историк кино Хельмут Аспер. — Из коммерческих соображений для кинокомпании было важно, чтобы, несмотря на необходимые расширения и изменения, главные сцены оперы оставались центральными и в фильме. Опера должна была быть узнаваема, в том числе для того чтобы не разочаровать публику, которая подходила к экранизации «Кавалера розы» с определенными ожиданиями» [11, S. 189] (рис. 1).

Съемки продолжались с 18 июня по конец августа 1925 г. и проходили с большим размахом: в них участвовало около 10 тыс. статистов. Костюмы и реквизит создал знаменитый художник Венской оперы Альфред Роллер, чья сценография и костюмы для премьеры оперы в Дрездене в 1911 г. послужили образцом для многих последующих ее постановок (ни до, ни после этого он больше не работал для кино). Местом натуральных съемок стали бывшая императорская резиденция Шёнбрунн под Веной и городок Дюрнштайн в Нижней Австрии. Титры фильма просмотрел и отредактировал Гофмансталь.

\*\*\*

Транспозиция оперы в новый вид искусства неизбежно повлекла за собой ряд серьезных изменений в первоисточнике. Самое заметное среди них — введение нового персонажа, Маршала. В опере он лишь упоминался, а в фильме становится полноценным героем действия. Впервые он появляется во флешбэке: Маршалыша вспоминает, как этот совсем незнакомый ей человек просил ее руки прямо в монастыре, где она воспитывалась, а сразу после свадьбы ушел на войну. В дальнейшем Маршал показан в разных ситуациях: в своей ставке, властительный, но одинокий

<sup>9</sup> Письмо Гофмансталя к Штраусу от 1 января 1925 г.: [5, S. 532].

<sup>10</sup> Письмо Гофмансталя к Вилли Хаасу от 19 ноября 1927 г. Цит. по: [10, S. 874–5].



Рис. 1. Афиша фильма «Кавалер розы», 1926. Дата обращения апрель 26, 2024. [https://www.imdb.com/title/tt0017338/mediaviewer/rm3621437952/?ref\\_=tt\\_ov\\_i](https://www.imdb.com/title/tt0017338/mediaviewer/rm3621437952/?ref_=tt_ov_i)

(с очередной почтой все получают письма из дома, но только не он); мучимый ревностью после извещения о неверности жены; на поле боя; скачущим в Вену, а потом в загородную резиденцию для объяснения с Маршалльской; вызывающим Октавиана на дуэль и, наконец, примиряющимся с супругой. Таким образом, фильм получает еще одну драматическую линию, а Маршалльша — свою законную половину. Seriously отличает фильм от оперы его окончание, где соединяются три пары: Маршалл и Маршалльша, Октавиан и Софи, Вальцакки и Аннина. Все недосказанности оперы здесь разрешены, все сюжетные линии доведены до благополучного завершения в духе старомодной «комедии ошибок».

Если в опере все три акта разворачивались в закрытых помещениях и были сравнительно немногочисленными, то в фильме широко использованы возможности кинематографа для показа разнообразных мест действия и постановки массовых сцен на открытом воздухе: гуляния и игры в биргартене, где знакомятся Октавиан и Софи; эффектная сцена сражения, с пожарами и окутанной дымом пехотой и конницей; театральное представление на венской ярмарке; большой маскарад в загородной резиденции Маршалльши, где и происходит развязка. Ближе всего к оригиналу и наиболее последовательно в фильме воспроизведен второй, центральный,

акт: сватовство Окса в доме Фаниналя, начавшееся с церемонии передачи невесте серебряной розы, а закончившееся дуэлью Октавиана и Окса, ранением последнего и всеобщей суматохой. Другие сюжетные мотивы хотя и узнаются, но преобразованы и обогащены новыми ситуациями.

Иначе, чем в оперном «Кавалере розы», трактованы в фильме оба наиболее сложных персонажа, Маршалша (в фильме ее роль исполняет французская актриса Югетт Дюфло) и Барон фон Окс (Михаэль Бонен, певец, который прославился исполнением этой партии на оперной сцене). В опере Маршалша — зрелая личность, наделенная шармом и подлинным аристократизмом. Происходящие в жизни перемены, неумолимый ход времени, уносящий в прошлое молодость, она воспринимает с достоинством, обнаруживая при этом мудрость и гибкость натуры. Причем это не только и даже не столько ее индивидуальное свойство, сколько типичная венская черта. «Октавиан — не первый и не последний любовник прекрасной Маршалши, и она должна играть конец первого акта (расставание с Октавианом. — *Н. В.*) отнюдь не сентиментально, как трагическое прощание с жизнью, но с прежней венской грацией и легкостью, когда в одном глазу стоит слеза, а другой остается сухим», — писал Штраус [12, S. 147]. В фильме этот образ становится психологически более простым и эволюционирует в сторону бюргерской добропорядочности. Зритель видит страдающую, неуверенную в себе одинокую женщину, которая не может поверить в измену любовника и страшно ревнует. Смирившись с неизбежным, она наконец отпускает его и находит утешение в воссоединении с Маршалом — финал, который устроит всех ревнителей морали.

