

Владимирский государственный университет

А. П. СКЛИЗКОВА

**МИР ИГРЫ И МИР ДЕТСТВА
В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ
Г. ГАУПТМАНА**

Учебное пособие

Владимир 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

А. П. СКЛИЗКОВА

МИР ИГРЫ И МИР ДЕТСТВА
В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ
Г. ГАУПТМАНА

Учебное пособие

Электронное издание



Владимир 2023

ISBN 978-5-9984-1726-9

© ВлГУ, 2023

© Склизкова А. П., 2023

УДК 82-2:37
ББК 85.33+84

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор
зав. кафедрой русского языка
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
М. В. Пименова

Доктор филологических наук
профессор кафедры русской литературы
Московского городского педагогического университета (МГПУ)
Г. Т. Гарипова

Склизкова, А. П.

Мир игры и мир детства в ранней драматургии Г. Гауптмана [Электронный ресурс] : учеб. пособие / А. П. Склизкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2023. – 398 с. – ISBN 978-5-9984-1726-9. – Электрон. дан. (2,3 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-R). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Посвящено осмыслению мира детства в контексте онтологического восприятия мира игры в ранних драмах Г. Гауптмана. В пособии подвергаются анализу не только «детские» драмы Гауптмана, но и даются фрагменты статей ведущих отечественных и немецких литературоведов. Подобный комплексный подход позволяет наиболее полно разобраться в вопросе, касающемся как онтологического представления о мире в целом, так и модернистской трактовки его немецким драматургом конца XIX – начала XX века.

Предназначено для студентов-филологов, магистрантов, аспирантов, а также всех, кто интересуется немецкой литературой и филологией.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 525 назв.

ISBN 978-5-9984-1726-9

© ВлГУ, 2023
© Склизкова А. П., 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Раздел 1. ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИГРОВОЙ СУЩНОСТИ МИРА И ИГРОВОЙ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКА	9
Раздел 2. ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИЗАЦИЯ МИРА КАК ВЕЧНОГО ДЕТСТВА, ЧЕЛОВЕКА КАК СОЗИДАЮЩЕГО, ИГРАЮЩЕГО РЕБЁНКА В РАННИХ ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА	58
Раздел 3. ГАРМОНИЧЕСКАЯ КООРДИНАЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В «ДЕТСКИХ» ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА	93
3.1. Игровое вознесение как философско-поэтическая истина в драме Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле»	93
3.2. Игровой, танцевальный мир и его детская игровая модуляция в драме Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет»	153
3.3. Совмещение философских и художественных принципов «самоиграния»: мир «детства» и мир «взрослых» в игровой драме любви «Заложница Карла Великого»	217
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ	301
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	352
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	362
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	394

ВВЕДЕНИЕ

Литературоведы, которые обращались к творчеству немецкого драматурга, не поднимали вопросов, касающихся феномена игры и, соответственно, связанного с нею феномена детства. До сих пор нет ни одной работы, которая затронула бы столь важную для Г. Гауптмана проблему. Между тем ее решение позволяет в наибольшей степени говорить о Г. Гауптмане как творце времени модерна. Он, ощущая вселенскую игровую сущность мира, осмысливает ее философски, воспринимает и процессуально драматически представляет.

Д. Кемпер выделяет два начала, с помощью которых можно проследить развитие модернистской мысли: должно возникнуть чувство необходимости толкования проблемы, связанное с исследованием исторической ситуации, и осознание того, что подобная проблема уже ставилась. Д. Кемпер называет последнее «"Virulent" – «заразной» в значении общезначимой, ценимой в прошлом и требующей не менее важного решения в настоящем» [376, s. 163]. В этом смысле к категории игры можно применить определение «заразная», она осмысливалась так и в классическую, и в романтическую эпоху, в период «микроэпохи» модерна конца XIX – начала XX века подвергалась творческой модификации. Бытийствуя сама в себе и сама собой игра репрезентирует тот принцип бытия, который З. Фрейд назвал «возвращением вытесненного». Его толкователь философ и культуролог Г. Маркузе (1898 – 1977) писал, что этот принцип «используется в различных формах, особенно в конфликте старого и нового <...> когда происходит трансформация первоначального содержания в <...> предельно сублимированной форме» [182, с. 321]. Действительно, через понятие «Sublimo» (в значении перехода из одного состояния в другое) можно выявить игровой феномен макроэпохи модерна, что даст возможность постигнуть специфический ход модернистского сознания «эксклюзивной индивидуальности»¹ Г. Гауптмана.

¹ Д. Кемпер выделяет данный термин Липмана [376, s. 190].

Подобное постижение оказывается возможным при условии рассмотрения «эксклюзивной индивидуальности» Г. Гауптмана в контексте модерна как макроэпохи, берущей начало с середины XVIII столетия и продолжающейся до сих пор. Отсутствие границ в модерне объясняется его непрерывным движением вперед, что и предполагает как в культуре в целом, так и в сознании конкретной творческой личности неизбежное столкновение «старого» и «нового». Этим формам свойственно как противодействие, так и содействие, что и вытекает как из их видимой контрастной сущности, так и из сущности гармонистической: старое не может быть равно новому, но и новое не может возникнуть без старого. Подобный провиденциальный переход, зафиксированный еще в Библейских текстах (Старый завет – Новый завет), позволяет рассматривать модерн как парадигму сознания, как то творческое свободное мышление, которое и свойственно «эксклюзивной индивидуальности».

Творческая личность, следуя традиции, но и отталкиваясь от нее, логически приходит к мысли об отчуждении от общества, какая бы трагедия не разыгралась для нее самой при этом отчуждении. Но одновременно подобная личность смыкается с обществом, предлагая ему свою собственную систему ценностных координат. При этом не является важным сам факт принятия или непринятия обществом подобных ценностей. Главным становится принцип передачи, тот принцип, который рано или поздно будет востребован, постигнут культурным миром.

Соответственно главным в модерне является антропологический принцип, о котором наиболее полно и подробно говорится в недавно вышедшей (2020 год) коллективной монографии «Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII – XX веков». В ней исследуются три антропологические сущности: человек метафизический, человек психологический и человек эстетический. Критерий субъективности выделяется в качестве ведущего, именно с ним и связан доминирующий в модерне процесс становления, имеющий прямые связи с взаимоотталкиванием и взаимопритяжением «старого» и «нового».

Автора времени модерна всегда интересует нечто новое, посредством чего он интерпретирует мир в целом, и себя самого в частности. Подобную интерпретацию невозможно отделить друг от друга,

все это представляет звенья единой цепи, что и вытекает из неоспоримой логики креативного процесса творения, касающегося самопознания и самореализации. Автор-творец, создавая произведения, практически всегда жаждет найти новый смысл в мире, осознать в нем свою личную экзистенциальную сущность. Являясь сам для себя человеком, стремящимся к самопониманию, он создает сходный образ героя, который, по воле автора постигая смысл бытия, интерпретирует себя самого. Образ автора и образ героя невольно отражаются друг в друге, между ними возникают тесные связи, которые могут быть названы игровыми.

Возникает вопрос – что такое игра? С одной стороны, игра может рассматриваться как некий субъективный процесс, поскольку человек, а писатель – творец особенно, как личность, как субъект сам по себе создает игру в своих собственных произведениях. Автор играет с читателем, предлагая ему понять свое творчество с чисто субъективной позиции: осознать авторскую мысль, усомниться в ней или же полностью принять. В этом случае огромная роль принадлежит эстетическому сознанию, причем как авторскому, так и читательскому. Однако, с другой стороны, возникает необходимость разграничить эстетическое сознание и предмет искусства. В этом случае игра может рассматриваться с онтологической точки зрения. Согласно ей игра постигается как в высшей степени серьезный процесс, который в очень малой степени зависит от субъективной рефлексии. Поэтому главным является вопрос о способе бытия игры, той игры, которая значима сама по себе, обладает знаковой природой и не зависит от сознания того, кто решил включиться в игру. Напротив, именно игра вовлекает субъекта в свою собственную игровую природу, но при этом субъект должен обладать особыми качествами – желанием включиться в игру, чувствовать ее игровые моменты, подчиняться ее особым игровым правилам. Такой субъект может, бесспорно, их нарушить, но тогда возникнет другая игра, со своим собственным, только ей присущим игровым движением.

Эти движения производятся как бы сами собой, игра становится упорядоченной и невольно самообновляется, оставаясь при этом игрой. Именно она привлекает игрока, полностью его захватывает, покоряет, заставляет играющего получать удовольствие от самого процесса игры. Следовательно, в игре на основании ее онтологической

сущности главным и решающим фактором ее бытия становятся правила, порядок и законы, что и нарушается играющим в определенный момент, в тот, когда он осознает эту игровую законченность и создает другую. Иными словами, игра, рассматриваемая онтологически, тесно связана с принципами модерна – вечное становление, вечное стремление к обновлению, наконец, вечное подчинение традиции и столь же вечное и необходимое ее обновление.

Игра художника-творца состоит в создании произведения, которое, основываясь так или иначе на действительных событиях окружающего бытия, таким бытием в основе своей уже не является. Произведение, созданное субъектом, само по себе уже знаменует некое иное бытие, не то, от которого оно оттолкнулось, поэтому и должно осознаваться как игровым образом и способом преобразенный мир, мир «на самом деле», мир как значимое, творческое целое.

Итак, игра связана с понятием искусства в первую очередь обладанием собственным бытием, что и позволяет говорить об их сходной онтологической структуре. Игра оказывается в любом случае началом первичным, тем началом, которое внутренне ощущает художник-творец и, вовлекаясь в игру, создает на ее основе свое искусство. Произведение художника, подверженное невидимым игровым принципам, становится видимым игровым проявлением. Автор представляет свой субъективный игровой мир, в котором тесно сплетается первоначальное игровое бытие и то бытие, которое создано ми самим.

Включение в игру позволяет художнику вести разговор о мире и, как следствие этого разговора, постигать историчность бытия в его игровой сущности. Художник при этом старается понять и самого себя, и тот мир, который создается им при помощи вовлечения в игру. Такова онтологическая (игровая) ситуация в общей культуре модерна, осознаваемого в контексте макроэпохи различных игровых субъективных форм. Возникают субъектно-объектные отношения, основой которых служит рефлексия играющего субъекта над игровым объектом. При этом интенсивное игровое влияние объекта (мира) не менее (если не более) значимо, чем роль субъективной рефлексии автора. Он, будучи подвержен игровому иступлению, невольно прислушивается к игровым импульсам внутри себя самого и, ощущая их воздействие, творит собственную игровую действительность.

В ней в полной мере раскрывается та субъективная истина, которая, будучи основана на истине игровой, становится единственной значимой сущностью, поскольку именно в ней проявляется Я художника-творца. Эта истина – не только его внутреннее проникновение в невидимый игровой мир, но и воплощение, творческая репрезентация, его игровой сущности, что связывает художника с объектом – миром и одновременно отдаляет от него.

Получается, что игровой мир не может быть ориентиром для субъекта, но все-таки таковым является. Более того, субъект-творец, не хочет и не может обрести свободу от игрового мира, онтологически им постигаемого, поскольку в этом случае его творение будет лишено всякого смысла. Будучи значимо само по себе, творение сопрягается со своим первоначалом – игровым невидимым миром, сопрягается и отдаляется от него. В творении возникают свои собственные игровые правила, основанные на их первоначальной сущности и эту сущность полностью трансформирующие. Конфликт между творением и творимым кажется неизбежным, но конфликт этот как бы ликвидируется в самом зародыше, поскольку существование одного зависит и подчиняется другому. Тесное взаимодействие творения (игры) и творимого (искусства) обретают ясность и устойчивость друг в друге и благодаря друг – другу. Творение (игра) как нечто невидимое, но онтологически существующее независимо от сознания играющего творца, обретает свою так называемую материальную оболочку – становится творимым и тем самым видимым, осязаемым, чувственно и эстетически воспринимаемым.

Раздел 1. ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИГРОВОЙ СУЩНОСТИ МИРА И ИГРОВОЙ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕКА НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКА

В конце XIX – начале XX века в целом вырабатываются определенные представления об игре, о чем подробно пишет Д. Б. Эльконин в «Психологии игры» (1978). Он обращается к «игровым размышлениям» К. Грооса, Бойтенданка, Г. Спенсера и В. Вундта. Не совсем соглашаясь с их теориями и ведущими постулатами касательно игры, Д. Б. Эльконин подчеркивает неоченимый вклад исследователей рубежа веков, связанный с принципиально новой разработкой «игровой деятельности» и «игрового сознания». При этом Эльконин считает началом подобной разработки взгляды И. Канта и Ф. Шиллера, которые связывали происхождение игры с теорией искусства. Спорность подобного вывода была отмечена А. Г. Аствацатуровым, считавшим, что данное утверждение «приводит к крайне узкой трактовке шиллеровских идей <...> низводится до уровня психологизма <...> философское содержание остается незамеченным» [87, с. 303].

С этим трудно не согласиться. Конечно, «коварный христианин», как называет Канта Ф. Ницше [196, с. 469], говоря о свободной игре познавательных способностей, имеет в виду игру как определенное душевное состояние, в котором «свободно соединяются воображение и рассудок» [150]. Субъективация способности суждения, определяемая принципом вкуса и врожденным талантом гения, приводит к внутреннему восприятию прекрасного, постигаемого, по Канту, посредством игры ощущений. Подобная игра ощущений крайне мало связана с принципами игрового мышления на рубеже веков – с эволюционной биологической теорией Спенсера или с определением игры В. Вундтом как серьезного труда. Однако мысль Канта о введении в игру душевных способностей для ощущения единства и гармонии, обретаемых посредством рефлексии в восприятии трансцендентной целесообразности природы, может рассматриваться, используя образное выражение Д. Кемпера, как межкультурный трансфер, который подлежит тщательному исследованию («Transferforschung»). Вписанное в дискурс исторического анализа «понятие межкультурного трансфера становится важнейшим актом процесса посредничества («Vermittlungsprozess»), связанного со своеобразной духовной игрой,

зависит от личности воспринимаемого» [376, s. 60]. Интересно, что сам Кант, размышляя о значении воображения для свободной игры чистого суждения, выделял его особую роль – «совершенно непонятным образом возвращать далекое прошлое, и, если душа стремится к сравнению, как бы накладывать один образ на другой<...> находить нечто среднее» [150]. Выделяя феномен вкуса как ведущий для критики способности суждения, Кант указывал, что именно благодаря хорошему вкусу можно «не подражать предшественникам, а искать их принципы в самих себе, идти собственным, подчас лучшим путем» [150].

Как видно, в рассуждениях Канта уже закладываются те «игровые» постулаты, та игровая модернизация модерна, наконец, та модернистская игровая культура, которая озарена, по образному выражению Э. Финка, «милостью небожителей и улыбкой муз» [235, с. 403]. Убедительна мысль Канта о том, что свободная игра суждения может возвращать далекое прошлое, посредством чего и происходит наложение образов друг на друга. Кантовское и «возвращение», и «наложение» предполагают особую открытость игрового опыта, о чем пойдет речь в следующую «рубежную» микроэпоху модерна. Через игру осуществляется модернистский глобальный синтез «старого» и «нового», происходит их игровая соотнесенность друг с другом, преодолеваются границы различных временных культурных пластов, возникает единый – игровой – текст модерна. В этом смысле можно заметить показательное соответствие между модернистской реакцией на тексты прошлого и игровым движением «туда-сюда». Впервые о таком движении упомянул голландский психолог Ф. Бойтенданк (F. Buytendijk, 1933) – «hin und her bewegung» [298, s. 54], подчеркнув тем самым один из ведущих признаков и принципов игры. Игра может быть представлена в качестве главного правила модерна, который есть активное движение вперед (игровое «туда») и не менее активное движение назад (игровое «сюда»). Акцент в игре на движение, обновление в бесконечном повторении позволяет говорить о ее внутренней причастности, ее идентичности модернистской рефлексии в отношении культурной традиции: отталкивание от нее и одновременное притяжение к ней, принятие традиционных канонов и их забвение, глубокое погружение в традицию и ее современное обновление. Свободному ходу модернистской мысли присуще игровое начало, посред-

ством которого писатель-модернист постигает литературные явления в единстве и непрерывности. Игра, поэтому, всегда вбирает в себя культурный опыт, опыт истории, опыт познания традиции, ее модернистское переосмысление.

В этом плане интересно обратить внимание на этимологию слова «игра», значение которого сложно познать. В самом слове заложена множественность, совокупность разных понятий, в его назывании, произнесении ощутимо движение, энергия, стремление вперед. Так, средневековый энциклопедист Исидор в «Этимологии», не говоря конкретно о слове «игра», повествует в целом об особенностях орфографии, придавая большинству букв особое сакральное значение. Он выделяет «G» в слове «Gnatus» – «порождение», связанное с «Gentium» – «происхождение» [145, с. 32]. В том и другом слове заглавная «G» является корневым, воспринимается в разнообразных оттенках своего значения, акцентирующих порождение и происхождение некоего движения, особого рода активности. Показательно, что в слове «игра» – «igry» «G» сходным образом является корневой. Тесно смыкаясь по этимологической, называемой Исидором сакральной, функции со своими психологическими деривантами «Gnatus» и «Gentium», игра соотносится со своим собственным происхождением и может трактоваться в контексте осмысления бытия в целом. В немецком языке, как известно, нет подлинного соответствия греческому слову, латинское «ludus» не указывает на какой-либо весомый этимологический контакт с немецким «Spiel». Однако можно говорить о таком процессе совпадения, о котором писал Гадамер, размышляя об этимологии слова «прекрасное»: «<...>греческая мысль оказывает определенное воздействие на формирование немецкого слова, так что существенные моменты совпадают» [110, с. 551], хотя внешнее (графическое) и внутренняя смысловая структура кажутся различными. Сходство по существенным моментам, используя терминологию Гадамера, слова «Spiel» с «igry» и «ludus» проявляется в теснейшем соотнесении его с движением, со своеобразной внутренней этимологической зависимостью от него. В немецком «Bewegung» – движение – корневая «G» («weg») свидетельствует о связи с существительным «der Gang» и глаголом «gehen». Они, выражая разнообразные формы движения, в целом ориентированные на подвижность, на активность, конституируют тесную связь с древним понятием «иг-

ра». Заложённая в игре мысль о движении оказывает влияние и на создание, и на развитие немецких слов (Spiel, Bewegung, Gang), которые по своему внутреннему значению нацелены на древнее «игровое» происхождение. Сакральный статус «G», о котором писал Исидор, проявляет свою функцию укоренения.

Игра тем самым ориентируется на процессуальность понимания далекого и близкого прошлого, настоящего и будущего, создаёт своим собственным существованием вечный игровой пласт модерна «туда-сюда», один образ накладывается на другой, как о том в своё время писал Кант. Он, отмечая роль воображения, называет его особым природным материалом, посредством которого «мы переделываем опыт<...> по принципам,<...> превосходящим саму природу,<...> стремимся к чему-то, находящемуся за пределами опыта» [150, с. 49]. Кант, предлагая с помощью воображения возвыситься над эмпирическим бытием, закрепляет в эстетическом суждении то, что Маркузе в будущем назовет нерепрессивным порядком, когда «игра и видимость становятся принципами цивилизации» [182, с. 67]. Маркузе, размышляя о роли воображения в теоретических постулатах З. Фрейда, подчёркивает, что через воображение достигается свобода от принципа реальности. Включая воображение в метапсихологию Фрейда, размышляя об инстинктах, лежащих за пределами сознательных переживаний, Маркузе устанавливает тесную связь воображения с детской игрой. В игровых действиях детей заложен отказ от принципа реальности, дух движется вглубь себя (sein Insichtgehen), язык мечты доминирует над действительностью, фантазия превосхищает примирение индивида с целым.

Игра, постигая саму себя, отталкиваясь от кантовской способности суждения, а отчасти сливаясь с ней, приобретает высокий статус детской игры. В ней весомая роль отводится воображению, миру кажимости, миру видимости, непринятия бытия реальности.

Подобное неприятие было свойственно и Ф. Шиллеру². В его «Письмах об эстетическом воспитании», читаемых в герменевтическом аспекте движения горизонтов, достаточно чётко осознаётся тен-

2 Он воодушевлён образом поэта наивного и одухотворённого юного мира. Поэт, постигая несовершенства собственного времени, служит своим современникам тем, что преподносит им благородные, величественные и одухотворённые формы своей поэзии. [254, с.104].

денция Великого отказа, о которой, более столетия спустя, подробно расскажет Маркузе. Он, заимствуя образы Орфея и Нарцисса из мифологической традиции, но истолковывая их в духе Фрейда, подчеркнет их желание воссоединиться с утраченным: в отношении Орфея – с Эвридикой, в случае Нарцисса – с самим собой. Тем самым они, как считает Маркузе, «создают условия для признания реальности, существующей по иным нормам» [182, с. 304]. Великий отказ Ф. Шиллера стимулирован осознанием культурной потери – наивного природного мира, перводанности бытия, которую греки «воспринимали естественно, мы воспринимаем естественное» [254, с. 403]. У него возникает чувство «сожаления, с которым мы думаем о прошедшем детстве и детской невинности» [254, с. 402]. В сознании Шиллера укрепляются мысли о возвращении к природе как достижении наивного состояния, интенция его модернистской рефлексии требует обретения утраченного рая. Великий отказ от искусственной жизни – таковой считает Шиллер современность – приводит к желанию «выйти из круга искусственности, <...> тогда неизувеченная природа предстанет<...> во всей своей детской невинности и чистоте» [254, с. 401]. Репрезентация наивности, столь совершенной в прошлом и утраченной людьми, заблудившимися в искусственности, позволяет Шиллеру фокусировать внимание на внутреннем движении «"способности суждения": проживая в «эстетическом государстве», создавать собственную прекрасную природу, бояться смуты не во внешнем мире, а внутри себя» [254, с. 400].

Как видно, Шиллер не говорит ничего о детской игре, но, тем не менее, выдвигает идеал ребенка – идеал не исполненный, а заданный (<...> des Ideal, nicht zwar des erfüllen, aber des aufgegebenen <...>). Последовательно придерживаясь этой точки зрения, Шиллер называет ребенка «священным объектом, уничтожающим величие идеи величие опыта» [254, с. 389]. Однако в дальнейших своих рассуждениях Шиллер оставляет в стороне созданный им самим «заданный идеал» и в значительной мере в противовес ему создает столь известный образ играющего красотою человека.

Играющий человек Шиллера – это не играющий ребенок. Связывая с игрою красоту, видя в «побуждении к игре» нерушимую связь чувственного и формального побуждения, Шиллер тем самым намеренно отдаляет от мира искусства, в котором возможно сопряжение

противоположностей, «величие идеи» – мироощущение ребенка, вводит в эстетическое государство только «величие опыта» – эстетизацию саморепрезентирующего игрового бытия. Философская конструкция играющего человека, «обретающего через игру совершенство» [254, с. 302], не сопоставляется Шиллером с «заданным идеалом» ребенка. Напротив, драматург XVIII столетия подчеркивает, что наивность не может восприниматься как детскость, поскольку ребенок вообще не может быть искусственным. Поэтому, указывает Шиллер, следует говорить о наивности в переносном смысле – «это природный, бессознательный мир, торжество природы над искусством» [254, с. 392].

Между тем именно понятие «заданности» ребенка как идеала вкупе с кантовским понятием гения, которое трактуется как «оригинальность природного дара субъекта в его своеобразном использовании своих позитивных способностей», позволило романтикам мериллом оценки мира сделать детское восприятие. Выходя за рамки теоретических постулатов Шиллера, направляя эстетическую рефлексию на детское сознание, романтики заново осмысливают намечающуюся у Шиллера взаимосвязь между природой и ребенком. Вводя в концепт искусства концепт детства, романтики, в сущности, приходят к «играющему красотой» человеку, о котором столь весомо говорил Шиллер. Однако таким «играющим человеком» оказывается именно ребенок, сознание которого идентично поэту-гению. Он, как считал Новалис, «есть как бы душа души, соотношение между душой и духом» [34, с. 106]. Между ребенком и природой идет разговор Я и Ты, тот, который М. Бубер, подчеркивая инстинкт контакта у ребенка, преподносит с помощью древнееврейского изречения: «<...> во чреве матери человек знает вселенную, при рождении он забывает ее, но эта связь навсегда остается в человеке» [97].

Именно благодаря детскому восприятию природы «внешний мир становится прозрачен, а внутренний многообразен» [35, с. 21]. Так думал, к примеру, Новалис, подчеркивая детскость учеников в Саисе. Они чутки к тихим природным знакам и приметам, их жизнь интуитивная и поэтическая. Ученики в Саисе, писал Новалис, «поглощены игрою мыслей, прозревают их движение, постигают его механизм, возникает связь мира мыслей с вселенской гармонией» [35, с. 37]. Свободная игра суждений Канта, посредством которой осознает-

ся многообразие природы в ее единстве, ее целесообразность, виртуально-субъективно соединяется романтиками с высказанной Шиллером идеей о наивности как чувстве свободы, в основе которого заложено игровое побуждение.

Романтическое прозрение, связанное с понятием движения в игре мыслей, позволяет в будущем познать игру как играцию. Так, Бойтенданк («Wesen und Sinn des Spiels», 1933) выделяет в игре в качестве всеобщего признака интенционное движение, подчеркивает его ненаправленность, двигательную импульсивность. Э. Финк (1905 – 1975), ведя речь о бытийном смысле и строе игры, почувствует заложенное в ней самой «интенсивно подвижное бытие, отсутствие футуризма, окрыленное действие, импульсивное, спонтанно протекающее вершение» [235, с. 87].

Между тем столь экзистенциальное осмысление игры имеет более давнюю традицию. Античное рассмотрение Космоса игровым образом, ощущение действующего в космической жизни игрового начала наиболее ярко проявляются в известном 52-м фрагменте Гераклита «Темного», в котором речь идет об играющем ребенке: «Вековечье ребенок ребячливый в нарды играющий. Ребенка царствие» [123, с. 209]. Сущность мира раскрывается через спонтанную и непосредственную игру ребенка, занятого как игровым строительством, так и игровым разрушением. Сопрягая душу Космоса и индивидуальную душу посредством их «однородной и единосущной» [123, с. 116] детскости, Гераклит усматривает «повсюду путь вверх-вниз» [123, с. 120], считая, что «все есть движение, нет ничего устойчивого, становление никогда не прекращается, непрерывные изменения закономерны» [123, с. 129]. «Темные» мысли Гераклита, как можно предположить, объединяют два момента. Один из них связан с отсутствием чего-то устойчивого, «за что можно бы ухватиться» [123, с. 151], а второй, исходя из подобного отсутствия, наполняет это кажущееся небытие бытием в себе самом – Космосом в качестве мыслящего существа, материально явленного через образ ребенка играющего.

Гераклитовская постижимость непостижимого исполнена глубокого значения для Ф. Ницше. Для него «игра – не только один из важнейших феноменов человеческого бытия, но и способ объяснения мира и сознания» [87, с. 426]. «Отчаявшийся экстремист», как определяет Ницше Х. Гадамер, стремится мыслью в Бесконечное, называ-

ет подобное стремление «взмахом крыльев тоскующей души <...> высшей радостью об отчетливо воспринятой действительности» [196, с. 156]. Связывая Бесконечное (непостижимое) с конечной конкретной сущностью (постижимое) Ницше говорит «об игре созидания и разрушения, <...> у Гераклита Темного мирообразующая сила сравнивается с ребенком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песку и снова рассыпает их» [196, с. 156]. Посредством виртуальной рефлексии Ницше «произносит с почтением имя Гераклита, <...> чувства которого не лгут <...> ибо свидетельствуют о становлении, об изменении и перемене» [196, с. 466].

Данные размышления философа позволяют говорить не только о его сопричастности классическому наследию, но и об осмыслении им столь известной теории Вечного Возвращения. Нетрудно увидеть, что в ней краеугольным камнем является не столько мысль о возвращении, сколько глубокие раздумья о Вечности. Гераклитовский образ Вечности как играющего дитя особенно важен для Ницше в поэтическом разговоре о внутреннем изменении Заратустры: он должен преобразиться – «снова стать ребенком» [196, с. 162]. Лишь когда происходит подобное, «Заратустра начинает любить людей и вести речь о трех превращениях: дух становится верблюдом, львом и, наконец, лев – ребенком» [196, с. 175]. Для Ницше важно именно последнее, поскольку «дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, <...> начальное движение, святое слово утверждения» [196, с. 175].

Итак, гераклитовское игровое деяние Вечности в ходе движения исторической мысли преобразуется в субъективацию эстетического суждения, посредством которой познается мир, лишенный детской наивности и непосредственности. Необходимость его нового обретения и воцарения наполняет концепт игры экзистенциальным, бытийным смыслом, постижение которого позволяет говорить не о возвращении к гераклитовскому образу играющего ребенка, а о его становлении, изменении – превращении грозного льва в невинного беспомощного младенца. Отказываясь от силы льва, овладевая слабостью ребенка, вселенское игровое деяние тем самым обретает ницшеанское «святое слово утверждения».

Таким образом, модерн предстает в качестве игрового искусства, внутри которого самым причудливым образом вершится его игровая модернизация. Поэтому игра, являясь для себя объектом, под-

лежит модернистскому толкованию, но в то же время ускользает от него. На подобную сущность игры обратил внимание Э. Финк. Он, говоря о нереальности – реальности игры, подчеркивал, что она отталкивает от себя какое-либо понятие: «Стараться понять игру – это то же самое, что грубо схватиться руками за нежное крыло прекрасной, хрупкой бабочки» [235, с. 385]. Игра оказывается нечто уникальным, тем, что происходит само собой, естественным состоянием мира и человека. Воспринятое еще со времен Античности онтологическое толкование игры, связанное с оценкой бытия как некоего измерения универсума, в модернистских концепциях, начиная с XVIII века, подвергается разнообразным толкованиям.

При этом игра не может определяться как традиция, сложно связать ее с каким-то конкретным процессом, кроме абстрактного и необходимого движения. Игра, являясь онтологическим понятием, вовлекает в свою сферу и рекламирует свой «способ бытия – художественный опыт, т. е. произведение искусства» [110, с. 148], то, что Гадамер называет «преобразованием в структуру». Такое преобразование наиболее полно и ярко вершится в драматическом творчестве.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Прочитайте Вступление к работе А. Г. Астватурова «Поэзия. Философия. Игра» и ответьте на вопросы

«Со времен Аристотеля феномен игры привлекал к себе внимание многих мыслителей. Сейчас это тема философии, философской антропологии, психологии, культурологии, педагогики; реже к ней обращается литературовед. Очень редко проблема игры поднималась в связи с творчеством Гете.

Для нас такая проблема не подлежит сомнению. Гете никогда не соглашался принять в каком – либо виде платоновское понимание человека как куклы. Марионетки. Которую тянут за нити боги, ему также была чужда игра, смысл которой люди не понимают. Это относилось прежде всего к человеческой субъективности, рассудочным понятиям. Нигде не может быть человек игрушкой, человек хочет играть сам.

В произведениях Гете можно найти массу игровых моделей, которые открывают путь к его пониманию игры. Поэтому можно говорить о том, что Гете – носитель всех лучших игровых качеств культуры XVIII века. Возникает вопрос – что Гете понимал под игрой, считая ее истинной формой осуществления всех видов деятельности? Какой смысл вкладывал Гете в игру? Становится ясно, что играть для Гете означает свободу двоякого рода: свободу от давления повседневности и освобождение от детерминаций, навязанных устоявшимися формами и принципамисамой деятельности, которые эту деятельность ограничивают. Получается, что игра для Гете была не только объектом теоретического рассмотрения, но и формой деятельности».

- Почему феномен игры привлекал к себе многих мыслителей?
- Философское определение игры?
- Как в психологии рассматривается игра?
- Платоновское понимание игры
- Почему Гете не принимал подобное понимание?
- Как вы понимаете нежелание Гете быть игрушкой и его желание быть самому игроком?
- В чем состояло увлечение игрой Гете?
- Каковы игровые модели в произведениях Гете?
- Что конкретно Гете понимал под игрой?
- Если в творениях Гете оппозиция «серьезность – игра»? В чем и как это проявляется?
- Связь у Гете понятий свобода и игра.
- Почему для Гете игра означает свободу от всякого рода детерминаций?
- Как вы понимаете призыв Гете играть природу ради нее самой, видеть в ней единство многообразнейших форм?
- Почему для Гете игра была не только объектом размышлений, но и формой деятельности?

Почему Ф. Ницше называет Канта коварным христианином?

2. Что имеет в виду Кант, говоря о свободной игре познавательных способностей?

3. Связана ли субъективная способность суждения и игра ощущений, о которых ведет речь Кант, с принципами игрового мышления на рубеже веков? Почему? Обоснуйте свой ответ.

4. Какова связь размышлений Канта с межкультурным трансфером?

5. Как сопрягается понятие межкультурного трансфера с процессом посредничества, со своеобразной духовной игрой?

6. Что подразумевает Кант под свободной игрой суждения? Как это связано с понятием вкуса?

7. Можно ли говорить о том, что под пером Канта закладываются игровые постулаты, которые станут в дальнейшем основой модернистской культуры?

8. Как необходимо трактовать кантовское суждение об игровом опыте, посредством которого игра данного суждения возвращает давнее прошлое?

9. Согласны вы с модернистским исходным положением, что через игру возникает глобальный синтез «старого» и «нового»?

10. Каким образом в модерне преодолеваются границы различных временных пластов? Следует ли это соотносить с игровыми вселенскими моментами?

11. Почему можно говорить о том, что игра является одним из главных признаков модерна? как это связано с движением «вперед – назад»?

12. Почему ведущим в игре становится акцент на движение: на повторение и одновременное начало?

13. Как связано с игрой, понимаемой онтологически, восприятие культурной традиции?

14. Докажите на примере любого произведения, что писатель – модернист постигает жизненно – литературные явления в единстве и непрерывности.

15. Может ли, на ваш взгляд, игра вбирать в себя общекультурный опыт? Как это происходит в поэтических текстах?

16. Какова этимология слова «игра»?

17. Соотносится ли игра со своим происхождением в контексте осмысления бытия в целом?

18. О каком процессе совпадения писал Гадамер, размышляя об этимологии слова «прекрасное»?

19. Прочитайте отрывок из работы Гадамера и ответьте на вопросы

«В качестве первого исходного пункта мы избираем понятие, сыгравшее большую роль в эстетике,— понятие игры. Однако наша задача состоит в освобождении этого понятия от субъективного значения, которое свойственно ему в трактовке Канта и Шиллера и к тому же подчинило себе всю новейшую эстетику и антропологию. Когда мы в связи с художественным опытом говорим об игре, то «игра» подразумевает не поведение и даже не душевное состояние творящего или наслаждающегося и вообще не свободу субъективности, включающуюся в игру, но способ бытия самого произведения искусства. Анализ эстетического осознания привел нас к тому, что противопоставление эстетического сознания и предмета искусства не соответствует реальному положению вещей. В силу этой причины нам и важно обращение к понятию игры. Конечно, от самой игры следует отличать поведение играющего, которое как таковое связано с другими типами поведения субъективности. Так, можно сказать, например, что для играющего игра не представляется серьезной ситуацией; именно поэтому в нее и играют. Следовательно, мы можем попытаться определить понятие игры, исходя из этого. То, что представляет только игру, несерьезно. У процесса игры существует со сферой серьезного только одна существенная связь, и отнюдь не потому, что он имеет «цель». Игрой занимаются «ради отдохновения», как говорит Аристотель¹. Важнее то, что в игре заложена ее собственная и даже священная серьезность. Тем не менее в поведении играющего всякая целевая соотнесенность, определяющая бытие с его деятельностью и заботами, не то чтобы исчезает, но своеобразно витает в воздухе. Сам играющий знает, что игра — это только игра.

Субъект игры — это не игрок; в лучшем случае игра достигает через играющих своего воплощения. Этому учит нас уже само употребление слова «игра», а в особенности — его многочисленные применения в метафорике, на которые обратил особое внимание Буйтендейк. Метафорическое употребление всегда — и в данном случае тоже — обладает методическим преимуществом. Если слово переносится в область применения, к которой оно изначально не принадлежит, то собственно «первоначальное» его значение предстает снятым, и

язык предлагает нам абстракцию, которая сама по себе подлежит понятийному анализу. Мышлению остается только произвести оценку. Впрочем, то же самое справедливо и в отношении этимологий, хотя они гораздо менее надежны, так как представляют собой абстракции, предлагаемые не языком, а языкознанием, и их никогда нельзя верифицировать с помощью самого языка, их подлинного употребления. Поэтому даже когда они правильны, то являются не фрагментом доказательства, а предпосылкой понятийного анализа, и только он может предоставить им надежное основание. При наблюдении за употреблением слова «игра», при котором предпочтительно выделяются так называемые переносные значения, выясняется, что мы говорим об игре света, волн, деталей шарикоподшипника, говорим «сила играет», «движется играючи», говорим об играх животных и даже об игре слов. Во всех этих случаях подразумевается движение туда и обратно, не связанное с определенной целью, которой оно заканчивалось бы. Этому соответствует и изначальное значение слова *Spiel* (игра, танец*), которое еще чувствуется в ряде производных слов, например, *Spielmann* (музыкант). Движение, которое и есть игра, лишено конечной цели; оно обновляется в бесконечных повторениях. Ясно, что понятие движения взад и вперед настолько центрально для сущностного определения игры, что безразлично, кто или что выполняет это движение. Игровое движение как будто лишено субстрата. Это игра, в которую играют или которая играет, и при этом не фиксируется играющий субъект. Игра — это совершение движения как такового.

Следовательно, способ бытия игры не таков, чтобы подразумевать наличие субъекта с игровым поведением, благодаря которому и играет игра; скорее уж изначальный смысл понятия «играть» — медиальный. Так, мы часто говорим, что нечто «играет» тогда-то и тогда-то или там-то и тамто, что что-то «играется» или «разыгрывается», что нечто «включено в игру». С точки зрения языка собственно субъект игры — это явно не субъективность того, кто наряду с другими видами деятельности предается также и игре, но лишь сама игра. Мы просто настолько привыкли соотносить феномен типа игры с субъективностью и ее типами поведения, что остаемся глухи к этому указанию духа языка. Тем не менее новейшие антропологические исследования столь широко захватывают тему игры, что она благодаря этому придвинулась вплотную к границам исходящего от субъектив-

ности способа рассмотрения. Хёйзинга нашел игровой момент во всей культуре в целом и в первую очередь подробно описал связь детских и звериных игр со «священными играми» культа, а это привело к познанию специфической нерешительности играющего сознания, что, безусловно, делает невозможным различие веры и неверия. «Сам дикарь не знает понятийного различия бытия и игры, он не знает, что такое идентичность, образ или символ. И поэтому остается сомнительным, не является ли наиболее близким подходом к душевному состоянию дикаря при его сакральных действиях то, что фиксируется в первоначальном термине «игра». В нашем понятии игры размывается различие между верой и ее имитацией» .

Здесь самым существенным образом признается примат игры в отношении сознания играющего, а фактически игровой опыт, описываемый психологами, только тогда предстает в новом свете и разъясняется, когда исходным пунктом описания служит медиальный смысл слова «играть». Игра явно представляет такой порядок, в котором игровые движения взад и вперед производятся как бы сами собой. К игре относится и то, что движение не только бесцельно и непреднамеренно, но и производится без напряжения, опять-таки как бы само собой. Легкость игры, которая, разумеется, вовсе не обязана быть подлинным отсутствием усилий, но феноменологически подразумевает именно такое отсутствие.

Структурная упорядоченность игры дает игроку возможность как бы раствориться в ней и тем самым лишает его задачи быть инициативным, каким он должен быть при напряжениях, свойственных бытию. То же самое проявляется и в спонтанном стремлении к повторению, возникающем у игрока, и в постоянном самообновлении игры, фиксируемом ее формой (например, рефреном в игровой песне). Но то, что способ бытия игры таким образом близко подходит к способу движения природы, позволяет сделать важный методологический вывод. Дело явно обстоит не таким образом, что животные тоже играют и что даже про воду и свет можно в переносном смысле сказать, что они играют. Скорее, напротив, про человека можно сказать, что даже он играет. Его игры — это тоже естественный процесс, да и смысл их, именно потому что он в той или иной мере принадлежит природе, представляет собой чистое самоизобра-

жение. В конечном итоге становится бессмысленным различать в этой сфере собственное и метафорическое употребление.

Однако в вопросе о связи с бытием произведения искусства следует исходить только из медиального смысла игры. Природа, в той степени, в какой она без цели и намерения, без напряжения выступает как постоянно обновляющаяся игра, может представлять чем-то вроде образца для подражания со стороны искусства. Так, Фридрих Шлегель пишет: «Все священные игры искусства — это только отдаленные подобия бесконечной игры мира, вечно творящего себя самого произведения искусства». Другая проблема, которой занимается Хейзинга, также проясняется с помощью указания на фундаментальную роль попеременной направленности игрового движения взад и вперед; это проблема игрового характера состязания. Разумеется, для собственного сознания участника состязания несущественно то, что он играет. Но, очевидно, в состязании возникает напряженное движение игрового характера, выделяющее победителя и таким образом позволяющее всему в целом быть игрой. Сам характер движения столь явно и столь существенно принадлежит к сфере игры, что в конечном итоге игр «в одиночку» вообще не бывает, а именно: чтобы игра состоялась, «другой» не обязательно должен в ней действительно участвовать, но всегда должно наличествовать нечто, с чем играющий ведет игру и что отвечает встречным ходом на ход игрока. Так играющая кошка выбирает клубок шерсти, потому что он способен включаться в игру, а неистребимость игры в мяч основана на свободной и всесторонней подвижности мяча, который способен как бы сам по себе совершать неожиданные движения. Примат игры по отношению к ведущим ее игрокам в том, что касается человеческой субъективности игрового поведения, специфическим образом познается в опыте самими игроками. Здесь снова необходимо обратиться к переносному употреблению слова, которое способно помочь нам извлечь полезные выводы о самой сути значения этого слова.

Так, например, мы говорим о ком-то, что он играет возможностями или планами. То, что мы при этом подразумеваем, очевидно: этот человек еще не зафиксирован на таких возможностях как на все-речь воспринимаемой цели. У него еще остается свобода выбора в пользу той или иной возможности. С другой стороны, эта свобода отнюдь не нерушима. Сама игра скорее представляет риск для игрока.

Можно играть только серьезными возможностями, а это безусловно означает установление с ними такого рода отношений, когда они сами «переигрывают» играющего и могут воплотиться. Именно в таком риске и состоит для игрока все очарование игры. Тем самым можно насладиться свободой решения, которая в то же время нарушается и неотвратимо сужается. Вспомним хотя бы о пасьянсах, «играх терпения». Но то же самое справедливо и для сферы серьезного. Тот, кто ради наслаждения свободой решения избегает действительно необходимых и срочных действий или возится с такими возможностями, которые сам же не принимает всерьез в качестве желаемых и которые поэтому вовсе не связаны с элементом риска, что он их выберет и тем самым себе ограничит, называется проигравшим. Исходя из этого, можно указать общую черту, свойственную отражению сущности игры в игровом поведении: всякая игра — это становление состояния игры. Очарование игры, ее покоряющее воздействие состоит именно в том, что игра захватывает играющих, овладевает ими. Даже если речь идет об играх, в которых стремятся к выполнению самостоятельных задач, существует риск, что игра может «пойти» или «не пойти», что удача может всегда сопутствовать игроку или уходить и возвращаться, что и составляет всю привлекательность игры. Тот, кто таким образом искушает судьбу, на деле становится искушаемым.

Собственно субъект игры — и это очевидно в тех случаях, когда играющий только один,— это не игрок, а сама игра. Игра привлекает игрока, вовлекает его и держит. Это выражается и в собственном, особенном духе игры. При этом мы не имеем в виду настроение или душевное состояние того, кто играет; различие душевного состояния играющих в различных играх, а также удовольствия от игр и склонности к ним является скорее следствием, а не причиной различия самих игр. Игры сами по себе различаются своим духом. Это основывается на том, что они по-разному обозначают и упорядочивают попеременное игровое движение. Правила и порядок, предписывающие определенное заполнение игрового пространства, составляют сущность игры. Эта общая закономерность справедлива всюду, где в наличии игра, например для фонтанов или для играющих животных. Игровое пространство, в котором протекает игра, соразмеряется с ее внутренними законами и ими же ограничивается, то есть устанавливается скорее изнутри, через порядок, определяющий игровое движение,

нежели извне, через препоны, то есть границы свободного пространства, вне которых игровое движение не осуществляется. Как мне кажется, человеческие игры характерны относительно данного общего определения лишь тем, что играют во что-то; это должно означать, что порядок, подчиняющий себе движение, обладает определенностью, «выбираемой» играющим. Для начала он четко отграничивает свое поведение от обычного тем, что хочет играть. Но выбор осуществляется и в рамках общей готовности к игре; выбирается та, а не иная игра.

В соответствии с этим пространство игрового движения — это не просто свободное пространство для разыгрывания; оно специально вычленено и оставлено для игрового движения. Человеческие игры требуют игровой площадки. Отграничение поля игры — как справедливо подчеркивает Хейзинга, сходным образом обстоит дело со священными кругами¹¹ — противопоставляет мир игры как мир, закрытый миру цели, причем без перехода и опосредований. То, что всякая игра — это «игра-во-что-то», справедливо только тогда, когда упорядоченное игровое движение определяется как поведение и отделено от поведения иного типа. Играющий человек даже в игре все еще ведет и держит себя определенным образом, даже если собственная сущность игры состоит в том, чтобы освободить его от напряжения, необходимого при целенаправленном поведении. Таким образом, становится понятнее, почему именно игра — это игра-во-что-то. Каждая игра ставит задачу перед человеком, который в нее играет. Поэтому он может самозабвенно и свободно предаться процессу игры не иначе, чем преобразовав целевые установки своего поведения в задачи игры. Так ребенок, играя в мяч, сам ставит себе задачу, которая является игровой задачей, так как подлинная цель игры — вовсе не ее решение, а порядок и структура самого игрового движения. Своеобразная легкость и облегчение, характеризующие игровое поведение, очевидно, основаны на особом характере, присущем игровым задачам, и зависят от удачности их решения. Можно сказать, что удачное выполнение задачи «репрезентирует ее». Этот оборот особенно напрашивается, когда речь идет об игре, так как здесь выполнение задачи не влечет за собой целевой соотнесенности. Игра действительно ограничивается тем, что репрезентируется, следовательно, ее способ бытия — это саморепрезентация, которая, однако, является универсаль-

ным аспектом бытия природы. Теперь мы знаем, насколько недостаточны биологические представления о цели для того, чтобы сделать понятными живые существа.

То же самое справедливо и для игры: вопрос о ее жизненной функции и биологической цели сам в цель не попадает. Игра отличается тем, что это саморепрезентация. Хотя она, как мы видели, и основана на поведении, связанном с иллюзорной игровой целью, но смысл такого поведения в действительности не состоит в достижении данной цели; скорее самоотдача выполнению игрового задания на деле представляет собой саморазыгрывание. Саморепрезентация игры действует таким образом, что играющий одновременно приходит к собственной саморепрезентации, репрезентируя в то же время игру. Можно видеть игровую задачу в репрезентации только потому, что сама по себе игра — это всегда репрезентация. Так, существуют игры, которые можно назвать репрезентирующими; это, например, игры, в которых свободная смысловая соотнесенность связывается с моментом изображения (типа игры-считалки «На золотом крыльце сидели царь, царевич, король, королевич...»), или же такие, которые и состоят в изображении (например, когда дети играют «в машину»). По своим возможностям всякое изображение — это изображение для кого-нибудь. То, что такая возможность подразумевается, составляет своеобразие игрового характера искусства. Замкнутое пространство мира игры здесь позволяет одной из стен упасть¹³. Культовая игра и игра зрелищная, то есть спектакль, явно могут считаться представлением не в том смысле, в каком «представляет» играющий ребенок. Они не исчерпываются тем, что изображают, но содержат указание, направленное вовне, на тех, кто принимает в них участие в качестве зрителей. В подобном случае игра — это уже не саморепрезентация упорядоченного движения, не просто представление, которому отдается играющий ребенок, а представление для кого-то. Такое присущее представлению указание включается в него и выступает составляющей бытия искусства. Дети играют для себя, даже если они и представляют. Зрителя не подразумевают даже те игры, которые, подобно играм спортивным, играют перед зрителями. Более того, им угрожает потеря присущего им игрового характера состязания именно из-за того, что они становятся состязаниями для зрителей. К тому же, например, процессия, составляющая часть культового действия, — это нечто

большее, чем зрелище, так как по своему смыслу она должна включать в себя всю культовую общину.

Тем не менее культовое действо — это подлинное представление для общины, и точно так же спектакль — это игровой процесс, который в существенной степени требует зрителя. Изображение бога в культе, изображение мира в игре являются тем самым играми не только потому, что вовлекают, так сказать, в игровое представление самих его участников и это способствует их более совершенной саморепрезентации; исходя из себя, они приходят к тому, что играющие предстают для зрителей как смысловое целое. Следовательно, игру превращает в зрелище вовсе не отсутствие четвертой стены; скорее закрытость игры в себе и создает ее открытость для зрителя. Зритель лишь осуществляет то, чем является игра как таковая. Спектакль (Schauspiel) остается игрой (Spiel), так как удовлетворяет требованию, предъявляемому к структуре игры, и является миром, замкнутым в себе. Но и культовые, и светские зрелища, сколь бы ни были они полностью закрытым в себе миром, который они изображают, как бы открыты со стороны зрителя. Только в нем они впервые обретают все свое значение. Игрок играет свою роль, как и в любой игре, и таким образом игра становится представлением, но сама игра — это целокупность играющих и зрителей. И даже наиболее проникновенно познанная и представленная именно такой, какой «задумана», она будет не тем, кто в ней участвует, а тем, кто ее смотрит. В нем игра как бы поднимается до своей идеальности. Для играющих это означает, что они не просто исполняют свои роли, как в любой игре; скорее они их представляют для зрителя. Их тип участия в игре определяется не тем, что они в нее полностью входят, но тем, что они играют свои роли в связи с целостностью зрелища и с оглядкой на нее; полностью же входить в зрелище должен зритель, а не они. Таково тотальное преобразование, происходящее с игрой, когда она становится спектаклем; зрителя оно ставит на место играющего. Отныне он, а не играющий представляет того, для кого и в ком осуществляется игра. Разумеется, это не должно означать, что играющий не в состоянии понять смысл целого, в котором он представляет свою роль. Но у зрителя только одно методическое преимущество: поскольку игра осуществляется для него, становится наглядным ее смысловое содержание, которое должно быть понято; это содержание необходимо отделить от пове-

дения играющих. По сути, здесь снимается различие играющего и зрителя: обоим в равной мере предъявляется требование составить мнение о самой игре в ее смысловой соотнесенности.

Это требование не снижается даже в том случае, когда игровое сообщество отгорожено от всех зрителей, например когда оно оспаривает общественную институционализацию жизни искусства; как и в случае с так называемыми домашними концертами, претендующими на то, чтобы быть музицированием в собственном смысле слова, так как играющие занимаются музыкой для себя самих, а не для публики. Но на деле они стремятся и к тому, чтобы у них «получилось», что, однако, означает: чтобы музыка понравилась тому, кто мог бы ее слушать. Репрезентация искусства по своей сути такова, что она направлена на кого-то, даже если при этом никто не слушает и не смотрит.

