

Ю. Л. ЦВЕТКОВ

(Ивановский государственный университет)

**ДУХОВНАЯ ЭВОЛЮЦИЯ VS. СОЦИАЛЬНАЯ
РЕВОЛЮЦИЯ В ТРЕХ РЕДАКЦИЯХ ТРАГЕДИИ
ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «БАШНЯ»:
ИСТОЧНИКИ РУССКОЙ ИСТОРИИ**

Грандиозная и противоречивая по идейному содержанию трагедия австрийского драматурга Гуго фон Гофмансталя (1874–1929) «Башня» (редакции февраль 1925, октябрь 1925 и осень 1927 г.) продолжает поиски разрешения современных конфликтов европейской истории: Первая мировая война, революция в России 1917 г. и крах австро-венгерской государственности (1918). Пьеса появилась по причине давнего интереса Гофмансталя к барочному культурному наследию, прежде всего к драматургии испанца Педро Кальдерона де ля Барки (1600–1681). Гофмансталь высоко ценил переработку драмы Кальдерона «Жизнь есть сон» (1635) одним из основоположников австрийской литературы Ф. Грильпарцером (1791–1872) в пьесе «Со-жизнь» (1834). Гофмансталь намеревался продолжить трансформацию мотивов пьесы Кальдерона, акцентируя тем самым национальную специфику австрийской драматургии, мощно черпавшей свой материал из барочного наследия романских стран. В 1904 г. Гофмансталь перевел ямбом и хореем драму Кальдерона «Жизнь есть сон», а в 1922 г. закончил «Большой Зальцбургский театр жизни».

Обращение Гофмансталя ко времени действия пьесы Кальдерона «Жизнь есть сон» — истории «смутного времени» в России XVII века (война с иноземцами, борьба за престол, проблема идеального правителя) — позволило не только актуализировать на примере Польши и России коренные преобразования в Европе начала XX века, но и утвердить собственную концепцию консервативного общественного развития, так называемую австрийскую идею, которая бы восстановила «традиционные ценности Габсбургской империи: порядок, национальную толерантность, высокую духовность, интерес к иным культурам и языкам» [Цветков 2015: 226]. Первые две редакции «Башни» являются воплощением «австрийской идеи» Гофмансталя. Однако, как показали исторические

события 20-х гг. — «пивной путч» Гитлера 1923 г. в Мюнхене с целью захвата власти, а также вооруженные бои пролетариата Австрии в июне 1927 г. с требованием решительных действий против фашизма, — надежда на воссоздание Австрии как «семьи народов» в центре Европы оказалась утопической. Жестокая реальность Западной Европы, в которой уже угадывались черты надвигающегося фашизма, стала основой третьей редакции «Башни». Магистральная для Гофмансталя проблема, обусловленная материалом кальдероновской драмы — сосуществование «духовного» и «социального» в разных проявлениях «волевого действия» личности верховного правителя (Детский король в первых редакциях и солдафон Оливье в третьей), — поставлена с большой долей художественной наглядности, но с исторической точки зрения неубедительна. Поэтому одна и та же исходная ситуация трех редакций — освобождение принца Сигизмунда из заключения в атмосфере мятежа и беспорядков, когда духовному началу угрожает всеобщий хаос, — имеет контрастные финалы.

Усилия Гофмансталя осмыслить пути будущего развития Европы основаны на обширном интертекстуальном материале, художественная разработка которого во многом определила антагонистическое противостояние третьей редакции по отношению к первым двум. Современные исследования «Башни» концентрируют внимание на политической актуальности трагедии, психоаналитических, философских, социологических, культурологических, модернистских и жанровых ее предтекстах [Le Rider 1997: 281]. Значительное место среди подобных материалов занимали сведения по русской истории.