Барон фон Окс в опере тоже представлен более многомерно. «По сей день не понятая фигура — добрый Окс. Большинство басов до сих пор выводят его на сцене как ужасное, грубое чудовище в отвратительном гриме и с пролетарскими манерами... <...> Это абсолютно неверно, — комментировал исполнительскую судьбу своего персонажа Штраус. — Окс должен быть сельским красавцем-Дон Жуаном в возрасте около 35 лет, как-никак дворянином, пусть и опростившимся, который в салоне Маршалши может вести себя достаточно пристойно, чтобы она спустя пять минут не приказала слугам выставить его вон. Он грязный тип *внутренне*, но наружно достаточно презентабелен для того, чтобы Фаниналь не отверг его с первого взгляда. В особенности первая сцена Окса в спальне должна игратьсь чрезвычайно деликатно и тактично... <...> Венская комедия, а не берлинский фарс!» [12, S. 147–8]. В фильме Окс выведен именно в духе фарса: он мимически очень ярок и преувеличенно выразителен, отчаянно комикует и, безусловно, является самым запоминающимся героем, однако без особой нюансировки. Если в опере подчеркнута его любвеобильность как выражение неумемного *élan vital*, то в фильме (возможно, опять-таки по моральным соображениям) тема его амурных подвигов приглушена. Характерно в этом плане, что самый знаменитый вальс Барона «Со мной, со мной ни одна комната не будет тебе мала, без меня, без меня каждый день будет для тебя тосклив...» (*Mit mir, mit mir keine Kammer dir so klein, ohne mich, ohne mich jeder Tag dir so bang...*), который в опере впервые появляется в ходе его объяснения с Софи во втором акте (ц. 90) и позже бурно развивается в связи с предвкушаемой любовной интригой (конец второго акта), в фильме сопровождается подписанием брачного контракта с отцом невесты и начинает звучать, как только Барону удается добиться желаемой суммы приданого, а позже триумфально воз-



Рис. 2. Кадры из фильма «Кавалер розы». Киностудия Rap-Film, 1926. Режиссер Р. Вине. В ролях: Маршалыша — Югетт Дюфло, Барон фон Окс — Михаэль Бонен, Октавиан — Жак Катлен, Софи — Элли Фелиция Бергер, Фаиналь — Карл Форест

вращается, когда после поединка с Октавианом он находит в полутемном зале эту потерянную было бумагу. Таким образом, акценты в фильме иные: в нем подчеркнута алчность Барона, именно деньги — главный предмет его страсти.

Комическое начало «комедии для музыки» Штрауса-Гофмансталя в фильме многообразно передано в зрительной форме, прежде всего при помощи актерской пантомимы: это и эскапады Окса, и ужимки переодетого Октавиана, и уморитель-

ная сцена подписания брачного контракта, и нелепый парик новоиспеченного дворянина Фаниналя. Удачная находка связана с заседанием Комиссии по вопросам добродетели, выслушивающей донос интриганки Аннины по поводу неверности Маршалши: изображение в кадре поначалу производит впечатление густых белых облаков, которые быстро распадаются на части и оказываются париками участников заседания (рис. 2).

\*\*\*

Весьма непривычно, что музыкальная партитура фильма была создана прежде, чем сам фильм. «Партитура имелась уже к началу съемок и, как обычно в немом кино, съемки “Кавалера розы” шли под фортепианный аккомпанемент, однако не просто какой-либо подходящей по настроению музыки: венский капельмейстер Иоганн Хольцер мог... играть реальную музыку кинопартитуры», — пишет Х. Аспер [11, S. 194]. Такой же вывод следует из комментария к фильму самого композитора: «У меня есть основания полагать, что созданная из мотивов “Кавалера розы” киномузыка не исказит их, тем более что режиссер фильма уже при инсценировке принимал во внимание музыкальную составляющую, когда ставил отдельные сцены под музыку “Кавалера розы”, то есть в известном смысле переводил ритм музыки в ритм жестов» [13, S. 5]. Таким образом, фильм снимался по готовому музыкальному ряду и должен был к нему приспособливаться. Из «сопровождения» музыка превратилась едва ли не в главную составляющую этого *Gesamtkunstwerk* нового типа.

