

**АВСТРИЙСКИЙ «КОНЕЦ ВЕКА» И Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЬ:
ОТ ДИОНИСИЙСКОЙ К АПОЛЛОНОВСКОЙ АНТИЧНОСТИ**

«Отважься, наконец, быть очарованным!»

Г. фон Гофмансталь «Египетская Елена»

Европейская культура, литература и искусство никогда не были равнодушны к античному наследию. Иногда следование античным образцам декларировалось как художественная норма, иногда античное влияние было более опосредованным. Конец XIX – начало XX века, называемый часто *fin de siècle*, «конец века», знаменуется очередным подъемом интереса к античности, спровоцированным, не в последнюю очередь, новой концепцией довольно темной античности в трудах И. Я. Бахофена, Я. Буркхардта, Ф. Ницше. Наша отечественная наука, в отличие от зарубежного искусствоведения и литературоведения, явно недостаточно занималась исследованиями рецепции античности в творчестве немцев и австрийцев, современников и соотечественников упомянутых знаменитых философов. И тем более обидно, что **вниманием обойден** такой знаковый для рубежа веков писатель, как Гуго фон Гофмансталь, «последний австрийский классик» [1, с. 24], по меткому выражению Э. Хедерера. **Целью настоящей статьи** стало желание отчасти восполнить существующий литературоведческий и культурологический пробел. Но **задача может быть понята и шире**: не просто выявить сюжетные, текстовые аналогии древнегреческих источников и произведений писателя «конца века», не только проследить интерпретационные нюансы гофманстальевской мысли (это уже делалось в немецком и австрийском литературоведении, см. список литературы), но на примере столь репрезентативной и авторитетной для своего времени фигуры **показать парадигматическую общность** античных и новоевропейских проблем и способов их решения. Это, кстати, могло бы быть **актуальным** и для изучения украинской культурной ситуации того времени, поскольку позволило бы по-новому взглянуть на творчество многих украинских писателей, от Леси Украинки до неоклассиков, тем более, что из всех европейских литератур именно к немецкой литературе украинцы проявляли наиболее стойкую привязанность.

Кризис европейской культуры «конца века» был воспринят современниками весьма болезненно во многом потому, что, казалось бы, прочно утвердившиеся в культуре Нового времени парадигмы рационализма, прагматизма и детерминизма явили вдруг свою проблематичность. И если модернизм начала XX века храбро шел на разрыв с дискредитировавшей себя в их глазах старой культурной традицией, то представители неоромантической линии, (а сюда помимо собственно неоромантиков можно было бы отнести и символистов) стремились как раз использовать наследие искусства прошлого, модифицируя его в новых культурно-исторических контекстах. Это и было одной из важнейших причин пристального внимания «конца века» к античности, ведь, начиная с Возрождения, понятия античности и искусства были в европейском сознании почти синонимичными. И когда законодатель мод в немецком символизме Стефан Георге, считавший себя пророком и жрецом чистого, даже герметичного искусства, начал свою деятельность с перевода «Одиссеи» на собственный вымышленный язык, он находился в русле именно таких представлений. Нужно признать, правда, что восприятие античности как искусства *par excellence* приводило зачастую просто к формальным играм античными мотивами и образами, как, например, в Русском акмеизме или французском символизме, продолжавшем традиции «Парнаса». Или, наоборот, к утонченно возбуждающим вариациям на темы ницшеанского дионисийства, приправленного фрейдистскими комплексами (А. Беклин и круг издававшегося в 1895–1900 гг. журнала «Пан»).

