

Т. Е. Пичугина

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара

**«ВСЕ ЭТО ЛИШЬ ВЕНСКИЙ МАСКАРАД». «КАВАЛЕР РОЗЫ»
РИХАРДА ШТРАУСА / ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ**

Розглядається специфіка презентації статі в опері Ріхарда Штрауса / Гуго фон Гофманстала «Кавалер троянди». Створюючи в опері атмосферу Відня XVIII століття, автори «Кавалера троянди» використовують численні літературні, музичні та живописні тексти цієї галантної доби. У рокайльних декораціях Відня XVIII століття презентована центральна на зламі століть тема андрогінії, що трактується як форма скасування статі та часу. Музика, сценографія та образна система опери спрямовані на зняття еротичного конфлікту та демонструють умовність гендерних ролей. В опері тематизується актуальна у віденській культурі *fin de siècle* криза маскуліності, створюється атмосфера меланхолійної чуттєвості та чарівної відчуженості. У «Кавалері троянди» все є не тим, чим здається на перший погляд, – від предметів інтер'єру та статі персонажів до жанру цього твору, що балансує між комедією та трагедією, оперою та оперетою та визначається С. Зонтаг як кемп.

Ключові слова: кемп, опера, оперета, рококо, *fin de siècle*, стать, гендер, андрогінія, травесті.

Рассматривается специфика презентации пола в опере Рихарда Штрауса / Гуго фон Гофманстала «Кавалер розы». Создавая атмосферу Вены XVIII века, авторы

«Кавалера розы» опираються на обширний інтертекст, включаючий музикальні, літературні та живописні тексти галантної епохи. В рокайльних декораціях Вєни XVIII столєття представлена актуальна на рубежє вєков тема томлення по андрогинії як формє упряднення пола и времени. Музыка, сцєнографія и образная система оперы направлєны на снятие эротического конфликта и демонстрируют условность гендерных ролей. В опере тематизується актуальний в вєнської культурє *fin de siècle* кризис мужественности, создается атмосфера меланхолической чувственности и прелестной отрешенности. В «Кавалере розы» все является не тем, чем кажется на первый взгляд, – от предметов интерьера и пола персонажей до жанра этого произведения, балансирующего между комедией и трагедией, оперой и опереттой и определяемого С. Зонтаг как кэмп.

Ключевые слова: кэмп, опера, оперетта, рококо, *fin de siècle*, пол, гендер, андрогиния, травести.

The author of the paper observes the presentation of sex in the opera *The Rose-Bearer* by Richard Strauss / Hugo von Hofmannsthal. Both the music and the text evoke Maria Theresa's Vienna as an "alliance of past generation with later ones and vice versa" (Michael Hamburger). Strauss made musical alliances with Mozart, Johann Strauss Jr., Wagner and Italian opera, while Hofmannsthal forged textual connections with *Louvet de Couvray*, Molière, Beaumarchais, da Ponte and – for the *levée* scene – even the visual world of Hogarth. This "harmony of contrasts" (Hofmannsthal) became a central common ground for poet and composer and is realized in the androgyny as the central theme of opera. Music, settings and the imagery system are aimed at easing the erotic conflict and demonstrate the artificial nature of the gender characters. Hence the authors thematize in *The Rose-Bearer* the crisis of masculinity that is typical of the Viennese culture of *fin de siècle* and create the atmosphere of melancholic sensitivity and exquisite detachment.

Key words: camp, opera, musical comedy, rococo, *fin de siècle*, sex, gender, androgyny, travesty.

Премьера оперы Р. Штрауса на либретто Г. фон Гофмансталя «Кавалер розы» (*Der Rosenkavalier*) состоялась 26 января 1911 года в Дрезденской королевской опере. Сценическая постановка пикантной комедии осуществлялась ведущими деятелями музыки и театра довоенного времени – Штраусом, Шухом, Рейнгардтом и известным театральным художником Роллером, «эскизы которого к дрезденской премьере “Кавалера розы” впоследствии неоднократно использовались при новых постановках» [4, с. 353-354]. После шумного успеха в Дрездене последовали премьеры в разных городах Европы: Нюрнберг, Мюнхен, Базель, Гамбург, Милан, Прага, Вена, Будапешт, Амстердам и, наконец, Берлин, где долго тянули с премьерой, поскольку либретто показалось Гюльзену, директору Берлинской оперы, недостаточно немецким [4, с. 348].

«Многочисленные газетные отзывы колебались от восторженных похвал – в одной газете оперу даже назвали величайшей комедией после “Фигаро” – до беспардонной хулы» [6, с. 263]. Так, лейпцигский критик Ф. А. Гейсслер писал, что опера представляет собой «такую глубину падения, что приходится оставить все надежды увидеть Штрауса крупным музыкальным драматургом» [6, с. 263]. А один видный музыкант после дрезденской премьеры заявил: «Штрауса больше нельзя воспринимать всерьез» [27, с. 221]. После «Саломеи» и «Электры» – произведений, которые соотносились с музыкальным авангардом [20, с. 83], – Рихард Штраус вдруг написал романтическую оперу, хуже того – он написал вальс. Именно венский вальс вызвал наибольшее негодование музыкальных критиков и любителей оперы. Композитора немедленно обвинили в анахронизме, ведь вальса в XVIII веке еще не было. Некоторые критики даже высказывались в том духе, что Штраусу следовало использовать танцы эпохи Марии-Терезии (менуэт, гавот, сарабанду и т. п.) [4, с. 351]. При этом, как иронично замечает А. Ритмюллер, никого не удивило (и по-прежнему не удивляет), что «античная “Электра” исполняется огромным современным оркестром и примадоннами, которыми, как то доподлинно известно, не располагали ни Микены, ни Аргос» [26, с. 291].