Это преобразование, в ходе которого человеческая игра достигает своего завершения и становится искусством, я называю преобразованием в структуру. Только благодаря этому преобразованию игра достигает уровня идеальности, так что она может мыслиться как игра и пониматься как таковая. Только в этом, случае выказывается ее отделенность от изобразительной деятельности играющих, и игра состоит в чистом явлении того, что они играют. Игра как таковая, в том числе и непредсказуемость импровизации, принципиально повторима и в этой мере постоянна. Ей присущ характер произведения, «эргона», а не только «энергейи» 14. В этом смысле я и называю ее структурой. Но то, что таким образом отделимо от изобразительной деятельности играющих, остается тем не менее связанным с изображением. Такая связанность не означает зависимости в том смысле, что игра обретает свою смысловую определенность только благодаря определенным исполнителям, то есть исполняющим и зрителям, и даже не означает зависимости от того, кто, будучи первопричиной произведения, является его творцом, то есть от автора. По отношению к ним игра обладает некоторой автономией, что должно быть включено в понятие преобразования. Если со всей серьезностью обратиться к понятию преобразования, то здесь выявляется некоторый аспект определения бытия искусства. Преобразование — это не изменение, например проводимое в особо значительных масштабах. Изменение скорее всегда подразумевает, что изменяемое одновременно остается прежним и

фиксируется. Как бы ни было тотально изменение, ему подвергается все тот же объект».

- В чем состоит задача Гадамера?
- Что подразумевает игра, если вести речь о художественном опыте?
- К чему привел анализ эстетического сознания?
- Можно ли отличать поведение играющего от самой игры? Почему?
- Связь игры со сферой серьезности
- Что знает сам играющий?
- Что делает игру игрой?
- Почему тот, кто не принимает игру всерьез, портит ее?
- Каков способ бытия игры?
- Может ли быть решена проблема сущности игры?
- Способ бытия игры
- Каков предмет осмысления Гадамера в отношении игры?
- Какой собственной сущностью обладает игра?
- Кто является субъектом игры?
- Каковы наблюдения Гадамера за употреблением слова игра?
- Есть ли переносное значение слова игра?
- Какова связь игры с движением?
- Что значит игровое движение?
- Почему можно говорить о том, что способ бытия игры медальный?
- Где нашел игровой момент Хейзинга?
- Что имеет в виду Гадамер, ведя речь о примате игры в отношении сознания играющего?
- Каков порядок игры?
- Сущность игрового движения. Оно бесцельно, или же производится без напряжения?
- Как Гадамер говорит о структурной упорядочности игры? С чем это связано?
- Способ движения природы и способ движения игры. Какой методологический вывод делает отсюда Гадамер?
- Можно ли назвать игру человека естественным процессом? Почему?

- Как связана игра человека с бытием произведения искусства?
- Почему природа выступает как постоянно обновляющаяся игра?
- Что писал Фр. Шлегель о священной игре искусства?
- Мысли Хейзинги о проблеме попеременной направленности игрового движения.
- Опыт игроков. Каков его характер?
- Почему Гадамер говорит о риске для игроков? С чем и кем связан такой риск?
- Как вы понимаете утверждение Гадамера – всякая игра является становлением состояния игры?
- Почему можно говорить, что игра захватывает играющих?
- Прокомментируйте на поэтических примерах, что игра привлекает игрока, вовлекает его и держит
- В какой связи Гадамер говорит о различном душевном состоянии играющих?
- Различаются ли игры своим духом? Приведите текстовые примеры.
- Противопоставляется ли мир игры закрытому миру целей? Как вы это понимаете? Что такое мир целей? Где он находится?
- Какие задачи ставит игра перед играющим?
- Связь игры со свободой.
- Дайте характеристику игровому поведению
- Как вы понимаете репрезентацию игры?
- Какова игровая цель?
- Связь репрезентации игры с саморепрезентацией играющего
- Для кого играют дети?
- Что превращает игру в зрелище?
- Роль зрителя в игровом спектакле.
- Почему играющий познает игру как превосходящую его действительность?
- Можно ли спектакль назвать игрой? Почему?
- Как и каким образом спектакль может быть замкнут на самом себе?
- Для кого осуществляется игра во время спектакля?
- Есть ли различия между играющими и зрителем?
- Что такое, по Гадамеру, игровое сообщество?
- Какова репрезентация искусства?

20. Как вы понимаете утверждение, что игра ориентируется на процессуальность оппимания далекого и близкого? Согласны ли вы с подобным утверждением? Докажите.

21. Есть ли связь понятия игры с романтическим постулатом о воображении? Почему

22. Как и каким образом устанавливает Маркузе связь воображения с детской игрой?

23. Как Шиллер в работе «Письма об эстетическом воспитании» говорит о воссоединении с утраченным?

24. Прочитайте фрагмент работы Шиллера «Письма об эстетическом воспитании» и ответьте на вопросы

«Итак, мы пришли к понятию такого взаимодействия двух побуждений, при котором действие одного обосновывает и ограничивает действие другого, и каждое побуждение обнаруживается наиболее полно именно благодаря тому, что действует другое.

Это взаимоотношение двух побуждений представляет собою, правда, лишь задачу разума, которую человек в состоянии вполне решить только на высоте совершенства своего бытия. Это в истинном значении слова *идея его человеческой природы*, то есть нечто бесконечное, к чему он в смене времен может постепенно приближаться, никогда не достигая. “Он не должен стремиться к форме за счет своей реальности и не должен стремиться к реальности за счет формы, напротив того: безусловное бытие он должен искать в определенном, а определение бытия в бесконечном. Он должен противопоставить себя миру, ибо он есть личность, и он должен быть личностью, ибо ему противостоит мир. Он должен ощущать, ибо он сознает, и должен сознавать, ибо он ощущает”. Пока он исключает *одно* из этих двух побуждений или удовлетворяется одним после другого, до тех пор он не будет в состоянии познать, что он человек в полном значении этого слова, соответственно истинному значению этой идеи, ибо, пока он только ощущает, для него остается тайной его личность или безусловное бытие, а пока он только мыслит, для него будет тайною его существование во времени или его состояние. Но если бы были возможны случаи, когда он испытывает и то и другое вместе, то есть когда он сознает свою свободу и вместе с тем ощущает свое бытие, когда он одновременно чувствует себя материей и познает себя как дух,— в этих случаях, и только в них, он имел бы пред собою совер-

шенный образ своей человеческой природы, и предмет, представивший пред ним этот образ, служил бы ему символом его осуществленного назначения, а следовательно (ибо это назначение достижимо лишь в совокупности всего времени), и изображением бесконечного.

Если предположить, что подобные случаи возможны в опыте, они вызовут в человеке новое побуждение, которое будет противоположно каждому из двух, рассматриваемому в отдельности, именно потому, что оба действуют в нем; поэтому-то оно и должно быть рассматриваемо как новое побуждение. Чувственное побуждение заботится о том, чтобы было изменение, чтобы время имело содержание, формальное побуждение заботится о том, чтобы время было уничтожено, чтобы изменения не было. Итак, то побуждение, в котором действуют оба в соединении, то есть (да будет мне дозволено называть это побуждение, прежде чем я смогу обосновать его название) побуждение к игре направлено к тому, чтобы уничтожить время в самом времени, соединить становление с абсолютным бытием, изменение с тождеством.

Чувственное побуждение ищет ограничения, оно желает получить объект; побуждение к форме само ограничивает, оно само хочет создать свой объект; побуждение к игре направлено к тому, чтобы получить объект, но таким, каким бы оно его создало, и создать его таким, каким чувство его воспринимает.

Чувственное побуждение исключает из своего субъекта всякую самодеятельность и свободу, формальное побуждение исключает из своего субъекта всякую зависимость, всякую страдательность; но исключение свободы есть физическая необходимость, исключение страдательности есть моральная необходимость; итак, оба стремления понуждают дух: первое — путем законов природы, второе — путем законов разума. Таким образом побуждение к игре, в котором соединены оба побуждения, будет понуждать дух одновременно и физически и морально; оно, следовательно, даст человеку свободу как в физическом, так и в моральном отношении, ибо уничтожает всякую случайность и всякую зависимость. Когда мы страстно любим кого-либо, кто заслуживает нашего презрения, мы болезненно ощущаем оковы природы. Когда мы ненавидим кого-либо, кто заслуживает нашего уважения, тогда мы болезненно ощущаем оковы разума. Но когда он одновременно владеет и нашей склонностью и приобрел наше уваже-

ние, тогда исчезает принуждение чувства и принуждение разума, и мы начинаем его любить, то есть играть одновременно и нашей склонностью и нашим уважением.

Далее, чувственное побуждение понуждает нас физически, а формальное морально, но первое не определяет нашего формального, а второе—нашего материального склада, то есть остается совершенно случайным, будет ли совпадать наше совершенство с нашим счастьем, или наоборот. Итак, побуждение к игре, в котором они действуют оба в соединении, сделает одновременно случайными как формальную, так и материальную сторону нашего существа, как наше совершенство, так и наше счастье; оно уничтожит в *обоих* случайность, именно потому, что оно сделает случайными *обе* стороны и что вместе с необходимостью исчезает и случайность; таким образом в материю .будет внесена форма, а в форму — реальность. В такой же мере, в какой побуждение к игре уничтожит в ощущениях и аффектах их динамическое влияние, оно приведет их к согласию с идеями разума, и в той же мере, в какой оно отнимет моральное понуждение у законов разума, оно примирит эти законы с интересами чувств».

«Я все более и более приближаюсь к цели, к которой веду вас по мало завлекательной тропинке. Но последуйте за мной еще несколько шагов, и тогда откроется более широкий горизонт и, может быть, веселый вид вознаградит за трудность пути.

Предмет чувственного побуждения, выраженный общим понятием, называется *жизнью* в самом обширном значении этого слова; это понятие, которое обозначает все материальное бытие и все непосредственно находящееся в распоряжении чувств. Предмет побуждения к форме, выраженный общим понятием, называется *образом* как в прямом, так и в переносном значении слова; это понятие, охватывающее все формальные свойства предметов и все отношения их к мышлению. Предмет побуждения к игре, представленный в общей схеме, может быть назван *живым образом*, понятием, служащим для обозначения всех эстетических свойств явлений, одним словом, всего того, что в обширнейшем смысле слова называется *красотой*.

Этим объяснением, если бы оно было таковым, красота не распространяется на всю область живого и не заключается в пределах этой области. Глыба мрамора, будучи и оставаясь безжизненной, все же может стать благодаря работе архитектора и скульптора живым

образом. Человек, хотя он живет и имеет образ, все же еще тем самым не есть живой образ,— для этого необходимо, чтобы его образ имел жизнь, а его жизнь образ. Пока мы только думаем о его образе, он еще безжизнен, еще только абстракция; пока мы только чувствуем его жизнь, она еще лишена образа, она простое впечатление. Человек становится живым образом лишь тогда, когда его форма живет в нашем ощущении и его жизнь принимает форму в нашем рассудке, и это случается всякий раз, когда мы начинаем оценивать его как нечто прекрасное.

Но генезис красоты вовсе еще не объяснен тем, что мы в состоянии указать составные части, соединение которых создает красоту; для этого необходимо, чтобы мы поняли это соединение, не поддающееся исследованию, подобно всякому взаимодействию между конечным и бесконечным. Разум выводит из трансцендентальных оснований требование: между материальным и формальным побуждениями должна быть общность, то есть должно существовать побуждение к игре, ибо понятие человеческой сущности завершается только благодаря единству реальности и формы, случайности и необходимости, пассивности и свободы. Разум должен выставить это требование, потому что он по своему существу настаивает на законченности и на устранении всяких ограничений, а всякая исключительная деятельность одного или другого побуждения оставляет природу человека незаконченной и полагает в ней предел. Итак, как только разум провозгласил: должна быть человеческая природа,— он этим самым постановил закон: должна существовать красота. Опыт нам может сказать, существует ли красота, и мы будем это знать, как только опыт показал нам, существует ли человеческая природа. Но ни опыт, ни разум не могут нам показать, каким образом красота и человеческая природа возможны.

Мы знаем, что человек не исключительно материален и не исключительно духовен. Поэтому красота, как завершение существа человека, не может быть исключительно только жизнью, как это утверждали остроумные наблюдатели, слишком точно следовавшие указаниям опыта, а вкус настоящего времени именно в этом и желал бы видеть красоту; но красота не может быть исключительно образом, как это утверждали умозрительные мудрецы, слишком удалившиеся от указаний опыта, и философствующие художники, которые при

объяснении красоты слишком точно следовали за потребностями искусства *.

Красота есть общий объект обоих побуждений, то есть объект побуждения к игре. Это название вполне оправдывается словоупотреблением, которое обозначает названием игры все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не заключает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения. Так как дух во время созерцания красоты находится и счастливой середине между законом и потребностью, то он, именно потому, что имеет дело с обоими, не подчинен ни принуждению, ни закону. Как материальное, так и формальное побуждение настаивают на своих требованиях, так как первое имеет отношение к познанию действительности, второе же — к познанию необходимости предметов, так как во время деятельности первое направлено на сохранение жизни, второе же на сохранение достоинства, а оба вместе, стало быть, на сохранение истины и совершенства. Но жизнь теряет свою ценность, когда вопрос идет о достоинстве, и долг более не понуждает, когда заговорила склонность; и дух свободнее и спокойнее воспринимает действительность предметов, материальную истинность, как только она встретится с формальной истиной, с законом необходимости; отвлечение его не утомляет более, когда может сопровождаться непосредственным созерцанием. Одним словом, все действительное теряет свою значительность, когда приходит в соприкосновение с-идеями, ибо оно становится малым, и все необходимое перестает быть серьезным, ибо становится легким, как только оно встречается с ощущениями.

Однако,— давно желали *цы* возразить мне, — не принижается ли красота тем, что она приравнивается к игре и пустейшим предметам, которые всегда обозначались именем игры? Не противоречит ли понятию разума и достоинству красоты — которая ведь рассматривается как орудие культуры — ограничение красоты простою игрою, и не противоречит ли опытному понятию игры,— которое может существовать и после исключения всего, что касается вкуса,— ограничение игры одною лишь красотою?

Однако что же мы назовем простою игрою теперь, когда мы знаем, что из всех состояний человека именно игра и *только* игра делает его совершенным и сразу раскрывает его двойственную природу? То, что вы, по вашему представлению об этой вещи, называете

ограничением, то я, по своему пониманию, которое я оправдал доказательствами, называю расширением. Поэтому я сказал бы совершенно наоборот: в приятном, в добре, в совершенстве человек проявляет *только* свою серьезность, с красотой же он играет.

Конечно, нам не следует в данном случае припоминать те игры, которые в ходу в действительной жизни и которые обыкновенно направлены на весьма материальные предметы, но мы тщетно стали бы искать в действительной жизни и ту красоту, о которой здесь идет речь. Встречающаяся в действительности красота вполне соответствует встречающемуся в действительной жизни побуждению к игре; однако идеал красоты, выставленный разумом, вместе с тем выставляет и идеал побуждения к игре, который человек должен иметь пред глазами во всех своих играх.

Не ошибается тот, кто станет искать идеал красоты какого-нибудь человека на том же пути, на каком он удовлетворяет свое побуждение к игре. Если греческие племена наслаждаются на Олимпийских играх бескровными состязаниями в силе, быстроте, ловкости и благородном соревновании талантов и если римский народ радуется смертельному бою умирающего гладиатора с его ливийским противником, то эта одна черта поясняет нам, что идеальные образы Венеры, Юноны, Аполлона мы должны искать не в Риме, а в Греции *. Но разум говорит: прекрасное не должно быть просто жизнью или одним лишь образом, прекрасное должно быть живым образом, другими словами — оно должно быть красотой, так как красота предписывает человеку двойной закон: безусловной (формальности и безусловной реальности. Итак, разум в одно и то же время говорит: человек должен только играть красотой и только красотой одною он должен играть.

И чтобы это, наконец, высказать раз навсегда, — человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет. Это положение в настоящую минуту, может быть, покажется — парадоксальным, но оно получит важное и глубокое значение, когда нам удастся серьезно применить его к понятиям долга и судьбы. На нем будет построено, я вам это обещаю, все здание эстетического искусства и еще более трудного искусства жить. Только науке покажется это положение неожиданным, но оно давно жило и действовало в искусстве и в чувствах гре-

ков, главнейших представителей искусства; они лишь помещали на Олимпе то, что следовало выполнить на земле. Руководствуясь истиной этого положения, греки заставили исчезнуть с чела блаженных богов серьезность и заботу, которые покрывают морщинами ланиты смертных, равно и пустое наслаждение, которое делает гладким лицо, лишенное содержания: они освободили вечно довольных богов от оков каких-либо целей, обязанностей, забот, и в праздности и безразличии усматривали завидную божественную долю, которая представляется только более человеческим названием самой свободной и возвышенной жизни. В высоком понимании греков, сразу охватывающем оба мира, исчезло как материальное понуждение законов природы, так и духовное принуждение- нравственного закона в высшем понятии необходимости, и из единства этих двух необходимостей для них возникла истинная свобода. Воодушевленные таким духом, греки стерли с черт лица своего идеала вместе со склонностью и всякие следы воли, или, лучше сказать, они сделали их неразличимыми, так как сумели соединить их в теснейшем союзе. Прекрасное лицо Юноны Лудовизи не представляет нам ни прелести, ни достоинства; нет ни того, ни другого, потому что оба соединены в одно. Женщина-бог требует нашего поклонения, а божественная женщина воспламеняет нашу любовь, и в то время как мы совершенно покорены небесною милосливностью, нас отпугивает небесная самоудовлетворенность. Весь облик покоится и живет сам в себе, как будто пребывая вне пространства, не отдаваясь и не сопротивляясь, без силы, способной бороться с силою, без пробела, в который могло бы вторгнуться временное. Неудержимо захваченные и привлеченные одним и в то же время отдаляемые другим, мы находимся одновременно в состоянии наивысшего покоя и наивысшего движения, и таким образом создается то чудесное волнение, для которого рассудок не может подыскать понятия, а язык названия».

- О каких двух побуждениях говорит Шиллер?
- Как связаны эти два побуждения с разумом?
- Что такое, по Шиллеру, идея человеческой природы?
- Можно ли противопоставить эти два побуждения друг другу?
- Имеет ли значения опыт для тех двух побуждениях, о которых говорит Шиллер?

- О чем заботится чувственное побуждение?
- Какова роль формального побуждения?
- Связь с игрой побуждений. Какое из них решающее?
- Что имеет в виду Шиллер под побуждением к игре?
- Какие ограничения ищет чувственное побуждение? С чем связаны ограничения подобного рода?
- Почему чувственное побуждение исключает самодеятельность? О какой самодеятельности идет речь?
- Почему побуждение к игре будет понуждать дух и физически и морально?
- Как побуждение к игре связано со свободой?
- Почему побуждение к игре уничтожит в ощущениях и аффектах их динамическое влияние?
- Как связан с жизнью предмет чувственного побуждения?
- Как, с точки зрения Шиллера, завершается понятие человеческой сущности? Как подобное завершение связано с побуждением к игре?
- В чем видит Шиллер единство реальности и формы, случайности и необходимости, пассивности и свободы?
- Каким образом оказываются возможна красота и человеческая природа?
- Можно ли назвать красоту объектом обоих побуждений? Почему?
- Как связана красота с понятием вкуса?
- Роль идеи в становлении и осознании красоты?
- Может ли игра быть связанной с красотой? Почему? В чем, по Шиллеру, проявляется эта связь?
- В чем человек проявляет свою серьезность?
- В чем проявляется игра с красотой?
- Что Шиллер говорит про игры, которые направлены на материальные предметы?
- Можно ли обнаружить красоту в действительной жизни?
- Соответствует ли красота побуждению к игре?
- Как вы понимаете слова Шиллера о том, что человек играет только тогда, когда он человек в полном смысле этого слова? А человеком он бывает только тогда, когда он играет?

- На чем, по Шиллеру, может быть построено здание эстетического искусства?

- Связь красоты с серьезностью? Почему Шиллер говорит о грехах в данном контексте?

- Что значит, по Шиллеру, одновременное нахождение в наивысшем покое и наивысшем движении?

- О каком чудесном волнении говорит Шиллер, для которого рассудок не может подыскать понятия, а язык названия?

25. Как связано понятие игры с детством?

26. Можно ли говорить о разнице понятий «детство» и «детскость»? Почему?

27. Как можно экзистенциально осмысливать игру?

28. Почему именно благодаря детскому восприятию внешний мир становится прозрачен?

29. Прочитайте работу Э. Финка «Основные феномены человеческого бытия» и ответьте на вопросы

«Игра, которую знает всякий, знает по собственному опыту задолго до того, как вообще научится надежно управлять своим разумом, игра, в которой всякий свободен задолго до того, как сможет различать понятия свободы и несвободы, эта игра не есть пограничный феномен нашей жизни или преимущество одного только детства. Человек как человек играет и лишь он один, один среди всех существ. Игра есть фундаментальная особенность нашего существования, которую не может обойти вниманием никакая антропология. Уже чисто эмпирическое изучение человека выявляет многочисленные феномены явной и замаскированной игры в самых различных сферах жизни, обнаруживает в высшей степени интересные образцы игрового поведения в простых и сложных формах, на всех ступенях культуры от первобытных пигмеев до позднеиндустриальных урбанизированных народов. Все возрасты жизни причастны игре, все опутаны игрой и одновременно "освобождены", окрылены, очастливлены в ней – ребенок в песочнице точно так же, как и взрослые в "общественной игре" своих конвенциональных ролей или старец, в одиночестве раскладывающий свой "пасьянс". Подлинно эмпирическому исследованию следовало бы когда-нибудь собрать и сравнить игровые обычаи всех

времен и народов, зарегистрировать и классифицировать огромное наследие объективированной фантазии, запечатленное в человеческих играх. Это была бы история "изобретений" другого рода, конечно, чем изобретения орудий труда, машин и оружия, изобретений, которые могут показаться менее полезными, но которые в основе своей были чрезвычайно необходимыми. Нет ничего необходимее избытка, ни в чем человек не нуждается столь остро, как в "цели" для своей бесцельной деятельности. Естественные потребности понуждают нас к действию, нужда учит трудиться и бороться. Затруднение ясно дает нам понять, что нам следует делать в том или ином случае. А как обстоит дело тогда, когда потребности на время утихают, когда их неумолимый бич не подгоняет нас, когда у нас есть время, которое буйно для нас разрастается, растягивается и угрожает вовсе опустеть. Без игры человеческое бытие погрузилось бы в растительное существование. Игра к тому же вливает многие смысловые мотивы в жизненные сферы труда и господства: как говорится, игра оборачивается серьезностью. Иной раз сделанные в игре изобретения внезапно получают реальное значение. Человеческое общество многообразно экспериментирует на игровом поле прежде, чем испробованные там возможности станут твердыми нормами и. обычаями, обязательными правилами и предписаниями. Игра как испытание возможностей занимает в системе экономики социальной практики громадное место, хотя ее экзистенциальный смысл никогда не исчерпывается этой функцией. Философская антропология обязана выйти за пределы эмпирического понимания игры и прежде всего разработать концепцию принципиальной структуры, бытийного строя и имманентного бытийного понимания игры.

Человеческую игру сложно разграничить с тем, что в биолого-зоологическом исследовании поведения зовется игрой животных. Разве не бесспорно наличие в животном царстве многочисленных и многообразных способов поведения, которые мы совершенно не задумываясь должны назвать "играми"? Мы не можем найти для этого никакого другого выражения. Поведение детей и поведение детенышей животных кажется особенно близкими одно другому. Взаимное преследование и бегство, игра в преследование добычи, проба растущих сил в драках и притворной борьбе, беспокойное, живое проявле-

ние энергии и радости жизни все это мы замечаем как у животного, так и у человека. Внешне прямо-таки поразительное сходство. Но сходство между животными и человеком сказывается не только в поведении человеческих детей и детенышей животных. Человек живое существо, "animal": бесчисленные черты сближают и роднят его с животными, и близость эта столь велика, что тысячелетиями человек ищет все новые формулы, чтобы отличить себя от животного. Вероятно, один из сильнейших стимулов антропологии – стремление к подобному различению. Животное избегает человека. По крайней мере дикое животное со своим ненарушенным инстинктом старается обойти нас стороной, оно чуждается нарушителя спокойствия в природе, но не "различает" себя от нас.

Человек есть природное создание, которое неустанно проводит границы, отделяет самого себя от природы, от природы вокруг и внутри себя обездоленное животное, не управляемое уже надежными инстинктами, обреченное отстранять себя, – оно уже не существует просто так, но, скорее, отброшено назад на свое бытие, отражено к нему, оно относится к самому себе и к бытию всего сущего, неустанно ищет потерянные тропы и нуждается в определениях самого себя, чувствует себя "венцом творения", "подобием бога", местом, где все, что есть, обращается в слово, или же вместилищем мирового духа.

Человеческий дух уже разработал многочисленные формулы для того, чтобы утвердиться в своей исключительности и необыкновенной весомости, чтобы дистанцироваться от всех прочих природных созданий. Возможно, трудным делом окажется отобрать среди подобных различений те, которые идут от нашей гордости и высокомерия, и те, которые на самом деле истинны. Пусть некоторые из этих формул ложны – несомненно то, что мы различаем и существуем в подобных различениях. Акт постижения человеком самого себя имеет предпосылкой противопоставление себя всему остальному сущему. Животное не знает игры фантазии как общения с возможностями, оно не играет, относя себя к воображаемой видимости. С точки зрения науки о поведении, специфически человеческое в игре выявлено быть не может. Неотложной задачей философского осмысления остается утверждение понятия игры, означающего основной феномен нашего бытия, вопреки широкому и неясному использованию слова "игра" в рамках зоологического исследования поведения. Задача эта тем неот-

ложней, чем обширные материалы о психологии животных. То обстоятельство, что человек нуждается в "антропологии", в понятийном самопонимании, что он живет с им самим созданным образом самого себя, с видением своей задачи и определением своего места, постоянно пеленгуя свое положение в космосе, что он может понимать себя, лишь отделив себя от всех остальных областей сущего и в то же время относя себя к совокупному целому, ко вселенной, уже само это есть антропологический факт огромного значения.

У животного нет никакой "зоологии", и она ему не нужна, тем более как бы с противоположной стороны у него нет "антропологии". Конечно, домашнее животное знает человека, собака -- своего хозяина, дикий зверь своего врага. Но подобное знание инакового сущего не составляет момента самопознания. Антропология не какая-то случайная наука в длинном ряду прочих человеческих наук. Никогда мы не становимся для себя "темой", предметом обсуждения, как природное вещество, безжизненная материя, растительное и животное царства. Человек действительно бесконечно интересуется собой и именно ради себя исследует предметный мир. Всякое познание вещей в конечном счете ради самопознания. Все обращенные вовне науки укоренены в антропологическом интересе человека к самому себе. Субъект всех наук ищет в антропологии истинное понимание самого себя, понимание себя как существа, которое понимает. Особое положение антропологии не только в системе наук, которым предается человек, но и в совокупности всех человеческих интересов и устремлений основывается на изначальной самоозабоченности человеческого существования. Труд есть явное выражение подобной заботы; только потому, что в "теперь" человек предвидит "позже", в "сегодня" -- "завтра", он может позаботиться, спланировать, потрудиться, принять на себя теперешние тяготы ради будущего удовольствия. В сфере же господства, борьбы за власть людей над людьми возможно обеспечение будущего, стабилизация отношений насилия институционально закрепленными правовыми отношениями. Труд и господство свидетельствуют об отнесенной к будущему заботе человеческого бытия.

А как обстоит дело с игрой? Не является ли ее именно глубокая беззаботность, ее радостное, пребывающее в себе настоящее, ее бесцельность и бесполезность, ее блаженное парение и удаленность от

всех насущных жизненных нужд тем, что придает ей волшебную силу, пленительное очарование и способность осчастливить? Разве игра не противоречит тому, что мы только что назвали центральной антропологической структурой человеческого интереса - "заботой?" Разве теперь не могут нам возразить, что беззаботность игры есть указание на то, что игра изначально есть нечто нечеловеческое, что она, скорее, принадлежит к еще не потревоженной, не нарушенной никакой рефлексией животной жизни природного создания, что человек обладает естественной способностью к игре преимущественно лишь в детском возрасте, в состоянии, ближе всего находящемся к растительной и животной природной жизни, что он все больше утрачивает непринужденность игры, когда начинается серьезность жизни? Подобное возражение упустило бы из виду, сколь велико отличие человеческой беззаботности от всякого лишь по видимости сходного поведения животного. Животное не "заботится" и не бывает "беззаботным" в нашем смысле слова. Лишь сущее, в существе своем определенное "заботой", может также и быть "беззаботным". В строгом смысле животное ни "свободно", ни "несвободно", ни "разумно", ни "неразумно". Лишь у человека есть возможность прожить жизнь по-рабски и неразумно. Беззаботность игры по существу своему не имеет негативного характера, подобно неразумию или рабскому сознанию.

Здесь как раз все наоборот: именно бесполезная игра аутентична и подлинна, а не такая, которая служит каким-то внеигровым целям, как то: тренировка тела, установление рекорда, времяпрепровождение как средство развлечься. В новейших теориях игры сделана попытка представить игру как феномен, который присущ не только живому, но известным образом встречается повсюду. Как утверждают сторонники этих теорий, отражения лунного света на волнующейся водной поверхности есть игра света; череда облаков в небесах отбрасывает игру теней на леса и луга. Определенная замкнутость места действия, движение, производимое на фоне ландшафтной декорации лунным светом, тенью от облаков и тому подобным, будто бы позволяют предположить, что где-то посреди реального, опытно постигаемого мира является некий игровой феномен, "парящий" над реальными вещами в качестве прекрасной эстетической видимости.

Игра есть прежде всего якобы свободно парящий эпифеномен, прекрасное сияние, скольжение теней. Подобные игры можно обна-

ружить во всем просторе открывающейся нам природы. Это нечто вроде эстетического творчества природы, и тогда с полным правом можно говорить, например, об игре волн; оказывается, что это вовсе не человеческая метафора, не перенос человеческих отношений и явления природы. Напротив, природа играет в самом изначальном смысле, а игры природных созданий, животных и людей, производны. На первый взгляд в этом утверждении содержится нечто подкупающее. Можно увязать его с красочной, образной повседневной речью, которая постоянно подхватывает игровую модель, чтобы выразить в языке по-человечески переживаемую, трогаящую нас своей красотой и очарованием природу. Игра выводится из теснины только человеческого явления в качестве оптического события огромного диапазона, человек, в крайнем случае, может быть вовлечен в такую игру. Итак, игры представляются частными случаями всеобщей, распространенной на всю природу "игры".

Нам кажется, что такое понимание игры неправильно. Здесь основанием анализа делается определенное эстетическое или даже эстетизирующее отношение к природе, но это основание остается в тени и явно не признается. Световые эффекты и скользящие тени столь же реальны, как и вещи, которые они освещают или затемняют. Природные вещи окружающего нас мира всегда выступают при определенных обстоятельствах своего об-стояния: на рассвете, под бросающим тень облачным небом, в сумеречной ночной тьме, полной лунного сияния. И каждая вещь на берегу водоема бросает свое зеркальное отражение на поверхность воды. Так что так называемые игры света и тени не более чем лирическое описание тех способов, какими даны нам вещи окружающего мира.

Естественно, мы не случайно используем подобные "метафоры", говорим об игре волн или об игре световых бликов на водной зыби. Однако не сама природа играет, поскольку она есть непосредственный феномен, а мы сами, по существу своему игроки, усматриваем в природе игровые черты, мы используем понятие игры в переносном смысле, чтобы приветствовать вихрь прекрасного и кажущегося произвольным танца света на волнующейся водной поверхности. На деле танец света на тысячегранных гребешках волн никогда не "произволен", никогда не свободен, никогда он не бывает исходящим из себя

творческим движением. Нерушимо и недвусмысленно здесь властвуют оптические законы.

Световые эффекты "игра" в столь же малой степени, в какой гребешки волн, с их ломающимися пенными гребнями, -- белогривые кони Посейдона. Поэтические метафоры здесь с наивным правом может использовать грезящая, погруженная в прекрасную видимость душа но не человек, который мыслит, постигает и занимается наукой или который занят выработкой философского понятия игры. Мы не хотели этим сказать, что не может и не должно быть осмысленного переноса идеи игры на внечеловеческое существо. Там, где метафорическое или символическое понимание игры оказывается шире человеческой сферы, необходимо просто критически выверить и разъяснить оправданность, смысл и пределы подобного перехода границ. Но ни в коем случае не следует отдаваться полупоэтической манере эстетизирующего созерцания природы. Проблема "антропоморфизма" столь же стара, как и стремление европейской метафизики выработать онтологические и космологические понятия. То понимание бытия и мира, которого мы можем достичь, всегда и неизбежно будет человеческим, то есть пониманием бытия и мира конечным созданием, которое рождается, любит, зачинает и рождает, которое трудится и борется, играет и умирает. Элеат Парменид сделал попытку помыслить бытие в чистом виде, исходя из него самого, а с другой стороны, представить понимание бытия человеком как ничтожное и иллюзорное: он попытался мысленно взглянуть глазами бога. Но его мышление осталось вместе с тем связанным с неким путем, *hodos dizesio* (фрагм. 2), путем исследования. То же можно сказать и о Гегеле, который переосмыслил путь человеческого мышления в путь бытия, самопознающего себя в человеке и благодаря человеку. Антропоморфизм не преодолевается просто отказом от наивного языка образов и заменой его строгими понятиями. Наша голова, мыслящий мозг не менее человечески, чем наши органы чувств.

Для проблемы игры из этого следует, что игра есть онтологическая структура человека и путь человеческой онтологии. Содержащиеся здесь соотношения между игрой и пониманием бытия могут быть замечены лишь тогда, когда феномен человеческой игры будет достаточным образом разъяснен в своей структуре. Наш анализ с самого начала отказался от того поэтизирующего способа рассмотрения, ко-

торый надеется обнаружить феномен игры повсюду, где вольная, наивная в своем антропоморфизме речь метафорически говорит об "игре" например, о серебристых лунных лучах на волнуемой ветром морской поверхности. По видимости "более широкое" понятие игры, включающее в себя "игры" луны, воды и света наравне с играми колышущейся нивы, детеныша животного или человеческого ребенка, а то и вовсе ангела и бога, в действительности не дает ничего, кроме эстетического впечатления, впечатления витающей необязательности, прекрасного, произвола и сценической замкнутости. Мы настаиваем на том, что игра в основе своей определяется печатью человеческого смысла.

Свободное пространство за окном переходит в пространство комнаты не прерываясь. Напротив, пространство комнаты не переходит непрерывно в пейзажное пространство картины, оно определяет только то, что есть в картине "реального": изрисованное полотно. Пространство образного мира не часть реального пространства, в котором занимает какое-то определенное место и картина как вещь. Находясь в каком-то определенном месте реального пространства, мы вглядываемся в "нереальное" пространство пейзажа, принадлежащего к образному миру. Изображение нереального пространства использует пространство реальное, но они не совпадают. Важно не то, на чем основывается иллюзорное, лучше воображаемое, явление пейзажа образного мира, действительно ли и каким образом осознанные и освоенные иллюзионистические эффекты стали использоваться как художественные средства искусства для создания идеальной видимости. В нашем контексте важно отметить ту свободу и легкость, с какой мы принимаем различие картины и изображенного на ней "образного мира" (не употребляя никаких понятийных различий). Мы не смешиваем две области: область реальных вещей и область вещей внутри картины. Если же случится подобное смешение, то мы вообще не заметим никакой "картины". Восприятие картины (не касаясь здесь художественных проблем) относится к объективно наличной "видимости", представляющей собой медиум, тот, в котором мы видим пейзаж образного мира. В самом образном мире - опять же реальность, но не та, в которой мы живем, страдаем и действуем, не подлинная реальность, а как бы "реальность". Мы можем представить себя внутри пейзажа образного мира и людей, для которых образный мир означал

бы их "реальное окружение"; они оказались бы субъектами внутри мирообраза данного образного мира, мы же субъектами восприятия изображения. Мы находимся в иной ситуации, чем изображенные на картине люди. Мы одновременно видим картину и видим внутри картины, находимся в реальном сосуществовании с другими наблюдателями картины и в как-бы-сосуществовании слицами внутри образного мира. Положение дел, однако, еще более запутано следующими обстоятельствами. Поскольку всякое изображение, отвлекаясь от присущего ему "образного мира", нуждается также и в реальных носителях изображения (полотно, краски, зеркальные эффекты и т.д.) и оказывается в этом отношении частью простой реальности, картина снова может быть изображена на другой картине, и так мы сталкиваемся с повторениями (итерацией) образов. Например, картина изображает "интерьер", культивированное внутреннее пространство с зеркалами и картинами на стенах. Тогда декорация образного мира относится к имеющимся внутри него картинам как наша реальность ко всей картине как таковой. Модификация "как бы" образной "видимости" может быть воспроизведена нам легко представить себе картины внутри картин образного мира. Но разгадать итерационные отношения не так-то легко. Лишь в воображаемом медиуме образной видимости кажется возможным сколь угодно частое воспроизведение отношения реальности к образному миру; в строгом смысле, образность высшего порядка ничего не прибавляет к воображаемому характеру картины. Изображение внутри изображения не является более воображаемым, чем исходное изображение. Усиление, которое мы, наверное, интенционально понимаем, само есть только "видимость". Указание на эти сложные соотношения в картине, которые, правда, всегда известны нам, но едва ли могут быть изложены с понятийной строгостью, послужит путеводной нитью для структуро-аналитического понимания игры. В игре мы производим воображаемый игровой мир. Реальными поступками, которые, однако, пронизаны магическим действием и смысловой мощью фантазии, мы создаем в игровом сообществе с другими (иногда в воображаемом сосуществовании с воображаемыми партнерами) ограниченный игровыми правилами и смыслом представления мир игры. И мы не остаемся перед ним как созерцатели картины, но сами входим в него и берем внутри этого игрового мира определенную роль. Роль может переживаться с различной интенсив-

ностью. Есть такие игры, в которых человек до известной степени теряет себя, идентифицирует себя со своей ролью почти до неразличимости, погружается в свою роль и ускользает от самого себя. Но подобные погружения нестабильны. Всякой игре приходит конец, и мы просыпаемся от пленившего нас сна. А есть игры, в которых играющий обращается со своей ролью суверенно легко, наслаждается своей свободой в сознании, что в любой момент он может отказаться от роли. Игру можно играть с глубокой, почти неосознаваемой творческой активностью, а можно с порхающей легкостью и грациозной элегантностью. Игровое представление не охватывает одних только играющих, закуклившихся в свои роли: оно соотнесено и со зрителями, игровым сообществом, для которого поднят занавес. Об этом ясно свидетельствует зрелищная игра. Зрители здесь не случайные свидетели чужой игры, они небезучастны, к ним с самого начала обращена игра, она дает им что-то понять, завлекает в сети своих чар. Даже не действуя, зрители оказываются околдованными. Представление в его традиционной форме, с окружающей его декорацией, подобно картине. Зрители видят раскрывающийся перед ними игровой мир. Пространство, в котором они себя ощущают, не переходит в сценическое пространство -- или же переходит только в пространство сцены, поскольку оно есть все же лишь игровой реквизит, а не дорога в Колон. Пространство игрового мира использует реальное место, действие игрового мира – реальное время, и все же его невозможно определить и датировать в системе координат реальности. Раскрытая сцена словно окно в воображаемый мир. И этот необычный мир, открывающийся в игре, не только противостоит привычной реальности, но обладает возможностью воспроизвести внутри себя это противостояние и свой контраст с реальностью. Подобно картинам в картинах существуют и игры в играх. И здесь итерация многоступенчата по интенции, но удерживается в одном и том же медиуме видимости игрового мира. По своему воображаемому содержанию игра третьей ступени не более воображаема, чем игра второй или первой ступени. И все же такая итерация не лишена значения. Когда долго колебавшийся принц Датский велит поставить внутри игрового мира еще одну игру, изображающую цареубийство, и этим разоблачающим представлением ставит в безвыходное положение причастную к убийству мать и ее любовника, то при этом игровое сообщество взирает в игре на другое

игровое сообщество, становится свидетелем ужасной замороженности и само подпадает под власть колдовских чар.

Двойное самопонимание человеческой игры: непосредственность жизни и рефлексия. Игра принадлежит к элементарным экзистенциальным актам человека, которые знакомы и самому неразвитому самосознанию и, стало быть, всегда находятся в поле сознания. Игра неизменно ведет с собой самотолкование. Играющий человек понимает себя и участвующих в игре других только внутри общего игрового действия; ему известна разрешающая, облегчающая и освобождающая сила игры, но также и ее колдовская, зачаровывающая сила. Игра похищает нас из-под власти привычной и будничной "серьезности жизни", проявляющейся прежде всего в суровости и тяжести труда, в борьбе за власть: это похищение порой возвращает нас к еще более глубокой серьезности, к бездонно-радостной, трагикомической серьезности, в которой мы созерцаем бытие словно в зеркале. Хотя человеческой игре неизменно присуще двойное самопонимание, при котором "серьезность" и "игра" кажутся противоположностями и в качестве таковых вновь снимают себя, играющий человек не интересуется мыслительным самопониманием, понятийным расчленением своего окрыленного, упоительно настроенного действия. Игра любит маску, закутывание, маскарад, "непрямое сообщение", двусмысленно-таинственное: она бросает завесу между собой и точным понятием, не выказывает себя в недвусмысленных структурах, каком-то одном простом облике. Привольная переполненность жизнью, радость от воссоединения противоречий, наслаждение печалью, сознательное наслаждение бессознательным, чувство произвольности, самоотдача поднимающимся из темной сердцевины жизни импульсам, творческая деятельность, которая есть блаженное настоящее, не приносящее себя в жертву далекому будущему, все это черты человеческой игры, упорно сопротивляющиеся с самого начала всякому мыслительному подходу. Выразить игру в понятии разве это не противоречие само по себе, невозможная затея, которая как раз усложняет постановку интересующей нас проблемы? Разрушает ли здесь рефлексия феномен, являющийся чистой непосредственностью жизни?

Осмыслить игру - разве это не все равно что грубыми пальцами схватить крыло бабочки? Возможно. В напряженном соотношении

игры и мышления парадигматически выражается общее противоречие между непосредственностью жизни и рефлексией, между в-себе-бытием и понятием, между экзистенцией и сознанием, между мышлением и бытием, и именно у того самого существа,

Указав на "страх" и "сострадание", мы попытались пояснить ситуацию зрителя, включенного в игрово сообщество, не созерцающего игру с безучастным равнодушием и не "проходящего мимо" нее, захваченного и затронутого миром игры. Зрелищу нужны отнюдь не только актеры и их роли, но и игровое сообщество. Конечно, попытка охарактеризовать зрителя игры-представления лишь через взволнованную затронутость была бы односторонней. Ведь есть совершенно иное поведение зрителей -- например, зрителей комедии и сатиры, вызывающих смех. И в этом случае верно, что смеемся мы над самими собою, не над эмпирическими недостатками, слабостями и дурачествами тех или иных индивидов, но над слабостью и глупостью человеческого существа. Комедия не менее символична, нежели трагедия. Она освобождает нас, устанавливая ироническую дистанцию между человеком и человеческим. Шутка, юмор, ирония эти основные элементы игровой веселости прокладывают путь временному освобождению человека в смеховом возвышении над самим собой. Комедия снимает с нас бремя гнетущей кабалы труда, подчиненности чьему-то господству, любовной страсти и мрачной тени смерти. Смех как смех над-самим-собой свойственен лишь существу, существующему как конечная свобода. Ни одно животное смеяться не может. Бергсон написал знаменитое сочинение под заглавием "Le Rire", где он представил смех сущностным отличием человека. Правда, греки верили, что их боги, поскольку им не нужно трудиться для поддержания своей бессмертной жизни, либо -- по аналогии с человеком -- проводят дни в веселой игре, как говорил Гомер, либо заняты непрерывным мышлением и управлением миром, как говорили философы. Олимпийские боги изображались игроками, люди -- их игрушками, которыми они распоряжались по своему усмотрению. И то, что для смертного было сокрушающей сердце трагедией, бессмертному вполне могло показаться комедией. Наверное, их смех имел недобрый оттенок злорадства -- и тогда, когда гомерического хохота потряс Олимп, когда Гефест, искусный и "рогатый" бог поймал Афродиту в объятиях Ареса в нервущую сеть. Лишь исполненный достоинства

неизменный бог метафизики далек от смеха. Образу христианского бога также чужды смех, юмор, ирония, обращенная на себя самого, совершенное существо не знает никакого смеха, никакого радостного игрового самоосвобождения. Отсюда вытекает со строгой логической последовательностью, что первый истинно безбожный человек, ницшевский Заратустра, упоенно славит смех: "Это венец смеющегося, этот венок из роз: я сам возложил на себя этот венец, я сам освятил свой хохот. Никого другого я не нашел сегодня достаточно сильным для этого" . Игровое сообщество, принадлежащее к игровому представлению, недостаточно полно охарактеризовано в своем отношении к игровому миру тем, что выделяется символическое понимание, использующее нереальность сцены как условия для явления сверхреальной сущности. Обстоятельства человеческого существа, однако, совсем не так просты. Человек, как мы выяснили в ходе рассмотрения основных экзистенциальных феноменов, не обладает твердо определенной сущностью, которая затем сопровождалась бы множеством случайных обстоятельств: человек есть смертный и он есть трудящийся, борец, любящий и игрок. Эти сферы жизни никогда не изолированы друг от друга, ни по бытию, ни по пониманию. Труд и господство в бесчисленных формах переплетаются в истории человеческого рода, любовь и смерть смыкаются друг с другом, как мы попытались показать. Игра стоит в оппозиции к тем феноменам жизни, которые принято считать тягостной серьезностью жизни. Игра - иная, она есть колеблющееся в элементе "нереального" активное и импульсивное общение с воображаемым, туманным царством возможностей. Игрой, вполне реальным действием, мы создаем "нереальный" игровой мир и глубоко рады этому созданию, мы в восторге от его фантастичности, которой, впрочем, меньше, чем пены, выбрасываемой на берег волнами. Хотя в ходе анализа игры мы и объяснили, что для игрока, в игровом мире вещи "реальны", все же следует уточнить, что это реальность в кавычках: ее не путают с подлинной реальностью. Как игрок в своей роли, так и зритель внутри игрового сообщества оба знают о фиктивности реальности в игровом мире. Они сохраняют это знание, когда речь идет уже об игре внутри игры, как сохраняется различие реальной вещи и "картины", когда в картинах в свою очередь встречаются картины и т.д. Итерационные возможности игры родственны

итерационным структурам образности. Игра может воспроизводиться внутри игры.

Попросту говоря, дети, играющие в самую древнюю подражательную игру, выступающие в своем игровом мире "отцами" и "матерями", у которых есть "дети", вполне могут послать этих детей из игрового мира "поиграть" на улице, пока дома не будут приготовлены куличики из песка. Уже на этом примере можно узнать нечто значительное. Игре известна не простая однородная итерация, повторение игры в игре, в своей воображаемой зоне представления игра объемлет и внеигровое поведение людей. Как один из пяти основных феноменов, игра охватывает не только себя, но и четыре других феномена.

Содержание нашего существования вновь обнаруживается в игре: играют в смерть, похороны, поминовение мертвых, играют в любовь, борьбу, труд. Здесь мы имеем дело вовсе не с какими-то искаженными, неподлинными формами данных феноменов человеческого бытия, их розыгрыш -вовсе не обманчивое действие, с помощью которого человек вводит других в заблуждение, притворяется, будто на самом деле трудится, борется, любит. Эту неподлинную модификацию, лицемерную симуляцию подлинных экзистенциальных актов, часто, но неправоммерно, зовут "игрой". В столь же малой мере это игра, в какой ложь является поэзией. Ведь произвольным все это оказывается только для обманывающих, но никак не для обманутых. В игре же не бывает лживой подтасовки с намерением обмануть. Игрок и зритель игрового представления знают о фиктивности игрового мира. Об игре в строгом смысле слова можно говорить лишь там, где воображаемое осознано и открыто признано как таковое.

Это не противоречит тому, что игроки иногда попадают под чары собственной игры, перестают видеть реальность, в которой они играют и имагинативно строят свой игровой мир. От погруженности в игру можно очнуться. Сыгранная борьба, сыгранный труд и т.д. опять-таки весьма двусмысленные понятия.

Иной раз имеют в виду притворную борьбу, притворный труд, в другой раз подлинную борьбу и подлинный труд, но в качестве событий внутри игрового мира. У человеческой игры нет каких-то иных возможностей для своего выражения, кроме жизненных сфер нашего существования. Отношение игры к другим основным феноменам не просто соседство и соотнесенность, как в случае с трудом и борьбой

или любовью и смертью. Игра охватывает и объемлет все другие феномены, представляет их в непривычном элементе воображаемого и тем самым дает человеческому бытию возможность самопредставления и самосозерцания в зеркале чистой видимости. Следует еще поразмыслить над тем, что это означает».

- Как вы понимаете высказывание Финка, что игра есть фундаментальная особенность нашего существования?

- Что имеет в виду Финк, говоря о явной и замаскированной игре в различных сферах жизни?

- Что такое, на ваш взгляд, игровое поведение? Как пишет об этом Финк?

- Можно ли сказать, что все возраста жизни причастны к игре? Почему?

- Почему Финк считает, что без игры человеческое бытие погрузилось бы в растительное существование?

- Как Финк говорит об эксперименте человеческого общества на игровом поле?

- Игра как испытание возможностей человека. Аргументируйте данный тезис.

- Что пишет Финк о бытийном понимании игры, которая призвана, с точки зрения исследователя, выйти за пределы своего эмпирического понимания?

- Игры животных. Есть ли связь с играми человека? Каково различие между ними?

- Игра как основной феномен человеческого бытия. Согласны ли вы с подобным утверждением? Почему? Подробно аргументируйте свой ответ.

- Как вы понимаете науку антропологию?

- В чем особое положение антропологии в ряду других наук? Какова точка зрения Финка по этому поводу?

- Как антропология связана с игровой беззаботностью?

- Почему Финк называет игру прекрасным сиянием, скольжением теней?

- Согласны ли вы, что человеческие игры представляются частными случаями игры всеобщей? Аргументируйте свой ответ.

- Как игра связана с образным миром?

- Игра и фантазия. Точка зрения Финка.
- Как автор работу понимает изображение внутри изображения? Что это значит?
- Контакт игры с прекрасной видимостью. Расскажите об этом подробно.
- Как, по Финку, человек может видеть картину и одновременно видеть внутри картины?
- Игра и зеркальный мир. Сходство и отличие. Какова точка зрения Финка?
- Что имеет в виду Финк, говоря о двойном самопонимании человеческой игры?
- Игра и самотолкование, игра и маска, - как данные категории связаны с онтологическим толкованием игры?
- Можно ли в целом осмыслить игру? Какое образное сравнение применяет Финк, доказывая невозможность подобного осмысления?
- Как связана игра и розыгрыш? Можно ли говорить об идентичности данных понятий? Подробно аргументируйте свой ответ.

29. Как вы прокомментируете известный фрагмент Гераклита «Темного», в котором он говорит об играющем ребенке, который и есть Вечность: «Вековечье ребенок ребячливый в нарды играющий. Ребенка царствие»?

30. Можно ли говорить о том, что Гераклит раскрывал сущность мира через игру ребенка, создающего свой мир и одновременно его разрушающего?

