

DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-161-166>
УДК 821(4).09"19"

Цветков Юрий Леонидович
Ивановский государственный университет

ОТ БАРОЧНОЙ ДРАМЫ К ТРАГЕДИИ: ПЕРВАЯ И ТРЕТЬЯ РЕДАКЦИИ ПЬЕСЫ ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЯ «БАШНЯ»

Впервые изучаются проблемы жанровой типологии двух редакций пьесы «Башня» (1925, 1927) известного австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофманшталя (1874–1929). Первая редакция «Башни» воплощает авторскую «австрийскую идею», которая представляет собой концепцию «консервативной революции» и нацелена на утверждение монархического порядка в обществе. Первая пьеса, написанная по мотивам кальдероновской барочной драмы «Жизнь есть сон» (1634), утверждает власть «духовного» начала принца Сигизмунда при разрешении конфликта, обусловленного астрологическими предсказаниями, и развивается без волевого участия принца. Он становится справедливым правителем, а затем отдаёт власть Детскому королю (из Библии). В третьей редакции кардинально меняется картина мира. События надвигающегося фашизма в Германии и Австрии изменили утопические представления Гофманшталя. В новой редакции полностью меняется мотивация поступков персонажей: принц Сигизмунд становится активным участником событий, а реальной властью обладает солдат Оливье, который организует убийство короля и принца. Автор создаёт трагедийное развитие конфликта и осуждает единоличную диктатуру. Резкий разворот от признания верховенства монаршей власти к изображению жертвы диктаторского произвола изменил диалог согласия первой редакции на императивную картину мира третьей редакции.

Ключевые слова: жанр, барочная драма, трагедия, картина мира, конфликт, идиллия, гротеск, Гуго фон Гофманшталя, «Башня»

Информация об авторе: Цветков Юрий Леонидович, ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5732-977X>, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, г. Иваново, Россия

E-mail: jzvetkov@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.10.2020

Для цитирования: Цветков Ю.Л. От барочной драмы к трагедии: первая и третья редакции пьесы Гуго фон Гофманшталя «Башня» // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 4. С. 161–166. DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-161-166>

Yury L. Tsvetkov
Ivanovo state University

FROM BAROQUE DRAMA TO TRAGEDY: THE FIRST AND THIRD EDITIONS OF THE PLAY «DER TURM» BY HUGO LAURENZ AUGUST HOFMANN VON HOFMANNSTHAL

The problems of genre typology of two editions of the play «Der Turm» (1925, 1927) by the famous Austrian poet and playwright Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal (1874–1929) are studied for the first time. The first edition of the “Der Turm” embodies the author’s «Austrian idea», which is a concept of a «conservative revolution» and is aimed at establishing a monarchical order in society. The first play, based on Baroque drama «Life Is a Dream» (1634) by Pedro Calderón de la Barca asserts the power of the «spiritual» principle of Prince Sigismund in resolving the conflict caused by astrological predictions, and develops without Prince’s willful participation. He becomes a just ruler; and then gives power to the Child king (from the Bible). In the third edition, the picture of the world changes dramatically. The events of impending Nazism in Germany and Austria changed Hofmannsthal’s utopian ideas. The new edition completely changes the motivation of the characters’ actions: Prince Sigismund becomes an active participant in the events, and the real power is possessed by the soldier Olivier, who organises the murder of the king and Prince. The author creates a tragic development of the conflict and condemns the sole dictatorship. A sharp reversal from the recognition of the supremacy of the monarch to the image of the victim of dictatorial arbitrariness changed the dialogue of consent of the first edition to the imperative picture of the world of the third edition.

Keywords: genre, Baroque drama, tragedy, world picture, conflict, idyll, grotesque, Hugo von Hofmannsthal, «Turm»

Information about the author: Yuriy L. Tsvetkov, ORCID <https://orcid.org/0000-0001-5732-977X>, Doctor of Philological Sciences, Professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia

E-mail: jzvetkov@mail.ru

Article received: October 20, 2020

For citation: Tsvetkov Yu.L. From Baroque drama to tragedy: the first and third editions of the play «Der Turm» by Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal. Vestnik of Kostroma State University, 2020, vol. 26, № 4, pp. 161–166 (In Russ.). DOI <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-161-166>