Однако, существовала и еще одна веская причина, заставлявшая писателей «конца века» припадать к Кастальскому источнику античности. Неоромантизм до предела обострил исконную романтическую дихотомию детерминированности и свободы человека. Но если романтики еще находили в себе силы гордо разорвать путы обусловленности, сковывающие человека, то неоромантики, умудренные опытом реализма, позитивизма, да и фрейдовского психоанализа, в этом смысле более осторожны, но и более пессимистичны: природная, психологическая,

социальная связанность человека с миром и себе подобными для них уже непререкаема, ибо без этой связанности, собственно, и нет человека. Но как же в этих условиях сохранить от посягательств ту самую уникальную самоценную человеческую личность, открытием которой так гордились романтики? Вопрос о возможности, границах и правомочности свободы художника в частности и человека вообще – главная проблема искусства на рубеже декаданса и модернизма. В то же время, это одна из важных проблем и античной культуры. Во всяком случае, об этом свидетельствует развитие древнегреческой трагедиографии от Эсхила до Еврипида: человек греческой трагедии искал свое место в мире в рамках предопределенности судьбой, богами, социумом; его окрыляло и тяготило открытие собственной личности, необходимости, но и невозможности быть похожим на других. Вот эти древнегреческие метания и окажутся конгениальны неоромантическим томлениям конца XIX–начала XX века, в них увидят отражение своего, наболевшего. Сошлемся, наконец, на Г. фон Гофмансталь: «Если рассматривать рядом восприятие античности у Виланда и Ницше, так же, как и у Винкельмана и Якоба Буркхардта, то можно заметить, что мы в еще большей степени, чем другие нации, обращаемся с античностью, как с магическим зеркалом, в котором мы надеемся увидеть свой собственный образ в остранинном, сконцентрированном виде» [6, с. 265], – написано в «Книге друзей».

Упоминание Виланда и Винкельмана, с одной стороны, и Буркхардта и Ницше – с другой, более, чем симптоматично, ведь именно между этими полюсами колеблется рецепция античности в культурном сознании XIX века. Нужно отметить, что в родном Гофмансталью австрийском понимании возобладала ницшеанская трактовка: в Австрии, стране в большей степени барочной, чем классицистской культуры, лучше понимают противоречивую дионисийскую античность, чем ясный, этически и эстетически выверенный образ Винкельмана. Отчасти сознательно, отчасти интуитивно вслед за Ницше идет и Гофмансталь.

Место, которое Гофмансталь занимает в контексте европейской и австрийской литературы, особое: он не только классик в смысле привязанности к традициям и стремления к всеохватности творчества, но во всем, что он создает, адекватно отображаются как перепетии общеевропейского художественного сознания «конца века», так и специфические особенности именно австрийского искусства и вообще австрийской ментальности. В этом свете следует понимать и своеобразную литературность, книжность художественного мира Гофмансталя. Он сам неоднократно говорил о своем искусстве как об искусстве во второй степени, которое основано не столько на реальной жизни, сколько на литературной традиции. И если молодого Гофмансталя, явившего поразительно раннюю художественную зрелость в несколько тепличной атмосфере Вены XIX века, это вполне удовлетворяло, то для Гофмансталя взрослого все становится проблемой, поскольку такая художественная вторичность (вообще свойственная как австрийской литературе, так и культурной ситуации «конца века») может быть благом, дополнительным культурным богатством, но может обернуться и трагедией оторванности от живых процессов истинной реальности.

Перелом происходит в творчестве Гофмансталя к началу XX века, когда в перенасыщенном растворе догадок, озарений, предчувствий, в довольно прямой и художественно совершенной образности ранних его произведений обретает наконец кристальную ясность главная тема, которую писатель назовет «открытием социальности» (Sozialität) [6, с. 611]. Для Гофмансталя это очень емкое понятие, раскрывающееся в философских, этических и эстетических аспектах: как, не утратив и не уронив высокой культурной ценности памяти и традиции найти путь к конкретике современности; как обрести связь и взаимопонимание с другими и сохранить свое Я в процессе социализации; как адаптироваться к требованиям социума и вечно текущего, изменчивого времени, преобразиться (*sich verwandeln*), но и сберечь верность самому себе, не растратив своей самоценности. Конечно же, это старые романтические проблемы, но и еще более старые проблемы античные. Напряжение натянутой до звона струны между коллективным и индивидуальным, вечными законами безличной судьбы и сиюминутным собственным выбором – вот что видит Гофмансталь в греческой трагедии, а потому его поворот от лирических нюансов и порой кокетливых эскапад юности к величию античных страстей вполне закономерен, хоть он и казался для многих современников неожиданным (см., например, письмо Р. Шмуйлов-Клаассен к Гофмансталью 26.01.1904 г. [11]).

