

Между эмансипацией
и «консервативной революцией»

НАТАЛИЯ ЯКУБОВА

МЕЖДУ ЭМАНСИПАЦИЕЙ И «КОНСЕРВАТИВНОЙ РЕВОЛЮЦИЕЙ»

ЖЕНЩИНЫ
В ТЕАТРАЛЬНЫХ ПРОЕКТАХ
ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ



Новое
Литературное
Обозрение

2023

УДК 821(436)(091)Гофмансталь
ББК 83.3(4Авс)6-8Гофмансталь
Я49

Рецензенты:

З. В. Бороздинова, канд. искусствоведения
И. Н. Проклов, канд. филологических наук

The Research Project «Hugo von Hofmannsthal and Female Performers of His Work» was supported by Austrian Science Fund (grant M2330-G30).

Книга является результатом исследования «Гуго фон Гофмансталь и исполнительницы его произведений», проведенного в рамках Стипендии им. Лизы Майтнер Австрийского научного фонда.

Якубова, Н.

Я49 Между эмансипацией и «консервативной революцией»: Женщины в театральных проектах Гуго фон Гофмансталя / Наталия Якубова. — М.: Новое литературное обозрение, 2023. — 344 с. («Театральная серия»)

ISBN 978-5-4448-2154-1

Рубеж XIX–XX веков — переходный этап в истории сценического искусства, когда на смену «актерскому театру» приходили новые веяния, сформировавшие парадигму «режиссерского театра». Рассматривая этот период сквозь призму творчества австрийского драматурга Гуго фон Гофмансталя, Н. Якубова ставит в центр исследования агентность актрис, задействованных в его театральных замыслах. Насколько идеи реформаторов театра, к которым принадлежал и Гофмансталь, были рассчитаны на определенный сегмент культурного рынка, представленный женщинами творческих профессий? Какую роль самим исполнительницам удавалось играть в культурном процессе того времени? Какой отпечаток на их судьбу накладывала приверженность драматурга идее «консервативной революции»? В поисках ответов на эти вопросы авторка не только знакомит читателя с историей постановок произведений Гофмансталя, но и ставит под вопрос проблему андроцентризма в описании театральных течений этого периода. Наталия Якубова — кандидат искусствоведения, авторка книги «Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России», вышедшей в издательстве «НЛО».

УДК 821(436)(091)Гофмансталь
ББК 83.3(4Авс)6-8Гофмансталь

На 1-й ст. обложки: Гуго фон Гофмансталь, «Электра». Гертруда Айзольдт — Электра. Берлин, 1903. Фото: студия «Эльвира». Театрально-историческое собрание Свободного университета, Берлин. На 4-й ст. обложки: Рихард Штраус — Гуго фон Гофмансталь, «Электра». Анна фон Мильденбург — Клитемнестра. Вена, 1909. Фото: Виктор Ангерер. Freies Deutsches Hochstift, Франкфурт-на-Майне. Рихард Штраус — Гуго фон Гофмансталь, «Арабелла». Маргит Бокор — Зденка, Мартин Кремер — Маттео. Дрезден, 1933. Фото: Рейнхард Бергер. Архив Саксонской государственной оперы, Дрезден. Гуго фон Гофмансталь, «Электра». Гертруда Айзольдт — Электра. Берлин, 1903. Фото: студия «Цандер и Лабиш». Театроведческое собрание Кельнского университета.

© Н. Якубова, 2023
© Д. Черногаев, дизайн обложки, 2023
© ООО «Новое литературное обозрение», 2023

Содержание

<i>Введение</i>	8
Первый шаг: вернуть в картину тех, кто играет на сцене	8
Шаг второй: вернуть в картину женщин	12
Шаг третий: восстанавливая инклюзивную формулу режиссерского театра	18
Часть первая. Вокруг «Электры»	
<i>I. В драматическом театре</i>	22
Факт театральной истории и телеология театральной историографии	27
Электра и более ранние роли Айзольдт	32
Электра Айзольдт: разрыв с прошлым?	34
«На дне»	37
Что случилось в доме Германа Бара?	39
Склоняясь к собакам	42
«Дионисийская подкладка» обыденности	43
«Миллионы свобод»	45
Гофмансталь: сдвиг от реальности к вечному мифу	47
Эго-документы Айзольдт как источник	48
«Электра» и феминизм	54
Транслируя мизогинию или выражая эмансипированную женственность?	58
Предварительные выводы	61
Подавляемое и замалчиваемое участие в рождении режиссерского театра?	66
<i>II. В опере</i>	70
Исполнительницы как «заполнительницы» текстовых пробелов	70
Клитемнестра как «фам фаталь»	72
Карин Мартенсен об Анне Бар-Мильденбург: изучая границы свободы певицы в венской опере образца 1909 года	72
«Две Клитемнестры» Анны Бар-Мильденбург	75
Пораженный автор	77
Загадка режиссера «Электры»	80
«Электра» под прицелом «борцов с патологией»	81
«Электра» в глазах рецензентки (!): тексты Эльзы Биненфельд	84
Рецензии Рихарда Шпехта	86
Голос Клитемнестры	87
Роль или призрак роли?	89
Встреча «двух Клитемнестр»?	94
Электра и Клитемнестра: разомкнутая цепь?	97
Отступление: дневники Анны Мильденбург	98
Дневник «Электры»	105
Мильденбург как примадонна?	110
«Аннотированный клави́р» Анны Мильденбург: revisited	113
Предварительные выводы	122