Партитуру для фильма Штраус составлял не сам. Под его руководством это сделали композитор Отто Зингер, постоянно сотрудничавший со Штраусом и подготовивший множество фортепианных переложений его сочинений, и дирижер Карл Альвин, в 1920-е годы работавший вместе со Штраусом в Венской опере и много исполнявший его музыку. Оперная партитура была сокращена и перекомпонована, вокальные партии изъяты или частично поручены инструментам. Кроме того, Штраус дополнительно включил в нее четыре своих сочинения разного времени, по большей части «военную» музыку<sup>11</sup> для характеристики Маршала, а для сцены в его ставке специально сочинил марш<sup>12</sup>.

Инструментальный состав Штраус не изменил: симфоническая партитура к фильму предназначена для того же тройного оркестра численностью около 100 человек, что и партитура оперы. Кроме того, для показа в небольших кино-

---

<sup>11</sup> De Brandenburgische Mars, Präsentiermarsch D-Dur TrV 214 (1905) при первом появлении Маршала в кадре (приезд в монастырь и сватовство), Militärischer Festmarsch Es-Dur (Königsmarsch) TrV 217 (1905), Herzog Bernhard der Große von Weimar in der Schlacht bei Lützen (1632) TrV 167/3 (1892, это часть музыки к «живым картинам» в ознаменование золотой свадьбы великого герцога и великой герцогини веймарских, сочинение на случай времен службы Штрауса придворным капельмейстером в Веймаре), а также № 6 Wirbeltanz F-Dur (переложение Le Turbulent из 18-й сюиты для клавирина) из «Танцевальной сюиты по фортепианному пьесам Франсуа Куперена» TrV 245 (1923) для введенного в финальном маскараде балета.

<sup>12</sup> В авторитетном каталоге произведений Штрауса, составленном Францем Треннером, из специально написанной музыки к фильму указан только «Военный марш F-dur» TrV 227b, «вставка в фильм “Кавалер розы”» [14, S. 225–6]. По партитуре для камерного оркестра, подготовленной Томасом Кемпом (см. сноску 13), он появляется в ц. 1–173. Треннер указывает, что марш был сочинен 24 июля 1925 г., то есть уже после начала съемок. По-видимому, тогда обнаружилось, что подходящая музыка для батальных сцен в опере отсутствует.

театрах сразу была сделана версия для камерного оркестра из 12–13 исполнителей (Salon-Orchester). Она представляла собой не партитуру, а фортепианный дирекцион с указанием инструментов, который мог исполняться сам по себе, и в таком случае для музыкального сопровождения фильма было достаточно одного пианиста-тапёра. Обе редакции — для большого оркестра и для камерного в виде дирекциона — были авторизованы Штраусом и опубликованы под его именем в издательстве Fürstner в 1926 г.<sup>13</sup>

В целом для партитуры фильма очевидно стремление максимально сохранить музыкальные характеристики персонажей и отдельных ситуаций. Например, сцена в спальне Маршалши, открывающая фильм, сопровождается музыкой, хорошо известной по вступлению к опере (правда, сама эта сцена решена иначе: Маршалша просыпается в постели одна, а Октавиан дожидается снаружи, когда она откроет ему окно). При церемонии передачи розы (ц. 1–234) звучат те нежные, звенящие аккорды, которые стали «визитной карточкой» этой оперной сцены. Муки ревности Маршалши во второй части фильма передает тема ее меланхолического ариозо g-moll из конца первого действия (т. 2–130). А всеобщее примирение в конце музыкально символизирует материал финального «терцета согласия» оперы (ц. 2–113). Примеры можно продолжить. В контексте стиля Штрауса важно также, что в партитуре сохраняются основные тональные центры оперы — это условие ее «идентичности».

