Н. О. Якубова
ORCID: 0000-0002-2304-8256
✉ *natalia_yakubova@mail.ru*
Венский университет музыки и перформативных искусств (Австрия, Вена)

Кабаре как лаборатория режиссерского театра? Случай рейнхардтовского кружка: гендерные аспекты. От «Шума и дыма» до «Электры» Гофмансталя

Аннотация. В статье прослеживается роль, которую сыграла Гертруда Айзольдт в формировании театра Макса Рейнхардта. Его кабаре «Шум и дым» возникло из своеобразного «мужского клуба» (1901). Однако в первых спектаклях театра, родившегося из этого кабаре (по Стриндбергу, Уайльду, Ведекинду и Гофмансталю), доминировал женский элемент, воплощаемый именно Айзольдт. Критики, однако, отмечали в ее образах прежде всего телесную слабость, несоответствие нормам «зрелой женственности». Не в этом ли близость Айзольдт проекту Рейнхардта? Его кабаре во многом тоже представляет «перформанс слабости». Кабаре учит относиться к литературному тексту не как к материалу для «идеального воплощения», а как к материалу для игры, в том числе построенной на опрокидывании ожиданий. Этот «перформанс слабости» позволяет Гертруде Айзольдт (до этого обреченной на амплуа инженю и травести) мечтать о таких героинях, как Саломея или Лулу, и играть их, своим интеллектуализмом преодолевая господствующее представление, что эти роли созданы, чтобы показать соблазнительность женской плоти.
Постановка «Электры» Гофмансталя (1903) представляет собой важный поворотный момент в истории театра Рейнхардта. Начав с «реабилитации» таких современных ему авторов, как Стриндберг или Ведекинд (что парадоксальным образом не означало их восхваления, а скорее — полемический диалог с ними), в «Электре» театр заявляет о своем праве бросать вызов также античной классике, разворачивая свои собственные смыслы через резкий контраст к тому образу античности, который традиция и предшествующий театральный опыт диктуют зрителям.

Ключевые слова: модернистский театр, гендер, кабаре, Гертруда Айзольдт, Макс Рейнхардт, Гуго фон Гофмансталь

Благодарности. Исследовательский проект «Гуго фон Гофмансталь и исполнительницы его произведений» поддержан Австрийским фондом науки (грант M2330–G30).

© Н. О. ЯКУБОВА

Для цитирования: *Якубова Н. О.* Кабаре как лаборатория режиссерского театра? Случай рейнхардтовского кружка: гендерные аспекты. От «Шума и дыма» до «Электры» Гофмансталя // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 132–148. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-132-148.

Статья поступила в редакцию 19 апреля 2019 г.
Принято к печати 11 июля 2019 г.

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 4. 2019
Articles

N. Jakubova

ORCID: 0000-0002-2304-8256
✉ *natalia_yakubova@mail.ru*
University of Music and Performing Arts Vienna
(Austria, Vienna)

Cabaret as laboratory of director-centered theatre? The case of Reinhardt's circle: Gendered perspective. From "Schall und Rauch" to *Elektra* by Hofmannsthal

Abstract. The aim of the text is to analyze Gertrud Eysoldt's role in the formation of Max Reinhardt's theatre. His cabaret "Schall und Rauch" emerged from a kind of "men's club" (1901), but in the first productions of the theatre which was born out of this cabaret (plays by Strindberg, Wilde, Wedekind and Hofmannsthal) the female element dominated, and was embodied by Eysoldt. However, reviewers mainly stressed the corporeal weakness of her heroines and their incompatibility with the norms of "mature femininity". Isn't this the cause of Eysoldt's closeness to Reinhardt's project? After all, his cabaret also presents "a performance of weakness". In cabaret, a literary text ceases to be treated as material for "an ideal realization"; instead, it becomes the material for a theatrical game that often is based on overturning expectations. This "performance of weakness" empowers Eysoldt (previously "destined" to play naïve heroines or breeches roles) to play such characters as Salome or Lulu, with her intellectualism overcoming the dominant assumption that these roles were created to display seductiveness of female flesh.

The performance of Hofmannsthal's *Elektra* (1903) represents an important turning point. Beginning with a sort of „rehabilitation" of such contemporary authors as Strindberg and Wedekind (which paradoxically didn't mean their glorification, but rather a polemical dialogue), in *Elektra* the theatre claims its right also to chal-

© N. JAKUBOVA

lenge classical antiquity and to unfold its own meanings through a sharp contrast to that image of antiquity which a tradition and previous theatrical experience dictated to the audience.

Keywords: modernist theatre, gender, cabaret, Gertrud Eysoldt, Max Reinhardt, Hugo von Hofmannsthal

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

To cite this article: Jakubova, N. (2019). Cabaret as laboratory of director-centered theatre? The case of Reinhardt's circle: Gendered perspective. From "Schall und Rauch" to *Elektra* by Hofmannsthal. *Shagi / Steps, 5*(4), 132–148. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-132-148.

Received April 19, 2019
Accepted July 11, 2019

Настоящий текст посвящен гендерным аспектам немаловажного эпизода в истории перехода от актерского театра к режиссерскому в начале XX в. — рождению театра Макса Рейнхардта, одной из самых видных фигур, с которой был связан произошедший в то время перелом. Хотелось бы обратить внимание на то, что этот перелом означал также переход от беспрецедентного доминирования на сцене женщин к возвращению безоговорочной власти в руки мужчин. К концу XIX в. успехи Сары Бернар, Хелены Моджеевской и, наконец, Элеоноры Дузе были слишком заметны, слишком вдохновляли других актрис на создание своих собственных трупп, чтобы можно было бы предположить, что вскоре эстетический прогресс будет связываться не с фигурой выдающейся актрисы, а с фигурой режиссера, причем исключительно режиссера-мужчины. Однако именно это и произошло. В числе театральных режиссеров начала XX в. мы практически не найдем женщин, а если им и удавалось проявить себя в этом качестве, их достижения не рассматривались всерьез. В качестве же актрис их претензии на руководящую, определяющую роль стали подаваться как преступления против эстетического прогресса. Писать об этом неловко, поскольку театральная историография склонна натурализовывать этот процесс, представлять его по умолчанию как само собой разумеющийся, словно отражающий фактический расклад сил на поле эстетических битв. Однако соответствовало ли это действительности? Полный анализ гендерного аспекта произошедших в театре начала XX в. перемен — дело отдельного исследования. В настоящей статье, анализируя художническую позицию Гертруды Айзольдт — выдающейся актрисы театра Макса Рейнхардта, мы можем поставить лишь частную задачу, связанную с доказательством, что актрисы рубежа веков играли гораздо более значимую роль в процессе перехода к театру нового типа, чем об этом принято думать.