Вообще-то первую драму на античный сюжет Гофмансталь написал еще в молодости, это была «Алкеста» 1893 г. – изящная вариация на сюжет Еврипида, не имевшая никакого отношения к еврипидовской проблематике и образной структуре, образец костюмных пьес «театра в стихах», где один и тот же лирический герой говорит о своих мыслях, а больше о чувствах, обрядившись в античные («Алкеста»), ренессансные («Смерть Тициана»), романтические («Глупец и смерть») и другие неизменно красивые одежды. Настоящая же гофмансталевская античность начинается с его так называемых «греческих драм» («Электра», «Эдип и сфинкс»), когда древнегреческое наследие приобретает для него не орнаментальное, а экзистенциальное значение. С этого времени отношение Гофмансталя к античности становится очень личным, страстным, на что сразу обращают внимание современные ему критики [13]. В этом смысле большое эссе Гофмансталя «Мгновения в Греции» может считаться программным. Здесь пафосно утверждается союз современности и давнего прошлого, которое может казаться на первый взгляд чуждым, непонятным и даже враждебным, но на самом деле оно неразрывно связано с настоящим – прошлое дает жизнь настоящему, но и без настоящего оно существовать не может: «Они (античные статуи – *О.К.*) настолько же нужны мне, насколько и я им нужен. Они не стояли бы предо мною, если бы я не помогал им возноситься от вечности к вечности <...> а если вечное черпает свою вечности из меня, то что же может встать между мною и божеством?» [7, с. 42], – гордо вопрошает герой эссе. Приобщение к античности есть, таким образом, связывание цепи времен, а поэтому – и обнаружение общих проблем, болей, страхов, но и возможности побед и свершений.

Античность дорога Гофмансталю во многом тем, что в ней он видит деятельную обращенность человека к жизни, позволяющую ему существовать под гнетом долга и судьбы, не потеряв при этом достоинства. Это тот путь, который, как кажется писателю, должен найти и современный человек, путь к «социальности». Двигаясь в этом направлении, Гофмансталь начала XX века одновременно приходит к античности, к театру («греческие драмы» – первые собственно драматургические произведения в его творчестве), к музыке (три из четырех больших «античных» произведений Гофмансталя стали операми Р. Штрауса). Это помогает Гофмансталю выйти из узкого круга субъективных лирических переживаний, он совершенно отказывается от лирики и посвящает себя «социальности» в триединстве античности, театра и музыки, поскольку, как любой классик, стремится к реальной действительности и общественному влиянию.

Нужно, однако, еще раз вспомнить о своеобразной вторичности творчества Гофмансталя, которая имеет непосредственное отношение к его рецепции античности. Древность представляется ему не культурно-историческим феноменом, а собственно мифом, вечным и общезначимым (даже поездка в Грецию в 1908 г. производит на Гофмансталя крайне тягостное впечатление, он чувствует себя значительно увереннее в сфере литературы, чем в окружении реальных греческих храмов и скульптур). В свое время древнегреческие трагедиографы обращались к мифу как к источнику, парадигме, канве, по которой они могли создавать свои произведения, так же и Гофмансталь обращается к Софоклу, Еврипиду, а потом и Овидию как к мифологизированному источнику, парадигме, позволяющей выразить себя, опираясь на традицию и используя ее опыт. Вот почему античность в «греческих драмах» и операх Гофмансталя – не столько культурный и исторический опыт, сколько мифологема, всегда живая, повторяющаяся здесь и сейчас. Именно на это указывает Э. Штайнгрубер в своем авторитетном исследовании античных влияний в творчестве Гофмансталя: «Античность входила в его внутренний мир как нечто, что произошло уже давно, но в то же время лично для него происходит в первый раз именно сейчас» [12, с. 64].

