

УДК 821.112.2(091)

**ТВОРЧЕСТВО ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ
В КОНТЕКСТЕ АВСТРИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА**

*д-р филол. наук, проф. Р.В. ГУРЕВИЧ
(Смоленский государственный педагогический университет)*

Творчество писателя анализируется в контексте немецкоязычной и западноевропейской культуры конца XIX - начала XX в.

Творчество Гуго фон Гофмансталь прошло жесткую проверку временем, прежде чем автор в середине XX века прочно занял место классика. У него особая роль в австрийской культуре. С одной стороны, Гуго фон Гофмансталь олицетворял новое искусство. Все ведущие идеи, тенденции, направления в европейском искусстве конца XIX - начала XX в. - импрессионизм, символизм, неоромантизм, югенд-стиль, декаданс - нашли в его произведениях свое яркое воплощение, а он сам являлся ключевой фигурой литературно-художественной, театральной и музыкальной жизни целой эпохи. С другой стороны, его творчество было органично связано с классической традицией как мировой, так и австрийской литературы (и шире - культуры в целом) и являлось ее новым выражением.

Гуго фон Гофмансталь вступил в литературу в 90-е годы XIX века, когда австрийская культура переживала кризис. Такое состояние культуры было следствием постепенного разложения и загнивания (политического, социального и экономического) Дунайской монархии, начавшегося уже после революции 1848 - 1849 годов. Особое значение имел тот факт, что либеральная буржуазия, задававшая тон в революции 48 года, выражавшая просветительские идеи о свободе личности, о государстве, поддерживающем развитие и воспитание подобной личности, была постепенно выведена из сферы политического влияния. Утратив политическую волю, либеральная буржуазия сдала позиции ведущей силы общества, что определило не только способ ее собственного существования, но и наложило отпечаток на культуру и образ жизни всей нации. Исследователи единодушно говорят о вакууме ценностей. Вена, пишет Г. Брех, стала «центром европейского вакуума ценностей» [1, с. 59]. Провинциализм - вот характерная черта, определявшая сущность австрийской культуры этого времени несмотря на внешний блеск и размах.

Новое поколение писателей и критиков, вступившее в литературу в 90-е годы, хорошо осознавало отстраненность австрийской культуры от больших проблем, волновавших европейское искусство, и стремилось изменить создавшуюся ситуацию. К этому поколению принадлежал и Гуго фон Гофмансталь.

90-е годы XIX века - время радикального пересмотра всех основ австрийской культуры. Художественная практика развивается под знаком модерна, у истоков которого стоял Ф. Ницше. Огромное воздействие оказывал импрессионизм французских художников. В Дунайской империи почву для искусства модерна готовили философы, психологи, литературные критики. Его философское обоснование дали работы Эрнста Маха, определявшего предметы как относительно устойчивые сочетания ощущений, цветов, тонов; причем слово «относительно» получало решающее значение. Таким образом, «Я» объявлялось комплексом чувств, воспоминаний, настроений, обладающим лишь относительным постоянством, а весь мир выступал как совокупность изменчивых ощущений.

Подобная эстетика переживаний и ощущений обрела в интерпретации Германа Бара - писателя и критика, имевшего особое чутье на все заметное новое, - актуальные формы теории искусства. Провозвестник австрийского модерна, он бурно и страстно излагал постулаты новой эстетики. В своей известной статье «Преодоление натурализма» (1891) он требовал от художника не создавать копии действительности, а в точных и действенных символах возвышать свою собственную природу. Ключевые слова, употребляемые Г. Баром для характеристики нового искусства, - «нервозность», «нервы».

Следует отметить, что Г. Бар значительно раньше, чем З. Фрейд, употребляет не только термин «нервозность», но и понятие «бессознательное». В статье «Новая психология» (1891) он требует для исследования души в искусстве модерна нового метода. В отличие от прежнего искусства задача художника - показать скопление еще не задействованных сознанием впечатлений: «Для изображения всего этого причудливого и странного в нас, всего этого подсознательного бормотания и глухого хрипа, всего загадочного на границе сознания - для этого используется новый метод» [2, с. 54].