31. Согласны ли вы с мыслью Гераклита о вечном движении мира, в котором нет ничего устойчивого?

32. Что и как говорит Ницше о вечном возвращении? Есть ли в идее о вечном возвращении раздумья Ницше о Вечности? Как вы это понимаете?

33. Почему Заратустра должен вновь стать ребенком? Когда он становится таковым?

34. Прокомментируйте высказывание Ницше о его герое Заратустре: «Заратустра начинает любить людей и вести речь о трех превращениях: дуз становится верблюдом, львом и, наконец, ребенком».

35. Почему можно говорить о наполнении концепта игры экзистенциальным смыслом?

36. Каким образом можно представить модерн в качестве игрового искусства?

37. Подлежит игра как онтологическое понятие модернистскому толкованию? Каким образом это происходит?

38. Можно ли назвать игру традицией? Как игра преобразовывается в структуру?

Список рекомендуемой литературы

1. 1. Гугнин, А. Трагедия гуманистического сознания / А. Гугнин // Драматурги-лауреаты Нобелевской премии. – М.: Мысль, 1998. – ISBN: 5-85220-555-9 – С. 148 – 151.

2. Декарт, Р. Избранные произведения в двух томах / Р. Декарт. – М.: Мысль, 1989. – Т. 1. – 654 с.

3. Дильтей, В. Герменевтика / В. Дильтей. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7333-0240-2 – 531 с.

4. Дюпрел, К. Философия мистики / К. Дюпрел. – М.: Эксмо, 2006. – ISBN: 5-699-15837-5 – 592 с.

5. Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция / А. В. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 163 – 171.

6. Карельский, А. В. Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – М.: РГГУ, 2007. – 605 с.

7. Карельский, А. В. Фр. Геббель / А. В. Карельский // Собрание сочинений: в 2 т. / Ф. Геббель. – М.: Искусство, 1978 – Т. 1. – 639 с.

8. Кемпер, Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Д. Кемпер. – М.: Языки славян. культуры, 2009. – ISBN: 9785955103396 – 386 с.

9. Мастер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения / Мастер Экхарт. – М.: Политиздат, 1991. – 192 с.

10. Мережковский, Д. Неоромантизм в драме. Критический очерк / Д. Мережковский // Вестник иностранной литературы. – М.: Наука, 1894. – № 3. – С. 275 – 280.

11. Михайлов, А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов. – URL: <http://17v-euro->

lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko-4.htm (дата обращения 14.10.2016)

12. Михайлов, А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры / А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 231 с.

13. Трольч, Е. О происхождении философии истории [Электронный ресурс] / Е. О. Трольч // Историзм и его проблемы. – URL: http://uchebnikionline.com/filosofia/filosofiya_istoriyi-boichenko%20is/istoriosofiya_istorichna_nauka_versiya_trolcha.htm (дата обращения 12.03.2016)

14. Федоров, Ф. П. Неоромантизм / Ф. П. Федоров // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Литература, 1997. – № 8. – С. 106 – 118.

15. Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей / М. Шелер. – СПб.: Наука, 1999. – ISBN: 5-02-026812-7– 230 с.

16. Шеллинг, Ф. Идеи к философии природы / Ф. Шеллинг. – СПб.: Наука, 1998.– 518 с.

17. Шеллинг, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – 637 с.

18. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. –Berlin: Oesterheld, 1970. – В. 2. – 187 s.

19. Bachmaier, H. Paradigma Moderne / H. Bachmaier. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publischen Company, 1990. – 278 s.

20. Bachofen, J. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten / J. Bachofen. – Basel: Bahnmaier, 1857. – 426 s.

21. Bärenbach, E. Herder als Vorläufer Darwin / E. Bärenbach. – Berlin: Weidmann, 1877. – 260 s.

22. Barner, W. Zur Problem der Epochenillusion / W. Barner // Epochenwelle und epochenbewußtsein. – München: Hrsg. R. Herzog und R. Koselleck, 1987. – 670 s.

23. Curtius, E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / E. R. Curtius. – Tübingen und Basel: Franke Verlag, 1993. – 607 s.

24. Deppermann, M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation / M. Deppermann // «Die Schaubüne» in der Epoche des Freischütz. – Salzburg: Verlag MuellerßSpeiser, 2009. – S. 23 – 56.

25. Dilthey, W. Das Wesen der Philosophie / W. Dilthey. – Hamburg: F. Meiner Verlag, 1984. – 217 s.

26. Holz, A. Die befreite deutsche Worterkunft / A. Holz. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.

27. Holz, A. Idee und Gestaltung des Phantasmus / A. Holz // Holz A. Die befreite deutsche Worterkunft. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.

28. Huch, R. Ausbreitung und Verfall der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1902. – 324 s.

29. Huch, R. Blütezeit der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1899. – 481 s.

30. Jutta, Osinski. Katholizismus und deutsche Literatur im 19 Jahrhundert / Osinski Jutta. – Paderborn: Schöningh, 1993.– 447 s.

Раздел 2. ФИЛОСОФСКАЯ ЭСТЕТИЗАЦИЯ МИРА КАК ВЕЧНОГО ДЕТСТВА И ЧЕЛОВЕКА КАК СОЗИДАЮЩЕГО, ИГРАЮЩЕГО РЕБЁНКА В РАННИХ ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА

Г. Гауптман, сопрягаясь с «игровыми суждениями» своего времени, не знаком с ведущими эпохальными игровыми концепциями. Поэтому он, утверждая, что «через игру происходит постижение сути мира, обращение к истинной жизни» [351, s. 385], интуитивно прозревает онтологическую функцию игры и не постигает, «почему в его время никто не говорит об игре, о ней надо писать книги, философски осмысливать» [342, s. 43]. Внутренняя причастность к феномену игры тем более представляется крайне важной, поскольку она, не основанная на фактах общей рецепции, позволяет установить прочные контекстные связи между свободным мышлением «эксклюзивной индивидуальности» – Г. Гауптманом и общими теоретическими постулатами его эпохи. Определенный выбор традиции такой индивидуальностью приводит к прочному сцеплению, к нерушимому соединению со своим историческим временем. Доказательством могут служить размышления Г. Гауптмана о положении человека, который «волею судьбы находится между прошлым и будущим. Прошлое он пронесит сквозь душу, сознательно выстраивает свою собственную, личную духовную жизнь. Он находится наедине с традицией, но посредством ее индивидуального постижения заново рождается, имеет возможность сквозь прошлое заглянуть в будущее» [346, s. 96]. Игровое созерцание мира помогает немецкому драматургу «заглянуть в будущее», поскольку оно оказывается игровым образом осознано через прошлое. Благодаря интуитивному модернистскому сознанию Г. Гауптман соединяет воедино различные временные пласты. Они, в свою очередь, причудливо сливаются в творческом духе, который, вбирая в себя игровую мощь вселенских сил, в полной мере проявляет всю собственную великую первозданность.

Не случайно для Г. Гауптмана чрезвычайно значимы рассуждения Ф. Шиллера о наивной и сентиментальной поэзии. Немецкий драматург считает, что они порождены особого рода беспокойством души – томлением по бесконечному, что находит яркое воплощение в мыслях Шиллера о гении, который должен быть всегда наивным, что-

бы создавать высокое искусство. Близка Г. Гауптману и «природная идея» собрата по перу – тихая, творящая жизнь, спокойная, самопроизвольная деятельность. В подобной идее для Г. Гауптмана заключается «апофеоз наивности и простодушия» [346, s. 13], он определяет такие мысли Шиллера, как «стремление к солнечной радости, тому главному, ради чего стоит принимать раз сотворенное и неоднократно творимое в дальнейшем бытие» [344, s. 14]. Разбирая несколько положений Шиллера, Г. Гауптман особое внимание уделяет его высказыванию «Наше детство есть природа». Драматург рубежа XIX – XX вв. уверен, что именно благодаря Шиллеру «начертанный идеал» ребенка обрел свою художественную значимость.

Поэтому для Г. Гауптмана произведение Г. фон Клейста «Кетхен из Гальброна» пронизано шиллеровскими «детскими» идеями. Он называет Кетхен прекрасным дитя, считая, что именно ее здоровый дух определяет истинное содержание пьесы. Кетхен, по Г. Гауптману, полна свежих сил, воображение ее безмерно, девушка «обладает неукротимой неизувеченной внутренней энергией» [344, s. 16]. Г. Гауптман считает, что драма Клейста пронизана той поэтической наивностью, которая столь значима для Шиллера. В «"Кетхен"» – наивная радость, наивная чистая любовь, вся полнота бытия, всеобщее цветение мира, раскрытие его глобального, игрового значения» [344, s. 15].

Отталкиваясь от шиллеровского «заданного идеала» ребенка, Г. Гауптман приходит к выводу о введении в свою драму «наивного» образа вечного детства. Оно, будучи тесно связано с игрой, онтологически понятой и поданной, постигается через наивную суть ребенка. Только он, непроизвольно отталкивающий от себя все искусственное, может познать игровое вселенское бытие. «Все просто, но полно глубокого смысла в детском мире, <...> поэтому на все явления в окружающей действительности должен распространяться взгляд ребенка, в этом и заключается проверка явлений на истинность» [342, s. 610]. Наивность и детскость, в противовес Шиллеру, являются для Г. Гауптмана равными понятиями. Правда, он не видит их особого разделения и у Шиллера, считая главным в его определении наивности – «взгляд на ребенка снизу вверх, ощущение в нем свободной силы, целостности и бесконечности» [346, s. 20].

Итак, Г. Гауптман, испытывая доверие к мыслям Шиллера касательно игрового порыва («Spieltrieb»), обращается в первую очередь к размышлениям драматурга XVIII века о ребенке, видя в самом понятии детскости нечто мистическое, надземное. «Дети, – писал Г. Гауптман, – чувствуют намного сильнее, чем взрослые, ребенок ощущает тайну, загадку мира, <...> создает свой собственный» [351, s. 40]. Прообразом такого «собственного» мира для Г. Гауптмана стал кукольный театр. Драматург неоднократно выражал восторг, связанный с частыми посещениями кукольного театра – как в детстве, так и в более зрелом возрасте, тот восторг, который, как казалось Г. Гауптману, тесно сближал его с Гете. Писатель конца XIX – начала XX века усматривает в гетевском восприятии кукольного театра не принцип марионеточного бытия, неприемлемый для великого мэтра прошлого столетия, а феномен всеобщей игровой жизненной интенции, полностью, с точки зрения Г. Гауптмана, принимаемый Гете. Как указывает А. Г. Аствацатуров, «игра для Гете – способ избежать преждевременного вмешательства рассудка, активности дискурсионного мышления <...> Игра <...> есть характерная черта созерцания <...> обусловленного включенностью как игрока, так и свидетелей игры» [87, с. 29]. Г. Гауптман подобным образом оценивает рефлексии Гете, связанную с кукольным театром и с ролью игрушки, с детским ее инстинктивным «оживлением»: «Ребенок считает кукольный театр колдовским, волшебным миром, существующим на самом деле, не сомневается в его наличии. <...> Игрушки воспринимает ребенок как живые существа, наделенные плотью и кровью, поэтому и доставляет ему огромную радость их непосредственное движение в кукольном театре» [342, s. 14]. Г. Гауптман в некоторой степени постигает взгляды Гете сквозь призму воззрений Дон Кихота – одного из самых любимых его образов. Контекстная аналогия может возникнуть при прочтении того эпизода в романе Сервантеса, когда Дон Кихот, считая кукольное представление происходящим «на самом деле», разгромил «вражескую» сторону – отряд мавров. Он нанес, без сомнения, огромный урон кукольнику, но и раскрыл свое сердце, полное сострадания и сочувствия к обиженным и обездоленным. Это та наивная детскость, которая столь прельщает Г. Гауптмана и которую он стремится проследить в игровых теоретических постулатах и в игровой деятельности Гете.

Столь «наивное», употребляя терминологию Шиллера, восприятие гетевского «игрового» наследия приводит к выводу не только об особом, в высшей степени своеобразном, толковании взглядов Гете. Представляет интерес и сам ход мысли Г. Гауптмана, та его интерпретационная рефлексия, посредством которой смысл раскрывается не через его истинное содержание, а, напротив, через намеренное отталкивание от него. Это тот процесс осознания «другого», осознания Ты, которое стало личным Я. Как пишет Гадамер, «подлинный смысл следует искать за пределами его буквального смысла <...> интерпретировать иначе, заглянуть за текст, за то представление о смысле, которое они выражают» [110, с. 39]. Заглядывая «за» Гете, Г. Гауптман вступает, говоря словами М. Бубера, в личные отношения с ним, предполагает особое скрытое значение в гетевском «игровом сознании», доминантой которого для Г. Гауптмана становится глобальный образ детства. Именно он является для Г. Гауптмана главным, конституирующим принципом, игра осмысливается как его ведущая составляющая, та, без которой образ детства теряет смысл.

В «игровых теориях» на рубеже веков, после теоретических постулатов и художественных творений романтиков, образ ребенка становится одним из ведущих. Так, Гроос, к примеру, считает, что игровая деятельность свойственна только детскому возрасту, «взрослые» деяния являются лишь ее подобием. Стремясь в первую очередь к психологическому объяснению, как и Эльконин в дальнейшем, Гроос много внимания уделяет связи игры и иллюзии, игры и воображения, развивает мысли, определяющие игровые сюжеты и игровое содержание. Гроос тем самым доказал важное значение игры для развития ребенка, для его подготовки к «взрослой» жизни. Эльконин в целом придерживается той же теории, хотя задача его несколько иная – он стремится доказать, что функция воображения, являющаяся одной из самых сложных способностей, наиболее ясно проявляется в игре.

Г. Гауптман, ориентированный на «игровые признаки» классического XVIII и романтического XIX века, не знакомый, к примеру, с теорией своего современника Грооса, оценивает детство в целом и ребенка в частности не менее психологически тонко. При этом детство Г. Гауптман связывает не только с человеческим возрастом. Напротив, детство для Г. Гауптмана – это «духовная жизнь мира, детство – это песнь жизни, детство – это религия искусства, детство – это

божественная мудрость» [351, s. 291]. Иными словами, детство мыслится Г. Гауптманом онтологически, в детство вкладывается экзистенциальный смысл: «Бытие должно быть детским, на все в мире должен распространяться взгляд ребенка, это проверка явлений на истинность» [342, s. 51]. Те люди, которые уже стали взрослыми, «должны вернуться к утраченной ими детской сути, если в людях много детского, то это важно в первую очередь для них самих» [351, s. 29]. Поэтому главным для Г. Гауптмана является «соучастие в жизни ребенка, проникновение в детскую душу» [342, s. 233]. Сам драматург с гордостью пишет о себе: «Ребенок во мне любил ребенка вообще» [342, s. 608].

Нетрудно увидеть, что, хотя Г. Гауптман, подобно многим своим современникам, и чтит Гераклита Эфесского, представленный им облик Вселенной в качестве играющего дитя, созидającego и разрушающего, не принимается драматургом. Для Г. Гауптмана как в понятии детства, так и в понятии ребенка, всегда доминирует мысль только о созидании, о разрушении речи идти не может. Ребенок, считает Г. Гауптман, «творит мир, не имеющий конца» [342, s. 40], миропонимание ребенка – это «колдовское зеркало, которое отражает негативные стороны действительности» [342, s. 617]. Но самое важное в том, что ребенок, по Г. Гауптману, «творит свободно и весело» [343, s. 8], созданный им мир «порожден из себя самого, отсюда и возникает радость создания и радость восприятия» [343, s. 20]. Подобное бытие требует сохранения, а не разрушения, «оно следует неписаному закону – закону возвышения души, внутреннего ликования, солнечного, праздничного возбуждения» [343, s. 88].

Играющий ребенок, точнее, по Г. Гауптману, созидающий ребенок, всегда свободен и счастлив. Он не может жить без игры, игровое деяние является внутренней потребностью непрестанно созидающего ребенка. Процесс его творения особый – ребенок создает свой мир и посредством глубокого погружения в него, полностью отторгаясь от так называемой реальности, обретает, считает Г. Гауптман, божественный игровой порыв. «Игра – благородная деятельность в боге. Ребенок играет и должен через детство к богу прийти» [351, s. 28]. В данных высказываниях и размышлениях Г. Гауптмана прослеживается несомненная связь с романтической традицией. Так, Г. Гауптман неоднократно отмечал, что нашел для себя девиз – слова Шлегеля из

его «Речей о мифолологии»: «Вся святая игра искусства есть только подражание бесконечной игре мира» [351, s. 201]. Однако, и это стоит подчеркнуть особо, романтическое понятие игры как апофеоза свободы человеческого духа, как действующего в мире игрового начала, оценивается Г. Гауптманом сквозь призму концепции Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» и «Писем об эстетическом воспитании». Немецкий драматург принимает мысль Шиллера об искусстве как игровом порыве и связывает такой «порыв» с романтической концепцией игры «как бесконечной игры мира». Соединяя кажущиеся игровые антиномии в единое целое, Г. Гауптман приходит к мысли о том, что «бог играет с нами как отец с детьми, пространство и миры есть его игровое дело. Мы не должны из игры выступать и возвращаться к обнаженной серьезности, надо постоянно находиться в сфере игрового, божественного света, купаться в его лучах» [351, s. 28].

Из подобных рассуждений немецкого драматурга вытекает и его определение писателя как художника Медиума. Такой писатель, согласно воззрениям Г. Гауптмана, является творцом вселенной, «вносит в нее игровое начало и создает веселое искусство, в котором главным становится метафизическая деятельность» [351, s. 31]. Следует отметить, что данную мысль Г. Гауптман почерпнул у Ницше, драматург приводит в дневнике цитату из «Рождения трагедии» и «Казуса Вагнера», где говорится об искусстве как метафизической деятельности. Но, с точки зрения Г. Гауптмана, Ницше чрезмерно черств и жесток, ему не хватает доброты, теплоты и понимания [351, s. 56]. Ницше, считает Г. Гауптман, не может «наивно, по-детски» следовать игровому порыву и получать истинное удовольствие от игры. Иными словами, Г. Гауптман отказывается связывать «метафизическую деятельность» Ницше с божественным игровым порывом, которому подвержен только «совершенно красивый» человек, который, как писал Шиллер, «только красотой одною он должен играть<...> Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, он бывает человеком только тогда, когда играет» [254, с. 302]. Именно так воспринимает Г. Гауптман играющего человека Шиллера – этически и эстетически воспитанный индивид.

Подобно романтикам Г. Гауптман фокусирует внимание на проблеме искусства как божественном даре, ощущения которого приводят к игровому медиальному сопоставлению конечного и бесконечно-

го. Однако на романтическую традицию накладывается столь почитаемое драматургом поклонение солнцу, о котором, как пишет Г. Гауптман, он «способен был постоянно думать» [342, s. 245]. Игровое движение духа ребенка – это движение вверх, к солнцу, к сияющему божеству. Именно дети посредством полного погружения в созданный ими иллюзорно-прекрасный и одновременно иллюзорно-реальный мир постигают бесконечную игру вселенной. «Солнце делает дух светлым, светлость лежит в основе всего, <...> каждая детская мысль светла и радостна» [349, s. 20], считает Г. Гауптман. Поэтому детское бытие определяется им как «божественное младенчество» [349, s. 58], которое должно быть присуще миру. Именно оно и создает возможность обретения потерянного рая – движение к солнцу, которое возможно через культивирование в себе детского сознания, обретение блаженства в игре, «в которой все само собой разумеется, происходит таинственно и непосредственно» [351, s. 134]. Детская игра – «игра мира, который, благодаря всеобщей детской игровой интенции, обретает каждый раз новый способ бытия» [351, s. 88]. Сферы игры бесчисленны, игровые возможности бесконечны, считает Г. Гауптман, «они должны быть свободными, наполнены внутренним детским созерцанием, определяемым чувством праздничного солнечного возбуждения» [343, s. 67], теми естественными склонностями, которые свойственны детям, художникам-творцам и «всем тем «взрослым», которые не убили, а развили в себе качества ребенка» [351, s. 76].

К детским «солнечным» произведениям драматурга можно отнести драмы Вознесение Ганнеле», «А Пиппа пляшет», «Заложница Карла Великого». Игровое движение к солнцу составляет драматическую сущность этих пьес, определяется и жанровым своеобразием, и внутренним движением сюжета, и, наконец, неоднозначными финальными аккордами. Они звучат как бы «за» зримым и постигаемым бытием, сохраняя при этом свою игровую значимость как в иллюзорной действительности (земной бытийный пласт), так и в действительности иллюзий («солнечный» пласт вечности).

Вопрос для самоконтроля и творческие задания

1. Можно ли говорить о том, что Гауптман интуитивно прозревает онтологическую игровую сущность? Почему? На чем основано подобное прозрение?

2. Зачем нужно восстанавливать контекстные связи между игровыми постулатами эпохи Гауптмана и его собственными игровыми убеждениями?

3. Каковы размышления Гауптмана о судьбе человека, находящимся между прошлым и будущим?

4. Можно ли говорить о том, что игровое созерцание мира позволяет немецкому драматургу заглядывать в будущее? Аргументируйте свой ответ.

5. Какова связь между модернистским сознанием и творческим духом?

6. Почему для Гауптмана столь важны размышления Шиллера о наивной и сентиментальной поэзии?

7. Что подразумевает Гауптман под беспокойством души, томлением по бесконечному?

8. Связь идеи радости у Гауптмана с мыслями Шиллера.

9. Какое высказывание Шиллера наиболее близко Гауптману? Почему?

10. Как Гауптман определяет произведение Клейста «Кетхен из Гальбронна»? Почему оно для драматурга пронизано идеями детства?

11. Прочитайте отрывки из пьесы Клейста «Кетхен из Гальбронна» и ответьте на вопросы

«Нет? Глаза твои открыты?

Кетхен

Так широко, как только могут. Вижу, Мой господин, — сидишь ты на коне.

Граф фом Штраль

Да? На каком? На рыжем?

Кетхен

Нет, на белом.

Граф фом Штраль

А где же ты, скажи, моя голубка?

Кетхен

Я на зеленом радостном лугу, Он весь в цветах, и так пестро
кругом!

Граф фом Штраль

Ах, незабудки, белые ромашки!

Кетхен

Тут и фиалки: видишь, целый кустик.

Граф фом Штраль

Сойду-ка я с коня, пожалуй, Кетхен, Да посижу с тобою на тра-
ве. Что скажешь?

Кетхен

Сделай так, мой господин.

Граф фом Штраль (*делая вид, что зовет*)

Эй, Готшальк! Где коня поставить, Готшальк?

Кетхен

Оставь кобылу. Лиза не уйдет.

Граф фом Штраль (*улыбаясь*)

Ты думаешь? Пусть так.

(Звенит оружием)

Пауза.

Малютка Кетхен!

(Берет ее за руку.)

Кетхен

Мой господин!

Граф фом Штраль

Меня ты крепко любишь?

Кетхен

Всем сердцем.

Граф фом Штраль

Ну, а я? Как ты считаешь. Я — нет?

Кетхен (*улыбаясь*)

Хитрец!

Граф фом Штраль

Да почему?

Кетхен

Оставь! Ведь ты в меня влюблен, как майский жук!

Граф фом Штраль

Вот как? Мне кажется...

Кетхен

Что ты сказал?

Граф фом Штраль *(со вздохом)*

Как башня каменная — эта вера! Пусть так. Сдаюсь. Но если правда, Кетхен, То, что ты говоришь...

Кетхен

Ну, если правда?

Граф фом Штраль

Так что ж получится у нас?

Кетхен

У нас?

Граф фом Штраль

Ты думала об этом?

Кетхен

Да.

Граф фом Штраль

И что же?

Кетхен

На пасхе той возьмешь меня ты замуж.

Граф фом Штраль *(подавляя смех)*

Как? Неужели? Замуж? Я не знал. А кто тебе сказал об этом, Кетхен?

Кетхен

Сказала мне об этом Марианна.

Граф фом Штраль

Ах, вот как! Марианна? Кто ж она?

Кетхен

Служанка, что была у нас тогда.

Граф фом Штраль

Откуда же она об этом знала?

Кетхен

На олове расплавленном она Мне нагадала в ночь под Новый год.

Граф фом Штраль

Вот чудеса! И, значит, предрекла...

Кетхен

Возьмет меня красивый, гордый рыцарь.

Граф фом Штраль

И сразу ты решила: это я?

Кетхен

Да, господин.

Граф фом Штраль (*растроган*)

А я тебе скажу, Мое дитя, мне кажется — другой, Ну, рыцарь Фламберг или кто еще...

Кетхен

Нет, нет!

Граф фом Штраль

Нет?

Кетхен

Нет, нет, нет!

Граф фом Штраль

Но почему же?

Кетхен

В ту ночь, когда мы кончили гадать, Пошла я спать и помолилась богу, Чтоб, если было правильным гаданье, Он рыцаря мне показал во сне. И вот тогда ты в полночь появился Такой, каким тебя сейчас я вижу, Пришел ко мне, как к суженой своей.

Граф фом Штраль

К тебе?.. Голубка, ничего не знаю. Когда же это...

Кетхен

В ночь под Новый год! Как подойдет опять канун Сильвестра — Тому два года минет.

Граф фом Штраль

Где же, в замке?

Кетхен

Дитя мое, ты бредишь: я лежал В недуге тяжком дома, в замке Штраль.

Пауза. Кетхен вздыхает, шевелится и что-то бормочет.

Что ты шепнула?

Кетхен

Кто?

Граф фом Штраль. Ты.

Кетхен Ничего.

Пауза.

Граф фом Штраль

Ей-богу же, чудно! В канун Сильвестра...

(Опустил голову, припоминая.)

Но Расскажи мне что-нибудь об этом. Один пришел я?

Кетхен

Нет, мой господин.

Граф фом Штраль

Кто был со мной?

Кетхен

Поди ты!

Граф фом Штраль

Нет, скажи!

Кетхен

Не помнишь ты?

Граф фом Штраль

Душой клянусь, не помню.

Кетхен

Мой господин! С тобой был херувим С большими белоснежными крылами. Он весь сиял, слепительно сиял, И за руку тебя ко мне подвел.

Граф фом Штраль *(не отрываясь, смотрит на нее)*

Клянусь спасением своей души — Так было!

Кетхен

Да, высокий господин мой.

Граф фом Штраль *(сдавленным голосом)*

Лежала ты в своей постели белой Под красным одеялом шерстяным?

Кетхен

Все так! Все так!

Граф фом Штраль

В одной сорочке легкой?

Кетхен

В сорочке? Нет...

Граф фом Штраль

Как — нет?

Кетхен

В сорочке легкой?

Граф фом Штраль

Звала ты: «Марианна»?

Кетхен

Да, звала: «Ко мне! Скорей! Христина! Марианна!»

Граф фом Штраль

Во все глаза глядела на меня?

Кетхен

Я думала, что это сон.

Граф фом Штраль

Потом, Дрожа всем телом, поднялась с постели, К моим ногам упала...

Кетхен

И шептала...

Граф фом Штраль *(перебивая)*

Шептала ты: «Высокий господин мой!»

Кетхен *(улыбаясь)*

Вот видишь? Ангел показал тебе...

Граф фом Штраль

Да, пятнышко... Есть у тебя оно?

Кетхен

Конечно.

Граф фом Штраль *(срывая с нее косынку)*

Где, на шее?

Кетхен

Ой, не надо!

Граф фом Штраль

Предвечный боже! И когда я взял Тебя за подбородок, чтоб увидеть Твое лицо...

Кетхен

Явилась Марианна Со свечкой, нам на горе. Все исчезло: Лежала я в сорочке на полу, А Марианна надо мной смеялась.

Граф фом Штраль

Спаси меня господь! Я раздвоился. Я — дух, и я блуждаю по ночам!

(Оставляет ее и выпрямляется.)

Кетхен (*просыпаясь*)

Всесильный боже! Что это со мной?

(Встает и оглядывается.)

Граф фом Штраль

Мой сон был, значит, истинною правдой: Больной, в жару, без сил и без сознания! Лежал я в замке Штраль, и вот мой дух, Ведомый херувимом, посетил Ее, спокойно спящую в Гейльбронне!

Кетхен

О небо! Граф!

(Надевает на себя шляпу и оправляет косынку.)

Граф фом Штраль

Так что ж теперь мне делать?

Пауза.

Кетхен

Мой господин, у ног твоих лежу я И жду покорно слова твоего: Ведь несмотря на строгий твой приказ, Меня нашел ты под стеною замка. Клянусь, легла я только отдохнуть И тотчас же дойду своей дорогой».

- Где в приведенном отрывке прочитываются идеи детства?
- Как ведет себя Кетхен? Можно ли ее назвать ребенком? Почему? В чем и как сказывается ее детскость?
- Почему Клейст использует мотив сна – один из главных в романтической культуре?
- Цветовое решение ситуации? Как влияет цвет на характер персонажей?
- Является ли важным, на ваш взгляд, то, что Граф фон Штраль сидит на рыжем, или белом коне? Почему? Аргументируйте свой ответ с точки зрения цветовой поэтики
- Как вы можете толковать тот момент, что во сне у Кетхен глаза открыты? Что хочет сказать этим Клейст?
- Почему граф называет девушку «малютка Кетхен»? Как это связано с той детскостью, о которой говорил Гауптман, постигая драму своего собрата по перу?
- Как вы прокомментируете тот факт, что именно во сне Кетхен не только говорит графу о своей любви, но полностью уверена и в его

чувстве тоже? Связь с интуитивным детским прозрением. В чем вы видите такую связь?

- На чем базируется уверенность Кетхен, что граф непременно женится на ней?

- Почему граф спрашивает у Кетхен, любит ли он сам ее? Полностью ли он доверяет ее суждению? Почему? Как это связать с доверием к миру детства, которое начинает (или нет?) испытывать фон Штраль?

- Почему Кетхен спит и во сне же видит вещий сон? Как вы можете прокомментировать подобный поэтический прием Клейста?

- Может ли «сон во сне» быть во «взрослом мире»? В мире графа фон Штраль? Приведите весомые аргументы для доказательства своей позиции.

- Впечатления Кетхен и впечатления фон Штраль. Сходство и различие между ними. Какая истина приоткрывается графу в процессе подобного обмена?

- Почему граф говорит, что он раздвоился? С чем связано подобное раздвоение?

- Как вы считаете, почему граф спрашивает у Кетхен, что ему теперь делать? Может ли он не знать этого сам?

12. Как вы понимаете образ наивного детства у Гауптмана? Почему такой образ столь важен для него?

13. Связь с игрой детских образов в творчестве Гауптмана.

14. Дайте характеристику определения Гауптмана, касающуюся того, что все просто, но полно глубокого значения в мире ребенка.

15. Что ценит Гауптман в «детских» размышлениях прошлого столетия?

16. Рефлексия Гете в «детских» размышлениях Гауптмана

17. Чем ценен для Гауптмана образ Дон Кихота?

18. Что подразумевает Гауптман под «наивной детскостью»?

19. Прочитайте отрывок из романа Сервантеса «Дон Кихот» и ответьте на вопросы

«Дон-Кихот задумчиво ехал своей дорогой, озабоченный плохой шуткой, которую сыграли с ним волшебники, превратив его даму в

безобразную крестьянку, и не в состоянии придумать средства, как бы воротить ей ее прежний вид. Эти мысли так выводили его из себя, что, сам того не замечая, он выпустил уздечку Россинанта, который, заметив предоставленную ему свободу, останавливался на каждом шагу, чтобы поест свежей травы, обильно покрывавшей это место.

Санчо вывел своего господина из этого молчаливого экстаза.

– Господин, – сказал он, – печаль создана не для скотины, а для людей, и однако, когда люди без меры предаются ей, они становятся скотами. Полно, придите в себя, мужайтесь, возьмите в руки узду Россинанта, откройте глаза и явите твердость, подобающую странствующим рыцарям. Что это, черт возьми? К чему это уныние? Во Франция мы или здесь? Пусть лучше сатана поберет всех Дульциней, какие есть на свете, потому что здоровье одного странствующего рыцаря дороже всех чародейств и превращений в мире! – Молчи, Санчо, – ответил Дон-Кихот, довольно громким голосом, – молчи, говорю я, и не произноси богохульств против этой заколдованной дамы, которой опала и несчастье произошли по моей вине. О, ее ужасное приключение есть последствие зависти, которую чувствуют ко мне эти злодеи!

Дон-Кихот хотел ответить Санчо Панса, но его остановило появление на повороте дороги тележки, на которой сидели самые разнообразные люди, самых странных наружностей, какие только можно себе вообразить. Тот, который управлял мулами и исполнял обязанность возницы, был отвратительный черт. Тележка была открытая, без полотняного или ивового верха. Первая фигура, представлявшаяся глазам Дон-Кихота, была сама смерть в человеческом образе. Рядом с нею находился ангел с большими цветными крыльями. С другой стороны сидел император, носивший на голове, по-видимому, золотую корову. В ногах смерти сидел бог, называемый Купидоном, без повязки на глазах, но с луком, стрелами и колчаном. Далее виднелся рыцарь в полном вооружении, только без шишака и шлема, а в шляпе, украшенной разноцветными перьями. Позади этих лиц сидели еще другие в разных костюмах и равных видов. Все это своим внезапным появлением несколько смутило Дон-Кихота и испугало Санчо. Но Дон-Кихот сейчас же почувствовал радость, подумав, что судьба, наконец, посылает ему новое и опасное приключение. С этой мыслью

он, одушевленный храбростью, готовый идти навстречу всякой опасности, подъехал к тележке и вскричал громким, угрожающим голосом:

– Возчик, кучер или дьявол, или кто бы ты ни был! говори скорее, кто ты такой, куда едешь и кто эти люди, которых ты везешь в своем шарабане, который скорее похож на лодку Харона, чем на телегу, какие обыкновенно употребляются людьми.

Дьявол, остановив телегу, ответил сладким голосом:

– Господин, мы комедианты из труппы Ангуло Дурного.^[24] Сегодня, в восьмой день праздника тела Господня, мы играли в одной деревне, которая находится вот за этим холмом, божественную комедию Кортесы Смерти,^[25] а сейчас мы должны играть ее вот в той деревне, которая видна отсюда. Так как это очень близко, и мы хотели сэкономить труд переодевания, то мы и поехали в костюмах, в которых должны представлять. Этот молодой человек изображает смерть, тот – ангела, эта женщина, жена антрепренера,^[26] одета царицей, этот – солдатом, тот императором, а я – чертом, и я одно из главных действующих лиц божественной комедии, потому что я в этой труппе играю первые роли. Если ваша милость хотите еще что-нибудь узнать о нас, так спрашивайте: я сумею ответить самым точным образом, потому что от меня, как от черта, ничто не скрыто, и я все знаю.

– Клянусь честью странствующего рыцаря, – возразил Дон-Кихот, – что, увидав эту тележку, я подумал, что мне представляется какое-нибудь великое приключение, а теперь я говорю, что надо дотронуться руками до внешности, чтоб разубедиться. Ступайте с Ботом, добрые люди, хорошенько повеселитесь на празднике и подумайте, не могу ли я на что-нибудь пригодиться вам: я бы охотно и от души послужил вам потому, что я с детства очень люблю театральные маски, и в молодости комедия была моей страстью.^[27]

Пока они так разговаривали, судьбе угодно было, чтоб один из оставших актеров труппы подошел к ним. Он был одет придворным шутком со множеством бубенчиков, и держал в руках палку, на конце которой привязано было три надутых бычачьих пузыря. Подойдя к Дон-Кихоту, этот урод принялся фехтовать своей палкой, бить по земле пузырями и прыгать направо и налево, позвякивая бубенчиками. Это фантастическое зрелище до того испугало Россинанта, что, прежде чем Дон-Кихот успел осадить его, он закусил удила и бросил-

ся спастись через поле с большей легкостью, чем можно было ожидать от его костей. Санчо, видя, что господину его грозит опасность быть сброшенным на землю, соскочил с своего осла и со всех ног пустился спасать его. Когда он добежал до Дон-Кихота, тот лежал уже распростертый на земле, а около него лежал Россинант, виновник его падения: обычный конец и последний результат всех резвостей и подвигов Россинанта. Но едва Санчо оставил свое животное, как дьявол с пузырями вскочил на осла и, хлестнув его ими, заставил его – скорее от страха, чем от боли – помчаться через поле к деревне, где должно было произойти празднество. Санчо глядел на бегство своего осла и на распростертого господина, не зная, чему прежде помочь. Но так как он был хорошим оруженосцем и верным слугой, то любовь к господину взяла в нем верх над любовью к ослу, хотя каждый раз, как он видел, что пузыри поднимаются и опускаются на круп осла, он чувствовал смертельную тоску и предпочел бы, чтобы удары эти лучше сыпались на зрачки его глаз, чем на малейший волосок от хвоста его осла. В этой смертельной тревоге он приблизился к месту, где покоился Дон-Кихот, гораздо более пострадавший, чем ему это было желательно, и сказал, помогая ему сесть на Россинанта: – Господин, черт унес осла.

– Какой черт? – спросил Дон-Кихот.

– С пузырями, – ответил Санчо.

– Ну, я у него отыму его, – возразил Дон-Кихот, – хотя бы он спрятался с ним в самые глубокие и темные недра ада. Следуй за мной, Санчо; тележка медленно едет, и я вознагражу потерю осла мулами, которые везут ее.

– Не зачем вам трудиться, господин, – ответил Санчо, – пусть ваша милость успокоит свой гнев. Мне кажется, что дьявол бросил осла, и бедное животное возвращается восвояси.

С этими словами он повернул лошадь в вдогонку тележки, которая уже почти въезжала в деревню, и стал кричать на ходу:

– Остановитесь, остановитесь, веселый, гаерный сброд! Я хочу научить вас, как надо обращаться с ослами и другими животными, на которых ездят оруженосцы странствующих рыцарей.

Крики, испускаемые Дон-Кихотом, были так громки, что ехавшие на тележке услышали их и поняли из слов намерение говоривше-

го. В одно мгновение Смерть соскочила на землю, за ней император, потом черт-кучер, а там и ангел, не остались в тележке и царица, и бог Купидон. Все они схватили камни и стали в боевую позицию, готовые встретить Дон-Кихота своими снарядами. Рыцарь, видя, что они выстроились в боевой порядок и подняли руки, готовые с силой пустить в него камнями, удержал Россинанта за узду и принялся размышлять, каким образом с наименьшей опасностью для себя атаковать их. Пока он стоял, к нему подъехал Санчо и, видя, что он готовится атаковать отряд, вскричал:

– Это было бы чересчур безумно браться за такое дело! Сообразите, мой дорогой господин, что против такого гостинца нет на свете оборонительного оружия, кроме разве прикрытия из бронзового колокола. Сообразите также, что было бы скорее безрассудством, чем храбростью, если б один человек атаковал армию, во главе которой стоит Смерть, в которой сражаются сами императоры и в которой участвуют добрые и злые ангелы. Если этих соображений недостаточно, чтоб удержать вас в покое, так пусть вам хоть будет достаточно знать, что между всеми этими людьми, хотя они и кажутся королями, принцами и императорами, нет ни одного, который был бы странствующим рыцарем.

– Теперь, Санчо, – сказал Дон-Кихот, – ты действительно коснулся пункта, который может и должен изменить мое решение. Я не могу и не должен обнажать шпаги, как я уже много раз говорил тебе, против людей, которые не принадлежат к числу посвященных в рыцари. Дело это касается тебя, Санчо, если ты хочешь отомстить за оскорбление, нанесенное твоему ослу. Я отсюда стану помогать тебе поощрениями и благодетельными советами.

– Не из-за чего, господин, и не кому мстить, – ответил Санчо. – К тому же, добрый христианин не должен мстить за оскорбление, тем более, что я улажу с своим ослом, чтоб он предоставил свое оскорбление в руки моей воли; которая состоит в том, чтобы прожить мирно те дни, которые небу угодно будет дать мне прожить.

– Ну, – сказал Дон-Кихот, – если твое решение таково, добрый Санчо, благоразумный Санчо, христианин Санчо, – бросим эти призраки и отправимся искать более солидных приключений: эта страна, сдастся мне, способна доставить их нам много, и притом самых чудесных.

Он сейчас же повернул лошадь, Санчо отправился сесть на осла, Смерть со своим летучим отрядом села в тележку, чтобы продолжать путь, – и таков был счастливый исход ужасного приключения с телегой Смерти. Благодарить за это следует Санчо, давшего благодетельный совет господину, с которым на другой день случилось не менее интересное и не менее любопытное приключение с одним влюбленным странствующим рыцарем».

- О чем задумался Дон Кихот? Можно ли назвать его мысли детскими и наивными? Почему?

- Что Санчо говорит о печали? Может ли он считаться «детским» образом? Аргументируйте свой ответ.

- Какую повозку встретили они по пути? Почему она показалась им странной?

- Какова реакция Дон Кихота на тех, кто сидел в повозке? Почему он решил, что его ожидает новое опасное приключение?

- С чем связано сравнение повозки с ладьей Харона? Что имеет в виду Дон Кихот?

- Кем оказались люди в повозке? Поверил им Дон Кихот? Почему?

- Кем они являются для Дон Кихота? Почему он называет этих людей странствующими рыцарями?

- Специфика детского сознания героя? Как он видит мир?

- Что случилось с конем Росинантом? Какие действия предпринял герой?

- Как на основании своего детского сознания Дон Кихот оценивает ситуацию?

- Почему в одном случае Дон Кихот называет актеров лицедейниками, а в другом рыцарями? Полностью ли он уверен, что это не опасное приключение для него?

- Можно ли данный эпизод трактовать с точки зрения детского видения Дон Кихота? Подробно аргументируйте свой ответ

20. Теория игры Грооса

21. Что значит детство для Гауптмана? Это возраст, или же нечто большее?

22. Как вы понимаете утверждение Гауптмана «ребенок во мне любил ребенка вообще»?

23. Почему образ играющего ребенка столь важен для Гауптмана?

24. В каких высказываниях драматурга прослеживается связь с романтической традицией? Приведите примеры.

25. Прочитайте «Речи о мифологии» Шлегеля и ответьте на вопросы.

«При всей серьезности, друзья, с какой вы чтите искусство, я хочу попросить вас задать себе вопрос: должна ли сила вдохновения и в поэзии неизменно дробиться на части и, утомленная в борьбе с противящимся ей элементом, наконец, одиноко умолкнуть? Должна ли высшая святость неизменно оставаться безымянной и бесформенной, предоставленной слепому случаю? Действительно ли любовь неодолима и существует ли искусство, которое заслуживало бы этого названия, если оно неспособно покорить дух любви своим волшебным словом, так чтобы он следовал ему и одушевлял прекрасные создания по его повелению и необходимому произволу? Вы лучше других должны знать, что я имею в виду. Вы сочиняли сами и часто должны были ощущать в процессе сочинения, что вам недостает твердой опоры в вашей деятельности, материнской почвы, неба и живого воздуха. Все это современный поэт должен создавать из своего внутреннего мира, и многие делали это великолепно, но каждый работал до сих пор в одиночку, каждое произведение создавалось как новое творение, совершенно из ничего. Я сразу же перейду к своей цели. Я утверждаю, что нашей поэзии недостает средоточия, каковым для поэзии древних была мифология, и все существенное, в чем современная поэзия уступает античной, можно выразить в словах: у нас нет мифологии. Но я добавлю, что мы близки к тому, чтобы иметь ее, или, точнее говоря, наступает время, когда мы со всей серьезностью должны содействовать ее созданию. Ибо она придет к нам совершенно противоположным путем, чем древняя, прежняя мифология, первый цвет юношеской фантазии, непосредственно примыкающий к ближайшим, самым жизненным элементам чувственного мира и образующийся в соответствии с ними. Напротив, новая мифология должна быть создана из сокровеннейших глубин духа; это должно быть самым искусным из

всех произведений искусства, ибо оно должно охватывать все остальные, — новоеместилище и сосуд древнего извечного источника поэзии и само бесконечное произведение поэзии, заключающее в себе зачатки всех остальных.

Вы можете улыбнуться этому мистическому произведению поэзии и тому беспорядку, который мог бы возникнуть из обилия и богатства поэтических творений. Однако высшая красота и даже высший порядок — это ведь все-таки красота и порядок хаоса, ожидающего лишь дара от близких друзей.

Если новая мифология как бы сама собой может развиваться из сокровенных глубин духа, то важным знамением и примечательным подтверждением того, что мы ищем, предстает нам великий феномен эпохи — идеализм! Он возник тем же путем, как бы из ничего, и теперь в духовном мире существует твердая точка, из которой во все стороны может распространяться в восходящем развитии сила человека, будучи уверенной, что никогда не потеряет себя и обратного пути. Великая революция охватит все науки и искусства. Вы уже видите ее воздействие в физике, куда идеализм собственно вторгся раньше, еще до того, как ее коснулась волшебная палочка философии. И этот великий и удивительный факт может одновременно стать для вас знамением тайной связи и внутреннего единства эпохи. Идеализм с практической точки зрения — дух этой революции, великие ее максимы, которые мы должны свободно осуществлять и распространять собственной силой; с теоретической точки зрения он представляет собой, сколь бы величественным ни казался, только часть, ветвь, способ проявления того феномена из феноменов, что человечество из всех сил стремится обрести свой центр. Оно должно в соответствии с положением вещей погибнуть либо омолодиться. Что может быть более вероятного и чего только нельзя ожидать от подобной эпохи омоложения? Седая древность снова станет живой, и далёкое будущее культуры даст о себе знать в предзнаменованиях. Но не это важно здесь для меня в первую очередь, ибо я не желал бы ничего пропустить и хотел бы шаг за шагом довести вас до достоверности священных мистерий. Подобно тому как сущность духа состоит в том, чтобы определять себя самого, в вечной смене выходить из себя и возвращаться в себя, и каждая мысль есть результат подобной деятельности, подобно этому тот же самый процесс наблюдается в общем и целом во всякой

форме идеализма. Да и сам он представляет собой лишь признание упомянутого самозаконодательства и новую, удвоенную благодаря этому признанию жизнь, величественно открывающую свою сокровенную силу в неограниченном богатстве новых созданий, всеобщей сообщаемости живой действительности. Естественно, в каждом индивиду феномен этот принимает иной облик, и часто результат не оправдывает наших ожиданий. Однако в том, чего можно ожидать согласно необходимым законам от хода целого, нельзя обмануться. Идеализм во всякой своей форме должен выйти из себя тем или иным образом, чтобы затем возвратиться в себя и остаться тем, что он есть. Поэтому из его лона должен вырасти новый столь же безграничный реализм, а идеализм должен не только явиться в способе своего возникновения примером новой мифологии, но и сам косвенно стать ее источником. Следы подобной тенденции вы можете теперь наблюдать почти повсюду, особенно в физике, которой, кажется, так недостает именно мифологического взгляда на природу.

Я также давно уж вынашиваю в себе идеал подобного реализма, и если до сих пор он еще не высказан, то только потому, что я ищу орган для этого. Однако я знаю, что могу найти его только в поэзии, ибо реализм никогда не сможет выступить вновь в виде философии, не говоря уж о системе. И даже согласно всеобщей традиции следует ожидать, что этот новый реализм, поскольку он должен происходить из идеала и как бы вырастать на его почве, явится в качестве поэзии, которая ведь должна основываться на гармонии идеального и реального.

Судьба Спинозы представляется мне той же, что и древнего мифического Сатурна. Новые боги низвергли властителя с высокого трона науки. Он ускользнул в священный мрак фантазии, где живет с другими титанами в почетной ссылке. Держите его здесь! Пусть в пении муз его воспоминание о прежнем владычестве растворится в тихой тоске. Пусть он освободится от ратных доспехов системы и в храме новой поэзии разделит место с Гомером и Данте, присоединится к боговдохновенным поэтам.

У мифологии есть великое преимущество. То, что вечно ускользало бы от сознания, удерживается здесь в чувственно-духовном созерцании, подобно тому, как душа благодаря облекающему ее телу доступна нашему взору и слуху. Дело в том, что ради высшего мы не

полагаемся исключительно на нашу душу. Разумеется, у кого здесь пусто, нигде не будет густо, это известная истина, которую я никак не собираюсь оспаривать. Но мы должны везде опираться на нечто уже сложившееся и развивать, воспламенять, питать — одним словом, образовывать высшее, прикасаясь к нему чем-то однородным, сходным или враждебным равного достоинства.

Но если это высшее действительно непригодно к какому-либо преднамеренному формированию, давайте оставим тогда сразу же всякие притязания на свободное искусство идей, которое было бы в этом случае пустым словом.

Мифология — это художественное произведение природы. В ее ткани действительно воплощено высшее; все в ней — связь и превращение, все сообразуется и преобразуется, и это сообразование и преобразование и составляет своеобразный ее способ, ее внутреннюю жизнь, её метод, если можно так выразиться.

Здесь я нахожу большое сходство с тем великим остроумием романтической поэзии, которое обнаруживается не в отдельных находках, но в конструкции целого и которое наш друг так часто раскрывал нам на примере произведений Сервантеса и Шекспира. Да, этот искусно организованный беспорядок, эта пленительная симметрия противоречий, это поразительное вечное чередование энтузиазма и иронии, присущее даже мельчайшим частям целого, уже сами по себе представляются мне косвенной мифологией. Организация та же самая, и, конечно, арабеска является древнейшей и изначальной формой человеческой фантазии. Ни это остроумие, ни мифология не могут существовать без чего-то первоначального, неподражаемого, всецело неразложимого, когда после всех преобразований просвечивают все же древняя природа и сила, когда наивное глубокомыслие выявляет видимость превратного и безумного или глупого и тупоумного. Ибо в том-то и состоит начало всякой поэзии, чтобы упразднить ход и законы разумно мыслящего разума и вновь погрузить нас в прекрасный беспорядок фантазии, в изначальный хаос человеческой природы, для которого я не знаю более прекрасного символа, чем пестрое столпотворение древних богов.

Почему вы не хотите воспарить и вновь оживить эти великолепные образы классической древности? Попробуйте хотя бы однажды взглянуть на древнюю мифологию с точки зрения учения Спинозы и

тех представлений, которые теперешняя физика вызывает в каждом мыслящем человеке, как вам сразу же все предстанет в новом блеске и новой жизни.

Но и другие мифологии должны быть пробуждены в меру их глубокомыслия, красоты и развития, чтобы ускорить возникновение новой мифологии. Если бы только сокровища Востока были столь же доступны для нас, как и сокровища древности! Какой новый источник поэзии мог бы притечь к нам из Индии, если бы немецкие художники со свойственными им универсальностью и глубиной понимания и гением перевода имели бы ту возможность, которую мало использует-нация, становящаяся все более грубой и тупой. На Востоке мы должны искать высот романтического, и если только мы сможем черпать из первоисточника, нам, вероятно, вновь покажется умеренной и чисто европейской та южная пламенность, которая так пленяет нас теперь в испанской поэзии. Вообще цели можно достигнуть разными путями. Каждый идет, полный радостной надежды, своим, совершенно индивидуальным путем, ибо нигде права индивидуальности, если только они суть то, что означает это слово: неделимое единство, внутренняя живая связь, — нигде они не имеют большего значения, чем здесь, где речь идет о высшем. С этой точки зрения я не преминул бы сказать, что подлинная ценность, добродетель человека — это его оригинальность.