Видимо, такое отторжение вальса имело и другие основания, а именно: он вызывал устойчивые ассоциации с опереттой, которые усиливались еще и потому, что к концу XIX века «брючная роль» – а это заглавная партия в «Кавалере розы» – оставалась актуальной лишь в этом легком жанре [28, с. 105]. Даже современные музыковеды, которые ставят «Кавалера розы» в один ряд с «Женитьбой Фигаро» Моцарта и «Мейстерзингерами» Вагнера, по-прежнему с некоторым недоверием относятся именно к вальсу. «...все это, пожалуй, больше чем следует похоже на оперетту» [4, с. 353], – замечает Э. Краузе. «Хотя эти вальсы стали знаменитыми, я не считаю, что они – лучшая музыка в опере, хотя, без сомнения, они добавили ей популярности» [6, с. 259], – пишет Дж. Марек. Кажется, только современник композитора Р. Шпехт сумел наиболее полно охарактеризовать функцию вальса в «Кавалере розы»: по мнению критика, он не только воссоздает венский колорит, с чем сегодня согласны все музыковеды, но и является средством портретирования персонажей и психологической связи музыкальных тем [27, с. 224-225]. Одним из первых Р. Шпехт заметил, что самая трогательная и возвышенная музыка оперы – финальный терцет «Und spür nur dich und weiß nur eins: dich hab ich lieb», который, согласно последней воле Рихарда Штрауса, исполнялся на его похоронах [24, с. 152], – вырастает из вальса Мариандль «Nein, nein, ich trink' kein Wein» [27, с. 262]. Так в финале оперы соединятся комедия и трагедия: «Музыка говорит о глубокой связи между комическим и серьезным, между трагедией утраты возлюбленного и комедией соблазнения старым мужчиной молодой девушки, которая на самом деле является переодетым юношей» [20, с. 93].

Р. Штраус хорошо осознал, на какой риск он идет, обращаясь к жанру музыкальной комедии. Когда Г. фон Гофмансталь в общих чертах изложил ему сюжет оперы, композитор ответил: «Мы это сделаем. Мы это поставим, и я в точности знаю, что на это скажут. Скажут, что все ожидания снова постыдно обмануты, что это совсем не та комическая опера, которую десятилетиями с таким нетерпением ждал немецкий народ. И под эти комментарии наша опера провалится» [18, с. 549]. Г. фон Гофмансталь, пожалуй, шел на еще больший риск: после трагедий на античный сюжет («Алкеста», «Электра», «Эдип и Сфинкс») он обращается к комедии, которую называет «обретением социального» (das erreichte Soziale) [17, с. 226]. В глазах адептов «искусства для искусства» этот шаг воспринимался как падение с высот истинного поэта до уровня опереточного либреттиста. Кроме того, публикация «Кавалера розы» с посвящением графу Кесслеру спровоцировала слухи о плагиате, опровергнуть которые до сих пор не всегда удается. Еще перед выходом комедии редактор М. Хайман предупреждал издателя Гофмансталь: «История с Кесслером ужасна! Чем бы она не закончилась, она ужасна. <...> Не думаю, что хоть одна строчка, вышедшая из-под пера Гофмансталь, принадлежит Кесслеру; возможно, идеи, мысли, находки – ими Гофмансталь мог (и с полным на то основанием) скрупулезно воспользоваться, как он привык и умеет использовать любую прочитанную им страницу, любое услышанное им слово» [29, с. 162]. В какой-то мере это право признавал за Гофмансталем и сам граф Гарри Кесслер. В письме к Эберхарду фон Боденхаузену он отмечал: «Гофмансталь совершенно лишен конструктивного таланта, он обладает лишь умеренным талантом к развитию и драматической организации уже имеющегося материала; поэтому он всегда, за исключением лирических драм, опирается на уже *существующие* сценарии. Однако стоит появиться удачному сценарию, он наделяет его великолепным лиризмом, оживляет персонажей и ситуации с помощью лирики. Я лишен как раз *этого* дара; я не могу заставить персонажей говорить так, чтобы их голоса звучали именно как *их* голоса (великий дар лирика), но я могу, и гораздо уверенней и четче, нежели Гофмансталь, придумать и упорядочить драматическое действие» [29, с. 157-158].

Именно Гарри Кесслер рассказал писателю об увиденной им в Париже оперетте Клода Терраса и Луи Артюса «Невинный распутник, или Маркиза и пова-

ренок» (*L'Ingénu libertin ou La Maquise et le Marmiton*, 1907), и Гофмансталь загорелся идеей создать нечто в том же духе. В немалой степени писателя привлекло, вероятно, и то, что либретто «Невинного распутника» создано по мотивам романа Луве де Кувре «Любовные похождения шевалье де Фобласа» (*Aventures du Chevalier de Faublas*, 1790). В свою очередь текст Луве является итоговым документом галантной эпохи: «Фоблас» соединяет черты и светского либертинского, и многоголосого эпистолярного, и сентименталистского романов, и романа-мемуаров, и, наконец, массовой литературы XVII-XVIII веков [2]. Собственно, «“вторичность” и ретроспективность отражаемой действительности, изображение изображения – чрезвычайно показательны и типичны для литературы рококо. Отсюда, – пишет А. Д. Михайлов, – основные стилеобразующие признаки последней: обилие галантного маскарада не только в области сюжета, но и в сфере выбора языковых средств – изысканных иносказаний и перифраз, смелых, порой мало оправданных неологизмов» [8, с. 314].

Однако и «вторичность» сюжетов, и усложненность языка – отличительные признаки поэтики текстов Гофманстала. Кроме того, обе эпохи – «век суетных маркиз» и «Belle Époque» – обнаруживают определенное сродство: «Мрачные предчувствия надвигающихся перемен тяготели над людьми, жившими как в эпоху Людовика XV, так и в предвоенные годы. Большинство старалось закрыть глаза при виде надвигающихся грозных туч и устремлялось в мир ощущений той эпохи, которая, сознавая шаткость уже давно поколебленных основ бытия, признавала важным и заслуживающим внимания только то, что обещало радость и наслаждение» [4, с. 341]. По сути, к умонастроению обеих эпох вполне применимо определение Г. Броха – «веселый Апокалипсис»¹ [12, с. 145, 178]. Таким образом, обращение к временам Марии Терезии давало Гофмансталу возможность показать Вену настоящую²: «Может показаться, – писал он, – что здесь старательно и скрупулезно нарисован образ ушедшей эпохи, но это лишь иллюзия, которая мгновенно рассеивается. Язык не найти ни в одной книге, однако он все еще витает в воздухе, поскольку в настоящем гораздо больше прошлого, чем кажется, и ни Фанинали, ни Рофрано, ни Лерхенау не исчезли, просто их лакеи больше не носят великолепные цвета своих господ» [16, с. 147].