Возвеличивание личного чувства, примата художника над материальностью действительности носило беспримерный характер и ни в чём не напоминало романтизм начала века. Как видно, теперь речь шла не столько о воспевании всякого рода чувств, сколько об апофеозе «недр» человека, его физиологии. Обращает на себя внимание и тот факт, что пропаганда подсознательного и бессознательного велась широким фронтом многими областями наук и отличалась невиданными дотоле мощью и энергией. Для того чтобы подлинное искусство овладело «открывшейся разнузданностью чувств и фантазмагорическим потоком подсознательного» (А.В. Михайлов), требовалось не только время, но и подлинны, большие таланты, способные оформить их как художественную систему.

В своих публикациях Г. Бар обращался к единомышленникам, к «завоевателям новых ценностей». В первую очередь он имел в виду молодых литераторов Вены, авангардистское поэтическое объединение, получившее впоследствии название «Молодая Вена» («Венский модерн», «Молодая Австрия»). Печатными органами этого кружка были «Обозрение современной литературы» («Moderne Rundschau», с 1891 года) и издававшийся Г. Баром журнал «Время» («Die Zeit», 1884 - 1904). Эта группа не была организационно оформлена. Венские молодые литераторы не имели общей эстетической программы, они не издавали художественных манифестов, не устраивали акций, свидетельствовавших об их солидарности. Собственно, еще было не ясно, что такое «модерн». Это хорошо осознавал их признанный вождь Г. Бар. Отвечая на вопрос «Что такое модерн?», он писал: «Молодые люди не могут объяснить это. У них нет программы. У них нет эстетики <...>. Быть современными любой ценой, во всех вещах (modern) - по-другому они не могут выразить свои инстинкты, свои желания, свои надежды» [3, с. 22].

Средой обитания модерна было литературное кафе. Порождение предреволюционной эпохи 1849 года, литературное кафе существовало не только во всех крупных городах Дунайской империи (Вена, Прага, Будапешт), но и в более мелких населенных пунктах. Оно объединяло в себе функции литературного салона и клуба и стало неофициальным общественным учреждением, игравшим большую роль в художественной и интеллектуальной жизни. В нем царил особая атмосфера, создававшая условия для свободного духовного общения. Характер этого общения определялся интимной, почти домашней обстановкой, неформальным общением за чашкой знаменитого венского кофе, чтением свежих газет и журналов. Как правило, посетители были завсегдатаями определенного кафе, хорошо знали друг друга. На рубеже столетий венское литературное кафе стало, как верно замечает исследователь венского модерна В. Жмегач, «перевалочным пунктом художественных идей и одновременно учреждением, развивающим и формирующим вкус, <...> местом, где среди постоянных посетителей формировался относительно сплоченный круг» [4, с. 226].

Такой относительно сплоченный круг единомышленников составляли в 90-е годы Герман Бар, Петер Альтенберг, Леопольд фон Андриан, Артур Шницлер. Их резиденцией было кафе Гринштайдля, куда осенью 1889 года пришел шестнадцатилетний гимназист Гуго фон Гофмансталь. Кафе Гринштайдля стало для юного Гофманстала его подлинным университетом. Здесь он обрел понимающих его слушателей и союзников. Юноша, почти мальчик в коротких гимназических брюках, он был принят в круг молодых, но уже известных литераторов «Молодой Вены» как равный. Ему заказывают критические статьи.

Первая статья, написанная семнадцатилетним гимназистом о книге П. Бурже «Физиология современной любви» (1891), содержит полный набор эстетических понятий модерна. Он пишет о современных людях, страдающих от «болезни нервов», об их «нервных впечатлениях», их «декадентском кокетстве», об афоризмах Ницше, «носящихся в воздухе», о конфликтах воли «по ту сторону добра и зла». В другой статье о творчестве Габриэля д'Аннунцио (1893) Гуго фон Гофмансталь дает следующую характеристику своему поколению: «Иногда возникает такое ощущение, будто наши отцы <...> и все бесчисленные поколения перед ними оставили после себя нам, родившимся позднее, лишь две вещи: красивую мебель и сверхчувствительные нервы <...>» [5, с. 174].

