

поэзии образуют своеобразный гармоничный мир, где все явления и предметы соседствуют друг с другом как в «Новых стихотворениях», или взаимопроникают друг в друга как в «Дуинских элегиях» и «Сонетах к Орфею».

В целом, творческий метод Рильке созвучен философским идеям В. С. Библера: *«Диалог позволяет сосуществовать в едином пространстве разным логикам, не приводя их при этом к общему знаменателю. Каждая логика своеобразна и в этой своей единичности приближается к произведению искусства, поэтому диалог культур, диалог произведений, диалог логик есть пространство, внутри которого возможно со-бытие»* [3, с. 87]. Будучи певцом своего времени, Рильке на протяжении всего творческого пути находился под влиянием разных культурных начал и традиций, мировоззренческих парадигм и философских направлений. Библейская эстетика и мир античной поэзии также нашли отражение в лирике Рильке, стали основой поэтического мира автора. Его лирические произведения стали для многих читателей своеобразным способом познания окружающей действительности через выстраивание диалога, в котором Райнер Мария Рильке выступил инициатором, посредником и терпеливым слушателем.

Список использованной литературы

1. Леонова, Е. А. Немецкая литература XX века. Германия, Австрия: учеб. пособие / Е. А. Леонова. – М. : Флинта: Наука, 2010. – 360 с.
2. Здесь и далее текст оригинала цитируется по Rilke, R. M. Gedichte / R. M. Rilke [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.rilke.de. – Дата доступа : 28.10.2022.
3. Длугач, Т. Б. Диалог в современном мире: М. Бубер – М. Бахтин – В. Библер / Т. Б. Длугач // Историко-философский ежегодник. – М. : Аквилон, 2015. – С. 191 – 242.
4. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
5. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.

Ю. Л. Цветков,

доктор филол. наук, профессор (Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия)

МОЛЬЕР И ДРАМАТУРГИЯ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

Аннотация. Французский комедиограф Жан-Батист Мольер был «вечным спутником» австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя в силу специфики писательского таланта последнего: создание стилизаций известных произведений мировой литературы в их интермедийном аспекте (опера, балет). Непосредственное влияние Мольера ярче всего проявилось в операх Р. Штрауса / Гофмансталя «Ариадна на Наксосе» и «Кавалер розы».

Ключевые слова: комическое; интермедийность; опера; стилизация; Мольер; Гофмансталь.

Yu. L. Tsvetkov,

Hab. PhD, Professor (Ivanovo State University, Ivanovo, Russia)

MOLIERE AND THE DRAMATURGY OF HUGO VON HOFMANNSTHAL

Annotation. The French comedian Moliere was an «eternal companion» of the Austrian poet and playwright H. von Hofmannsthal due to the specifics of the latter's writing talent: creating stylizations of famous works of world literature in their intermedia aspect (opera, ballet). Moliere's direct influence was most clearly manifested in R. Strauss/Hofmannsthal's operas "Ariadne on Naxos" and "The Cavalier of the Rose".

Key words: comic; intermediality; opera; stylization; Moliere; Hofmannsthal.

В творческом наследии крупнейшего австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) французская литература (наряду с немецкой, английской, испанской, итальянской и русской) занимала ведущее место. Поэтический дар Гофмансталя проявился, подобно Джону Китсу (John Keats, 1795–1821) и Артюру Рембо (Arthur Rimbaud, 1854–1891), в юношеские годы. В свои восемнадцать лет Гофмансталь стал европейски известным поэтом и драматургом, автором стихотворных драм «Смерть Тициана» (Der Tod des Tizian, 1892) и «Глупец и Смерть» (Der Tor der Tod, 1893), которые представляют собой зрелый этап творчества, а становление Гофмансталя как поэта приходится на годы обучения в Венской гимназии. Сын директора крупного банка, Гофмансталь не представлял себя без интенсивного чтения и Бургтеатра, восторженным посетителем которого он был с детских лет. Подготовленный французом-гувернёром и домашними учителями к поступлению в гимназию, он все годы обучения был её первым учеником. Особые способности были проявлены в изучении языков и литературы. В пятнадцать лет Гофмансталь свободно читал произведения французских, итальянских (его бабушка была итальянкой) и английских авторов на языке оригинала. Под руководством отца юноша штудировал не лёгкие для восприятия издания по истории Древнего мира, средних веков и Нового времени. Его занимали серьёзные вопросы философии, эстетики, психологии и драматургии. Справедливы замечания исследователей о том, что ранние произведения Гофмансталя были во многом подражательны, но, будучи зрелым писателем, он не отвергал юношеские творения, поскольку в них затрагивались проблемы, остро волновавшие его: осмысление мира и своего места в нём, а также вопросы поэтического и драматического совершенствования [1, S. 223].