Факт, что театр Макса Рейнхардта возник из кабаре («Шум и дым», 1901–1902), довольно хорошо известен. Можем ли мы говорить, что кабаре стало в этом случае лабораторией, в которой родился режиссерский театр? Если да,

то в каком смысле? Каким образом здесь сошлись интересы Рейнхардта и Айзольдт? Как случилось, что из «мужского клуба» кабаре Рейнхардта внезапно перерастает в театр, на первый порах почти исключительно представляющий спектакли, в центре которых — сильная или же, как часто в те времена говорилось, «демоническая» женщина? В чем специфика этого перехода, инициированного прежде всего самой Айзольдт (как свидетельствовали современники), однако совпавшего на тот момент и с художнической позицией Рейнхардта? Каким образом через кабаре, а затем через эти первые спектакли новый театр формирует свой репертуар и своего зрителя, завоевывая себе право не «представлять» автора — будь он современник или классик — а выносить на суд самостоятельное театральное произведение, вступающее с автором и/или с традицией интерпретации в живой спор?

Хотя Рейнхардту посвящено немало исследований, ответить на эти вопросы будет не так уж просто. Знакомясь с литературой, освещающей деятельность кабаре «Шум и дым» и процесс его преобразования в театр, мы увидим недостаток источников, по которым можно судить о зарождении уже на сцене кабаре того стиля игры, который в первых же спектаклях нового театра будет восприниматься как революционный. Опираясь на свидетельства современников, включавших Гертруду Айзольдт в число инициаторов преобразования «Шума и дыма» в театр, мы затем попытаемся уловить специфику эстетической позиции этой актрисы, для которой сцена кабаре оказалось необходимым полигоном для разработки своеобразного «перформанса слабости», «перформанса несоответствия» — в том числе несоответствия гендерной нормативности. Хотя горизонт рассмотрения упоминаемых в статье явлений включает и другие, необязательно напрямую связанные с гендерным аспекты, особое внимание мы обратим на то, как определяет себя в новом театре женщина — не просто признанная некрасивой, но прежде всего принципиально не соответствующая ожиданиям, связанным с «женственностью» ее героинь. Пиком своеобразной «эстетики несоответствия» предстает «Электра» Гофмансталя, поскольку именно в этом спектакле эта эстетика заявила свои права также на спор с традицией восприятия культуры прошлого. За пределами настоящей статьи, однако, остается дальнейшая эволюция этой эстетики в творчестве Рейнхардта в сторону постепенного смягчения и сглаживания, хотя отдельные ее элементы находили отражение в самых знаменитых его спектаклях (например, в «Сне в летнюю ночь», первая версия которого была показана в 1905 г.). Однако то, что было достигнуто на кратком отрезке между «Шумом и дымом» и «Электрой», заложило основы современного театра, предопределило немало тенденций, которые плодотворно развиваются и сегодня. И исключить из понимания этого процесса вклад Айзольдт, традиционно сосредоточиваясь лишь на деятельности Рейнхардта, значило бы упустить и упростить слишком многое в этом процессе.

Кабаре «Шум и дым» на перекрестке эстетических течений

Мало кто из пишущих о Максе Рейнхардте хотя бы вскользь не упоминает о том, что его впоследствии знаменитый театр родился из кабаре. История кажется очевидной: Рейнхардт, молодой актер театра Отто Брама, которому

наскучили натуралистические пьесы, по вечерам пробует иные театральные формы на сцене кабаре, готовя тем самым почву для создания нового театра. Однако если приглядеться, далеко не все здесь логично. Это очень обаятельный сюжет, и, кажется, исследователи, стремясь очертить победоносное вторжение новой режиссуры в немецкий театр, слишком многое в этой истории упрощают. Было бы очень просто, если бы представления кабаре «Шум и дым» были посвящены критике театра натуралистического толка — но оно посвящено ей лишь отчасти. И иначе быть не могло, хотя бы потому, что первые опыты проходили все еще «под крылом» Брама. Так, до определенного момента Брам ничего не имел против того, что его актеры выступают в кабаре, а в мае 1901 г. — в год основания «Шума и дыма» — даже предоставил для некоторых их выступлений площадку «Дойчес театр». Формулировка «критика театра натуралистического толка» подразумевает как будто бы симпатичное начинание, однако когда мы вчитываемся в тексты, например, пародий на Герхардта Гауптмана, где без устали поднимается на смех интерес автора к жизни такого национального меньшинства, каким были силезцы, ничего, кроме недоумения, они вызвать не могут. Что уж говорить о пародии, эксплуатирующей тот факт, что театр Брама финансируют евреи! Конечно, мы не можем заподозрить Рейнхардта в антисемитизме и в любом случае будем склонны вычитывать тут скорее наивность образца 1901 г. И все же, по большому счету — какое это все могло иметь отношение к смене эстетического кода?

К тому же в репертуаре кабаре «Шум и дым» мы встречаем пародии также на авторов-модернистов, например Метерлинка, в том числе на его пьесу «Пеллеас и Мелизанда», которая вскоре — спустя два года — станет всего лишь третьей по счету постановкой, которую Рейнхардт подпишет как режиссер. Впрочем, и от пьес натуралистического толка его театр не станет отказываться: характерна в этом смысле борьба Рейнхардта за право первым в Германии показать «На дне» Горького. Конечно, при желании и в переходе от кабаре к Горькому можно увидеть железную логику, как это делала, например Сэлли Макмаллен, которая и в пьесе «На дне» усмотрела много кабареточных номеров и гэгов [McMullen 1986: 24–25], заявляя, что спектакль таким образом был связан с программой «Шума и дыма». Этот текст действительно можно представить в столь смелой режиссерской интерпретации — однако рецензии на спектакль, сыгранный на вчерашней кабареточной сцене, не дают никакого основания думать, что режиссер хоть в какой-то мере шел этим путем. Это был спектакль, который хвалили за цельность настроения, ритма, ансамблевость — ни в коем случае он не распадался на отдельные номера.