Таким образом, в декорациях «Вены Каналетто» [15, с. 59] разыгрывается драма современников поэта – драма «усталых душ»³. То, о чем восемнадцатилетний Гофмансталь писал в «Прологе к книге “Анатоль”», наиболее полно реализовано именно в «Кавалере розы»:

Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern,
Böser Dinge hübsche Formel,
Glatte Worte, bunte Bilder,
Halbes, heimliches Empfinden,
Agonien, Episoden... [15, с. 60].

Разыграем же театр,
Наши собственные драмы,
Юнно-мудро, нежно, грустно,
Фарсы наших вожделений,
Наших чувств вчера и нынче,
Зла прельстительные формы
Ясным слогом, в яркой форме,
Тени тайных ощущений,
Эпизодов и агоний...

¹ Детальнее о характеристике эпохи венского модерна в эссе Г. Броха см.: Пичугина Т. Е. Рецепция австрийской культуры рубежа веков в эссе Г. Броха «Гофмансталь и его время» [9].

² Об образе Вены в текстах Гофманстала см.: Татьяна Пичугина Стереотипы Вены в текстах Г. фон Гофманстала и Л. Андриана [10, с. 454–458].

³ «Усталые души» – роман норвежского писателя Арне Гарборга. Мари Херцфельд в эссе «Fin-de-siècle» считает это заглавие стигмой декаденства [14, с. 161].

За рокайльною поверхністю венського маскарада скриваються не тільки личные переживання поета (смерть Жозефины фон Вертхаймштайн, которую многие исследователи считают прототипом маршалши; сложные отношения Гофмансталь с «другим полом»; кризис среднего возраста и т. д.), но и экзистенциальные проблемы поколения *fin de siècle* (кризис мужественности, разрыв между иллюзией и реальностью, размывание границ субъекта, его растворение в сиюминутных ощущениях). Именно опера, говорящая на «музыкальном эсперанто», предоставляла идеальные средства для сокрытия «важных вещей», в чем Гофмансталь был непревзойденным мастером [29, с. 11]. «Нигде “замалчивание своего Я” (*Ich-Verschwiegenheit*) не могло быть успешнее, маскировка – лучше, – пишет И. Дюрхаммер, имея в виду сокрытие гомоэротизма. – Был задействован мир примадонн, благословенный мир опер со счастливым концом» [13, с. 252].

«Глубину следует прятать, – писал Гофмансталь. – Где? На поверхности» [17, с. 268]. На «поверхности» «Кавалера розы» – незамысловатый сюжет любого «фарса, где старик хочет жениться на молоденькой девушке»⁴ [6, с. 255]. Сам Гофмансталь так изложил его в письме к Р. Штраусу: «Толстый, начинающий стареть самонадеянный господин, намеревающийся жениться и пользующийся расположением отца нравящейся ему девушки, вытесняется молодым, красивым человеком» [4, с. 346]. Для достижения желаемого юноша переодевается девушкой и прибегает к помощи мошенников. Умеренную скандальность сюжету придает то, что в начале комедии юный граф влюблен в жену фельдмаршала Верденберга и, застигнутый в ее спальне бароном Оксом ауф Лерхенау, переодевается камеристкой, чтобы спасти честь возлюбленной. Финал оперы восстанавливает природный порядок вещей: из двух неравных пар – юный Октавиан и маршалша, прекрасная молодая Софи и стареющий барон – возникает счастливая пара юных влюбленных, брак маршалши спасен, а барон остается ни с чем.

В соответствии с идеей рабочим названием оперы было «Окс ауф Лерхенау», однако в ходе работы либретто приобрело философский характер, а персонажи из опереточных типажей превратились в индивидуумов, так что для постановки оперы был приглашен виднейший театральный режиссер своего времени – Макс Рейнгардт. По сути, Гофмансталь создал пьесу – «комедию для музыки», как он сам ее обозначил, – которая отличалась и оригинальностью, и литературной самодостаточностью. Когда Штраус усомнился, не окажется ли либретто «слишком утонченным для толпы», Гофмансталь написал: «Меня не беспокоят ваши опасения о чрезмерной утонченности либретто. Само действие развивается очень просто и доступно пониманию даже самой наивной публики. <...> Однако трактовка, по моему убеждению, должна остаться такой, как у меня, – то есть уводить от привычного и тривиального. Настоящий успех зиждется на воздействии оперы и на грубые, и на тонкие чувства публики...» [6, с. 255].

Оба плана оперы – и тривиальный, и высокий – базируются на обширном ин-тертексте, который преимущественно включает в себя произведения XVII-XVIII веков, – литературные, живописные, музыкальные⁵. Игра с этими текстами порождает свойственное «Кавалеру розы» напряжение между галантной поверх-

⁴ Так, сюжетная канва третьего акта во многом повторяет комедию Мольера «Господин де Пурсоньяк».

⁵ Назовем лишь некоторые из них: помимо упомянутого романа Луве де Кувре «Любовные похождения шевалье де Фобласа», в опере использованы комедии Мольера «Господин де Пурсоньяк» и «Мещанин во дворянстве», «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше, либретто да Понте к «Свадьбе Фигаро», классическая итальянская опера, «Свадьба Фигаро» Моцарта, а также серия картин У. Хогарта «Модный брак».

ностью/поверхностью и глубинным содержанием оперы. Поразительно, но именно самый чванливый и недалекий персонаж оперы – Окс ауф Лерхенау, сам того не сознавая, дает ключ к пониманию поэтики этого Текста: «Haben doppelte Gesichter, alle miteinander» («Здесь у всех по два лица») [16, с. 82]. Другими словами: здесь все является не тем, чем кажется или хочет казаться.