И если я делаю столь большой акцент на Спинозе, то это поистине не из субъективного пристрастия (предметы его я решительно держал бы на почтительной дистанции) и не для того, чтобы возвысить его как нового и единственного мастера; но на этом примере я мог с наибольшей очевидностью и ясностью продемонстрировать свои мысли о ценности и достоинстве мистики и ее отношении к поэзии. Я выбрал его в этом отношении в качестве представителя всех остальных в силу его объективности. Я думаю об этом следующим образом. Подобно тому как наукоучение остается по крайней мере завершенной формой, всеобщей схемой всякой науки для тех, кто не заметил бесконечности и непреходящего богатства идеализма, так и Спиноза сходным образом остается всеобщей основой и точкой опоры для всякой индивидуальной разновидности мистицизма. Это, я думаю, охотно признает и тот, кто не разбирается особенно ни в мистицизме, ни в Спинозе.

Я не могу кончить, не призвав еще раз к изучению физики, из динамических парадоксов, которой теперь со всех сторон раскрываются священные откровения природы. Давайте же не будем более медлить, но пусть каждый ускорит, там, где он может, великое развитие, к которому мы призваны. Будьте достойны величия эпохи, и пелена спадет с ваших глаз; станет светло перед вашим взором. Всякое мышление — это прорицание, но человек только сейчас начинает сознавать свою провидческую силу. Какие безмерные горизонты еще откроются ему, и именно теперь. Мне думается, что тому, кто понял бы эпоху, то есть этот великий процесс всеобщего омоложения, эти принципы вечной революции, тому удалось бы охватить полюсы человечества и познать деяния первых людей, равно как и характер грядущего золотого века.

Тогда прекратилась бы всякая болтовня, человек внутренне уяснил бы себе, что он есть и понял бы землю и солнце.

Вот что я имею в виду под новой мифологией».

- Согласны вы с утверждением Шлегеля, что сила вдохновения дробится на части? Как он это понимает?

- О какой высшей святости идет речь?

- Почему Шлегель считает, что недостает материнской почвы и твердой опоры? Что он имеет в виду?

- Как связан внутренний мир поэта с созданием нового творения?

- Чего недостает современной Шлегелю поэзии?

- Можно ли, по Шлегелю, создать современную мифологию?

- Как ее можно создать?

- Что является, согласно утверждению Шлегеля, источником нового мифа?

- Как Шлегель понимает красоту?

- Какова связь красоты с хаосом и порядком, по мысли Шлегеля?

- Что Шлегель говорит об эпохе омоложения?

- Как вы понимаете мысль шлегеля о седой древности, которая вновь станет живой?

- Что имеет в виду Шлегель, доказывая свою мысль об идеализме, который должен выйти из себя и возвратиться к себе самому?

- О каком преимуществе мифологии говорит Шлегель?
- Почему Шлегель утверждает, что мифология – это произведение природы?
- В какой связи упоминает Шлегель имена Сервантеса и Шекспира?
- Почему, с точки зрения Шлегеля, арабеска является древнейшей и изначальной формой человеческой фантазии?
- Как Шлегель осмысливает древних богов?
- Почему Шлегель называет античных богов прекрасными символами?
- Как, с точки зрения Шлегеля, оживить образы классической древности?
- Почему Шлегель предлагает посмотреть на древнюю мифологию с точки зрения Спинозы?
- С чем связан акцент Шлегеля на мировоззренческую посылку Спинозы?
- В чем Шлегель видит объективность Спинозы?
- Как и с каких позиций рассматривает Шлегель внутреннего человека?
- Что должен уяснить себе, по Шлегелю, внутренний человек?
- Как мысли Шлегеля о внутреннем человеке связаны с новой мифологией?

26. Роль художника – медиума в мировосприятии Гауптмана.
Связь с игровым порывом.

27. Прочитайте фрагмент из произведения «Рождение трагедии» Фр. Ницше и ответьте на вопросы

«Теперь нам нужно призвать на помощь все расследованные до сих пор принципы искусства, чтобы разобраться в лабиринте, которым мы принуждены признать *происхождение греческой трагедии*. Я думаю, что не будет абсурдом, если я скажу, что проблема этого происхождения ни разу не была ещё даже серьёзно поставлена, не говоря вовсе о её разрешении, хотя уже неоднократно то сшивали летучие лоскутки античного предания в различных комбинациях, то вновь разрывали их. Это предание говорит нам с полной определённой, что трагедия возникла из трагического хора и первоначально была

только хором, и не чем иным, как хором; отсюда на нас ложится обязанность заглянуть в душу этого трагического хора, представляющего собственно первоначальную драму, не довольствуясь ни в коем случае ходячими оборотами речи вроде того, что он, мол, идеальный зритель или представляет собой народ в противоположность царственной области сцены. Пусть это последнее толкование, для многих политиков звучащее возвышенно -- а именно что в этом хоре-народе, всегда остающемся правым при столкновении со страстными порывами и распутством царей, нашёл своё выражение неизменный моральный закон демократических афинян, -- представляется нам как бы подсказанным одной мыслью Аристотеля; для первоначальной формации трагедии оно не может иметь никакого значения, так как из её религиозного начала всё это противопоставление народа и властителя совершенно исключено, как и вообще всякая политико-социальная сфера; но и в отношении знакомой нам классической формы хора у Эсхила и Софокла мы сочли бы за богохульство говорить о каком-то предчувствии "конституционного народного представительства", хотя и нашлись люди, не испугавшиеся подобной хулы. Конституционное народное представительство не было известно *in praxi* античному государственному строю, и будем надеяться, что и в его трагедии оно не являлось ему, даже в виде "чаяния".

Значительно большей славой, чем это политическое истолкование хора, пользуется мысль А. В. Шлегеля, который предлагает нам смотреть на хор как на некоторую сущность и как бы экстракт толпы зрителей, как на "идеального зрителя". Этот взгляд при сопоставлении с упомянутой выше исторической традицией, по которой первоначально трагедию представлял один хор, оказывается тем, что он и есть, т. е. грубым, ненаучным, хотя и блестящим, утверждением, которое получило, однако, свой блеск исключительно от сжатой формы его выражения, а также ввиду чисто германского пристрастия ко всему, что зовётся "идеальным", и минутного удивления, которое это утверждение в нас вызывает. Мы бываем изумлены, как только начинаем сравнивать хорошо знакомую нам театральную публику с подобным хором, и спрашиваем себя, как вообще возможно извлечь путём идеализации из этой публики что-либо аналогичное трагическому хору. В глубине своей души мы отрицаем эту возможность и удивляемся при этом как смелости шлегелевского утверждения, так равным

образом абсолютно отличной от нас природе греческой публики. Ведь мы всегда были того мнения, что настоящий зритель, кто бы он ни был, всегда отлично должен сознавать, что перед ним художественное произведение, а не эмпирическая реальность. А между тем трагический хор греков принужден принимать образы сцены за живые существа. Хор Океанид полагает, что действительно видит перед собой титана Прометея, и считает себя самого столь же реальным, как и бога на сцене. И разве чистейшим и высшим типом зрителя оказывается тот, кто, подобно Океанидам, признаёт телесную наличность и реальность Прометея? И что же, признаком идеального зрителя было бы взбежать на сцену и освободить бога от его терзаний? А мы-то верили в эстетическую публику и полагали, что каждый отдельный зритель тем даровитее, чем он более способен воспринимать художественное произведение как искусство, т. е. эстетически; и вот теперь шлегелевское выражение намекает нам на то, что совершенно идеальный зритель позволяет миру сцены действовать на себя совсем не эстетически, а телесно-эмпирически. "Уж эти нам греки! -- вздыхаем мы. -- Они ставят нам всю нашу эстетику вверх ногами!" Но мы уже привыкли к этому и повторяем шлегелевское изречение всякий раз, как заходит речь о хоре.

Но приведённое нами столь ясное предание свидетельствует здесь против Шлегеля: хор сам по себе, без сцены, т. е. форма трагедии, и обсуждаемый нами хор идеальных зрителей не могут быть согласованы между собой. Что бы это был за род искусства, если бы он имел в своём основании понятие о зрителе и если бы подлинной формой его должен был бы считаться "зритель в себе". Зритель без зрелища есть лишённое смысла понятие. Итак, мы полагаем, что рождение трагедии не найдёт себе объяснения ни в высоком уважении к моральному интеллекту массы, ни в понятии зрителя без зрелища, и считаем эту проблему слишком глубокой, чтобы её можно было только задеть, исходя из столь плоских соображений.

Бесконечно более ценное прозрение в смысл хора проявил уже Шиллер в знаменитом предисловии к "Мессинской невесте"; он рассматривает хор как живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем сохранить себе свою идеальную почву и свою поэтическую свободу.

Шиллер борется этим главным своим оружием против опошленного понятия естественности, против распространённого требования драматической иллюзии. Несмотря на то что самый день на сцене является только искусственным, что архитектура только символическая и метрическая речь носит идеальный характер, относительно трагедии как целого всё ещё распространено заблуждение. Недостаточно допускать только как поэтическую вольность то, что составляет сущность всякой поэзии. И вот он во введении хора усматривает решительный шаг, которым открыто и честно объявляется война всякому натурализму в искусстве. -- Это, как мне представляется, и есть та самая точка зрения, для обозначения которой наше уверенное в своём превосходстве столетие употребляет презрительную кличку "псевдоидеализм". Я боюсь, что мы, со своей стороны, при нашем теперешнем уважении к естественности и действительности достигли как раз обратного всякому идеализму полюса, а именно области кабинета восковых фигур. И в этих последних есть своеобразное искусство, так же как и в известных, пользующихся всеобщей любовью романах современности; только пусть нам не досаждают претенциозным утверждением, что этим искусством преодолён гёте-шиллеровский "псевдоидеализм".

Но действительно, "идеальной" была та почва, по которой, согласно верному взгляду Шиллера, привык шествовать греческий хор сатиров -- хор первоначальной трагедии, и высоко приподнята она над действительным путём смертных. Грек сколотил для этого хора лёгкий помост измышленного *естественного состояния* и поставил на него измышленные *природные существа*. Трагедия выросла на этой основе и действительно была этим с самого начала избавлена от кропотливого портретирования действительности. При всём том это всё же не произвольно созданный фантазией мир между небом и землёю; это скорее мир, равно вероятный и реальный, подобный тому, который уже имели верующие эллины в Олимпе и его обитателях. Сатир, как дионисический хоревт, живёт в религиозно-призрачной действительности под санкцией мифа и культа. Что с него начинается трагедия, что из него говорит дионисическая мудрость трагедии, -- это в данном случае столь же странный и удивительный для нас феномен, как и вообще возникновение трагедии из хора. Быть может, нам удастся получить исходную точку для рассмотрения вопроса, ес-

ли я выскажу утверждение, что этот сатир, измышленное природное существо, стоит в таком же отношении к культурному человеку, в каком дионисическая музыка стоит к цивилизации. О последней Рихард Вагнер говорит, что она так же теряет своё значение перед музыкой, как свет лампы перед дневным светом. Равным образом, думаю я, греческий культурный человек чувствовал себя уничтоженным перед лицом хора сатиров, и ближайшее действие дионисической трагедии заключается именно в том, что государство и общество, вообще все пропасти между человеком и человеком исчезают перед превозмогающим чувством единства, возвращающего нас в лоно природы. Метафизическое утешение, с которым, как я уже намекал здесь, нас отпускает всякая истинная трагедия, то утешение, что жизнь в основе вещей, несмотря на всю смену явлений, несокрушимо могущественна и радостна, -- это утешение с воплощённой ясностью является в хоре сатиров, в хоре природных существ, неистребимых, как бы скрыто живущих за каждой цивилизацией и, несмотря на всяческую смену поколений в истории народов, пребывающих неизменными.

Этот хор служил утешением глубокомысленному и особенно предрасположенному к утончённейшему и тягчайшему страданию эллину, острый взгляд которого проник в странное дело уничтожения, производимого так называемой всемирной историей, а также и в жестокость природы; ему грозила опасность отдаться стремлению к буддийскому отрицанию воли, и вот, его спасает искусство, а через искусство его для себя спасает - жизнь.

Дело в том, что восторженность дионисического состояния, с его уничтожением обычных пределов и границ существования, содержит в себе, пока оно длится, некоторый *летаргический* элемент, в который погружается всё лично прожитое в прошлом. Таким образом, между жизнью повседневной и дионисической действительностью пролегает пропасть забвения. Но как только та повседневная действительность вновь выступает в сознании, она ощущается как таковая с отвращением; аскетическое, отрицающее волю настроение является плодом подобных состояний. В этом смысле дионисический человек представляет сходство с Гамлетом: и тому и другому довелось однажды действительно узреть сущность вещей, они *познали* -- и им стало противно действовать; ибо их действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей, им представляется смешным и позорным об-

ращённое к ним предложение направить на путь истинный этот мир, "соскочивший с петель". Познание убивает действие, для действия необходимо покрывало иллюзии -- вот наука Гамлета, не та дешёвая мудрость Ганса-мечтателя, который из-за излишка рефлексии, как бы из-за преизбытка возможностей, не может добраться до дела; не рефлексия, нет! -- истинное познание, взор, проникший ужасающую истину, получает здесь перевес над каждым побуждающим к действию мотивом как у Гамлета, так и у дионисического человека. Здесь уже не поможет никакое утешение, страстное желание не останавливается на каком-то мире после смерти, даже на богах; существование отрицается во всей его целостности, вместе с его сверкающим отражением в богах или в бессмертном потустороннем будущем. В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога -- Силена; его тошнит от этого.

Здесь, в этой величайшей опасности для воли, приближается, как спасающая волшебница, сведущая в целебных чарах, -- *искусство*; оно одно способно обратить эти вызывающие отвращение мысли об ужасе и нелепости существования в представления, с которыми ещё можно жить; таковы представления о *возвышенном* как художественном преодолении ужасного и о *комическом* как художественном освобождении от отвращения, вызываемого нелепым. Сатирический хор дифирамба есть спасительное деяние греческого искусства; о срединный мир этих спутников Диониса разбивались описанные выше припадки угнетённого душевного состояния».

- Почему Ницше считает, что проблема происхождения трагедии не была поставлена до сих пор?

- Как вы понимаете желание Ницше «заглянуть в душу трагического хора»?

- Что Ницше имеет в виду, когда ссылается на А. В. Шлегеля, предлагавшего смотреть на хор как на «идеального зрителя»?

- Почему Ницше уверен, что настоящий зритель всегда понимает, что перед ним художественное произведение, а не эмпирическая реальность? Кого Ницше имеет в виду, говоря о «настоящем зрителе»?

- Как вы понимаете утверждение Ницше, связанное со зрителем, которое без зрителя лишено смысла?
- Почему Ницше упоминает «Мессинскую невесту» Фр Шиллера? Как в этом произведении рассматривается хор?
- Против чего, по Ницше, борется Шиллер?
- Как Ницше понимает «естественное состояние» и «природное существо»? Как данные понятия связаны с греческим хором?
- Что значит «портретированная действительность» с точки зрения Ницше?
- Как Ницше понимает метафизическое утешение? Что оно означает? С чем связано?
- Почему с метафизическим утешением связана всякая трагедия?
- Что имеет в виду Ницше, говоря, что всякая трагедия в основе своей могущественна и радостна?
- С чем связана, по Ницше, восторженность дионисийского состояния?
- Почему Ницше сравнивает дионисийского человека с Гамлетом? На базе чего проводится подобное сравнение?
- Какова наука Гамлета в понимании Ницше?
- Почему, считает Ницше, только искусство способно обратить мысли в представления?

28. Как Гауптман оценивает Ницше? С чем связана такая оценка?

29. Связь Гауптмана с романтическими представлениями об игре и с рассуждениями Ницше.

30. Как определяет Гауптман праздничное солнечное возбуждение? С чем связано подобное определение?

31. Какие игровые сферы особенно близки Гауптману? Почему именно они? Аргументируйте свой ответ.

32. Почему детское бытие определяется немецким драматургом как божественное младенчество?

33. Что значит по Гауптману мировое детское созерцание?

34. Как Гауптман определяет естественные склонности ребенка? Какую роль они играют для него?

Список рекомендуемой литературы

1. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис // Новалис. Ученики в Саисе. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – С. 112 – 343.
2. Новалис. Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – 343 с.
3. Аристотель. Метафизика. Политика. Аналитика / Аристотель. – М. : Эксмо, 2008. – ISBN: 978-5-699-23906-1 – 958 с.
4. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель. – М. : Эксмо-Пресс, 1997. – 1103 с.
5. Бёльше, В. Тайны любви в природе / В. Бёльше. – Минск: Литература, 1998. – 830 с.
6. Бёльше, В. Монизм / В. Бёльше. – М.: Наука, 1909. – 37 с.
7. Берковский, Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – ISBN 5-352-00211-X– 479 с.
8. Веселовский, А. Н. Из введения в историческую поэтику / А. Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1998. – ISBN 5-06-000256-X– 448 с.
9. Виндельбандт, В. О свободе воли / В. Виндельбандт. – М.: АСТ, 2000. – ISBN: 985-433-941-6 – 205 с.
10. Виндельбандт, В. Философия в немецкой духовной жизни XX столетия / В. Виндельбандт. – М.: Звено, 1910. – 150 с.
11. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении / М. С. Каган. – СПб., 2006. – 567 с.
12. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: ИД "Петрополис 1996. – 415 с.
13. Ницше, Ф. Казус Вагнер / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 978-5-17-043166-3 – С. 411 – 447.
14. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – ISBN: 978-5-389-09048-4 – 224 с.
15. Ницше, Ф. Об истине и лжи / Ф. Ницше // О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи. – Минск: Харвест, 2003 – ISBN: 985-13-1221-5– 384 с.

16. Тацит, К. Диалог об ораторах / К. Тацит // Сочинения: в 2 т. Анналы. Малые произведения. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – 671 с.
17. Тен, И. Философия искусства / И. Тен. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
18. Тик, Л. Краски / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
19. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с.
20. Ференци, Ш. Интроекция и трансфер / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2011 – ISBN 5-9292-0007-6 – 60 с.
21. Ференци, Ш. Истерия и патоневрозы / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2014. – ISBN: 978-5-98904-220-3 – 96 с.
22. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблемы человека в западной культуре. – М.: Политиздат, 1994. – 435 с.
23. Франке, К. История немецкой литературы / К. Франке. – СПб.: Герольд, 1904. – 593 с.
24. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Весь мир, 2003. – ISBN 5-7777-0263-5. – 416 с.
25. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: ad Marginem, 1997. – 1510 с.
26. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
27. Шопенгауэр, А. Метафизика любви / А. Шопенгауэр // Избранные работы. – М.: Просвещение, 1992. – С. 371 – 413.
28. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Минск: Харвест, 2007. – ISBN: 978-985-16-9785-0. – 845 с.
29. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М.: Эксмо, 2009. – ISBN: 978-5-699-15818-8 – 797 с.

Раздел 3. ГАРМОНИЧЕСКАЯ КООРДИНАЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В «ДЕТСКИХ» ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА

3.1. Игровое вознесение как философско-поэтическая истина в драме Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле»

Драма Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt») была поставлена в 1893 году. Речь идет о четырнадцатилетней девочке Ганнеле, мать у нее умерла 6 недель назад, отчим бьет, заставляет выполнять тяжелую работу по дому. Ганнеле пытается наложить на себя руки (бросается зимой в реку), ее спасают, но, сильно простудившись, девочка умирает в ночлежном доме. Литературоведы с самого начала оценивали эту драму весьма противоречиво. Один из первых основателей «Свободной сцены» («Freie Bühne») Гарден Максимилиан (Harden Maximilian) (1861 – 1927), утверждая, что на сцене должны быть показаны народные страдания, отрекся в дальнейшем от своих суждений «ранней юности», как сам их называл. Гарден Максимилиан назвал «Ганнеле» «Небом ткачей», с негодованием писал, что «сейчас в театре «красное знамя» социал-демократии, <...> девочка лежит на смертном одре как символ нищеты пролетариата» [350, s. 208]. Напротив, Ф. Меринг критиковал Г. Гауптмана за недостаточную приверженность социал-демократии, недоумевая, «как мог писатель в уста пролетарской девочки вложить мысль о загробном блаженстве» [350, s. 103]. Столь курьезные трактовки были, бесспорно, пересмотрены в дальнейшем. В целом говорилось о «технике пьесы, о виртуозности ее музыкального сопровождения» [446, s. 340], религиозные галлюцинации несчастного ребенка объяснялись «ее желанием обрести то, чего она была лишена при жизни – тепла, уюта, любви, ласки» [386, s. 200]

Что касается самого Г. Гауптмана, то он, стараясь не обращать внимания на нелепые, по его мнению, вздорные мнения, тем не менее огорчился, что его пьесу понимали неправильно. Он писал, что «образ ребенка – главное в «Ганнеле», в его душу проникло немного солнца, <...> а солнечное ликование позволило девочке построить небесное царство в мыслях, в своих предсмертных грезах» [350, s. 106]. Г. Гауптман, возмущаясь, что его произведение оценивают с точки зрения партийных задач, просил не включать его в «социальные игры»

приверженцев какой-либо партийной позиции, к коей Г. Гауптман относит, как он пишет, односторонние и стандартные воззрения натуралистов. «Они не в состоянии понять тот прекрасный мир, который возникает, например, «На богомолье в Кевлар» Г. Гейне («Wallfahrt nach Kevlaar» Н. Heine) и в светлых гимнах М. Лютера («Ein fest Butg ist unser Goot»)» [345, s. 107].

Подобное понимание отчасти может быть достигнуто, если обратить внимание на особый жар «Вознесения Ганнеле», который Г. Гауптман определяет как «Traumdichtung», что обычно переводят как «сновидение». Перевод не совсем точный, он не позволяет исследовать личностный, процессуальный, модернистский характер мышления драматурга на рубеже XIX – XX вв. Для героини Г. Гауптмана значимо не только промежуточное состояние сна и бодрствования, но и особое экзистенциальное положение между жизнью и смертью. Точнее можно сказать следующее: в первом действии отчасти речь идет о сновидениях и галлюцинациях, вызванных болезненным состоянием Ганнеле. Г. Гауптман неоднократно подчеркивал особое состояние человека во время температуры, когда такое случалось с ним, то испытывал чувство удовольствия, поскольку «теперь он прорвется внутрь себя» [343, s. 278]. Подобный прорыв свойственен и его героине: девочке являются ее отчим, которого она дико боится, ее мать, о преждевременной кончине которой Ганнеле не перестает скорбеть, страшный черный ангел, предвестник смерти, светлый ангел, должный сменить своего темного собрата.

Однако второе действие драматически построено иначе: Ганнеле умерла, о ее кончине скорбят и учитель Готтвальд, который вытащил девочку из ледяной воды в холодную декабрьскую ночь, и сестра Марта – она хотя и заявляет, что Ганнеле нашла успокоение, но ей тоже очень жаль усопшую. Ганнеле жалеют и маленькие дети, пришедшие почтить память девочки, и другие люди, желающие преклонить колени перед смертным ложем Ганнеле. Следовательно, говорить о сновидении, о болезненном бреде Ганнеле, вызванном высокой температурой, можно лишь касательно первого действия. Второе по внутренним принципам своего драматического построения выпадает, говоря словами Канта, из субъективной «способности суждения» Ганнеле, речь идет о нечто большем, чем о рефлексорном интенцион-

ном движении героини. Для понимания этого «большого» и следует обратиться к более точному переводу жанра творения Г. Гауптмана.

Немецкое слово «Der Traum» имеет два значения: в первом случае – «сон», но в данном контексте важна его вторая смысловая функция – «мечта», «греза» «Die Dichtung», как известно, переводится как «поэтическое творчество», «поэтическое произведение». Сложное существительное «Traumdichtung» можно осознать через особую внутреннюю диалектику: поэтическое произведение, создаваемое автором, обретает истинное бытие посредством поэтической грезы его героини. Соответственно, как в самом тексте (в так называемом бытовом, материальном плане), так и за его пределами (в ракурсе экзистенциального видения Ганнеле), можно вести речь об особом, онтологическом игровом переплетении, когда, как писал Гадамер, «возникает проявление представленного – первоначального и репродуцированного бытия» [110, с. 184].

В таком игровом контексте выбор жанра Г. Гауптманом свидетельствует о модернистском постижении человека и мира – доминанте идеи обновления. Д. Кемпер, включая писателя-модерниста в сферу всеобщей культуры, особо подчеркивает идею обновления, «она доминирует: новое жизненное постижение основано на прочных связях с прошлым, они чрезвычайно важны, возвращаются и зацветают по-новому [156, с. 167].

Подобное цветение наиболее четко прослеживается в жанровом своеобразии пьесы Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле». Жанр «Traumdichtung» в значении поэтически воссозданной творческой грезы, «проявления представленного», по Гадамеру, вызывает несомненные ассоциации с романтическими художественными текстами. Благодаря интуитивному проникновению в сновиденческую сущность, романтический герой после пробуждения воспринимает действительность в виде хаотического сна, а сон мыслит как истинную реальность. Генрих фон Офтердинген – герой романа Новалиса – погружен в мир своей сновиденческой голубой мечты, поскольку в той реальности, в которой он живет, никто не думает о цветах. Маленькая Мария в стране эльфов (повесть Л. Тика «Эльфы») играет с ними в прекрасные игры «вверх-вниз»: сыпет пепел на землю, из нее быстро произрастают и столь же быстро исчезают прекрасные цветы, не может долго забыть «эльфийскую грезу». Крошка Мари из знаменитой

сказки Гофмана обретает сновиденческое счастье в волшебной конфетной стране вместе со спасенным ею Щелкунчиком. Эти и подобные примеры позволяют судить о сновиденческой романтической грезе как о бытии в себе самом. Оно, однако, не выходит за рамки той структуры, посредством которой оно представлено: и голубой цветок, и природное эльфийское царство, как и конфетная страна, раскрывают сущность субъективного мира героев в качестве величественной и прекрасной фантастической игры.

Г. Гауптман, испытывая безграничное доверие к романтическим произведениям, всегда зачарованный их миром, тем не менее считал, что «в романтизме сон – это только фантастическая картина, а должно быть сновиденческое слияние микро и макрокосма» [351, s. 410]. Нечто подобное драматург показывает в «Вознесении Ганнеле». Поэтический, сновиденческий «сценарий», раскрывающий глубинную сущность жанра «*Traumdichtung*», позволяет воспринимать «игровую грезу» девочки Ганнеле как собственно бытие, посредством которого обретается игровой контакт с первоисточками. Данное обретение, с точки зрения Г. Гауптмана, было лишь намечено в романтизме, только у Шамиссо драматург усматривает попытку представить подобный контакт посредством внутреннего ощущения, казалось бы, навсегда утраченного детства. Г. Гауптман цитирует стихотворение Шамиссо «*Schloß Boncourt*», в котором выделяет ведущий мотив сна: лирический герой стряхивает свои седины, вновь становится ребенком, ищет и находит забытую им таинственную картину, в которой воображению доступен сверкающий замок с зубчатыми башнями:

Ich träum als Kind mich zurücke
und schüttele mein greises Haupt;
wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
die lang ich vergessen geglaubt?

Hoch ragt aus schatt' gen Gehegen
ein schimmerndes Schloß hervor;
ich kenne die Türme, die Zinnen,
die steinerne Brücke, das Tor <...> [74, s. 23].

Сон осмысливается Г. Гауптманом как полное совпадение единичного и всеобщего. Таков, с точки зрения немецкого драматурга, лирический герой Шамиссо, который через «единичный» процесс –

воспоминания о детских годах – проникает во «всеобщее» – величественный город с зубчатыми башнями, что для Г. Гауптмана означает глобальную метафору космического бытия в целом. Однако у других романтиков Г. Гауптман не наблюдает подобного соединения. Немецкий драматург, модернистски впитывая логику романтической сновиденческой концепции, создает, как ему кажется, свою собственную.

Г. Гауптман неоднократно подчеркивал, что он не желает читать ничего из того, что касается теории сновидений, все они кажутся ему чрезмерно догматическими. Однако в размышлениях Г. Гауптмана, касающихся власти и значения сна для человека, весьма ощутима перекличка с мыслями К. Дю-Прел, влияние которого на себя немецкий драматург никогда не отрицал. Так, Дю-Прел подчеркивал, что «сновидение – это внутреннее пробуждение» [135, с. 147], которое осуществимо благодаря «ганглиозной нервной системе с ее центральным органом – солнечным сплетением» [135, с. 148], указывал, что «все представления во сне основаны на нервном возбуждении», утверждал «доминанту бессознательного как источника образов сна» [135, с. 149]. Г. Гауптман говорит нечто подобное: сон – это выявление невыразимых порывов души, «бессознательные переживания во сне получают четкие очертания наяву» [351, с. 391]. Близка Г. Гауптману и мысль Дю-Прел о сне как «драме, разыгрываемой на сцене» [135, с. 207], поэтому столь значителен для человека, утверждает Дю-Прел, «пласт драматических воспоминаний» [135, с. 209]. Подобные воспоминания, с точки зрения Г. Гауптмана, возможны благодаря внутреннему самосозерцанию, которое определяется особым движением души – драматург называет его «игровым движением Ейфориона: "туда-сюда"» [342, s. 45]. Именно оно «приводит к сцеплению всех кажущихся противоположностей в гармоническое единство, посредством чего магические пласты бытия предстают перед сновидцем в полном своем световом блеске» [342, s. 304]. Поэтому и определяет Г. Гауптман сон как «истинное слияние с бескрайним мировым пространством» [344, s. 324] благодаря которому «высвечивается внутренняя жизнь сновидца» [344, s. 410].

Как видно, в модернистских рассуждениях Г. Гауптмана о природе сновидений прослеживается достаточно сильная связь с традицией, в первую очередь романтической, но не менее сильна и духовная свобода от нее, авторская независимость и от столь привлекатель-

ной для него прошлой эпохи, и от современных взглядов. К примеру, Дю-Прел, на мнение которого часто ссылается Г. Гауптман, уверен, что «чередование сна и бодрствования является весомым доказательством положения человека – он одновременно гражданин двух миров» [135, с. 190]. Г. Гауптман не может быть столь категоричным. Он признается, что неоднократно задавал себе вопрос о природе сновидений и не мог ничего сказать, кроме общей и достаточно стандартной фразы: «Сон – это нечто само собой разумеющееся». Однако подобная стандартизация лишь кажущаяся, поскольку свидетельствует не только об особой интеллектуальной открытости Г. Гауптмана для восприятия литературных воздействий, но и об их модернистском толковании.

Определение сна как «нечто само собой разумеющегося» приводит Г. Гауптмана к мысли, что «сновидение не может быть олицетворением опыта действительности, напротив, так называемая действительность определяется опытом сна» [351, s. 410]. Вслед за этим следует утверждение, что между сном и бодрствованием нет никакой разницы, «то, что мы называем сном, зачастую возникает во время бодрствования» [342, s. 184]. Поэтому сон для Г. Гауптмана и является «настоящим миром, независимым от того, что мы привыкли называть действительностью. Мы уверены в мире сна, а о мире действительности мы не знаем ничего<...> мир сна открыт для пространства и времени, а иллюзорная реальность, предстающая сознанию в тот момент, когда человеку кажется, что он бодрствует, полностью закрыта для познания важных категорий пространства и времени» [343, s. 390]. Именно поэтому, делает вывод драматург, «сновидения необходимы, без творческого резервуара сна нет жизни вообще <...>. Во сне человек становится творцом – Демиургом, постигает Пракартину и создает Первообраз Первообраза» [351, s. 393].

Подобное создание Первообраза и воплощается через жанр «Traumdichtung». Благодаря ему оказывается возможным постижение человека и мира, точнее – мира ребенка, которому, считает Г. Гауптман, наиболее доступно восприятие бытия в виде глобальной вселенской сновиденческой картины. Ребенок, как писал М. Бубер, «живет между сном и сном, действительность ускользает от него, важен лишь горизонт становящегося, который расширяется от ночи к ночи» [97]. Такое восприятие ребенком непрестанно расширяющегося и стано-

вящегося горизонта показывает Г. Гауптман в драме «Вознесение Ганнеле». Жанр «Traumdichtung», приобретая в рамках пьесы собственное бытие, способствует тем самым раскрытию бытийной сущности мироздания. Вселенская игра, в основе которой примат жизни непрерывно чередуется с приматом смерти, саморепрезентируется через рефлексию ребенка – в видениях Ганнеле, основанных сначала на представлениях о земной жизни, а затем на ярких и светлых картинах небесного государства. Эманация вселенской игры получает зримое воплощение через поэтическую, сотворенную и непрерывно творимую вновь грезу ребенка.

Главным для драматурга становится детское воображение, благодаря его силе границы мира раздвигаются, в сознание проникает его тайна: «Дети воспринимают эту тайну, носят ее в себе, погружены в нее, у них есть предчувствия, которым можно и нужно доверять» [342, s. 40]. Поэтому ребенку свойственна радость, которая, по Г. Гауптману, навсегда покинула мир взрослых. Радость возникает из детской уверенности, что «сказочный волшебный мир существует» [342, s. 11], фантазия ребенка вспенивается («aufschaumen»), «все вокруг преобразуется, насыщается фантастическими образами» [342, s. 245].

Кажется, что героиня драмы лишена всего того, что составляет сущность детства для Г. Гауптмана, противоречит его понятиям детскости: ребенку должна быть свойственна радость, он во всем видит хорошую сторону, а Ганнеле в отчаянии, она больна и не хочет выздоравливать. Для ребенка главное – материнская любовь, чудо из чудес, как пишет драматург, «светлый луч, который обновляет все вокруг» [351, s. 270]. Мать Ганнеле умерла, она на небе, очень далеко, – как с грустью говорит девочка. В душе ребенка непрерывно царит праздничное возбуждение, «этим светлым чувством наделены только дети, это их естественная склонность, взрослым подобное душевное состояние недоступно» [342, s. 96]. Ганнеле, напротив, подавлена, в ее голосе звучат слезы, ей страшно, она голодна, но есть не может, девочке хочется пить, но она не в силах сделать ни глотка воды. В этом плане можно вести речь об очень интересном, до определенного времени скрытом, игровом процессе, имеющем место в драме Г. Гауптмана. Он, творимый в рамках жанра «Traumdichtung» – воссоздаваемой поэтической грезой, – свидетельствует о том, что девочка Ганне-

ле входит в драму взрослым человеком, в ней нет ничего, что составляет саму сущность ребенка. Но постепенно она приоткрывает завесу над таинственной игрой мира, вступает в игровое общение с первоисточниками, преодолевает тем самым противоречие между конечным и бесконечным бытием. Ганнеле обретает игровую радость, получает игровое удовлетворение, наслаждается игровой свободой, иными словами – становится ребенком. Девочка освобождается от своей вынужденной взрослости, начинает воспринимать действительность как нескончаемый праздник, приобретает игровую детскую способность видеть незримое – светлое небесное королевство.

В этой связи возникает вопрос: почему Г. Гауптман, столь негативно относящийся к традиционным христианским воззрениям, пишет пьесу, в которой доминируют христианские образы и христианская атрибутика: ангелы, некий *Der Fremde*, в котором угадывается Иисус, блаженный город, однозначно определяемый как рай? Г. Гауптман считал, что «религия подавляет фантазию» [342, s. 181], а драма «Вознесение Ганнеле» целиком построена на фантазиях ребенка. В христианстве, по Г. Гауптману, «отрицается все лучшее и светлое – любовь, счастье, свобода» [342, s. 481]. Глубоко верующая девочка Ганнеле, напротив, благодаря своему благочестию становится веселой и радостной. Драматург указывал, что «христианство погружает человека во тьму, христиане боятся смерти» [350, s. 52], его героиня стремится к свету, обретаемому посредством соприкосновения с ангелами и *Der Fremde*. Ответ может быть следующий. С точки зрения писателя, ребенок смотрит на религию своеобразно, ощущает в ней то, что недоступно взрослым – красивую сказку с хорошим концом. Дети, пишет Г. Гауптман, обращают внимание, как Христос шел по воде, как накормил 500 человек одним хлебом. Ребенок верит в христианские чудеса, поскольку его сознание вообще склонно к фантазии. Но о распятии, о страданиях Христа ребенок не думает, не хочет знать ни о каких ужасах, думать о чем-то страшном. Иными словами, восприятие религии ребенком позволяет ему в полной мере ощутить всю сновиденческую прелесть бытия, духовно слиться с бескрайним мировым пространством. В сновиденческом сознании ребенка подлечит слиянию то, что разделено во взрослом: религиозная догматика и истинная вера, светлое царствие небесное и тяготы земной жизни, наконец, истинное творчество, постижение невыразимых

порывов души благодаря глубокому проникновению в сновиденческие магические пласты бытия. Ребенок, не разделяя жизнь и смерть, сон и явь, доверчив к опыту своей души, а не к эмпирическому бодрствующему сознанию. Г. Гауптман записывает в дневнике слова из Нагорной проповеди: «Дайте детям прийти ко мне, ибо им уготовлено царствие небесное» («Lasset die Kindlei zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich»). Данные слова могут служить эпиграфом к «Ганнеле», они звучат в тексте драмы и определяют финал произведения – вознесение Ганнеле, обретение ею царствия небесного.

В связи с этим можно говорить об особой задаче драматурга – показать этапы вознесения Ганнеле. Они могут быть осмыслены посредством погружения в сновиденческую логику ребенка, которая, благодаря избранному драматургом жанру «Traumdichtung», воспринимается как нечто непререкаемо авторитетное, не подлежащее сомнению.

Для того чтобы более ясно показать модернистский феномен писательского мастерства Г. Гауптмана, необходимо проследить, как он развивает концепции века классической литературы, в частности Ф. Шиллера. Испытывая чувство сопричастности, ощущая свою принадлежность и внутреннее согласие с мнением Шиллера, Г. Гауптман в то же время переосмысливает его некоторые постулаты, что в итоге приводит к их драматическому расширению и особому драматическому воздействию. Поэтому, ведя речь об этапах вознесения Ганнеле, представляется возможным обратиться к «Письмам об эстетическом воспитании» Шиллера, в частности к письму 27, где говорится о творческой силе воображения и специфике игрового сознания. Шиллер пишет о так называемом скачке, следствием которого и является эстетическое побуждение к игре. По Шиллеру, должно возникнуть особое состояние – независимость от внешних впечатлений, что приводит к отрыву и освобождению от чужого закона. Возникает воспроизводящая деятельность воображения, которая влечет за собой творческую деятельность, руководствующуюся собственным законом [254, с. 352]. Данные размышления Шиллера интересны тем, что в них представлены этапы внутренней логики модернистского сознания – независимость, отрыв и освобождение, воспроизводящая деятельность воображения и, наконец, собственная творческая деятельность. В драме Гауптмана сновиденческая логика «Traumdichtung» тесно со-

прикасается с классическими воззрениями Шиллера, которые получают драматическую репрезентацию.

Маленькая Ганнеле «эстетически воспитывается» посредством отрыва (скачка, по Шиллеру) от своего «земного» бодрствующего сознания – преодоления страха. Вначале она говорит о нем непрестанно – «Ich fürchte mich so». Страх связан в первую очередь с отчимом. Не случайно он появляется перед ней. Он не умер, но в болезненном состоянии девочки отчим ассоциируется с чем-то сверхъестественным и таинственным. Скорее всего, появление каменщика Маттерна относится к разряду галлюцинаций, не случайно Г. Гауптман писал, что «галлюцинации – это нечто загадочное, большой напор сил, связанных с болезнью» [331, s. 51]. В тексте отчим Ганнеле называется образом («Die Gestalt»), затем призраком («Die Erscheinung») и лишь когда он исчезает, то получает определение галлюцинации («Mattern Halluzination»). Отрыв Ганнеле от земли, связанный с ее вынужденной взрослостью, еще не произошел, поэтому девочка пока не может четко определить свои ощущения, страх ее парализует, мысли путаются, она не понимает, кто перед ней – образ, некое причудливое явление или галлюцинация. Ганнеле зависима от внешних «земных» впечатлений, которые прочно укоренились в ее сознании, интуитивно девочка желает расстаться с ними. Не случайно она пытается избавиться от навязанных ей императивных требований. Они даются доктором, сестрой Мартой, которые хотят подкрепить угасающие силы Ганнеле, но самой девочке они в тягость, поскольку поддерживают ее бодрствующее бытие. Ей велят есть, пить, быть здоровой, но она отказывается, отрицательные конструкции буквально пронизывают текст драмы: «Ich mag nicht gesund werden», «Ich kann nicht schlafen», «Ich kann nicht essen». Даже обычные вопросы Ганнеле представлены через систему отрицания: «gibt es Sünden, die nicht vergeben werden?» «Hörst Du nicht?». В отрицаниях Ганнеле сквозит внутреннее неприятие прошлой и настоящей экзистенции. Возникает особая игра со словами, с их земными смыслами. Это игра-отрицание, игра негатива, в самой сущности которого уже заложен осязаемый позитив. Негатив высвечивается, ярко и зримо представляется, отрицает сам себя и приобретает свою позитивную световую наполняемость.

Так, от фигуры каменщика исходит бледный свет, образующий светлый полукруг у постели Ганнеле («Von der Erscheinung geht ein

fahles Licht aus, welche den Umkreis um Hanneles Bett erhellt» [49, s. 26]). Фигура слабо высвечивается, однако этого вполне достаточно, чтобы Ганнеле, благодаря своему жуткому страху перед отчимом, стала в некоторой степени независимой от него. Такая независимость приводит к желанию почувствовать другое освещение – сильное и яркое. У Ганнеле, говоря словами Шиллера, проявляется, лучше сказать, высвечивается, воспроизводящая деятельность воображения.

Свет определяется внутренним миром ребенка, состоянием его души. Зримый, бодрствующий мир имеет бледное световое наполнение, но мир сна, в котором ребенок постигает Пракартину, как показывает Г. Гауптман, ярок и светел. Световая экзистенция, в основе которой заложена рефлексивность, предполагает интуитивное прозрение. Оно связано с раскрывающимися вселенскими игровыми потенциями, обретающими материальную сущность в выявлении невыявленного, в проявлении непроявленного.

Ганнеле, благодаря постепенно обретаемой детскости, начинает постигать космическую игру. Она, как и все детские игры, основана на игровом движении «туда-сюда», «вниз-вверх», строится по особым законам, обладает определенными, строгими правилами. Видение отчима, достаточно отчетливо представленное, привело к перелому в болезни Ганнеле – ее состояние изменяется: ухудшается – с точки зрения земли, «низа», улучшается – с позиции «верха», небесного королевства. Налицо и переходы, столь значимые для игрового движения «туда-сюда». Ганнеле перестает быть вялой, ее возбуждение нарастает, «selige Ekstase», – так определяет Г. Гауптман состояние своей героини. Это еще не праздничное возбуждение, которое свойственно ребенку, но и не прежняя апатия. Всем своим существом Ганнеле тянется вверх, к небесному королевству, к своей маме, которая, Ганнеле уверена в этом, находится именно там. В этом смысле ее игровая интенция сильна и верна. Однако в подобной интенционной силе проявляется особая драматическая двузначность – Г. Гауптман показывает, что чем больше ухудшается физическое состояние Ганнеле, чем меньше она связана с земной жизнью, с жизнью бодрствующих людей, тем поэтичнее становится ее внутренний мир, а видения – ярче и красочнее.

Г. Гауптман подчеркивает, как Ганнеле, постепенно познавая и принимая правила вселенской игры, переходит в настоящий мир сна,

который, с точки зрения драматурга, открыт для пространства и времени. Определения Г. Гауптманом сна как нечто само собой разумеющегося, находят поэтическое воплощение в том драматическом эпизоде, в котором происходит встреча Ганнеле с умершей матерью. Данной встрече предшествует разговор с сестрой Мартой, она добра к девочке, Ганнеле часто называет ее мамой. Диаконисса, уговаривая Ганнеле немного поспать, поет ей детскую песенку «Спи дитя», в которой все время повторяются строчки: «Schlaf, Kinder, schlaf». Диаконисса способствует плавному отторжению Ганнеле от опыта действительности и переходу в мир сна, активизирует тем самым воображение ребенка.

Появление матери у постели Ганнеле может быть осмыслено через игровой процесс, связанный с проявлением того, что доселе было скрыто, проявлению не подлежало. Фигура матери пропитана сумеречным светом, теперь он заливает всю комнату, в противовес тому световому полукругу, который слегка высвечивал фигуру каменщика Маттерна. Ганнеле как бы погружается в свет, пропускает его через себя, тем самым еще прочнее, чем прежде, становится причастной к сновиденческому миру, в котором отсутствуют границы времени и пространства. Умершая мать Ганнеле прошла тысячу миль через ночь («Hunderttausend Meilen durch die Nacht» [49, s. 32]), чтобы встретиться со своим ребенком. Ганнеле вплотную соприкоснулась с неведомым – само присутствие ее матери доказывает возможность игрового перехода «туда-сюда», «вверх-вниз». Однако Ганнеле и ее мама могут лишь ощущать взаимное присутствие, полного видения и слышания у них нет. В ремарках указывается, что глаза у обеих закрыты, у матери голос как у лунатика, говорить ей трудно, она с усилием извлекает из груди звуки («Ihre Stimme ist die einer Schlafwachen, monoton. Bevor sie ein Wort hervorbringt, bewegt sie, gleichsam vorbereitend, die Lippen» [49, s. 31]). Но девочка слышит в голосе матери не лунатическую монотонность, а перезвон майских колокольчиков. Не видя мать, Ганнеле утверждает, что она прекрасна, хотя, судя по ремаркам, это худая, изможденная женщина («In Deinem Saumen wachsen Maiglöckchen. Deine Stimme tönt», <...> wie glänzt Du doch in Deiner Schöne» [49, s. 32]). После смерти мать Ганнеле стала ребенком неба («Des Himmel Kinder»), таковой должна предстать перед вечным судьей и Ганнеле. Мать дает ей пропуск «вверх» – красивый цветок, Г. Гауптман назы-

вает его Himmelschlüssel. Благодаря этому цветку возможна скорая встреча Ганнеле с матерью, в мире, как писал Г. Гауптман, «по ту сторону всех представлений, по ту сторону всех начинаний, за границей языка» [343, s. 17]. Это мир вечного света, мир красоты, мир солнца, тот мир, который доступен всем детям.

Снова Ганнеле произносит слова, которые определяли ее бодрствующее сознание: «Ich fürchte mich», но смысл их иной – это страх не перед землей, а перед входом в неизвестное. Такой страх вполне оправдан, но он быстро рассеивается, встреча с матерью была решающей для вступления в новый мир. Последние слова матери служат подтверждением этому – она велит Ганнеле спать, давая указания в повелительной форме: «Schlafe». Однако данные слова звучат не как повеление земного императива, императива «низа», которые девочка слышала раньше, а как веление «верха». Мать погружает девочку в еще более глубокий сон, драматически представленный в особенном цветовом решении и звуковом изменении.

Теперь золотисто-зеленый цвет заливает комнату, отныне он будет доминировать в сновиденческих картинах Ганнеле. Вселенская игра проявляет себя через золотисто-зеленый цвет, постижение Пракартины требует отчетливой колористики, опыт души предстает в ярком зеленом освещении и золотистом блеске. В ремарках подчеркивается, что глаза Ганнеле теперь открыты, в глубоком сне должно быть полное прозрение, полное душевное вдохновение. Ганнеле видит трех ангелов, ее реакция особая – смесь изумления, недоверия и восторга. Она произносит одно слово «ангел», каждый раз вкладывая в него иной смысл: «Engel?» – вопрос самой себе, «Engel!» – утверждение и восторг одновременно, «Engel!!!» – ликование, высшая точка «selige Ekstase». Ангелы поют песню, которая вся пронизана светом и цветом: о золотых лучах солнца, о золотых хлебах на нивах, о пурпурных цветах с небесной лазурью. Но все это великолепие дается через систему отрицаний, в каждом четверостишии употребляется «nicht» <...> Sonne, <...> hat dir ihr Gold nicht gegeben/ Das wehende Grün <...> hat sich für dich nicht gebreitet./ Das goldene Brot <...> dir wollt es den Hunger nicht stillen» [49, s. 34], « Die Blumen <...> dir säumten sie nicht deinen Weg» [49, s. 35]. Ангелы поют о том, чего Ганнеле была лишена, от чего она вынужденно отказывалась. Отныне она должна, используя выражения Шиллера, полностью освободиться от чужого

закона, «приобрести самостоятельное законодательство» – собственную творческую деятельность. Жанр «Traumdichtung» внутри художественного текста порождает сам себя, обретает бытие в себе самом.

Так, ангелы посредством чарующих звуков рисуют перед Ганнеле картину вечного сияющего града, зубцы которого блестят в глубине глаз ангелов: «Es blitzen im Grund unsrer Augen/ Die Zinnen der ewigen Stadt» [49, s. 35]. Дивный город, явленный как творческая модификация эстетического государства Шиллера, предстает в тексте драмы в качестве доминирующего игрового вселенского образа. Его необходимо зримо представить (такое представление дается в песне ангелов) и закрепить в сознании как возможность стремления к несбыточному. Подобное стремление и вызывает чувство игровой радости и игровой удовольствия.

В драме Г. Гауптмана игровая радость и удовольствие представлены через соприкосновение со смертью. Для того чтобы увидеть небесный светлый город, вступить в него, Ганнеле должна пройти определенный ритуал – встретиться с черным ангелом, испугаться его и обрадоваться ему. Это последний, но необходимый этап перед окончательным вознесением. Г. Гауптман называет его Преддверием – *der Eingang*. Смерть получает отчетливые очертания, становится зримой – это ангел в черном одеянии, с длинным мечом, высокий, сильный, красивый. При виде его Ганнеле охватывает ужас, она спрашивает, друг он ее или враг, пришел ли он именно за ней, кто он («*Wer bist Du? Bist Du ein Engel? Bist Du mir freundlich? Kommst Du als Feind?*») [49, s. 38]). Ни на один из своих вопросов Ганнеле не получает ответа. Преддверие, явленное через пугающий облик черного ангела, молчаливо и жутко, но пройти через него должен каждый. Необходимо соприкоснуться с величием и красотой смерти, в таком соприкосновении и состоит пафос вселенской игры, в которой одинаково значимо играние жизнью и играние смертью, все вливается в единый поток становления.

Как видно, мысль Гераклита о Космосе как «мыслящем существе, которое одновременно и вечно и смертно» [123, с. 97] драматически изображается Г. Гауптманом посредством включения героини в великую игру мира. Такая включаемость доступна лишь ребенку, Г. Гауптман писал, что «детство – это и праздник жизни, и праздник смерти» [342, s. 309] При этом драматург неоднократно подчеркивал,

что мысль о страшной и пугающей смерти прививает человеку христианство. В сознании навсегда закрепляются страшные символы смерти, «ее ужасные атрибуты: как правило, деревянный гроб, крест, черный креп, заупокойная молитва, сама процедура похорон ужасна» [342, s. 79].

В противовес христианским канонам Г. Гауптман создает праздничную, даже можно сказать ликующую, атмосферу смерти. Ганнеле больше всего пугает тот факт, что она будет лежать в гробу в рубище и лохмотьях. Однако гроб у нее хрустальный, таковы и туфельки ее, она богато, даже роскошно одета, по плечам струятся золотые волосы. Все действие построено таким образом, что воспринимается как игра в смерть, в смерть «понарошку». Приходит деревенский портной и одевает Ганнеле в чудесное шелковое платье, примеряет ей самые маленькие туфельки на свете, сама девочка дрожит от радостного возбуждения и говорит, что радуется смерти, теперь она узнает, что это такое («Ich freu' mich auf den Tod <...> Nun werd ich endlich doch erfahren, was das Sterben ist» [49, s. 41]). Намеренно воссоздавая сказочную атмосферу, выделяя знакомые, достаточно традиционные атрибуты (хрустальный гроб, самые маленькие туфельки, белое шелковое платье), Г. Гауптман подчеркивает отсутствие весомой разницы между понятиями «сказка» и «смерть». Оба они вписаны в мир детскости, сопрягаются с ним, происходят из него. Ребенок, обитая в мире фантазии, в мире сновиденческой игровой экзистенции, через смерть, явленную в форме сказки, освобождается от непрерывного долженствования бытия. Именно это доставляет ему радость, способствует духовному воспарению.