Особой проблемой в изучении кабареточного периода Рейнхардта является разная степень освещенности в источниках отдельных аспектов этой эфемерной деятельности. Все, что касается текстов, известно довольно хорошо — отчасти благодаря тому, что театры должны были предоставлять цензуре сценарии на утверждение (а также благодаря фактам отступлений от уже утвержденных сценариев, что влекло за собой административную ответственность и так или иначе являлось «информационным поводом», чтобы написать о кабаре в прессе). К тому же сам Рейнхардт собирался издавать тексты, рожденные в его кабаре, и выпустил первый — и единственный — том «Шума и дыма» уже в 1901 г. [Reinhardt 1901]. Петер Шпренгель в 1991 г. составил

сборник из этих и последующих скетчей [Sprengel 1991b]. Не только эти, но и другие, не включенные в эти издания тексты (доступные только в архивах) обширно цитируются в исследовательской литературе.

Представляется, однако, что обилие текстуальных источников позволяет замалчивать скудость сведений по поводу характера актерской игры. На самом же деле мы мало знаем, какую роль сыграло кабаре в формировании стиля игры рейнхардтовского актера, столь сильно заявившего о себе уже в самых первых спектаклях. Единственное, что можно заключить из самих текстов, — это то, что в «Шуме и дыме» не раз использовалась метатеатральная игра (это касается сценок с Сереньиссимусом и Киндерманом — постоянными персонажами сатирических журналов — которые в данном случае выступали своеобразными конферансье, сидящими в ложе и комментирующими происходящее на сцене).

Однако именно метатеатральную игру Рейнхардт затем в своей практике практически не использовал. Он безусловно переосмысливал отношения актера и зрителя, о чем охотно вспоминают также в связи с «кабареточным» периодом, но делал это вовсе не через разрушение театральной иллюзии. В ранних спектаклях рейнхардтовских сцен, выросших из «Шума и дыма», подобный прием использовался, пожалуй, только в прологе к «Духу земли» Ведекинда.

От «мужского клуба» к спектаклям о femme fatale

В центре нашего внимания будет, как уже было сказано, гендерный сдвиг, который, по всей видимости, бросался в глаза зрителю тех лет. Кабаре Рейнхардта — это явным образом «мужской клуб», в то время как в первых спектаклях выросшего из него «Малого театра» (Kleines Theater) во главе угла стояла женщина — femme fatale рубежа веков. Такая героиня находилась в центре и первых стриндберговских постановок («Узы» и «Кто сильнее», 1902, «Преступление и преступление», 1902), и «Саломеи» Уайльда (1902, 1903), и «Духа земли» Ведекинда (1902), и «Электры» Гофмансталя (1903).

«Мужской клуб» — это расхожее определение, употребляемое чаще всего в переносном смысле; однако в данном случае оно более чем оправданно: исследователи охотно связывают появление рейнхардтовского кабаре с пародийным обществом Кристиана Моргенштерна «Братство висельников», возникшим несколько ранее [Fiedler 1975: 30, Shaffer 1986: 124–135]. Молодые люди собирались, проводили шуточные церемонии инициаций, заседания, изображали заговорщиков, подписывались именами французских революционеров... и все это, кажется, без женщин, в сугубо мужской компании. Она обеспечивала остроту и оправдывала грубость висельного юмора. Непосредственная связь «Шума и дыма» с «Братством висельников» Моргенштерна прослеживается и в том, что первое представление рейнхардтовского кабаре было дано, в сущности, как благотворительный вечер в пользу как раз Моргенштерна, у которого к тому времени обнаружили туберкулез и которому собирали средства на санаторное лечение.

Сколь бы шуточными ни были церемонии «заговорщиков», сохранились документы, свидетельствующие о том, что Рейнхардт и его соратники вполне прагматически рассчитывали продержаться в кабаре всего лишь пару лет, под-

готавливая почву для эстетической революции, местом которой определялся все тот же «Дойчес театр». Об этом, в частности, свидетельствует переписка сподвижников Рейнхардта Фридриха Кайслера и Кристиана Моргенштерна. «Заговорщики» планировали репертуар для небольшой сцены лишь до окончания срока действия контракта Брама в «Дойчес театр», намереваясь завладеть этой стратегически важной площадкой, что в дальнейшем и случилось [Morgenstern 1962: 97].

Но фактически переход от кабаре к театру произошел гораздо раньше. И в том, как это произошло, по всей видимости, сыграла решающую роль именно Гертруда Айзольдт.

Гертруда Айзольдт и «перформанс слабости»

Идею, что историография постепенно «стерла» из этой истории следы женщин, мне внушила статья Мари-Луизы Бекер о Гертруде Айзольдт [Becker 1902 / 1903]. В ней утверждалось, что именно Айзольдт, наряду с актером Эммануэлем Райхером, составили вместе с Максом Рейнхардтом ту движущую силу, которая преобразовала сцену под шуточным названием «Шум и дым» в театр «большого художественного значения» [Ibid.: 637].

Такое экспонирование роли актеров в движении от кабаре к «настоящему театру» не было в первые годы существования рейнхардтовских сцен совсем уж редкостью — так, один из первых историков этих сцен Пауль Легбанд в издании 1909 г. утверждал, что эту метаморфозу инициировали три актера (рядом с Айзольдт и Райхером называлась также Роза Бертенс, сыгравшая и в первом стриндберговском спектакле, и в «На дне», и в «Электре») [Legband 1909: 15–17].

Однако Мари-Луиза Бекер связывает эту метаморфозу не просто с желанием актеров, оставшихся на тот момент без ангажемента, играть настоящие пьесы, но и с особой, присущей конкретно Гертруде Айзольдт философией и с ее творческой волей.

Текст опубликован в 1903 г., а в 1902 г. рецензенты — рядом с новым названием театра (Kleines Theater) или даже вместо него — по привычке ставили: «Шум и дым», считая это надежным способом для опознания некого художнического объединения, которое еще вчера представляло программы кабаре, а сегодня — пьесы Стриндберга, Уайльда или Ведекинда.

Статья Мари-Луизы Бекер — тот редкий случай, когда текст об Айзольдт подписан женщиной, а не мужчиной. И это, заметим, не рецензия: ни одной рецензии, подписанной женским именем, мы не найдем. На рецензионном поприще трудились почти исключительно мужчины. Бекер же и не была театральным критиком, она была писательницей, публиковавшей в журнале «Bühne und Welt» цикл театральных портретов артистов берлинской сцены.