Часть вторая. Вокруг «Легенды об Иосифе»

«Легенда об Иосифе»: что насчет Жены Потифара?	126
<i>I. На бумаге</i>	129
Балет в письмах	129
Легенда о «Легенде...»	137
Психея исчезает. Входит Жена Потифара	141
Гофмансталь, Кесслер, Дягилев, Штраус и Нижинский планируют Жену Потифара	144
Жена Потифара как символ (убивающий пародию)	147
<i>II. Прототипы и антиподы: в салонах, на сцене, в кулуарах, в репзале</i>	150
Иосиф начинает проигрывать	150
Хозяйки пира: парижские салоны	151
«Борьба полов» или передача эстафеты?	155
В очереди на роль Жены Потифара	156
Тата Голубева — последняя в очереди?	162
Несостоявшийся дебют маркизы Казати	169
Ида Рубинштейн — несостоявшееся возвращение	175
<i>III. В преддверии парижской премьеры. Саломея, Клеопатра и Святой Себастьян Иды Рубинштейн как контекст «Легенды об Иосифе»</i>	180
Методологическое отступление: роль перформативного контекста в понимании истории создания литературного/музыкального произведения	180
Ида Рубинштейн как хозяйка пира («еврейка от искусства»?)	182
«Легенда об Иосифе»: «веселое германство» Рихарда Штрауса и ориентализм Ballets Russes	185
Саломея Иды Рубинштейн: клеймо на всю жизнь?	189
Иосиф (Нижинского) vs Святой Себастьян (Рубинштейн)?	191
От «знающей чистоты» Святого Себастьяна к Жене Потифара: «с ее желанием-стянуть-вниз, с ее желанием-расслабить»	195
След Иды Рубинштейн в «Легенде об Иосифе»	198
Рубинштейн, Казати, Голубева в контексте «борьбы за факел»	209
<i>IV. На сцене: премьера</i>	214

Часть третья. Вокруг «Арабеллы»

<i>I. Текст в призме истории его постановки: для какого театрального рынка писалась «Арабелла» и в какой она попала</i>	233
«Арабелла»: премьера 1933 года	233
Социальная мобильность vs социальная пассивность	235
Риторика рецензентов премьерных «Арабелл»	238
Международная мобильность оперных звезд: под знаком свастики и под знаком преследований	240
(Неравный?) брак «окраин» и «столиц»: карьеры восточноевропейских женщин как фактор художественной практики «центра»	244
<i>II. Текст в призме интерпретационных тенденций</i>	247
«Арабелла» под прицелом политологов	247

<i>III. От «Люсидора» к «Арабелле»</i>	252
«Люсидор», или «Арабелла» образца 1909 года	252
Люсиль в борьбе с «женским» и за «женское» (в себе)	258
Люсиль — в письме — ре/конструирует Арабеллу: определяет «женское» как роль и возвышается над ней	260
Люсиль/Люсидор и сексуальность.	
Неартикулированность и «плохое видение»	262
«Люсидор» и «Кавалер розь»: два травести	266
«Арабелла» конца 1920-х: польские беженцы превращаются в коренных венцев?	267
Путь к «Арабелле» в свете переписки соавторов	271
<i>IV. История создания «Арабеллы», или Как исследовать исчезнувшее с поверхности текста</i>	274
«Ученик» учит(ся) забывать и вымарывать	275
Всегда ли сдвиг от текстового к перформативному носит эмансипирующий характер?	280
<i>V. Гофмансталь и многонациональная Австрия</i>	283
Гофмансталь и «Австрийская идея»	284
«Габсбургская дилемма» по Эрнсту Геллнеру	287
Славяне в Вене / евреи в Вене	288
«Славяне с корнями»	289
Гофмансталь и идеология «народности»	292
Вальднеры: история «лишения корней»?	295
Откорректированная Арабелла.	298
Откорректированная Зденка	300
«Беспочвенные поляки» vs «беспочвенные евреи»?	301
Место евреев в «Австрии Гофмансталя»: служение чужим «корням»?	303
Мандрыка и его свита	304
«Лейб-еврей»	306
«Вторичная ассимиляция» и «католическая культура австрийских евреев»	309
Штраус и идея «лейб-еврея»	311
Люсиль, Зденка и «ненависть к самим себе»	314
Театральная практика и «ненависть к самим себе»	316
<i>VI. От изгнания евреев из текста — к изгнанию евреев со сцены</i>	319
Риторика защитников Маргит Бокор, изгнанной из Германии	319
Маргит Бокор: венгерскость, стирающая еврейство	321
Маргит Бокор не сжигает мостов	322
Post Scriptum	324
<i>Заключение</i>	325
<i>Источники</i>	335