В последнее десятилетие общепринятое понятие «жанр» постепенно вытесняется «дискурсом». Как известно, два разных термина имеют свою понятийную парадигму. Если определение жанровых слагаемых насчитывает многовековую историю, а нормативные поэтики успешно разрабатывали правила и жанровые виды (подвиды) всех трёх родов литературы, то анализ дискурсивных практик только в наше время находит своих теоретиков и защитников. Историческая поэтика приобрела богатейший опыт обобщений во всех национальных литературах. В центре внимания исторической поэтики находится диахроническое развитие литературы и её категориально-аппарата. По мнению М.М. Бахтина, предмет исторической поэтики включает в себя содержание эстетической деятельности, что учёный называл «эстетическим объектом», то есть произведением в его целом, не равным его «тексту» [Бахтин: 17].

Инструментарий исторической поэтики, как считали структуралисты, недостаточно гибок и подвижен с позиций анализа текста, основанного на коммуникативных событиях и процессах. Выдвижение на ведущие роли в теории текста языка, речи и дискурса привело к новой «**коммуникативной модели**, описывающей отношения между текстом и другими субъектами литературного процесса *автором* (адресантом текста), *читателем* (адресатом текста), *языком* (использованной автором для создания текста системы знаков) и *реальностью* (миром фактов, получившим отображение в тексте)» [Михайлов: 33]. Дискурс представляет собой сложный и многогранный языковой и социокультурный феномен, а определения дискурса, предлагаемые учёными разных научных школ и направлений, объединяет связь, что очень важно, с культурно-историческим контекстом, в котором используется язык.

И.В. Силантьев, например, считает, что «жанр есть тип высказывания в рамках определённого дискурса» [Силантьев: 17]. Так, драматический дискурс расположен в поле эстетических коммуникативных стратегий, и собственные, присущие жанру интенции драмы отвечают стратегиям эстетического дискурса, а отдельные дискурсивные роли соотносятся с жанровой системой дискурса. «Можно заметить, – продолжает И.В. Силантьев, – что мы в характеристике коммуникативной стратегии дискурса фактически пришли к терминологическому удвоению понятия жанра и дискурсивной формы. Это, действительно одно и то же...» [Силантьев: 20].

Другие исследователи полагают, что дискурс никак не может заменить жанр. Жанр и дискурс необходимы как два аспекта одного и того же, как соотношение собирательной категории дискурса с инвариантной категорией жанра. По мнению В.И. Тюпы, «жанр – это *инвариант одноименного дискурса* (если их имена совпадают), или, точнее,

субдискурса, ибо речевые “жанры” всегда – модификации некоторого более широкого сегмента словесной культуры (“рода”)» [Тюпа 2018]. М. Фуко также далёк от отождествления двух понятий, он писал: «Каждый речевой жанр в каждой области речевого общения имеет свою определяющую его как жанр типическую концепцию адресата» [Фуко: 74].

В исторической поэтике жанр предстаёт в неразрывной связи с жизненной ситуацией, в которой он функционирует, и с адресатом-читателем при создании «образа мира» – определённого мирозерцания (общего или авторского). В области драмы особую роль приобрела теория трагедии Аристотеля – *учение о катарсисе*, который формирует структуру драмы, находящейся на границе между эстетической реальностью и внеэстетической действительностью, а также о взаимодействии этих миров. В театре, традиционном месте встречи сознания героя и зрителя, происходит переживание катастрофы героя, то есть *катарсис*, характеризующий античную трагедию и английскую трагедию Елизаветинской эпохи (У. Шекспир).

Аристотелевское понимание трагедии, как и многих средневековых драматических жанров, неприменимо к барочной драме, «так как она не носит характер кulta; её цель не катарсис, не “ужас и сострадание”, а “честь Божия и наставление для бюргера” (З. фон Биркен). Поэтому, с другой стороны, катарсис часто связывается здесь с религиозным обращением» [Рымарь: 28]. По мнению немецкого историка литературы Х.-Д. Гелфферта, драма барокко является продуктом контрреформации абсолютистской Европы, в первую очередь Испании. Главная её черта – резкость противоречий: «Если представление о порядке (*ordo*) в средневековье ориентировалось на иерархическую модель общества, то в барокко действительна яркая антитеза: низ – верх, посюсторонность – потусторонность, наслаждение – аскеза. Мысль, которая лежит в основе барочной философии, выражалась в декартовском дуализме *res cogitans* (мыслящая субстанция) и *res extensa* (протяжённая субстанция), этот дуализм является прежде всего идеологическим выражением конкретного дуализма носителя верховной власти и народа» [Gelfert: 78–79].