Портрет Гертруды Айзольдт написан еще до того, как она сыграла, пожалуй, главные свои роли, такие как Электра или Пэк в «Сне в летнюю ночь» Шекспира; в сущности, еще до того, как она начала играть у Рейнхардта как режиссера. Из всех рейнхардтовских ролей Бекер упоминает только Саломею, однако явно пишет о первой Саломее, сыгранной не в рейнхардтовской постановке, а в спектакле Ганса Оберлендера. Он игрался на закрытом вечере

для приглашенных гостей, поскольку для публичного исполнения пьеса тогда еще не была допущена цензурой (1902). Бекер подчеркивает роль, которую актриса сыграла в самом факте появления «Саломеи» на берлинской сцене: это было ее давнее желание, и она «сделала все возможное, чтобы [эта пьеса] была поставлена» [Becker 1902/1903: 640]. Роль актрисы в формировании и самой себя, и, можно сказать, инфраструктуры, в которой она будет функционировать, в этой статье необычайно экспонирована. Так, уже в самом ее начале Бекер отметает привычный биографический подход и, упомянув, где родилась актриса и где в первый раз появилась на подмостках, сообщает, что подлинная ее родина — это ее мировоззрение. Довольно смело заявляется о некой ф и л о с о ф и и актрисы, которая «сказалась тут бесконечно больше, чем ее “среда”» [Ibid.: 635]. (Необычность подхода Бекер особенно заметна в сравнении с другими актерскими портретами того времени, авторы которых охотно объясняли особенности актерской игры, опираясь на сведения, из какой конкретно земли происходит актер или актриса и какая «среда» его/ее сформировала.) Наконец, делается знаменательное противопоставление «философии», «мировоззрения», «ума» и слабого женского, даже детского тела, в которое, как выражается Беккер, этот творческий дух оказался изгнан, заточен (а ведь убеждение, что в дихотомии «дух — тело» первое является прерогативой мужчин, а второе — женщин, на рубеже веков, увы, никто не отменял). Наконец, Бекер сравнивает тело актрисы с драгоценным инструментом, скрипкой Амати, на которой Айзольдт искусно играет. Однако зритель чувствует также и то, что у этого драгоценного инструмента часть струн порвана; чувствует силу преодоления этой неизбежной трудности, чувствует и эту непонятную, трагическую потерю... Для Бекер в слабости, деликатности имиджа Айзольдт слышится также гордое презрение: «Если бы я хоть час была бы столь сильна и здорова, как бы я творила!» [Ibid.].

Это немаловажные замечания помогают понять эффект, который производила Айзольдт на зрителей. Ведь об этой телесной слабости, как бы недоразвитости критики пишут весьма часто, однако не всегда ясно, как это сопряжено с образом демонической женщины-разрушительницы, которую, по их утверждению, Айзольдт начала создавать уже в самых первых спектаклей рейнхардтовской сцены. Одним из пиков упомянутой тенденции станет как раз Электра в пьесе Гофмансталя (1903). Однако все изумление от «торопливых рубленых жестов», «конвульсивных судорог» и других движений, которые «были возведены в наивысшую степень возбуждения начиная уже с самой первой сцены» (цит. по: [Fischer-Lichte 2005: 4]), можно понять, только приняв во внимание, что этот шквал физической активности шел от существа маленького, жалкого, униженного... Рецензенты не раз подчеркивали особую, болезненную детскость этого образа. Так, Альфред Клаар писал: «...она была преждевременно повзрослевшим ребенком, загубленным жестоким обращением» [Fetting 1987: 237].

Но разве не л ю б о е создание Айзольдт по-своему воплощало этот перформанс слабости; г а м л е т о в с к и й перформанс слабости, с этим оттенком «изгнания» в женское тело, с этой иронией по поводу протащенного контрабандой интеллекта, но также — с этим коварством слабого, замышляющего свой бунт, взращивающего бурю...

Кабаре как «перформанс слабости»

Не является ли нечто подобное также сущностью самого рейнхардтовского проекта: через кабаре войти в подлинную, большую историю театра, в маске шута замыслить дворцовый переворот?

Исследователи отмечают, что в обращении «Шума и дыма» к модернистским произведениям, которые, в сущности, тогда отнюдь еще не были сценически открыты немецким театром и, таким образом, не могли вызывать ощущения пресыщенности и давать повод для сарказма, есть оттенок самоиронии. Так, уже в самом первом вечере кабаре «Шум и дым» фигурировала пьеса «Внутри, или Интимный театр» — пародия на Метерлинка. Театр, который представал в этом скетче, стал «интимным» потому, что не смог привлечь зрителей. На сцене располагалась касса, в н у т р и которой в полусонном состоянии находились директор, продавец билетов и гардеробщик. Первые слова принадлежали портье, это был комментарий о зрителях: «Они никогда сюда не придут... Это “Интимная сцена”. — Никогда сюда никто не приходит...» [Reinhardt 1901: 209–210]. У Метерлинка к дому приближаются люди, несущие ничего не подозревающим его обитателям дурные вести. В рейнхардтовской пародии — Странник, желающий купить билет. Однако ему не удается развеять дремоту, царящую в н у т р и; этот театр так и продолжает существовать сам для себя, и в итоге единственный потенциальный зритель его покидает.

Исследователь берлинского кабаре того времени Питер Джелавич отмечает, что среди разыгрывающих эту сценку был и Мартин Цикель, чья идея «Сецессионбюне» недавно провалилась, а также то, что и сам Рейнхардт был причастен к некоторым ранним попыткам представить Метерлинка немецкому зрителю [Jelavich 1993: 64–65] (подобное наблюдение высказал уже и Леонард Фидлер [Fiedler 1975: 31]). Другой исследователь, Петер Шпренгель, пишет, что наверняка Рейнхардт бился над вопросом сценичности Метерлинка, коль скоро одним из первых спектаклей нового театра будет именно «Пеллеас и Мелизанда» [Sprengel 1991a: 16]. Оба предлагают считать соответствующий номер кабаре скорее самопародией. Но можно ли считать «самопародией» пародию на то, что еще не состоялось?