Введение

Первый шаг: вернуть в картину тех, кто играет на сцене

Эта книга имеет мало общего с исследованиями *образа женщины* в произведениях того или иного писателя или с исследованием рецепции произведений через историю их сценических интерпретаций. Разумеется, и о первом, и о втором в силу необходимости пойдет речь, однако не эта тематика является для меня главной.

Предполагаю, что и первое, и второе относительно хорошо изучено: Гофмансталь, особенно в западной науке, предстает одной из ключевых фигур литературного модернизма. В собственной работе я предлагаю своеобразный методологический крен: рассматриваю артисток сцены как более чем полноправных участниц неких общих культурных процессов начала XX века, в которых литератор оказывался их соавтором (но не одним только поставщиком идей, которые они, как в таких случаях говорится, *воплощали*, за что обычно и удостоивались внимания исследователей). «Более чем полноправных» значит также и то, что я заведомо делаю акцент на этой стороне взаимодействия акторов культурного процесса, предполагая другую сторону достаточно известной, очевидной и не нуждающейся в дополнительных доказательствах. «Крен» возникает из необходимости уделить гораздо более пристальное внимание тому, что до этого не было исследовано, в том числе прочесть дневники, письма, заметки тех акторов культурного процесса, которые, в отличие от такого же рода документов Гофмансталя или других «литературных мужей»,

никогда не были прочитаны (как не были прочитаны письма Гертруды Айзольдт, дневники и заметки на полях клавира Анны Бар-Мильденбург или письма Маргит Бокор). Возможно, это внимание покажется кому-то непропорциональным, однако, как я не раз смогу показать, в том, что когда-либо было написано о сценической судьбе текстов Гофманшталя (даже если брать только эту часть огромного корпуса гофманшталеведения), существует явный дисбаланс отнюдь не в пользу тех, кого зритель в конце концов видел на сцене.

В чем состоит агенсу исполнителя или исполнительницы театрального произведения в театре XX века? Мне хотелось бы показать, что агенсу нужно искать отнюдь не только там — и, может быть, совсем не там, — где они способны перетянуть одеяло на себя и заставить говорить критику о своей интерпретации или, пуще того, о своей персоне. И даже не обязательно там, где исполнители или исполнительницы в пику режиссерским или продюсерским успехам организуют свои антрепризы. В театре XX века все эти стратегии справедливо маркируются как «пережитки» театра старого типа, как непонимание современной эстетической парадигмы, в которой спектакль — это авторское произведение режиссера или хореографа. И тем не менее агенсу отнюдь не ограничивается «осознанной необходимостью» подчинить себя замыслу другого человека. Более того, как я попытаюсь показать, в эпоху, когда парадигма театра XX века еще только формировалась, для актрис, певиц или танцовщиц существовали и другие векторы творческого действия, кроме тех, которые предполагает идеальная модель режиссерского театра, где такое действие задается централизованно и в принципе не может не проходить через режиссера как единственного источника творческого замысла (и в этом смысле — неизбежного медиатора замысла автора текста).

Ни в одном из case studies данной книги не пойдет речь о такой творческой личности, которая противопоставляла бы себя парадигме режиссерского театра, постулировала бы возвращение к театру актерскому (или к эпохе примадонн и прима-балерин) как к более благоприятному для людей сцены эстетическому режиму. Все они были чутки к новым требованиям синтеза искусств; все они поддерживали новые веяния, и их выступления в театрах нового типа, в постановках современных пьес или современных музыкальных произведений (которые или сами вызывали, как принято говорить, «скандалы», делили публику на лагеря приверженцев или противников или, по крайней мере как в случае «Легенды об Иосифе» и «Арабеллы», несли за собой шлейф подобных фуруров) были в том числе свидетельством их эстетических пристрастий. В то же самое время (за исключением, пожалуй, только героини главы

об «Арабелле», дебютировавшей не в начале века, а уже в конце 1920-х) все они начинали свой творческий путь еще в предшествующей парадигме или попали в разлом парадигм. Иначе говоря: то, что, по крайней мере, какое-то время они должны были и/или имели возможность сами предлагать материал для постановки, общаться напрямую с авторами текста или же были во многом предоставлены сами себе в работе над ролью, налагало свой отпечаток на то, как они мыслили свой вклад в то общее дело «театральной революции», в котором они затем участвовали. И на самом деле, как я попытаюсь показать, по крайней мере в некоторых случаях — каковым был на первых порах рейнхардтовский театр, — их представления о том, что форма управления этой новой моделью театра должна и может быть более инклюзивной, вовсе не были лишены оснований!