Политическая проблематика в драме испанского драматурга Кальдерона де ла Барки (1600–1681) «Жизнь есть сон» заключалась в признании народом справедливой королевской власти, пришедшей на смену всеобщего хаоса. Испанский автор использовал многие характерные приёмы барочной поэтики: параллелизм действия (сновидение и реальность), отношения различия и тождества в конструировании судеб персонажей (отец-король – сын-принц), аллегоризм фигур (король – насилие, принц – справедливость), эмблематичность (башня – пространство насилия и высшей справедливости), нацеленных на разгадывание смыслов учёной публикой.

Отказ Гофманшталя от барочной поэтики в «Башне» в пользу трагедийного сценария обусловлен изменением его мировоззрения в течение двух лет, когда появилась реальная угроза прихода к власти пока ещё немногочисленных фашиствующих групп. «Пивной путч» Гитлера 1923 г. в Мюнхене с целью захвата власти и выступления жителей Вены в июне 1927 г. с требованием решительных действий против произвола фашистов положили конец представлениям Гофманшталя о воссоздании Австрии как «семьи народов» в центральной части Европы, что получило название «австрийской идеи» [Цветков 2015: 220–227]. Гофмансталь видел в восстановлении власти Габсбургов традиционные ценности: порядок, толерантность по отношению к нациям и интерес к культурам разноязыкой империи. Однако утопическая «австрийская идея» Гофманшталя не выдержала испытания временем и превратилась в Габсбургский миф о гармоническом прошлом некогда великой западноевропейской державы [Magris 2000].

Сложный замысел Гофманшталя в первой редакции «Башни» при использовании многочисленных литературных источников не отменил воплощения идеи «консервативной революции», которая занимала умы многих выдающихся интеллектуалов того времени, например Томаса Манна [Манн 2015]. В противопоставлении отца – короля Басилио и его преемника – сына Сигизмунда австрийского автора привлекла возможность демонстрации справедливой монаршей власти. Работа над несколькими вариантами «Башни» Гофманшталя заканчивает поиски автором «нового театра», предназначенного для всего общества в целом, как это было во времена древнегреческих полисов, когда театр своим искусством поднимал ключевые вопросы гражданского общества [Гофмансталь: 697].

В барочной пьесе Кальдерона «Жизнь есть сон» польский король Басилио заключил в башню сына Сехизмундо, поскольку астрологами было предсказано, что он станет тираном и убьёт своего отца. Король решил проверить справедливость предсказания: принца во сне перенесли во дворец и, когда он проснулся, его объявили наследником престола. Принц неожиданно проявил необузданный нрав, и во сне его снова перенесли в башню, назвав произошедшее сновидением. Народ Польши узнал о законном наследнике и восстал против короля, требуя передачи власти в руки Сехизмундо. Он встал во главе заговорщиков для того, чтобы «над самим собой победу одержать» и «добро творить» [Кальдерон: 660]. В 1677 году Кальдерон преобразовал этот сюжет при создании духовной пьесы – «auto sacramental», в которой Басилио предстает аллегорией присутствия Бога на земле, а Сехизмундо – олицетворением человека, подчинённого Божьим заповедям. Главная задача барочной и духовной драмы – преодолеть хаос и «обрес-

ти позицию, позволяющую выйти из лабиринта кажимостей к истине – Божественному порядку, *ordo dei*» [Рымарь: 27].

Гофмансталь в первой редакции «Башни» близок к развитию конфликта в драме Кальдерона. Место действия – «польское королевство, но скорее из легенды, чем истории» [Гофмансталь: 351], время действия – «одно из прошлых столетий, по атмосфере своей напоминающее XVII век» (351). Сигизмунд заключён в клетку, прикован к тяжёлому ядру, носит волчью шкуру и спит на соломе. У него добрая душа, он читает книги на латыни и уверен в будущем: «Всё перемешалось, но протрубит ангел – и порядок восстановится» (360). Он говорит о себе: «Свет – это хорошо. Где свет, там нет бед. Так светят звёзды. В душе моей горит звезда. Душа моя свята» (361). Рядом с ним начальник крепости Юлиан. Он защищал наследника от грубого произвола и не раз спасал ему жизнь. Он поучает Сигизмунда: «Ты даже и близко не представляешь себе, что значит жить. Знай же: в мире весят только деяния» (396). Наставления Юлиана были очень важны для принца, поскольку многие годы заточения сломали волю узника.