Это противоречие между видимостью и сущностью очень тонко подмечено А. Мердок в «Черном принце». Герой романа так описывает свои впечатления от первой сцены «Кавалера розы»: «Тишина. Мрак. Затем порыв ветра, и по темно-му залу свободно покатила волна нежной пульсирующей боли. Я закрыл глаза и склонил перед нею голову. <...> Занавес вдруг раздвинулся, и я увидел огромную двуспальную кровать в пещере из кроваво-красных, ниспадавших фестонами полотнищ. <...> Не на кровати, а на подушках на авансцене лежали в обнимку две девушки. (Вероятно, одна из них изображала юношу.) Потом они начали петь. <...> Две девушки разговаривали с помощью чистых звуков, голоса кружились, отвечали друг другу, сливались воедино, сплетали зыбкую серебряную клетку почти непристойной сладости. Я не знаю, на каком языке они пели, слов было не разобрать, слова были излишни, слова <...> расплавились, стали просто песней, потоком звуков, ужасных, чуть ли не смертоносных в своем великолепии. <...> О господи, это было невыносимо!» [7, с. 492-493].

Несмотря на некоторые неточности (в тексте оперы речь идет о «большой небесно-голубой кровати в форме палатки» [16, с. 11]), Мердок выделяет главное – тему Эроса, сочетающуюся с меланхолией и темой расставания, знаком чего является огромная, но пустая кровать, двух девушек на сцене, чьи голоса сплетаются в чистое, серебряное звучание, и вместе с тем – какую-то непристойность и болезненность происходящего, невозможность этой любви. Если отталкиваться только от либретто оперы, то запретность и невозможность любви героев объясняется супружеской изменой княгини и юностью Октавиана. Это обыгрывается и на интертекстуальном уровне: начальная сцена моделирует ситуацию альбы, что подчеркнуто восклицанием Октавиана: «Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag! / Für was ist der Tag! Dann haben dich alle!» («Зачем день? Я не хочу, чтоб наступал день! / Для чего нужен день! Тогда ты будешь принадлежать всем!») [16, с. 12]. Однако, если, как того хотел Гофмансталь, отталкиваться от целого оперы⁶, то запретность этой любви связана с гомоэротическим подтекстом (именно поэтому отказалась от роли Октавиана Мэри Гарден [20, с. 93]), а ее невозможность – с андрогинией заглавного персонажа.

Уже в начальной сцене моделируется гендерная двойственность Октавиана, причем на всех уровнях – музыкальном, словесном, вестиментарном, сценографическом. В прелюдии «симфонизм ночи любви» [27, с. 242] строится на контрасте темы удалого Октавиана – юного рыцаря «с пылающим взором и гордо поднятой головой» [27, с. 242] – и темы самозабвенной, жертвенной любви маршалши. Однако в первой сцене мужественность героя ставится под сомнение и тем, что его партию исполняет женщина, и тем, что его элегические воспоминания о ночи любви, его жалобы на неизбежность расставания звучат в тональности маршалши. Вместе с тем музыкальный мотив самопожертвования тут же сменяется мотивом обладания и господства. Это совмещение двух полов в одном персонаже отражено и в словах Октавиана: его сетования на наступающий день,

⁶ В «Ненаписанном послесловии к “Кавалеру розы”», автор подчеркивал: «Произведение – это единое целое, и, даже будучи созданным двумя людьми, оно может стать целым. <...> Тот, кто разделяет, не прав. Кто выделяет что-то одно, забывает, что тем самым неприметно разрушает это целое. Музыка нельзя отрывать от текста, слово – от живого образа. Это было создано для сцены, а не для чтения или частного музицирования на своем пианино» [18, с. 547].

которые в миннезанге как правило вкладывались в уста женщины⁷, тут же сменяются ревнивым возгласом: «Тогда ты будешь принадлежать всем!»; феминное желание раствориться в возлюбленной: «das bin ich, das will zu dir, / aber das Ich vergeht in dem Du, / ich bin dein Bub» [16, с. 11-12] («я – это то, что стремится к тебе, / но Я растворяется в Ты, / я твой малыш»), – уступает место маскулинному требованию господства: «Hier kommt mir keiner herein! Hier bin ich der Herr!» [16, с. 12] («Сюда никто не войдет! Здесь я господин!»).

Андрогинно и ласковое прозвище Октавиана – Кен-Кен (Quin-quin), звучащее в первых же строках «комедии для музыки». Это «имя своим преднамеренным созвучием со словом “канкан” и аналогией с именами нимф из “Веселой вдовы” Легара не только вызывает в памяти мир оперетты, – отмечает Ю. Фогель. – Кен-Кен – имя андрогина. Оно – по определению Гете – единое и двойное, оно – ставшее именем, состояние неопределенности, его написание также оптически инсценирует лабильное половое равновесие его носителя» [28, с. 107]. Наблюдение исследовательницы демонстрирует также андрогинную жанровую природу «Кавалера розы», балансирующего между оперой и опереттой, высоким искусством и китчем. С. Зонтаг определяет этот подвижный, не поддающийся четкой дефиниции культурный феномен как кэмп. «Андрогин – вот определенно один из величайших образов кэмповского мировосприятия, – пишет она. – Кэмп – это триумф стиля, не различающего полов. (Взаимообратимость “мужчины” и “женщины”, “личности” и “вещи”.) <...> Кэмп игрив, антисерьезен. Точнее, кэмп подключает к “серьезности” новые, более сложные, связи. Он может быть серьезен во фривольности и фриволен в серьезности» [3]. Истоки кэмпа С. Зонтаг видит в искусстве XVII-XVIII веков, поэтому не удивительно, что она обнаруживает его черты и в «Кавалере розы».

«Почему, – задается вопросом ученый, – атмосфера комедий Шекспира («Как вам это понравится» и т. п.) не благоприятствует смешению половой принадлежности, тогда как *Der Rosenkavalier* благоприятствует?» [3]. Как кажется, этому в немалой степени способствует сценография и цитация вестиментарного кода XVIII столетия. Создавая эскизы костюмов, А. Роллер исходил из того, что мода эпохи рококо размывает границы между полами. Так, на картинах Греза и Буше «персонажи обоих полов словно сливаются в едином женственном облике» [2, с. 737]. В первой сцене «Кавалера розы» «костюм Октавиана во многих деталях соответствует неглиже маршалши: оба демонстрируют свою кожу, “просвечивающую сквозь одежду”, оба – в белых чулках, их жабо, манжеты и рюши смешиваются друг с другом» [28, с. 103]. Ситуация усложняется еще и тем, что мы не видим лиц персонажей: «Стоя на коленях на прикроватной скамеечке, Октавиан полуобнимает фельдмаршалшу, которая лежит в постели. Ее лица не видно – только ее прекрасную руку в ниспадающем кружеве сорочки» [16, с. 11]. И хотя музыка прелюдии инсценирует «ночь любви», на сцене не видно никаких следов бурной страсти: шпага в ножнах лежит на небольшой софе, одежда сложена за ширмой, полог кровати задернут, звучат два женских голоса. Как верно отмечает Ю. Фогель, «о выстроенной на оппозиции полов структуре в “Кавалере розы” не может быть и речи» [28, с. 100].