Этой работой мне хотелось бы постулировать, что эпохи *актерского* и *режиссерского* театра не только не представляют собой четких образований (совершенно понятно, что они были обречены долгое время пересекаться и сосуществовать), но что особого и даже особо внимательного подхода требуют как раз промежуточные, *переходные* формы.

Иначе говоря, я нарочито игнорирую привычную логику работ, маркируемых как «история рецепции» и «история сценического исполнения», соответствующую следующей схеме: произведение было написано (автором); оно, таким образом, заключает в себе некую объективную ценность вне зависимости от его последующих сценических реализаций — а дальше оно интерпретируется на сцене, где эти ценности в той или иной мере проявляются или не проявляются. Как я постараюсь показать далее, по крайней мере в случае рассматриваемых текстов для сцены Гофмансталь всегда ставил себе целью не просто произвести литературный продукт (и даже не просто основу для театрального произведения), но мыслил себя инициатором важных культурных проектов: в том числе меняющих судьбы людей, которые будут исполнять эти произведения на сцене. Наличие в окружающей его реальности таких творческих личностей, которые могли бы в таком — преобразующем — проекте участвовать, было для таких проектов иногда и предпосылкой, и мотивацией. Что более важно: эти проекты *базируются* на предположении, что заложенное в тексте будет подхвачено и развито на сцене. Коротко говоря, такие тексты, как «Электра», «Легенда об Иосифе» или «Арабелла», рассчитаны на преобразование современной Гофмансталю культуры (что он не раз постулирует как в обращениях к публике, так и — еще более открыто — в общении со своими соратниками по воплощению этих замыслов). Можно сказать, эти проекты направлены на преобразование самой инфраструктуры культурной среды

и в этом преобразовании Гофмансталь полагал надежды на определенные элементы уже существующей инфраструктуры. Case studies, из которых состоит данная книга, показывают, на какие элементы он мог рассчитывать и как оправдывался или не оправдывался его расчет. При этом надо понимать, что то, что я бы назвала «проектами преобразования», на разных этапах жизни Гофмансталья могло нести довольно разный смысл. Если, задумывая «Электру» (1903), драматург находился в поисках образа, который можно было бы назвать «современной менадой», то в конце 1920-х, перерабатывая «Люсидора» в «Арабеллу», он искал энергии совсем другого рода — пригодной для спаивания воедино разваливающейся метафизики империи. Мне хотелось бы рассмотреть взаимодействие Гофмансталья, с одной стороны, и сцены, с другой, как химическую реакцию с желаемым, но в конце концов непредсказуемым результатом; как схватку достойных друг друга противников, каждый из которых формирует другого, а результат — сценическое произведение — может иметь ценность, отличную от интенций автора текста... И тем не менее быть прямым следствием этих его интенций: ведь если автор рассчитывал на определенный «рынок творческих сил» (предлагаю именно в качестве такового рассматривать контингент женщин, или уже занимающихся искусством, или стремящихся к этому), а также задавал своим произведениям вектор их *преобразования*, но ответ этих «творческих сил» выявляет совершенно другой вектор, по которому те предпочитают или вынуждены действовать, то к этому результату следует отнести гораздо серьезнее, чем к казусу, обычно определяемому как «неадекватная сценическая реализация авторского замысла». Именно так я читаю, например, отказ Иды Рубинштейн сыграть Жену Потифара в «Легенде об Иосифе» — роль, скорее всего, написанную если не для нее лично, то во всяком случае для столь же заметной в плане культуртрегерских амбиций женщины, и, по сути, роль, которая должна была развенчать подобного рода женские амбиции... Именно так я читаю и «текст жизни» Маргит Бокор — певицы еврейского происхождения, которая (по иронии судьбы? это было бы слишком просто!) должна была сыграть девушку, скрывающую свою идентичность в «Арабелле» — проекте воссоздания идиллии многонациональной Австро-Венгерской империи (из которого, однако, Гофмансталь постарался почти полностью вычеркнуть упоминания о евреях, а премьерный спектакль в дрезденском оперном театре, прошедший уже после его смерти, оказался выбран нацистами для утверждения своей власти в саксонской столице). Однако и во всех других случаях я стремлюсь подходить к жизнетворческому проекту, которым становились произведения Гофмансталья для тех, кто их исполнял, критически. Совсем не обязательно считать, что

реализация замысла литератора-модерниста является чем-то априори продуктивным, даже если придает мощный импульс артистической карьере исполнителя или исполнительницы.