Эти статьи обнаружили не только четкую принадлежность юного поэта к «нервной романтике» модерна, но и показали его солидные знания, энциклопедическую образованность, взвешенность суждений и почти немислимые для его возраста безошибочное понимание и чувство изящного и прекрасного. Г. Бар, ещё не знавший автора, подписывавшего свои сочинения псевдонимом Лорис, ожидал при первом знакомстве встретить зрелого человека между 40 и 50 годами, накопившего в затворнической тиши своего кабинета житейскую мудрость и недюжинные познания. К юному Гофмансталу внимательно прислушивались. Еще смущаясь, Гуго читал свою первую лирическую драму А. Шницлеру. Но и сам Шницлер, уже признанный литератор, после обсуждения своей драмы с Гофмансталем вносил изменения в нее и просил написать юного поэта пролог к своей пьесе «Анатоль». Г. Бар также доверял его вкусу: герои одного из его романов живут в комнатах, обставленных так, как советовал Лорис, он же нарисовал фасоны платья для героини Бара. Таков стиль отношений в группе «Молодая Вена», вытекавший как из местного «венского» колорита, так и из характера связей, возникавших за столиками кафе Гринштайдля.

Именно в рамках данных связей следует рассмотреть взаимоотношения между двумя самыми значительными поэтами, определявшими лицо нового искусства, - Стефаном Георге и Гуго фон Гофмансталем. Ибо история этих взаимоотношений является не только эпизодом биографий обоих художников, но и фактом литературы Австрии и Германии. Эстетические взгляды Стефана Георге (1868 - 1933) формировались под воздействием французских символистов. Именно он внес в немецкую литературу лозунг «искусство для искусства», который он развил как эстетическую программу в своем издании «Листки для искусства» («Blätter für die Kunst», 1892 - 1919). Рассматривая общество как средоточие господства денег, техники и масс, он требовал бескомпромиссного выведения из сферы искусства всего того, что связано с обществом и государством. Искусству, писал он в первом номере своего журнала, «должны быть чужды проблемы преобразования мира и мечты о всеобщем благодетельствовании» [6, с. 128]. Для осуществления планов он объединил вокруг себя единомышленников, неукоснительно следовавших за ним. В поисках сотрудников он прибыл осенью 1891 года в Вену и в кафе Гринштайдля познакомился с

поэтом, который как нельзя лучше подходил для этой роли. Юный Лорис был широко образован и начитан, обладал безупречным вкусом и являл все признаки поэтического гения. С. Георге, не жалея времени и сил, вел с младшим содержательные беседы о современной литературе. Для Гофманстала эти своеобразные лекции стали подтверждением того, что он не одинок в своих поисках новых поэтических путей.

Однако уважая позицию С. Георге в искусстве, восхищаясь его законченными по форме стихотворениями, их ритмической и стилистической чистотой, Г. Гофмансталь не ощущал в себе никакого желания вместе с ним вершить «врачующую диктатуру» в немецкоязычной литературе. Ему, открытому для многих течений и направлений, претила мысль об эзотеричности творчества поэта. Его настораживало и пугало почти маниакальное упорство С. Георге в проведении своей линии, его презрение к людям, претензии на единоличное господство, стремление подчинить всех своей воле. В отношении к С. Георге, бывшему всего на шесть лет старше его, восемнадцатилетний Гуго фон Гофмансталь всегда сохранял строгую дистанцию, но дневниковые записи того времени отражают его душевное смятение. Два стихотворения, созданные в декабре 1891 года и посвященные С. Георге, свидетельствуют об этом двойственном отношении. Последнее из них, названное «Пророк» («Der Prophet»), заканчивается строками «Он, не касаясь, убивает» («Und er tötet, ohne zu berühren»). Желая прекратить настойчивые попытки нового знакомого сделать из него глашатая чуждых ему идей, Гуго фон Гофмансталь пишет письмо-отказ, которое С. Георге воспринимает как пощечину и угрожает дуэлью. Потребовалось вмешательство отца Гофманстала, чтобы как-то разрешить конфликт. На этот раз окончательного разрыва не произошло. Он наступит позднее, в 1906 году, ибо разногласия обоих поэтов по отношению к роли искусства и художника в обществе оказались непреодолимыми. Георге рассматривал как духовную «распушенность» желание Гофманстала печататься не только в его журнале, но и в других изданиях. Георге не мог ни понять, ни принять просветительскую деятельность, выступления Гофманстала в прессе и перед общественностью, его стремление завоевать театральные подмостки и широкого зрителя, противопоставив коммерческому театру произведения подлинного искусства.

