

## ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ И МАКС РЕЙНХАРДТ. К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ ПО МОТИВАМ РЕЛИГИОЗНЫХ ТЕМ И ВИЗУАЛЬНОМ ЕГО ВОПЛОЩЕНИИ В НЕМЕЦКОМ ТЕАТРАЛЬНОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Статья посвящена особенностям драматургии Гуго фон Гофманшталя. Разбираются сюжеты и образы ряда его драм, таких как «Имярек» (1911) и «Большой Зальцбургский театр жизни» (1922). Проводится анализ композиции драм Гофманшталя и специфики перформативного метода, заданного в тексте. Делается вывод об особом, режиссерском подходе драматурга в конструировании мизансцен его пьесы при помощи ремарок. Разбирается ряд постановок по пьесам и инсценировкам Гофманшталя, сделанных Максом Рейнхардтом в начале XX века, в том числе к открытию Музыкального Фестиваля в Зальцбурге.*

### **Ключевые слова:**

*Гуго фон Гофмансталь, Зальцбургский Музыкальный фестиваль, Макс Рейнхардт.*

Ткачева Е.А. Гуго фон Гофмансталь и Макс Рейнхардт. К вопросу о драматургическом тексте по мотивам религиозных тем и визуальном его воплощении в немецком театральном культурном пространстве начала XX века // Общество. Среда. Развитие. – 2018, № 4. – С. 72–76.

© Ткачева Екатерина Александровна – кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург; e-mail: tkachevakatya@mail.ru

Тема места текста в спектакле, проблема столкновения режиссерского и авторского, драматургического, текстового видения, в начале XXI века по-прежнему актуальна. На вопрос XX века: что важнее, первичнее в театральном культуре – текст драматурга, литературный первоисточник, или его интерпретация – текст режиссерский, – современные исследователи более не дискутируют. Создатель спектакля царит надо всем. Впрочем, это не мешает ученым-филологам разбирать драматургию, не рассматривая возможность ее основного назначения – быть инсценированной. Отсюда постоянное осторожное столкновение, если не сказать – разговор на разных языках, – филологов и искусствоведов.

Отчасти в этом виноваты сами драматурги. Драматурги эпохи режиссерского театра, начиная от представителей Новой драмы, модернистов конца XIX века, предлагают увидеть еще не поставленный спектакль их глазами. Через особое конструирование текста, его монтаж, через ремарки драматург описывает входы и выходы, состояние и настроение, при помощи служебных и авторских ремарок, пауз создает атмосферу почти сценическую, вводит «спецэффекты», полностью при

этом отдавая себе отчет о реальных постановочных возможностях театра своего времени...

Однако в обстоятельствах современного театра режиссер все равно поставит этот текст по-своему, уйдет от предложенного драматургом. Вместе с тем, существуют примеры творческих союзов постановщика-автора и автора-писателя, когда образ мира, созданный одним, не противоречит, но дополняет мир фантазии другого.

Интересен, как нам кажется, и показателен пример сотрудничества одного из популярнейших австрийских драматургов первой четверти XX века – Гуго фон Гофманшталя (1874–1929), и одного из успешнейших немецких (и австрийских) режиссеров того же периода – Макса Рейнхардта (1873–1943).

Ровесники, они замечательно сотрудничали в 1910–20-х годах, что позволяет назвать Гофманшталя одним из любимых драматургов Рейнхардта, после Шекспира, конечно. (На протяжении всей своей режиссерской деятельности Рейнхардт чаще всего обращался к текстам Шекспира, и его особенностью было в разные годы и в разных сценических пространствах ставить один и тот же шекспировский

текст, но разными способами). Обращаясь к творческой биографии Гофманстала, не сразу очевидно, был ли он самостоятельным драматургом, полноценным автором, или просто талантливым инсценировщиком. Что было привлекательнее – умение обработать старый текст, адаптировать его к современности, или же новая идея, оригинальный сюжет? Ведь изначально в театре Рейнхардта поставлены будут пьесы Гофманстала, созданные на основе уже имеющихся драматических текстов – от трагедий по сюжетам Софокла до мистериальных драм по ауто-сакраменталь Педро Кальдерона.