Шаг второй: вернуть в картину женщин

Связь Гофманстала с театральной практикой своего времени обычно прослеживается исследователями только там, где этого невозможно избежать: чаще всего, когда существуют документы взаимодействия с конкретными реализаторами того или иного замысла, например режиссером Рейнхардтом или с танцовщицей Гретой Визенталь. При том что существует немало работ, посвященных воплощению произведений Гофманстала на сцене, все же в целом довлеет тенденция рассматривать произведения Гофманстала исключительно как литературу, прежде всего связанную с другими зафиксированными на письме текстами (а не с произведениями других искусств, в том числе и театра). Если же говорить о примерах преодоления этой тенденции, то они пока более успешны там, где речь идет о живописи, скульптуре, музыке, нежели по отношению к перформативным искусствам. Смее утверждать, что даже если взаимоотношения Гофманстала с искусством танца уже относительно хорошо изучены, то исследования в области театра драматического и оперного только начинаются. Достаточно посмотреть, сколь много написано, например, о пьесе «Электра» Гофманстала или о его сотрудничестве с Рихардом Штраусом и сколь ничтожную часть занимают в этом корпусе исследований тексты о возможном взаимовлиянии между Гофмансталем и теми, кто исполнял его произведения на драматической или оперной сцене. Да, немало сказано о том, как они, эти произведения, были интерпретированы теми или иными исполнителями/исполнительницами, однако без того, чтобы задаться вопросом, насколько исполнители/исполнительницы могли повлиять на само становление этих произведений (или на дальнейшее творчество Гофманстала), насколько все эти актеры театрального процесса находились во взаимодействии (а не в односторонних отношениях: поставщик литературного продукта — его сценические интерпретаторы).

Дело не только в том, что люди театра оказываются в глазах большинства исследователей априори наделены менее творческим — вторичным — статусом (хотя сам Гофмансталь, скорее всего, видел в них полноправных творцов) и что такой подход не способствует обогащению нашего взгляда на театральный историю. Я убеждена, что такое отношение обедняет также и наше понимание акторов процесса литературного, в данном случае Гофманстала. В фокусе настоящего исследования,

однако, находится критика этого подхода с точки зрения гендерного дисбаланса. Ведь в результате в корпусе гофмансталеведения наблюдается настойчивое выстраивание весьма традиционалистской генеалогии: даже если она довольно разветвлена, встречаются в ней лишь мужские имена.

Не будучи филологом, я не берусь судить, какое значение в корпусе литературы, которую Гофмансталь читал и затем так или иначе учитывал в своей работе, имели произведения, подписанные женскими именами. В томах его переписки важную роль играет корреспонденция с несколькими женщинами; некоторые из них и сами были писательницами, однако вопрос, могли ли они и Гофмансталь находиться в отношениях творческого диалога и/или конкуренции, до сих пор не был изучен. Хотя в упомянутых переписках встречается немало мнений, которые при рассмотрении процесса становления произведений Гофмансталя и их рецензии по своей важности должны войти в общий корпус аргументов, бесчисленные имена «великих мужчин», изоощренный диалог с которыми усматривают в творчестве австрийского автора все новые и новые поколения исследователей и исследовательниц, словно обречены заглушить имена тех женщин, с которыми он советовался, у кого искал одобрения и на чью критику порой отвечал отчаянным сопротивлением.

О важности для Гофмансталя диалога с предшествующими культурными эпохами, о его концепции спиралевидного развития культуры писали многие. Бессмысленно было бы отрицать, что Гофмансталь действительно работал прежде всего с *текстами* и влияние на него оказывали тоже прежде всего *тексты*. И удивительно ли, что для него не представляло проблемы, что почти стопроцентно это были тексты, написанные мужчинами, коль скоро сам он был плоть от плоти патриархальной культуры и максимум пытался — вслед, например, за Бахофеном или Роде и в силу описанного Жаком Ле Ридером процесса «феминизации» (мужской) культуры — преодолеть лишь слишком ортодоксальную патриархальность (в конце концов, всегда, однако, в интересах того же самого патриархата)? Однако если Гофмансталь не искал никакой *генеалогии* в текстах женщин (довольствуясь мифическими образами «гинократии», навеянными Бахофеном), то творчество целого ряда его современниц не прошло мимо него. Этими современницами были прежде всего женщины, выступающие на сцене. Данная книга ставит перед собой задачу показать, что проявлявшие себя в разнообразных перформативных искусствах артистки не просто являлись исполнительницами драм Гофмансталя и опер, пантомим, балетов на его либретто, но также составляли творческую среду, которая его питала, были соавторками тех сценических произведений, которые создавались на основе его текстов,