Поскольку античность для Гофмансталя дело глубоко личное, то и отношение к ней очень зависит от фактов его личной биографии. Так довоенный Гофмансталь трактует античность в явно дионисийском духе, после катастрофы первой мировой войны он больше склоняется к аполлоновскому видению. Дионисийство Гофмансталя периода «греческих драм» вполне понятно: сказывается увлечение Ницше, да и Буркхардта и Бахофена он числит в своих учителях. Не проходит писатель и мимо моды на психоанализ, не случайно героями его драм становятся именно Эдип и Электра. Гофмансталя интересует не винкельмановская греческая класси-

ка, а темная доолимпийская Греция, Греция архаической скульпторы («Мгновения в Греции»), Греция Гекаты и Бахуса (только эти боги упоминаются в «греческих драмах»). Собственно, пластическое искусство древних греков оставляет Гофмансталь равнодушным, для него важнее мистерия, миф, музыка, танец: «Молчи и танцуй... Тому, кто счастлив, как мы, пристало лишь одно: молчать и танцевать!» [5, с. 233–234], – экстатически восклицает Электра перед своей смертью в финале драмы. Такая античность, по мнению Э. Штайнгрубер, дает Гофманстально возможности приобщиться к «основе жизни, к пропасти жизни, из которой и поднимается искусство» [12, с. 142]. Главные вопросы гофмансталевских «греческих драм» близки древнегреческой проблематике: это судьба и обусловленность всех действий человека; философия деяния (Тат), его возможность и последствия; индивидуальность и выбор человека в рамках жесткой предопределенности. В связи с этим Гофмансталь опирается на трагедии Софокла, связанные с мифологическими циклами родового проклятия.

Судьба в драмах Гофмансталь предстает как мистическое единство поколений, темный голос крови, который обрекает человека на новые преступления и, в конечном итоге, на смерть. Электра и Эдип прокляты прошлыми преступлениями, совершенными не ими, но разорвать эту роковую цепь они не могут. Хотя в то же время они – «больше, чем боги», они «жрецы и жертвы» [3, с. 416], как утверждает Иокаста в «Эдипе и сфинксе», то есть сознательно делают свой выбор. Но именно здесь герои и попадают в западно трагическую безысходности, поскольку судьба делает бессмысленным любое их деяние, а собственный выбор лишает индивидуальности. Гофмансталь множит противоречия: Электра ощущает себя частицей в цепи проклятых поколений – но в своей жизни она совершенно одинока; только память и долг делают человека человеком («Я не скот, я не могу забывать!» [5, с. 195] – Электра), но они же и убивают в человеке индивидуальность: «Я не мать, у меня нет матери, и не сестра, у меня нет ни братьев, ни сестер, я лежу перед дверью, но я не сторожевой пес... я подло пролитая кровь царя Агамемнона!» [5, с. 220], – говорит о себе Электра. Гофмансталевская героиня бьется в путях судьбы, и кроме смерти ей действительно ничего не остается. Важно отметить, что Гофмансталь выбирает именно софокловскую Электру, а не Электру Эсхила или Еврипида: у Эсхила Электра – второстепенный персонаж, да и проблему судьбы отец греческой трагедии подменяет в конечном итоге идеей общественного долга; Еврипид больше занят диалектикой выбора, его Электра слишком тонка и психологична для Гофмансталь этого времени, поэтому австрийский писатель предпочитает работать с более однозначным и цельным образом софокловской мстительницы, сталкивая судьбу и человека что называется лоб в лоб.