Встреча с большим художником-символистом Георге была важным этапом в жизни Гофманстала: она принесла ему прежде всего осознание своего собственного поэтического языка и стиля. В поздних произведениях поэт нередко ведет скрытый диалог с Георге («Письмо лорда Чэндоса»), и в этом поэтическом диалоге он находит свой ответ на искушения эзотерической духовности «искусства для искусства». Каждый из поэтов пошел своим путем. Путь Гуго фон Гофманстала вел его медленно, но неуклонно от опасного, чисто духовного состояния - поэт называл его «досуществованием», «преэксистенцией» - к подлинному существованию, к «слиянию духа с жизнью». Этот путь вел его «к самому себе, к социальному» [7, с. 600, 610].

Творчество Гуго фон Гофманстала удивляет своей многогранностью. Он выдающийся поэт XX века; его лирика имеет непреходящее значение. Он автор драматических произведений, указавший на новые пути развития европейской драмы. То же можно сказать о его прозе - рассказах, новеллах, неоконченном романе. Гофмансталу принадлежит множество оперных либретто и несколько балетов; его совместная работа с Рихардом Штраусом - новое слово в оперном искусстве. Наконец, он был блестящим публицистом, писавшим литературно-критические статьи, эссе, очерки, театральные рецензии, выступавшим с докладами. Вместе с Рейнхардтом, Штраусом, писателем Андрианом он стал организатором крупнейшего музыкального фестиваля в Зальцбурге.

Столь многоплановая литературно-художественная и просветительская деятельность по-разному оценивалась критикой. Одни считали это многообразие выражением фантазии гения, которому одинаково легко покорялись все жанры [8, с. 192]. Другие отыскивали общий этико-эстетический принцип, объединявший многоплановость его творческого выражения. Так, Г. Брех писал о «плане жизни творческого человека, ясно видевшего окружающий его вакуум ценностей и противопоставивший последнему собственную личность». В эпоху стиливого вакуума он создал собственный стиль [1, с. 89, 139]. Третьи полагали, что его творческая многоликость была результатом австрийского духовного распада «и писатель метался между сочинением стихов, прозы, пьес, даже оперных либретто и неким символическим эссеизмом <....>» [9, с. 46].

Особое место в понимании творчества Гофманстала занимает его собственная оценка. Гофмансталь - писатель думающий, рефлексирующий, постоянно наблюдающий за своей поэтической жизнью. Наиболее достоверное свидетельство тому - его дневниковые записи, которые он вел в течение сорока лет (1889 - 1929). Среди записей есть раздел, озаглавленный им «Ad me ipsum» («О самом себе»), где он дает системный анализ своего творчества, определяет основные принципы и методы собственной поэтики. Систематизация творчества относится к 1916 году, когда была создана значительная и весомая часть его произведений. Для раскрытия основ своей поэтики он использует особые понятия, центральными из них являются: преэксистенция (Präexistenz), экзистенция (Existenz), связь и вина (Verknüpfung und Verschuldung), мистический и немистический пути, преобразование (Verwandlung). Они имеют синонимы, дополняются другими понятиями: интроверсия (Introversion), возрождение, обновление (Wiedergeburt), алломатическое (das Allomatische). В рамках данных философско-эстетических конструкций он развивает теорию об отношении «преэксистенции» к «экзистенции» как связи духа с жизнью. Постигание этой связи является, как следует из его записей, основополагающей как для познания его собственной личности, так и пафоса его творчества.

Отметим, что данную схему он выводит на основе самонаблюдения. Одновременно это анализ «изнутри» художника определенного типа, взращенного на рубеже столетий в атмосфере утонченной духовности и вакуума социальных ценностей. Это анализ «блеска и нищеты» творчества подобного художника, изображение его каждодневной борьбы не за выживание духа, а за полнокровное его обитание.