Даже непрменный реквизит пылкой страсти – кровать – приобретает несвойственное ей значение. Это совсем не Кребийонова софа, а этот роман невольно возникает в сознании зрителя, поскольку сценография первого акта во многих деталях повторяет картину Уильяма Хогарта «Будуар графини». Художник поместил эту скандальную книгу именно на софе у ног адвоката, Гофмансталь же «кладет» на софу шпагу в ножнах – в высшей степени красноречивое свидетельство

⁷ Самый яркий пример знаменитая альба Вольфрама фон Эшенбаха «Порвав когтями густое покрывало тучи».

невинности Октавиана. Более того – в ремарке акцентируется внимание на том, что он не в кровати, а рядом с ней, он не сжимает Терезу в объятиях, а полуобнимает ее. Первые слова Октавиана: «Wie du warst! Wie du bist! / Das weiß niemand, das ahnt keiner!» («Какой ты была! Какая ты на самом деле! / Никто этого не знает, никто об этом не догадывается!»), – вводят в оперу тему времени, тайны, утраченного рая (не случайно полог – именно *небесно-голубого* цвета). «Кровать, – пишет У. Реннер, – маркирует место на границе видимого и невидимого, публичного и приватного, языка и тела. Тем самым она косвенно репрезентирует центральную тему пьесы – время, которое фактически не представлено как чистое настоящее, а преимущественно распадается на более длительные сегменты прошлого и будущего...» [25, с. 151]. Действительно, в первых словах Октавиана ночь любви тут же становится воспоминанием, а в финальном акте кровать проецирует грядущую брачную ночь графа Рофрано и Софи. Но и первое, и второе событие вынесены за пределы сцены, тем самым значимость любовного конфликта для целого пьесы релятивируется.

В обоих актах кровать выполняет функцию сцены – палатки для переодевания (напомним, что в ремарке указано: «небесно-голубая кровать в форме палатки»): в первом акте Октавиан скрывается за пологом кровати и появляется в образе Мариандль, в третьем – он снова использует альков, чтобы на сей раз предстать в своем «истинном» облике. Окс изумленно восклицает: «Is schon ein Manndl» [16, с. 96] («Гляди-ка, юнец»). И это обозначение – «Manndl» – ставит под сомнение не только мужественность Октавиана, но и его половую принадлежность, поскольку удивительно созвучно и со словом «Mäd(e)l» (девушка), и с именем «Мариандль». К тому же в ремарке довольно двусмысленно обозначено: «als Mann halb angekleidet, tritt zwischen den Vorhängen hervor» [16, с. 94] («появляется из-за полога наполовину одетый как мужчина»). Этот финал также ставит под сомнение вывод У. Реннер, что пьеса воспроизводит «rite de passage, во время которого происходит переход Октавиана от мальчика к мужчине» [25, с. 157]. Как видим, этот переход условен, поскольку обозначен лишь сменой одежды. Интересно, что и в начале оперы, и в ее финале Октавиан *полуодет*, зато Мариандль предстает в полном облачении.

Переодевания лишь усиливают ту неразбериху в дифференциации пола, которая царит в опере: «Кавалер розы – это кавалер-травести, женщина, которая играет мужчину, этого требует либретто; этот мужчина в свою очередь играет женщину, чтобы одурачить барона Окса. <...> Она – это он, а он – это она. Так что маршальша в сущности любит в своем “мальчике” женщину, а барон, преследуя Мариандль, в сущности влюблен в мужчину» [24, с. 150]. В «Кавалере розы» любят себе подобных. «Нет, прошу, не будь как все мужчины» [16, с. 40], – говорит Тереза в первом акте. «Ты настоящий мужчина, уходи» [16, с. 99], – заявляет она в последнем. Символической представляется и финальная сцена оперы: маршальша посылает слугу-негретенку за платком, который, «не заметив этого» [16, с. 104], обронила Софи. В контексте галантных ритуалов этот жест прочитывается как знак взаимной симпатии, а «не заметив» трансформируется в «незаметно». Эта трактовка финала подтверждается и предшествующими репликами персонажей. Тереза, заметив смущение Октавиана, напоминает себе: «Hab mirs gelobt, ihn liebzuhaben in der richtigen Weis, / daß ich selbst seine Lieb zu einer anderen / noch liebhab...» [16, с. 101] («Я поклялась себе любить его по-настоящему, так, чтобы любить даже его любовь к другой»). Одновременно с маршальшей Софи поет: «Ich wollt, ich wär in meinem Kloster bliebn. / Und wüßt halt gar nichts von der ganzen Welt» [16, с. 101] («Я бы хотела и дальше оставаться в моем монастыре. И ничего не знать об этом мире»).

Какой мир имеет в виду Софи? Мир тех самых настоящих мужчин⁸, который отвергает Тереза, мир, основанный на обладании (Окс ведет себя, как барышник

[16, с. 52], он доходить до того, что требует от Фаниналя утренний дар) и предательстве (Октавиан оказывается немногим лучше Окса, влюбившись, как и предсказывала Тереза, в первую же встреченную им девушку)? Этому маскулинному кодексу власти противостоит феминная, основанная на эмпатии, позиция маршалши: «Leicht muß man sein: / mit leichtem Herz und leichten Händen, / halten und nehmen, halten und lassen... / Die nicht so sind, die straft das Leben und Gott erbarmt sich ihrer nicht» [16, с. 41] («Быть нужно легким: с легким сердцем и легкими руками держать и брать, держать и отдавать... Кто не таков, того наказывает жизнь, и Бог не милостив к нему»). И все же, можно ли трактовать финальный жест Терезы исключительно как благородный отказ, как акт самопожертвования [4, с. 352; 18, с. 726; 25, с. 147; 27, с. 242]? На этом основании ее часто сравнивают с Гансом Саксом из «Мейстерзингеров» Вагнера [6, с. 258; 25, с. 147], а Р. Шпехт – с Сапфо Грильпарцера [27, с. 240]. Хотя эта интерпретация не лишена оснований, ситуация, на наш взгляд, несколько сложнее.