Еще жестче очерчена эта проблематика в «Эдипе и сфинксе». С одной стороны, Эдип такое же орудие в руках судьбы, как и Электра, он – молекула в общем токе проклятой крови: «Тот, кто слышит это в своей крови, тому прошлое становится близким – то, что свершилось когда-то, может свершиться вновь – кто знает, через кого?» [3, с. 300], – признается он Креону. С другой стороны, Эдип чрезвычайно деятелен, с помощью деяния он хочет утвердить себя в мире, обрести свою собственную судьбу. Гофмансталь явно предугадывает экзистенциалистские мотивы «Мух» Сартра, но, в отличие от сартровского Ореста, Эдип Гофмансталь не приходит ни к чему: все его деяния бесплодны, они – пустая и страшная иллюзия. Эдип думает, что убил сфинкса, но на самом деле тот сам бросился в пропасть; в момент наивысшего торжества, когда его чествуют как освободителя города, и он соединяется с Иокастой, Эдип ближе всего к ужасу свершившегося проклятия – деяниями не победить судьбу, они лишь еще больше запутывают человека в липкой паутине неизбежности. Поэтому у героев Гофмансталь нет будущего: Электра умирает, так как ей уже незачем жить, а совместное будущее Эдипа и Иокасты по сути не будущее, а страшное продолжение прошлого проклятия.

В этом, собственно, и заключается принципиальное отличие гофмансталевской античности от античности греческой. Для древних греков трагическое все же не являлось необходимой составляющей мира, оно – скорее возмущение порядка, и катарсис, к которому, по Аристотелю, стремится трагедия, был очищением, возвращением к гармонии; именно на это были направлены деяния героев трагедий, их целью было восстановление справедливости и соразмерности. Для Гофмансталь мир заведомо дисгармоничен, в этом заключена его сущностная характеристика, значит и путь героя – не восстановление гармонии, а самоопределение в жесто-

ком разорванном мире. «"Я" уже перестало быть зеркалом всеобщего, а всеобщее – зеркалом "Я". Увидевшие эту действительность утратили высокое понимание смысла мироздания. Среди руин должны они искать свой путь» [1, с. 143], – пишет о «греческих драмах» Гофмансталя М. Хедерер.

Однако когда метафорические руины становятся вполне реальными руинами Европы 1914 года, когда в 1918 году рушится и Австро-Венгрия, бывшая для Гофмансталя самой главной культурной реальностью, тональность античных рецензий у писателя резко меняется. Абстрактные теоретические эззерсисы вокруг понятий судьбы и прошлого приобретают пугающую конкретность, ведь в прошлом оказалась вся родная Гофмансталю австрийская и европейская культура, расставаться с ней было необходимо, но мучительно больно.

«Античные» произведения Гофмансталя военного и послевоенного периода – оперы, написанные вместе с Р. Штраусом («Ариадна на Наксосе», «Египетская Елена»). Сюжет здесь так же, как и в «греческих драмах», организован вокруг непреодоленного прошлого, которое вламывается в настоящее и разрушает его. Но эти прошлые вольные или не вольные деяния предстают теперь не в виде страшной неизбывной судьбы – они становятся стимулом к преобразению (*Verwandlung*), метаморфозе. *Verwandlung* – лейтмотив позднего творчества Гофмансталя, от Софокла он идет к Еврипиду и даже к Овидию. Мифы родового проклятья его больше не интересуют, акцент переносится с кровного родства на взаимоотношения брачные. Гофмансталь последовательно движется в сторону «социальности»: если кровные родственники даны нам судьбой, то возлюбленных мы выбираем, причем выбор этот довольно свободен. Залогом правильности выбора Гофмансталю видится брак: «Брак есть для меня нечто возвышенное, на самом деле таинство – я не мог бы представить себе жизнь без брака. Все, что я об этом думаю, сказано в моих комедиях, часто в намерено завуалированном и почти легкомысленном виде» [8, с. 226], – объясняет он в одном из писем. К такой осуществленной «социальности» стремятся и герои комедий Гофмансталя, и герои его «мифологических опер».

Насколько эти оперы фееричны, настолько они теоретичны. Исследователь австрийского театра Р. Мюльхер отмечает: «Художественные достижения Гофмансталя в этом произведении («Ариадна на Наксосе» – *О.К.*) заключены, в конечном счете, в деликатесе превращения моря глубоких смыслов в ароматнейшее благоухание» [10, с. 353]. Набор этих «смыслов» в «Ариадне» близок к «греческим драмам»: философия поступка, жертвы, проблемы памяти и верности. Собственно, еще с «Ариадны Либера» И. Гердера было принято рассматривать миф об Ариадне как символ родства любви и смерти. Какая замечательная возможность поиграть понятиями Эроса и Танатоса, нюансами сознательного и подсознательного предоставлялась Гофмансталю! Но он ее как бы не замечает, а наоборот предельно просветляет атмосферу своей оперы.