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 (“Stilumdrehungsmanie”) [2, S. 25]. 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 придаёт им цвет и аромат. Это меня тоже, вероятно, сделало поэтом. Эта потребность искусственной жизни, декорации и поэтической интерпретации обыденного и бесцветного»* [1, S. 19]. Гофмансталь использовал тематический и изобразительный арсенал как заимствованный материал и не мог от него отказаться. Он сознательно работал, подобно Т. Готье, *«с готовой литературной топикой, а это значит, что экфрасисы, культурные аллюзии и реминисценции служат у него одной главной цели – стилизации. Цель всякой стилизации состоит в том, чтобы объективировать чужие стили, чужие способы выражения»* [3, с. 25].

Имитируя стилевые особенности какого-либо образа, Гофмансталь пытался воспроизвести все его важные приметы по своему усмотрению, неосознанно меняя какие-либо соотношения или признаки, добавляя своё видение материала. Стилизация, как правило, приводит к «двойному эффекту»: с одной стороны, автор *«отнюдь не огрубляет и не искажает исходный образ, но лишь делает его более выпуклым и чётким, а с другой – сама эта чёткость позволяет ощутить известную условность данного образа по отношению к жизни»* [3, с.25].

С юношеских лет писательский талант Гофмансталя развивался под сильным влиянием французской символистской поэзии (Ш. Бодлер (Charles Baudelaire, 1821–1867), А. Рембо, С. Малларме (Stephane Mallarme, 1842–1898)), а также бельгийской символистской драматургии (М. Метерлинк (Maurice Maeterlinck, 1862–1949)) [4, S. 21]. Изучая в Венском университете романскую филологию, молодой поэт обращал внимание как на произведения писателей современников (П. Бурже (Paul Bourget, 1852–1935), Т. де Банвиль (Theodore de Banville, 1823–1891), М. Баррес (Maurice Barres, 1862–1923), Ж.- К. Гюисманс (Joris-Karl Huysmans, 1848–1907) и др.), так на творчество писателей прошлых эпох: две крупные научно-исследовательские работы Гофмансталь посвятил языку поэтов «Плеяды» и многожанровому творчеству В. Гюго (Victor Hugo, 1802–1885) [5, с. 236].

Письма австрийского драматурга свидетельствуют о его широком знакомстве с литературой Франции. Прекрасный знаток французской словесности и тонкий стилист, Гофмансталь заслужил высокую похвалу Андре Жида (*Andre Gide, 1869-1951*), с которым он познакомился во время пребывания в Париже в 1905 году [6, S.7]. Французская литература, а также живопись и музыка были предметом многочисленных сопоставлений, разборов и рецензий вплоть до последнего года жизни писателя («Несколько слов в качестве предисловия к «Анабазису» С.-Ж. Перса», 1929) [7, с. 704-706]. К французской литературе Гофмансталь относился в большом уважении, поскольку видел в ней значимые черты отличия от немецкой: *«Короче говоря, литература французов – порука их действительности... Нация, поддерживаемая этой неразрывной связью языка и духа, становится чем-то вроде религиозной общины, предполагающей единство естественной и культурной жизни; подобное национальное государство в каждую новую эпоху предстаёт как внутренний универсум, являя собой вопиющий контраст немецкой разъединённости»* [8, с. 745].