Подобно опере, кинопартитуру объединяют сквозные темы-лейтмотивы, которые, развиваясь и трансформируясь, неоднократно возникают по ходу действия. Однако сохранить точную тематическую «привязку» к содержанию зрительного ряда по понятным причинам было не всегда возможно, и в итоге некоторые темы в фильме приобретают новый смысл: с характеристики персонажа акцент переносится на передаваемую темой аффект. Например, в сценах с Оксом нередко звучит энергичный лейтмотив-клич Октавиана, который в таком контексте теряет связь с этим героем. Появление Маршалши в биргартене сопровождается одной из «благородных» тем Барона (ц. 1–198). Возникают и новые комические детали. Так, упоминавшийся в связи с Оксом вальс впервые в фильме звучит, когда тот, будучи еще в своем имени, читает письмо от неназванного отправителя с предложением посвататься к дочке Фаниналя. Восторги Окса передаются этим вальсом, но в профанированном виде: он предстает в гнусавом тембре шарманки, на которой в кадре фальшиво играет замызганный слуга (ц. 1–57)<sup>14</sup>.

Одним из главных «героев» фильма остается Вена, музыкально воссозданная, как и в опере, при помощи вальса, который пронизывает собой всю партитуру, становясь ее жанровым лейтмотивом, а в кадре дополненная декорациями, костюмами, реквизитом в стиле рококо, дворцовыми интерьерными, уютными, чуть ностальгическими пейзажами старого города. Конечно, это анахронизм: во времена Марии Терезии, когда разворачивается действие, вальса не существовало. Однако он как

---

<sup>13</sup> В 2020 г. в издательстве Fürstner (входящем ныне в группу Schott) увидела свет версия для камерного оркестра в виде партитуры, расшифрованной по дирекциону Томасом Кемпом: [1]. Мы указываем цифры и такты по этому изданию. Поскольку партитура поделена на две части с отдельной нумерацией, цифра вначале обозначает номер части.

<sup>14</sup> «Шарманка» (Leierkasten) указана в партитуре, инструмент в кадре больше похож на колесную лиру.

нельзя лучше характеризует место действия — город, который в общественном сознании давно уже стал «столицей вальса», город легкого, необременительного времяпровождения и отношения к жизни.

\*\*\*

Сотрудничество таких знаменитостей, как Штраус, Гофмансталь, Вине и Роллер, вызвало немалый общественный резонанс. Процесс съемок освещался в прессе, что подогревало интерес к предстоящей премьере. Официальному релизу предшествовали два предварительных показа: в Праге — без музыкального сопровождения и в Вене — в сопровождении ансамбля из восьми музыкантов [8, р. 81].

Премьера фильма состоялась 10 января 1926 г. и была обставлена помпезно. Он был показан в дрезденской Опере Земпера, на той же сцене, где 15 годами ранее, 26 января 1911 г., впервые увидела свет рампы опера. Дирижировал сам Штраус, что дополнительно повысило значимость события. Для этого вновь понадобилось вмешательство Гофманстала: композитор поначалу отказывался встать за пульт, ссылаясь на то, что это не премьера его нового сочинения<sup>15</sup>. На характер демонстрации фильма несомненное влияние оказала музыкально-театральная практика. Показ проходил в двух отделениях. К нему, как к оперному спектаклю, была выпущена программка с указанием действующих лиц и кратким содержанием. Внимание к премьере было велико, главным образом благодаря популярности оперы и мировой славе композитора.

Отзывы на первый показ были весьма разноречивыми. Несмотря на все усилия, главной проблемой осталась несогласованность музыки со зрительным рядом. Сопровождение по хронометражу оказалось длиннее фильма: около 145 мин музыки<sup>16</sup> против 125–135 мин видеоряда [15, S. 165]<sup>17</sup>. По воспоминаниям одного из операторов фильма Ханса Андрошина, который монтировал его и лучше других был осведомлен о соотношении музыки и кадра, он сам занимался демонстрацией фильма на премьере и при этом то ускорял, то замедлял работу проектора, пытаясь приспособить зрительный ряд к исполнению Штрауса [16, S. 129–30]. Однако это мало помогло. По сообщению рецензента газеты *Film-Kurier*, показ пришлось останавливать почти 20 (!) раз, чтобы дать возможность оркестру доиграть партию. «Великая цель требует великой жертвы. Пришлось идти на уступки такому человеку, как Рихард Штраус, пришлось разрешить ему приспособить фильм к своей музыке. Само собой разумеется, он может позволить себе то, что не позволено рядовому кинокапельмейстеру... — писал анонимный автор статьи. — <...> Вчера вечером именно Штраус и его музыка были главным, а фильм второстепенным, и удивительно, что такой художник, как Роберт Вине, столь самоотверженно этому подчинился» [17, S. 2].