В начале творчества находится этап, обозначаемый Гофмансталем как «преэксистенция». Гофмансталь считает данный отрезок жизни и творчества «славным, но опасным состоянием» [7, с. 599]. Это некая точка в становлении сознания и образа мышления творческой личности, пребывающей в мире эстетического наслаждения и сосредоточенности на собственном «Я», «Я» как вселенной. Сильными сторонами данной позиции являются; ранняя мудрость, духовная суверенность, взгляд на мир «сверху». Слабость позиции - ее одномерность и замкнутость, возможность видеть все только в целом, отрезанность от жизни и мира [7, с. 605]. Преэксистенция включает в себя магию, т.е. магическое владение словом, образом, знаками. С помощью магии можно выйти за границы «Я» и пробиться к пониманию целого, но в ограниченном круге проблем.

Преэксистенция - начальная фаза духовного развития творческой личности. Приставка «пре» указывает на предварительность данного этапа и его соотнесенность с «эксистенцией», ибо для художника «основная проблема - связь с жизнью», понимаемая как «глубокое проникновение в бытие» [7, с. 610].

Переход от преэксистенции к эксистенции есть решающий пункт в жизни героев Гофмансталя. Он осуществляется следующим образом. Еще находясь на ступени преэксистенции, личность начинает ощущать ограниченность своего положения: она чувствует одновременно как страстное желание узнать мир, так и страх перед этим решающим шагом. Она не может оставаться в прежней ситуации преэксистенции, ибо над ней довлеет вызов судьбы, ответить на который можно, лишь покинув прежнее состояние. Путь в жизнь сложен, герой подвергается опасности утратить себя и запутаться, ибо мир является ему как нечто «темное и угрожающее, сплетенное в клубок». Путь в жизнь проходит как болезненное изменение, требующее от героя жертв. Протагонист, ранее владевший, как ему казалось, всей мудростью мира, а потому отличавшийся надменностью, отгораживавшей его от остальных, теперь ощущает чувство вины: ведь вступая в мир, он, не зная его законов, нарушает их. Он начинает понимать, что ранее только догадывался о существовании единства противоречивого мира, а теперь, находясь в мире, ему надо установить связь между «Я» и «Сверх-Я» (бытием), одиночеством и сообществом. Эту связь нельзя установить прежними средствами - властью над словом, образами, знаками. Сам герой должен измениться, преобразиться. Изменение происходит двояко: а) «мистически» (через «интroversию», интеллектуальным путём); б) «немистическим путем», через практический поступок (некое деяние, рождение ребенка). Подобные изменения героя, воспринимаемые как «возрождение нового <...> из пропасти страданий», приводят его к жизни, к людям [7, с. 610].

Целью процесса «преобразования» личности является «достижение социального». В понимании Гофмансталя «социальное» - это постоянный поиск себя, преобразование самого себя через «преобразование» другого, связанность (Verknüpfung) с миром через «связанность двух индивидуумов», «обоюдное преобразование». Обоюдность (алломатическое) и есть, по Гофмансталю, «аллегория социального» [7, с. 607, 602].

Трудность понимания поэтики Гофмансталя состоит в том, что его дефиниции часто многозначны и неопределенны. К тому же они представлены в сжатой, конспективной форме. Расшифровать их - значит в какой-то степени домыслить отсутствующие фрагменты и соединить их в единое целое. Поэтологические заметки Гофмансталя, опубликованные в 50-е годы XX столетия, вызвали оживленную дискуссию среди исследователей и наложили определенный отпечаток на периодизацию его творчества. Большинство исследователей считают переломным для мирозерцания художника начало века и связывают его с появлением «Письма» (1902), после которого Гуго фон Гофмансталь почти не писал лирики.