Общей театральной идеей Рейнхардта на протяжении всей его творческой биографии был постоянный поиск новых форм художественного, сценического зрелища. Зрелище, поражающее воображение, захватывающее зрителя своей красотой и глубиной, заряжающее его энергией искусства театра, было целью работы Рейнхардта. В 1901 году он в одном из своих выступлений, обращаясь к актерам Дойчес театра, заявит: «Я мечтаю о театре, который вернет людям радость, который открывает им выход из серой повседневности к веселому и чистому воздуху красоты. Я чувствую, что людям надоело видеть в театре повторение собственных несчастий, и что они тянутся к ярким краскам, к возвышенному» [4. s. 64].

Ранние пьесы Гофманстала – так называемые его «малые драмы», написанные в 1890-х годах, вполне самостоятельны по сюжетам. Это «Смерть Тициана» (1892), «Глупец и Смерть» (1893), «Женщина в окне», «Свадьба Зобеиды», «Малый театр жизни», «Белый веер», «Кайзер и ведьма» (1897), «Фалунский рудник», трагедия «Графиня Помпилия» (1899).

С Рейнхардтом, тогда еще начинающим режиссером Дойчес театра, Гофмансталь знакомится в 1903 году, и в том же году ставится его «Электра», открывшая «античный» цикл спектаклей Рейнхардта – всегда по инсценировкам Гофманстала. Далее следуют 1905-й – «Эдип и сфинкс», 1910-й – «Царь Эдип», 1909-й – «Возвращение Кристины», 1911-й – «Кавалер Роз» в Дрездене и «Имярек» в Берлине, 1916–17-е – переложения Мольера – «Смешные жеманницы» и «Мещанин во дворянстве».

В 1920-х Гофмансталь и Рейнхардт по-прежнему сотрудничают. Появляются постановки-переложения текстов Кальдерона: «Дама-невидимка», «Большой Зальцбургский театр жизни» и «Башня» – по мотивам его пьесы «Жизнь есть сон». В 1920-м, по свойственной Рейнхардту особенности менять и перестраивать решения уже выпущенного спектакля, в Зальцбурге ставится заново «Имярек». Итого, Максом Рейнхардтом по пьесам и инсценировкам Гофманстала было сделано 11 спектаклей.

Создавая драматургические произведения на основе сюжетов авторов прошлого, Гофмансталь, тонкий стилист и знаток литературы, филолог, университетский преподаватель, словно проходит сквозь века, находя в них близкое себе – автору рубежа XIX–XX столетий. Наиболее востребованы темы:

1) античности (а кто тогда избежал увлечения ее буйством и гармоничной строгостью?) – отсюда Эдип, Антигона, Орест.

2) средневековой аскезы – и отсюда «Имярек» и «театры жизни» – малый и большой

3) эпохи Возрождения – Тициан, Шекспир, Кальдерон.

Вместе с тем, Гофмансталь, которого искусствоведы и театроведы в разные периоды его творчества определяют как импрессиониста, и модерниста, и символиста, замечательно наследует темы одинокого и непонятого героя и мира-театра у романтиков, хотя живет он уже в мире меняющемся, хаотичном, экспрессионистском, враждебном герою. В центре драм Гофманстала – всегда одинокая, часто стоящая перед страшным выбором личность. Это герой, несмотря на античное, средневековое, или возрожденческое окружение своего времени. Таким образом, возникает еще одна тема:

4) романтизм и трагедия выбора одинокого героя, одинокой души на сцене мира.

В свете вопроса о тексте и его визуализации наибольший интерес представляет совместная работа Гофманстала и Рейнхардта в Зальцбурге. Пьесы «Имярек» (Каждый, Йедерманн), и «Большой Зальцбургский театр жизни» Гофманстала и их постановки Рейнхардтом в 1920 и 1922 гг. соответственно.