На протяжении всей оперы Октавиан выступает в роли заместителя: то фельдмаршала – в роли любовника Терезы, то Окса – в роли кавалера розы [25, с. 154]. Как указывалось выше, именно «выпадение» из маскулинного властного дискурса и андрогинность делают его привлекательным как для женщин, так и для мужчин. Тереза же, напротив, зачастую выступает в мужской гендерной роли⁹, о чем свидетельствуют и ее социальное положение – маршалша, и та роль *dea ex machina*, которую она играет в третьем акте, и, наконец, ее имя – Мария Терезия¹⁰. По определению У. Реннер, княгиня Верденберг – стратег, воин, посредница, манипулятор, правительница, однако она, что важно, не отождествляется с властью [25, с. 154]. Когда Октавиан становится, «как все мужчины», Тереза начинает любить «его любовь к другой», что фактически означает любить другую, любить заместителя заместителя.

Эта ситуация двойного замещения тонко обыгрывается на всех уровнях оперы. Пытаясь разобраться в своих чувствах, Софи признается: «Mir ist wie in der Kirchn, heilig ist mir und so bang / und doch ist mir unheilig auch! Ich weiß nicht, wie mir ist. / Ich möcht mich niederknien dort vor der Frau und möcht ihr auch / was antun, denn ich spür, sie gibt mir ihn / und nimmt mir was von ihm zugleich» [16, с. 103] («Я будто в церкви, я чувствую благочестие и трепет, но и греховность тоже! Я не знаю, что чувствую. Мне хочется пасть на колени перед этой женщиной и что-то сделать для нее, потому что я чувствую, что она отдает его мне и в то же время – отбирает его у меня»). И тут же, без всякого перехода, глядя на Октавиана и

⁸ Мужчины в опере – предмет пародии. Окс – смесь Дон Жуана и Лепорелло – на проверку оказывается импотентом, о чем красноречиво свидетельствует его имя. Ochs – вол, т.е. кастрированный бык. Имя барона прямо обыгрывается в тексте: «Если бы я, как благословенный Юпитер, мог принимать / тысячу обличий, / нашлось бы применение для каждого», – восклицает Окс. На что маршалша иронично замечает: «Как, и для быка?» [16, с. 26-27]. В классической традиции партию героя-любовника исполняет тенор. В «Кавалере розы» теноры – это подозрительный тип Вальцакки, слуги и певец, исполняющий чужую арию. Показательно, что в оригинальном тексте – «Мещанине во дворянстве» – эту арию о страстной любви поет женщина, а на картине Хогарта «Будуар графини» изображен известный певец своего времени кастрат Франческо Бернарди.

⁹ Это не противоречит культуре рококо. Е. П. Гречаная замечает: «Размыывание границ между полами является следствием феминизации французской галантной культуры: мужчины обретают женственность, поскольку именно женщины почитаются в качестве идеала, а женщины, будучи хозяйками салонов и арбитрами “хорошего общества”, играют руководящую мужскую роль» [2, с. 737].

¹⁰ О Марии Терезии как прообразе княгини Верденберг см.: Татьяна Пичугина Стереотипы Вены в текстах Г. фон Гофманстала и Л. Андриана [10, с. 456–457].

вместе с ним, она поет: «und spür nur dich und weiß nur eins: Dich hab ich lieb» [16, с. 103] («и чувствую лишь тебя, и знаю лишь одно, что я люблю тебя»), – и только направление их взглядов позволяет определить, кому адресовано это чувство. Весь этот пассаж построен так, что апеллирует к целому оперы, повторяя ведущие мотивы и ситуации, лишь слегка их видоизменяя. Желание Софи броситься на колени перед Терезой корреспондирует с первой сценой оперы, где на коленях перед ней стоит Октавиан. Эпитет «heilig» (священный) отсылает к началу второго акта – так Софи определяет брак: «Aber die Ehe ist ein heiliger Stand» [16, с. 46] («Но брак – священен»). Мотив греховности (unheilig) сопровождает появление кавалера розы в доме Фаниналей: «Господь на небе, да, / я знаю, – восклицает Софи, – что гордыня – это тяжкий грех, / но сейчас я не могу проявить смирение. / Сейчас это невозможно! Ведь это так красиво, так красиво!» («Herrgott im Himmel, ja, / ich weiß, der Stolz ist eine schwere Sünd, / aber jetzt kann ich mich nicht demütigen. / Jetzt gehts halt nicht! / Denn das ist ja so schön, so schön!») [16, с. 47]).

Смятение девушки, неопределенность/неопределимость ее чувств повторяют первую встречу Октавиана и Софи, которая в свою очередь отсылает к аналогичной сцене в романе Луве. Смушение молодых людей, мотив любви с первого взгляда – все это не только присутствует в «Любовных похождениях шеваляе де Фобласа», но и отражает взгляды адептов сенсуализма, веривших в поразительные возможности человеческих чувств. Так, Дидро в «Опыте о живописи» (1765) писал: «Что такое симпатия? Я называю так мгновенное, внезапное, необдуманное влечение, которое соединяет и скрепляет две души с первого взгляда, с первого раза, с первой встречи, ибо симпатия в этом смысле вовсе не химера» [5, с. 763]. Именно о таком скреплении двух душ идет речь и в «Кавалере розы», и в романе Луве. В опере этот мотив усилен, поскольку речь идет не только о внезапно возникшей симпатии, но о симпатии изначально данной, о возвращенном Рае. Когда Октавиан и Софи одновременно поют: «Wo war ich schon einmal / und war so selig» («Где был(а) однажды я / и был(а) так счастлив(а)»), – сенсуалистская идея сочувствия приобретает черты символистского томления по андрогинии как снятию не только различий пола, но и времени. В. Кестенбаум по этому поводу замечает: «Уничтожая гендер, ты уничтожаешь темпоральность; принимая андрогина, ты принимаешь бездну» [19, с. 218].

