



Ю. Цветков

«Фалунские рудники» Гуго фон Гофмансталя
— символистский вариант
гофмановской новеллы

Усследование художественного мира австрийского поэта, драматурга, прозаика и культуролога Гуго фон Гофмансталя (1874—1929) с точки зрения качественных параметров интегративного пространства является актуальной задачей современного литературоведения. Значительных успехов в освоении одного из векторов этого пространства — интегративности традиций — добились ученые Германии, Австрии, Швейцарии, Франции и США. Однако круг вопросов, связанных с природой интегративного поэтического сознания Гофмансталя, достаточно широк и требует подробного рассмотрения. Поэтологией принято называть науку, «изучающую “поэтическое” во всех его проявлениях, а поэтическая форма, в свою очередь, признается самой краткой, концентрированной и ёмкой формой выражения художественного сознания»¹.

Акустические пространства произведений молодого Гуго фон Гофмансталя полны отзвуков слышимых или уже умолкнувших голосов. Многообразные *реминисценции, вариации, стилизации, подражания и переложения* создаются автором путем использования чужого материала, что, впрочем, является естественным как для классиков (У. Шекспир, И. В. Гёте), так и для современников Гофмансталя (Т. Манн, Г. Гессе). Вариации и реминисценции в традиционном понимании должны быть в произведении «заметными», чтобы было ясно, что введение нарочитой смысловой и ассоциативной переключки с другим автором является не эпигонским «списыванием», а органичным стилевым явлением. *Парафразы* — это создание своего произведения путем использования чужого. Они естественны, скажем, у И. В. Гёте («Фауст») или Ф. Шиллера (баллады на античные сюжеты). Литературоведы обнаружили в творчестве Гофмансталя множество скрытых от современного читателя реминисценций, а *интертекстуальные* исследования в настоящее время многочисленны. Когда о реминисценции судит субъективно поэт — «ему прощается»: он видит других поэтов глазами собственного стиля. Явный пересказ

одного поэта другим тем и хорош, что он явный. Умение внятно парафразировать свидетельствует об обостренном чувстве стиля. Размытость и нечеткость реминисценций, наоборот, ведет к книжности, где реминисценции не несут художественной нагрузки.

Оригинальным *стилизаторским талантом* был наделен Гофмансталь. Это индивидуальное свойство было созвучно «духу эпохи» — кипению идей в культурой жизни Вены. Поэтический дар Гофмансталя проявился рано — в юношеские годы, подобно таланту Джона Китса или Артюра Рембо. В свои восемнадцать лет Гофмансталь приобрел европейскую известность как поэт и драматург, автор лирических драм «Смерть Тициана» (1892) и «Глупец и Смерть» (1893), которые представляют собой зрелый этап его творчества. Становление же Гофмансталя как поэта приходится на годы обучения в Венской гимназии. Отметим при этом, что основное место среди всех жанров для него занимала лирика. Справедливы замечания исследователей о том, что ранние стихотворения и стихотворные драмы Гофмансталя во многом *подражательны*, но, будучи уже зрелым поэтом, он никогда не отвергал юношеские творения, поскольку в них затрагивались проблемы, остро волновавшие его: осмысление мира и своего места в нём, а также вопросы поэтического совершенствования².

Важным моментом представляется степень усвоения Гофмансталем чрезвычайно обширного круга чтения. Книги были для него «миром иллюзий, родственным действительному»³. *Мир литературный* в раннем творчестве имел большее значение, чем мир реальный. Гофмансталь находил, что в книгах, произведениях искусства, в «искусственных вещах заключается столь же бесконечно буйная и прелестная, мятежная, упоительная и застывшая красота, какая бывает только в бурях южных морей, гробницах фараонов и в безмолвии тропических лесов»⁴. По признанию поэта, в юности он глубоко переживал ситуации, описываемые в книгах. Нередко он воспроизводил их в своих стихотворениях, драмах, прозе и статьях. Гофмансталь писал о своей склонности к так называемой «*мании изменения стиля*» других писателей и поэтов: “*Stilumdrehungsmannie*”⁵. В письме к своему другу он признавался: «Мне не хватает непосредственности переживания, я смотрю на жизнь, и что я переживаю, кажется мне прочитанным в книге, только прошлое проясняет мне вещи и придает им цвет и аромат. Это меня тоже, вероятно, сделало поэтом. Эта потребность искусственной жизни, декорации и поэтической интерпретации обыденного и бесцветного»⁶. Гофмансталь использует тематический и образительный арсенал как заимствованный материал, но не может от него отказаться. Он сознательно работает, подобно Т. Готье, «с готовой литературной топикой, а это значит, что экфрасисы, культурные аллюзии и реминисценции в конечном счете служат у него одной главной цели — *стилизации*. Цель всякой стилизации состоит в том, чтобы объективировать

чужие стили, чужие способы выражения»⁷. Имитируя стилевые особенности какого-либо образца, Гофмансталь пытался воспроизвести все его важные приметы по своему усмотрению, неосознанно меняя какие-либо соотношения и признаки, добавляя свое видение материала. Стилизация приводит к «двойному эффекту»: с одной стороны, автор «отнюдь не огрубляет и не искажает исходный образ, но лишь делает его более выпуклым и четким, а с другой — сама эта четкость позволяет ощутить известную *условность* данного образа по отношению к жизни»⁸.