«Каждый», или «Имярек» (что в русском поэтическом переводе предпочтительнее, ибо дает больше возможностей в области поиска рифм), уже был поставлен Рейнхардтом в 1911 году, на той же арене цирка Шумана, где годом ранее с небывалым успехом прошел «Царь Эдип» – предэкспрессионистский спектакль, обозначающий основные приемы воплощения нового драматургического конфликта «одиночка и толпа». Но спектакль на средневековую тематику с темой смирения и покаяния на этот раз не получил признания. Цирковая площадка нивелировала религиозное звучание «Каждого», и выход персонажей – Грехов и Добрых дел, Смерти, в целом напоминал и персонажей античности, и гротескных клоунов. Слишком сильно было сценическое воздействие «Эдипа», и «Каждый» выглядел вторично. Особенно на это повлиял выбор Рейнхардтом на роль Каждого Александра Моисси, ранее исполнившего роль Эдипа. Муки трагического выбора верного пути страдающего, но гордого и волевого молодого царя Эдипа, были убедительнее в восприятии зрителя, чем маска грешника Каждого.

Таким образом, для сценического воплощения требовалось новое образное решение символистского текста Гофманстала. Текста, основанного на средневековых религиозных мистериальных образах, не типичных для эпохи становления экспрессионизма, новейшей для начала XX века «драмы крика».

«Весной 1920 года, – пишет Г.Н. Макарова, – Рейнхардт уехал из Берлина, где утверждали свой стиль, пропагандировали, проклинали небеса и заклинали верить, что человек добр, экспрессионисты, их сторонники и адепты» [3, с. 66]. Обращение к религиозным аспектам драмы и ее воплощению в современных условиях, соотносению с форматом музыкально-театрального фестиваля стало новым направлением в творческой деятельности Рейнхардта. В Австрии он как будто сбегает от боли экспрессионизма.

Еще в 1917 году был создан творческий союз, или группа единомышленников, ставшая комитетом по организации Зальцбургского фестиваля: М. Рейнхардт – на тот момент авторитетный, состоявшийся

немецкий режиссер, – и художник и сценограф А. Роллер – представляли именно театральную часть фестиваля; композитор и дирижер Р. Штраус, и дирижер Ф. Шальк – отвечали за музыкальную составляющую фестиваля. Подготовка заняла несколько лет.

Параллельно работе над идеей фестиваля М. Рейнхардт продолжает свое сотрудничество с Г. фон Гофмансталем.

В 1920 г. Рейнхардт заново ставит «Каждого» в Зальцбурге, как сакральное действие в духе средневекового театра. На паперти собора, с двухуровневой площадкой, боковыми лестницами-входами и центральным входом в собор, заставляющими вспомнить еще романтикам полюбившуюся реконструкцию шекспировской сцены, Рейнхардт воплощает идею «театра жизни» [5, с. 47]. Еще опыты Л. Тика, режиссера и теоретика романтического театра, привели немецких практиков именно к такой сцене, как к универсальной.

Основой для пьесы Гофманстала послужило средневековое моралите, в обработке Ганса Сакса. Фабула проста. Притча о богатом человеке, Каждом, грешном и прожигающем жизнь, но раскаявшемся перед лицом Смерти, и спасенном. Центральной темой оказывается искупление, осознание своей низкой и слабой сути, и раскаяние героя. Знаменательно, что при постановке сцена была устроена на паперти Зальцбургского собора, а самым эффектным эпизодом, в момент покаяния главного героя, стало распахивание царских врат собора и торжественно праздничный перезвон его колоколов – как символ воскрешения и спасения. Принципиально выбранные простые приемы, средневековый гротеск, символы и маски типичных героев, стиль уличного полулитургического театра, соединялись в этом спектакле Рейнхардта с современной актерской школой переживания, темой театра-мира и вызова традициям буржуазного театра, заключавшегося в выносе представления за пределы большой сцены на улицу. Этими же принципами режиссер будет руководствоваться позднее, когда будет ставить шекспировский «Сон в летнюю ночь» в реальном саду, на пленере.