а также в значительной мере способствовали или не способствовали успеху той культурной миссии, частью которой мыслил Гофмансталь то или иное творение своего пера. Иначе говоря, я предполагаю, что на факт создания Гофмансталем тех или иных текстов оказывало прямое влияние наличие в современных ему перформативных искусствах вполне определенных типов креативности, о существовании которых он узнавал из своего ли зрительского опыта или же — реже — из опыта близких ему людей (так, увлечение Рут Сен-Дени или Ballets Russes он подхватил от Харри Кесслера). Если, что касается культурного наследия прошлого, мы вряд ли найдем хоть одно женское имя, которое было бы для Гофмансталя значимо, то, смею утверждать, в современной ему театральной практике творчество женщин его привлекало в не меньшей степени, чем творчество мужчин, и, пожалуй, оказывало на него не меньшее влияние. Гофмансталь внимательно приглядывался к этим своим современницам, свидетельством чему в одних случаях нам оставлены его статьи (об актрисе Элеоноре Дузе или танцовщицах Рут Сен-Дени и Грете Визенталь), в других — отчаянная борьба за вполне определенную героиню будущего спектакля (так, из переписки со Штраусом по поводу «Елены Египетской» мы узнаём, что значила для него Мария Ерица), в третьих же — сами произведения, которые (как мне хотелось бы доказать) и отражают накопленное артистками и уловленное писателем, и предлагают им новые рамки для творчества. Именно в этом смысле в отдельных случаях выступающих на сцене женщин можно назвать соавторками соответствующих произведений.

И наконец, об упомянутом участии или неучастии артисток в в том, что можно назвать «культурной миссией», предлагаемой тем или иным текстом Гофмансталя, тем или иным его театральным проектом. Хотелось бы подчеркнуть, что единицей рассмотрения является для меня в этой книге не только и не столько то или иное произведение Гофмансталя, как оно оказалось зафиксировано текстуально. Хотя, пожалуй, ни один из текстов австрийского писателя не носил характера вызывающего манифеста, все упоминаемые в данной книге произведения мыслились им в плане особых *культурных миссий*: располагались ли они всецело на поле культуры или же — как в случае с «Еленой Египетской» или «Арабеллой» — реагировали на специфику политического момента и носили скорее характер миссий *политически-культурных*. По поводу этих миссий писатель оставил красноречивые свидетельства в своих заметках, статьях, особых «театральных письмах» (фиктивных письмах, публикуемых с целью сориентировать публику), корреспонденции — все это хорошо исследовано гофмансталеоведами. Хотя со стороны может показаться некоторым преувеличением, что писатель мог ожидать ощутимого

воздействия на общественную атмосферу, например, от комических опер на свой либретто, однако Гофмансталь недаром придавал своему творчеству значимость глубоких, фундаментальных интервенций в современную ему культуру. Да, из упоминаемых в данной книге произведений только «Электра», пожалуй, произвела граничащий со скандалом фурор и вызвала яростные споры — сначала в качестве пьесы для драматического театра, затем в качестве оперы Рихарда Штрауса на одноименное либретто; только «Электра» воспринималась как решительная, революционная атака на традиционные представления (быть может, даже неожиданно для самого автора, который наивно поставил в подзаголовок «по Софоклу», чем вызвал бурю ярости у доброй половины критиков). И в более ранние, и в более поздние годы австрийский писатель скорее делал ставку на хитроумный recycling почерпнутых из прошлого образов: так его продукция оказывалась гораздо более приемлемой для широкой публики, пусть свои собственные устремления он порой именовал хоть и «консервативной», но все же «революцией». Но кто на сегодняшний день мог бы реалистично оценить влияние на умы таких произведений, как «Кавалер розы», «Ариадна на Наксосе», «Женщина без тени», «Арабелла», учитывая, что за десятилетия, которые эти написанные на либретто Гофмансталя оперы Рихарда Штрауса идут на мировых оперных сценах, они накопили многомиллионную аудиторию, значительно превышающую число тех, кто знаком с гораздо более революционными опусами, созданными современниками Гофмансталя? Эти произведения, однако, продолжают транслировать заложенный в них — в очень мягкой, деликатной, завуалированной форме — идеологический посыл австрийского писателя, которому не раз удавалось подчинить себе и буйный темперамент Штрауса, далеко не всегда соглашавшегося с его философствованиями.