Атмосферу доверия и высокой духовности башни нарушает сержант Оливье. Он радикально настроен на разрушение: «Все против всех. Ни один дом не устоит. Церкви снесут с лица земли» (354). Имя этого головореза Гофмансталь заимствовал из романа Г.Я.К. Гриммельсгаузена (1621–1676) «Симплициссимус» (1669). Несмотря на грубость тона, Оливье ему отвечает Инвалид с деревянной ногой, слова которого звучат пророчески: «Они вызволят его (принца. – Ю. Ц.), и последние станут первыми, а он будет королём бедняков и будет скакать на белом коне, а перед ним понесут меч и весы» (354). В самом начале драмы появляются два контрастных лейтмотива: разрушение основ прежнего порядка и появление спасителя – короля бедняков. Абсолютная власть в королевстве принадлежит королю Басилию: он «король и отец», его власть исходит непосредственно от воли Всевышнего, что подтверждает наследственный порядок передачи власти. На стороне короля выступают богатые дворяне и вельможи. Однако среди них есть отряды воевод, возмущённые неограниченной властью короля. Они требуют от Сигизмунда клятвы верности решениям Государственного совета.

В ключевой сцене встречи короля и сына, перенесённого из клетки, король просит о прощении. Сигизмунда охватывает чувство страха, он знает только одного Бога-отца. Король даёт сыну приказ убить мятежника – коменданта Юлиана – и поучает: «Смирять злокозненных прежде, чем они перейдут от смутного недовольства к бунту. Натравливай сословие на сословие, край против края, имеющих дом против бездомных, крестьян против господ» (415). Сигизмунд принял короля за сата-

ну, ударил по лицу, отнял меч и замахнулся им. Так стало очевидно, что предсказания астрологов сбылись. Камердинеры набрасываются на Сигизмунда и связывают его. Король-отец, размышляя о предсказании, приказывает убить сына.

Вдруг слышится буйство восстания простолюдинов. Они хотят видеть нищего принца, «безымянного мальчика в цепях» своим вождём, несущего с собой «царство справедливости» (453). Сигизмунд ждёт часа, чтобы возглавить восстание бедноты. Появившийся Оливье, только что убивший Юлиана, угрожает Сигизмунду: «Ну так я живо отправлю тебя на свалку, зашив в собачью шкуру. Но до того я ещё вволю потешусь над тобой!» (434).

Но Сигизмунда одевают в золотые одежды и выводят из башни. Толпа приветствует его, поскольку он разрушил «оковы отцовского насилия» и может называться «великим»: «Но хочу пояснить: самонадеянность моя простирается так далеко, что я хочу двух вещей сразу: устройства порядка в мире и упразднения старого порядка» (453). Вельможи предлагают короновать Сигизмунда. Так по логике барочной драмы воплощается идея монаршей власти и установления нового справедливого общества.

Внезапно раздаётся звон колокольчика. Появляются два мальчика: «*В руках у одного – колокольчик, у другого – ивовый прут. Детский король входит вслед за мальчиками, он в белой одежде и со шлемом на голове...*» (457). Детский король произносит: «Я! Ибо меня возвысили те, кому дано жить в будущем» (457). Склоняясь к Сигизмунду, он произносит: «Ты должен отдать мне меч и весы, ибо ты был королём безвременья... Мы дали миру новые законы, ибо законы должны исходить от молодых» (458). Сигизмунд произносит: «Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня» (459) и отдаёт власть Детскому королю.

Концовка первой редакции возвращает зрителя к приёмам античной драматургии. В ней «*deus et machina*» («Бог из машины») означал неожиданную развязку, не связанную с ходом событий. Олимпийские боги, чаще всего Зевс, помогали героям в опасных ситуациях. Финал первой редакции дезорганизовывал основной барочный прием повтора мотива сна и реальности, о котором писал В. Беньямин: «В драме “Жизнь есть сон” повторение основной ситуации оказывается в центре действия» [Беньямин:138]. Политические противоречия, намеченные в драме, снимаются немотивированным вмешательством добрых сил и создают идиллию отношений монарха и народа. Детский король говорит словами из Библии о спасении человека (Ветхий завет. Книга пророка Исайи 2:4; 3:4).