В зрелые годы центральной фигурой в осмыслении мирового драматургического опыта стал Мольер (*Moliere, 1622-1673*). Гофмансталь не только вновь перевёл многие известные комедии на немецкий язык, но и создал собственные произведения, сохранявшие непосредственное влияние драматургии Мольера. Австрийский писатель восхищался талантом комедиографа, автором смешных пьес и фарсов. Для него французский драматург был непререкаемым авторитетом как личность, передававшая на века смысл человеческого бытия. Гофмансталь писал: *«В этом очищающая и созидаящая сила, исходящая от произведений великого стиля, и в этом смысле Мольера следует считать мастером великого стиля даже в его фарсах, и следует понимать, какое содержание ещё и сейчас исходит от них»* [9, с. 722].

Интерес австрийского драматурга к комедийному жанру возник рано. Начиная с первой драмы в стихах «Вчера» (*Gestern, 1890*), «интермедии» «Белый веер» (1897) и драмы «Авантюрист и певица» (*Der Abenteurer und die Sangerin, 1898*), можно говорить о комедийных приёмах, а в последней драме – о комическом персонаже. В 1906 г. появилась первая «комедия затруднённого брака» Гофмансталя «Сильвия в “Звезде”», оставшаяся незаконченной. С 1909 г. имя Мольера часто встречается в письмах и дневниках Гофмансталя в связи с переводом на немецкий язык мольеровского «Брака поневоле» (*Le Mariage force, 1664*). В 1910 г. австрийский драматург участвует в постановке этой пьесы вместе с М. Рейнхардтом (*Max Reinhardt, 1873–1943*) в Берлине, а в 1911 г. – в Вене. В переводе «Брака поневоле» Гофмансталь близок оригиналу, а для постановок пьесы на театральных подмостках им была добавлена сцена танцев «в духе Мольера» [10, S. 77].

Мольер сыграл важную роль в постижении Гофмансталем закономерностей построения драматического произведения, искусства интриги, а также в разработке комизма положений и комизма характера. Как известно, на упрёк, что в комедиях Мольера недостаёт действия и что они перегружены разговорами, драматург отвечал устами одного из персонажей полемической комедии «Критика на «Школу жён» (*L'Ecole des femmes, 1663*) поэта Лизидаса: *«...в вашей же комедии никакого действия нет, а вся она состоит из рассказов о том, что случилось с Агнесой или с Орасом»* [11]. Если бы драматург представил все происшествия, о которых узнаёт зритель из рассказов персонажей, то драматического действия не возникло бы: *«В комедии Мольера решает парадоксальная ситуация. Выигрывает тот, кто находится в наименее выгодном положении. Рассказы становятся действием. Это вытекает и из интриги. Сама она тоже драматически содержательна. В каждом случае естественный и неожиданный поворот событий разрушает все так хорошо продуманные планы»* [12, с. 83].

Пристрастие австрийского драматурга к музыкальному спектаклю (оперы, написанные в содружестве с Рихардом Штраусом (*Richard Strauss, 1864–1949*)), балету и пантомиме, устойчиво сохранившимся в репертуаре австрийского народного театра XIX века (Ф. Раймунд (*Ferdinand Raimund, 1790–1836*), Й. Нестрой (*Johann Nestroy, 1801–1862*)) определило интерес Гофмансталя к особому барочному театральному жанру – «комедии-балету». В 1911 г. создаётся «комедия с танцами по Мольеру» -- сокращённый двухактный вариант известной пьесы «Мещанин во дворянстве» (*Le Bourgeois gentilhomme, 1670*), занимавшей особое место в творчестве Гофмансталя. Она стала основой для создания австрийским драматургом драмы «Ариадна на Наксосе» (*Ariadne*

auf Naxos, 1911). Финальная часть «комедии с танцами по Мольеру» -- «турецкая церемония» (первый и второй балетные выходы) вошла в структуру экспериментальной драмы «Ариадна на Наксосе». Автор вводит в известный античный сюжет маскарадное действо персонажей комедии дель арте. Единое место действия объединяет события мифа об Ариадне, покинутой Тезеем и встреченной Вакхом, и спектакль комедиантов, в котором участвуют Арлекин, Скарамуш, Труффальдино и Бригелла.