Другие исследователи идут еще дальше, полагая, что «конкретная жизнь поэта соответствует» основным понятиям его поэтологии (преэксистенция, эксистенция, преобразование и т.д.). Его раннее творчество (первый этап), считают они, описывает антитезу между «универсальным миром преэксистенции и эксистенции», которую он познает не сразу. Переломным пунктом является «Письмо», после него начинается второй этап творчества, ведущий его к «эксистенции», к «социальному». Третий, последний, этап начинается с 1911 года, с написания либретто к «Ариадне на Наксосе». Этот отрезок жизни и творчества отмечен, по их мнению, «поиском новой универсальности, возрождением и объективностью», отличающими его позднее творчество [10, с. 24]. Безусловно, не следует игнорировать обстоятельство, особо выделенное самим Гофмансталем: его творчество, писал он, носит «исповедальный характер, содержит то абсолютно автобиографическое» («das furchtbar Autobiographische»), мимо чего прошла, по его мнению, критика [7, с. 623]. Нельзя отрицать и органичность его творчества; известно, что темы и образы, волновавшие его, часто переходят из одного произведения в другое. Однако вряд ли правомерно искусственно подводить творчество большого мастера, с ранней юности вступившего в литературу, под достаточно жесткую классификацию, данную им на последнем, наиболее зрелом этапе своего творчества. Исходя из «двойного» освещения данной проблемы, мы и будем характеризовать его творчество.

Почти все лирическое творчество Гуго фон Гофмансталя создавалось между 1890 и 1900 годами. Он начал публиковаться в шестнадцать лет; тогда журнал «У прекрасного голубого Дуная» («An der schönen

blaunen Donau”) опубликовал четыре стихотворения неизвестного дотоле поэта, писавшего под псевдонимом Лорис Меликов (в качестве псевдонима Гуго взял звучную фамилию русского генерала, графа Лорис-Меликова). Его стихотворения вскоре стали рупором настроения нового поколения литераторов. Появление Гофмансталия в литературе было для современников подобно чуду. Именно как об «одном из великих чудес раннего совершенства» говорит о нем Стефан Цвейг, его младший современник: «Я не знаю в мировой литературе ни одного примера, чтобы в столь юном возрасте кто-либо, кроме Китса и Рембо, с таким безупречным мастерством владел языком, достигал таких высот возвышенной трепетности, так насыщал поэтической субстанцией самую случайную строку, как этот блистательный гений, который уже на шестнадцатом или семнадцатом году жизни своими неповторимыми стихами и до сих пор еще не превзойденной прозой навечно вписал свое имя в анналы немецкого языка» [8, с. 190-191].

Чрезвычайно требовательный к себе, Гуго фон Гофмансталь публиковал при жизни очень немногую из поэзии, созданной им: около трех десятков стихотворений, несколько прологов к своим и чужим драмам, живым картинам, несколько стихотворных посвящений на смерть артистов. Собрание неиздававшихся при жизни стихотворений, увидевших свет только после смерти автора, в несколько раз превышает опубликованную лирику. Небольшое количество напечатанного, совершенная языковая форма, ярко выраженная самобытность оставляли впечатление того, что после натурализма, наконец, был создан «канон» современной поэзии [11, с. 979]. Между тем появлению этих шедевров предшествовала стадия ученичества (1887 - 1891). Стихотворения данного периода свидетельствуют об интенсивных поисках поэтом собственного художественного выражения, о тех образцах, на которые он опирался. Из 1888 года известно его стихотворение «Цветочки» («Kleine Blumen», 1888), впервые опубликованное в 1971 году, которое носит следы подражания известному стихотворению И.В. Гете, посвященного Фридерике Брион. Стихотворение «Наваждение» («Gedankenspuk», 1890) говорит о воздействии на него языка и идей Ф. Ницше. В течение 1891 года оформились две основные тенденции, которые определили, по мнению исследователей, всю его лирику: с одной стороны, простая песенная форма, примыкающая к народной традиции, известной по обработке фольклорного творчества романтиками Арнима и Брентано («Чудесный рог мальчика»); с другой стороны, ему подвластно все богатство искусства слова, раскрытое импрессионизмом и символизмом.