В пьесе «Большой Зальцбургский театр жизни» (1922 г.), написанной явно



Сцена из спектакля «Имярек», 1920 г. Имярек (в центре) – А. Моисси

«по случаю», также к фестивалю и в продолжение темы «Каждого», Гофмансталь в ремарках рассказывает об устройстве сцены и ее преобразении по ходу действия. Например: *«трое выносят длинные шесты, укрепляют на них занавесы так, что нижняя сцена вся оказывается завешенной, но между отдельными частями занавесов остаются проходы»* [1, с. 364]. Этот же прием функционального зонирования-разделения сцены на отдельные участки подвижными занавесами уже применялся Рейнхардтом в постановке «Нищего» Р. Зорге в театре Каммершпиле в 1917 году, и это был новаторский, экспрессионистский прием, также заявленный драматургом уже в самой пьесе. Режиссер фактически выполняет технические идеи сценического оформления, данного в ремарках драматургами.

Подобно образам из стихотворения Николая Гумилева 1910 года «Театр господ бога» («Все мы, святые и воры, / Из алтаря и острога. / Все мы – смешные актеры / В театре Господа Бога» [2, с. 351]), в пьесе Гофмансталя оживают отвлеченные понятия, души отправляются Богом на землю, предварительно разобрав костюмы и реквизит, чтобы сыграть на сцене жизни свои роли. Бог же должен оценить их игру и вынести решение – хорошо ли сыграли, справились ли или нет, и заслужили ли выход из роли.

Рейнхардт поставит пьесу внутри пустующего храма. Таким образом, мир-сцена-храм объединяются, и четкого деления на зал и партер нет. Все – участники действия, активные или пассивные, но объединенные общим пространством. Открытый прием прямого обращения к зрителям разоблачал театральную иллюзию. Уже в самой пьесе Гофмансталя Земля – персонаж, периодически подает реплики в зрительный зал. Никакой «четвертой стены» тут, конечно, быть не может. Театральность жизни постоянно подчеркивается. Звучит фактически шекспировский текст, Нищий в финале говорит Богачу:

*«А нас уже зовут. На сцене гасят свет...»*

*Дай руку мне, мой брат, со мной игравший в драме.*

*Все было – реквизит! Остались нам – мы сами!...»* [1, с. 381].

Религиозно-символистскому, построенному в жанре моралите, тексту пьес Гофмансталя, Рейнхардт придает мистериальное звучание, включая в спектакль приемы театра-зрелища, усиливающие визуальное, убирая текстовое.

Но важно, что религиозный, мистический, «священный» аспект пьес Гофмансталя у Рейнхардта не исчезает. Паперть Зальцбургского собора и площадь перед ним в «Имяреке» 1920-го года, алтарная часть и хоры в Коллегиенкирхе в

76 «Большом Зальцбургском театре жизни» 1922-го года оказываются не только демонстрацией профессионального умения обыгрывать новое сценическое пространство. Это и осваивание сферы духа, соединение церковного и игрового через текст. Рейнхардту удалось добиться разрешения ставить свои спектакли в соборе, в церкви, в чем можно увидеть или возвращение к истокам священного театра, или рассмотреть отступление церкви перед натиском предприимчивого искусства XX века, смывание границ между храмом и балаганом, кафедрой и трибуной... пото-

му что все окружающее человека, по мысли Рейнхардта, все многообразие жизни с ее коллизиями и конфликтами, роком и случайностями – просто сцена. Или, вернее, Сцена.

Таким образом, М. Рейнхардт при работе над мистериальными сюжетами Гофмансталя создает новый мир, перформативными средствами доказывая возможность единства современных и актуальных приемов визуального искусства с религиозным и духовным содержанием текста. Однако при этом воспевается само искусство как акт творчества.

### Список литературы:

- [1] Гофмансталь Г., фон. Большой Зальцбургский театр жизни // Избранное: Драммы. Проза. Стихотворения. – М.: Искусство, – 1995. – С. 263–346.
- [2] Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. – Л.: Советский писатель, – 1988. – 632 с.
- [3] Макарова Г. «Каждый» Гофмансталя // Спектакли XX века – М.: Издательство ГИТИС, 2004. – 488 с.
- [4] Reinhardt M. Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. – Berlin: Hg. v. Fetting, 1974. – 320 s.
- [5] Stern E. Bühnenbildner bei Max Reinhardt. – Berlin: Heuschelverl, 1955. – 136 s.