Для воплощения «австрийской идеи» барочная пьеса Кальдерона подходила наилучшим образом. Империя на Востоке (Ostreich) — Польша напрямую ассоциировалась с Австрией. Польский король Базилио решает проверить жуткое предсказание его смерти от руки сына. Принца во сне переносят во дворец и объявляют наследником престола. Сигизмунд внезапно проявляет свой необузданный нрав, и его вновь во сне переносят в башню, назвав произошедшее сновидением. Однако народ Польши узнаёт о законном наследнике и восстает против короля, требуя передать власть в руки Сигизмунда, а не московскому принцу Астольфо, которого Базилио избрал в преемники. Принц становится во главе заговорщиков и побеждает, чтобы *«творить добро»*: *«И так как я хочу немало / Побед великих одержать, / То выше всех одна победа — / Победа над собой!»* [Кальдерон 1989: 660]. Победа восставшего народа, признание заточенного царевича, свергающего тирана, торжество идеального правителя приходят, однако, в противоречие с положением о «суетности земной жизни», заявленной в названии комедии Кальдерона. Это обстоятельство легко объясняется не логикой событий, а логикой барочного искусства в целом: «Неразрешимость вопро-

са, действительно ли “жизнь есть сон”, шаткость эмблематичности еще характернее для барокко, чем сама эмблематичность» [Балашов 1989: 772].

То же противоречие можно обнаружить в русско-польском сюжете пьесы Кальдерона. Как известно, впервые исторические события «смутного времени» начала XVII века в России изобразил знаменитый испанский драматург Лопе де Вега (1562–1635) в драме «Новые деяния Великого князя Московского» (1606): «Удивительно подробно осведомленный о том, что происходило на Руси, но не знавший в момент написания драмы (видимо, конец мая 1606 г.), что Дмитрий был уже убит, Лопе представил события Смутного времени как “великую революцию” (*grande revolucion*)» [Балашов 1989: 768]. Русско-польский сюжет о «великой революции» широко вошел в испанскую литературу с именами Василий и Казимир. Но, исходя из цензурных соображений Испании, можно было говорить о «великой революции» только в отдаленных и некатолических странах.

Место действия *первой редакции* «Башни» Гофмансталь — «*Польское королевство, но скорее из легенды, чем истории*», а время действия — «*одно из прошлых столетий, по атмосфере своей напоминающее XVII век*» [Гофмансталь 1995: 351]¹. Автор не стремится передать исторические реалии. Он подчеркивает воображаемый мир происходящего на сцене, не обязывающий автора следовать жанру исторической драмы. Гофмансталь детально воспроизводит атмосферу военных будней и разговоры об узнике Сигизмунде, заключенном в башне. Грубостью и резкостью тона отличается сержант Оливье. Имя этого персонажа Гофмансталь ассоциировал с Оливье — действующим лицом романа Г. Я. К. Гриммельсгаузена (1621–1776) «Симплициссимус» (1669): «Оливье — деморализированный ландскнехт, испорченный и развращенный с юности, игрок и головорез, завербованный в солдаты, чтоб не угодить в тюрьму, побывавший и у шведов, и в имперских войсках, и у “меродеров”, и наконец, ставший лесным разбойником» [Морозов 1984: 149]. Оливье в драме радикально настроен на разрушение: «*Все против всех. Ни один дом не устоит. Церкви сметут с лица земли*» (354). Ему отвечает инвалид с деревянной ногой, слова которого звучат пророчески: «*Они вызволят его (узника. — Ю. Ц.), и последние станут первыми, а он будет королем бедняков и будет скакать на белом коне, а перед ним понесут меч и весы*» (354). Так, в начале драмы зарождаются два контрастных лейтмотива: полное разрушение основ прежнего порядка *vs.* появление спасителя.