Однако в определенный момент игровая атмосфера смерти, связанная с душевным ликованием, нарушается. Игра приобретает характер серьезности, но не перестает при этом быть игрой. Драматург писал, что «испытывает к каждой игре доверие и недоверие к каждой серьезности<...> необходимо весело играть с серьезными вещами<...> весело играть со смертью» [351, s. 43]. Девочка Ганнеле чрезвычайно серьезно относится к игре в смерть. Следуя повелениям Дьякониссы, она покорно ложится в гроб, складывает руки на груди, прижимает к себе цветок, который дала ей мать, ждет черного ангела.

Однако есть один момент, на который следует обратить внимание. Сестра Марта говорит Ганнеле, что через Преддверие должен

пройти каждый, черный ангел, являясь стражем Преддверия, пропускает через него, так надо, – утверждает Диаконисса, – это и есть подготовка к смерти. Между тем драматическая ситуация кажется странной и непонятной. Черный ангел подходит к девочке, заносит над нею меч, ей страшно, душно, она боится, что он ее окончательно погубит: «Er will mich <...> ganz vernichten» [49, s. 42]. Игра в смерть стала слишком реальной, Ганнеле боится выйти из игровой серьезности сновиденческой картины, вновь обрести жизненную серьезность и погибнуть из-за этого. Скорее всего, в этом кроется смысл слов о боязни смерти, явленной перед девочкой в облике черного ангела. Его жесткие действия (заносит меч над головой Ганнеле) вызывают, бесспорно, страх и ужас, тогда как, согласно логике ребенка, смерти надо радоваться, получать от нее игровое удовольствие.

В то же время Преддверие, материальную суть которого воплощает черный ангел и своим пугающим обликом и своим красноречивым молчанием, равным образом может осмысливаться как необходимый этап вселенской игры. Поэтому Преддверие, как и всякое игровое событие, игровое деяние, тоже имеет свои нерушимые правила, свои неписанные законы. Их сложно узнать, сложно постигнуть, можно лишь интуитивно почувствовать. Одним из таких законов, как показывает Г. Гауптман, является желание как можно скорее покинуть Преддверие, не остаться в нем. Сестра Марта говорила Ганнеле о необходимости свершения полного ритуала смерти. Их диалог носил абстрактный, отчасти безличный характер: Ганнеле спрашивала, должно ли это быть, Диаконисса отвечала, что должно («Muß es denn sein? Es muß» [49, s. 42]). Подобная неопределенность и выявляет игровой смысл Преддверия: оно пропустит дальше, не оставит в своих темных недрах того, кто стремится выйти из него. Драматически подобный выход Ганнеле из Преддверия осуществляется Г. Гауптманом следующим образом: сестра Марта встает между черным ангелом и Ганнеле, говоря ей, что он не посмеет этого сделать – погубить ее («Er darf es nicht» [49, s. 42]), черный ангел исчезает, наступает тишина.

Эта тишина весьма значительна, знаменует собой подтекст особога рода – едва уловимую грань между двумя пластами бытия, сновиденческим и бодрствующим. Драма Г. Гауптмана приобретает своеобразную форму – становится драмой в драме. Драматичен сам

процесс включения Ганнеле в бытийную игру мира, но не менее драматично наблюдение и постижение этой игры «участниками игрового сообщества», «свидетелями представления». Так называл Э. Финк зрителей, тех, кто сопричастен действию, присутствует при нем. Последние сцены драматического представления вершатся в рамках текста и в то же время проникают за его пределы, вводят в сферу открытого. Жанр «Traumdichtung» расширяет свои поэтические горизонты – посредством него не только доказывается, как прежде, истинность сновиденческого творчества Ганнеле, но и подтверждается его самостоятельная творческая реальность, его собственное экзистенциальное бытие.

Такое подтверждение дается «зрителями», они принимают участие в игре в смерть. Учитель Готтвальд, пожилые женщины, жители приюта для бедных пришли проститься с бедной Ганнеле, они одеты во все черное («Zwei ältere Frauen, wie zu einem Begräbnis gekleidet, <...> Gottwald ist schwarz wie zu einem Begräbnis gekleidet» [49, s. 43]). Готтвальд печален оттого, что Ганнеле умерла, его сердце разрывается, поскольку надо расстаться с ней, но при этом он озабочен тем, чтобы хорошо и правильно спеть похоронные песни, размышляет, какую надо исполнить в доме, а какую на кладбище. Пожилые женщины выражают сомнение, что девочка вообще умерла, поскольку выглядит как живая («Die sieht ja wie's liebe Leben aus» [49, s. 48]). Все они подвержены единому смысловому ритму игрового мира, включены в него, но одновременно и выключены.

На основании реакции «зрителей», а во многом благодаря именно ей, драматическое действие приобретает примечательную двусмысленность. С одной стороны, нет сомнения в том, что Ганнеле действительно умерла, с другой – весьма ощутима неправдоподобность данного утверждения. Она еще более усиливается с появлением некоего Der Fremde. Он величественно говорит, что девочка не умерла, она спит, велит ей встать, Ганнеле открывает глаза, поднимается из гроба. Действие внутри самой драмы приобретает характер игрового спектакля, разыгрываемого перед зрителями. Присутствующие ясно видят и определенным образом оценивают происходящее: благоговейно отступают, потрясенные величием Der Fremde, приходят в ужас, когда Ганнеле встает из гроба. В данный момент они принадлежат игровому сообществу, являются свидетелями события, которое не

может происходить в реальности, но все же вершится на их глазах. Благодаря «свидетелям представления», их сопричастности, присутствия и соучастия в празднике смерти он становится экзистенциально достоверен, его самостоятельное бытие не вызывает сомнений.

Между тем с того момента, как заканчивается игра в праздник смерти на земле, начинается игра в праздник жизни в небесном королевстве. Она не нуждается в подтверждении, для признания ее достоверности не требуются «земные» зрители. Недаром Г. Гауптман подчеркивает, что они разбегаются, когда девочка поднимается со своего смертного ложа. Свидетелей быть не должно на последнем, решающем этапе вознесения Ганнеле.

Следует отметить, что исследователи пребывают в нерешительности, рассуждая о том, произошло ли вознесение. В целом ответ отрицательный. Однако с этим трудно согласиться. Как писал Гадамер, «действие спектакля не допускает никаких сравнений с действительностью<...> выходит за пределы вопроса, было ли все это на самом деле, в самом действии звучит истина более совершенная, чем можно было предположить» [110, с. 158]. В тексте драмы Г. Гауптмана в высшей степени поэтично представлен сам процесс вознесения: Ганнеле становится ребенком неба, ее воспарение сопровождается дивной музыкой, яркими световыми и цветовыми переливами и переходами. Der Fremde кладет правую руку на голову Ганнеле и этим жестом, как он говорит, дарует ей вечный свет, он просит ее принять в себя много солнца, сияние вечного дня, принять в себя все, что сияет («So beschenke ich Deine Augen mit ewigen Licht. Fasset in euch Sonnen und wieder Sonnen <...> Fasset in euch, was da leucht» [49, s. 55]). Ганнеле, принимая в себя солнечный свет, становится ребенком неба, возносится под песню ангелов в небесный простор, обретает бытие в небесном королевстве. Ангелы, унося Ганнеле на крыльях, поют о прекрасном городе, в котором живут дети небес – те, которые пришли в блаженный город детьми или стали таковыми перед смертью. Дети неба играют золотым мячом в ранних лучах вновь рожденного света («Wo Himmelskinder goldne Bälle werfen/ Im frühen Strahl des neugebornen Lichts» [49, s. 58]).

Вознесение Ганнеле представлено Г. Гауптманом как творческая игра мира, непрестанно обновляющаяся игра, сама себя порождающая. Символ подобного обновления – игра с золотым диском, в дан-

ном случае – игра золотым мячом, которым перебрасываются в ликующем игровом порыве дети неба. Это, считает Г. Гауптман, и есть «сооружение храма солнца, фундамент которого заложен в глубинных мифологических истоках древнегерманской и греческой мифологии» [350, s. 154]. Храм солнца тем самым может осмысливаться как метафора игрового мира, в котором ведущая роль принадлежит ребенку. Г. Гауптман выделяет три стадии, определяющие состояние человека: детство, вынужденная взрослость и возвращение к детству во время смерти или после нее. Таков путь каждого. Однако из общего правила есть исключения, касающиеся тех детей, которые приобрели раннюю, вынужденную взрослость. Но детское сознание доминирует, они с легкостью расстаются со своей взрослой долей, взрослой ношей, радостно отрываются от земли и воспаряют вверх, во вновь рожденный свет. Такова Ганнеле – героиня драмы Г. Гауптмана.

Таким образом, вознесение Ганнеле представлено Г. Гауптманом как нечто большее, чем переданная в драматической форме мысль о райском блаженстве. Вознесение – это воспарение души, праздничное возбуждение, благодаря чему, как писал Г. Гауптман, «обретается благородная деятельность в боге. Ребенок играет и должен через игровой порыв, через детство к богу прийти» [351, s. 18]. «Бог играет с нами, как отец с детьми, мы не должны выходить из этой божественной игры, надо быть арфой и дать богу сыграть на нас свои чудесные мелодии» [351, s. 28]. По Г. Гауптману, на ребенке лежит божественная печать, эта печать солнечная, яркая, светлая. Обретение бога – это обретение солнца, стремление к богу – это стремление к солнцу, игровой порыв ребенка в каждом случае приближает его к постижению божественного солнечного мира. Игра, в основе которой стремление вверх, ввысь, в безграничный простор небес, является игрой света, игрой цвета, это есть игра самой жизни, игра самого великого бытия.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Как критики трактовали драму Гауптмана «Вознесение Ганнеле»? С чем связаны подобные трактовки?
2. Почему такие трактовки можно назвать курьезными?

3. Как в дальнейшем литературоведчески оценивалась драма Гауптмана?

4. Что думал сам драматург о своей пьесе?

5. Какой образ человека и мира представлен в его драме? Что доминирует, с точки зрения Гауптмана?

6. С какими произведениями сравнивал Гауптман свое произведение? Почему именно с ними?

7. Как Гауптман определяет жанр «Вознесение Ганнеле»?

8. Как такой жанр связан с особым состоянием героини – экзистенциальным положением между жизнью и смертью?

9. Почему для Гауптмана подобное состояние его героини сходно с ощущениями человека во время болезни?

10. Что имеет в виду Гауптман под «прорывом внутрь себя»?

11. Можно ли говорить о сновидении в контексте всего драматического действия? Почему? Аргументируйте свой ответ.

12. Какое значение имеет немецкое слово „Der Traum“?

13. Можно ли вести речь об игровом контексте в отношении выбора жанра Гауптманом?

14. Что имеет в виду Д. Кемпер, говоря о включении писателя – модерниста в сферу всеобщей культуры?

15. Почему жанр пьесы Гауптмана может вызывать ассоциации с романтическими художественными текстами?

16. Почитайте отрывок из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» и ответьте на вопросы

«Им овладело сладостное забытие, ему грезились неописуемые события, пока освещение не переменилось, разбудив его. Осмотревшись, увидел он, что лежит на мягкой траве около другого ключа, бьющего в воздух, чтобы в воздухе расточить себя. Темно-голубые утесы с разноцветными прожилками высились неподалеку; день, царивший вокруг, был светлее обычного дня, но свет был менее резким; ни облачка на черно-голубом небосводе. Ничто, однако, не влекло его с такой силой, как высокий светло-голубой цветок с большими, сверкающими листьями, окропленными родником. Вокруг пестрело неисчислимое множество других цветов, насыщавших воздух чудным запахом. Но, ничего не замечая, с неизреченной нежностью созерцал он лишь голубой цветок. Он вознамерился было подойти к цветку, когда цветок затрепетал и начал преображаться, листья засверкали ярче и

прильнули к стеблю, удлинявшемуся на глазах, и цветок стал клониться к юноше, и над лепестками, как над голубым воротничком, возникли нежные черты. Изумляясь все более, он блаженно созерцал это дивное преобразование, пока голос матери не прервал его сна и не увидел он, что комната в родительском доме, где он находится, вся залита золотым утренним солнцем. Он был слишком восхищен для того, чтобы роптать на помеху; напротив, он ласково пожелал матери доброго утра, отвечая на ее сердечное объятие.

Вот сонливец, — молвил отец, — сколько времени я здесь просидел уже с напильником; молотка мне нельзя было и в руки взять, мать не велела, пусть, мол, дорогой сыночек выспится. Да и завтрака пришлось подождать. Ты знал, что делал, когда выбирал себе ремесло ученого; выходит, мы бодрствуем и работаем ради науки. Правда, дельному ученому, как я слышал, тоже спать некогда, и дня ему мало, если он хочет освоить великое наследие мудрецов.

— Дорогой отец, — ответил Генрих, — не надо корить меня долгим сном, вы сами знаете, что я никогда не грешил сонливостью. Лишь поздно ночью удалось мне заснуть, к тому же беспокойные сновиденья одолевали меня, пока наконец не посетило меня отрадное сновиденье; так или иначе мне долго не забыть его.

— Генрих, дорогой мой, — проговорила мать, — ты, наверное, лежал навзничь, или неуместные мысли отвлекли тебя от вечерней молитвы. И сейчас ты выглядишь не как всегда. Пора тебе подкрепиться.

Когда мать ушла, отец, работая по-прежнему тщательно, произнес:

— Сны не верны, вольно господам ученым толковать их и так и эдак; не худо бы тебе отстать от этих праздных и пагубных бредней. Это в былые времена божественные виденья посещали человека, подобно снам, что для нас непостижимо; мы в толк не возьмем, каково было мужам богоизбранным, о которых повествует Библия. Тогда по-другому обстояло дело и со сновиденьями, не только с человеческими начинаниями.

В нашем веке мир не таков, и нам самим больше не дано сноситься с небом без посредников. Когда нужно постигнуть горнее, мы удовольствуемся старинными преданьями да писаньями, других источников нет; Дух Святой теперь нас не удостаивает явных открове-

ний, он вещает через разумение, дарованное мужам рассудительным и благомыслящим, через жития праведников, наставляющих нас участью своей и примером. А нынешние чудотворные образы мало что дали мне, и я не очень-то верю в те великие деяния, которые приписывает им наше духовенство. Впрочем, если кто-нибудь ищет наставления в них, пусть ищет; не подобает мне ставить в тупик благочестивую доверчивость.

— Но, дорогой отец, по какой причине вы отвергаете сны, чья причудливая изменчивость, чей легкий нежный состав не может не волновать нашу мысль? Даже если не думать при этом о Божественном, не являет ли нам сновиденье самой своей путаницей нечто необычное, неспроста разрывая покров тайны, покров, опускающийся внутри нас всю тьмою своих складок? В глубокомысленнейших книгах нет числа повествованиям о снах, о них повествуют люди, достойные доверия, да и вам стоит вспомнить хотя бы сон, рассказанный нам недавно высокочтимым придворным капелланом; этот сон произвел впечатление на вас же самих. Но и без всяких повествований, когда бы вас впервые в жизни посетило сновиденье, как могли бы вы не изумиться, как могли бы вы оспаривать необычайность этого явления, допустим, примелькавшегося для нас! Сновиденье, сдается мне, обороняет нас от жизни, удручающе размеренной и привычной, освобождает узницу-фантазию, чтобы та отдохнула, разбрасывая попеременно все зарисовки жизненного опыта, веселой детской игрой рассеивая всегдашнюю взрослую деловитость. Если бы не сновиденья, старость приходила бы гораздо скорее. Даже если греза — не откровение свыше, я склонен полагать, что она — Божественное напутствие, доброжелательная проводница в нашем паломничестве к Святому Гробу. Нет сомнений, то, что мне снилось нынче ночью, не останется в моей жизни без последствий: у меня такое чувство, что этот сон для моей души — стремительное колесо, влекущее вдаль.

С ласковой улыбкой отец молвил, глядя на мать, только что вошедшую:

— Мать, а ведь по Генриху видно, какой час привел его в этот мир. В его словах прямо-таки играет огненное итальянское вино, которым я догадался запастись в Риме, и как оно пригодилось на нашей свадьбе! Я и сам был тогда молодцом, не то, что теперь. Я оттаял на юге, удаль и страсть переполняли меня, да и ты была девица пылкая и

прекрасная. А как великолепно было у твоего отца; сколько скоморохов и певцов нагрянуло отовсюду; небось Аугсбург не запомнит свадьбы веселее.

— Вы рассуждали давеча о снах, — молвила мать. — Ты мне, знаешь ли, сам тогда рассказывал о том, что тебе приснилось в Риме и впервые навело тебя на мысль вернуться в Аугсбург и посвататься за меня.

— Ты кстати напомнила мне, — ответил старик. — Я совсем было запомнил тот причудливый сон, хоть, признаться, довольно долго раздумывал над ним тогда, но ведь он как раз доказывает, что я не ошибаюсь насчет снов. Вряд ли может присниться сон, более отчетливый и связный, так что и ныне нетрудно восстановить все его обстоятельства, и что же, спрашивается, этот сон означал? Мне снилась ты, и сразу же я пожелал, чтобы ты стала моею, так ведь нет ничего естественнее: ты была уже знакома мне. Твоя красота и твое радушие глубоко тронули меня едва ли не с первого взгляда, и разве только потому, что меня одолевала охота проведать чужие края, отсрочил я свое сватовство. Мой сон совпадает со временем, когда любопытство мое было почти утолено и сердечная склонность могла взять свое.

— Поведайте нам, однако, то причудливое сновиденье, — попросил сын.

— Бродил я как-то вечерней порою, — начал отец. — Погода стояла ясная, луна светила, и в бледных ее лучах старые колонны и стены выглядели жутковато. Мои приятели бегали за девушками, а я затосковал по родным местам, да и любовь меня влекла под открытое небо. В конце концов я почувствовал жажду и не преминул зайти на первую попавшуюся мызу в надежде выпить вина или хоть молока. Старик встретил меня, и, судя по всему, я не внушил ему сперва особого доверия. Я обратился к нему с моей просьбой, и, стоило ему узнать, что я немец, то есть чужестранец, он любезно пригласил меня в горницу и достал бутылку вина. Мой гостеприимец усадил меня и осведомился, какое у меня ремесло. Горница была забита книгами и разными антиками. Мало-помалу завязался обстоятельный разговор; сколько он мне всего поведал о былом, о живописцах, ваятелях, стихотворцах! Я не слыхивал, чтобы кто-нибудь о них говорил так. Ни дать ни взять, я вступил на почву некоего неведомого мира. А какие

резные каменные печати, какие художественные поделки показал он мне, какие великолепные стихи читал, и с каким жаром! Не знаю, сколько часов слилось для меня в единый миг. И сейчас у меня на сердце теплеет, стоит мне вспомнить, какая красочная сумятица странных помыслов и чаяний переполняла меня тогда ночью. Он освоился с древностью, как будто сам жил в языческие времена, и вы не поверите, как он томился, как тосковал по седой старине.

Потом он указал мне комнату, где мне предстояло дожидаться утра; поздний час не позволял уже пуститься в обратный путь. Сон не заставил себя ждать, и мне привиделось, будто я в родном городе и куда-то направляюсь через городские ворота. Идти мне нужно вроде бы по делу, только невдомек мне, куда идти и что сделать. Гарц привлек меня, и я зашагал такими большими шагами и так весело, будто отправился венчаться. Дорогу я вскоре потерял и пошел просто напрямик по долам и по лесам, пока не вышел к высокой горе^[6]. Когда я взобрался на гору, оказалось, что внизу пролегает Золотая долина, и вся Тюрингия видна была как на ладони, соседние горы не мешали мне смотреть. Прямо перед собой видел я темные горы Гарца с бесчисленными замками, монастырями, хуторами. Тут я поистине возвеселился сердцем, и представился мне старик, у которого я заснул, только думалось мне, я гостил у него когда-то, и много воды утекло с тех пор»

- Чем вызвано странное забытье, которое овладело героем?
- Какой сон он видит? Как Новалис описывает его сон, какова поэтическая образность?
- Цветовое решение сна. Как оно связано с общей структурой повествования?
- Преображение цветка. Что думает герой об этом?
- Граница (порог сознания) между сном и явью. Подробно опишите такую границу.
- Что говорит отец Генриху? О каком великом наследии мудрецов идет речь?
- Почему отец называет сны бреднями?
- С чем связана реакция отца на «былые времена» и «сегодняшнее время»? Почему он уверен, что ранее божественные видения посещали человека, а сейчас такого быть не может?

- Мысли отца о современности. Почему он уверен, что сейчас невозможно иметь с небом контакт без посредников?

- Позиция героя в связи со снами. Подробно опишите.

- Почему Генрих считает, что сон, даже если он и греза, в любом случае является неким божественным напутствием?

- Подробно расскажите о сне отца Генриха. Можно ли считать, что его сон противоречит его ранее высказанным положениям? Почему? Аргументируйте свой ответ.

- Какова связь сна отца со сном Генриха? В чем их отличие?

- Почему отец называет свой сон отчетливым и связным? А ранее говорил, что нет контакта с божественным без посредников? Какова точка зрения Новалиса?

- Подробно опишите события сна.

17. Прочитайте отрывок из повести Гофмана «Щелкунчик» и ответьте на вопросы.

«Милая мамочка, позволь мне побыть здесь еще минуточку, одну только минуточку! У меня так много дел, вот управлюсь и сейчас же лягу спать...

Мари была очень послушной, разумной девочкой, и потому мама могла спокойно оставить со еще на полчаса одну с игрушками. Но чтобы Мари, заигравшись новой куклой и другими занимательными игрушками, не позабыла погасить свечи, горевшие вокруг шкафа, мама все их задула, так что в комнате осталась только лампа, висевшая посреди потолка и распространявшая мягкий, уютный свет.

— Не засиживайся долго, милая Мари. А то тебя завтра не добудишься, сказала мама, уходя в спальню.

Как только Мари осталась одна, она сейчас же приступила к тому, что уже давно лежало у нее на сердце, хотя она, сама не зная почему, не решилась признаться в задуманном даже матери. Она все еще баюкала укутанного в носовой платок Щелкунчика. Теперь она бережно положила его на стол, тихонько развернула платок и осмотрела раны. Щелкунчик был очень бледен, но улыбался так жалостно и ласково, что тронул Мари до глубины души.

—Ах, Щелкунчик, миленький,— зашептала она,— пожалуйста, не сердись, что Фриц сделал тебе больно: он ведь не нарочно. Просто он огрубел от суровой солдатской жизни, а так он очень хороший мальчик, уж поверь мне! А я буду беречь тебя и заботливо выхаживать, пока ты совсем не поправишься и не повеселеешь. Вставить же тебе крепкие зубки, вправить плечи — это уж дело крестного Дроссельмейера: он на такие штуки мастер...

Однако Мари не успела договорить. Когда она упомянула имя Дроссельмейера, Щелкунчик вдруг скорчил злую мину, и в глазах у него сверкнули колючие зеленые огоньки. Но в ту минуту, когда Мари собралась уже по-настоящему испугаться, на нее опять глянуло жалобно улыбающееся лицо доброго Щелкунчика, и теперь она поняла, что черты его исказил свет мигнувшей от сквозняка лампы.

—Ах, какая я глупая девочка, ну чего я напугалась и даже подумала, будто деревянная куколка может корчить гримасы! А все-таки я очень люблю Щелкунчика: ведь он такой потешный и такой добренький... Вот и надо за ним ухаживать как следует.

С этими словами Мари взяла своего Щелкунчика на руки, подошла к стеклянному шкафу, присела на корточки и сказала новой кукле:

—Очень прошу тебя, мамзель Клерхен, уступи свою постельку бедному больному Щелкунчику, а сама переночуй как-нибудь на диване. Подумай, ты ведь такая крепкая, и потом, ты совсем здорова — ишь какая ты круглолицая и румяная. Да и не у всякой, даже очень красивой куклы есть такой мягкий диван!

Мамзель Клерхен, разряженная по-праздничному и важная, надулась, не проронив ни слова.—И чего я церемонюсь!— сказала Мари, сняла с полки кровать, бережно и заботливо уложила туда Щелкунчика, обвязала ему пострадавшие плечики очень красивой ленточкой, которую носила вместо кушака, и накрыла его одеялом по самый нос. «Только незачем ему здесь оставаться у невоспитанной Клары»,— подумала она и переставила кроватку вместе с Щелкунчиком на верхнюю полку, где он очутился около красивой деревни, в которой были расквартированы гусары Фрица. Она заперла шкаф и собралась уже уйти в спальню, как вдруг... слушайте внимательно, дети!.. как вдруг во всех углах — за печью, за стульями, за шкафами — началось тихое-тихое шушуканье, перешептыванье и шуршанье. А

часы на стене зашипели, захрипели все громче и громче, но никак не могли пробить двенадцать. Мари глянула туда: большая золоченая сова, сидевшая на часах, свесила крылья, совсем заслонила ими часы и вытянула вперед противную кошачью голову с кривым клювом. А часы хрипели громче и громче, и Мари явственно расслышала:

—Тик-и-так, тик-и-так! Не хрипите громко так! Слышит все король мышиный. Трик-и-трак, бум-бум! Ну, часы, напев старинный! Трик-и-трак, бум-бум! Ну, пробей, пробей, звонок: королю подходит срок!

И... "бим-бом, бим-бом!" — часы глухо и хрипло пробили двенадцать ударов. Мари очень струсила и чуть не убежала со страху, но тут она увидела, что на часах вместо совы сидит крестный Дроссельмейер, свесив полы своего желтого сюртука по обеим сторонам, словно крылья. Она собралась с духом и громко крикнула плаксивым голосом:

—Крестный, послушай, крестный, зачем ты туда забрался? Слезай вниз и не пугай меня, гадкий крестный! Но тут отовсюду послышалось странное хихиканье и писк, и за стеной пошли беготня и топот, будто от тысячи крошечных лапок, и тысячи крошечных огонечков глянули сквозь щели в полу. Но это были не огоньки — нет, а маленькие блестящие глазки, и Мари увидела, что отовсюду выглядывают и выбираются из-под пола мыши. Вскоре по всей комнате пошло: топ-топ, хоп-хоп! Все ярче светились глаза мышей, все несметнее становились их полчища; наконец они выстроились в том же порядке, в каком Фриц обычно выстраивал своих солдатиков перед боем. Мари это очень насмешило; у нее не было врожденного отвращения к мышам, как у иных детей, и страх ее совсем было улегся, но вдруг послышался такой ужасный и пронзительный писк, что у нее по спине забегали мурашки. Ах, что она увидела! Нет, право же, уважаемый читатель Фриц, я отлично знаю, что у тебя, как и у мудрого, отважного полководца Фрица Штальбаума, бесстрашное сердце, но если бы ты увидел то, что предстало взорам Мари, право, ты бы удрал. Я даже думаю, ты бы шмыгнул в постель и без особой надобности натянул одеяло по самые уши. Ах, бедная Мари не могла этого сделать, потому что — вы только послушайте, дети! — к самым ногам ее, словно от подземного толчка, дождем посыпались песок, известка и осколки кирпича, и из-под пола с противным шипеньем и писком вы-

лезли семь мышинных голов в семи ярко сверкающих коронах. Вскоре выбралось целиком и все туловище, на котором сидели семь голов, и все войско хором трижды приветствовало громким писком огромную, увенчанную семью диадемами мышь. Теперь войско сразу пришло в движение и — хоп-хоп, топ-топ! — направилось прямо к шкафу, прямо на Мари, которая все еще стояла, прижавшись к стеклянной дверце.

От ужаса у Мари уже и раньше так колотилось сердце, что она боялась, как бы оно тут же не выпрыгнуло из груди, — ведь тогда бы она умерла. Теперь же ей показалось, будто кровь застыла у нее в жилах. Она зашаталась, теряя сознание, но тут вдруг раздалось: клик-кляк-хрр!.. — и посыпались осколки стекла, которое Мари разбила локтем. В ту же минуту она почувствовала жгучую боль в левой руке, но у нее сразу отлегло от сердца: она не слышала больше визга и писка. Все мигом стихло. И хотя она не смела открыть глаза, все же ей подумалось, что звон стекла испугал мышей и они попрятались по норам.

Но что же это опять такое? У Мари за спиной, в шкафу, поднялся странный шум и зазвенели тоненькие голосочки:

—Стройся, взвод! Стройся, взвод! В бой вперед! Полночь бьет! Стройся, взвод! В бой вперед!

И начался стройный и приятный перезвон мелодичных колокольчиков.

—Ах, да ведь это же мой музыкальный ящик! — обрадовалась Мари и быстро отскочила от шкафа.

Тут она увидела, что шкаф странно светится и в нем идет какая-то возня и суета.

Куклы беспорядочно бегали взад и вперед и размахивали ручками. Вдруг поднялся Щелкунчик, сбросил одеяло и, одним прыжком соскочив с кровати, громко крикнул:

—Щелк-щелк-щелк, глупый мыший полк! То-то будет толк, мыший полк! Щелк-щелк, мыший полк — прет из щелок — выйдет толк!

И при этом он выхватил свою крохотную сабельку, замахал ею в воздухе и закричал:

—Эй вы, мои верные вассалы, друзья и братья! Постоите ли вы за меня в тяжком бою?

И сейчас же отозвались три скарамуша, Панталоне, четыре трубочиста, два бродячих музыканта и барабанщик:

—Да, наш государь, мы верны вам до гроба! Ведите нас в бой — на смерть или на победу!

И они ринулись вслед за Щелкунчиком, который, горя воодушевлением, отважился на отчаянный прыжок с верхней полки. Им-то было хорошо прыгать: они не только были разряжены в шелк и бархат, но и туловище у них было набито ватой и опилками; вот они и шлепались вниз, будто кулечки с шерстью. Но бедный Щелкунчик уж наверное переломал бы себе руки и ноги; подумайте только — от полки, где он стоял, до нижней было почти два фута, а сам он был хрупкий, словно выточенный из липы. Да, Щелкунчик уж наверное переломал бы себе руки и ноги, если бы в тот самый миг, как он прыгнул, мамзель Клерхен не соскочила с дивана и не приняла в свои нежные объятия—О, милая, добрая Клерхен!— в слезах воскликнула Мари,— как я ошиблась в тебе! Уж, конечно, ты от всего сердца уступила кроватку дружку Щелкунчику.

И вот мамзель Клерхен заговорила, нежно прижимая юного героя к своей шелковой груди:

—Разве можно вам, государь, идти в бой, навстречу опасности, больным и с не зажившими еще ранами! Взгляните, вот собираются ваши храбрые вассалы, они рвутся в бой и уверены в победе. Скарамуш, Панталоне, трубочисты, музыканты и барабанщик уже внизу, а среди куколок с сюрпризами у меня на полке заметно сильное оживление и движение. Соболаговолите, о, государь, отдохнуть у меня на груди или же согласитесь созерцать вашу победу с высоты моей шляпы, украшенной перьями.— Так говорила Клерхен; но Щелкунчик вел себя совсем неподобающим образом и так брыкался, что Клерхен пришлось поскорее поставить его на полку. В то же мгновение он весьма учтиво опустился на одно колено и пролепетал:

—О, прекрасная дама, и на поле брани не позабуду я оказанные мне вами милость и благоволение!

Тогда Клерхен нагнулась так низко, что схватила его за ручку, осторожно приподняла, быстро развязала на себе расшитый блестящими кушак и собиралась нацепить его на человечка, но он отступил на два шага, прижал руку к сердцу и произнес весьма торжественно:

—О, прекрасная дама, не извольте расточать на меня ваши милости, ибо... — он запнулся, глубоко вздохнул, быстро сорвал с плеча ленточку, которую повязала ему Мари, прижал ее к губам, повязал на руку в виде шарфа и, с воодушевлением размахивая сверкающим обнаженным мечом, спрыгнул быстро и ловко, словно птичка, с края полки на пол.

Вы, разумеется, сразу поняли, мои благосклонные и весьма внимательные слушатели, что Щелкунчик еще до того, как по-настоящему ожил, уже отлично чувствовал любовь и заботы, которыми окружила его Мари, и что только из симпатии к ней он не хотел принять от мамзель Клерхен ее пояс, несмотря на то что тот был очень красив и весь сверкал. Верный, благородный Щелкунчик предпочитал украсить себя скромной ленточкой Мари. Но что-то будет дальше?

Едва Щелкунчик прыгнул на пол, как вновь поднялся визг и писк. Ах, ведь под большим столом собрались несметные полчища злых мышей, и впереди всех выступает отвратительная мышь о семи головах! Что-то будет? В тот же миг все словно прахом рассыпалось, а Мари почувствовала боль в левом локте, еще более жгучую, чем раньше, и без чувств повалилась на пол.

Когда Мари очнулась после глубокого забытья, она увидела, что лежит у себя в постельке, а сквозь замерзшие окна в комнату светит яркое, искрящееся солнце.

У самой ее постели сидел чужой человек, в котором она, однако, скоро узнала хирурга Вендельштерна. Он сказал вполголоса:

—Наконец-то она очнулась...

Тогда подошла мама и посмотрела на нее испуганным, пытливым взглядом».

- Смысл игры Мари. Что она имеет в виду, говоря маме о множестве своих дел, с которыми ей необходимо управиться?

- Что в первую очередь начала делать Мари? Почему лечить Щелкунчика ей необходимо в одиночестве, она не призналась в этом ни брату Фрицу, ни взрослым?

- За что она любит Щелкунчика?

- Как вы объясняете реакцию Мари – то она считает себя глупой девочкой, подумавшей, что деревянная кукла может корчить гримасы,

то она вежливо обращается к кукле Клерхен с просьбой уступить кровать бедному, больному Щелкунчику?

- Реакция Клерхен? Верит ли ей Мари? Почему же до этого она сомневалась в том, что в глазах Щелкунчика сверкнули колючие огоньки при упоминании имени Дроссмейера?

- Какие звуки слышала Мари?

- Кого она увидела на часах?

- Что произошло с Мари? Как это связано с ее прежней игрой? Меняется ли стиль ее игрового поведения в данный момент?

- Как появился мышинный король? Почему Гофман описывает это как действительное событие? Сомневается ли Мари в происходящем?

- Что чувствует Мари? Боится ли она?

- Какой свет струится из шкафа с игрушками? Это чудится Мари, которая почти потеряла сознание, или же эти события происходят в действительности?

- Являются ли события, свидетельницей которых стала Мари, частным случаем, или же их можно охарактеризовать в контексте единой вселенской игры?

- Какой поэтический принцип Гофмана? Как он описывает события? Почему Мари уверена, что все происходит «на самом деле»?

- Есть ли связь с прошлыми событиями в данном игровом эпизоде? Как она проявляется?

18. Как Гауптман относился к романтическим произведениям? Испытывал ли доверие к ним?

19. Как связана основная тематика и поэтика в «Вознесении Ганнеле» с общими романтическими постулатами, к которым Гауптман относится столь доверительно?

20. Почему Гауптман цитирует стихотворение Шамиссо „Schloß Boncourt“?

21. Как Гауптман осмысливает сон? Связь сна с всеобщим и единичным, с точки зрения Гауптмана?

22. Читал ли Гауптман литературу, относящуюся к теории сновидений? Как это можно объяснить?

23. В чем состоит переключка с мыслями дю-Прела в отношении сна как «драмы, разыгрываемой на сцене»?

24. Прочитайте отрывок из произведения Дю-Прела и ответьте на вопросы.

«Перейдем теперь ко второй великой загадке, которую придется отгадывать духу, а именно к человеку. Как мир составляет предмет сознания, так я составляет предмет самосознания. Подобно тому, как сознание старается логически пронизать свой предмет, мир, и определить его содержание, так и самосознание старается сделать то же самое относительно я. Но для решения этой задачи почти еще ничего не сделано. Что касается мира и сознания, то здесь по крайней мере устранено материалистическое воззрение; относительно же самосознания и я оно все-таки имеет некоторую силу, а именно: материализм все еще питает надежду на то, что ему удастся свести всю психологию на физиологию. Но если бы ему и удалось это на самом деле, то он тем самым достиг бы такого пункта, начиная с которого дальнейшее прогрессивное движение направляется опять в глубину. Если бы даже задача о душе была решена в благоприятном для материализма смысле, то она породила бы тотчас же новую. Ведь философия будущего столетия непременно включит в программу своей деятельности решение едва народившейся теперь задачи, представляющей собой двойник кантовской, а именно: исчерпывает ли свой предмет самосознание?»

Этот вопрос уместен в такой же мере, в какой уместен вопрос, исчерпывает ли свой предмет сознание; и мы имеем полное основание предположить, что на оба вопроса должен последовать отрицательный ответ, то есть что самосознание относится к я точно так, как сознание к миру. Самосознание может быть настолько же меньше я, насколько сознание меньше мира, или наоборот: я может быть настолько же больше самосознания, насколько мир больше сознания. Это не только логически мыслимо, но за это говорит и аналогия, и теория развития. Если природа мучилась десятки миллионов лет, чтобы на нашей исполненной страданий планете развить сознание в такой мере, что мы сознаем загадочность мира, темноту метафизических задач, то кажется чрезвычайно смелым то допущение, что в противность этому самосознание сразу загорелось полным светом, что оно не способно к развитию и было при самом появлении своем уже

вполне созревшим плодом, словом, что оно обнимает весь свой объект. Таким образом, как несомненно и то, что теория познания нашего столетия доказала нам существование трансцендентального мира, так несомненно то, что теория самосознания будущего столетия докажет существование трансцендентального я. И ясно, что вопрос об отношении самосознания к его предмету, к я, в уяснении загадки о человеке имеет такую же важность, как вопрос об отношении сознания к его предмету, к миру, имеет в уяснении мировой загадки. Уже целые века пребывающий в состоянии неподвижности вопрос о душе находился бы в совершенно другом положении, если бы было доказано, что самосознание не вполне обнимает свой предмет, вместе с чем был бы устранен лежащий на пути решения задачи о душе камень преткновения, дуализм, и она была бы решена в монистическом смысле.

Теперь же обратимся ко второй части нашего исследования о способности науки к развитию, а именно к вопросу о том, насколько прогресс наук способствует пониманию нами вселенной? От решения этого вопроса зависит решение вопроса о степени способности науки к развитию.

История развития человеческого духа представляет ту особенность, что открытие всякой новой части истины не уменьшает, а увеличивает число задач. Чем больше мы будем узнавать мир, тем загадочнее он будет становиться для нас. Тому, кто знает очень мало, он кажется гораздо проще, чем гению. Гете называет высшим идеалом человека то его состояние, когда он, исследовав все, доступное исследованию, взирает с безмолвным благоговением на неисследуемое.

В смысле неразрешимости мировой загадки и были сказаны Сократом следующие общеизвестные, но непонятные слова: "Я знаю только то, что я ничего не знаю". Этим он не хотел сказать того, что есть знания, которых он себе еще не усвоил. Толковать эти слова таким образом – значит вкладывать ему в уста общие места, которым, конечно, Платон не стал бы удивляться. Если бы сумма загадочного не изменялась, если бы человеческий дух совершал движение только в ширину, то для усвоения себе всего знания потребовалось бы только дожить до очень глубокой старости. Сократ же хотел сказать, что с возрастанием его познаний увеличивается его неведение, как это и должно быть, если всякий прогресс состоит в движении в глубину. Он догадывался, что человеческое сознание не исчерпывает своего объ-

екта и что потому истина во всей своей полноте не познаваема умом человеческим.

С метафизической точки зрения не существует степеней понятности вещей: все они одинаково для нас непонятны. Только материалисты в своем умопомрачении утверждают, что если смотреть на вещи с естественно-научной точки зрения, то рассеивается весь окутывающий их мрак. Для них сила и материя понятны, дух же непонятен, почему они стараются разрешить его в силу и материю. На самом же деле совершенно наоборот. Если и есть что-либо понятное, так это дух, сознание, которое только и известно нам непосредственно, тогда как всю остальную природу мы познаем не иначе, как опосредствованно, и притом настолько, насколько она влияет на наше сознание. Значит, вся материя разрешается в состоянии сознания. Мы не познаем никакого другого бытия, кроме представляемого. Существовать и быть воспринимаемым это одно и то же (*esse=percipi*). Следовательно, дух есть нечто первичное и реальное, материя есть только вторичный феномен, вся реальность которого только на нем и держится, и если бы изменилась способность восприятия нашего духа, то изменился бы и весь материальный мир, существующий в нашем представлении. Значит, когда материалисты отрицают дух, основываясь на том, что его нельзя ощупать руками, материю же считают реальной потому, что об нее можно чувствительно стукнуться головой, то это ложь, хотя и очень правдоподобная. Даже столь сильно склоняющийся на сторону материализма Гексли – и тот вынужден был обратиться к нему со следующим протестом. "Когда материалисты сворачивают со своего пути и заговаривают о том, что в мироздании нет ничего, кроме силы, материи и непреложных законов, тогда я отказываюсь за ними следовать... Сила и материя, насколько мы знаем их, представляют только названия известных форм сознания, и это до такой степени неоспоримая истина, что то, что мы называем материальным миром, становится нам известным не иначе, как облакаясь в формы мира идеального, и что, как говорит нам Декарт, "наше знание души непосредственнее и достовернее нашего знания тела"".

Отсюда явствует, что истина не может быть обретена на пути одностороннего исследования объективного мира, ибо это исследование ведет нас неминуемо в глубину и ставит лицом к лицу с задачей о духе.

В развитии философии и наук совершается процесс приспособления наших представлений и понятий к действительности. Истина состоит в соответствии представления с действительностью.

Современная наука не представляет уже случаю открытие новых явлений, но направляется к ним сознательно, поэтому она должна бы была стремиться не только к тому, чтобы находить все новые подтверждения своим теориям, но еще больше к тому, чтобы в опыте искать противоречия этим теориям, так как от этого зависит направляющееся в глубину движение ее, то есть истинный ее прогресс.

С точки зрения нашего миропонимания все явления распадаются на две категории: согласующиеся с нашими теориями и им противоречащие. Если бы существовали только явления первого рода, то дальнейший прогресс был бы совершенно невозможен, ибо в таком случае прекратился бы процесс приспособления представления к действительности. Следовательно, тот, кто верит так же непоколебимо в будущий прогресс, как в непрерывный прогресс в прошлом, должен признать *a priori* существование явлений, противоречащих нашим теориям. Отыскивать такие явления и направлять на них всю силу анализа – вот задача каждого исследователя, проникнутого убеждением в духовном совершенствовании человечества.

Если мы будем всегда твердо держаться того убеждения, что человеческое сознание не обнимает всего своего объекта, что оно только постепенно на него надевается, если мы будем непрестанно помнить слова Апостола, что человеческое знание есть частичное, то в таком случае мы будем способны к постоянному прогрессивному движению. Но если мы будем пребывать в довольстве приобретенным частичным знанием, если мы, как это уже было с нами, будем предаваться беззаветному по поводу его ликованию, то на нас подтвердятся следующие слова Бэкона Веруламского: "Воображаемое богатство составляет главную причину бедности, и довольство настоящим препятствует заботиться о насущных потребностях будущего".

Таким образом, хотя мы и должны стремиться к подчинению мира явлений своим теориям, но вместе с тем мы не должны забывать и того, что такое подчинение составляет только часть нашей задачи и что те явления, которые больше всего пленяют нас своим согласием с теорией, так как в этом согласии мы видим победу нашего разума, не способствуют истинному прогрессу. Ценнее те явления, которые по-

вергают наш ум в большое затруднение; они побуждают нас к изменению теории, а потому вызывают усиленное приспособление представления к действительности, которое, как в органической, так и в духовной области, возможно всегда только под условием изменения.

Итак, явления, противоречащие господствующим теориям, представляют для исследователя драгоценный клад. Но мы никогда не должны прилагать к новым явлениям масштаб старых, ниже, основываясь на опыте прошлого, определять границы возможного. Новые явления могут противоречить всем известным нам законам и, несмотря на то, все-таки согласоваться с некоторым известным нам законом, упраздняющим прежние. В таком антагонизме находится, например, магнетизм и сила тяжести. А что существуют в природе неизвестные нам силы и законосообразные обнаружения их, это следует само собой из того, что мир все еще представляет для нас загадку. Поэтому мы не только должны допустить *a priori* существование противоречий между опытом и нашими теориями, но даже не можем указать границ, до которых способны простирались эти противоречия, так как было бы вполне нелогично утверждать, что сфера порождаемых *неизвестными* нам силами явлений должна иметь определенные границы. Прогресс наук непрестанно расширяет область возможного. Значит, вместо того, чтобы постоянно противопоставлять явлениям невозможность их, мы должны бы были помнить, что определять границы возможного дело природы и что мы тут ничего знать не можем, за исключением невозможности логических и математических противоречий, как, например, деревянности железа и кривизны прямой линии.

Новейшая наука далеко не отличается таким беспристрастием суждения о природе. Особенно резко обнаруживается это у материалистов. В своем самодовольстве они воображают, что материалистическое сознание исчерпывает свой предмет. Если послушать их, то весь будущий прогресс заключается в продолжении теперешнего движения, в движении в ширину, и умственная работа всех будущих поколений должна состоять в том, чтобы тянуть все одну песнь: материалисты 19-го века узрели истину.

В меньшей степени этот недостаток замечается вообще у ученых. Уже Кант выразил эту мысль, сказав, что трудно услышать от академика слово "не знаю". Специалисты-ученые смотрят всегда на всякое новое открытие как на нарушение их прав.

Нельзя отрицать, что это явление имеет и свою хорошую сторону. Иллюзия, в силу которой человечеству кажется, что оно видит границы своего исследования, составляет для него благодеяние. Оно изнемогло бы в своем преследовании истины, если бы последняя постоянно уходила от него в бесконечную даль. Истина сулит исследователю свою благосклонность в близком будущем и таким образом влечет его все дальше и дальше. Так и изображает Кеплер процесс искания им истины. Она то скрывалась от его глаз, то снова являлась перед ним и побуждала его к ее преследованию.

Но по милости этой же иллюзии ум человеческий теряет из виду то, что прогресс состоит всегда в возврате к движению в глубину и приходит в состояние, делающее его не способным к новым открытиям. Во всяком случае, полная объективность остается наилучшим качеством исследователя, почему не раз и высказывалась парадоксальная мысль, что неведение более учености способствует открытиям. Даже знаменитый физиолог Клод Бернар, несмотря на все пристрастие к материализму, говорит следующим образом. "Не раз высказывалась мысль, что нужно быть невеждой, чтобы делать открытия. Она заключает в себе некоторую долю истины. Сущность ее состоит в том, что лучше не знать ничего, чем слепо верить в теории и стремиться только к их подтверждению, не обращая никакого внимания на все, что не находится с ними в согласии. Нет ничего хуже такого состояния ума, при котором не может быть и речи об открытии. В самом деле, предметом открытия служит соотношение, непредусмотренное теорией, ибо иначе не было бы открытия. С этой точки зрения человек несведущий, незнакомый с теорией, находится в лучших условиях: его не стесняет теория, она не мешает ему видеть новые факты, не зримые теми людьми, которые ослеплены теорией. Но спешим прибавить, что мы этим самым отнюдь не хотим возводить в принцип невежества. Чем человек образованней, чем обширнее его научная подготовка, тем способнее его ум к великим и плодотворным открытиям. Но при этом надобно сохранять свободу мысли и помнить, что то, что с точки зрения наших теорий представляет нелепость, может иметь место в природе".

Но порождаемая теоретическими предположениями предубежденность не только задерживает прогресс, но приносит еще и положительный вред. А именно. Своими теориями мы втиснули в логиче-

ский мешок все бесконечное множество явлений природы и поделили их на категории. Когда теперь на место твердого убеждения, что существующая система категорий имеет только временное значение, является предположение, что она совершенна, к чему очень склонны ученые, то все вновь открываемые явления подводятся под эти категории, даже если бы это было противно природе таких явлений и если бы особенность их обязывала нас изменить систему. Когда упускается из виду то, что принятые рубрики соответствуют только наличной сумме наших знаний, то все вновь наблюдаемые явления втискиваются в старые рамки и при этом нередко уродуются. Если же дело все-таки не выгорает, то ненавистные явления подвергаются изгнанию на том основании, что "единичные явления" ничего не доказывают. Как будто в мире вещей существуют разряды и степени сравнения и как будто значение имеют только нормальные явления, потому что они нормальны! "Новое в себе, – говорит Бэкон Веруламский, – обыкновенно понимается всегда на старый лад".** Но ведь предположение, что все подлежащие будущему наблюдению явления могут быть подведены под старые рубрики, равносильно отрицанию всякого будущего прогресса. Если бы, например, Лавуазье, открывший Нептун, отнесся к заметным отклонениям Урана не как к "новому в себе" явлению и понял бы их "на старый лад", то есть посмотрел бы на них как на результат деятельности известных в его время факторов, то такое предубеждение помешало бы ему прийти к заключению о существовании Нептуна, и он наделил бы известные в его время планеты другими массами и расстояниями, вследствие чего в астрономии произошла бы невообразимая путаница.

Человек вполне прав, когда он в своем стремлении уразуметь вещи старается понять новые явления при помощи старых. Но это старание должно ограничиваться попытками, а не доходить до насильственного толкования явлений, как это очень часто бывает во всех областях знания, особенно же в новейшей психологии. Далее. Современная наука вполне права, когда она упирает на индуктивный метод и требует, чтобы все философские умозаключения имели реальную основу. Но этими громкими словами обыкновенно злоупотребляют в сильной степени. Конечно, главная цель обращения нашего к опыту должна состоять в решении мировой задачи, но мы не имеем права указывать опыту, что он должен давать нам и чего не

должен. Мы не можем претендовать на то, чтобы природа всегда склоняла смиренно пред нашими теориями голову, и должны считать *a priori* достоверным, что существуют такие явления, для которых нет еще места в наших теориях. Следовательно, когда мы обращаемся к природе за объяснением, то должны помнить слова Канта: "Очень нелепо ждать от разума объяснения и вместе с тем предписывать ему наперед, на какую сторону он должен склоняться".* Еще более справедливы эти слова относительно природы, загадочность которой только увеличилась с тех пор, как ум человеческий стал заниматься ею. У нас есть разум для исследования доступных нам явлений; но мы злоупотребляем им, когда наполовину предрешаем ответы на вопросы, обращаемые нами к природе, то есть когда предполагаем, что мы должны делать только те опыты, которые согласны с нашими теориями. Этим мы оскорбляем человеческий разум, ибо считаем его, значит, неспособным к развитию. Мы должны взирать со смирением на величественный лик природы, и о царстве истины можно сказать то же самое, что было сказано Христом о царствии Божию, а именно, что мы не войдем в него, если не уподобимся детям.