В этом смысле мы опять имеем дело с перформансом слабости. Парадоксальным образом это не пародия на уже состоявшиеся и закостеневшие стили, которые именно поэтому могут стать для нее мишенью, а отыгрывание стилей еще фактически не рожденных, не обретших своей плоти.

Кабаре — это в каком-то смысле сцена недовоплощения, лаборатория несоответствия и разрыва между тем, о чем мечталось, или тем, что можно было бы представить в мечтах на основании литературного текста, — и воплощением этих мечтаний. Кабаре — это также сцена, где становятся очевидны недостаточность требования какого бы то ни было одного стиля, неприменимость в театре требования «соответствовать стилю». Здесь взращивается возможность сыграть «не свою роль», проскочить контрабандой туда, куда вход заказан, возможность относиться к литературному тексту не как к материалу для «идеального воплощения», а как к материалу для игры, построенной в том числе на опрокидывании ожиданий.

Играя на обманутых ожиданиях

И именно здесь, в кабаре, Гертруда Айзольдт, специализировавшаяся до этого на «предназначенных» ей ролях инженю и травести, начинает мечтать, например, о Саломее. При этом Айзольдт нужно было считаться с тем, что текст начинается с описаний невероятной красоты героини, и в случае несовпадения со столь подогретыми ожиданиями зритель рискует остаться разочарованным. Те, кто, как Рихард Нордхаузен, намеревался увидеть в Саломее «чудо красоты», должны были смириться, что такая «умеренно-красивая актриса» как Айзольдт, сможет предстать максимум как «обворожительная ядовитая змея» [Jaron et al. 1986: 530]. Нордхаузен утешал себя тем, что может прийти домой и читать «строчку за строчкой» оригинал пьесы, сравнивая эту процедуру с принятием вюрцбургских капель... Речь шла, пожалуй, не столько о некрасивости или «умеренной красивости», а именно об этом «яде», против которого Нордхаузен спешил принять обезболивающее средство. Те же, кто не успел это сделать, оставили свидетельства о пережитом штурме со стороны ненормативной чувственности, идущей от «маленькой тринадцатилетней мегеры», «незрелого подростка», «смеси женщины и девочки»… (цит. по: [Niemann 1993: 69]). Те, в кого «яд» попал глубоко, спорили с приверженцами нормативной женской красоты и составляли впечатляющие описания:

> Чувственная ритмика всех ее членов, вкрадчивая речь ее бедер, вибрирующие руки, которые все превратились в нерв любви, скользящая, ласковая игра дрожащих пальцев, которые ощупывают тело Крестителя, касаются его, как дуновение, и сразу же отступают назад, в безумном напряжении желания и бесконечной мелодии возбуждения; прибавьте сюда, к этим сладострастию и жестокости — тон дующегося ребенка, разбалованного и капризного, — во всем эта игра была демонически-подлинной. Гертруда Айзольдт представила живой символ таинственнейшего и изумительно чудовищного; то, как она облекла в плоть идеи, наделило их большей разрушительной силой, чем любое возможное воплощение действительности, —

писал рецензент газеты «Нойе бадише Ландесцайтунг», делая характерный намек, что «демонический символ» гораздо сильнее «реализма», который привнесла бы на сцену безусловно красивая актриса (цит. по: [Niemann 1993: 86]). Критик словно не замечает, что противоречит самому себе: описывая особый род чувственности, он одновременно заявляет, что исполнение осталось на уровне «идеи», «символа» и было далеко от подлинного «воплощения». Подобную интеллектуальную процедуру проделывали большинство критиков, которые, видимо, пережив первоначальный шок («Молодой сириец Уайльда тысячу раз скажет, как прекрасна сегодня вечером принцесса Саломея — а потом на сцену выйдет девушка, чье лицо некрасиво, а в фигуре нет ничего примечательного» [Kovács 1904]), чувствовали необходимость объяснить странную силу воздействия героини Айзольдт. Мало кто, однако, отважился прочесть иносказание спектакля так, как это сделал венгерский критик Дюла Сини (который пишет, как и все остальные критики, от лица мужчины как единственного субъекта культуры, однако высказывается с непредвиденной самокритикой):

> [У Саломеи] естественные человеческие желания, она хочет поцеловать наши губы, хочет ворошить наши волосы, но мы — эгоистичные односторонние пророки Иоканаана — хотим, чтобы она была настолько девственной, насколько мы сами испорчены. От женщины мы ждем любви и стыдливости и сожалеем, если ее стыдливость больше, чем ее любовь, и презираем, если ее любовь не знает стыдливости. ‹…› На примере трагедии Саломеи [Уайльд] показывает, как мы убиваем женщину [Szini 1903: 9].

В то время как немецкие критики все же предполагали, что взявшись за эту роль, Айзольдт пошла наперекор намерениям автора («У фрау Айзольдт ‹…› в принципе отсутствуют средства, на которые в свое время мог рассчитывать поэт», цит. по: [Niemann 1993: 175]), или оправдывали перенос происходящего на «чисто интеллектуальный» уровень, или отвергали такой перенос, Дюла Сини нашел в исполнении Айзольдт идеальную реализацию «изощренной параболы» Уайльда: «Эта молодая актриса играет осознанно и с огромным искусством; она прекрасно поняла, что автор хотел сказать» [Szini 1903: 9]. Однако он и сам не очень рассчитывал, что кто-то будет готов разделить его интерпретацию «Саломеи».

Вопрос, насколько нарушены представления тех или иных авторов о том, какого типа актриса и как именно должна будет исполнять написанные ими роли, задавали рецензенты и других спектаклей с участием Айзольдт. Кенигсбергский рецензент «Духа земли» Ведекинда (это несколько более поздний, образца 1911 г., но тем более, может быть, показательный пример; «эффект несоответствия» продолжал действовать и спустя годы) описал это следующим образом:

> Когда она ‹…› выходит, и все ее мальчишечье тельце заслонено смехотворной огромной шляпой, которая, кажется, только для того и нужна, чтобы это явление невзрачного парнишки выглядело еще более странным, по рядам театра прокатывается волна разочарования. «Черт возьми! Лулу ведь должна быть красивой? Это же только что сказал портретист, — что она ангельское дитя, от чьего только взгляда у него коленки дрожат. И вот это — она?» (цит. по: [Seehaus 1973: 388]).