Сигизмунд, заключенный в клетку и прикованный к тяжелому ядру, носит волчью шкуру и спит на соломе. Но он читает книги на латыни, у него добрая душа, и он уверен в будущем: «*Все перемеша-*

¹ Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

лось, но протрубит ангел — и порядок восстановится» (360). Сигизмунд воплощает начало духовное и светлое, а башня является символом будущего справедливого миропорядка. Рядом с ним начальник крепости Юлиан. Он сочувствует страданиям узника и защищает его от грубого произвола. Юлиан поучает Сигизмунда: *«Ты даже и близко не представляешь себе, что значит жить. Знай же: в мире весят только деяния»* (396). Появление нового начальника стражи — сержанта Оливье полностью меняет тональность общения. Он требует подчинения, не признавая никакой власти над собой. Однако абсолютная власть в королевстве принадлежит королю Базилио: он *«король и отец»*, а власть отца исходит непосредственно от воли Всевышнего, что подтверждает патримониальный порядок передачи власти. На стороне короля выступают его могущественные защитники — богатые дворяне и вельможи. Среди них есть отдельные отряды вооруженных воевод, возмущенных неограниченной властью короля. Воеводы выступают за коллегиальное управление страной. Они требуют от короля клятвы верности решениям Государственного совета. В ключевой сцене встречи короля и принца, перенесенного из клетки в королевские покои, король просит о прощении и примирении. Но Сигизмунда охватывает чувство страха, он слышит лишь об одном Боге-отце. Король дает сыну первое поручение — убить коменданта Юлиана, мятежника и заговорщика. Король надевает на палец Сигизмунда кольцо — символ неограниченной монаршей власти: *«Направливай сословие на сословие, край против края, имеющих дом против бездомных, крестьян против господ»* (415). Сигизмунд, принимая короля за сатану, бьет его по лицу, отнимает у короля меч и замахивается им: *«Хочу попать тебя! С тех пор как я здесь, я король!»* (416). Так сбывается предсказание. Но камердинеры набрасываются на Сигизмунда, связывают его, а король приказывает убить сына. Но вдруг слышится шум восстания простолюдинов. Они хотят видеть *«нищего короля, безымянного мальчика в цепях»* своим вождем, несущим с собой *«новое царство»* (422). Сигизмунд ждет часа, чтобы возглавить восстание бедноты. Появившийся Оливье, только что убивший Юлиана, угрожает Сигизмунду. Принца одевают в золотые одежды и выводят из башни. Толпа приветствует его, поскольку он разрушил *«оковы отцовского насилия»* и может называться *«великим»*. Теперь он *«будет справедлив и возвышен, милостив и могуч»* (452). Вельможи предлагают короновать Сигизмунда. Так, казалось бы, воплощается идея установления справедливого общества. Однако Сигизмунд отравлен ядом цыганки, которая из чувства мести за возлюбленного Оливье порезала руку принца.

История с цыганкой заимствована Гофмансталем из книги А. Ф. Оссендовского «И звери, и люди, и боги» (нем. пер. с англ., 1922) [Hofmannsthal 1990: 172–173]. А. Ф. Оссендовский (1876–1945) — русский и польский путешественник и писатель. Он учился в Санкт-Петербургском университете, Сорбонне и стал известен

благодаря указанной книге о гражданской войне в Сибири и Монголии. В главе «Пред ликом Будды» он рассказывает о бегстве полка из большевистской России через азиатскую степь, где прорицательница-бурятка, одеждой напоминавшая цыганку, в безумном экстазе проводила магические заклинания. Сжигая травы и кости птиц, она предсказала смерть [Оссендовский 1994: 43]. Цыганку в «Башне» поймали как заговорщицу. Сигизмунда интересовало, где находился Оливье. Открывая тайны подземного мира, цыганка рассказала, что Оливье загнан в болото и погиб. На сцене поднимается буря: *«Из земли выскакивают гигантские кости. Из них выскакивает оскалившийся лис с горящими глазами»*. Цыганка *«берет лиса в руки; внезапно в ее руках вместо него оказывается король Базилио, наполовину вросший в землю»* (446). *«Король смеется, показывает язык Сигизмунду и падает, превращаясь в корчившегося лиса с высунутым языком»* (446). Из-под стены *«вылезает некий Человек с жуткой гримасой на лице»*. Он *«сдергивает с себя маску и оказывается мертвым Юлианом...»* (446–447). Появляется Оливье, *«череп его проломлен»*. Он *«хочет броситься на Сигизмунда с поднятым мечом. Но шаги его неуверенны, как на болоте»*, и он погружается в тину. На сцене *«воцаряется полная тьма»* (448).