него обнаружится даже, что исключительное употребление опытного метода при решении поставленного нами здесь вопроса должно привести к ложным заключениям и что правильный ответ на него может быть достигнут только путем логических операций мышления. Просвещенный скептик стоит единственно на том, что он каждое утро просыпается от более или менее беспорядочного, *смутного* сновидения, и отсюда заключает, что все сновидения – грезы. Захотеть разубедить его в этом путем противоречащих его взгляду опытов было бы абсолютно безнадежным предприятием. Существенная особенность скептицизма состоит в том, что он придает значение только таким явлениям, которые бьют в глаза своей многочисленностью, и относится с недоверием к редким явлениям только потому, что они редки. Скептик, употребляя выражение Жана Поля, не верит в падающие с неба камни по причине нахождения на земле множества своих камней и всем рассказам о замечательных сновидениях только и может противопоставить известные уловки сомнения, подозрения, обвинения в обмане, утверждения о существовании простой случайности. При таких условиях все, что можно сделать с ним, так это убедить его, если он не лишен всякой логики, в том, что правильный ответ на

занимающий нас здесь вопрос может быть результатом только логического исследования. Если прежде всего стать на точку зрения скептика и по-сократовски ограничиться относительно его мышления ролью повивальной бабки, то нетрудно довести его до признания, что сновидения имеют гораздо большее значение, чем то, какое им обыкновенно приписывают, даже что нас посещают каждую ночь, и это вероятно в высокой степени, сновидения, полные реального значения, хотя и смутные *в памяти пробудившегося*.

Прежде всего очевидно, что научное доказательство того положения, будто сновидения не имеют реального значения, может последовать только после того, как будет дан ответ на вопрос: почему?, — то есть после того, как будет доказано, что орган сновидения по самой своей природе не способен к образованию сновидений, имеющих реальное значение. Таким образом, надобно просто-напросто указать на причины возникновения сновидений и доказать, что из *этих* причин *не может* возникнуть ничего, кроме лишенных всякого реального значения грез, а что другие причины никогда не могут принимать участия в образовании наших сновидений. Поэтому надобно исследовать природу нашего органа сновидения и источник, из которого он черпает для образования представлений материал.

Местом возникновения у нас представлений, как во время бодрствования, так и во время сна, физиологи считают головной мозг, и действительно, это воззрение находит себе то опытное подтверждение, что образы, находящиеся в сознании бодрствующего человека, переходя в сознание сновидца, смешиваются с образами, возникающими во время сновидения. Но уже то обстоятельство, что многое из забытого нами всплывает опять на поверхность нашего сознания во время сновидения, доказывает, что в это время действуют такие области нашего головного мозга, которые во время бодрствования вовсе не функционируют, или во всяком случае такие, функции которых совершаются под психофизическим порогом сознания, то есть остаются бессознательными. Сон наступает вследствие того, что нервы чувствования и наружные слои головного мозга, в которые эти нервы входят, делаются неспособными к ощущениям. Так как при этом исчезает содержание нашего бодрственного сознания, то это сознание должно быть результатом деятельности наружных слоев головного мозга. Во сне же имеет место внутреннее пробуждение, сновидение;

поэтому если местом образования представлений, возникающих во время сна, и служит головной мозг, то им должны быть более внутренние слои этого мозга. Но, конечно, *a priori* нельзя определить, какие способности присущи этим бессознательным во время бодрственной жизни слоям головного мозга.

Если с углублением сна бесчувственность головного мозга должна усиливаться и распространяться на более внутренние его слои, то, конечно, могло бы случиться так, что наконец вся мозговая нервная система, нервы чувствования и головной мозг сделались бы неспособными к отправлениям; но так как, с другой стороны, внутреннее пробуждение, несмотря на это, не ослабляется, даже, как говорят факты, усиливается, то в этом случае мы вынуждены были бы признать местом образования представлений во время сна другой орган. Но нервы для нашей науки *conditio sine qua* представлений; поэтому осталось бы допустить только то, что в глубоком сне таким органом служит еще столь загадочная для современной физиологии ганглиозная нервная система со своим центральным органом – солнечным сплетением. Однако о способностях этого таинственного органа мы знаем еще менее, чем о способностях головного мозга. Словом, физиология не может доказать, что орган сновидения по самой своей природе не способен к образованию имеющих реальное значение сновидений. Поищем же теперь источник представлений, имеющих место во сне. Находясь во сне, мы бываем способны к представлениям, иначе не было бы вообще и сновидений; но образы, являющиеся во сне до того странны и отличны от содержания бодрственного сознания, что они непременно должны являться из области вполне скрытой от нас во время бодрствования. Поэтому лежащие в основе происхождения этих образов нервные возбуждения должны остаться во время нашего бодрствования под порогом нашего сознания; этот же порог должен перемещаться во время сна. Значит, образы сновидений приходят к нам из области бессознательного; во время сна бессознательное делается отчасти сознательным, и наоборот, исчезает сознаваемое нами во время бодрствования.

Подобно сознательной области эта освещающаяся во время сна бессознательная область может находиться или в нашем собственном организме, или во внешнем мире. В первом случае в основании возникновения образов сновидения лежала бы усиленная осязательность

состояний нашего тела, интересная только для врача; во втором же случае сон служил бы средством к установлению такого отношения человека к внешнему миру, которое отличалось бы от чувственного отношения к нему бодрствующего человека и которое, во всяком случае, могло бы привести к возникновению сновидений, имеющих вполне реальное значение.

Такое отношение совершенно мыслимо, ибо мы не знаем ничего о том, *до какой степени* может прийти во время сна перемещение порога сознания, а потому и не можем утверждать наперед, что во время сна наша способность восприятия распространяется только на внутренний наш организм; было бы нелогично от *неопределенной* причины, от неизвестной нам степени перемещения порога сознания делать заключение об определенных границах ее действия.

Внешнее пробуждение отчасти субъективно, отчасти объективно, оно состоит в пробуждении способности восприятия впечатлений как от нашего тела, так и от внешнего мира. Значит, вопрос состоит в том, имеет ли внутреннее пробуждение обе эти отличительные черты, то есть может ли происходящее во время сна перемещение порога сознания поставить нас в такое отношение к внешнему миру, при котором мы могли бы получить о нем другое познание, чем то, какое имеем во время бодрствования?

Этот вопрос должен быть решен утвердительно. Физиология показала уже давно, что хотя содержание бодрственного сознания и доставляется нам внешними чувствами, но что эти чувства и ограничивают это сознание. Значит, число существующих между ними и природой отношений больше, чем то, о котором говорит нам наше сознание. Есть звуки, не воспринимаемые нашим ухом, лучи света, не зримые нашим глазом, и вещества, не производящие никакого впечатления на наши органы вкуса и обоняния. Хотя в то время, как мы находимся во сне и исчезает наше чувственное сознание, однако мы остаемся погруженными в общую жизнь природы, часть которой составляем; сон может порвать только нашу *чувственную* связь с природой, а не другую, которая существует и во время бодрствования, но нами не осознается. Сон может сделать ее гораздо более сознаваемой, так как он перемещает порог сознания. От степени этого перемещения зависит степень освобождения во время сна нашего сознания от чувственных оков.

Если сон порывает только нашу чувственную связь с внешним миром, то вплетающую же в нее нашу общую связь с природой оставляет неприкосновенной, даже дает ей возможность войти в сознание во время внутреннего нашего пробуждения; если, таким образом, он для образования имеющих реальное значение сновидений не нуждается в новой связи человека с внешним миром, а только в доведении до его сознания уже существующей, то не только нельзя ничего возразить против возможности таких сновидений, но надобно признать даже необходимость их возникновения вследствие простого перемещения порога сознания.

Поэтому сон имеет не только отрицательную сторону, состоящую в том, что он гасит чувственное сознание, но и вполне положительную, так как благодаря ему осознается скрытое от бодрственного сознания наше отношение к природе. Сновидение отнюдь не представляет собой остатка от содержания бодрственного сознания; оно само является содержанием нового сознания, качественно различного от бодрственного. А так как философия должна объяснить, что такое человек, природа и каково между ними отношение, – во время же сна это отношение является совершенно иным, чем во время бодрствования, – то наша чрезвычайно поверхностно рассуждающая о сне и сновидениях современная психология стоит на ложном пути. В решении загадки о человеке сон имеет такое же существенное значение, как и бодрственная жизнь; они восполняют друг друга, и человек останется непонятным до тех пор, пока не будут приняты во внимание обе стороны отношения его к природе. Эти две стороны могут быть разъединены тем менее, что они, собственно говоря, не чередуются, но существуют одновременно: имеющее место во сне отношение человека к природе с его пробуждением не уничтожается, а закрывается от него порогом его сознания; с засыпанием же оно не вновь рождается, а обнаруживается вследствие понижения этого порога. О позитивных сторонах жизни человека во сне можно говорить лишь настолько, насколько с наступлением ее изменяется наше бодрственное сознание. Такому изменению может подвергаться как содержание, так и форма познания. Поэтому необходимо исследовать вопрос о том, до какой степени может дойти во сне изменение того и другого.

Новое содержание познания доставляется нам всяким перемещением порога нашего сознания, открывающим новый путь восприя-

тию. Значит, вопрос состоит в следующем: существуют ли такие силы природы, которые воспринимаются нами во время сна, но ускользают от нашего чувственного сознания? На этот вопрос надобно также дать утвердительный ответ. По законам физиологии слабейшие возбуждения вытесняются из сознания сильнейшими. Поэтому содержание нашего сознания образуется сильнейшими возбуждениями, тогда как слабейшие действуют только под порогом сознания. Следовательно, с имеющим место во время сна ослаблением сильнейших чувственных возбуждений должны ощущаться нами исходящие от нашего организма возбуждения слабейшие. Таким образом Вингольт произвел над своими спящими совершенно здоровыми детьми опыты, доказавшие существование таких сил природы, которые никогда не воспринимаются нами в бодрственном состоянии. Он пассировал железным ключом на расстоянии полудюйма лицо и шею своего пятнадцатилетнего сына. После нескольких пассов последний начал тереть пассируемые места и делать беспокойные движения. Над прочими, еще меньшими детьми отец производил подобные же опыты свинцом, цинком, золотом и другими металлами, при чем дети в большинстве случаев отдергивали, терли и прятали под одеяло пассируемые части тела. Но сильнейшее влияние производило простое приближение металла к уху

Значит, сон приносит с собой осязание на расстоянии и дает возможность узнавать о присутствии веществ, которые не возбуждают чувств бодрствующего человека. Но ведь ощущения доставляют сновидениям материал; значит, у детей Вингольта непременно должны были возникать сновидения, которые должны были находиться в некотором соответствии с его манипуляциями, а такие сновидения уже могут быть вполне основательно названы ясновидениями, точно так, как такое, вызывающее образы сновидения, осязание на расстоянии может быть названо в известном смысле зрением на расстоянии, хотя и символическим. Если бы мы теперь допустили, что Вингольт подносил свои вещества к способным к ощущениям местам тела на любом расстоянии и если бы мы вместе с этим предположили, что уклонение от прямого направления приближения невозможно, то есть что это уклонение зависело бы не от изменяющейся воли Вингольта, а от некоторого закона природы, то действительное прикосновение тел

было бы и предчувствуемо; дети были бы с самого начала ясновидения в пространстве ясновидящими и во времени.

Таким образом, оказывается не только то, что сон приносит с собой новое содержание познания, но что в нем вместе с приобретением нового содержания познания происходит и изменение форм всякого познания: пространства и времени.

Мы уже видели, что сон имеет свои положительные стороны, и сказали, что вследствие этого мы не можем заключать от способностей, обнаруживаемых человеком в состоянии бодрствования, по тому, на что он способен, находясь во сне. Значит, логически мыслимо допущение, что во сне мы можем быть ясновидящими, хотя в бодрственном состоянии мы на это неспособны. Далее. Существует то обстоятельство, что большая часть снов не вспоминается, тогда как в бодрственном состоянии не бывает никогда, чтобы по истечении каких-нибудь двух часов мы могли забыть воспринятые нами с наглядной очевидностью образы, а этого физиологически нельзя объяснить ничем иным, как тем, что органы, деятельность которых сопровождается бодрствованием и сном, совершенно различны, что глубокий сон основывается по меньшей мере на деятельности других слоев головного мозга даже, может быть, совсем других нервных центров, чем бодрствование. Ведь если мы по тождеству сознания делаем заключение о тождестве его органа, то и от нетождества сознания мы должны сделать заключение о нетождестве его органа. А так как не вспоминаться могут только видения глубокого сна, ибо не существует органа, общего для этого сна и бодрствования, то неуничтожаемость моста воспоминания между видениями легкого сна и содержанием бодрственного сознания может быть объяснена если и не тем, что органом этого сна и бодрствования служит один и тот же орган, то во всяком случае тем, что существует орган, общий для них обоих. Уничтожаемость моста воспоминаний служит физиологическим доказательством смены деятельности органов, неуничтожаемость его служит таковым же доказательством совместимости их. А так как имеющее реальное значение сновидение может наступить только при условии смены деятельности органа бодрственного сознания деятельностью органа, о природе которого мы ничего не знаем, то опять-таки имеющее реальное значение сновидение логически мыслимо.

Чтобы теперь к простой мыслимости присоединилась и априорная достоверность, надобно произвести двоякого рода исследование.

1) Вспоминаемые сновидения, то есть видения легкого сна, доступны опыту, причем они бывают смутны, то есть не имеют особенного смысла, а значит и особенного реального значения. Таким образом, смутность и вспоминаемость этих сновидений существуют *одновременно*, причем ничто не обнаруживает какой-либо *между ними* причинной связи; значит, возможно допустить, что они представляют результат деятельности некоторой общей причины, каковую мы и должны подвергнуть исследованию.

Если представления, возникающие во время легкого сна, имеющего место перед пробуждением, вспоминаются, то это зависит от совместной деятельности органа сновидения и органа бодрственного сознания, от того, что они производятся отчасти этим последним органом, выходящим из своего оцепенения и начинающим мало-помалу функционировать; а если так, то смутность видений легкого сна объясняется примесью к продуктам деятельности органа сновидения элементов бодрственного сознания. Это же бывает и в сновидениях, непосредственно наступающих за засыпанием, когда орган бодрственного сознания не достиг еще полного успокоения. Следовательно, смутность видений легкого сна надобно, собственно говоря, приписать этому органу, неполному прекращению его деятельности, а не органу сновидения. Значит, состояние, в котором имеют место смутные сновидения, представляет состояние среднее между сном и бодрствованием; чистая же, беспримесная деятельность органа сновидения может наступить только во время глубокого сна. Только в нем может иметь место внутреннее пробуждение, потому что тогда исчезают препятствия этому пробуждению, а именно: отрывочные чувственные восприятия и воспоминания из области бодрственной жизни, присоединяющиеся к продуктам деятельности органа сновидения и подвергающиеся совместной с ним переработке. До тех же пор нечего и думать о правильной деятельности этого органа. Если, таким образом, смутность сновидений есть результат совместной деятельности органов, то вместе со сменой деятельности органа бодрственного сознания деятельностью органа сновидения должна исчезнуть и эта смутность, *если только*, что еще надо доказать, и в этом случае могут иметь место вообще видения.

Итак, прежде всего надобно исследовать смутные сновидения. С обнаружением причин их смутности мы будем знать и то, ответствен ли в ней самый орган сновидения.

2) При этом окажется, что орган сновидения сам по себе без участия препятствующих его деятельности деятелей способен к высшим отправлениям, что из видений глубокого сна, если только в нем бывают вообще видения, должна исчезнуть смутность. Видение глубокого сна может быть констатировано гораздо лучше, чем видение легкого сна, хотя это может быть сделано только в исключительных случаях. Последнее доступно только неполному воспоминанию сновидца; первое же почти во всем своем течении находится перед глазами постороннего наблюдателя; при этом оказывается, что деятельность органа сновидения с углублением сна делается все правильнее. В сомнамбулизме глубокий сон сопровождается представлениями, в лунатизме – имеющими в основании своем представления действиями. Следовательно, остается только доказать, что между обыкновенным сном, сомнамбулизмом и лунатизмом существует внутреннее родство, и тогда падет последнее возражение против возможности несмутных и имеющих реальное значение сновидений».

- Какая задача стоит перед духом в понимании Дю- Прела?
- Как вы можете осознать, что Я составляет предмет самосознания?
- О какой философии будущего ведет речь автор?
- Как относится самосознание к Я?
- Меньше самосознание Я, или больше, или равно?
- В чем, по Дю - Прелу, состоит загадочность мира?
- Как вы понимаете вывод автора, что мир трансцендентален?
- Что Дю – Прел говорит о развитии человеческого духа?
- Способствует ли прогресс наук пониманию вселенной человеком?
- Уменьшается ли открытие всякой новой истины числа загадок?
- Можно ли говорить о неразрешимости мировых загадок? Почему?
- Как автор толкует известное высказывание Сократа «Я знаю только то, что ничего не знаю»?
- Существует ли степень понятности вещей с метафизической точки зрения?

- Может ли быть обретение истины на пути исследования объективного мира?

- На какие две категории распадаются явления, с точки зрения Дю – Прела?

- Как автор работы определяет смутные ощущения в памяти пробудившегося человека?

- Имеют ли сновидения реальное значение?

- Причины возникновения сновидений? Как эти причины осознает Дю – Прел?

- Где возникают представления? Точка зрения физиологии в связи с ответом на этот вопрос.

- Почему многое из забытого нами в прошлом всплывает на поверхность?

- Что имеет в виду Дю – Прел под психофизическим порогом сознания?

- Почему наступает сон? Какой процесс описывает в связи с этим автор работы?

- О каком внутреннем пробуждении во время сна говорит Дю-Прел?

- Усиливается ли бесчувственность головного мозга с углублением сна?

- Что такое солнечное сплетение?

- Как солнечное сплетение связано с ганглиозной нервной системой?

- Почему Дю – Прел называет ганглиозную систему таинственным органом?

- Что такое, по Дю – Прелу, порог сознания? Можно ли говорить о том, что порог сознания перемещается во сне?

- Субъективно ли внешнее пробуждение? Почему? Как вы понимаете подобную субъективность?

- Порывает ли сон чувственную связь с внешним миром? Или же она (связь) остается неприкосновенной?

- Приносит ли сон новое содержание познания?

- Какой вывод делает Дю - Прел касательно природы сна?

25. Какие мысли Дю - Прела наиболее близки Гауптману?
26. Природа модернистских рассуждений драматурга. Ее Своеобразие и специфика.
27. Почему Гауптман определяет сон как нечто само собой разумеется? На чем базируется подобное высказывание драматурга?
28. Приведите примеры высказываний Гауптмана о сне.
29. Что значит Первообраз, по Гауптману?
30. Как Связана гауптмановская идея Первообраза с его концепцией ребенка, детства и детскости?
31. Концепт игры в драме «Вознесение Ганнеле»
32. Можно ли говорить о том, что эманация вселенской игры получает зримое воплощение через поэтическую грезу ребенка? Почему? Свое утверждение обоснуйте.
33. Что конкретно говорил Гауптман про детское воображение?
34. Лишена ли драма Гауптмана тот, что составляло суть поэтики детства у Гауптмана – радости? Как вы это понимаете?
35. Почему Ганеле входит в драму взрослым человеком? Что имеет в виду Гауптман под взрослостью?
36. Можно ли говорить о том, что Ганеле обретает игровую радость? Как вы это понимаете?
37. Почему Гауптман, негативно отсылаясь к христианским воззрениям, насыщает свое произведение христианской атрибутикой?
38. Как Гауптман понимал христианство?
39. Связано ли подобное понимание с образом ребенка, с его мирозерцанием? Докажите на примерах
40. Какова задача драматурга в этом произведении?
41. Сопричастность с постулатами Шиллера и одновременный его пересмотр.
42. Прочитайте письмо 27 из работы Шиллера «Письма об эстетическом воспитании» и ответьте на вопросы.
«Хотя бы высокое понятие об эстетической видимости, которое я старался выяснить в предшествующих, письмах, и стало общепринятым, вам все же нечего бояться за реальность и истину. Оно не станет общепринятым, пока человек продолжает быть настолько необразованным, чтобы злоупотреблять им, а если б оно стало общепринятым, то это могло бы случиться лишь благодаря культуре, которая сделает всякое злоупотребление видимостью невозможным. Стрем-

ление к самостоятельной видимости требует большей способности к отвлечению, большей свободы сердца, большей энергии воли, чем необходимо человеку для того, чтобы ограничиться реальностью, и человек должен покончить с реальностью для того, чтобы достичь видимости. Как дурно выбрал бы он свой путь, если б направился к идеалу для того, чтобы сократить путь к действительности! Итак, видимость, как мы ее здесь выяснили, нисколько не опасна для действительности; но тем большая опасность грозит видимости от действительности. Прикованный к материальному миру, человек долгое время заставляет видимость служить своим целям, прежде чем он признает за искусством идеала самостоятельную личность. Для этого необходим совершенный переворот всего способа ощущать, без чего человек не нашел бы даже доступа к идеалу. Мы можем таким образом предположить подобное пересоздание его природы и настоящее начало человечности там, где мы откроем следы свободной, незаинтересованной оценки чистой видимости. Следы подобного рода действительно встречаются уже в самых грубых попытках украшения человеческого бытия, которые человек делает, не опасаясь даже того, что он этим путем ухудшает чувственное содержание жизни. Как только человек начинает форму вообще предпочитать материи и не щадит реальности ради видимости (которую он, однако, за это должен признать), тотчас круг его животного бытия раскрывается, и он выходит на путь, которому нет конца.

Не довольствуясь тем, чем удовлетворяется природа и чего требует нужда, он стремится к роскоши;

сначала, конечно, лишь к материальному избытку, для того чтобы скрыть от вождения его границы, чтобы обеспечить наслаждение и за пределами настоящей потребности; но вскоре он стремится и к избытку в разнообразии материи, к эстетической прибавке, чтобы удовлетворить и побуждение к форме, чтобы распространить наслаждение за пределы всякой потребности. Собирая лишь запасы для будущего пользования и уже заранее наслаждаясь ими в воображении, он переступает за пределы настоящего времени, не переступая пределов времени вообще: он наслаждается больше, но наслаждается не иначе. Однако, внося в сферу своего наслаждения образы и обращая внимание на формы предметов, удовлетворяющих его желания, чело-

век не только увеличивает свое наслаждение в объеме и степени, но и облагораживает его качественно.

Правда, природа одарила и неразумные существа превыше их потребностей χ посеяла в темной животной жизни проблеск свободы. Когда льва не терзает голод и хищник не вызывает его на бой, тогда неиспользованная сила сама делает из себя свой объект:

могучим ревом наполняет лев звонкую пустыню, и роскошная сила наслаждается бесцельным расходом себя. Насекомое порхает, наслаждаясь жизнью, в солнечном луче, и, конечно, в мелодичном пении птицы нам не слышится крик вождения. Несомненно, и этих движениях мы имеем свободу, но не свободу от потребности вообще, а только от определенной, нынешней потребности. Животное работает, когда недостаток чего-либо является побудительной причиной его деятельности, и оно играет, когда избыток силы является этой причиной, когда избыток жизни сам побуждает к деятельности. Даже в неодушевленной природе мы находим такую расточительность сил и такую неопределенность назначения, которые в этом материальном смысле очень хорошо можно назвать игрою. Дерево дает бесчисленное множество почек, которые погибают, не развившись, и выпускает в погоне за питанием гораздо большее количество корней, ветвей, листьев, чем ему необходимо для сохранения себя самого и рода. Живые существа могут в радостном движении растратить все то, что дерево возвращает стихийному царству неиспользованным и неисчерпанным. Таким образом природа уже в царстве материи дает нам прелюдию безграничного и уже здесь отчасти сбрасывает оковы, которые она окончательно слагает с себя в царстве формы. Царство формы берет свое начало в принуждении потребностей или в физической подлинности и путем понуждения избытка или физической игры переходит к игре эстетической, и, прежде чем подняться над оковами целей в сферу высокой и свободной красоты, природа приближается к этой независимости по крайней мере издали в свободном движении, которое само для себя есть и цель и средство.

Подобно орудиям тела, и воображение имеет в человеке свободное движение и материальную игру, в которой оно, без всякого отношения к образу, наслаждается лишь своим своеволием и отсутствием оков. Если к этим играм фантазии отнюдь пока не примешивается форма и вся прелесть их заключается лишь и непринужденном ряде

картин, то эти игры, хотя и свойственны только человеку, все же относятся лишь к его животной жизни и доказывают лишь его освобождение от всякого внешнего чувственного понуждения, не давая еще права заключать о самостоятельной творческой в нем силе *. От этой игры свободного течения идей, которая еще совершенно материальна и всецело объяснима из законов природы, воображение в попытке свободной формы делает, наконец, скачок к эстетической игре. Это нужно назвать скачком, ибо здесь проявляется совершенно новая сила; ибо здесь впервые в действия слепого инстинкта вмещивается законодательный ум, покоряет произвольный образ действия воображения своему вечному и неизменному единству и налагает свою печать самостоятельности на изменчивое и печать бесконечности на чувственное. Но пока еще слишком сильна грубая природа, не знающая иного закона, кроме непрерывного стремления от одного изменения к другому, она будет противодействовать своим необузданным произволом необходимости, своим беспокойством — постоянству, своею зависимостью самостоятельности и своим недовольством — возвышенной простоте. Таким образом, эстетическое побуждение к игре в этих попытках едва будет заметно, так как чувственное постоянно будет мешать своенравной прихотливостью и диким вожделением. Вот почему грубый вкус прежде всего хватается за новое и поразительное, пестрое, необычайное и причудливое, страстное и дикое и более всего избегает простоты и покоя. Он создает гротескные образы. Любит быстрые переходы, пышные формы, резкие контрасты, кричащие краски, патетическое пение. Прекрасным в эту эпоху называется лишь то, что возбуждает ;>тот вкус, что дает ему содержание,— но возбуждает к самостоятельному противодействию, но дает содержание к возможному творчеству, ибо в противном случае даже для такого вкуса это не было бы прекрасное. Итак, в форме его суждения произошла замечательная перемена: он стремится к этим предметам не потому, что они дают ему что-либо, а потому, что они его заставляют действовать; они нравятся ему не потому, что служат к удовлетворению потребности, а потому; что удовлетворяют закону, который звучит, хотя еще и невнятно, в его груди.

По вскоре он не довольствуется тем, что вещи ему нравятся; он сам желает нравиться, сначала при посредстве того, что принадлежит ему, а впоследствии и при посредстве того, что он сам представляет

собою. То, чем он владеет, что он создает, не должно носить на себе следов служебноети и боязливой формы его цели; его творение, кроме цели, ради которой оно создано, должно отражать в себе и острый ум, который его задумал, и любящую руку, которая его выполнила, веселый и свободный дух, который его избрал и представил. Теперь древний германец выискивает себе более блестящие звериные шкуры, более великолепные рога, более изящные сосуды, а житель Каледонии отыскивает самые красивые раковины для своих празднеств. Даже оружие теперь не должно быть лишь орудием устрашения, но и предметом удовольствия, и искусно сделанная перевязь стремится быть предметом внимания в такой же мере, как и смертоносное лезвие меча. Не довольствуясь тем, что в необходимое внесен эстетический излишек, свободное побуждение к игре, наконец, совершенно порывает с оковами нужды, и красота сама по себе становится объектом стремлений человека. Он украшает себя. Свободное наслаждение зачисляется в его потребности, и бесполезное вскоре становится лучшей долей его радостей.

Подобно тому как форма понемногу проникает извне в его жилище, в его утварь, его одежду, она постепенно овладевает и им самим, дабы сначала преобразить лишь внешнего, а потом и внутреннего человека. Прыжок от радости, не связанный никаким законом, становится пляскою, бесформенный жест становится красивым и гармоничным языком жестов; смутные звуки ощущений развиваются, начинают слушаться такта и слагаются в пение. Если троянское войско бросается на поле брани с пронзительным криком, подобно стае журавлей, то греческое приближается к нему тихо и благородною поступью. В первом случае мы видим задор слепых сил, во втором — победу формы и простое величие закона.

Представителей разного пола теперь сковывает более прекрасная необходимость, и участие сердца оберегает союз, который был заключен изменчивым и причудливым вождением. Высвободившийся из мрачных оков, успокоенный глаз схватывает форму, душа созерцает душу, и место себялюбивого взаимного наслаждения заступает великодушная взаимная склонность. Желание расширяется и развивается в любовь, так же как человечность растворяется в своем объекте, и человек пренебрегает незначительной выгодой победы над чувствами ради того, чтобы одержать более благородную победу над

волею. Потребность нравиться подвергает нежному суду вкуса и сильного. Он может силой взять наслаждение, но любовь должна быть подарком. Этой высшей награды он может достичь лишь формой, не материей. Он должен перестать действовать на чувство как сила и должен предстать пред рассудком как явление; он должен предоставить действовать свободе, так как он желает нравиться свободе. Подобно тому как красота разрешает спор различных натур в его простейшем и чистейшем образце, в вечной противоположности полов, так точно она разрешает его — или по крайней мере стремится к его разрешению — из запутанности общества как целого и по образцу свободного союза, заключенного между силою мужчины и нежностью женщины, старается примирить в нравственном мире мягкость с горячностью. Теперь слабость становится священной, а необузданная сила бесславною; несправедливость природы исправляется великодушием рыцарских нравов. Кого не может испугать никакая мощь, того обезоруживает милый румянец стыдливости, и слезы подавляют месть, которая не удовлетворилась бы кровью. Даже ненависть прислушивается к нежному голосу чести, меч победителя щадит обезоруженного врага, и гостеприимный очаг дымится для чужестранца на страшном берегу, где прежде его встречало только убийство.

Эстетическое творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди священного царства законов третье, радостное царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением как в физическом, так и в моральном смысле.

Если в динамическом правовом государстве человек противостоит человеку как некоторая сила и ограничивает его деятельность, если в этическом государстве обязанностям человека противопоставляется величие закона, которое связывает его волю, то в кругу прекрасного общения, в эстетическом государстве, человек может явиться лишь как форма, может противостоять только как объект свободной игры. Свободою давать свободу — вот основной закон этого государства.

Динамическое государство лишь делает возможным общество, покоряя природу природою же; этическое государство делает его (морально) необходимым, подчиняя единичную волю общей воле;

только эстетическое государство может сделать общество действительным, ибо оно приводит в исполнение волю целого через природу отдельного индивида. Хотя уже потребности человека и заставляют его жить в обществе, а разум насаждает в нем основы общности, однако только одна красота может придать ему общественные качества. Только вкус вносит гармонию в общество, так как он создает гармонию в индивиде. Все другие формы представления разделяют человека, ибо они основываются или исключительно на чувственной, или на духовной части его существа; только представление красоты делает человека цельным, ибо оно требует согласия его двух натур. Все другие формы общения разделяют общество, так как они относятся или к специальной восприимчивости каждого отдельного лица, или же к специальным способностям отдельных членов, то есть к тому, чем люди друг от друга отличаются; только общение в прекрасном соединяет людей, так как оно относится к тому, что всем обще. Чувственные наслаждения принадлежат нам лишь как, индивидам, и род, который живет в нас, не принимает в них участия, поэтому мы не можем сделать общими наши чувственные наслаждения, так как мы” не можем обобщить нашу индивидуальность. Наслаждения познания доступны нам лишь как роду, причем мы тщательно устраняем из нашего суждения всякий след своей индивидуальности; поэтому мы не можем сделать общими наши умственные наслаждения, так как мы не можем изгнать следов индивидуальности из суждения других в такой же мере, как из своего собственного. Только красотой мы наслаждаемся одновременно и как индивид и как род, то есть как представители рода. Чувственное благо может осчастливить лишь одного, так как оно покоится на присвоении, которое всегда заключает в себе и обособление;

чувственное благо может и этого одного сделать лишь односторонне счастливым, ибо личность в нем не принимает участия. Безусловное благо может осчастливить человека лишь при условиях, которых нельзя, вообще говоря, предположить; ибо истина покупается ценою отречения, а в чистую волю верит лишь чистое сердце. Одна лишь красота делает всех счастливыми, и тот, кто находится под обаянием ее чар, забывает о своем ограничении. Никакое преимущество, никакое единовластие не терпимы, раз правит вкус и распространено царство прекрасной видимости. Это царство подымается до пределов,

где разум господствует с безусловною необходимостью и исчезла всякая материя; оно опускается до пределов, где естественное побуждение правит со слепой силой, где форма еще не возникла да, даже на этих крайних пределах вкус не позволяет отнять у себя исполнительную власть, когда законодательная у него уже отнята. Безоглядное вождение должно отказаться от себялюбия, и приятное, которое обыкновенно лишь привлекает чувства, должно набросить сеть миловидности и на духовную сферу. Строгий голос необходимости, долг, должен изменить свою укорительную формулу, которую одно лишь противодействие оправдывает, и почтить податливую природу благородным доверием. Вкус выводит знания из мистерий науки под открытое небо здравого смысла и превращает собственность школ в общее достояние всего человеческого рода. Даже величайший гений должен сложить с себя в своей области величайшую власть и доверчиво снизойти к детскому пониманию. Сила должна дозволить грациям связать себя, и упрямый лев должен покориться узде амура. Зато вкус окутывает своей смягчающей дымкой физические потребности, которые в своем обнаженном виде оскорбляют достоинство свободной души, и в милом призраке свободы скрывает от нас позорное родство с материей. Им окрыленное, даже раболепное продажное искусство подымает голову из праха, и оковы рабства, к которым прикоснулся жезл вкуса, одинаково спадают как с живого, так и с неодушевленного. В эстетическом государстве все, даже служебное орудие, является свободным гражданином, равноправным с самым благородным, и рассудок, насильно подчиняющий терпеливую толпу своим целям, должен спрашивать ЗДУСЬ о согласии. Итак, здесь, в царстве эстетической видимости, осуществляется идеал равенства, которое мечтатель столь охотно желал бы видеть реализованным и по существу, и если правда, что хороший тон созревает ранее всего и совершеннее всего у трона, то и здесь пришлось бы признать благодетельною судьбу, которая, как кажется, только для того ограничивает часто человека в действительности, чтобы погнать его в мир идей. Но существует ли такое государство прекрасной видимости и где его найти? Потребность в нем существует в каждой тонко настроенной душе; в действительности же его, пожалуй, можно найти, подобно чистой церкви и чистой республике, разве в некоторых немногочисленных кружках, образ действия которых • направляется не без-

душным подражанием чужим нравам, а собственной прекрасной природой; где человек проходит со смелым простодушием и спокойной невинностью через самые запутанные отношения; где он не нуждается ни в оскорблении чужой свободы ради утверждения собственной, ни в отказе от собственного достоинства, чтобы проявить грацию».

- Что такое, по Шиллеру, эстетическая видимость?

- Как Шиллер понимает самостоятельную видимость?

- Почему человек, прикованный к материальному миру. Заставляет видимость служить своим целям?

- О каком перевороте сознания говорит Шиллер? С чем связан подобный переворот?

- Связан ли, по Шиллеру, проблеск свободы с переворотом сознания? Как проявляется подобная связь?

- Как природа в царстве материи дает прелюдию безграничного?

- Связь в воображении человека свободного движения и материальной игры. В чем и как проявляется подобная связь?

- Что имеет в виду Шиллер под игрой фантазии?

- В чем проявляется скачок к свободной игре? Каково его своеобразие?

- Роль «грубого вкуса», по Шиллеру. Почему посредством грубого вкуса можно ориентироваться лишь на новое и поразительное, а не на простоту и покой?

- Как меняется грубый вкус? С чем связана, считает Шиллер, эстетическая, «вкусовая» перемена?

- Как Шиллер говорит о форме вкуса? По какому признаку он сравнивает в связи с этим троянское и греческое войско? Чем вызвано пободное сравнение? На чем основано?

- С чем связано радостное царство игры и видимости? Как оно сопрягается с эстетическим творческим побуждением?

- Как Шиллер понимает динамическое государство?

- Что соединяет людей? О каком общении говорит Шиллер?

- Роль чувственных наслаждений, по Шиллеру

- Специфика наслаждения познания

- Как Шиллер понимает чувственное благо?

- При каких условиях безусловное благо может осчастливить человека?

- Делает ли красота людей счастливыми?

- Что говорит Шиллер о царстве прекрасной видимости?
- Почему Шиллер считает, что вкус выводит знания под открытое небо здравого смысла?
- Связано ли понятие Шиллером эстетического государства с царством эстетической видимости? Каким образом проявляется данная связь?

43. Как Ганнеле «эстетически воспитывается», переходя от бодрствующего состояния к сновиденческому преодолению страха?

44. Можно ли говорить о том, что девочка постепенно обретает детскость? Почему? С чем это связано?

45. Познает ли Ганнеле правила вселенской игры? Как это показано в тексте Гауптмана?

46. Является ли важным эпизод появления матери у постели Ганнеле? Какова его смысловая нагрузка?

47. Цветовое решение драмы. Как подобный поэтический прием связан с образом ребенка?

48. Как в драме Гауптмана создается игровая радость и игровое удовольствие?

49. Можно ли определить атмосферу смерти как душевное ликование? Почему? Аргументируйте свой ответ.

50. Что такое Предверие, по Гауптману? Как это показано в драме?

51. Кто такие зрители в драме? Какова их роль в структуре драматического действия?

52. Произошло ли вознесение «на самом деле»? Исследователи о вознесении Ганнеле.

53. Кто такой Der Fremde? Значение его образа в тексте.

54. В чем сущность игрового порыва Ганнеле? Смысл игра в этой драме.

Список рекомендуемой литературы

1. Ахутин, А. В. Понятие "природа" в античности и в новое время (фюсис и натура) / А. В. Ахутин. – М.: Наука, 1988. – 208 с.

2. Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. – СПб.: Амфора, 2008. – ISBN: 5-85962-009-8– 509 с.
3. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.
4. Гете, И. В. Шиллер Ф. Переписка / И. В. Гете // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1. – 539 с.
5. Гете, И. В. Шиллер Ф. Переписка / И. В. Гете // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 2. – 587 с.
6. Грациан, И. Согласование несогласных канонов («Декрет») / И. Грациан // Антология мировой правовой мысли // Соч. В 5 т. – М.: Мысль, 1992. – Т. 2. – 833 с.
7. Дюпрел, К. Философия мистики / К. Дюпрел. – М.: Эксмо, 2006. – ISBN: 5-699-15837-5 – 592 с.
8. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с.
9. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с.
10. Жеребин, А. И. От Виланда до Кафки / А. И. Жеребин. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. – ISBN 978-5-87991-091-9 – 475 с.
11. Ибс-Езра, Аврахам. Начало мудрости. Книга обоснований / Аврахам Ибн-Езра. – Запорожье: Еврейская кн., 2009. – 576 с.
12. Измайлов, А. А. Г. Гауптман / А. А. Измайлов // Г. Гауптман. Драммы: Собр. соч.: в 3 т. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 5 – 30.
13. Исидор. Этимология / Исидор. – СПб.: Евразия, 2006.. – ISBN: 5-8071-0171-5– 352 с.
14. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении / М. С. Каган. – СПб., 2006. – 567 с.
15. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: ИД "Петрополис 1996. – 415 с.
16. Косиков, Г. К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5 – 62.

17. Котляревский, Н. А. Г. Гауптман / Н. А. Котляревский // Собрание сочинений: в 3 т. / Г. Гауптман. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 1 – 26.
18. Ницше, Ф. Сумерки идолов / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 5-94643-099-8 – С. 447 – 535.
19. Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – 399 с.
20. Одуев, С. Ф. Метаморфозы иррационализма / С. Ф. Одуев. – М.: Изд-во РАГС. – Вып. 1. – 201 с.
21. Оствальд, В. Г. Гельмгольц / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1919. – 62 с.
22. Оствальд, В. Философия природы / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1903. – 326 с.
23. Berlin: Carl Duncker, 1876. – 570 s.
24. Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend / G. Hauptmann. – Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. – 901 S.
25. Hauptmann, G. Das Buch der Leidenschaft / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer Verlag, 1976. – 450 s.
26. Hauptmann, G. Die Kunst des Dramas / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1965. – 246 s.
27. Hauptmann, G. Die Reden / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. – Berlin: Ficher Verlag, 1963. – В. XVI. – 1045 s.
28. Hauptmann, G. Griechische Frühling / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer, 1908. – 226 s.
29. Hauptmann, G. Italienische Reise / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1976. – 230 s.
30. Hauptmann, G. Notizkalender 1889 bis 1891 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 532 s.

3.2. Игровой, танцевальный мир и его детская игровая модуляция в драме Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет»

В пьесе «А Пиппа пляшет» речь идет о девочке Пиппе. Возраст ее не указан, Пиппу называют дитя, малышка, в тексте говорится, что она рождена из сердца земли, подчеркивается, что она сделана из стекла. Она – дочь стеклодува, в финале один из главных героев – старик Гунн – определяет ее как раздувающую огонь искорку. Пиппа пляшет в таверне танец со стариком Гунном, он, пользуясь всеобщей суматохой (дракой картежников в таверне), похищает ее. Молодой человек Михель Гельригель спасает Пиппу, они пытаются перейти через горы, попадают в дом Вана – мифического существа, как сказано о нем в ремарках, где их вновь настигает Гунн. Они с Пиппой вновь исполняют танец, последний для них – Гунн и Пиппа умирают, Михель слепнет и уходит в мир, играя на окарине скорбную песню.

Это так называемое либретто текста, его маргиналии, его проза (термин Н. Я. Берковского, который он употребляет в отношении поэмы Колриджа «Старый моряк»: события в основном тексте не затронуты, вся фабула дается на полях – маргиналиях) [93, с. 67]. Интерпретации одного из самых загадочных творений Г. Гауптмана чрезвычайно различны, можно указать на те из них, в которых выявляется символический аспект драмы. Так, К. Гуцке говорит о Пиппе как о «сказочном существе, которое выполняет функцию огня» [335, s. 56], Р. Мюллер считает, что «танцующая девочка воплощает человеческое существование в целом» [406, s. 300], Хойзер видит в Пиппе «апофеоз женской красоты в ее райской невинности» [363, s. 321], В. Рацц делает акцент «на последнем танце Пиппы в 4 акте, рассматривает его в качестве мимического образа Г. Гауптмановской прадрамы» [416, s. 101]. Для З. Венгеровой «Пиппа воплощает весь невысказанный смысл жизни, все то, что открывает творческая фантазия» [102, с. 320].

Толкования могут быть бесконечны, об этом писал и сам Г. Гауптман, подчеркивая, что их нельзя исчерпать. Пьеса связана с символистской эстетикой, образ девочки Пиппы, представленный как символ огня, искусства, тайны, как смысл самой жизни, наполнен символистской энергией, посредством которой оказывается возможно проникновение за пределы действительности. Однако Г. Гауптман не

творит сознательно символистский текст, не вносит в него намеренно символистскую идею, о чем идет речь в статье Гофмансталя «Образное выражение» (1897). Г. Гауптман, напротив, драматически объясняет символистскую мысль. Данное утверждение становится понятным, если обратить пристальное внимание на размышления Г. Гауптмана о своем произведении. Как правило, драматург крайне редко и весьма незначительно высказывался о своих художественных текстах, однако «А Пиппа пляшет» становится исключением из этого правила.

В теоретическом трактате «Искусство драмы» Г. Гауптман достаточно подробно пишет о том, как и почему возникло произведение «А Пиппа пляшет». В первую очередь немецкий драматург подчеркивает, что оно являлось «материализацией его духовного мира, материализацией его души. Нечто надмирное оформляется как драматический материал, который принимает определенные духовные очертания» [344, s. 108]. Г. Гауптман имеет в виду свою собственную, неожиданно вспыхнувшую страсть зрелого мужчины к молоденькой девушке, ту страсть, которую он не в силах подавить. Г. Гауптман пишет, что «мужчина хочет освободиться от этой страсти, творческий процесс наиболее способствует такому освобождению. Драматический материал, следовательно, составляет борьба со страстью в душе, ее преодоление» [344, s. 109]. Творческий процесс тем самым способствует самопознанию и самоизбавлению, приближению к себе самому: проникновение в тайну собственной души, ее постижение и одновременно отторжению от себя самого, поскольку подобное проникновение приводит к внутреннему успокоению и душевному освобождению. Как пишет Г. Гауптман, «страсти, благодаря процессу созидания, направляются на себя самих и исчезают» [344, s. 111].

Следовательно, произведение Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» в своей глубокой основе представляет нечто большее, чем символистский текст, вернее, можно сказать, что Г. Гауптман, создавая данную пьесу, привносит в понятие символа новое метафизическое содержание, придает символу новую модернистскую наполненность. На первый взгляд кажется, что символическая идея остается прежней – совпадение чувственного и сверхчувственного, соединение конечного и бесконечного, материального и нематериального. Но подобное соединение и совпадение определяется своеобразным желанием человеческого духа – «не рассыпаться самому», как пишет Г. Гауптман, «быть

господином в игре». Это игра особая – игра художника-Демииурга, главным «игровым делом» которого является создание пространственных миров» [351, s. 28]. Писатель-Демииург творчески воссоздает подобное пространство, суживает и одновременно расширяет его: «<...>представляет на примере 4 разных образов (директор завода, старый Гунн, Михель Гелльригель, мистический Ванн) свою сущность, складывает, собирает себя воедино и в то же время разрывает на части» [344, s. 110]. Подобное соединение-разрыв и определяет драматург как «возвышение над действительностью, что позволяет включиться в великую божественную игру, царящую повсюду» [344, s. 111]. Символ, таким образом, оказывается принадлежностью этой великой божественной игры. С одной стороны, с помощью материализации символа вселенское игровое начало наиболее полно и весомо проявляет себя, с другой – именно через игру постигается сущность символа, распознается его кажущееся неопределенное значение. Поэтому Г. Гауптман и говорит о колдовской и таинственной атмосфере своей драмы. Именно в такой атмосфере, с точки зрения писателя, «оказывается возможным возвышение ко всеобщему и столь же возвышенное постижение единичного» [344, s. 112].

Вселенская игра, проявляющая себя через образ-символ и способствующая в то же время его глубокому постижению и проявлению, философски осмысливается Г. Гауптманом и посредством выбора жанра. Он определяет драму «А Пиппа пляшет» «Glashüttenmärchen», что можно перевести как «стеклянная сказка». Действительно, дословный перевод почти точен, однако в нем не учитывается скрытый, символический игровой момент. В данном случае представляется возможным обратить внимание на немецкое слово «Die Hütte», которое значит в качестве одного из составляющих сложного существительного «Glashüttenmärchen». Его первое значение – горная хижина, приют, второе – стекольный, металлургический завод. Бесспорно, на основании текстового «либретто» можно вести речь о стекольном заводе, прочитывать «А Пиппа пляшет» Г. Гауптмана как стеклянную сказку: в ней есть персонаж – директор стекольного завода, его безумно привлекает как сама девочка Пиппа, так и ее дивные танцы. Старик Гунн, с которым пляшет Пиппа, является бывшим выдувальщиком стекла, он, как про него говорят, разбивает стекла и грызет осколки. Михель Гелльригель – странствующий под-

мастерье, работающий по стеклянной части, мечтает выучиться чему-нибудь особенному.

Между тем философский игровой момент связывается именно со значением немецкого слова «die Hütte» – приют, горная хижина. В горной хижине живет Гунн, без которого пляски Пиппы теряют смысл, в горах расположен дом мистического Вана, дающего приют Гелльригельу и Пиппе, в жилище Вана пробирается Гунн, преследуя Пиппу, они танцуют свой последний неистовый танец в этом таинственном, скрытом от посторонних глаз, горном приюте. Он в значении прибежища, места, в котором можно утаить нечто, что не должно быть выставлено на всеобщее обозрение, наполняется символическим смыслом: в горной хижине Гунна, как и в домике Вана высоко в горах непостижимое (танцующая девочка Пиппа, сделанная из стекла, как уверяет Гунн) обретает плоть и кровь, наполняется проявляющейся красотой через танец, являет себя в качестве творения, создания человеческого духа и в то же время само творит мир красоты и искусства. Только высоко в горах, в таинственном приюте оказывается возможным воплощение и созерцание «стеклянной» красоты танца. Но и сам «стеклянный» танец не осуществим без тайны, без ее сокрытия, без ее приюта. Жанр «Glashüttenmärchen» сказочно «играется» посредством его глубокого, внутреннего, философского постижения.

Стекло, по мысли Г. Гауптмана, – это символический образ, в котором находят выражения важнейшие экзистенциальные категории. Таковыми Г. Гауптман считает удовольствие и блаженство души, «благодаря им происходит бесконечное обновление во всем» [346, s. 218], «разорванные прежде отношения вновь завязываются, то, что подлежит разрыву, наконец, раскалывается» [344, s. 225]. Состояние удовольствия и блаженства приводит, по Г. Гауптману, к постижению игровой сути мира: стекло делается, «выдувается», оно творчески востребовано как теми, кто нуждается в созерцании его красоты, так и теми, кто создает эту красоту. Именно поэтому стекло необходимо тщательно оберегать, сохранять, наконец, скрывать, чтобы оно блистало и блестело, искрило и сияло, не загрязнилось, не замутнилось. Стекло, как видно, связано с красотой игры, что может вызвать ассоциации с шиллеровскими выводами об играющем красотой человеке. Интересно отметить, что хотя Шиллер и пишет, что «на этом будет построено все здание эстетического искусства и более трудного ис-

кусства жить» [254, с. 302], тем не менее, он уверен и в другой истине – «тщетно искать в действительной жизни ту красоту, о которой здесь идет речь» [254, с. 301]. Постигая классические игровые концепции прошлого столетия, Г. Гауптман модернистски их осмысливает и перерабатывает. Понятие красоты и, соответственно, человека, который играет с ней, обретает под пером Г. Гауптмана новый способ бытия, поскольку драматург конца XIX – начала XX столетия фокусирует внимание на хрупкости этого понятия, на его «стеклянной» недолговечности и в то же время игровой символической бескрайности и безбрежности. Таковым становится сказочное осмысление самого процесса творчества, самого процесса бытия.

В самом начале Г. Гауптман дает ремарку: «Эта сказка играет-ся» («Das Märchen spielt»). Сказочный жанр сказочно играет-ся, драма «А Пиппа пляшет» является тем самым наиболее ярким доказательством мысли Гадамера об игре как способе бытия искусства, «всякое произведение искусства представляет собой игру» [110, с. 147]. Логическая внутренняя соотнесенность сказочного жанра, который становится понятен и экзистенциально осмыслен, и самого процесса сказочного игрового действия приводит Г. Гауптмана к мыслям о сказке «как творчестве, поднимаемом на небывалую высоту» [344, с. 111]. В связи с этим представляется важным обратить пристальное внимание на размышления драматурга о сказке как принципе познания бытия.

Так называемое сказочное действие наиболее ярко «играется» в драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол». Следует отметить, что в это время в Германии чрезвычайно популярна и идет во многих театрах «Принцесса Мален» Метерлинка, ставится сказочная опера Хумпердинка (1854 – 1921) «Гензель и Гретель» («Hänsel und Gretel», 1894) по одноименной сказке братьев Гримм. Л. Фулда (L. Fulda, 1848 – 1939) почти во всех своих произведениях разрабатывает мысль о погоне за счастьем, которое в итоге ведет лишь к разочарованию. Его драматическая сказка «Талисман» («Der Talisman», 1892) – в некоторой степени исключение: герои отыскивают талисман, который должен оградить их от огорчений в супружестве, в своем сердце, ценят те дары, которые предоставила им судьба. Жанр сказки оказывается драматически востребован, творчески необходимым, причем «не только для детских рождественских представлений, но и для дальнейшего развития сказочной оперы» [396, с. 190].