Для Гофмансталя все эти тексты были частью огромной симфонии его собственной жизни, в которой он, пожалуй, прочил себе место серого кардинала всей европейской культуры. Однако автор «Письма лорда Чандоса» понимал, что его умозрительные построения о том, как вывести культуру из очередного кризиса, не будут действовать на чисто вербальном уровне. Огромным подспорьем было для него, конечно, сотрудничество с Рихардом Штраусом — тоже на сегодняшний день довольно хорошо изученное. На мой взгляд, по возможности с такой же степенью пристальности следовало бы изучить и взаимодействие Гофмансталя с театральными практиками — и далеко не только с режиссерами, — даже если об этом осталось гораздо меньше свидетельств, чем знаменитая переписка между создателями «Кавалера розы». Если по поводу сотрудничества между композитором и либреттистом в среде

критиков, а затем и историков не раз разгорались споры относительно разнонаправленности тех или иных устремлений этих двух соавторов (скрывающейся за общей успешностью результата), то столь же внутренне конфликтным может — и, скорее всего, должно — предстать и сотрудничество Гофманстала с Гертрудой Айзольдт или Гретой Визенталь. Для этого, однако, надо предположить, что и артистки сцены обладают достаточной степенью автономности, а не являются лишь исполнительницами, интерпретаторками. Иначе говоря, что и у них может быть своя собственная *миссия*, совсем не обязательно во всем совпадающая с тем, как видел свою миссию или конкретно миссию данного произведения автор его текста.

Однако проблема еще шире. В книге рассмотрен целый ряд случаев, когда отчетливого сотрудничества между писателем и конкретными артистками сцены не было. Ни Клитемнестра не была изначально написана для Анны Мильденбург; если же роль Жены Потифара и предназначалась предположительно для Иды Рубинштейн, Луизы Казати или Наталии Голубевой, ни одна из них в «Легенде об Иосифе» так и не сыграла; в свою очередь, «Арабелла» была закончена уже после смерти либреттиста, и еще позже были намечены исполнительницы главных ролей в премьерном спектакле...

Включить эти роли в круг рассмотрения меня побудили странные, интригующие обстоятельства их возникновения и функционирования. В каждом отдельном случае речь шла о роли, так или иначе отзывающейся во всей судьбе данной артистки. Как если бы сюжет ее собственной творческой жизни оказывался в диалоге, в конфликте с предполагаемой автором ролью в той культурной парадигме, которую утверждал его текст; так или иначе опровергал заключенный в этом произведении диагноз. Так, в «Арабелле» утопия счастливого брака между «центром» и «периферией» (восстанавливающего утраченную идиллию Австро-Венгрии) ставится под вопрос определенными данностями культурного рынка: обеих сестер-австриек в премьерном спектакле поют/играют певицы родом из Восточной Европы; именно та из них, что вынуждена скрывать свой пол под костюмом мальчика, будет «изобличена» как еврейка и отстранена от участия в спектаклях... Так обнаружится проблема, которую Гофмансталь старался не просто игнорировать, а последовательно из текста вытеснял. В свою очередь, лакмусовой бумажкой для заключенного в «Легенде об Иосифе» своеобразного манифеста о смене культурного героя (с необходимостью потребовавшего вынести приговор женщине с ее претензиями стать *героиней* культуры) стал для меня и отказ Иды Рубинштейн сыграть Жену Потифара в той версии истории Иосифа Прекрасного, которая для современников неизбежно

прочитывалась бы как отсылка к боям на полигонах «нового искусства»... Личная история Анны Мильденбург — история подавляемой креативности, история принуждения к молчанию и потери веры в себя — освещает иным светом ее Клитемнестру (персонаж, у Гофманстала крайне далекий от какого бы то ни было феминистского или профеминистского переосмысления).

Метатеатральный смысл, который имели эти роли (или в случае несыгранной Жены Потифара — *отказ от роли*), так же существен, как и зафиксированные в рецензиях похвалы по поводу воплощения того или иного конкретного характера. Его, этот метатеатральный месседж, точно так же можно и нужно считать *ответом Гофманстала*, продолжением диалога с ним, с предложенным им видением. Ответом, порой, может быть, и невольным и никогда демонстративным, однако закономерным в контексте творческой карьеры данных артисток, в контексте их профессиональных амбиций. Мне кажется важным все это заметить: культурные парадигмы, которые предлагал Гофмансталь в своем творчестве, встречали также и *такой* ответ со стороны театральной практики — которая ведь осуществляется субъектами этой практики, обладающими собственными представлениями о том, как устроен культурный рынок, как устроены властные отношения в нем, каковы границы их собственной свободы и возможности их расширения... В том числе эта театральная практика осуществляется субъектами, неготицирующими свои права на собственную культурную миссию или принуждаемыми к «добровольному подчинению» чужим культурным миссиям... Женщины как субъекты театральной практики в рассматриваемое время как минимум демонстрируют огромную мобильность: пересекают географические границы, способствуя интернационализации культурного рынка на базе нового, модернистского, искусства; пренебрегают разграничением между социальными стратами; осуществляют трансгрессии моральных и эстетических норм. Некоторые из них уже дозрели до артикуляции автономной культурной миссии; другие дозреют позже (как Анна Мильденбург, ставшая первой женщиной-режиссером, поставившей «Кольцо Нибелунгов»¹), а кто-то, как рано умершая Маргит Бокор, возможно, так и не реализует своего потенциала. Рождающийся на глазах этих женщин «канон нового искусства» предлагает им сотрудничество в эстетически инновационных предприятиях, но это значит также, что их субъектность рискует быть направляема, кодифицируема, поставлена

1. Точнее, Мильденбург была первой женщиной не из «клана Вагнеров», которой была доверена эта задача, — до этого «Кольцо» в 1896 году в Байройте ставила Козима Вагнер (эта постановка шла там до 1931 года).