Мольеровский Журден изображён в образе богатого графа, присутствующего на представлении трагической оперы «Ариадна на Наксосе». Граф, ничего не смыслящий в театральных правилах, торопился к обеду и приказал для развлечения гостей объединить в одно целое два разных действия: мифологическую оперу и бурлеск с комедиантами. Танцовщица Цербинетта, вскружившая голову композитору, убедила его согласиться. Необычный «весёлый дивертисмент» чередует действия двух сюжетов.

На пустынном острове Ариадна тоскует по Тесею, её утешают наяды, дриады и Эхо. Ариадна остаётся безутешной и призывает посланца смерти Гермеса. Неожиданно появляются Цербинетта и комедианты. Они приободряют, развлекают Ариадну и комически преподают ей урок, как женщины должны обходиться с мужчинами. На корабле к острову прибывает Вакх, бежавший от искушений волшебницы Цирцеи. Ариадна принимает его за вестника смерти Гермеса. Но поцелуй Вакха пробуждает её к новой жизни. В финале к Ариадне и Вакху присоединяется Цербинетта с комедиантами. Устраивается шумный праздник.

На текст Мольера-Гофмансталя Рихард Штраус написал оперу «Ариадна на Наксосе» (1912, Штутгарт), ставшую невиданным музыкальным экспериментом, сочетающим элементы «оперы-серия» и «оперы-буффа». Критики считали, что смешение буффонады и трагического начала привело к снижению и пародированию не столько старых оперных форм (к этому стремился композитор), сколько чувства вообще, а самодовлеющая игра в театр на театре не увлекла слушателей [13, с. 25]. Однако музыкальная общественность второй половины XX и начала XXI века весьма благосклонно отнеслась к новаторским устремлениям Р. Штрауса / Гофмансталя, и опера ставится по всему миру, в том числе и в России.

В 1916 г. с большим успехом прошла постановка «Мнимого больного» (*Le Malade Imaginaire, 1673*) Мольера в переработке Гофмансталя. В этом же году возникла новая импровизация австрийского драматурга – комедия-балет «Докучные» (*Les Facheux, 1661*) для постановок М. Рейнхардта. В этой переработке Гофмансталь, следуя основным событиям мольеровской комедии-балета, создал полностью самостоятельный текст драмы в жанре «разговорной пьесы» (т.е. драмы-дискуссии), наиболее ярко представленной в его комедии «Трудный характер» (*Der Schwierige, 1920*).

В 1918 г. Р. Штраус положил на музыку гофманстальевский перевод драмы Мольера «Мещанин во дворянстве». Однако опера успеха не имела. Наибольшей популярностью среди опер, созданных совместно Р. Штраусом и Гофмансталем, пользовался музыкальный спектакль «Кавалер розы» (*Der Rosenkavalier, 1911*, Дрезден). Мольеровская комедия-балет на музыку Ж. Б. Люлли «Господин де Пурсоньяк» (*Monsieur de Pourceaugnac, 1669*) по мотивам комедии из репертуара дель арте оказала непосредственное влияние на группировку и характеристику персонажей, а также на выбор имён в самостоятельно разработанном материале «комедии затруднённого брака». Однако мощный интертекстуальный пласт «Кавалера розы» не ограничивается комедией-балетом Мольера. Критики указывают на венские комедии Филиппа Хафнера (*Philipp Hafner, 1735–1764*), оперу Г. Доницетти (*Gaetano Donizetti, 1797–1848*) «Дон Паскуале» (*Don Pasquale, 1843*), «Женитьбу Фигаро» (*Le nozze di Figaro, 1786*) В. А. Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791*), французский роман XVIII века и др. [14, с. 227].