Лирика, которая представляла вершину его творчества, возникает между 1894 - 1897 годами. Именно в этот период были созданы такие шедевры, как «Вселенская тайна» («Weltgeheimnis», 1894), «Баллада внешней жизни» («Ballade des dusseren Lebens», 1895), «Мечты о большой магии» («Ein Traum von grosser Magie», 1895), «Терцины о бренности всего земного» («Terzinen I - III», 1894), «Он и Она» («Die Beiden», 1896), «Пейзаж с юношей» («Der Jüngling in der Landschaft», 1896), «Дорожная песня» («Reiseliied», 1898), «Одни, конечно...» («Manche freilich...», 1896). Эти стихотворения Гофмансталь написал в возрасте 20 - 24 лет, но на них лежит печать мудрости и зрелости, они отличаются знанием жизни, широтой и глубиной художественного видения, написаны безупречно пластичным и музыкальным языком. В них Гофмансталь выступает «как полномочный представитель мировой поэзии» [12, с. 32]. Его поэзии чужда юношеская, эмоциональная исповедальность; в ней отсутствует реакция лирического «Я», даже обращение от первого лица крайне редко. Поэтическое «Я» спрятано, поэтическое высказывание отдано объекту. Как точно подмечает Г. Брех, автор стремится «вырвать» слово у происходящего, прочувствованного и пережитого, а любой элемент субъективной оценки - свое собственное чувство и переживание - он выводит из поля восприятия читателя.

Именно здесь Гофмансталь является достойным продолжателем классической традиции австрийской поэзии, ставившей все субъективное «на вторые и третьи места в своей картине мироздания» (А.В. Михайлов). Лирика Гофмансталия - лирика познания, которую «нормально» развивающиеся поэты достигают после длительного становления в зрелом возрасте как конечную стадию своего развития. Г. Брех, пронзительно разглядевший сердцевину поэзии Гофмансталия, вскрыл и механизм ее создания. Дело в том, что для поэта поэтическое, или, как он сам писал, «пластическое», возникает не через увиденное, а через идентификацию. Только отказавшись, освободившись от собственного «Я», только «перебросив» «Я» в объект, «после чего тот начинает говорить сам вместо тебя», поэту удастся познать бытие и передать его сущностный язык. Растворение «Я» в объекте, полная идентификация с миром - вот путь постижения Гофмансталем мироздания, гармонии человека и мира, соответствия слова, понятия и вещи [7, с. 150 - 151].

Другой стороной лирики Гофмансталия является ее «сценичность», театральность. Его поэзия настолько повернута к театру, что даже лирическое стихотворение выводится поэтом на воображаемую сцену. Поэт развивает лирическую ситуацию, исходя не из нее самой, он противопоставляет ей «и тем самым самому себе как зритель» [7, с. 118]. «Сценическая» лирика Гофмансталия внесла новую ноту в немецкую, а через нее - в мировую литературу.

В «Терцинах о бренности всего земного» Гофмансталь выделяет три элемента мироздания: «Вот триединство - человек, вещь, сон» (пер. В. Топорова). Это основные составляющие его мировосприятия - субъект, объект и взаимосвязь между ними, проступающая на уровне неосознанной подсознательной догадки. Сон, мечта скрепляют единство «Я» и мира и составляют содержание его познавательной лирики.

Поиски утраченной гармонии между человеком и миром - основная тема стихотворения «Вселенская тайна». Прежде вселенское единство осознавалось каждым, было знанием души: «Да, глубь колодца знает то, / Что каждый знать когда-то мог, / Безмолвен и глубок» (пер. С. Ошерова). Теперь же связь нару-