Нужно признать, что «Ариадна на Наксосе», как и «Египетская Елена», не столько «античные», сколько барочные или романтические произведения – это меньше Еврипид, а больше «Волшебная флейта» Моцарта или «Кот в сапогах» Л. Тика. В барочно-романтическом же духе разрешаются и экзистенциальные проблемы: жертва становится самопожертвованием во имя любимого, а это порождает в человеке способность к внутреннему преобразению, на свет является, как объясняет Гофмансталь Р. Штраусу, «благороднейшая жизненная сила – навлечь на себя судьбу и стать судьбой другому» [7, с. 141]. Герои погружены в атмосферу игры, круговращения «таинств жизни» и «обезьяньей комедии» («Ариадна»). Умение играть роль в театре мира становится главным достоинством человека и его сутью: Зербинетта, по словам Танцмейстера, так хорошо играет себя, что может сыграть кого угодно; да и Ариадна выходит из оцепенения своего горя, приняв верные правила игры, хотя вначале она очень похожа на Электру, так же замкнута в своем неумении забывать.

Если герои «греческих драм» выясняли отношения с безжалостной слепой судьбой, то герои позднего Гофмансталя озабочены налаживанием связей и взаимопонимания с окружающими, такими же актерами во вселенском театре: когда каждый будет добросовестно, правильно и красиво играть свою роль, тогда и деяния обретут смысл, и мир зазвучит единой гармоничной симфонией. Как в «Метаморфозах» Овидия цельность мира и человека заключаются теперь для Гофмансталя в их постоянной изменчивости, текучести, неуловимости и даже непо-

знаваемости. Человек, принявший такой закон мироздания, должен, как поет Арлекин в «Ариадне», «восстать из тьмы, пусть даже для новых страданий, прожить эту милую жизнь, прожить ее еще один раз!» [2, с. 740].

Но тут следовало бы опять вспомнить о Ницше и о том, как Гофмансталь понимает его теорию античности. Дионисийское начало связано для немецкого философа с глубинными, темными стихиями и, как назовут это позже, с коллективным бессознательным, и именно это волнует Гофмансталя в «греческих драмах». Аполлоновское же, по Ницше, говорит о «наслаждении, испытываемом богом от кажущегося, о мудрости этого кажущегося, о его красоте» [14, с. 35], это иллюзия, с помощью которой укрощается хаос дионисийского: «Грек знал и ощущал все ужасы и всю гнусность бытия: чтобы иметь возможность жить, он должен был закрыть все это лучезарными, порожденными им во сне олимпийцами» [14, с. 49]. Этого Гофмансталь ищет теперь в своих «мифологических операх». Достоинство человека видится здесь в мужественном согласии с иллюзией мира, в умении жить, любить и страдать в сиянии аполлоновского сна: «Отважься, наконец, быть очарованным!» [2, с. 906], – призывает Менелая Аитра в «Египетской Елене».

До войны античность была нужна Гофмансталью, чтобы проникнуть вглубь мироздания, припасть к первоосновам. После войны, убедительно продемонстрировавшей хаос, иррационализм и жестокость мира, Гофмансталь ищет в античности ясность, устойчивость, организующие силы. Исследователи часто справедливо указывают на то, что «мифологические оперы» стали выражением неуверенности, растерянности позднего Гофмансталя, его неумения адаптироваться к изменившейся европейской культуре [9]. Но с тем большей настойчивостью Гофмансталь вновь и вновь возвращается к античному наследию, и именно аполлоновская Греция нужна ему теперь.