<sup>15</sup> Письмо Гофманстала к Штраусу от 19 декабря 1925 г.: [5, S. 547–50].

<sup>16</sup> Такую продолжительность указывает Т. Кемп на основании партитуры к оригинальной версии фильма для камерного оркестра: [1, р. IV]. Для сравнения: продолжительность оперы «Кавалер розы» около 190 мин.

<sup>17</sup> По другим данным, продолжительность фильма составляла 115 мин (см.: [11, S. 196]). Таким образом, расхождение могло быть еще более существенным. Указанная в каталоге Ф. Треннера продолжительность фильма 75 мин [14, S. 226], очевидно, ошибочна.

Вслед за Дрезденом фильм был показан в трех столицах, и эти показы были не менее великолепными: Берлин (16 января, кинотеатр Capitol, дирижер Вилли Шмидт-Гентнер), Вена (30 марта, Konzerthaus, Венский филармонический оркестр, дирижер Карл Альвин) и Лондон (11 апреля, Tivoli Theatre, дирижер Рихард Штраус). Уже на берлинском показе при помощи купюр партитура была приведена в соответствие со зрительным рядом. Судя по отзыву в прессе, Штраус, который присутствовал в зале, остался крайне недоволен вольным обращением со своей музыкой: «Господин Штраус... когда благодарил за бурные аплодисменты, сделал очень сердитое лицо. Учитывая восторженный прием, это было не очень-то любезно» [18, S. 3].

Фильм быстро разошелся по кинотеатрам разных европейских стран, о чем можно судить по количеству и географии рецензий в локальной прессе. Однако такой славы, как оперный «Кавалер розы», он все же не снискал. Хотя не было недостатка в хвалебных отзывах со стороны поклонников Штрауса, раздавались и скептические голоса. Фильм неизбежно сравнивали с оперой — и не в его пользу. Так, корреспондент *Neue Züricher Zeitung* назвал его «выхолащиванием (*Verwässerung*, букв. «разжижением») оперного “Кавалера розы”» (цит. по: [10, S. 873]). Берлинский критик Эрих Бургер тоже прохладно отозвался о новой картине Вине, «режиссера “Калигари”»: «слишком много пафоса... слишком мало задора и легкости», — и выразил мнение, что «очарование этой премьеры исходило почти исключительно от музыки» [19, S. 4]. Другой берлинский кинокритик Вилли Хаас, охарактеризовав фильм как «приятный, весьма впечатляющий», «умело ориентированный на публику», вместе с тем отмечал, что если соединение таких знаменитостей, как Штраус, Гофмансталь и Вине, «не привело к созданию чего-то выдающегося, небывалого, явного шага в будущее киноискусства» (а этого, очевидно, не произошло), то такое решение надо расценивать как «экономически нецелесообразное и ошибочное» (цит. по: [11, S. 198]).

Музыкальное сопровождение к фильму (по договору, обязательное к исполнению) требовало повышенных затрат и, очевидно, было непривычно сложным для такого жанра<sup>18</sup>. Планировавшийся прокат в Америке не состоялся, а наступающая эпоха звукового кинематографа<sup>19</sup> не оставила шансов немому «Кавалеру розы». Для Pan-Film он оказался убыточным. Не выполнив своих договорных обязательств относительно выплаты гонораров, кинокомпания вернула Штраусу, издательству Fürstner и Гофмансталью права на экранизацию. В 1929 г. Fürstner и Гофмансталь вели переговоры с продюсером Фридрихом Цельником относительно нового, полностью переработанного звукового фильма по «Кавалеру розы» с музыкой Штрауса для американского рынка. Однако смерть Гофмансталя в июле того же года положила конец этим планам<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Об этом пронизательно писал один из критиков еще в преддверии премьеры: «Сопроводительная музыка сама по себе представляет проблему. С одной стороны, учитывая популярность одноименной оперы, кажется необходимым использовать в фильме оригинальную музыку; с другой... — она слишком трудна для иллюстрации фильма» [20] (цит. по: [10, S. 863–4]).

<sup>19</sup> Первый коммерческий полнометражный фильм с частичным использованием синхронизированного звука «Певец джаза» появился уже в 1927 г.