В редакции пьесы 1927 г. Гофмансталь использовал ту же исходную ситуацию – освобождение принца Сигизмунда из заключения в атмосфере

мятежа и беспорядков. Если в первой редакции справедливость монархического правления получила подтверждение, то в новой редакции духовному миру Сигизмунда противопоставит не только всеобщий хаос, но и угроза установленному миропорядку и ему самому. Контрастные концовки подготовлены диаметрально противоположными концепциями о власти (власть Детского короля vs единоличная власть диктатора).

Осознание искусственности финала первой редакции и утопического существования на сцене двух королей стало причиной создания новой редакции. После серьёзной критики в прессе Гофмансталь более всего прислушивался к мнению немецкого режиссёра Макса Рейнхардта (1873–1943), поскольку все предыдущие инсценировки драм Гофмансталь под его руководством были успешными. Гофмансталь изучил политические трактаты К. Шмитта, теорию драмы В. Беньямина, труды М. Бубера, К. Маркса, исследования по русской революции и творчеству Ф.М. Достоевского, а также драмы Ф. Шиллера, оперы Р. Вагнера и др.

Гофмансталь полностью изменил четвёртый и пятый акты. Новые черты приобрёл образ Юлиана. Он остался воспитателем Сигизмунда в башне, однако у него появились коварные планы: использовать примирение короля с сыном для завоевания власти. Под его начальством находился Оливье. В начавшемся народном бунте мятежники захватили короля Базилия, который стал идеально добрым. Он заявил, что не совершал зла, не был убийцей, просил сохранить ему жизнь и отправить в монастырь, поскольку король являлся «верховным духовным пастырем» [Hofmannsthal: 450]. Базилий с упреками обратился к сыну Сигизмунду: «У меня детское сердце, но его испортил мир вокруг» (450).

Воеводы возвели на трон Сигизмунда, а он в свою очередь назначил министром Юлиана, который собрал тысячи воинов от имени короля, обещая назначить судный день для всех, кто применял насилие. Юлиан назвал имя главного человека, у которого сосредоточена власть – сержант Оливье. В третьей редакции Сигизмунд впервые совершил решительные действия: он участвовал в бою, был ранен, и его признали королём бедняков. Простой народ обращался к Сигизмунду как к «агнцу Божьему» и видел в нём символ «церкви на колёсах» (461).

Внезапно с вооружёнными пиками людьми появился Оливье: «...весь в железе и коже, с пистолетом за поясом, в шлеме и с железной булавой в руках» (462). Он предложил Сигизмунду новую роль: «Когда мы здесь пройдем маршем, ты будешь ехать на повозке, а они будут проходить тысячами мимо тебя и кричать «Хайль» и повторять слова, что ты прогнал своего отца с трона» (464). Сигизмунд задал вопрос, кто дал Оливье власть? Он ответил: «У меня булава, и я в руках судьбы» (465).

Сигизмунд робко возразил: «...но я здесь, и меня здесь нет... Я вижу: у тебя затылок быка и глаза собаки» (465). В это время пришло известие о расстреле короля Базилия. Оливье заявил: «Отменён язык павлинов и комедиантов. В мире настал день здравого смысла. Человек стоит перед своим судьёй. Настал наш суд над теми, кто обманывал народ» (467). Слышатся голоса за пределами башни: «Сигизмунд, будь с нами!» (468). Он подошёл к окну. Снаружи раздался выстрел. Сигизмунд умер со словами: «Будьте свидетелями: я был. Хоть никто и не знал меня» (469).