в определенные рамки произведениями, чья эстетическая инновационность часто идет рука об руку с тем, что можно назвать *gender backlash*, а во многом даже базируется на таком откате назад. В любой момент факт социальной мобильности этих артисток может быть обращен против них, и та новая модернистская культура, которую они были призваны «обогащать» образами демонизированных — а часто и ориентализированных — женщин, может при помощи мизогинных и/или расовых ярлыков указать им на то, что они не имеют права участвовать в создании ее эталонных образцов. Иначе говоря, то, что поначалу воспринималось как двигатель карьеры, может способствовать, чтобы эта карьера была или остановлена, или перенаправлена.

Поэтому в качестве *ответа Гофмансталу* я во многих случаях рассматриваю уже этот факт социальной мобильности — в том числе утверждения самой своей карьерой такой формы социальной мобильности, которой произведение, благодаря которому был предпринят тот или иной важный шаг в карьере, даже не предполагало.

Иначе говоря, мне представляется интересным рассмотреть, когда и как через образы таких мифических героинь, как Электра или Жена Потифара, начинают просвечивать образы женщин, борющихся в существующих структурах театральных предприятий за свою субъектность, за свое право на ведущие позиции в производстве культурных ценностей.

Шаг третий: восстанавливая инклюзивную формулу режиссерского театра

Мне хотелось бы постулировать, что в эту эпоху, когда еще не существует чистых форм режиссерского театра, когда он еще не утвердился как окончательный эталон любого театрального произведения, достойного считаться подлинным искусством (а не увеселением), его модель была гораздо более открытой не просто тому, что принято назвать «актерским влиянием», но что — предварительно — можно было бы назвать и *женским* влиянием (в то время как мало кто будет спорить, что в утвердившейся в своей форме режиссерский театр — это образование, построенное вокруг воли, маркированной как «мужская»: не случайно в первых поколениях этой профессии процент женщин, добившихся признания, ничтожно мал, их каким-то образом отваживают от этой стези, а тех, кому все-таки удастся достичь хоть какого-то успеха, маркируют как «вираго»). Иначе говоря, если посмотреть, что писали о первых спектаклях рейнхардтовского театра не историки (выделяющие привычные для нас параметры: решения сценического пространства, работы режиссера с текстом, общего сценического замысла — и подчеркивающие решающее

Шаг третий: восстанавливая инклюзивную формулу режиссерского театра

значение именно воли одного человека — режиссера), а критики, то можно удивиться, не идет ли речь о театре, обслуживающем интересы Гертруды Айзольдт как «звезды»... Как «примадонна» воспринималась солистка венской оперы Анна Мильденбург; публику дягилевской антрепризы завлекали в проект «Легенды об Иосифе» не только тем, что главную роль должен был исполнить Нижинский, но что его оппоненткой должна стать одна из див тогдашней парижской богемы — скорее всего, своевольная Ида Рубинштейн. При этом Гертруда Айзольдт — верная соратница Макса Рейнхардта; Анна Мильденбург — певица, сама обладающая режиссерским мышлением и вскоре поставившая «Кольцо Нибелунгов» в Мюнхене, а Ида Рубинштейн — при всей своей славе позерки, эксгибиционистки и сыплющей деньгами богачки — артистка, стремящаяся к воплощению на сцене синтеза искусств (пусть и с собой в центре) и для этого не только ангажирующая Михаила Фокина или Всеволода Мейерхольда, но и становящаяся их послушной ученицей.

Такие женщины создавали то, что я назвала «рынком творческих сил», и на него мог ориентироваться столь чуткий к развитию не только литературного, но и сценического языка Гофмансталь. И это будет интересовать меня более, чем что-либо другое: что именно такой художник, как Гофмансталь, мог уловить в окружающей его театральной реальности, как и зачем он стремился пересоздать этот имеющийся «материал» в своих произведениях, а точнее — как и зачем он относился к этому рынку творческих сил не как к материалу, а именно как к творческим силам, благодаря которым его текст только и имеет шанс по настоящему ожить.

Настоящая книга написана на основе исследовательского проекта «Гуго фон Гофмансталь и исполнительницы его произведений», поддержанного Австрийским фондом науки (грант M2330-G30, 2018–2020).

The research project “Hugo von Hofmannsthal and the Female Performers of His Work” was supported by the Austrian Science Fund (grant number: M2330-G30, 2018–2020).