При чтении самых разных книг поэт чувствовал «параллельную шкалу ощущений»⁹, а при создании собственных произведений «*радость комбинирования*» сюжетов, мотивов и особенностей стиля других авторов¹⁰. Юный поэт попадал под обаяние мастерства писателей, поэтому чувствовал себя «копией, движущейся среди других»¹¹. Эти высказывания свидетельствуют об особом складе ума молодого поэта: *быть интерпретатором идей*, а не их «генератором». Творческая задача Гофмансталя заключалась в том, чтобы представить в новых формах и новом стиле уже имеющиеся идеи, дать уже сформулированным мыслям оригинальную художественную трактовку. Учитывая это свойство писательского дара Гофмансталя, критика не без оснований писала о молодом авторе как о «неоклассицисте» (античные мотивы), «неоклассике» (гуманизм гётевского наследия) и, чаще всего, неоромантике (романтические идеи), подчёркивая мастерство его стилизаций.

Ранние стихотворения, новеллы и драмы венского писателя имели философский характер и сопровождались теоретическими рассуждениями в эссе, дневниках и письмах. Необходимо подчеркнуть гипертрофию философско-эстетического начала в ранние годы и сознательное стремление *синтезировать* многочисленные идеи предшественников и современников. Характер этого синтеза очень разнообразен. В философско-эстетических взглядах молодого Гофмансталя заметно влияние эстетики немецкого романтизма, философии А. Шопенгауэра, культурологических идей Ф. Ницше, Я. Буркхардта и Э. Маха. Вопрос о влиянии на Гофмансталя различных философских и художественных систем — один из главных в современных зарубежных исследованиях. Количество компаративистских работ велико, однако нельзя назвать этот аспект научных поисков тщательно изученным, так как сложный синтезирующий механизм сознания автора даёт всё новые импульсы для исследования явления *интертекстуальности*.

Прекрасный знаток мировой культуры, Гофмансталь свободно использовал её богатое наследие в своих произведениях. *Реминисцентность* является одной из слагаемых его творческой манеры. Синтезирующее свойство сознания Гофмансталя — отнюдь не свидетельство полной вторичности его произведений. Намеренно используя традиционные темы, образы, мотивы и метафоры мировой литературы и искусства, автор каждый

раз выражал свое собственное мировосприятие. Возможность проникновения поэта в самые существенные первоосновы жизни и традиционную культуру — один из центральных вопросов поэтологии Гофмансталь. Чувства и разум, по мнению писателя, охватывают лишь внешнее проявление вещей, событий настоящего и прошлого. Постигание их истинной сути — процесс мистический, характерный для средневекового, романтического и символистского художественного сознания.

В «Философии метафорического» (1894) Гофмансталь пишет о возникновении метафор. Слово поэта, считает он, становится особенно весомым и обладает мистической силой, если оно произносится в «экстатические моменты возвышения души», «во сне» или «при взгляде свыше». В истории европейской культуры возникли две разновидности мистического переживания: мистика «самопогружения» во внутренний мир и мистика «единства мира». Первый вид мистического опыта человека («мистика души») предполагает интроспективный взгляд при полном отрешении от внешних обстоятельств. При этом поэтическая душа «растворяется» в объекте творческого воодушевления. Второй вид мистического опыта «сливает» всё многообразие внешнего мира в некое «мистическое единство», когда пространственно-временные различия перестают существовать¹².

Гофманстальевская мистика — прежде всего «природная мистика», открывающая божественное в мире. Религиозная окраска мистического опыта появляется у молодого Гофмансталь в процессе эстетического наслаждения произведениями искусства. В записи 1922 года можно встретить такое умозаключение: «Молодым человеком я увидел единство мира — религиозное — в его красоте»¹³. Прекрасное у него часто уподобляется божественному. Это обстоятельство во многом снимает с молодого поэта выдвигавшиеся критиками обвинения в эстетизме. Прекрасное, по его мнению, это та сфера, в которой открываются первоосновы мира, поэтому наличие красоты в произведениях искусства указывает на глубинное и божественное. В стихотворениях и ранних драмах Гофмансталь ясно присутствуют обе формы мистического переживания: мистика души и единство мира.