<sup>20</sup> Первая экранизация «Кавалера розы» с использованием всех возможностей звукового кино и в цвете состоялась в 1960 г., когда на Зальцбургском фестивале была осуществлена живая запись спектакля-открытия нового Большого фестивального зала. Главные партии исполнили Элизабет

«Кавалер розы» Вине-Штрауса-Гофмансталя был надолго забыт. Он считался утраченным до тех пор, пока в киноархиве Праги в конце 1950-х годов не была обнаружена неполная копия с чешскими титрами, а позже в Национальном архиве кино Великобритании — еще одна неполная копия с английскими титрами. Немецкий «Лексикон кино» называет годом первого показа воссозданного и реставрированного фильма 1979-й [21, Sp. 4682], У. Юнг и В. Шацберг упоминают еще несколько более ранних показов версий разной степени полноты начиная с 1958 г. [8, p. 86–7].

Со временем интерес к заново обретенному фильму только возрастал, вписавшись в общую тенденцию к возрождению немого кино<sup>21</sup>. Начиная с 1980-х годов было сделано еще несколько попыток восстановить картину Вине. Одну из них предпринял швейцарский дирижер и продюсер Армин Бруннер, много работавший на телевидении и создавший новое музыкальное сопровождение для целого ряда известнейших немых фильмов. В 1986 г. на музыкальном фестивале в Люцерне с участием симфонического оркестра была показана его версия «Кавалера розы» с музыкальным рядом, составленным из сочинений Рихарда Штрауса, Иоганна Штрауса, Рихарда Вагнера и других композиторов. В 1987 г. этот фильм продолжительностью 80 мин был выпущен на видеокассете [22]. Понятно, что он имел очень мало общего с оригиналом.

На музыкальном фестивале в Сиене 29 июня 1993 г. была показана реконструкция австрийского композитора, дирижера и исследователя Берндта Хеллера, увлекавшегося восстановлением аутентичной музыки к немым фильмам. Работа проводилась в сотрудничестве с берлинским Федеральным киноархивом (Bundesfilmarchiv) и Институтом Рихарда Штрауса в Гармиш-Партенкирхене. Сиенский показ был анонсирован как «мировая премьера возрожденной версии» [23, S. 380]. Действительно, он стал первой попыткой показать фильм в исторически достоверном виде, насколько это было возможно.

Наконец, в 2006 г. обнародована реконструкция Австрийского киноархива, включившая все найденные к тому времени материалы фильма [24]. Их совмещение позволило восстановить картину почти полностью: из около 3000 м пленки оригинала отсутствуют 625 м, конец фильма воссоздан на основе музыки, имеющихся фотографий и фрагментов трейлера. Реконструкцию видеоряда продолжительностью

---

Шварцкопф (Маршалльша), Сена Юринац (Октавиан), Отто Эдельман (Барон), режиссером постановки выступил Рудольф Хартман, Венским филармоническим оркестром дирижировал Герберт фон Караян. Фильм вышел в 1961 г. Его продюсером и, как указано во вступительной заставке, автором «метода съемки» был Пауль Цинман, который начинал свою карьеру режиссера еще в эпоху немого кино. В фильме широко использованы крупные и средние планы, когда в кадре находятся только артисты и сценический антураж. Благодаря этому исчезает ощущение театральной сцены и создается иллюзия павильонных киносъемок в декорациях. Сцена целиком, с раздвигающимся и закрывающимся занавесом, показана только в начале и конце актов. Любопытно, что реликты эпохи немого кино (возможно, как отсылка к фильму Вине) заметны и в этой ленте: каждое из действий предваряется обширными титрами — кратким изложением содержания соответствующего акта.

<sup>21</sup> «В последние десятилетия, во многом благодаря возможностям реставрации копий старых фильмов, их оцифровки и дистанционного распространения, на фоне и в контексте экранно-цифрового бума происходит своего рода “бум немого”. В архивах отыскивают фильмы, считавшиеся утраченными. Обнаруживаются высокозначимые картины, которые существенно дополняют устоявшиеся перечни основных шедевров, ключевых для становления кино», — пишет Е. В. Сальникова [2, с. 19].

110 мин осуществили сотрудники архива Фумико Цунеиши и Николаус Востры, музыкальное сопровождение восстановил композитор Бернд Тевес, за синхронизацию видео- и аудиоряда отвечал дирижер Франк Штробель (отметим, что она вызывает вопросы)<sup>22</sup>. Воссозданная версия фильма была исполнена все на той же сцене Дрезденской оперы 6 сентября 2006 г. в сопровождении Саксонской государственной капеллы под управлением Штробеля. Впоследствии она многократно демонстрировалась в разных странах, чаще всего с участием этого же дирижера. Партитура была опубликована издательством Fürstner (Schott) [II]<sup>23</sup>.