«Явление невзрачного мальчишки»... Но разве не таков был уже и тот имидж, в котором Айзольдт появилась на сцене рейнхардтовского кабаре, исполняя там датские уличные песенки, — «в коротком жакетике, с английской соломенной шляпой на голове» [Hollaender 1904 / 1905: 80]?

Читая подобные замечания относительно Айзольдт, задаешься вопросом: а что же именно побудило Рейнхардта сделать ставку именно на нее? Рецензенты могли молчаливо предполагать, что занять других актрис у молодого театра не было возможности, открыто же — хвалить то, что, как выразился Фриц Энгель, «малые тут становятся большими». В своей рецензии на первый серьезный спектакль (две одноактные пьесы Стриндберга) театра, все еще называвшегося тогда «Шум и дым», этот критик сравнивал увиденное со знаменитым «Салоном отверженных» и писал:

> Мало играемый писатель и мало или почти не задействованные артисты одержали победу над теми, кто пожинает гонорары и лучшие роли [Jaron et al. 1986: 469].

Однако с сегодняшней перспективы, если задуматься, в этом несоответствии Айзольдт зрительским ожиданиям (точнее сказать, «нормативным» зрительским ожиданиям) все же было что-то вопиющее, нарочитое, в конце концов концептуальное.

Не это ли заставит рецензентов «Электры» резко и объемно очерчивать суть свершившегося поворота от античности «гипсовых фигур» к тому, как прочитывал античность, например, их современник Фрейд? «Электру, которая у Софокла все же продолжает принадлежать к тем, кто правит, [Гофмансталь] превращает в последнюю и жалчайшую рабыню», — пишет Фриц Энгель, прибавляя к этим определениям еще одно: «рабыню с запущенным, неухоженным телом» [Ibid.: 534–535]. «По сравнению с этой Электрой, — острит Юлиус Харт, — люди из горьковского “На дне” должны показаться просветленными, — и продолжает: — Прежняя Электра происходила из рода титанов, новая — из рода гномов» [Ibid. 1986: 539–540]. Наконец, Изидор Ландау, припоминая недавнее кабареточное прошлое театра, перечисляет список несоответствий:

> Софокл в «Малом театре»! ‹…› Вчера там, где под патронатом набеленного Пьеро давались веселые, яркие сцены и куплеты, была представлена «Электра». ‹…› трагедия рода Пелопидов в «Малом театре», трагедия танталов с «Сереньиссимусом» в качестве гостя. Классика сходится с декадентством, а фрау Айзольдт предстает как богиня мести, как Электра! ‹…› Скорее мы в Колхиде, среди темных варваров, чем в солнечной Элладе [Fetting 1987: 238].

Но нечто подобное происходило, начиная с самых первых серьезных спектаклей театра. Вспомним, что прежде всего новый коллектив взялся за Стриндберга. Сейчас это кажется естественным (кого еще ставить на рубеже XIX–XX вв.?), но к тому моменту немецкий театр уже практически поставил крест на этом авторе, считая его безнадежно душевнобольным. Фриц Энгель в цитировавшейся выше заметке недаром назвал его «мало играемым». «Шум и дым» берется Стриндберга реабилитировать... но ставит две пьесы, которые словно являются экземплификацией наиболее проблематичного аспекта творчества шведского драматурга — его знаменитого женоненавистничества. Часть рецензентов продолжает именно с этим аспектом спорить, дискутировать, продолжает осуждать; другая часть сетует, что роли не были достаточно прожиты актерами, что не тронули сердце, что восприятие осталось лишь «на художественном уровне», на уровне горькой иронии… (Фридрих Дюзель [Jaron et al. 1986: 472]). Но, кажется, более прав как всегда афористичный Альфред Керр, который начинает свою рецензию словами:

> Эти молодые люди на что-то решились: они играют Стриндберга. Но они решились на большее: они расправляются со Стриндбергом. За первое мы им благодарны, и за второе спасибо [Ibid.: 472].

Стриндберг-психолог, таким образом, вовсе не реабилитирован, как не реабилитирован он и в следующем спектакле («Опьянение» — под этим названием была поставлена пьеса Стриндберга «Преступление и преступление»). Именно в о п р е к и этому тексту рецензенты предпочтут реабилитировать взявшихся его играть актеров. Рецензент журнала «Ди Гегенварт» отмечает, что артисты балансировали на грани пародии — потому что такова эта пьеса, сюжет которой «поверхностен, безвкусен, пестрит крикливыми эффектами и выстроен по-детски беспомощно» [Ibid.: 472]. Можно было бы сказать — бывший «Шум и дым» теперь обращается к пьесе, близкой к самопародии, однако ставит ее не как пародию, а как высказывание, в котором трагическое и комическое опасно соединены. Рецензенты ставят в кавычки слово «Астарта» как обозначение того мифического прототипа, к которому возводит Айзольдт свою героиню — современную художницу, задумавшую жить, повинуясь своим инстинктам. Но разве не звучит это самоопределение иронично уже и у Стриндберга?

Похожим образом дело обстоит и с Ведекиндом. Тот факт, что пьеса «Дух земли», практически провалившаяся до этого в руках энтузиастов этого автора в Лейпциге и Мюнхене, заново родилась в Берлине, известен и неоспорим. Как драматический автор Ведекинд состоялся именно тогда (заметим, вернувшись в театр тоже через кабаре — ведь на тот момент этот автор ассоциировался прежде всего с мюнхенским кабаре «Одиннадцать палачей»). Однако это не значит, что, открывая нового драматурга, Малый театр с ним не полемизировал. Ведекинд был затронут за живое тем, что в интерпретации Айзольдт преобладал интеллектуальный момент. «Лулу была изысканна ‹…› по моде 1904 года; Лулу была Саломеей» (цит. по: [Seehaus 1973: 387]), — вспоминал впоследствии он, и это был вовсе не комплимент. Ведекинд настаивал, что Лулу должна была бы быть бездумным существом, живущим лишь инстинктами, невольным искушением плоти... Для него его пьеса — это прежде всего трагедия мужчин, раз за разом, не ведая того, попадающихся все в ту же ловушку. Айзольдт же, похоже, не слишком всерьез восприняла весь макабрический сюжет и представила Лулу не как живущую инстинктами, а как инстинктами умело манипулирующую. И именно это становилось предметом восхищения. Так, мюнхенский критик сравнил игру актрисы с мозаикой, в которой столько камушков, что все это пестрит в глазах и сбивает с толку… «Но внутренне все это подсчитано и организовано!» [Ibid.: 389]. И еще:

> От начала до конца она играла с ясным и холодным пониманием, что и само по себе было бы необычно, но в этом особенном человеке, в котором рудимент женщины покоился на двух мальчишечьих ногах и венчался головой злого парнишки — просто поражало [Ibid.].