Божественное начало образа поэта Гофмансталь попытался реализовать в набросках к «фантастической комедии» «Юпитер и Семела» (1900). Юпитер олицетворял поэта-бога. Он могуществен в своем словесном воздействии на людей. В обществе простых смертных Юпитер лишь гость и приносит только разрушение, поскольку земные заботы ему неведомы. Гофмансталь хотел изобразить на сцене высшую степень поэтического совершенства, но бог-поэт остался в гордом одиночестве, отдаленный от мирской жизни.

Ранее, в лирической аллегорической пьесе «Малый театр мира» (1897) венский драматург представляет три разных образа поэта: Поэт, Чужак и Безумец. Построенная по барочному принципу хоровода, пьеса мало подходила для театра. Однако автор высоко ценил её. Полноту видимой жизни

воплощает *Поэт*. Он не только живописует ландшафты, но и проникает в смысл изображения. *Чужак* отличается даром создания формальной завершенности своей поэзии и силой воображения. Он распознает потаенное многообразие жизни, сохраняя при этом непосредственный, детский взгляд на мир. В моменты творческого озарения он способен за внешним покровом распознать «суть жизни». *Чужак* ведет деятельную жизнь, и ему доступно «экстатическое видение мира». Этот образ наиболее полно отражает представление о поэте молодого Гофманстала. *Безумца* характеризует состояние «опьянения», его главная задача — справиться с самим собой. Однако это ему не удастся, поскольку он полностью оторван от действительности.

Путь поэта в реальную жизнь изображен в лирической аллегорической драме «Император и Ведьма» (1897). Образ Ведьмы представляет собой проекцию внутреннего мира Императора-поэта, который находится во власти этого существа. Для самостоятельного бытия в реальности он слишком слаб. Властитель внешнего мира — Император олицетворяет поэта, который не в состоянии управлять своей душой. Магическая сила слова, присущая Императору, становится ему в тягость. Теряясь в своих фантазиях подобно Ведьме, он стремится освободиться от неё, действительно овладевая жизнью. Спасти его от опасной ситуации может движение в двух известных направлениях: в деятельную жизнь и в глубины своей души. Император приходит к познанию своего главного предназначения: быть участником событий, не изобретать умозрительно свою судьбу, а добиваться конкретных целей, активно преобразовывая реальность.

В своих записях Гофмансталь объединил пьесу «Император и Ведьма» с одноактной драмой «Фалунские рудники» (1899), подчеркнув при этом, что в обоих произведениях анализу подвергается бытие поэта¹⁴. Эллис, главный герой одноименной новеллы Э. Т. А. Гофмана, становится в пьесе Гофманстала поэтом. Три уровня развития конфликта в драме связаны с изображением пути Эллиса в подземное царство Королевы Гор, которое является, во-первых, символом погружения поэта в свой внутренний мир, во-вторых, символом приближения к центру мира и, в-третьих, символом приобщения поэта к вечному царству слов. Поступки Эллиса обусловлены, как и в новелле Э. Т. А. Гофмана, влиянием высших сил. Моряк Эллис должен пойти в Фалун и стать рудокопом. Он, избранник высшего мира, должен провести свою жизнь под землей, в чертогах Королевы Гор, приближая себя к «сердцу мира».

Эллис обладает магическим словесным даром, он понимает язык минералов. Падение звезд — особый знак для него. Однако Эллис крепко связан и с земными заботами: он влюблен в простую девушку Анну. Ограничившись земным уделом, Эллис мог бы погрузиться в глубины своей души. Любовь его искренна, она захватила все его чувства. Но в свадебное утро Эллис покидает невесту, чтобы спуститься в царство Королевы

Гор. Скорее всего, автор пьесы увидел опасность обособления интроспективного пути героя. Моменты творческого озарения рожают в Эллисе соблазн проникнуть к сути мироздания, что требует отстранения от жизни реальной. Вечность чертогов Королевы изображается посредством метафор, поскольку они существуют вне временных законов¹⁵. Сила магического призыва Королевы заключается в том, что трансформируется время и в этот момент открывается «суть вещей». Королева Гор постигла, таким образом, суть человека: он живет в обществе, связан со своими предками и подвержен влиянию времени.