Конечно, и эту наиболее полную и аутентичную на настоящий момент версию нельзя считать воспроизведением фильма 1926 г. — это лишь возможное сегодня приближение к тому, что создали на заре кинематографа Штраус, Гофмансталь и Вине. В фильме остается много неизвестных. О концовке самой ленты мы знаем лишь в общих чертах. Партитура Штрауса (в том виде, как она была им авторизована) невозможна к исполнению по причине временного несовпадения с фильмом, требует купирования (которое разными исполнителями производится по-разному) и не позволяет с полной определенностью судить о намерениях композитора. Этот фильм остается ныне одним из впечатляющих экспериментов эпохи раннего кинематографа и *work in progress* для кинематографа современного.

## Литература/References

1. Mertens, Volker. “Im Kino gewesen” — komponiert. Puccini, der Film seiner Zeit und kinematographische Operndramaturgie”. In *Oper und Film: Geschichten einer Beziehung*, hrsg. von Arne Stollberg und Stephan Ahrens, 47–68. München: edition text + kritik, 2019.
2. Sal'nikova, Ekaterina. *The Impossible Voyage: adventurousness and fantasy of the Great Mute*. Moscow: Kanon-plius Publ., 2023. (In Russian)
3. Nikolaev, Aleksei, ed. *Richard Strauss and Romain Rolland: Correspondence. Excerpts from the diary*. Moscow: Muzgiz Publ., 1960. (In Russian)
4. Hofmannsthal, Hugo von. *Gesammelte Werke*. 10 Bd. Frankfurt a. M.: Fischer, 1979, Bd. 2: Reden und Aufsätze.
5. Schuh, Willi, ed. *Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel*. Zürich: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1978.
6. Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.
7. Troshin, Aleksandr. “Wiene, Robert”. In *Entsiklopedicheskii slovar' ekspressionizma*, ed. by Pavel Toper, 126–8. Moscow: Institut mirovoi literatury imeni A. M. Gor'kogo Rossiiskoi akademii nauk Publ., 2008. (In Russian)
8. Jung, Uli, and Walter Schatzberg. “The silent *Rosenkavalier*: A Film by Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss and Robert Wiene”. *Modern Austrian Literature*, no. 2 (1994): 77–89.
9. [Porges, Friedrich]. “Meister der Filmszene: III. Dr. Robert Wiene”. *Mein Film*, no. 15 (1926): 2.
10. Hofmannsthal, Hugo von. *Sämtliche Werke*. 40 Bd. Frankfurt am Main: Fisher, 2006, Bd. 27.
11. Asper, Helmut. “Zwischen Experiment, Film-Volksoper und Ausstattungsfilm: Die Stummfilmoper ‘Der Rosenkavalier’ von Robert Wiene”. In *Späte Stummfilme: Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930*, Hrsg. von Heinz-Peter Preußner, 175–201. Marburg: Schüren-Verlag, 2017. <https://doi.org/10.5771/9783741000836-175>

---

<sup>22</sup> Проекту посвящено специальное издание, к которому приложен диск с видеозаписью фильма: [15].

<sup>23</sup> Указанная в ней продолжительность звучания музыки точно совпадает с продолжительностью восстановленного фильма — 110 мин.

12. Strauss, Richard. "Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern". In *Richard Strauss. Dokumente: Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hrsg. von Ernst Krause, 135–53. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1980.
13. Strauss, Richard. "Filmmusik zum Rosenkavalier". *Mein Film*, no. 2 (1926): 5.
14. Trenner, Franz. *Richard Strauss Werkverzeichnis (TrV)*. Wien: Strauss, 1999.
15. Krenn, Günter, Hrsg. "Ein sonderbar Ding": *Essays und Materialien zum Stummfilm "Der Rosenkavalier"*. Wien: Filmarchiv Austria, 2007.
16. Fritz, Walter. *Kino in Österreich, 1896–1930: Der Stummfilm*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1981.
17. "'Der Rosenkavalier' in Dresden". *Film-Kurier*, January 11, 1926.
18. Dr. M-l [Dr. Mendel]. "Der Rosenkavalier". *Lichtbild-Bühne*, January 18, 1926.
19. Burger, Erich. "Der verfilmte 'Rosenkavalier'". *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung*, January 11, 1926.
20. "Der Rosenkavalier". *Paimann's Filmliste. Wochenschrift für Lichtbild-Kritik*, no. 506 (1925): 233–4.
21. Koll, Horst Peter, Hrsg. *Lexikon des Internationalen Films: Das komplette Angebot in Kino, Fernsehen und auf Video*. 10 Bd. Reinbek: Rowohlt, 1995, Bd. 6.
22. Brunner, Armin, Hrsg. "Der Rosenkavalier-Film" von Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss und Robert Wiene. Fernsehen DRS; Wien: Pan-Film (Orig.-Prod.), 1987. 1 Videokassette [VHS].
23. Bärbel Schmid, Gisela. "Bibliographie 1.7.1992 bis 31.12.1993". *Hofmannsthal: Jahrbuch zur europäischen Moderne*, no. 2 (1994): 359–81.
24. "Der Rosenkavalier". September 6, 2006. YouTubeVideo, 1:49:05. Accessed "Samuel Lucena", December 4, 2020.