Во всяком случае это не была, как хотел того Ведекинд, бездумная и бездушная кукла, всегда удивляющаяся, что натворила с мужчинами ее роковая красота. Альфред Польгар писал об этой Лулу:

> Мы видели яснейшую деятельность мозга, замаскированную как инстинкт. Мы видели стихийное, которое было приготовлено словно в технической лаборатории. Мы видели насквозь очищенную, дистиллированную неосознанность [Ibid: 390].

Первый из процитированных критиков отвечал на упреки, что Айзольдт играет «слишком осознанно»: «Но она и не может иначе!» [Ibid.: 389]. Второй считал, что зрители тут ни на минуту не видели «Лулу саму по себе», только ее «функции», — и добавлял: «Но и это было очень красиво!» [Ibid.: 390].

Заметим, что именно в рецензиях на берлинскую премьеру появляются такие важные для понимания эстетики Ведекинда определения, как, например, то, что пьесу «можно назвать трагедией лишь иронически» (Изидор Ландау [Jaron et al. 1986: 487]), или же, что «это так гротескно, что уже гениально, так цинично, что это уже величие, так причудливо, так изощренно, что граничит с безумием» (Пауль Бок [Ibid.: 490]). Для второго из процитированных авторов ключом служит кабареточное творчество самого Ведекинда, первый же называет Лулу «грязной карикатурой современной Мессалины», а тот смех, на который соблазняется зритель, чтобы освободить себя от всех «эксцессов утрирования», все еще кажется ему непреднамеренным, побочным эффектом. Все эти высказывания пока остаются на уровне эмпирического диагностирования симптомов. Критики словно не могут поверить, что новый театр строит на этой взрывной смеси свою эстетику.

Но вот, апробировав свои принципы на такой двусмысленной реабилитации современных авторов, театр Рейнхардта обращается к классике, к античности — однако одновременно полемизирует с античностью, точнее, с традиционным ее пониманием. Ведь в случае в «Электрой» враждебный лагерь критиков будет возмущаться не столько тем, что Гофмансталь переписал Софокла, а тем, что Софокл все еще на афише фигурировал! «“По Софоклу”, говорит Гуго фон Гофмансталь, — это явно сатира, анекдот, ирония, но без более глубокого значения», — утверждает один из критиков (Юлиус Харт [Ibid.: 539]). «Гофмансталь не имел и не имеет права отправлять в мир это произведение с припиской “По Софоклу”. Он едва ли имел право назвать его “Электра”», — возмущается другой (Карл Штрекер [Ibid.: 541]). «Бедный Софокл! Как тебя изменили!» — восклицает третий и списывает произошедшее на «современную жажду сенсаций» (Изидор Ландау [Fetting 1987: 238]).

Однако дело свершилось. На сцене, где недавно шли пародии, появилась эта «сатира, анекдот, сенсация», но все же многими она была воспринята как величайшее достижение. Герман Бар писал:

> Электра Гертруды Айзольдт принадлежит к вершинам сегодняшнего актерского мастерства. Мир остановился, дыхание человечества замерло. ‹…› Нагой человек, редуцированный до крайности. ‹...› Крики, как из далеких первобытных времен, шаги дикого зверя, проблески вечного хаоса в глазах [Bahr 1963: 242].

Театр XX в. родился.

Но родилась еще и его новая героиня.

Герман Бар, чью статью 1905 г. мы выше процитировали, определяя Электру «нагим ч е л о в е к о м», словно полемизирует со множеством других авторов, которые со дня премьеры пьесы Гофмансталя (30 октября 1903 г.) не раз ставили этой героине диагноз «неправильной женственности». Вспомним

хотя бы замечание Фрица Энгеля о рабыне с «запущенным, неухоженным телом». Это тело также описывалось по-детски недоразвитым, истеричным, неготовым к материнству... Но недаром Эрика Фишер-Лихте именно с этой роли Айзольдт предпочитает вести отсчет парадигматическому сдвигу в истории театра: «Преодолевая границу между семиотическим и феноменальным телом, Айзольдт приносила свою физическую интегральность в жертву» [Fischer-Lichte 2005: 9].

Кабаре как «сцена недовоплощения» осталось позади. Критики из враждебного лагеря еще могли иронизировать по поводу «патроната набеленного Пьеро», но граница действительно оказалась преодолена. В том числе для Айзольдт. Уже никто не сможет обвинить ее в «чистом интеллектуализме». А она уже больше не будет драпироваться в «женственные» одежды и собирать волосы в модные прически для своих рекламных фотографий, словно пытающихся отменить те неблагоприятные отзывы, которые оставляли рецензенты о ее «подростковости» и «мальчишестве». На фотографиях «Электры» ее волосы впервые распущены, а под простым хитоном без труда угадывается тело, которого ее приучали стесняться, считать «предательским»; приучали делать вид, что оно «не имеет значения».

Конечно, стоит оценить рыцарский жест, которым Герман Бар переводил произошедшее в «Электре» на общечеловеческий уровень, не вступая в спор с той частью рецензентов, что пришла в ужас от усмотренных в этой героине деформаций нормативной женственности (истерия, неврастения, лесбийство). Однако в чем-то Бар был и не прав — ведь по силе сопротивления увиденному, которую проявили многие другие критики, мы и сегодня можем почувствовать, что речь шла о беспрецедентном женском бунте, ворвавшемся на сцену, когда-то в шутку названную «Шум и дым». Кто-то сочувственно писал о «женственности, отцветшей еще в своем зачатке» [Fetting 1987: 237], кто-то об «одержимой девственнице», в которой «возмущается, собственно говоря, самка и хочет за себя отомстить» [Niemann 1993: 96]. К сожалению, нам остаются недоступны — как и во многих других случаях — отзывы женской части зрительской аудитории. Послание Электры — Гертруды Айзольдт мы вынуждены реконструировать по откликам «мужского клуба», который на тот момент представляло собой сообщество театральных рецензентов. Это всегда приходится учитывать.