Основываясь на этой сцене, Ю. Фогель называет Софи «зеркальным персонажем» (Spiegelfigur [28, с. 100]), а У. Реннер говорит о зеркальной (нарциссической) стадии инициации Октавиана [25, с. 158]. Обе исследовательницы, таким образом, видят в Софи своего рода отражение Октавиана, но и только. Однако и на музыкальном, и на образном уровне она – также отражение Терезы, не случайно Штраус «характеризует Софи и маршалешу одним и тем же мотивом, построенном на интервале кварты и сексты» [4, с. 350]. Отметим, что «Софи» – единственное имя, которое Гофмансталь заимствует из романа Луве. Оно не только означает «мудрость», но и отсылает к имени идеальной подруги из трактата Руссо «Эмиль, или О воспитании» (1762) [5, с. 740]. В контексте же той функции, которую Софи выполняет в опере, важной оказывается и фамилия девушки из романа Луве – Понти (от итальянского «ponti» – «мосты»). Собственно, в «Кавалере розы» Софи – своего рода декадентский вариант идеальной подруги – это идеальное зеркало, которое отражает того, кто в него смотрится, а потому – также андрогинный персонаж.

Подобно Серафите из романа Бальзака Софи обладает «даром зеркальности» [1, с. 160], и в этом своем качестве она предстает еще до своего появления на сцене. Когда Окс описывает достоинства своей невесты: «Юна! Здорова! Свежа! Прелестна!» [16, с. 20], – он смотрит на Мариандль, тем самым подчеркивая сходство Софи и Октавиана. Маршалешу же самодовольные разглагольствования Окса заставляют вспомнить ту «юную девушку, / которую сразу же из монастыря

отправили в священный брак» («an ein Mädel, / die frisch aus dem Kloster ist in den heiligen Ehestand kommandiert wordn» [16, с. 38]). Показательно, что Софи в начале второго акта по отношению к браку употребляет то же слово – «священный» (heilig). И эту параллель можно было бы принять за социальную критику, если бы не дальнейшие размышления Терезы о природе времени. Не удивительно, что их порождает взгляд в зеркало, что усиливает зеркальную связь между маршалешей и Софи. Усиливает ее и нетипичное как для рокайльной, так и для импрессионистической культуры утверждение: «Но как же может быть, / что я была малышкой Рези и что когда-то я стану старой дамой!... <...> / Как же это может быть? / Как Господь устроил это? / Ведь я все та же» («Aber wie kann das wirklich sein, / daß ich die kleine Resi war / und daß ich auch einmal die alte Frau sein werd!... <...> / Wie kann denn das geschehen? Wie macht denn das der liebe Gott? Wo ich doch immer die gleiche bin» [16, с. 38]). Вопреки распространенной в австрийской литературе рубежа веков махистской концепции изменчивости «Я» Тереза утверждает его неизменность и целостность. В контексте оперы это утверждение снимает все различия между зрелой женщиной – и юной девушкой, между маршалешей - и Софи, и прочитывается как меланхолическое томление по утраченному раю андрогинии, где нет ни времени, ни различий. «Время – странная вещь, – говорит Тереза. – ...оно вокруг нас и внутри. Струится в наших лицах, в зеркалах, течет в моих висках. <...> Иногда я слышу, как оно течет без остановки. Иногда я встаю ночью и останавливаю все часы» («Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding. <...> sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen. In den Gesichtern rieselt sie, im Spiegel da rieselt sie, in meinen Schläfen fließt sie. <...> Manchmal hör ich sie fließen unaufhaltsam. Manchmal stehe ich auf, mitten in der Nacht, und laß die Uhren alle stehen» [16, с. 42]). Эти слова сопровождаются серебряным боем часов (арфа, флажолет, челеста), что вводит мотив серебряной розы, и именно с ним на музыкальном уровне связан образ Софи.

В опере серебряная роза наделяется рядом значений, часто противоречащих друг другу. В первом акте она ассоциируется с юностью и чистотой (белая роза – символ Девы Марии и райского сада [23, с. 303]). В этом значении она фигурирует и во втором акте: Октавиан в шитом серебром белом костюме напоминает Софи архангела [16, с. 47], а аромат розы вызывает у нее ассоциации с раем (серебряная роза благоухает «Как небесные, не земные, розы, как розы из райского сада. <...> Как привет с Небес» [16, с. 48]). Но и роза и ее аромат (всего лишь «капля персидского розового масла» [16, с. 48]) – искусственные, как искусственно создана пара «Октавиан-Софи» [25, с. 149], как иллюзорны небеса (уж сильно подозрительно «привет с Небес» напоминает небесно-голубой полог кровати и небесно-голубые занавески экипажа Фаниналя [16, с. 45], а архангел Октавиан – ангела Терезу [16, с.11]), как подделан кавалер-травести. Как говорит Тереза, «все это лишь венский маскарад» [16, с. 96].

М. Мерк считает серебряную розу флоральным символом андрогина [22, с. 207]. С этим мнением трудно не согласиться, и не потому, что у розы «фаллический стебель и феминный цветок» [22, с. 207] (так можно сказать о любом цветке), а потому, что роза, как писал У. Эко, «до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет» [11, с. 89], это пустое знаковое пространство, бездна безвременья, если вернуться к метафоре В. Кестенбаума. Именно как пустое пространство определяет себя Софи: «Как он стоит подле нее, – говорит она, глядя на Октавиана и маршалешу, – а я пустое место для него» («Wie er bei ihr steht, und ich bin die leere Luft für ihn» [16, с. 99]). После того как негритенок убегает с платком Софи, зритель остается один на один с пустой темной сценой. «Время продвинулось вперед, но не внесло никаких изменений. Оно лишь восстановило (половой) порядок» [25, с. 159], – комментирует этот финал У. Реннер. На наш взгляд, восстановление этого порядка сомнительно, речь скорее идет об искусственном

устранении (половых) различий. «...все рассеивается, как туман или сон» [16, с. 40], – утверждает Тереза в первом акте. «Все это сон, не может правдой быть, что вместе мы, вместе навсегда, навечно!» [16, с. 104], – настойчиво повторяет Софи в последнем. И пустая темная сцена лишь подчеркивает иллюзорность «обретенного рая».