## Нотные издания / Musical Editions

- I. Strauss, Richard. *Der Rosenkavalier. Begleitmusik für den gleichnamigen Film von Robert Wiene (1925): Fassung für Salonorchester: Partitur*. Ed. by Thomas Kemp. Mainz: Fürstner Musikverlag, 2020. Accessed April 26, 2024. <https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=NDQ00Tlz&idy=444923&dl=0>.
- II. Strauss, Richard. *Der Rosenkavalier. Neue Filmfassung 2006 für großes Orchester: Partitur*. Mainz: Fürstner Musikverlag, [2006]. Accessed April 26, 2024. <https://www.schott-music.com/de/preview/viewer/index/?idx=MjMxODc5&idy=231879&dl=0>.

Статья поступила в редакцию 11 марта 2024 г.;  
рекомендована к печати 6 мая 2024 г.

### Контактная информация:

*Власова Наталья Олеговна* — д-р искусствоведения, вед. науч. сотр.;  
<https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>, [natagraphia@mail.ru](mailto:natagraphia@mail.ru)

## Opera in the Silent Film: The Case of "Der Rosenkavalier"

*N. O. Vlasova*

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
13/6, ul. Bolshaya Nikitskaya, Moscow, 125009, Russian Federation  
State Institute for Art Studies,  
5, Kozitsky per., Moscow, 125000, Russian Federation

**For citation:** Vlasova, Natalia. "Opera in the Silent Film: The Case of 'Der Rosenkavalier'". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 14, no. 3 (2024): 452–468.  
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2024.301> (In Russian)

The article deals with the production history of the film "Der Rosenkavalier", shot in 1925 by director Robert Wiene based on the popular opera of the same name by Richard Strauss and

Hugo von Hofmannsthal. The peculiarity of the film was that by the time of filming the musical accompaniment for it already existed. Based on an opera score, it was prepared under the supervision of Strauss by composer Otto Singer and conductor Karl Alwin. The music of the opera was shortened and rearranged, supplemented by other works by Strauss (mainly marches intended for military scenes). The film had to adapt to the musical accompaniment, which played a leading role in this film production. The article examines the relationship between opera and film: transformations of the plot, rethinking of characters, changes in the musical score. The film is not an exact reproduction of the opera. Although its main plot motifs are preserved, they are transformed and enriched with new situations. The most noticeable change is the introduction of a new character, Marshall. The film makes extensive use of the possibilities of cinema to show a variety of locations, flashbacks, and outdoor crowd scenes. Both of the most complex characters, Marshall and Baron von Ochs, appear in the film as psychologically more ordinary. The spirit of well-behaved happy ending prevails at the end of the film, where three couples unite. For the film's score, there is an obvious desire to preserve as much as possible the individual musical characteristics, as well as the most important tonal centers of the opera. Like an opera, a film score is united by leitmotifs, but in the film some of them take on a different meaning: the emphasis shifts from the presentation of character to the affect conveyed by the theme. The changed relationship between music and action in the frame sometimes leads to a rethinking of the characters' behavior (Ochs). The restoration of a film that was considered lost in the 2000s makes it possible to evaluate it as a one-of-a-kind experiment from the era of early cinema.

*Keywords:* opera, silent film, “Der Rosenkavalier”, Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, Robert Wiene, film to music, film adaptation of opera.

Received: March 11, 2024

Accepted: May 6, 2024

Author's information:

*Natalia O. Vlasova* — Dr. Habil. in Arts, Leading Researcher;  
<https://orcid.org/0000-0003-2612-4450>, [natagraphia@mail.ru](mailto:natagraphia@mail.ru)