Г. Гауптман считает прекрасной сказкой и «Покрывало Беатриче» Шницлера, восхищается этим творением, но особенный восторг вызывает «Сказка 672 ночи» Г. фон Гофмансталя. Непревзойденным шедевром для Г. Гауптмана является сказка про Алладина и его волшебную лампу. Драматург видит в ней «наивную и глубокую символику, колдовской и удивительный мир, в котором правит чувство красоты», отмечает «потрясающую внутреннюю логику композиции, связанную с постепенным расширением силы чудесной лампы» [347, s. 114]. Г. Гауптман со своей стороны подчеркивает, что колдовство сказки наиболее полно проявляется в драме. «Драма – это особый вид победы над жизнью», – писал Г. Гауптман [344, s. 886], добавляя, что подобная сказочная победа наиболее ощутима в Италии. Именно в Италии «колдовство сказки символично проявляется, достигает высокой красоты» [347, s. 308]. Следовательно, сказочный жанр, в основе которого, по замыслу драматурга, заложен важный символический игровой процесс – укрытие стекла, сбережение его хрупкости – может быть объяснен итальянскими реминисценциями Г. Гауптмана.

Давняя немецкая традиция, связанная с путешествием в Италию, получила на рубеже веков новый импульс. Т. Манн несколько раз был в Италии (1895, 1896 – 1898), С. Георге наслаждался Римом (1898), М. Рильке в том же году посетил Флоренцию. М. Машацке (M. Machatzke) указывает, что начиная с конца XVIII века путешествия в Италию стали основой немецкой жизни, восприятие Италии Винкельманом и Гете оценивалось немецкими бюргерами как некое стремление вверх, поэтому, делает вывод исследователь, «путешествие в Италию являлось как бы окольной дорогой Германии к себе самой» [395, s. 211].

Можно предположить, что такая «окольная дорога» связана с восприятием ренессансной культуры в целом. Многие писатели и художники, испытывая томление по великой красоте и столь же великой простоте Ренессанса, тем не менее говорят о невозможности свершения нечто подобного в современности, их творчество проникнуто меланхолическим осознанием исторической невозвратимости культуры Ренессанса. Ярким примером служит драматический фрагмент Гофмансталя «Смерть Тициана» – с кончиной великого мастера из мира исчезает ощущение праздника и красоты, ученики Тициана понимают, что их жизнь отныне лишена какой-либо цели. Т. Манн повеству-

ет о смерти в Венеции, которую герой новеллы писатель Ашенбах воспринимает с наслаждением.

Что касается традиции итальянского путешествия, то Г. Гауптман в этом плане разделяет духовные искания и переживания своего времени. В 1897 году он третий раз едет в Италию, как и прежде, но интенсивнее восхищается искусством итальянского Ренессанса, называет его «сокровищем, которому нет цены» [347, s. 5], тонко чувствует духовную суть искусства Чинквеченто. «Званный обед» П. Веронезе захватывает и очаровывает Г. Гауптмана, он отмечает «парящий серебряный фон Веронезе, его декоративную высокую художественность, культивирование душевной радости» [347, s. 56]. Веронезе кажется немецкому драматургу очень современным, это «тот тип, который должна выдвинуть культура» [347, s. 67].

Между тем подобное восхищение невольно заставляет Г. Гауптмана вступить в некоторую оппозицию к своему времени. Драматург не согласен с общей доминирующей мыслью о невозможности восстановления ренессансной культуры в современности. Он считает, что необходимо, «подобно прерафаэлитам, пропустить через себя итальянское искусство, мировоззренчески его обновить» (Г. Гауптман пишет, что неоднократно перечитывал прерафаэлитов, особенно Рескина) [351, s. 360]. Подобная рефлексия Г. Гауптмана, рассматриваемая в общем ренессансном дискурсе времени модерна, позволяет говорить об индивидуальной фиксации чувства эпохи Чинквеченто и современного драматургу времени. Для него не может сохранить значимость лишь томление по великому прошлому, Г. Гауптман драматически связывает это прошлое с настоящим, творчески его обновляет. Ренессанс для Г. Гауптмана – это не только эпоха с определенными хронологическими рамками (хотя и ее значение огромно для немецкого драматурга), но и некое современное ощущение – освобождение от подчинения, обновление, постоянная регенерация творческого духа.

Ренессанс, как и Античность, становится неким внутренним свойством личностного сознания, не зависит, как писал Михайлов, от «понятия и представления о конкретной эпохи» [186, с. 201]. Вероятно поэтому (из-за размытости в представлении писателя-модерниста временных, хронологических границ) для Г. Гауптмана возможно создание второго Ренессанса. Это особенное создание, которое пред-

ставлет собой тесное слияние восточных, греческих, немецких и венецианских культурных компонентов. Не случайно Г. Гауптман подчеркивает, что это «не исторический Ренессанс, а интуитивный, Ренессанс переживаний» [347, s. 42]. Главное в нем – «наивность, бессознательность, сила, красота вечности» [347, s. 43]. В Италии эти интуитивные ренессансные моменты, с точки зрения Г. Гауптмана, проявляются наиболее ярко, поскольку «Италия – сама жизнь, <...> она раскрывается во всех счастливых возможностях, <...> кто не знает Италии, не знает ничего, <...> яркие краски Италии, опьянение любовью, красотой, великолепием <...> везде колдовство, сказка, глубокая символика» [347, s. 294].

Как видно, под пером Г. Гауптмана преодолеваются границы, связанные с различными культурными пластами. Драматург уверен, что подобные границы необходимо нарушить, они должны быть размыты для того, чтобы создалась драма. Смысловые взаимосвязи между казалось бы противоположными культурами (греческой, венецианской, немецкой, восточной) укрепляются, проникают в жизнь. В итоге создается, как пишет Г. Гауптман, «некий универсальный опыт, который постигнуть и уловить крайне сложно» [344, s. 112]. Однако в таком универсальном опыте раскрывается во всей важности репрезентация целого – интуитивного Ренессанса, представленного в драме «А Пиппа пляшет» посредством жанра сказки о стекле, требующем сохранения, – «Glashüttenmärchen».

Танцующая малышка Пиппа, хрупкое дитя, сделанное из венецианского стекла, родилась там же, где и Тициан – в Пьеве ди-Кадоре, ее отец, итальянец Тальяцони, с гордостью говорит, что они родственники божественного Тициана. Пиппа исполняет в таверне танец со стариком Гунном. Танец для Г. Гауптмана – особый вид игры, поскольку именно через танец наиболее отчетливо проявляется игровой вселенский порыв. В данном случае вселенская игра, обретая под пером Г. Гауптмана смысл в себе самой, представляет свой неизменный игровой статус через метафизический образ ребенка. По Г. Гауптману, ребенок метафизичен: он дитя земли и в этом плане беспомощен и беззащитен, чрезвычайно «стекольно» хрупок, требует бережного отношения, тщательного сохранения. В то же время ребенок, как представляет его в этой драме писатель, является великим Демиургом, создающим свои игровые, танцевальные, законы и диктующим их миру.

Посредством танца ребенок-Демиург не только сам внутренне соотнесен со вселенской игрой, но и вовлекает в нее других. Г. Гауптман драматически представляет вселенский, игровой мимезис. Он выражен танцем, подчинен ему, проявляется через него, однако собственная символическая танцевальная суть мимезиса раскрывается через внутреннюю включенность в общемировое танцевальное игровое пространство.

В драме «А Пиппа пляшет» таких пространств несколько. Одним из них является неприглядная таверна ее отца Тальяцони. Г. Гауптман подробно описывает танец. Вначале, как и полагается, должно последовать приглашение на танец. Гунн (страшное, первобытное существо, весь в лохмотьях, глаза красные, слезящиеся, он почти ничего не может говорить, речь как таковая отсутствует, он издает временами какие-то звуки) смотрит на Пиппу. Он поднимает локти вверх, напоминая при этом орла, покачивающегося на перекладине, как пишет Г. Гауптман в ремарках. Танец-игра делает человека значительным, величественным, недаром Гунн сравнивается с орлом – благородной птицей, любимцем Зевса. Пиппа принимает приглашение на танец, он похож на детскую игру в догонялки. У каждого есть своя роль: Гунн – медведь, он должен поймать бабочку Пиппу, поймать, как пишет Г. Гауптман, нечто красивое, замечательное. Задача Пиппы – ускользнуть от Гунна, когда ей это удастся, девочка смеется, взвизгивает. Иногда Гунн хватает ее, но Пиппа вырывается, вертится вокруг, наматывает на себя свои золотые волосы.

Главное в танце – «детскость, непосредственность, простое божественное легкомыслие, что и составляет, по Г. Гауптману, самую сущность игры» [346, s. 715]. Так, через божественную легкомысленность танца происходит трансцендентное включение во всеобщий игровой процесс. Танец Гунна и Пиппы незримо выводит их за пределы таверны, позволяет им внутренне слиться с мировой игровой реальностью. В ней главным оказывается ощущение праздника, который, по утверждению Э. Финка, «возвышается как нечто необычное <...> подобен маяку, озаряющему будни жизни <...> функция праздника репрезентативная, заменяющая» [235, с. 395]. Действительно, благодаря танцу-игре Пиппы и Гунна неприглядная атмосфера таверны отчасти нарушается. Яркое танцевальное действие невольно заставляет почти всех приобщиться к праздничному ритму, почувствовать осо-

бую жизнь в прекрасных и грациозных телодвижениях Пиппы и Гунна. Как пишет М. Каган, «игра – это очеловечивание человека <...> в игре происходит становление культурного существа» [147, с. 215]. Такое «очеловечивание» касается как гостей таверны, так и непосредственного участника танца – Гунна. Лишь благодаря танцу с Пиппой он внутренне меняется, его «первобытность» исчезает, он, используя образное сравнение Ф. Ницше, сбрасывает личину льва и становится ребенком. Однако и сама прекрасная малышка Пиппа не может плясать одна, для танца ей нужен партнер, причем именно такой, как страшный Гунн. Лишь с ним, а во многом и благодаря ему, красота и прелесть танца Пиппы проявляют себя в полной мере. Противоположные игровые танцевальные партии (красота и безобразия, мрак и свет, низшая пещерная первобытность и дивная высочайшая венецианская красота) должны вступить в глубокий и прочный союз. Через язык жестов и пантомиму соединяется несоединимое – грациозная девочка и неуклюжее существо, лишь отчасти напоминающее человека. Они становятся танцевальными партнерами, танец не имеет смысла без них обоих, необходимо их общее танцевальное сплочение, лишь тогда танец приобретет общую игровую всеобщность и смысловую единичность.

Задача ребенка, коим через танец с Пиппой становится и страшный Гунн, – играть, танцуя всю жизнь, иначе произойдет самое страшное – он выйдет из игры, станет серьезным, перестанет танцевать. В этом и состояла ошибка Гунна, он привносит серьезность в игровое танцевальное действие – похищает Пиппу, хочет навсегда сохранить ее при себе.

В данном случае можно говорить об особой жанровой игровой обстановке. Сказка перестает играть, в нее проникает взрослая серьезность. Гунн, правда, дает приют «стеклянной» малышке Пиппе в своей горной хижине, тем самым, на первый взгляд, действует в согласии с общей жанровой установкой «Glashüttenmärchen» – вырывает девочку из пространства таверны, руководствуясь желанием уберечь ее от кажущейся опасности. Однако такое сохранение не может идти на пользу Пиппе. Гунн действует интуитивно, под влиянием минуты, его побуждения спонтанны и хаотичны – он воспользовался всеобщей суматохой, дракой гостей в таверне. Тем самым Гунн покидает игровое поле, которое прежде разделял вместе с Пиппой. Отныне

поступки и мысли Гунна не соответствуют жанровому игровому сказочному принципу – бескорыстного сохранения нечто хрупкого, беззащитного и прекрасного. Подобное сохранение возможно только в игре, в танцевальном ритме, в жестах и хореографии, иными словами, в высококультурных действиях мусического искусства. Оно доставляет радость всем, в первую очередь участникам танца, партнерам по танцевальной игре. В тот миг, когда чувство удовольствия исчезает, ему на смену приходит страх и отчаяние, мир меняется, пространство сужается, танцевальной игре в нем нет места.

Для Пиппы находится в таверне было не столь опасно, как в темном жилище Гунна, где потолок был темен, скамейка обуглена, стекла тусклы, а в сенях царил мрак: («midere Stube<...> eine schwarzverkohlte Wandbank<...> die Decke ist schwarz<...> ein Fenster mit drei trüben Scheiben») [52, s. 116]). Такой мир, такое темное пространство, конечно, пугает ребенка. Кроме того, Гунн говорит, что малышка обязана остаться с ним, так должно происходить в мире, тот, у кого чего-то нет, должен взять это сам. («Ock bei mir mußte<...>ock bei mir bleib'n») [52, s. 117], «Wei's eemal asu muß gehen ei der Welt<...>Was enner ni hat, das muß a sich nahma») [52, s. 119]). Темная суть Гунна стремится к духовной светлости Пиппы, не случайно Г. Гауптман определял атмосферу драмы как «движение из глубокой ночи в широкую сферу света» [344, s. 341]. Но столь естественное стремление не может вершиться силой и физическим напором, возвращение из ночи в свет происходит только через игровой порыв, через танцевальную причастность целому. На основании подобной причастности и возможен хрупкий союз противоположных сущностей, их причудливое танцевальное единение. Гунн в данном случае действует лишь насилием – девочка боится, плачет, закрывает глаза руками, Г. Гауптман сравнивает ее с испуганной птицей («wie ein geängstiger Vogel») [52, s. 117]).

Между тем с появлением в доме Гунна Михеля Гелльригеля действие вновь начинает играть, жанровое своеобразие *Glashüttenmärchen* творится по собственным величественным бытийным онтологическим законам. Вначале Михель, столь неожиданно появившийся в таверне, производил впечатление болезненного, запуганного ребенка. Ему 23 года, а про него говорят, что он совсем дитя. Это действительно так. Гелльригель не знает, где находится, почти

ничего не понимает, робеет перед «взрослыми», вскакивает, когда к нему обращаются, часто плачет.

В первом действии активной была роль Пиппы – она играла танцюя, моделировала тем самым действительность. В дальнейшем девочка, запертая Гунном в его страшном и темном жилище, становится столь же испуганной и незащищенной, каким был прежде Михель. Теперь он берет на себя роль защитника и спасителя, отныне Гелльригель будет диктовать правила игры и вовлекать в нее Пиппу. Он, правда, не умеет танцевать, зато он может играть на окарине, наделен силой воображения, фантазия его безмерна. Такие качества и свойства души делают Михеля духовным творцом и создателем мира, тем художником-Демииургом, коим была прежде Пиппа благодаря силе и величию своего танца.

Г. Коллер, размышляя о сути и значении мимезиса в древней литературе, подчеркивает его «теснейшую связь с танцевальным действием. Мимезис исполняется, представляется посредством танца, <...> мимезис – это неразрывное единство, всеобщее действие танца, музыки и слова. Мимезис – это изображение, выражение, глобальное священное действие» [378, s. 34]. Именно так вновь начинается сказка о сохранении стекла с появлением Михеля Гелльригеля. Он спасает Пиппу, уводит ее от Гунна, благодаря владению особым видом игрового мимезиса – словесному выражению и музыкальному сопровождению. Такой словесно-музыкальный мимезис, исполняемый Гелльригелем в соответствии с задачами жанра *Glashüttenmärchen*, приводит к важным онтологическим выводам, связанным с построением и оценкой бытия силой игрового воображения.

Так, неожиданное появление Гелльригеля сопровождается, как указывает Г. Гауптман в ремарках, переливами музыки («*während die Musik noch immer zunehmend ebbt und flutet*» [52, s. 120]). Михель играет на окарине и воспринимает Пиппу как похищенную драконом принцессу, себя он считает странствующим художником, которому так сладостно быть безумным («*Es ist so einfach und ist so verrückt so <...>so allerliebste, zum Unsinnig werden*» [52, s. 124]). М. Гелльригель рассказывает Пиппе о своей чудесной сумке, в которой есть так называемые «практические» вещи: заколдованная зубочистка в виде меча – ею можно убить дракона, эликсир в бутылочке – им усыпляют великанов, маленький клубок ниток, который приведет в обетованную

землю. Это «игрушки» Михеля, которые, как писал Г. Гауптман, ребенок считает живыми, существующими на самом деле. Именно потому, что Гелльригель уверен в своей игровой силе и неуязвимости, в своей игровой значительности, нисколько не сомневается в успехе, он и предлагает Пиппе «отправиться хладнокровно и трезво в мир», уцепиться за действительность: он за Пиппу, а она за него («<...>richten wir uns mal erst ganz gelaßen und nüchtern ein in der Welt. Klammern wir uns an die Wirklichkeit, Du an mich und ich an dich» [52, s. 125]).

Как видно, от мимезиса, словесно исполняемого Гелльригелью, тянутся нити к его мимезическому Первообразу – романтическому герою, страннику, скитальцу, мечтателю. Подобный герой – не исключение в произведениях немецкого драматурга: примерно таким был и мастер-литейщик Генрих из «Потонувшего колокола», и несчастные ткачи, желавшие изменить мир силой иллюзий. Даже жесткий и фанатичный Лот из первого творения Г. Гауптмана «Перед восходом солнца» думает об утопическом неведомом царстве, где люди будут здоровы и счастливы. Можно сказать, что почти у всех героев Г. Гауптмана есть нечто, что тесно связывает их с романтическими персонажами прошлого. В драме Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» вершится чрезвычайно сложный и интересный модернистский процесс – драматург не только ориентируется на романтическую традицию XIX столетия, но и переосмысливает свои прежние творения, в которых данная традиция была ведущей. Драматург постигает в прочном единстве произведения как своих собратьев по перу, так и собственные тексты, в которых ощутима близость к писателям-романтикам. Поэтому Михель может оцениваться как чрезвычайно похожий, почти неотличимый от прежних романтических персонажей прошлого столетия и подобных героев иных произведений Г. Гауптмана. Но по своей оригинальной сущности он определенно другой, повторяет их черты и в то же время меняет их на своем собственном индивидуальном игровом уровне.

Этот уровень определяется детским сознанием, благодаря которому у Михеля не возникает сомнений в правильности избранного пути – идти вперед с малышкой Пиппой, играя на окарине. Сомнения в резонности своих действий и поступков охватывали практически всех героев Г. Гауптмана: Мастер Генрих, при всей увлеченности величием своей солнечной фантазмагорической картины, разрываем

внутренними противоречиями, поэтому и у его творения части не подходят к целому. Ткачи, при всей видимой необходимости их бунта, не находят мир и согласие в самих себе. Ни один из персонажей Г. Гауптмана не является цельным, у всех есть солнечное стремление, солнечное движение, но никто не обретает солнца в своей душе в силу внутреннего раскола, внутренней разорванности. Лот и Елена уходят в ночь, могут заметить лишь восход солнца, Ида и Вильгельм идут рука об руку навстречу смерти, чтобы обрести жизнь, Иоганес и Анна пытаются создать солнечный индивидуальный закон, которому не следуют. Лишь «детским» героям Г. Гауптмана неведомы сомнения в правоте избранных постулатов. Наивность, доверчивость, чистота и непосредственность не позволяют им уклониться в сторону, доверие к игровому порыву определяет их деяния, внутреннее солнечное ликование и солнечное обретение. Драматургический горизонт Г. Гауптмана значительно расширяется, философское объяснение мира и человека дается с точки зрения детских, игровых и поэтому истинных, по Г. Гауптману, законов.

Мир детства предстает в драме посредством той действительности, за которую Гелльригель предлагает уцепиться Пиппе. Такая действительность не существует «на самом деле» для взрослого человека, он не может ее увидеть и материально осязать, но для ребенка только она и реальна, приобретает подлинное игровое бытие. Недаром Михель призывает Пиппу оставить фантазирование и наконец-то обратиться к реальности («Genug, Kind, keine Phantasterei» [52, s. 125]) – к «практическим» предметам в своей сумке. Вселенский игровой мимезис, получая словесное выражение через проникнутые игровой серьезностью, игровым даром убеждения речи Гелльригеля, доказывает свою глобальную всеобщую игровую истинность. Она становится той реальностью, которая, с точки зрения детского сознания, и есть видимая действительность. Такая действительность становится еще более поэтически реальной, когда Пиппа и Гелльригель мимезически, через музыку и свет, четко постигают ее. Дети, танцующая девочка и 23-летний Михель, понимают, что они вошли в свой игровой мир в тот момент, когда проливается океан света, он начинает струиться с кончиков пальцев Гелльригеля («<...>der Lichtozean aus dem heißen, goldenen Krug sich ergießt» [52, s. 127]). В комнате постепенно становится все светлее, в ремарках сказано, что со светом, вспыхнувшим на

кончиках пальцев Гелльригеля, звучит музыка, она усиливается, как бы подтверждая правильность решения детей – начать новую жизнь, покинуть темную хижину Гунна, отправиться в другой мир, обрести широкое, светлое, музыкальное, игровое пространство.

Однако, как показывает Г. Гауптман, игровой мир Михеля неестественен, в значительной мере надуман. Гелльригель слишком увлекся своей игрой, забыл о своем назначении – тщательно охранять «стеклянную» малышку Пиппу. Жанр «Glashüttenmärchen», доказывая драматическое бытие через себя самого, через самоиграние, вновь на некоторое время подлежит внутренней, событийной остановке – дети заблудились в горах, Михель не может спасти Пиппу, напротив, именно она, случайно попадая в дом Вана, приводит помощь к погибающему в горах Гелльригелю. «Стеклянная» девочка оказалась не столь хрупкой, как казалась вначале, она спасает и себя, и своего спутника, того, кто должен заботиться о ней. Самоиграние жанра «Glashüttenmärchen» ведет к смене активности игровых позиций, игровой мимезис получает иное смысловое направление.

Михель до этого играл «в себя значительного», в чем и заключается, по Г. Гауптману, надуманность его игры. Гелльригель с излишним пафосом говорит Вану, что тот даже и не догадывается, кто такой Михель Гелльригель. Но постепенно он выходит из роли: начинает пить, есть, хотя раньше утверждал, что не нуждается в этом, остается ночевать у Вана, как бы забывая о своем первоначальном решении покинуть его гостеприимный кров. Его первоначальная игра, которую можно назвать «парить в небесах», должна отныне вестись по правилам Вана. Он вовлекает Гелльригеля в свою игру-путешествие, ту, которая играется только в рамках гипнотического сна.

Г. Гауптман, много размышляя о сновидении, подчеркивая реальность сна, показав его истинно-причудливую логику через жанр *Traumdichtung* в драме «Вознесение Ганнеле», в произведении «А Пиппа пляшет» выявляет еще одну важную сновиденческую функцию – смену игровых сновиденческих пространств. Во сне, считает Г. Гауптман, «свет не имеет границ <...> можно с легкостью выплыть из морской бездны, парить в воздухе без крыльев» [342, s. 390]. Нечто подобное происходит и с Гелльригелем.

Предлагаемые Ваном правила игры достаточно быстро находят отклик в душе Михеля. Дело в том, что он уже отчасти знаком с ними – Гелльригель всю жизнь видел сон об игрушечном волшебном городе, знает там каждый мостик, лесенку, переулочек (Brucken, Treppchen, Gasschen). Не случайно все эти существительные даются с уменьшительно-ласкательными суффиксами, они подчеркивают в речи Михеля детское простодушие и доверчивость. Так выражается ребенок, уверенный в своей правоте, в своей логике сна, интуитивно стремящийся таким способом словообразования (существительными с уменьшительно-ласкательными суффиксами) противопоставить свой мир миру взрослых. Они скажут «мост», а не «мостик», «лестница», а не «лесенка», «переулок», а не «переулочек».

Ван советует Михелю отправиться в путешествие не на настоящем корабле, а на игрушечной гондолочке. Сон, в который погружается Гелльригель под влиянием гипноза Вана, можно рассматривать как апофеоз игрового действия, как ту истинную игру, которой раньше так не хватало Гелльригелю. При помощи гипноза Вана Михель погружается в сон, в котором видит Венецию – прекрасный город из стекла и воды. Следует отметить, что для Г. Гауптмана Венеция и Италия представляют собой два различных понятия. В Венеции, с точки зрения драматурга, «собраны все сокровища и драгоценности, а остальная Италия являет собой огромный магазин великолепных развалин» [347, s. 42]. Именно в Венеции «допустим и ощутим восточный Ренессанс» [347, s. 45]. Гондола, подчеркивает Г. Гауптман, – вечный символ Венеции, «катание на ней навеивает мечтательные сны. При виде гондолы Г. Гауптман думает об Афродите, вышедшей из морской пены, драматург уверен, что Афродита именно из гондолы вошла во внешний мир» [347, s. 44]. Скорее всего, на основании подобных размышлений о Венеции, о гондоле как первом «земном» местопребывании богини любви, драматург и позволяет своему герою наслаждаться таким сказочно прекрасным путешествием. В него Михель собирается отправиться «самым практическим образом», но Ван говорит, что так не получится, надо «ехать творчески» - на гондолочке, только тогда Михель способен увидеть то, к чему стремится его тоскующая душа («<...>so kannst du mit einemmal alles erblicken, wonach deine schmachtende Seele strebt» [52, s. 145]).

Необходимо особо подчеркнуть, что Г. Гауптман присутствовал на гипнотических сеансах доктора Форела, наблюдал погружение в сон пациентов и выходы из него. Концепция Форела, связанная с лечебным воздействием гипнотического сна, подкрепляется для Г. Гауптмана и размышлениями К. Дю Прела. Он считал, что «гипнотический сон позволяет в значительной степени раскрыть загадку человека, постичь такой сложный процесс как перемещение порога сознания» [135, с. 226]. Гипнотическое сновидение, подчеркивает Дю Прел, «соответствует душевному настрою сновидца<...> во сне происходит драматизация воспоминаний<...> воздействие со стороны другого на сновидца позволяет раскрыть его духовный процесс и, что самое главное, способствует амоврачеванию» [135, с. 235].

Нечто подобное происходит и с Михелем Гелльригелем. В гипнотическом сне он постигает свой настоящий и будущий путь, не случайно Ван говорит, что в Гелльригеле и Пиппе есть нечто от сбившихся с дороги птиц, которые поэтому сейчас беспомощны («Ihr habt etwas an uch<...>.von aus der Flugbahn geschleuderten Vögeln, die hilflos<...>» [52, s. 144]). Детям, Гелльригелю в первую очередь, надо четко знать, куда он пойдет дальше, как ему следует охранять Пиппу, где, в каком конкретном месте она будет в большей безопасности. Игровая смысловая роль жанра «Glashuttenmärchen» проявляется через сложный психологический процесс, демонстрирующий саморегуляцию сознания драматического персонажа.

Интересен сам процесс гипноза, который Ван проводит на сказочно-игровом уровне: Пиппа водит пальчиком по краю венецианского кубка, вместе с Ваном они поют песню о пути-дороге («Fahre hin, fahre hin, kleines Gondelschiffchen» [52, s. 146]). В полном согласии с задачами гипнотического сна, в котором главная роль принадлежит внутренней логике вопросов и ответов, Ван спрашивает Михеля, что он видит, где он, куда плывет, Гелльригель старается рассказывать полно, ярко и красочно. Он воспринимает больше, чем в состоянии постичь человеческая душа («<...>als eines Menschen Seele je erfassen kann» [52, s. 146]). Гелльригель не знает, спускается он на гондолочке-корабле вниз или поднимается вверх, главное в его путешествии – это сад, в котором Гелльригель замечает великолепное отражение мраморных цветов, дрожь белых колонн в зеленой глубине («In blauen Flzten spiegeln Marmorblumen sich, / und weise Säulen zittern im

smaragdnen Grund» [52, s. 147]). В данном случае можно вести речь об одном из ключевых понятий драматургии Г. Гауптмана – Фата Моргана. Бесспорно, Фата Моргана связана с иллюзией, поэтически представленной во многих драматических творениях Г. Гауптмана, является ее разновидностью. Однако между ними есть существенная разница. Фата Моргана – это отражение, прекрасная видимость, что и составляет, по Г. Гауптману, смысл человеческого существования.

Драматург подчеркивал, что писатель-гений³ является «божественным, магическим отражателем, он должен выхватить все необходимые элементы из Прадрамы, сложить все вместе и отразить в совокупности» [345, s. 886]. Так происходит и с Гелльригелем. Г. Гауптман как писатель-отражатель с помощью такого поэтического приема, как введение гипнотического сна в драму, позволяет Михелю осознать всеобщую отражательную функцию мира – увидеть отблеск некоего сада, в котором растут мраморные цветы, отражающиеся вместе с белыми колоннами в бездонной зеленой глубине. В сознании героя, погруженного сказочным, игровым образом в гипнотический сон, возникает отражение отражения. Видения во сне соответствуют всеобщей игровой проявляемости, которая, обладая собственным онтологическим бытием, проецируется на сознание персонажа. Водяной город в сновидениях Гелльригеля – это Венеция, греза, воплотившаяся в жизнь. Так определял Венецию немецкий драматург, связывая отражательную (водяную) сущность Венеции с Фата Морганой: «<...>она обволакивает прекрасными грезами блуждающую душу<...> Фата Моргана непригодна для того, кто ищет реальный источник, но прекрасна для тех, кто поклоняется силе отражения. Фата Моргана – это возможность самой жизни, возможность духовного становления» [351, s. 350].

Благодаря световому эффекту Фата Морганы отражение становится видимым, доступным сознанию, духовно проявляется и навеки запоминается. Михель Гелльригель отныне хочет жить лишь в городе своих снов, в венецианской сладкой грезе с ее ослепительным отражательным эффектом. Ради такой возможности он готов на все – просит Вана подарить ему восхитительную гондолочку, а взамен он готов отдать даже свою сумку с диковинными вещами. 23-летний ребенок

3 К ним он причислял в первую очередь Шекспира и Гёте, потомки таковым считали и самого Г. Гауптмана.

Михель жаждет совершить игровой обмен ради того, чтобы игра Вана стала его собственной игрой, чтобы Пиппа получила, наконец, наиболее надежное пристанище. Сказка о стекле в рамках игрового действия, творимого по собственным жанровым законам, предоставляет безопасное убежище – город на воде, отражение отражений, мыслимое как подлинная реальность. Через гипнотический сон Гелльригель познает себя, ощущает значимость собственного бытия и бытия Пиппы – оно в отражении, в свечении Фата Морганы. Благодаря подобному ощущению мира и человека укрепляется внутренняя целостность Гелльригеля, подлинная экзистенция связывается с отражаемой видимостью, которая и есть отныне истинная творимая сущность для героев.

Однако чтобы образы из гипнотического сна перешли в бодрствующий мир отражений, необходим последний танец Пиппы – танец-страдание, вакхический танец. В последнем действии Г. Гауптман в полной мере демонстрирует всеобщее игровое действие вселенского мимезиса. Оно вершится через культ слова, танец и музыку, представляет тем самым истинное праздничное цельное деяние, которое, как писал Карл Кереньи (1897 – 1973), всегда является вещью в себе⁴.

Таковым и является последнее действие. Благодаря жанровой игровой интенции соединяется то, что до настоящего момента было разъединено – жизнь и смерть, радость и боль, слово, музыка, танец. Вселенский мимезис как вещь в себе драматически создается Г. Гауптманом посредством символического соотношения конечного и бесконечного, чувственного и сверхчувственного. Дети – Михель и Пиппа – нарушили запрет Вана. Он, оставляя их одних на некоторое время, настоятельно требовал, чтобы Пиппа не танцевала с Гунном, велит Михелю охранять ее. Однако охрана стекла в данном случае напрямую связана с его творением. Жанр «Glashüttenmärchen» самоизображается, самопроявляется через слово, музыку, танец. Танец – это огонь в печи, как говорит Гунн, он, танцуя с Пиппой, делает стекло, она должна плясать, чтобы у людей был свет («Ich mache oo Glasla!..ich tanz mit dir! <...>d'r Feuerluft rumtanza<...>daß das Madl aus'm Gloasufa stammt<...>doaß a weng lichter wird<...>zind uff! zind uff!» [52, s. 156]).

4 «Unter den seelischen Realitäten ist die Festlichkeit ein Ding für sich, das mit nichts anderem in der Welt zu verwechseln ist» [158, c. 56].

Пиппа невольно устанавливает прежний танцевально-игровой контакт с Гунном – кладет ему руку на грудь. Подобный жест, хотя и невольный, может рассматриваться как приглашение на танец. В первом действии такое приглашение исходило от Гунна, теперь Пиппа не в состоянии противиться внутренней потребности, связанной с желанием танцевать. Танец находится под запретом, иначе она погибнет, но способ бытия Пиппы – это танец, она не может не танцевать. Пиппа просит, чтобы Михель плясал вместе с ней, но в то же время удерживал ее от танца («Michel, tanze mit mir!<...> haite mich fest, ich will mich tanzen<...> Ich muss tanzen, sonst sterb ich» [52, s. 158]). На взгляд Гелльригеля в танце не может быть ничего дурного, он не понимает, почему бы Пиппе не танцевать, советует ей наплясаться вволю, поскольку танец является внутренней потребностью как самой девочки, так и Гунна, находящегося в данную минуту на пороге смерти («Warum soll man ihm nicht zum Tanze aufspielen?!<...> Tanze drauflos und tanze dich aus! Es ist noch lange das Schlimmste nicht froh sein mit den zum Tode Betrübten!» [52, s. 159]). Михель начинает играть на окарине, придавая тем самым праздничность великому танцевальному мимезису, в котором слиты воедино радость и боль, веселье и страдание.

Пиппа сейчас танцует иначе, чем раньше. В первом действии, как показывает Г. Гауптман, в танце сквозило радостное возбуждение и божественное легкомыслие, а в последнем танце главным оказывается страдание. Ранее Пиппа легко порхала, теперь же ее движения мучительно-плавные, в них сквозит нечто судорожное, божественный танцевальный экстаз сменяется дикой плясовой вакханалией. Во время танца Пиппы и Гунна из недр земли раздается гул, слышны раскаты грома, звон подземных литавр – посредством сильных шумов и страшных звуков раскрывается метафизическая изнанка бытия.

Игра мира, в которую изначально были вовлечены дети и Гунн как первобытное существо, проявляет себя в полной степени. Это игра экзистенциальная, связанная с неуловимыми переходами жизни в смерть и смерти в жизнь. Кажется, что Пиппа покидает этот игровой, танцевальный мир – по тексту драмы Гунн умирает, он раздавил стеклянный стакан, теперь Пиппа уйдет с ним в темноту («ich mach se und schloa se wieder azwee! Kumm – mit – mir – eis – Dunkel, – klennes Fünkla» [52, s. 160]). Михель Гелльригель слепнет, Ван обручает его с

тенью Пиппы. Танцующая девочка отныне будет вечно сиять в слепых очах Гелльригеля. Она не может исчезнуть в темноте, как полагал Гунн, поскольку всегда блестела своим непередаваемым танцевальным светом. Пиппа теперь, на основании своего танцевального бытия, больше не нуждается в партнере для исполнения пляски, она становится метафизическим световым проводником Гелльригеля.

Слепота Михеля очень симптоматична, отныне он наделен особой мудростью глаз, мудростью души, может полностью погрузиться в реальное для него существование водяного города, того, что он видел в гипнотическом сне. Теперь он полностью овладел правилами своей игры (своей, а не Вана!) – это игра в бездну весны (in den Frühlingsabgrund). В такую игру можно играть только слепцу, утверждающему, что он не слепец, лишь внутренне зрячий ребенок может видеть бездну весны («ich sehe ihn gut, den Frühlingsabgrund! Ich bin nicht blind! Ein Kind kann ihn sehen!» [52, s. 162]). Гелльригелю кажется, что он живет во сне («Man könnte fast glauben, in einen Traume zu sein» [52, s. 162]), полностью погрузился в него, обрел тем самым тот мир, о котором всегда мечтал. Отныне Гелльригель будет вечно восхищаться Фата Морганой – величественным отражением и утопанием света в свете («es gibt ein unendliches Spiegeln und Tauchen von Licht in Licht!» [52, s. 163]).

В мир своих снов Михель попадает благодаря Пиппе, вернее, ее тени. Тень, по Г. Гауптману, это «нечто потустороннее, своего рода проводник в другой мир, метафизический проводник» [346, s. 214]. Пиппа – как ее немного расплывчатый световой облик, так и ее световой танец, – присутствует в видениях слепого Гелльригеля. Дети, девочка Пиппа и слепой музыкант Михель, окончательно отрешились от раздражающего воздействия мира физического, перешли в истинный мир снов, мир нескончаемого танца, иными словами, примкнули к игровому вечному движению вселенского мимезиса. Михель становится слепым ясновидцем («blinden Sehers» [52, s. 163]), он путешествует по миру со своей принцессой Пиппой, играет на окарине скорбные песни и рассказывает всем о своем водяном дворце. Он поет песню о слепых людях, которые не видят золотой лестницы («Ich singe das Lied von den blinden Leuten, die die große, goldene Treppe nicht sehen!» [52, s. 164]).

Подъем на лестницу «Scala d' Oro, Scala Santa, Skala die Giganti» осознается Г. Гауптманом как «символ высокой духовности» [347, с. 30]. Его герой Михель Гелльригель вместе с Пиппой поднимается по такой лестнице. Непрестанное световое отражение отражений способствует ощущению и познанию того внутреннего солнца, которое, по Г. Гауптману, доступно только детям.

Таким образом, финал пьесы «А Пиппа пляшет» можно рассматривать как в высшей степени трансцендентный, поскольку жизнь вопреки очевидности представляется светлой и радостной. Подобную жизнь сотворили дети. Уподобляясь великому Демиургу, они моделировали свой мир, построенный по высоким правилам игры на основании ослепительного эффекта отражений отражения Фата Морганы.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Как литературоведы трактуют драму Гауптмана? На чем основывается их оценка?
2. Как вы понимаете слова Гауптмана о «Пиппе» - это произведение является материализацией его сознания, души, духовного мира?
3. Что составляет, с точки зрения Гауптмана, драматический материал?
4. Какая символическая идея в этой пьесе?
5. Как вы понимаете совмещение чувственного и сверхчувственного, конечного и бесконечного, материального и нематериального?
6. Как подобные соединения связаны с желанием человеческого духа «не рассыпаться»? Что имеет в виду драматург, ведя речь о подобном соединении?
7. О какой игре говорит Гауптман?
8. Как вы понимаете игровую задачу художника – Демиурга – создание пространственных миров?
9. Какое пространство воссоздает писатель – Демиург? Как создание подобного пространства контактирует с нептсанскими игровыми законами?
10. Что в таком случае можно сказать о символической наполненности пьесы Гауптмана? Какова ее роль и специфика?
11. Связь символа и игры в произведении Гауптмана

12. С чем связана, на чем базируется, колдовская атмосфера «Пиппы»? Как такая атмосфера связана с поэтической текстовой символикой?

13. Как вы можете трактовать, что вселенская игра проявляет себя через образ – символ и одновременно способствует его (образу – символу) глубокому постижению?

14. Что вы можете сказать о жанре «Пиппы»?

15. На чем базируется философский игровой момент в этой драме?

16. Почему, на ваш взгляд, стекло может трактоваться в качестве символического образа?

17. Символическая наполненность образа стекла.

18. Как экзистенциальные категории сопрягаются с образом стекла? Докажите на текстовых примерах.

19. Как стекло связано с красотой игры?

20. Как, с вашей точки зрения, происходит модернизация Гауптманом классических игровых концепций прошлого? Чем вызвана такая модернизация?

21. Роль первой ремарки. В чем ее важность и смысловое значение?

22. Прочитайте отрывок из пьесы Метерлинка «Пелеас и Мелисанда» и ответьте на вопросы.

«Служанки (внутри). Отоприте дверь! Отоприте дверь!

Привратник. Кто там? Зачем вы меня разбудили? Выходите через маленькие двери, выходите через маленькие двери: дверей много!..

Первая служанка (внутри). Мы пришли мыть - порог, дверь и крыльцо. Отоприте же! Отоприте же!

Вторая служанка (внутри). Ожидаются важные события!

Третья служанка (внутри). Ожидаются большие празднества! Отоприте скорей!..

Служанки. Отоприте же! Отоприте же!

Привратник. Подождите! Подождите! Не знаю, смогу ли я отпереть... Она никогда не отпирается... Подождите, пока рассветет...

Первая служанка. На дворе совсем светло; я вижу солнце сквозь щели...

Привратник. Вот большие ключи... Ах, как скрежещут замки и засовы!.. Помогите мне! Помогите мне!

Служанки. Мы тянем... Мы тянем...

Вторая служанка. Она не отворится...

Первая служанка. А! А! Она отворяется! Медленно отворяется!

Привратник. Как она скрипит! Она всех перебудит...

Вторая служанка (*появляясь на пороге*). Ах, как уже светло на дворе!

Первая служанка. Солнце встает над морем!

Привратник. Она растворена... Она растворена настезь!..

Служанки появляются на пороге и переступают его.

Первая служанка. Прежде всего я вымою порог...

Вторая служанка. Никогда нам не отчистить всего этого.

Другие служанки. Принесите воды! Принесите воды!

Привратник. Да, да. Лейте воду, вылейте всю воду потопа, вы никогда своего не добьетесь...

Картина вторая

Лес. У источника - Мелисанда. Входит Голо.

Голо Я не сумею выйти из лесу... Бог знает, куда завел меня этот зверь. Мне казалось, однако, что я его ранил насмерть, и вот следы крови. Но теперь я потерял его из виду; кажется, я потерял и дорогу, и собаки мои уже не находят меня - придется вернуться по своим собственным следам... Я слышу плач... О! О! Кто это там, у воды?.. Девочка плачет у источника? (*Кашляет.*) Ей не слышно меня. Мне не видно ее лица. (*Приближается и трогает Мелисанду за плечо.*) О чем ты плачешь?

Мелисанда вздрагивает, вскакивает и хочет бежать.

Не пугайтесь. Вам нечего бояться. О чем вы плачете здесь, одна?

Мелисанда. Не касайтесь меня! Не касайтесь меня!

Голо. Не пугайтесь... Я не сделаю вам... А! Вы прекрасны.

Мелисанда. Не касайтесь меня! Или я брошусь в воду!..

Голо. Я не касаюсь вас... Смотрите, я стану здесь, прислонясь к дереву. Не бойтесь. Вас кто-нибудь обидел?

Мелисанда. О да, да, да!.. *(Рыдает.)*

Голо. Кто обидел вас?

Мелисанда. Все! Все!

Голо. Чем вас обидели?

Мелисанда. Я не скажу! Я не могу сказать!..

Голо. Постойте, не плачьте. Откуда вы?

Мелисанда. Я убежала!.. Убежала!..

Голо. Хорошо, но откуда вы убежали?

Мелисанда. Я заблудилась!.. Здесь заблудилась... Я нездешняя. Я не здесь родилась...

Голо. Откуда вы? Где вы родились?

Мелисанда. О! О! Далеко отсюда... далеко... далеко...

Голо. Что это блестит под водой?

Мелисанда. Где?.. А! Это корона, которую он дал мне. Она упала, когда я плакала.

Голо. Корона?.. Кто же дал вам корону?.. Я постараюсь достать ее.

Мелисанда. Нет, нет, мне ее больше не надо! Я лучше умру сейчас...

Голо. Я мог бы легко достать ее. Здесь не очень глубоко.

Мелисанда. Мне ее больше не надо! Если вы ее достанете, я брошусь в воду!..

Голо. Нет, нет, я оставлю ее в воде. Кажется, она очень красива... А вы убежали давно?

Мелисанда. Да. Кто вы такой?

Голо. Я - принц Голо, внук Аркеля, старого короля Алемонда...

Мелисанда. Ах, у вас уже седые волосы!..

Голо. Да, кое-где, вот здесь, у висков...

Мелисанда. И борода седая... Почему вы так на меня смотрите?

Голо. Я смотрю в ваши глаза... Вы никогда не закрываете глаз?

Мелисанда. Ну конечно, я их закрываю ночью...

Голо. Чему вы так удивляетесь?

Мелисанда. Вы - великан?

Голо. Я такой же, как все люди...

Мелисанда. Зачем вы сюда пришли?

Голо. Я сам этого не знаю. Я охотился в лесу. Я гнался за кабаном. Я сбился с дороги... Вы выглядите совсем девочкой. Сколько вам лет?

Мелисанда. Мне становится холодно...

Голо. Пойдемте со мной!

Мелисанда. Нет, нет! Я останусь здесь...

Голо. Вам нельзя оставаться одной. Вам нельзя оставаться здесь на ночь... Как вас зовут?

Мелисанда. Мелисанда.

Голо. Вам нельзя оставаться здесь, Мелисанда. Пойдемте со мной...

Мелисанда. Я останусь здесь...

Голо. Вам будет страшно одной. Всю ночь... это невозможно! Мелисанда, пойдемте, дайте мне руку...

Мелисанда. О, не касайтесь меня!..

Голо. Не кричите... Я больше не коснусь вас. Но пойдемте со мной. Ночь будет очень темная и холодная. Пойдемте со мной...

Мелисанда. Куда вы идете?..

Голо. Не знаю... Я сам заблудился...

Уходят.

Картина третья

Зала в замке. Аркель и Женестьева.

Женестьева. Вот что он пишет брату Пелеасу: "Однажды вечером я нашел ее, всю в слезах, на берегу источника, в лесу, где я заблудился. Я не знаю, ни сколько ей лет, ни кто она, ни откуда она, и не смею ее спрашивать, так как она, должно быть, сильно была испугана, и, когда у нее спрашивают, что с ней случилось, она сразу начинает плакать, как дитя, и рыдает так безнадежно, что делается страшно. Когда я нашел ее у источника, у нее с волос соскользнула золотая корона и упала в воду. Притом она была одета, как принцесса, хотя платье ее было изодрано о терновник. Вот уже полгода, как я на ней женился, но знаю о ней не больше, чем в день нашей встречи. Пока, дорогой Пелеас, ты, которого я люблю больше, чем брата, хотя мы и родились не от одного отца, - пока подготовь мое возвращение... Я

знаю, что мать охотно простит меня. Но я боюсь короля, нашего досточтимого деда, я боюсь Аркеля, несмотря на всю его доброту, так как я разрушил этой странной женитьбой все его политические замыслы, и я опасюсь, что красота Мелисанды не извинит в его глазах, в его мудрых глазах, мое безумие. Если, однако, он согласится принять ее, как принял бы свою дочь, - на третий день по получении этого письма зажги вечером свет на башне, обращенной к морю. Я увижу его с палубы нашего корабля. А если света не будет, я проеду дальше и не возвращусь никогда..." Что вы скажете на это?

Аркель. Я не скажу ничего. Он сделал то, что, вероятно, должен был сделать. Я очень стар, а между тем ни разу еще мне не было хоть на миг все ясно в моей собственной душе. Как же вы хотите, чтобы я судил поступки других? Я недалек от могилы и не умею быть судьей над самим собой... Судьи всегда ошибаются, когда не закрывают глаз, чтобы простить или чтобы глубже заглянуть в себя самих. Поступок Голо кажется нам странным - вот и все. Он достиг зрелых лет и берет в жены, как мальчик, незнакомую девушку, которую повстречал у источника... Это кажется нам странным, потому что все мы всегда видим только оборотную сторону судьбы... даже своей собственной судьбы... Голо до сих пор всегда слушался моих советов. Я думал о его счастье, посылая его просить руки принцессы Урсулы... Ему нельзя было оставаться одиноким, после смерти своей жены он тосковал в одиночестве. Кроме того, этот брак должен был положить конец долгой войне и давней ненависти... Он не пожелал его. Да будет так, как он пожелал! Я никогда не шел наперекор судьбе, и он лучше меня знает свое будущее. Быть может, ненужных событий не бывает никогда...

Женевьева. Он всегда был так благоразумен, так решителен и так непоколебим... Будь это Пелеас, я бы поняла. Но он, Голо... в его годы... Кого он введет к нам?.. Неизвестную, найденную на большой дороге... Со смерти своей жены он жил только для сына, маленького Иньольда, и если собирался жениться вторично, то лишь по вашему желанию... А теперь... девушка из лесу... Он все позабыл... Что мы будем делать?..

Входит Пелеас.

Аркель. Кто это вошел?

Женевьева. Это Пелеас. Он плакал.

Аркель. Это ты, Пелеас?.. Подойди поближе к свету...

Пелеас. Дедушка, я получил вместе с письмом от брата другое письмо - от моего друга Марцелла... Марцелл умирает и зовет меня. Ему хочется повидаться со мной перед смертью...

Аркель. Тебе хотелось бы уехать до возвращения брата?.. Твой друг, может быть, болен не так опасно, как это ему кажется...

Пелеас. Его письмо так печально, что смерть видна между строк... Он говорит, что точно знает день, когда придет конец... Он говорит, что я могу, если захочу, поспеть раньше, но что, во всяком случае, времени терять нельзя. Путь очень длинен, и, если я буду ждать возвращения брата, быть может, уже будет поздно...

Аркель. Все-таки придется немного подождать... Мы не знаем, что готовит нам это возвращение. А кроме того, здесь, над нами, твой отец, который болен, может быть, опаснее, нежели твой друг... Можешь ли ты колебаться в выборе между отцом и другом?.. (*Уходит.*)

Женевьева. С сегодняшнего вечера зажигай свет, Пелеас.

Женевьева и Пелеас расходятся в разные стороны.

Картина четвертая

Перед замком. Входят Женевьева и Мелисанда.

Мелисанда. Как темно у вас в саду! И какие леса, какие леса вокруг всего замка!..

Женевьева. Да, это и меня удивляло, когда я прибыла сюда, и это всех удивляет. Есть места, где никогда не бывает солнца. Но ведь привыкаешь так быстро!.. Уже так давно... я уже почти сорок лет живу здесь... Посмотрите туда - там сверкает море...

Мелисанда. Я слышу какой-то шум внизу...

Женевьева. Да, это кто-то поднимается к нам... А, это Пелеас!.. У него усталый вид - он так долго вас ждал!..

Мелисанда. Он нас не заметил.

Женевьева. Я думаю, он видел нас, но не знает, как быть... Пелеас, Пелеас, это ты?

Пелеас. Да... Я ходил к морю...

Женевьева. Мы тоже; мы искали солнца. Здесь немного светлее, но все же море сумрачно.

Пелеас. Ночью будет буря. У нас они бывают часто... И, однако, море сейчас так спокойно!.. По неопытности можно пуститься в плавание, но назад уже не вернешься.

Мелисанда. Что-то выходит из гавани...

Пелеас. Это, по-видимому, большой корабль... Огни поставлены очень высоко. Мы увидим его, как только он вступит в полосу света...

Женевьева. Не знаю, удастся ли нам его рассмотреть... На море туман...

Пелеас. Туман как будто бы медленно поднимается...

Мелисанда. Да, я вижу вон там огонек, которого не замечала прежде...

Пелеас. Это маяк; есть и другие, которых мы еще не видим.

Мелисанда. Корабль вошел в полосу света... Он уже очень далеко...

Пелеас. Это иностранный корабль. Мне кажется, он больше наших...

Мелисанда. Это корабль, который привез меня сюда!..

Пелеас. Он уходит на всех парусах...

Мелисанда. Это корабль, который привез меня сюда. У него большие паруса... Я его узнаю по большим парусам.

Пелеас. Он повстречает бурю сегодня...

Мелисанда. Зачем он уходит?.. Его уже почти не видно... Он, может быть, потерпит крушение...

Пелеас. Как быстро темнеет!..

Молчание.