Затем появляется солнечный свет. В ране Сигизмунда оказался змеиный яд, от которого он медленно умирает, пророчествуя о том, что *«...мир жаждет обновления...»* и примирения Запада и Востока (453). Внезапно раздается звон колокольчика: *«Появляются два мальчика в белых одеждах и босиком. <...>. Детский король входит вслед за мальчиками, он в белой одежде и со шлемом на голове...»* Он произносит: *«Я! Ибо меня возвысили те, кому дано жить в будущем»* (457). Склоняясь к Сигизмунду, Детский король говорит словами из Библии (Ис. 2:4; 3:4): *«Ты должен отдать мне меч и весы, ибо ты был королем безвременья. Мы построили хижины, мы поддерживаем огонь в горне, перековываем мечи на орала. Мы дали миру новые законы, ибо законы должны исходить от молодых»* (458). Сигизмунд отвечает: *«Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня»* (459). Умирая, Сигизмунд передает власть Детскому королю.

Финал первой редакции возвращает зрителя к приемам античной мифологии и драматургии. В них «*deus ex machina*» («Бог из машины») означал неожиданную развязку, не вытекающую из хода событий, и относился, чаще всего, к олимпийским богам, прежде всего к Зевсу, помогавшему героям. Концовка первой редакции дезорганизовала барочный прием *повтора*, о котором писал В. Беньямин: «В драме “Жизнь есть сон” повторение основной ситуации оказывается в центре действия. То и дело драмы семнадцатого века трактуют одни и те же предметы и делают это так, что они могут, что они должны повторяться» [Беньямин 2002: 138]. Трагические противоречия и барочные условности, намеченные в драме, снимаются сказочным вмешательством добрых сил. Оптимистическая

концовка напрямую декларирует победу духовного начала над разрушительным ходом событий.

Осознание искусственности и театральности первой редакции стало причиной создания *второй*. Автор удалил эпизод с цыганкой. Драматург более всего прислушивался к критике режиссера М. Рейнхардта (1873–1943), поскольку все предыдущие постановки драм Гофмансталя под его руководством были успешными. Друзья драматурга посчитали, что мистический эпизод с цыганкой придаст пьесе характер фантастической оперы и не скрепляет и без того разнородный материал. Понятно, что в первой редакции автор обратился к приемам австрийского барочного театра, которые он уже использовал в стихотворной драме «Глупец и Смерть» (1893). В ней аллегорический образ Смерти со скрипкой в руках воскрешал в день суда над молодым эстетом Клаудио умерших по его вине близких людей: Мать, Возлюбленную и Друга юности. Пьеса Гофмансталя имела большую популярность. Однако в трагедии о назначении верховной власти и путях ее достижения барочный прием воскресения мертвых был не к месту.

Два года Гофмансталь работал над *третьей редакцией* «Башни». Он изучал политические трактаты К. Шмитта и теорию драмы В. Беньямина, труды М. Бубера и К. Маркса, драмы Ф. Шиллера и оперы Р. Вагнера. Гофмансталь сочинил заново четвертый и пятый акты, кардинально изменив первоначальный замысел финала. Новые черты приобрел образ Юлиана. Он остался воспитателем Сигизмунда, однако у него появились коварные планы захватить власть в свои руки. В начавшемся мятеже бунтовщики арестовали короля Базилио и возвели на трон Сигизмунда, а он, в свою очередь, назначил министром Юлиана, которого вскоре подозревают в краже государственной печати. Человеком, у которого была сосредоточена вся власть, становится сержант Оливье. Он внезапно входит с вооруженными людьми: *«Весь в железе и коже, с пистолетом за поясом, в шлеме и с железной булавой в руках»* [Hofmannsthal 1986: 462]². Оливье командует Сигизмундом и предлагает ему за спасение новую роль: кричать «Хайль» и повторять слова, что он *«прогнал отца с трона. Это наглядно для народа и поучительно для господ»* (464). Сигизмунд интересуется, кто же дал ему власть? Оливье отвечает: *«У меня булава, и я в руках судьбы»* (465). В это время приходит известие о расстреле короля Базилио. Оливье заявляет: *«В мире настал день здравого смысла. Человек стоит перед своим судьей. Настал наш суд над теми, кто обманывал народ»* (467). Врач пытался возразить: *«Мир управляется не железом, а духом»*, а Сигизмунд — *«величайший человек»*. На что Оливье ответил: *«Его нужно уничтожить!»* Послышались голоса с улицы: *«Сигизмунд, будь с нами!»* Он подошел к окну. Снаружи раздался выстрел. Сигизмунд упал

² Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц.

и умер со словами: *«Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня»* (469).

Мысль о том, что Оливье находился «в руках власти тьмы человечества», заимствована из книги «Неизвестный Достоевский», изданной под редакцией Р. Фюлеп-Миллера и Ф. Экштайна в 1926 г. В набросках диалога Оливье и Сигизмунда Гофмансталь вкладывает в уста Оливье следующие слова: *«Мы в руках власти тьмы, — я ее исполнитель, ничего кроме нее. Она мне дала власть. Она — единственная власть: время. Оно отдало тебя в мои руки»* [Hofmannsthal 2000: 239]. Чтение Гофмансталем другой книги Р. Фюлеп-Миллера о России «Дух и лицо большевизма» (1926) повлияло на отождествление образа Оливье с «большевиком». Гофмансталь назвал и героя драмы «Зальцбургский театр мира» Ницего «большевиком». Критик М. Твелманн нашел в действиях Оливье-«большевика» близость аргументации В. И. Ленина о необходимости личной диктатуры при переходе к социализму [Twellmann 2004: 138–140]. Создавая образ мятежного Оливье, Гофмансталь предполагал наличие социальной революции, какая имела место в России. Однако цели и задачи социальной революции в драме размыты. Сигизмунд, с одной стороны, ставленник воевод, требовавших конституционной монархии, а с другой — плебса, черни, «народа», который не представлен в драме. Социальная сила заговорщиков растворена в отдельных персонажах, а образ Оливье — экстремиста и убийцы — карикатурен и схематичен. Поэтому вполне естественна и мысль об Оливье как образе «фашистского диктатора» [Pegging 1994: 193]. Башня в третьей редакции стала символом насилия и смерти, а Оливье — крайнего проявления жестокости, что определяет и авторскую позицию, непримиримую как по отношению к радикальному обновлению в форме революционного переустройства мира на примере Советской России, так и по отношению к зарождающемуся фашизму.

Гофмансталь предстает в трех вариантах драмы менее всего историком и социологом, а более всего — филологом, активно работающим с актуальными предтекстами и сохраняющим высокую нравственность как завет русской литературы, о чем он не раз писал [Цветков 2016: 30–35]. Казалось бы, венский драматург мог в творчестве высказать нечто важное и необходимое, но этого не происходило, поскольку из обилия возможных влияний он не мог выбрать ни одного. В статье «Разговор о стихах» (1903) Гофмансталь писал: *«Мы не хозяйева собственной сути, она овевает нас извне, она покидает нас надолго и возвращается к нам с единым дуновением <...>. И что-то встречается в нас с другим. Мы всего лишь голубятня»* (531–532).

Третья редакция драмы «Башня» с радикальными сокращениями была поставлена в 1928 г. в трех театрах: в мюнхенском «Принц-регент-театре», в гамбургском «Шаушпильхаус» и вюрцбургском

«Штадттеатре». Первая редакция была впервые инсценирована в цюрихском «Шаушпильхаус» в 1943 г. и возобновлена в 1958 г. Кроме того, первая редакция была поставлена в венском «Бургтеатре» в 1948 г. [Koenig: 2017]. Однако ни одна из постановок успеха не имела.