Соединяющим звеном мира гор и людей является слуга Торберн. Он простым языком объясняет миссию Эллиса. Торберн говорит не по своей воле, он — провозвестник, а для обыкновенных людей просто жалкий нищий. В царстве Королевы, которая управляет судьбой Торберна, он общается с духами. Магией своих слов Торберн обеспечивает доступ в подземный мир, преодолевая время. Отныне пребывание Эллиса на земле и в царстве Королевы Гор представляет большую опасность для него как поэта: в городе он — дух и не подвержен воздействию судьбы, страдания Анны ему безразличны; в глубинах земли отдаленность от жизни приносит только разочарование. *Каким же быть поэту?* Стремиться к деятельной земной жизни, идти путем саморефлексии и погружаться в «сердце мира»?

Гофмансталь не спешил публиковать пять актов своей драмы, над которыми он работал в течение всей своей жизни. Ответы на поставленные вопросы так и не прозвучали. Изображение потусторонних мистических сил лишало пьесу драматического конфликта. Земная жизнь — это одна реальность, а главный герой «Фалунских рудников» принадлежал другому, высшему миру ценой отказа от реального. Молодой драматург испытывал значительные затруднения в изображении потустороннего мира, который не мог быть подобием реального, хотя Королева Гор упорно ищет простого смертного. При всей привлекательности подземных чертогов в них отсутствуют нравственные законы. Отсюда, как представляется, и общий скепсис в вопросе самоосуществления поэтических способностей Эллиса, синтез которых казался найденным Гофмансталем в пьесе «Император и Ведьма».

В драматических произведениях Гофмансталь пытался наглядно показать главную опасность для поэта — *оторванность от жизни*. Писатель настойчиво предостерегает от этого пути своих читателей, так как он ведет к отказу от многих основополагающих ценностей: моральных, эстетических, социальных. Гофмансталь стремился избегать ситуаций, сопряженных с риском для поэтической души, зная больше и яснее, чем его персонажи. Разъединение «я» и мира произошло потому, что поэзия и лиро-драматургия молодого писателя развивались посредством саморефлексии или отождествления себя с объектом изображения. В дальнейшем

Гофмансталь активно разрабатывал более динамичные и сценические драматургические жанры — трагедию и комедию, плодотворно интегрируя традиции античного театра, Шекспира, Мольера, Кальдерона, Бомарше, Раймунда, Нестроя и Грильпарцера.

Лирическая драма с её относительной исповедальностью в поэтологических вопросах осталась уделом молодых лет. Новые ориентиры и внутреннее преображение продолжают интересную эволюцию молодого поэта. Гофмансталь-драматург в свете интегративности традиций не менее оригинален. Каждое его произведение, как и в раннем творчестве, — это самобытная жанровая разновидность и попытка разрешения насущных поэтологических проблем. Гофмансталь предстал перед читателем и зрителем как неординарный и очень характерный для рубежа веков мастер слова, настойчиво разрабатывавший связи искусства с жизнью, пути проникновения поэта в смысл бытия. Однако сами жизненные вопросы остались у молодого поэта без ответа. Он развивался в русле *символистской эстетики*, проверяя её на прочность, нравственность и выразительность, экспериментируя в своей творческой лаборатории подобно алхимику. К своему магическому «действию» Гофмансталь подходил во всеоружии философского, эстетического, искусствоведческого знания, конечно же, умозрительного и книжного. Но в алхимическую келью молодого творца заглядывали солнечные лучи, столь притягательные, что поэт отважился открыть дверь и выйти к людям, в реальное общество Вены начала XX века с его насущными политическими, социальными и культурными проблемами.

¹ Тростников М. В. Поэтология. М., 1997. С. 6.

² См.: Hofmannsthal H. v. E. K. Bebenburg. Briefwechsel. Fr. a/M, 1966. S. 223.

³ Ibid. S. 83.

⁴ Ibid. S. 23.

⁵ Hofmannsthal H. v. L. von Andrian. Briefwechsel. Fr. a/M, 1968. S. 25.

⁶ Hofmannsthal H. v. E. K. Bebenburg... S. 19.

⁷ Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни: Сб. М., 1989. С. 25.

⁸ Там же.

⁹ Hofmannsthal H. v. Briefe I: 1890—1901. Berlin, 1935. S. 40.

¹⁰ Hofmannsthal H. v. A. Schnitzler. Briefwechsel. Fr. a/M, 1964. S. 7.

¹¹ Hofmannsthal H. v. Briefe I... S. 18.

¹² См. подробнее: Rudolf O. West-östliche Mystik. Gotha, 1926.

¹³ Hofmannsthal H. v. Ad me ipsum // Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze. Bd. 3. Fr. a/M, 1986. S. 618.

¹⁴ См.: Hofmannsthal H. v. Ad me ipsum. S. 608.

¹⁵ См.: Hofmannsthal H. v. Bergwerk zu Falun // Hofmannsthal H. von. Dramen. Bd. 2. Fr. a/M, 1986. S. 106.