«Кавалер розы» – это искусственное воспроизведение искусственной атмосферы рококо, театральная цитата комической бурлескной феерии XVIII века, где мужчины играют женщин, маленькие мавры семят по сцене и происходят всевозможные переодевания и розыгрыши. И вместе с тем – это драма о времени, в которой «бренность преобразуется в радостную улыбку, а распад – в прелестное упоение жизнью» [21, с. 270].

Библиографические ссылки

1. Бальзак О. де Серафита / Оноре де Бальзак; [пер. с фр. Л. О. Гуревич]. – М. : «Энигма», 1996. – 288 с.
2. Гречаная Е. П. «Беспечной старины улыбчивая муза» и роман Ж.-Б. Луве де Кувре / Е. П. Гречаная // Кувре Л. де Любовные похождения шевалье де Фобласа. – М. : Ладомир : Наука, 2014. – С. 729–745.
3. Зонтаг С. Заметки о кэмп [Электронный ресурс] / Сьюзен Зонтаг; [пер. с англ. С. Кузнецова]. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/30419>
4. Краузе Э. Рихард Штраус / Эрнст Краузе; [пер. с нем. Г. В. Нашатырь; предисл. Б. В. Левик]. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 612 с.
5. Кувре Л. де Любовные похождения шевалье де Фобласа / Луве де Кувре; Изд. подг. Е. П. Гречаная, Е. В. Трынкина. – М. : Ладомир : Наука, 2014. – 859 с. – (Литературные памятники).
6. Марек Дж. Рихард Штраус. Последний романтик / Джордж Марек; [пер. с англ. Р. Боброва, И. Маненок]. – М. : Центрполиграф, 2002. – 455 с. – (Великие имена).
7. Мердок А. Сон Бруно. Черный принц: Романы / Айрис Мердок; Пер. с англ. – М. : Радуга, 1992. – 640 с.
8. Михайлов А. Д. Два романа Кребийона-сына – ориентальные забавы рококо, или Раздумия о природе любви / А. Д. Михайлов // Кребийон-сын Шумовка, или Танзай и Неадарне. Японская история. Софа. Нравоучительная сказка. – М.: Наука, 2006. – (Литературные памятники). – С. 305-329.
9. Пичугина Т. Е. Рецепция австрийской культуры рубежа веков в эссе Г. Броча «Гофмансталь и его время» / Т. Е. Пичугина // Від бароко до постмодернізму: Зб. наук. праць. – Д. : Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2000. – С. 82–90.
10. Пичугина Т. Стереотипы Вены в текстах Г. фон Гофманстала и Л. Андриана / Татьяна Пичугина // Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі: Збірник наукових праць / Гол. ред. Н. О. Висоцька. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2016. – Вип. 13. – С. 449–460.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Умберто Эко; Вступление, примечания и пер. с итал. Е. Костюкович // Иностранная литература. – 1988. – № 10. – С. 88–104.
12. Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit / Hermann Broch // Broch H. Schriften zur Literatur. Kritik. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. – S. 111–284.
13. Dürhammer I. Geheime Botschaften : homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard / Ilija Dürhammer. – Wien [u. a.] : Böhlau, 2006. – 493 S.
14. Herzfeld M. Menschen und Bücher. Literarische Studien / Marie Herzfeld. – Wien: Verlag von Leopold Weiß, 1893. – 172 S.
15. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am M. : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Gedichte. Dramen I 1891–1898. – 652 S.
16. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am M. : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Dramen V. Operndichtungen. – 640 S.

17. *Hofmannsthal H.* von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Reden und Aufsätze III. 1925-1929. Aufzeichnungen. – 662 S.
18. *Hofmannsthal H.* von Sämtliche Werke / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Rudolf Hirsch]. – Kritische Ausgabe. – Frankfurt am M. : Fischer, 1986. – Operndichtungen, 1. – 758 S.
19. *Koestenbaum W.* The Queen's Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire / Wayne Koestenbaum. – London [u. a.]: Penguin Books, 1994. – 271 p.
20. *Le Tourneau G.* Kitsch, Camp, and Opera: Der Rosenkavalier / Gary Le Tourneau // Canadian University Music Review. – 1994. – Num. 14. – P. 77-97.
21. *Magris C.* Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur Claudio Magris. – Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2000. – 414 S.
22. *Merck M.* A Queer Spirit of the Times / Mandy Merck // Literature and The Contemporary: Fictions and Theories of the Present / Ed. by Roger Luckhurst, Peter Marks. – Harlow : Longman, 1999. – P. 190-206.
23. Metzler Lexikon literarischer Symbole / [hrsg. von Günter Butzer und Joachim Jacob]. – Stuttgart, Weimar: Verlag J.B.Metzler, 2008. – XXVI, 443 S.
24. *Nenning G.* „All' Wärme quillt vom Weibe“ : Frauen und Männer bei Hofmannsthal und Strauss / Günther Nenning // Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal : Frauenbilder / Hrsg. von Ilija Dürhammer [u.a.]. – Wien : Ed. Praesens, 2001. – S. 141-152.
25. *Renner U.* Die Inszenierung von „Geschlecht“ im Zeichen der Melancholie: Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier* / Ursula Renner // Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung / Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. – Darmstadt : WBG, 2007. – S. 142–162.
26. *Riethmüller A.* Komödie für Musik nach Wagner: „Der Rosenkavalier“ / Albrecht Riethmüller // Hofmannsthal : Jahrbuch zur europäischen Moderne 4/1996 / Hrsg. von Gerhard Neumann [u.a.]. – Freiburg : Rombach, 1997. – S. 277-296.
27. *Specht R.* Richard Strauss und sein Werk : in 2 Bd. / Richard Specht. – Leipzig [u.a.] : E. P. TalnCo, 1921. – Bd. 2 : Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. – 389 S.
28. *Vogel J.* Cherubin mouillé : Hosenrollen in den Operndichtungen Hugo von Hofmannsthals / Juliane Vogel // Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal : Frauenbilder / Hrsg. von Ilija Dürhammer [u.a.]. – Wien : Ed. Praesens, 2001. – S. 97-112.
29. *Weinzierl U.* Hofmannsthal: Skizzen zu seinem Bild / Ulrich Weinzierl. – Frankfurt am M. : Fischer Taschenbuch Verlag, 2007. – 319 S.