Литература

- Балашов 1989 — *Балашов Н. И.* На пути к неоткрытому до конца Кальдерону // *Кальдерон П.* Драммы: в 2 кн. Кн. 1. М., 1989. С. 753–838.
- Беньямин 2002 — *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002.
- Гофмансталь 1995 — *Гофмансталь Г. фон.* Башня / Пер. Ю. И. Архипова // *Гофмансталь Г. фон.* Избранное. М., 1995. С. 349–460.
- Кальдерон 1989 — *Кальдерон П.* Жизнь есть сон / Пер. Д. К. Петрова // *Кальдерон П.* Драммы: в 2 кн. Кн. 2. М., 1989. С. 529–663.
- Морозов 1984 — *Морозов А. А.* «Симплициссимус» и его автор. Л., 1984.
- Оссендовский 1994 — *Оссендовский А. Ф.* И звери, и люди, и боги. М., 1994.
- Цветков 2015 — *Цветков Ю. Л.* «Австрийская идея» Гуго фон Гофмансталя // *Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов.* Т. 12. М., 2015. С. 220–227.
- Цветков 2016 — *Цветков Ю. Л.* Роль нравственного начала русской литературы в эстетике Гуго фон Гофмансталя // *Вестник Ивановского гос. ун-та.* Вып. 1 (6). 2016. С. 30–35.
- Fülöp-Miller 1926 — *Fülöp-Miller R.* Geist und Gesicht des Bolschewismus. Darstellung und Kritik des Kulturellen in Sowjet-Russland. Zürich; Leipzig; Wien, 1926.
- Hofmannsthal 1986 — *Hofmannsthal H. von.* Der Turm. Ein Trauerspiel (Neue Fassung) // *Hofmannsthal H. von.* Dramen III. (1893–1927). Frankfurt a. M., 1986. S. 383–469.
- Hofmannsthal 1990 — *Hofmannsthal H. von.* Sämtliche Werke. XVI.1 Dramen 14.1. Der Turm. Erste Fassung / Hrsg. von W. Bellmann. Frankfurt a. M., 1990.
- Hofmannsthal 2000 — *Hofmannsthal H. von.* Sämtliche Werke. XVI.2 Dramen 14.2. Der Turm. Zweite und dritte Fassung / Hrsg. von W. Bellmann. Frankfurt a. M., 2000.
- König 2017 — *König Ch.* Der Turm // URL: http://Christophkoenig.net/wp-content/uploads/2017/01/94_Der-Turm.pdf (Дата обращения: 10.09.2017).
- Le Rider 1997 — *Le Rider J.* Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien; Köln; Weimar, 1997.

- Perring 1994 — *Perring S.* Hugo von Hofmannsthal und die zwanziger Jahre: eine Studie zur späten Orientierungskrise. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1994.
- Twellmann 2004 — *Twellmann M.* Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München, 2004.

ZUSAMMENFASSUNG

Geistige Evolution versus soziale Revolution in den drei Fassungen der Tragödie Hugo von Hofmannsthals „Der Turm“: Quellen der russischen Geschichte

Die Ereignisse des Ersten Weltkrieges, der Zerfall Österreich-Ungarns und die Revolution in Russland bedingen die extreme Ungewissheit der politischen Ideen Hofmannsthals. Der Autor geht in der ersten und zweiten Fassung des Dramas von den utopischen Visionen der friedlichen Neuordnung der Monarchie und der gewünschten geistigen Evolution (der Kinderkönig aus der Bibel) zu einem Bild der radikalen sozialen Veränderungen über: Verschwörung im Namen des „Volkes“ und brutaler Mord des Prinzen Sigismund, von einem Soldaten Olivier inszeniert. In den drei Varianten des Dramas ist der Autor am wenigsten Historiker, Soziologe oder Kenner der russischen Ereignisse. Er ist ein Dichter, der aktiv mit den aktuellen Texten über die russische Revolution arbeitet und eine hohe moralische Grundhaltung wahrt.