В третьей редакции воспроизводится императивная картина мира, у которой возможен один единственный путь развития. События привели к победе насильственной власти бунтаря-одиночки. Гофмансталь называл в письмах Оливье «большевиком», а критик М. Твелманн отмечал близость образа Оливье ленинской аргументации необходимости личной диктатуры в революционных переворотах [Twellmann: 138–140]. Гофмансталь, создавая гротескный образ «революционера» Оливье, предполагал сходство событий драмы с революцией в России. Однако историческая ситуация в трагедии была далека от реальных событий в России: цели и задачи социальной революции в драме не определены. Во-первых, Сигизмунд был ставленником воевод, требовавших конституционной монархии, и народа, который требовал справедливого короля. Во-вторых, на фоне многих заговорщических планов мятежников возникает гротескный образ Оливье – экстремиста и убийцы. Он предельно карикатурен и схематичен, поскольку жёстко руководствуется идеей узурпировать власть. Оливье – крайний случай проявления грубой авторитарной силы – определяет и авторский замысел, непримиримый как по отношению к наступающему фашизму в Западной Европе, так и радикальному обновлению общества в форме революционного переустройства мира на примере Советской России. Отвергая и то, и другое, Гофмансталь имплицитно сохранял верность старому монархическому укладу жизни.

Трагедия, закончившаяся катастрофой персонажа (Сигизмунда), поставила перед зрителями огромное количество неразрешимых проблем и оттолкнула их, во-первых, жестокостью образа Оливье, а во-вторых, пессимистическим видением будущего Германии и Австрии, прогнозируя апокалипсис. Гофмансталь предстал во всех вариантах драмы менее всего историком и социологом, а более всего идеалистом, активно работающим с предтекстами и сохраняющим высокую нравственность как завет русской литературы, о чем он не раз писал своим друзьям [Цветков 2016: 30–36].

Проблема политической власти в обществе и путей её достижения как основное проблемное поле «Башни» позволила Гофмансталю противо-

поставить две диаметрально противоположных картины мира – барочную и трагедийную. Резкие колебания авторского сознания от признания верховенства власти справедливого монарха к неприятию диктаторского режима можно объяснить целым комплексом причин как политических (отстранённость от идей реформирования общества), социокультурных (приверженность Габсбургскому наследию), этических (высокая нравственность как завет мировой литературы), психологических (неуверенность в себе), так и личных (семейная нестабильность). Следует вспомнить, что в 1929 году Гофмансталь умер в день похорон старшего сына Франца, совершившего самоубийство.

При всех состоявшихся постановках «Башни» зрительского успеха они не имели. Первая редакция была инсценирована в военное и послевоенное время: в Цюрихе («Шаушпильхаус», 1943), в Венском «Бургтеатре» (1948), возобновлена в 1958 году. Третья редакция нашла воплощение через год после написания (1928) в трёх театрах одновременно: мюнхенском «Принц-регент-театре», гамбургском «Шаушпильхаузе» и вюрцбургском «Штадттеатре» [König 2017]. После нескольких спектаклей они снимались с репертуара.

Список литературы

- Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
- Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М.: Аграф, 2002. 288 с.
- Гофмансталь Г. фон.* Башня // Гофмансталь Г. фон. Избранное / пер. с нем. Ю. Архипова. М.: Искусство, 1995. С. 350–460. (Далее сноски по этому изданию приводятся в круглых скобках с указанием страницы.)
- Гофмансталь Г. фон.* Заветы античности / пер. А. Назаренко // Гофмансталь Г. фон. Избранное. Указ. соч. С. 694–698.
- Кальдерон П.* Жизнь есть сон / пер. Д.К. Петрова // Кальдерон П. Драмы: в 2 кн. М.: Наука, 1989. Кн. 2. С. 529–663.
- Манн Т.* Рассуждения аполитичного / пер. Е.В. Шукшиной. М.: АСТ, 2015. 542 с.
- Михайлов Н.Н.* Теория художественного текста. М.: ЯСК, 2006. 224 с.
- Рымарь Н.Т.* Барокко поэтика // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 27–30.
- Силантьев И.В.* Газета и роман: риторика дискурсивных смещений. М.: Языки славянской культуры, 2006. 224 с.
- Тюпа В.И.* Жанр и дискурс. URL: <http://philology.ru/literature1/tyupa-11.htm> (дата обращения 20.09.2019).
- Фуко М.* Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Касталь, 1996. 448 с.

Цветков Ю.Л. «Австрийская идея» Гуго фон Гофманстала в публицистике Первой мировой войны // Литература и война: ситуация 1914–1918 годов. Русская германистика: ежегодник Российского союза германистов. Т. 12. М., 2015. С. 220–227.