шена («Теперь невяжны смысл и суть...»). «Глубь колодца» - а это, по Гофмансталу, «собственное Я» - хранит по-прежнему свою тайну, но человеческий язык воспроизводит ее как некое заклинание, смысл которого уже утрачен. Более того, суть мироздания, выраженная человеческим языком, лишает «заклятье» его магической, волшебной силы, дающей возможность приблизиться к этой тайне. Человеку уже недоступно заниматься раскрытием тайн. Отказываясь от подлинного богатства, он уподобляет себя нищему, топчущему драгоценный камень, не признанный им среди придорожного щебня. И все же язык «вселенской тайны» пробивается сквозь повседневную суету. Он открывается в песне тому, кто склоняется «к зеркальной темной глубине колодца», т.е. поэту; он понятен ребенку, воспринимающему мир таким, какой он есть, и женщине, передающей этот язык через свою любовь дальше. Тема магического слова, способного приблизиться к «вселенской тайне», развивается в стихотворении «Мечта о большой магии». Великий поэт - Маг, для которого нет ничего недостижимого. Ему подвластно время и пространство, он воскрешает прошлое, поднимается ввысь, по-братски говорит «ты» звездному эфиру. Воистину, для поэта Слово стало Богом, а сам Поэт, Великий Маг, уподобляется демиургу, творцу, вершащему судьбы вселенной. Динамика человеческого бытия - тема, развернутая в стихотворении «Дорожная песня». Человеческое существование представлено в нем топосом «дорога», «путь». Кажется, что все в этом мире направлено на гибель человека: «Влага бездны ждет добычи, / С гор грохочут камнепады, / В небе кружат стаи птички, / Не сулит ничто пощады» (пер. В. Топорова). Однако одновременно в сокрушительной мощи бытия таится спасительная сила. В конце первой строфы появляется образ птиц, также несущих угрозу человеку, однако во второй строфе этот образ постепенно осознается как топос поэзии, фантазии, уносящих ввысь. Мир, обозреваемый с поэтических высот, тих и светел. Это итальянский пейзаж, блаженная страна немецкой поэзии, искусно смонтированная Гофмансталем из цитат романтиков и гетевской поэзии: «А внизу - блаженный край, / Ветви, тяжкие плодами, / В озерах отражены. / Мрамор - словно невзначай / Меж цветущими кустами. / Ветры вешние влажны» (пер. В. Топорова). Так «путь», «дорога», путешествие по жизни, внешний и внутренний мир созидающего человека сливаются воедино, а новая техника символизма, превращающая сердце поэта в пространственно-временной образ, дает ему возможность создать своеобразный пейзаж души.

Иной ракурс взаимосвязи поэта и мира, «Я» и бытия, раскрывается в стихотворении «Одни, конечно...». Стихотворение написано между 1895 и 1896 годами - точная дата не установлена. Эти годы были отмечены его службой в качестве вольноопределяющегося в драгунском полку в небольшом местечке в Моравии, а затем уже в качестве офицера в Галиции, вблизи русской границы. Служба была нетрудной, давала возможность много читать, но именно здесь аристократ духа Гофмансталь впервые воочию увидел нищету и бедность австрийской окраины. Он осознал, что жизнь - не простое созерцание, хаос бытия должен быть обуздан. Великий Маг, владеющий вселенной, обязан хранить в своем сердце не только гармонию мироздания, но и раздирающие его противоречия. Он страж как памяти веков и поколений, так и «злобы дня», довлеющей над каждым. Он открыт всем: и тем, которые «под палубой умрут», и другим, которым «судьбою уготованы престолы».

После 1902 года стихи появляются все реже, а с 1910 Гофмансталь умолкает как поэт. Однако его лирику можно обнаружить в его драмах и прозе.

ЛИТЕРАТУРА¹

1. Broch H. Hofmannstahl und seine Zeit: Eine Studie. - München: R. Piper, 1964.
2. Impressionismus. Symbolismus und Jugendstil / hrsg. von Ulrich Karthaus. - Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991.
3. Volke W. Hugo von Hofmannstahl. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1994.
4. Žmegač, V. Die Wiener Moderne // Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. - Frankfurt am Main: Anton Hain, 1992. B. II / 2.
5. Hofmannstahl H. von. Reden und Aufsätze I. 1891 - 1913. - Frankfurt am Main, 1970.
6. Stefan G. Einleitungen der Blätter für die Kunst. Erste Folge. Heft I. 1892 // Impressionismus. Symbolismus und Jugendstil / hrsg. von Ulrich Karthaus. - Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991.
7. Hofmannstahl H. von. Ad me ipsum / hrsg. von Ulrich Karthaus. - Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1991.
8. Цвейг С. Вчерашний мир. Воспоминания европейца: Статьи, эссе. - М.: Радуга, 1987.
9. Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. - М.: Худож. литература, 1985.
10. Jens W. Hofmannstahl und die Griechen. - Tübingen: Max Niemeyer, 1955.
11. Kindlers Neues Literatur Lexikon / hrsg. von Walter Jens. - München: Kindler, 1990. B. 7.
12. Михайлов А.В. Из источника великой культуры // Золотое сечение. Австрийская поэзия XIX - XX веков. - М.: Радуга, 1988.

¹ Все цитаты произведения Гуго фон Гофмансталя приводятся по: Hofmannstahl, Hugo von. Gesammelte Werke in Einzelausgaben / hrsg. von Herbert Steiner. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.

Датирование отдельных произведений опирается на библиографию, приведенную в данном издании.