Центральными в системе персонажей в «Кавалере розы» являются: Маршалыша – «молодая красивая дама не более 32 лет», её юный любовник – Октавиан, кузен Маршалыши – барон Окс – «крестьянско-диониссийское недоразумение» [15, S. 6] и юная невеста Окса – Софи. Сложившиеся между ними отношения легко прогнозируемы: барон Окс просит свою кузину Маршалышу порекомендовать достойного юношу, который выступил бы на его свадьбе с юной Софи кавалером розы и преподнёс бы, согласно обычаю, серебряный цветок

невесте. Этим юношей является Октавиан, который в начале действия явился перед Оксом в костюме служанки Мариандль. На свадьбе Октавиан влюбляется в юную Софи и защищает её, обнажив шпагу и легко ранив барона. Когда же Окс захотел ещё раз увидеть приглянувшуюся ему Мариандль, чтобы приударить за ней, Маршальша объяснила подстроенный розыгрыш с переодеванием. Она прогнала Окса и благословила Октавиана и Софи на счастливый брак.

Гофмансталь намеревался перевести на немецкий язык «всего Мольера», но этот план остался неосуществлённым. Австрийский драматург обязан Мольеру не только высоким уровнем комедийного мастерства, но и естественностью развития интриги, разумному и нравственному поведению человека. Гофмансталь шёл путём как непосредственного подражания своему именитому предшественнику, так и путём постижения «тайнств» драматургического искусства изображения человеческого характера. Возрождение интереса к театру Мольера в немецкоязычных странах в конце XIX – начале XX века во многом обусловлено творческими устремлениями Гуго фон Гофмансталя.

Список использованной литературы

1. Hofmannsthal, H. von – Bebenburg E.K. Briefwechsel. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1966. 255 S.
2. Hofmannsthal, H. von – Andrian L. von. Briefwechsel. – Frankfurt am Main: S. Fischer, 1968. 526 S.
3. Косиков, Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни: Сборник. – М., 1989. С. 5-29.
4. Volke, W. Hugo von Hofmannsthal mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1991. 192 S.
5. Цветков, Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. – М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.
6. Mayer, M. Hugo von Hofmannsthal. – Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993. 209 S.
7. Гофмансталь, Г. фон. Несколько слов в качестве предисловия к «Анабазису» С.-П. Перса // Гофмансталь Г. фон. Избранное: драмы, проза, стихотворения. – М.: Искусство, 1995. С. 704-706.
8. Гофмансталь, Г. фон. Из статьи «Письменность как духовное пространство нации» // Гофмансталь, Г. фон. Указ соч. С. 743-745.
9. Гофмансталь, Г. фон. Из неопубликованных заметок // Гофмансталь Г. фон. Указ. соч. С. 721-725.
10. Fiedler, L. M. Max Reinhardt mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1994. 160 S.
11. Мольер. Критика на «Школу жён» // Мольер. Полное собрание сочинений в одном томе / Пер. с фр. М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2009. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Критика_на_\"Школу_жен\"_\(Мольер\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Критика_на_\) (дата обращения 20.03.2022).
12. Владимиров, С. В. Действие в драме. – Л.: Искусство, 1972. 159 с.
13. Гозенпуд, А. А. Оперный словарь. – М.; Л.: Музыка, 1965. 479 с.
14. Марек, Д. Рихард Штраус. Последний романтик. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2002. 398 с.
15. Rosenkavalier. Stuttgart: Staatsoper, 2006. 38 S.

II. СООТНОШЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВЫМЫСЛА В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Д. Г. Алилова,

доктор филол. наук, профессор (Санкт-Петербургский государственный лесотехнический университет им. С.М. Кирова, Санкт-Петербург, Россия)