В статье «Греция» (1922 г.) Гофмансталь пишет: «Здесь (в античной Греции – *О. К.*) или нигде была рождена индивидуальность: но для участи божественной или общественной. Здесь рожден человек, такой, каким мы его представляем: так как здесь была рождена мера» [4, с. 155]. И позже, в речи «Наследие античности»: «Дух античности – миф нашего европейского бытия, сотворение нашего духовного мира» [4, с. 316]. В этой связи стоит обратить внимание на два аспекта. Во-первых, это упование Гофмансталя на греческую культуру, которая смогла, как ему кажется, решить болезненные вопросы современности – соединить индивидуальности с «участью божественной и общественной», обуздать хаос мерой. Во-вторых, Гофмансталь сближает античность и современность в их отношении к мифу, но не в смысле непосредственной преемственности или прямых заимствований, а в смысле общей культурной парадигмы. По мысли Гофмансталя, современный человек мог бы поучиться у грека тому, как жить в мире мифа, ведь современность Европы насквозь мифологична – это самое верное слово для «этой окруженности тысячелетиями, для этого слияния Востока и Запада в нашем "я", для этой великой широты души, этих неистовых внутренних напряжений, этого "здесь" и "где-то", которое стало знаком нашей жизни. Воплотить это в бюргерских монологах невозможно. Давайте делать мифологические оперы, это самая верная из всех форм» [4, с. 460], – взывает писатель. Так Гофмансталь вплотную приближает античность к мифотворчеству XX века, а за ним последуют Ж. П. Сартр, Г. Э. Носсак, Ю. О'Нил и многие другие.

В результате можно прийти к довольно парадоксальному **выводу**: чем ближе Гофмансталь к проблематике древнегреческой трагедии, тем дальше он от мифологизирования (в «греческих драмах» писатель пытается прорваться сквозь миф к человеку), и наоборот – чем дальше Гофмансталь от античных аллюзий, тем ближе он к парадигмам мифологического сознания. В «мифологических операх» писатель создает новый мифологический космос: «Вообще представьте все так, будто это произошло два–три года назад где-то между Москвой и Нью-Йорком» [4, с. 448], – речь идет о «Египетской Елене». Отдать себя во власть мифа и обрести в нем себя – это и есть для Гофмансталя способ самосохранения, выживания, да и вообще существования в новом мире XX века. То есть путь от дионисийского к аполлоновскому превращается у Гофмансталя не в бегство от мифа, а в выбор сознательного мифотворчества. С этой точки зрения было бы, вероятно, интересно посмотреть и на творчество многих классиков XX века, так или иначе ангажированных античностью и мифом.

1. Hederer E. Hugo von Hofmannsthal. Fr. a. M., 1960.
2. Hofmannsthal H. von. Ausgewählte Werke. Zpz., 1975.
3. Hofmannsthal H. von. Dramen. Fr. a. M., 1954. Bd. 2.
4. Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Fr. a. M., 1955. Prosa, Bd. 4.
5. Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Fr. a. M., 1979. Dramen, Bd. 2.
6. Hofmannsthal H. von. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Fr. a. M., 1980. Reden und Aufsätze, Bd. 3.
7. Hofmannsthal H. von. Werke in Einzelausgaben. Fr. a. M., 1952. Prosa, Bd.2.
8. Hofmannsthal H. von., Burckhardt C. J. Briefwechsel. Fr. a. M., 1957.
9. Kesting M. Entdeckung und Destruktion. Zur Strukturwandlung der künste. München, 1970.
10. Mühlher R. Österreichische Dichter seit Grillparzer. Wien, Stuttgart, 1973.
11. Schmujlow-Claassen R., Hofmannsthal H. van. Briefe, Aufsätze, Dokumente. Marbach am Neckar, 1982.
12. Steingruber E. Hugo von Hofmannsthals sophokleische Dramen. Winterthur, 1956.
13. Sulger-Gebing E. Hugo von Hofmannsthal. Zpz., 1905.
14. Ницше Ф. Происхождение трагедии // Ницше Ф. Собр. соч. – М., 1990. Т. 1.