Однако факт остается фактом: процесс преобразования кабаре в театр закончился, и фигура Электры стала словно символом свершившейся метаморфозы. Постановка пьесы Гофмансталя по праву считается первым подлинным триумфом Рейнхардта как режиссера. Являясь пиком нарастающей в первых спектаклях театра тенденции к женскому доминированию, «Электра» также стала и последним спектаклем, эту тенденцию воплотившим. Почему сильные женщины оказались в дальнейшем этому театру не нужны, а вклад Гертруды Айзольдт маргинализирован и забыт — вопрос, выходящий за пределы настоящей статьи. И это вопрос, над которым безусловно стоит задуматься.

Источники

Bahr 1963 — Theater der Jahrhundertwende: Kritiken von Hermann Bahr. Wien: Bauer, 1963.

Becker 1902/1903— *Becker M. L*. Berliner Theaterkünstler. Gertrud Eysoldt // Bühne und Welt. Bd. 5. 2. Halbjahresband. 1902/1903. S. 635–541.

Fetting 1987 — Von der Freien Bühne zum Politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik / Hrsg. H. Fetting. Bd. 1: 1889–1918. Leipzig: Reclam, 1987.

Hollaender 1904/1905 — *Hollaender F.* Gertrud Eysoldt // Das Theater. 1904/1905. Nr. 7. S. 75–80.

Jaron et al. 1986 — Berlin — Theater der Jahrhundertwende: Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914) / Hrsg. N. Jaron, R. Möhrmann, H. Müller. Tübingen: Niemeyer, 1986.

Kovács 1904 — *Kovács J*. Eysoldt Gertrud // Pesti napló. 1904. Junius 2.

Legband 1909 — *Legband P.* Das Deutsche Theater // Das Deutsche Theater in Berlin / Hrsg. P. Legband. München: Müller, 1909. S. 9–24.

Morgenstern 1962 — *Morgenstern Ch.* Alles um des Menschen Willen: Gesammelte Briefe. München: R. Piper & Co Verlag, 1962.

Reinhardt 1901 — *Reinhardt M.* Schall und Rauch. Bd. 1. Berlin: Schuster & Löffler.

Sprengel 1991b — Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes: Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabaretts (Berlin 1901/02) / Hrsg. P. Sprengel. Berlin: Nicoalische Verlagsbuchhandlung Beuermann, 1991.

Szini 1903. — *Szini G.* Salome // Pesti napló. 1903. Május 19.

Литература

Fiedler 1975 — *Fiedler L. M.* Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 1975.

Fischer-Lichte 2005 — *Fischer-Lichte E.* Theatre, sacrifice, ritual: Exploring forms of political theatre. London: Routledge, 2005.

Jelavich 1993 — *Jelavich P*. Berlin cabaret. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1993.

McMullen 1986 — *McMullen S.* Sense and sensuality — Max Reinhardt's earliest productions // Max Reinhardt: The Oxford Symposium / Ed. by M. Jacobs, J. Warren. Oxford: Oxford Polytechnic, 1986. P. 16–33.

Niemann 1993 — *Niemann C.* Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble: Unveröff. Diss./ Univ. Frankfurt am Main, 1993.

Seehaus 1973 — *Seehaus G.* Frank Wedekind und das Theater. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen, 1973.

Shaffer 1986 — *Shaffer E. S.* Christian Morgenstern und Max Reinhardt: The early years in the cabaret // Max Reinhardt: The Oxford Symposium / Ed. by M. Jacobs, J. Warren. Oxford: Oxford Polytechnic, 1986. P. 124–141.

Sprengel 1991a — *Sprengel P*. "Genehmigt für Schall und Rauch mit Ausnahme des Gestrichenen" — Ein Kabarett auf dem Weg zum Theater und die preussische Zensur // Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes: Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabaretts (Berlin 1901/02) / Hrsg. P. Sprengel. Berlin: Nicolai. S. 7–44.

References

Fiedler, L. M. (1975). *Max Reinhardt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (In German).

Fischer-Lichte, E. (2005). *Theatre, sacrifice, ritual: Exploring forms of political theatre*. London: Routledge.

Jelavich, P. (1993). *Berlin cabaret*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

McMullen, S. (1986). Sense and sensuality — Max Reinhardt's earliest productions. In M. Jacobs, J. Warren. (Eds.). *Max Reinhardt: The Oxford Symposium*, 16–33. Oxford: Oxford Polytechnic.

Niemann, C. (1993). *Die Schauspielerin Gertrud Eysoldt als Darstellerin der Salome, Lulu, Nastja, Elektra und des Puck im Berliner Max-Reinhardt-Ensemble.* Unpublished Dissertation. Frankfurt am Main. (In German).

Seehaus, G. (1973). *Frank Wedekind und das Theater*. Remagen-Rolandseck: Rommerskirchen. (In German).

Shaffer, E. S. (1986). Christian Morgenstern und Max Reinhardt: The early years in the cabaret. In M. Jacobs, J. Warren. (Eds.). *Max Reinhardt: The Oxford Symposium*, 124–141. Oxford: Oxford Polytechnic.

Sprengel, P. (1991). "Genehmigt für Schall und Rauch mit Ausnahme des Gestrichenen" — Ein Kabarett auf dem Weg zum Theater und die preussische Zensur. In P. Sprengel (Ed.). *Schall und Rauch: Erlaubtes und Verbotenes: Spieltexte des ersten Max-Reinhardt-Kabaretts (Berlin 1901/02)*, 7–44. Berlin: Nicolai. (In German).

* * *

Информация об авторе

Наталия Олеговна Якубова
кандидат искусствоведения, PhD
научный сотрудник по гранту
им. Лизы Майтнер Австрийского
научного фонда,
Венский университет музыки и
перформативных искусств
Austria, 1030 Vienna, Anton-von-Webern
Platz 1
Тел.: +43 (677) 62082989
✉ *natalia_yakubova@mail.ru*

Information about the author

Natalija Jakubova
Cand. Sci. (Art Studies), PhD
Lise Meitner Fellow of Austrian Science Fund,
University of Music and Performing Arts
Vienna
Austria, 1030 Vienna, Anton-von-Webern Platz 1
Tel. +43 (677) 62082989
✉ *natalia_yakubova@mail.ru*