Цветков Ю.Л. Роль нравственного начала русской литературы в эстетике Г. фон Гофманстала // Вестник ИВГУ. Сер.: Гуманитарные науки. Филология. Вып. 1 (16). 2016. С. 30–35.

Gelfert H.-D. Die Tragödie: Theorie und Geschichte. Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1995, 175 s.

Hofmannsthal H. von. Der Turm. Neue Fassung. Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Dramen III. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986, s. 383–469. (Перевод автора статьи; далее сноски по этому изданию приводятся в круглых скобках с указанием страницы.)

Koenig Ch. Wie kann man über Hofmannsthals Trauerspiel “Der Turm” sprechen? URL: <https://networks.h-net.org/node/79435/discussions/156861/zs-musil-forum-studien-zur-literatur-der-klassischen-moderne-34> (дата обращения: 10.10.2019).

Magris C. Der Habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. Wien, Zsolnay, 2000, 414 s.

Twellmann M. Das Drama der Souveränität. Hugo von Hofmannsthal und Carl Schmitt. München, W. Fink, 2004, 245 s.

References

Bahtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of literature and aesthetics]. Moscow, Hudozhestvennaya literature Publ., 1975, 504 p. (In Russ.)

Ben'yamin V. *Proiskhozhdenie nemeckoj barochnoj dramy* [The origin of German Baroque drama]. Moscow, Agraf Publ., 2002, 288 p. (In Russ.)

Gofmanstal' G. fon. *Bashnya* [Tower]. Gofmanstal' G. fon. *Izbrannoe* [Selected works], trans. by Yu. Arhipov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, pp. 350–460. (In Russ.)

Gofmanstal' G. fon. *Zavety antichnosti* [The covenants of the ancient world], trans. by A. Nazarenko. Gofmanstal' G. fon. *Izbrannoe* [Selected works], op. cit., pp. 694–698. (In Russ.)

Kal'deron P. *ZHizn' est' son* [Life is a dream], trans. by D.K. Petrov. Kal'deron P. *Dramy* [Dramas]: in 2 vol. Moscow, Nauka Publ., 1989, vol. 2, pp. 529–663. (In Russ.)

Mann T. *Rassuzhdeniya apolitichnogo* [Reasoning apolitical], trans. by E.V. SHishkina. Moscow, AST Publ., 2015, 542 p. (In Russ.)

Mihajlov N.N. *Teoriya hudozhestvennogo teksta* [Theory of artistic text]. Moscow, YASK Publ., 2006, 224 p. (In Russ.)

Rymar' N.T. *Barokko poetika* [Baroque poetics]. *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij* [Poetics: dictionary of actual terms and concepts]. Moscow, Publ. Kulaginoj; Intrada Publ., 2008, pp. 27–30. (In Russ.)

Silant'ev I.V. *Gazeta i roman: ritorika diskursivnyh smeshenij* [Newspaper and novel: rhetoric of discursive mixes]. Moscow, YAzyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2006, 224 p. (In Russ.)

Tyupa V.I. *ZHanr i diskurs* [Genre and discourse]. URL: <http://philology.ru/literature1/tyupa-11.htm> (20.09.2019). (In Russ.)

Foucault M. *Poryadok diskursa* [The Order of discourse]. Foucault M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti* [The will to truth: beyond knowledge, power and sexuality]. Moscow, Kastal' Publ., 1996, 448 p. (In Russ.)

Tsvetkov YU.L. «Avstrijskaya ideya» Gugo fon Gofmanstalya v publicistike Pervoj mirovoj vojny [“The Austrian idea” by Hugo von Hofmannsthal in the journalism of the First world war]. *Literatura i vojna: situaciya 1914-1918 godov* [Literature and war: the situation of 1914-1918]. *Russkaya germanistika* [Russian German studies]: *Ezhegodnik Rossijskogo soyuza germanistov* [Yearbook of the Russian Union of germanists]. Moscow, 2015, vol. 12, pp. 220–227. (In Russ.)

Tsvetkov YU. L. *Rol' npravstvennogo nachala russkoj literatury v estetike G. fon Gofmanstalya* [The role of the moral principle of Russian literature in the aesthetics of H. von Hofmannsthal]. *Vestnik of Ivanovo State University. Ser.: Gumanitarnye nauki. Filologiya* [Series: Humanitarian Sciences. Philology], vol. 1 (16), 2016, pp. 30–35. (In Russ.)