Женевьева. Что же вы молчите?.. Вам больше нечего сказать друг другу?.. Пора домой. Пелеас, покажи дорогу Мелисанде. Мне надо пойти взглянуть на маленького Иньольда. (*Уходит.*)

Пелеас. На море больше ничего не видно...

Мелисанда. Мне видны другие огни.

Пелеас. Это другие маяки... Слышите рокот моря?.. Это поднимается ветер... Сойдемте вот по этой тропинке. Дайте мне вашу руку.

Мелисанда. Видите, видите, у меня полные руки цветов и зелени.

Пелеас. Я буду поддерживать вас под руку: тропинка спускается круто, а сейчас очень темно... Завтра я, может быть, уеду...

Мелисанда. О, зачем вы уезжаете?

Уходят.

Действие второе

Картина первая

Водоем в парке. Входят Пелеас и Мелисанда.

Пелеас. Вы не знаете, куда я вас привел?.. Я люблю сидеть здесь около полудня, когда в саду слишком жарко. Сегодня задыхаешься даже в тени деревьев.

Мелисанда. О, вода прозрачна!..

Пелеас. Она холодна, как зимой. Это старый заброшенный водоем. Кажется, этот источник считался чудотворным: он возвращал зрение слепым... До сих пор его называют Источником слепых.

Мелисанда. Он больше не возвращает зрения?

Пелеас. С тех пор, как сам король почти ослеп, сюда никто не ходит...

Мелисанда. Как здесь безлюдно!.. Здесь ничего не слышно...

Пелеас. Здесь всегда поразительная тишина... Слышно, как дремлет вода... Садитесь на край мраморного водоема, под этой липой: сквозь нее никогда не проникает солнце...

Мелисанда. Я лягу на мрамор... Мне хочется увидеть самое дно...

Пелеас. Его никто никогда не видел... Здесь, может быть, так же глубоко, как в море... Неизвестно, откуда бьет этот источник... Может быть, из самого центра земли...

Мелисанда. Если бы что-нибудь блестело на дне, его можно было бы увидеть...

Пелеас. Не наклоняйтесь так...

Мелисанда. Мне хочется коснуться воды...

Пелеас. Осторожней, не упадите!.. Я буду держать вас за руку...

Мелисанда. Нет, нет, я хочу погрузить в воду обе руки... Мои руки словно больны сегодня...

Пелеас. О! О! Осторожней, осторожней, Мелисанда!.. Мелисанда!.. О! Ваши волосы!..

Мелисанда (*выпрямляясь*). Я не достаю, я не достаю до воды.

Пелеас. Ваши волосы в воде...

Мелисанда. Да, да, они длиннее моих рук... Они длиннее меня...

Молчание.

Пелеас. Он встретил вас тоже у источника?

Мелисанда. Да...

Пелеас. Что он сказал вам?

Мелисанда. Ничего... Я уже не помню...

Пелеас. Он был совсем близко от вас?

Мелисанда. Да, он хотел меня обнять...

Пелеас. А вы не хотели этого?

Мелисанда. Нет.

Пелеас. Почему вы не хотели этого?

Мелисанда. Ах, что-то промелькнуло в глубине!..

Пелеас. Осторожней! Осторожней!.. Вы упадете!.. Чем это вы играете?

Мелисанда. Кольцом, которое он мне дал...

Пелеас. Осторожней, вы его потеряете!..

Мелисанда. Нет, нет, я уверена в своих руках...

Пелеас. Не играйте им над такой глубокой водой...

Мелисанда. Руки у меня не дрожат.

Пелеас. Как оно блестит на солнце!.. Не подбрасывайте его так высоко к небу...

Мелисанда. О!..

Пелеас. Вы его уронили?..

Мелисанда. Оно упало в воду!..

Пелеас. Где оно?

Мелисанда. Я не вижу, как оно опускается...

Пелеас. Кажется, вот оно блестит...

Мелисанда. Где? Где?

Пелеас. Вот здесь... вот здесь...

Мелисанда. О, как оно далеко от нас!.. Нет, нет, это не оно... это не оно... Оно пропало... Только большой круг расходится по воде... Что мы будем делать? Что мы теперь будем делать?..

Пелеас. Не стоит так тревожиться из-за кольца. Это ничего... Мы его, быть может, достанем. Или найдем другое...

Мелисанда. Нет, нет, мы не достанем его, мы не найдем другого... А ведь мне казалось, что я его держу в руках... Я уже сжала руки, а оно все-таки упало... Я подбрасывала его слишком высоко и против солнца...

Пелеас. Пойдемте, пойдемте, мы сюда еще вернемся... Пойдемте, уже пора. Нас могут застать здесь... Било полдень в тот миг, как кольцо упало...

Мелисанда. Что мы скажем Голо, если он спросит, где кольцо?

Пелеас. Правду, правду, правду...

Уходят.

Картина вторая

Комната в замке. На кровати лежит Голо. Возле него - Мелисанда.

Голо. Нет, нет, все хорошо, все обойдется! Я только не могу объяснить себе, как все это произошло. Я охотился в лесу. Вдруг без всякой причины моя лошадь понесла. Может быть, она увидела что-нибудь необыкновенное?.. Я слышал, как пробило полдень. При двенадцатом ударе лошадь вдруг пугается, летит, как сумасшедшая или слепая, прямо на дерево. Больше я ничего не слышал. Что произошло дальше, я не знаю. Я упал, а она, должно быть, упала на меня. Мне казалось, что целый лес навалился мне на грудь; мне казалось, что у меня сердце раздавлено. Но сердце у меня крепкое, и, кажется, все обойдется...

Мелисанда. Хотите воды?

Голо. Благодарю, я не хочу пить.

Мелисанда. Хотите, я переменю вам подушку?.. На этой пятнышко крови.

Голо. Нет, не стоит. У меня только что горлом шла кровь. Может быть, кровь пойдет опять...

Мелисанда. Неужели?.. Вам очень больно?..

Голо. Нет, нет, я закален. Я привык к железу и крови... У меня вокруг сердца не слабые кости ребенка, не беспокойся за меня...

Мелисанда. Закройте глаза и попробуйте уснуть. Я здесь останусь на всю ночь...

Голо. Зачем тебе так утомляться? Мне ничего не нужно; я буду спать крепким сном... Что с тобой, Мелисанда? О чем ты плачешь?

Мелисанда (*заливаясь слезами*). Я... я тоже страдаю...

Голо. Ты страдаешь?.. Но что же с тобой, Мелисанда?..

Мелисанда. Не знаю... Я тоже больна... Сегодня мне захотелось сказать вам об этом. Мой повелитель, я несчастна!..

Голо. Что же произошло, Мелисанда? Что же это такое?.. Я ничего не подозревал... Что же произошло?.. Тебя кто-нибудь обидел?.. Тебя кто-нибудь посмел оскорбить.

Мелисанда. Нет, нет, никто не сделал мне ни малейшего зла... Это не то... Но жить здесь я больше не могу. Не знаю отчего... Мне хочется уехать, уехать!.. Я умру, если останусь здесь...

Голо. Но, значит, что-то случилось? Ты что-то от меня скрываешь?.. Скажи мне всю правду, Мелисанда... Это король?.. Или моя мать?.. Или Пелеас?..

Мелисанда. Нет, нет, это не Пелеас. Никто... Вы не поймете меня...

Голо. Почему же я не пойму?.. Если ты мне ничего не скажешь, я ничего не смогу для тебя сделать... Скажи мне все, и я все пойму.

Мелисанда. Я сама не знаю, что это такое... Если бы я могла сказать, я бы вам сказала... Это что-то сильнее меня...

Голо. Полно, будь рассудительней, Мелисанда!.. Чего ты от меня хочешь? Ты уже не ребенок... Может быть, ты хочешь меня покинуть?

Мелисанда. О нет, нет! Это не то... Мне хочется уехать с вами вместе... Я не могу здесь больше жить. Я чувствую, что долго не проживу...

Голо. Однако надо же сказать причину! Иначе подумают, что ты сошла с ума. Скажут, что это ребячество. Может быть, это - Пелеас?.. Мне кажется, он редко говорит с тобой...

Мелисанда. Нет, нет, он иногда говорит со мной. Мне кажется, он меня не любит. Я вижу по его глазам... Но он говорит со мной, когда мы встречаемся...

Голо. Не надо на него сердиться. Он всегда был таким. Он немного странный. А теперь он еще горюет; он думает о своем друге Марцелле, который при смерти и к которому он не может поехать... Он переменится, он переменится, ты увидишь. Он еще так молод!..

Мелисанда. Но это не то... это не то...

Голо. Тогда что же это такое?.. Ты не можешь привыкнуть к той жизни, какую ведут здесь?.. Правда, этот замок очень стар и очень сумрачен... Он очень холоден и очень велик. И все его обитатели уже стары. И окрестности тоже печальны - все эти леса, все эти старые, темные леса. Но ведь при желании можно все это оживить. Да и нельзя каждый день веселиться. Надо принимать вещи такими, каковы они есть. Ну, скажи же мне что-нибудь! Я исполню все, что ты захочешь...

Мелисанда. Да, да, вы правы... Здесь никогда не бывает ясного неба... Сегодня утром я увидела его в первый раз...

Голо. Так ты об этом и плачешь, бедная моя Мелисанда?.. Только всего?.. Плачешь о том, что не видишь неба?.. Полно, полно, ты уже не маленькая, чтобы плакать о таких пустяках... Кроме того, настало лето. Ты будешь видеть небо каждый день... А потом, на будущий год... Полно, дай мне руку, дай мне обе руки! *(Берет ее за руки.)* О, какие маленькие, какие маленькие руки! Я мог бы их смять, как цветы!.. Постой, где кольцо, которое я тебе дал?

Мелисанда. Кольцо?

Голо. Да, обручальное кольцо. Где оно?

Мелисанда. Кажется... кажется, оно упало...

Голо. Упало?.. Куда оно упало?.. Ты его не потеряла?

Мелисанда. Нет, нет, оно упало... оно, должно быть, упало... Но я знаю, где оно...

Голо. Где же оно?

Мелисанда. Знаете... знаете... грот на берегу моря?..

Голо. Знаю.

Мелисанда. Так вот, оно там... Наверное, там... Да, да, я припоминаю... Я была там утром, собирала раковины для маленького Иньольда... Там такие красивые раковины!.. А кольцо соскользнуло у

меня с пальца... Потом начался прилив. Мне пришлось уйти, так и не найдя его...

Голо. Ты уверена, что оно там?

Мелисанда. Да, да, совершенно уверена... Я почувствовала, как оно соскользнуло... А потом вдруг послышался шум волн...

Голо. Надо его найти сейчас же...

Мелисанда. Теперь?.. Сейчас?.. В темноте?

Голо. Да. Я предпочел бы потерять все, что у меня есть, только не это кольцо. Ты не знаешь, что это за кольцо! Ты не знаешь, откуда оно! Сегодня ночью будет мощный прилив. Море унесет кольцо... Поспешите. Надо пойти отыскать его. Сейчас же...

Мелисанда. Мне страшно... Мне страшно идти одной...

Голо. Ступай, ступай с кем хочешь! Но только сейчас же, слышишь?.. Торопись! Попроси Пелеаса пойти с тобой.

Мелисанда. Пелеаса?.. Идти с Пелеасом?.. Но Пелеас не захочет...

Голо. Пелеас исполнит все, что ты попросишь. Я лучше тебя знаю Пелеаса. Ступай, ступай, торопись! Я не усну, пока у меня не будет кольца!

Мелисанда. Как я несчастна!.. *(Уходит в слезах).*

- Как проявляется в этой пьесе Метерлинка игровая сущность мира?

- Какова роль праздника? Как праздник связан с игрой?

- Почему не отпирается дверь? Ее игровое значение?

- Можно ли говорить о том, что реплики действующих лиц построены по игровому принципу? Приведите весомые доказательства.

- Игровая роль света – тьмы. Их символическая наполненность.

- Игровая функция воды. С чем конкретно связана такая функция?

- Почему Голо потерял дорогу? Намеренная игровая ситуативная запутанность.

- Чего и кого боится Мелисанда? В какую игру она невольно включена?

- Каковы игровые действия героев?

- Игровая роль короны. С чем и кем связан данный символический образ? Как он драматически подается Метерлинком?

- Каким образом Голо включается в игру? Это его игра, или Мелисанды? Есть ли понимание Голо ситуации? Куда он идет? Можно ли говорить о бессмысленности его игрового пути?

- Как игра затягивает Голо? Докажите текстовыми примерами?

- Прокомментируйте ситуацию, касящуюся Голо – не знает сам, зачем он сюда пришел, куда он отправится дальше, просит Мелисанду идти вместе с ним. Игровая запутанность ситуации, которую можно понять, лишь войдя в новую игру, руководствуясь новыми игровыми правилами.

- Игровой смысл 3 картины. Что происходит с героями?

- Как сами персонажи осознают собственную игровую ситуацию? Осознают ли они вообще?

- В чем вы видите смысл игровой оппозиции: свет – мрак?

- На чем базируется игровой путь героев к солнцу?

- Какие огни видит Мелинанда? Можно ли говорить о ее солнечном игровом восхождении?

- Почему Мелинанда так жаждет увидеть дно водоема? Можно ли говорить о ее включении в игру, суть которой осмысление глубинных, подводных тайн?

- Как поэтически представлена данная игра? Приведите примеры из текста.

- Смысл игры с кольцом? Что это за кольцо? Как оно падает в воду?

- Чем болеет Голо? Как он сам говорит об этом?

- Почему Мелинанда хочет уехать? Из какой игры она столь мучительно хочет выйти?

23. Можно говорить о драматической востребованности жанра сказка? Почему

24. Прочитайте отрывок из сказки В. Гауфа «Маленький Мук» и ответьте на вопросы.

«Это было давно, в моем детстве. В городе Никее, на моей родине, жил человек, которого звали Маленький Мук. Хотя я был тогда мальчиком, я очень хорошо его помню, тем более что мой отец как-то задал мне из-за него здоровую трепку. В то время Маленький Мук

был уже стариком, но рост имел крошечный. Вид у него был довольно смешной: на маленьком, тощем тельце торчала огромная голова, гораздо больше, чем у других людей.

Маленький Мук жил в большом старом доме совсем один. Даже обед он себе сам стряпал. Каждый полдень над его домом появлялся густой дым: не будь этого, соседи не знали бы, жив карлик или умер. Маленький Мук выходил на улицу только раз в месяц - каждое первое число. Но по вечерам люди часто видели, как Маленький Мук гуляет по плоской крыше своего дома. Снизу казалось, будто одна огромная голова движется взад и вперед по крыше.

Я и мои товарищи были злые мальчишки и любили дразнить прохожих. Когда Маленький Мук выходил из дому, для нас был настоящий праздник. В этот день мы толпой собирались перед его домом и ждали, пока он выйдет. Вот осторожно раскрывалась дверь. Из нее высовывалась большая голова в огромной чалме. За головой следовало все тело в старом, полинялом халате и просторных шароварах. У широкого пояса болтался кинжал, такой длинный, что трудно было сказать - кинжал ли прицеплен к Муку или Мук прицеплен к кинжалу.

Когда Мук наконец выходил на улицу, мы приветствовали его радостными криками и плясали вокруг него точно шальные. Мук с важностью кивал нам головой и медленно шел по улице, шлепая туфлями. Туфли у него были прямо огромные - таких никто никогда раньше не видал. А мы, мальчишки, бежали за ним и кричали: "Маленький Мук! Маленький Мук!" Мы даже сочинили про него такую песенку:

- Крошка Мук, крошка Мук,
Сам ты мал, а дом - утес;
В месяц раз ты кажешь нос.
Ты хороший карлик-крошка,
Голова крупна немножко,
Оглянись скорей вокруг
И поймай нас, крошка Мук!

Мы часто потешались над бедным карликом, и приходится сознаться, хоть мне и стыдно, что я больше всех обижал его. Я всегда норовил схватить Мука за полу халата, а раз даже нарочно наступил ему на туфлю так, что бедняга упал. Это показалось мне очень смеш-

но, но у меня сразу пропала охота смеяться, когда я увидел, что Маленький Мук, с трудом поднявшись, пошел прямо к дому моего отца. Он долго не выходил оттуда. Я спрятался за дверь и с нетерпением ожидал, что будет дальше.

Наконец дверь открылась, и карлик вышел. Отец проводил его до порога, почтительно поддерживая под руку, и низко поклонился ему на прощание. Я чувствовал себя не очень-то приятно и долго не решался вернуться домой. Наконец голод пересилил мой страх, и я робко проскользнул в дверь, не смея поднять голову.

- Ты, я слышал, обижаешь Маленького Мука, - строго сказал мне отец. - Я расскажу тебе его приключения, и ты, наверно, больше не станешь смеяться над бедным карликом. Но сначала ты получишь то, что тебе полагается.

А полагалась мне за такие дела хорошая порка. Отсчитав шлепков сколько следует, отец сказал:

- Теперь слушай внимательно.

И он рассказал мне историю Маленького Мука.

Отец Мука (на самом деле его звали не Мук, а Мукра) жил в Никее и был человек почтенный, но небогатый. Так же как Мук, он всегда сидел дома и редко выходил на улицу. Он очень не любил Мука за то, что тот был карлик, и ничему не учил его.

- Ты уже давно сносишь свои детские башмаки, - говорил он карлику, - а все только шалишь и бездельничаешь.

Как-то раз отец Мука упал на улице и сильно ушибся. После этого он заболел и вскоре умер. Маленький Мук остался один, без гроша. Родственники отца выгнали Мука из дому и сказали:

- Иди по свету, может, и найдешь свое Счастье.

Мук выпросил себе только старые штаны и куртку - все, что осталось после отца. Отец у него был высокий и толстый, но карлик недолго думая укоротил и куртку, и штаны и надел их. Правда, они были слишком широки, но с этим уж карлик ничего не мог поделать. Он обмотал голову вместо чалмы полотенцем, прицепил к поясу кинжал, взял в руку палку и пошел куда глаза глядят.

Скоро он вышел из города и целых два дня шел по большой дороге. Он очень устал и проголодался. Еды у него с собой не было, и он жевал коренья, которые росли в поле. А ночевать ему приходилось прямо на голой земле.

На третий день утром он увидел с вершины холма большой красивый город, украшенный флагами и знаменами. Маленький Мук собрал последние силы и пошел к этому городу.

“Может быть, я наконец найду там свое счастье”, - говорил он себе.

Хотя казалось, что город совсем близко, Муку пришлось идти до него целое утро. Только в полдень он наконец достиг городских ворот. Город был весь застроен красивыми домами. Широкие улицы были полны народа. Маленькому Муку очень хотелось есть, но никто не открыл перед ним двери и не пригласил его зайти и отдохнуть.

Карлик уныло брел по улицам, еле волоча ноги. Он проходил мимо одного высокого красивого дома, и вдруг в этом доме распахнулось окно и какая-то старуха, высунувшись, закричала:

- Сюда, сюда -
Готова еда!
Столик накрыт,
Чтоб каждый был сыт.
Соседи, сюда -
Готова еда!

И сейчас же двери дома открылись, и туда стали входить собаки и кошки - много-много кошек и собак. Мук подумал, подумал и тоже вошел. Как раз перед ним вошли двое котят, и он решил не отставать от них - котята-то, уж наверно, знали, где кухня.

Мук поднялся наверх по лестнице и увидел ту старуху, которая кричала из окна.

- Что тебе нужно? - сердито спросила старуха.

- Ты звала обедать, - сказал Мук, - а я очень голоден. Вот я и пришел.

Старуха громко рассмеялась и сказала:

- Откуда ты взялся, парень? Все в городе знают, что я варю обед только для моих милых кошек. А чтобы им не было скучно, я приглашаю к ним соседей.

- Накорми уж и меня заодно, - попросил Мук. Он рассказал старухе, как ему пришлось туго, когда умер его отец, и старуха пожалела его. Она досыта накормила карлика и, когда Маленький Мук наелся и отдохнул, сказала ему:

- Знаешь что, Мук? Оставайся-ка ты у меня служить. Работа у меня легкая, и жить тебе будет хорошо.

Муку понравился кошачий обед, и он согласился. У госпожи Ахавзи (так звали старуху) было два кота и четыре кошки. Каждое утро Мук расчесывал им шерстку и натирал ее драгоценными мазями. За обедом он подавал им еду, а вечером укладывал их спать на мягкой перине и укрывал бархатным одеялом.

Кроме кошек, в доме жили еще четыре собаки. За ними карлику тоже приходилось смотреть, но с собаками возни было меньше, чем с кошками. Кошек госпожа Ахавзи любила, точно родных детей.

Маленькому Муку было у старухи так же скучно, как у отца: кроме кошек и собак, он никого не видел.

Сначала карлику все-таки жилось неплохо. Работы не было почти никакой, а кормили его сытно, и старуха была им очень довольна. Но потом кошки что-то избаловались. Только старуха за дверь - они сейчас же давай носиться по комнатам как бешеные. Все вещи разбрасывают да еще посуду дорогую перебьют. Но стоило им услышать шаги Ахавзи на лестнице, они мигом прыг на перину, свернутся калачиком, подожмут хвосты и лежат как ни в чем не бывало. А старуха видит, что в комнате разгром, и ну ругать Маленького Мука.. Пусть сколько хочет оправдывается - она больше верит своим кошкам, чем слуге. По кошкам сразу видно, что они ни в чем не виноваты.

Бедный Мук очень горевал и наконец решил уйти от старухи. Госпожа Ахавзи обещала платить ему жалованье, да все не платила.

“Вот получу с нее жалованье, - думал Маленький Мук, - сразу уйду. Если бы я знал, где у нее спрятаны деньги, давно бы сам взял, сколько мне следует”.

В доме старухи была маленькая комнатка, которая всегда стояла запертой. Муку было очень любопытно, что такое в ней спрятано. И вдруг ему пришло на ум, что в этой комнате, может быть, лежат старухины деньги. Ему еще больше захотелось войти туда.

Как-то раз утром, когда Ахавзи ушла из дому, к Муку подбежала одна из собачонок и схватила его за полу (старуха очень не любила эту собачонку, а Мук, напротив, часто гладил и ласкал ее). Собачонка тихо визжала и тянула карлика за собой. Она привела его в спальню старухи и остановилась перед маленькой дверью, которую Мук никогда раньше не замечал.

Собака толкнула дверь и вошла в какую-то комнатку; Мук пошел за ней и застыл на месте от удивления: он оказался в той самой комнате, куда ему так давно хотелось попасть.

Вся комната была полна старых платьев и диковинной старинной посуды. Муку особенно понравился один кувшин - хрустальный, с золотым рисунком. Он взял его в руки и начал рассматривать, и вдруг крышка кувшина - Мук и не заметил, что кувшин был с крышкой, - упала на пол и разбилась.

Бедный Мук не на шутку испугался. Теперь уж рассуждать не приходилось - надо было бежать: когда старуха вернется и увидит, что он разбил крышку, она избьет его до полусмерти.

Мук в последний раз оглядел комнату, и вдруг он увидел в углу туфли. Они были очень большие и некрасивые, но его собственные башмаки совсем развалились. Муку даже понравилось, что туфли такие большие, - когда он их наденет, все увидят, что он уже не ребенок.

Он быстро скинул башмаки с ног и надел туфли. Рядом с туфлями стояла тоненькая тросточка с львиной головой.

“Эта тросточка все равно стоит здесь без дела, - подумал Мук. - Возьму уж и тросточку кстати”.

Он захватил тросточку и бегом побежал к себе в комнату. В одну минуту он надел плащ и чалму, прицепил кинжал и помчался вниз по лестнице, торопясь уйти до возвращения старухи.

Выйдя из дома, он пустился бежать и мчался без оглядки, пока не выбежал из города в поле. Тут карлик решил немного отдохнуть. И вдруг он почувствовал, что не может остановиться. Ноги у него бежали сами и тащили его, как он ни старался их задержать. Он и падать пробовал, и поворачиваться - ничего не помогало. Наконец он понял, что все дело в его новых туфлях. Это они толкали его вперед и не давали остановиться.

Мук совсем выбился из сил и не знал, что ему делать. В отчаянии он взмахнул руками и закричал, как кричат извозчики:

- Тпру! Тпру! Стой!

И вдруг туфли сразу остановились, и бедный карлик со всего маха упал на землю.

Он до того устал, что сразу заснул. И приснился ему удивительный сон. Он увидел во сне, что маленькая собачка, которая привела его в потайную комнату, подошла к нему и сказала:

“Милый Мук, ты еще не знаешь, какие у тебя чудесные туфли. Стоит тебе три раза повернуться на каблуке, и они перенесут тебя, куда ты захочешь. А тросточка поможет тебе искать клады. Там, где зарыто золото, она стукнет о землю три раза, а там, где зарыто серебро, она стукнет два раза”.

Когда Мук проснулся, он сразу захотел проверить, правду ли сказала маленькая собачонка. Он поднял левую ногу и попробовал повернуться на правом каблуке, но упал и больно ударился носом о землю. Он попытался еще и еще раз и наконец научился вертеться на одном каблуке и не падать. Тогда он потуже затянул пояс, быстро перевернулся три раза на одной ноге и сказал туфлям:

- Перенесите меня в соседний город.

И вдруг туфли подняли его на воздух и быстро, как ветер, побежали по облакам. Не успел Маленький Мук опомниться, как очутился в городе, на базаре.

Он присел на завалинке около какой-то лавки и стал думать, как бы ему раздобыть хоть немного денег. У него, правда, была волшебная тросточка, но как узнать, в каком месте спрятано золото или серебро, чтобы пойти и найти его? На худой конец, он мог бы показываться за деньги, но для этого он слишком горд.

И вдруг Маленький Мук вспомнил, что он умеет теперь быстро бегать.

“Может быть, мои туфли принесут мне доход, - подумал он. - Попробую-ка я наняться к королю в скороходы”.

Он спросил хозяина лавки, как пройти во дворец, и через каких-нибудь пять минут уже подходил к дворцовым воротам. Привратник спросил его, что ему нужно, и, узнав, что карлик хочет поступить к королю на службу, повел его к начальнику рабов. Мук низко поклонился начальнику и сказал ему:

- Господин начальник, я умею бегать быстрее всякого скорохода. Возьмите меня к королю в гонцы.

Начальник презрительно посмотрел на карлика и сказал с громким смехом:

- У тебя ножки тоненькие, как палочки, а ты хочешь поступить в скороходы! Убирайся подобру-поздорову. Я не для того поставлен начальником рабов, чтобы всякий урод надо мной потешался!

- Господин начальник, - сказал Маленький Мук, - я не смеюсь над вами. Давайте спорить, что я обгоню вашего самого лучшего скорохода.

Начальник рабов расхохотался еще громче прежнего. Карлик показался ему до того забавным, что он решил не прогонять его и рассказать о нем королю.

- Ну ладно, - сказал он, - так уж и быть, я испытаю тебя. Ступай на кухню и готовься к состязанию. Тебя там накормят и напоят.

Потом начальник рабов отправился к королю и рассказал ему про диковинного карлика. Король захотел повеселиться. Он похвалил начальника рабов за то, что тот не отпустил Маленького Мука, и приказал ему устроить состязание вечером на большом лугу, чтобы все его приближенные могли прийти посмотреть.

Принцы и принцессы услышали, какое будет вечером интересное зрелище, и рассказали своим слугам, а те разнесли эту новость по всему дворцу. И вечером все, у кого только были ноги, пришли на луг посмотреть, как будет бегать этот хвостун карлик.

Когда король с королевой сели на свои места, Маленький Мук вышел на середину луга и отвесил низкий поклон. Со всех сторон раздался громкий хохот. Уж очень этот карлик был смешон в своих широких шароварах и длинных-предлинных туфлях. Но Маленький Мук нисколько не смутился. Он с гордым видом оперся на свою тросточку, подбоченился и спокойно ждал скорохода.

Вот наконец появился и скороход. Начальник рабов выбрал самого быстрого из королевских бегунов. Ведь Маленький Мук сам захотел этого.

Скороход презрительно посмотрел на Мука и стал с ним рядом, ожидая знака начинать состязание.

- Раз, два, три! - крикнула принцесса Амарза, старшая дочь короля, и взмахнула платком..

Оба бегуна сорвались с места и помчались как стрела. Сначала скороход немножко обогнал карлика, но вскоре Мук настиг его и опередил. Он уже давно стоял у цели и обмахивался концом своей чалмы, а королевский скороход все еще был далеко. Наконец и он добе-

жал до конца и как мертвый повалился на землю. Король и королева захлопали в ладоши, и все придворные в один голос закричали:

- Да здравствует победитель - Маленький Мук! Маленького Мука подвели к королю. Карлик низко поклонился ему и сказал:

- О, могущественный король! Я сейчас показал тебе только часть моего искусства! Возьми меня к себе на службу.

- Хорошо, - сказал король. - Я назначаю тебя моим личным скороходом. Ты всегда будешь находиться при мне и исполнять мои поручения.

Маленький Мук очень обрадовался - наконец-то он нашел свое счастье! Теперь он может жить безбедно и спокойно.

Король высоко ценил Мука и постоянно оказывал ему милости. Он посылал карлика с самыми важными поручениями, и никто лучше Мука не умел их исполнять. Но остальные королевские слуги были недовольны. Им очень не нравилось, что ближе всех к королю стал какой-то карлик, который только и умеет, что бегать. Они то и дело сплетничали на него королю, но король не хотел их слушать. Он все больше и больше доверял Муку и вскоре назначил его главным скороходом.

Маленького Мука очень огорчало, что придворные ему так завидуют. Он долго старался что-нибудь придумать, чтобы они его любили. И наконец он вспомнил про свою тросточку, о которой совсем было позабыл.

“Если мне удастся найти клад, - раздумывал он, - эти гордые господа, наверно, перестанут меня ненавидеть. Говорят, что старый король, отец теперешнего, зарыл в своем саду большие богатства, когда к его городу подступили враги. Он, кажется, так и умер, никому не сказав, где закопаны его сокровища”.

- Можно ли назвать маленького Мука романтическим героем? Почему?

- С чем связано одиночество Мука? Характер его одиночества? Отличие в связи с этим от других романтических героев?

- Чем Мук отличается от других? Его клеймо непохожести.

- Как отец Мука относился к своему сыну? Если ли связь с жизнью в родительском доме Берты – героини произведения Л. Тика «Белокурый Экберт»?

- Как в сказке Гауфа возникает тема романтического странствия? Покажите сходство и различие с другими романтическими текстами. Уходит ли Мук из дома по зову сердца, по томлению души, как персонажи литературы прошлых лет?

- Есть связь странствий Мука со вселенской игрой? В чем проявляется эта связь? На чем основана?

- Как встретил Мука незнакомый город?

- Игровая открытость героя. Как это репрезентируется в тексте Гауфа?

- Как и каким образом Мук включается в новую игру? Можно ли считать случайностью, что Мук попал к старухе? Игровая предрешенность, игровая ситуативная заданность.

- Как Мук себя чувствует у старухи? В какую игру он включился? Нравится ли ему новая игровая ситуация?

- Как старуха относится к Муку? Опишите подробно ее игровое поведение.

- Почему мук решил уйти от старухи?

- Как он сам объясняет свой уход?

- В какую комнату зашел Мук? Как он в нее попал? Можно ли назвать это случайностью, или же следует вести речь о новом игровом комплексе, который невольно овладел героем?

- Что конкретно случилось с Муком в комнате старухи? Почему Мук испугался?

- На чем основана боязнь новой игровой ситуации? С чем связано игровое решение Мука?

- Какие туфли нашел Мук? Можно ли назвать их заслуженным героем игровым подарком?

- Как игра подталкивает Мука к выводу из нее? Расскажите об эпизодах, доказывающих этот тезис.

- Каковы атрибуты новой игры? (туфли, тросточка)

- Какой сон снится Муку? Можно ли назвать его вещим? Расскажите о заслуженной героем игровой экзистенциальной подсказке.

- Какие королевские поручения исполняет Мук? Как это связано с игровым движением вперед?

- Реакция королевских слуг на успех Мука? В какую игру они включены?

25. Как Гауптман толкует сказку об Алладине и его волшебной лампе?

26. Почему Гауптман говорит о драме как особом виде победы над жизнью?

27. Как Гауптман оценивает ренессансную культуру? Связь подобной оценки со сказочным, игровым, миром «Пиппы».

28. Расскажите о культурологической традиции путешествия в Италии. С чем связана такая традиция?

29. Можно ли говорить в связи с традицией итальянского путешествия об оппозиции Гауптмана к своему времени. В чем конкретно проявляется подобная оппозиция?

30. Как вы понимаете, что Ренессанс и Античность становятся внутренним свойством личностного сознания?

31. Что значит создание второго Ренессанса для Гауптмана?

32. Как под пером Гауптмана преодолеваются границы между различными культурными пластами?

33. Связь между игрой и танцем. В чем и как она проявляется?

34. О каких игровых пространствах можно говорить при трактовке драмы Гауптмана?

35. Прочитайте отрывок из работ Хейзинги «Человек играющий» и ответьте на вопросы.

«Игра старше культуры, ибо понятие культуры, сколь неудовлетворительно его ни описывали бы, в любом случае предполагает человеческое сообщество, тогда как животные вовсе не дожидались появления человека, чтобы он научил их играть. Да, можно со всей решительностью заявить, что человеческая цивилизация не добавила никакого сколько-нибудь существенного признака в понятие игры вообще. Животные играют — точно так же, как люди. Все основные черты игры уже воплощены в играх животных. Стоит лишь понаблюдать, как резвятся щенята, чтобы в их веселой возне заметить все эти особенности. Они побуждают друг друга к игре посредством особого рода церемониала поз и движений. Они соблюдают правило не прокусить друг другу ухо. Они притворяются, что до крайности обозлены. И самое главное: все это они явно воспринимают как в высшей степени шуточное занятие и испытывают при этом огромное удовольствие. Щенячьи игры и шалости — лишь один из самых простых ви-

дов того, как играют животные. Есть у них игры и гораздо более высокие и изощренные по своему содержанию: подлинные состязания и великолепные представления для окружающих.

Здесь нам сразу же приходится сделать одно очень важное замечание. Уже в своих наипростейших формах, в том числе и в жизни животных, игра есть нечто большее, чем чисто физиологическое явление либо физиологически обусловленная психическая реакция. И как таковая, игра переходит границы чисто биологической, или по крайней мере чисто физической деятельности. Игра — это функция, которая исполнена смысла. В игре вместе с тем *играет* нечто, выходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие. Всякая игра что-то значит. Назвать активное начало, которое придает игре ее сущность, духом — было бы слишком; назвать же его инстинктом — было бы пустым звуком. Как бы мы его ни рассматривали, в любом случае эта *целенаправленность* игры являет на свет некую нематериальную стихию, включенную в самоё сущность игры. Психология и физиология занимаются тем, чтобы наблюдать, описывать и объяснять игры животных, а также детей и взрослых. Они пытаются установить характер и значение игры и указать место игры в жизненном процессе. То, что игра занимает там весьма важное место, что она выполняет необходимую, во всяком случае полезную функцию, принимается повсеместно и без возражений как исходный пункт всех научных исследований и суждений. Многочисленные попытки определить биологическую функцию игры расходятся при этом весьма значительно. Одни полагали, что источник и основа игры могут быть сведены к высвобождению избыточной жизненной силы. По мнению других, живое существо, играя, следует врожденному инстинкту подражания. Или удовлетворяет потребность в разрядке. Или нуждается в упражнениях на пороге серьезной деятельности, которой потребует от него жизнь. Или же игра учит его уметь себя сдерживать. Другие опять-таки ищут это начало во врожденной потребности что-то мочь, чему-то служить причиной, в стремлении к главенству или к соперничеству. Некоторые видят в игре невинное избавление от опасных влечений, необходимое восполнение односторонне направленной деятельности или удовлетворение некоей фикции желаний, невыполни-

мых в действительности, и тем самым поддержание ощущения собственной индивидуальности.

Все эти объяснения совпадают в исходном предположении, что игра совершается ради чего-то иного, что она отвечает некоей биологической целесообразности. Они спрашивают: почему и для чего происходит игра? Приводимые здесь ответы ни в коей мере не исключают друг друга. Пожалуй, можно было бы принять одно за другим все перечисленные толкования, не впадая при этом в обременительную путаницу понятий. Отсюда следует, что все эти объяснения верны лишь отчасти. Если бы хоть одно из них было исчерпывающим, оно исключало бы все остальные либо, как некое высшее единство, охватывало их и вбирало в себя. В большинстве случаев все эти попытки объяснения отводят вопросу: что́ есть игра сама по себе и что́ она означает для самих играющих — лишь второстепенное место. Эти объяснения, оперируя мерилami экспериментальной науки, спешат проникнуть в самое тело игры, ничуть не проявляя ни малейшего внимания прежде всего к глубоким эстетическим особенностям игры. Собственно говоря, именно изначальные качества игры, как правило, ускользают от описаний. Вопреки любому из предлагаемых объяснений остается правомочным вопрос: «Хорошо, но в чем же, собственно, сама суть игры? Почему ребенок визжит от восторга? Почему игрок забывает себя от страсти? Почему спортивные состязания приводят в неистовство многотысячные толпы народа?» Накал игры не объяснить никаким биологическим анализом. Но именно в этом накале, в этой способности приводить в исступление состоит ее сущность, ее исконное свойство. Логика рассудка, казалось бы, говорит нам, что Природа могла бы дать своим отпрыскам такие полезные функции, как высвобождение избыточной энергии, расслабление после затраты сил, приготовление к суровым требованиям жизни и компенсация неосуществленных желаний, всего-навсего в виде чисто механических упражнений и реакций. Но нет, она дала нам Игру, с ее напряжением, ее радостью и ее *notexой* [*grap*].

Этот последний элемент, *aardigheid* [*забавность*] игры, сопротивляется любому анализу, любой логической интерпретации. Само слово *aardigheid* здесь многозначно. Своим происхождением от *aard* [*природа, род, вид, характер*] оно как бы признает, что далее упрощать уже нечего. Для нашего современного чувства языка это свой-

ство неупрощаемости нигде не выражено столь разительно, как в английском *fun* [шутка, веселье, забава, развлечение], сравнительно недавно в его нынешнем смысле. Нидерландским *grap* и *aardigheid* вместе примерно соответствуют, хотя и в несколько ином соотношении, немецкие *Spaß* [шутка, забава, потеха, удовольствие, развлечение] и *Witz* [юмор, шутка, остроумие]. Во французском языке, как ни странно, эквивалент этому понятию отсутствует. А ведь именно этот элемент и определяет сущность игры. В игре мы имеем дело с тотчас же узнаваемой каждым абсолютно первичной жизненной категорией, с некоей *тотальностью*, если вообще существует что-нибудь заслуживающее этого имени. В этой ее целостности и должны мы попытаться понять игру и дать ей оценку.

Реальность, именуемая Игрой, ощутимая каждым, простирается нераздельно и на животный мир, и на мир человеческий. Следовательно, она не может быть обоснована никакими рациональными связями, ибо укорененность в рассудке означала бы, что предел ее — мир человеческий. Существование игры не связано ни с какой-либо ступенью культуры, ни с какой-либо формой мировоззрения. Каждое мыслящее существо в состоянии тотчас же возыметь перед глазами эту реальность: игру, участие в игре — как нечто самостоятельное, самодовлеющее, даже если в его языке нет слова, обобщенно обозначающего это понятие. Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти любую абстракцию: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя.

Но вместе с игрою, хотят того или нет, признают и дух. Ибо игра, какова бы ни была ее сущность, не есть нечто материальное. Уже в мире животных она вырывается за границы физического существования. С точки зрения мира, мыслимого как детерминированный, то есть как чисто силовое взаимодействие, игра есть в полном смысле слова *superabundans*, нечто избыточное. Лишь через вторжение духа, который сводит на нет эту безусловную детерминированность, наличие игры становится возможным, мыслимым, постижимым. Существование игры непрерывно утверждает, и именно в высшем смысле, сверхлогический характер нашего положения в космосе. Животные могут играть, следовательно, они суть уже нечто большее, нежели механизмы. Мы играем и знаем, что мы играем, следовательно, мы суть нечто большее, нежели всего только разумные существа, ибо иг-

ра неразумна. Обратив свой взгляд на функцию игры не в жизни животных и не в жизни детей, но в культуре, мы вправе подойти к понятию игры там, где биология и психология его не затрагивают. Игра в культуре предстанет тогда как некая данность, предшествующая самой культуре, сопровождающая и пронизывающая ее от истоков вплоть до той фазы культуры, которую в данный момент переживает сам наблюдатель. Он всюду обнаруживает присутствие игры как определенной особенности или качества поведения, отличного от *обыденного* поведения в жизни. Он может оставить без внимания, насколько удастся научному анализу выразить это качество в количественных соотношениях. Дело здесь для него именно в этом качестве, в том, насколько оно присуще той жизненной форме, которую он именуется игрою. Игра как некая форма деятельности, форма, наделенная смыслом, и как социальная функция — вот предмет его интереса. Он больше не ищет естественных побуждений, которые определяют игру вообще, но рассматривает игру в ее многообразных конкретных формах и подходит к ней как к социальной структуре. Он пытается понять игру так, как воспринимает ее сам играющий, в ее первичном значении. Если он придет к выводу, что игра основывается на обращении с определенными образами, на некоем образном претворении действительности, тогда он прежде всего попытается понять ценность и значение этих образов и этого претворения в образы. Он захочет понаблюдать за тем, как они проявляются в самой игре, и таким образом попытаться понять игру как фактор культурной жизни.

Наиболее заметные первоначальные проявления общественной деятельности человека все уже пронизаны игрою. Возьмем язык, это первейшее и высшее орудие, которое человек формирует, чтобы иметь возможность сообщать, обучать, править. Язык, посредством которого человек различает, определяет, устанавливает, короче говоря, именуется, то есть возвышает вещи до сферы духа. Играя, речетворящий дух то и дело перескакивает из области вещественного в область мысли. Всякое абстрактное выражение есть речевой образ, всякий речевой образ есть не что иное, как игра слов. Так человечество все снова и снова творит свое выражение бытия, второй, вымышленный мир рядом с миром природы. Или обратимся к мифу, который тоже есть образное претворение бытия, только более подробно разработанное, чем отдельное слово. С помощью мифа люди пытаются

объяснить земное, помещая основание человеческих деяний в область божественного. В каждом из тех причудливых образов, в которые миф облакает все сущее, изобретательный дух играет на грани шуточного и серьезного. Возьмем, наконец, культ. Раннее общество совершает свои священнодействия, которые служат ему залогом благополучия мира, свои освящения, свои жертвоприношения, свои мистерии в ходе чистой игры в мифе и культе зачинаются, однако, великие движущие силы культурной жизни: право и порядок, общение и предпринимательство, ремесло и искусство, поэзия, ученость, наука. И все они, таким образом, уходят корнями в ту же почву игровых действий.

Цель настоящего исследования — показать, что возможность рассматривать культуру *sub specie ludi* [*Sub specie ludi* — букв. под видом (формой) игры (лат.), т. е. под углом зрения игры, с точки зрения игры. Эти слова представляют собой парафраз известного выражения Спинозы: «*Sub specie aeternitatis*» — «под видом (формой) вечности», т. е. «с точки зрения вечности».] есть нечто гораздо большее, нежели стремление к чисто риторическому сравнению. Мысль эта отнюдь не нова. Вообще-то она уже была однажды в большой моде. Это произошло в начале XVII столетия. На свет появился великий мировой театр. В блистательной чреде имен от Шекспира, Кальдерона и до Расина драма господствовала в поэтическом искусстве века. Каждый из поэтов, в свою очередь, сравнивал мир с подмостками, где всякому приходится играть свою роль. В этом, казалось бы, заключается повсеместное признание игрового характера культурной жизни. Тем не менее, если как следует вникнуть в это расхожее сравнение жизни с театральной игрою, нетрудно заметить, что оно, восходя к платоновским представлениям [Платон сравнивает людей с куклами-марионетками, которыми играют боги (Законы, I, 644d—645a; VIII, 803c—804b — ср.: см. выше, с. 35–37), он же говорит об общественном устройстве идеального государства как о трагедии: «...мы и сами — творцы трагедии, наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей. Ведь весь наш государственный строй представляет собой подражание самой прекрасной и наилучшей жизни. Мы утверждаем, что это и есть наиболее истинная трагедия» (там же, VII, 817b).], как кажется, обращено почти исключительно к области нравственного. Все это было одной из вариаций на старую тему *vanitas* [*Vanitas* — сует-

ность, тщетность (лат.) — аллюзия на библейское «Vanitas vanitatum et omnia vanitas» — «Суета сует и всё — суета» (Еккл. 1, 2).], тяжким вздохом о бренности всего земного, не более. Действительное переплетение игры и культуры было здесь не осознано и не выражено. На сей раз мы хотели бы показать, что истинная, чистая игра сама по себе выступает как основа и фактор культуры. В нашем сознании игра противостоит серьезности. Пока что это противопоставление остается столь же невыраженным, как и само понятие игры. Но если взглянуть чуть пристальней, то в противопоставлении игры и серьезности мы не увидим законченности и постоянства. Мы можем сказать: игра — это несерьезность. Но помимо того, что такое суждение ничего не говорит о положительных свойствах игры, оно вообще весьма шатко. Стоит нам вместо «игра — это несерьезность» сказать «игра — это несерьезно», как наше противопоставление лишается смысла, ибо игра может быть чрезвычайно серьезной. Более того, мы тут же наталкиваемся на различные фундаментальные жизненные категории, которые также подпадают под определение несерьезного и все же никак не соотносятся с понятием игры. Смех определенно противопоставляют серьезности, но с игрой он никоим образом прямо не связан. Дети, футболисты, шахматисты играют с глубочайшей серьезностью, без малейшей склонности к смеху. Примечательно, что как раз чисто физиологическая способность смеяться присуща исключительно человеку, тогда как, если говорить о смысле игры, то эта функция является у него общей с животными. Аристотелево *animal ridens* [животное смеющееся] характеризует человека, в противоположность животному, пожалуй, еще точнее, чем *homo sapiens*.

Все, что касается смеха, касается и комического. Комическое равным образом подпадает под понятие несерьезного, оно стоит в несомненной связи со смехом, оно возбуждает смех, но его взаимосвязь с игрой носит второстепенный характер. Игра сама по себе не комична ни для игроков, ни для зрителей. И зверята, и дети за игрою временами комичны, но взрослые собаки, гонящиеся друг за другом, уже не кажутся или почти не кажутся таковыми. Если фарс и потешное представление мы называем комическими, то это не из-за игрового действия самого по себе, но из-за его содержания. Мимику клоуна, комичную и вызывающую смех, можно лишь в самом общем смысле этого слова назвать игрою.

Комическое тесно связано с глупостью. Игра, однако, отнюдь не глупа. Она вне противопоставления *мудрость — глупость*. Но и понятие *глупости* может послужить тому, чтобы выразить громадное различие между обоими жизненастроениями. В позднесредневековом словоупотреблении словесная пара *folie et sens* [безумие и разум] довольно хорошо отвечала нашему различению игры и серьезности»

- Можно ли говорить о том, что игра старше культуры? Почему? Приведите весомые аргументы.

- Добавляет ли цивилизация что-нибудь в понятие игры? Как вы это понимаете?

- Что воплощено в играх животных? Какова в данном случае позиция Хейзинги?

- Можно ли связать игру с физиологическими явлениями?

- Как вы понимаете мысль Хейзинги – игра является функцией, исполненной глубокого смысла?

- Что значит, на ваш взгляд, целенаправленность игры?

- В чем, по Хейзинги, состоит биологическая функция игры?

- Какие объяснения игры приводит Хейзинги?

- Являются ли они верными? Как вы понимаете такие объяснения?

- Каковы эстетические особенности игры?

- Каковы изначальные качества игры?

- Можно ли назвать игру реальной? Подтвердите примерами свои доводы.

- Можно обосновать игру рациональными доводами?

- Почему нельзя отрицать игру? Какова точка зрения Хейзинги?

- Связь игры с духом. Что имеет в виду Хейзинги, говоря об этой связи?

- Можно ли назвать игру материальной?

- Какова функция игры в культуре?

- Первичное значение игры.

- Как связана игра с языком? Какие примеры приводит Хейзинги? Приведите свои собственные примеры и аргументы.

- Связь игры с мифом. Нужно ли проводить такую связь? Обоснуйте свой ответ.

- Противостоит ли игра серьезности?

- Связан ли смех с игрой? Есть ли точки соприкосновения с понятием комического?

36. Какова игровая обстановка в драме «А Пиппа пляшет»? Как она поэтически репрезентируется?

37. Почему Гауптман определил движение в драме: из глубокой ночи в сферу света? Как вы это понимаете?

38. Игровая роль Михеля Гельригера? Сходство и отличие от игровой роли Пиппы?

39. Связь Гельригера с романтическим героем прошлого. Подробно аргументируйте свой ответ.

40. Как показан мир детства в этой драме Гауптмана?

41. Можно ли говорить о том, что игровой мир Гельригера неестественен и надуман? Почему?

42. В чем смысл игры Вана? Отличие от игры Михеля и Пиппы?

43. Поэтическое представление в драме светового эффекта Фаты Морганы. Подробно опишите его.

44. Какой последний танец Пиппы? Как можно его назвать? Чем он отличается от предыдущих ее танцев?

45. Роль Гунна в последнем танце Пиппы. Можно ли его назвать ее игровым партнером? Почему?

46. Вовлечены ли дети (Пиппа и Михель) в игру мира? Как Гауптман показывает подобное вовлечение?

47. Почему слепнет Михель? Как слепота Михеля символически прочитывается?

48. Роль сна в этой драме. Специфика сна.

49. Как можно рассматривать финал этой драмы? Допустима ли однозначная трактовка?

50. Прочитайте отрывок из романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда» и ответьте на вопросы.

«Ну, вот, наконец, мы и вышли за городские ворота, — молвил Себастьян, остановившись и вольнее озираясь кругом.— Наконец? — со вздохом переспросил его друг Франц Штернбальд. — Наконец? Увы, так скоро, слишком скоро! При этих словах они обменялись долгим взглядом, потом Себастьян ласково коснулся рукою чела своего друга и почувствовал его жар.— У тебя голова болит, — сказал он с беспокойством, на что Франц ответил:— Нет, это оттого, что сейчас

мы должны расстаться.— Еще нет! — вскричал Себастьян, вспыхнув от горя, — до этого покамест не дошло, я буду идти вместе с тобой по меньшей мере целую милю. Они взялись за руки и молча двинулись рядом по узкой дороге. Тут в Нюрнберге пробило четыре, и они внимательно сочли удары, хоть и без того знали, который час; утренняя заря разгоралась, и подле них уже бежали их едва различимые тени, и окрестные поля мало-помалу выступали из зыбкой мглы ^{1*}.— Как тихо, как торжественно все кругом, — молвил Франц, — а между тем скоро эти добрые минуты канут и затеряются в шуме и гаме, в суете и смене пестрых впечатлений. Наш учитель, верно, еще поживает, и во сне трудясь над образами своей фантазии, а картины на подрамнике уже поджидают его. Жаль, что мне не придется помочь ему дописать святого Петра.— Нравится тебе эта картина? — спросил Себастьян.— Свыше всякой меры! Мне, право, думается, что этот славный апостол, исполненный самых благих намерений, тот, кто не задумываясь и с готовностью извлек свой меч, и все же в смертном страхе не мог не отречься и получил урок от петуха — чтоб вспомнил и покаяться; этот апостол, отважный и трусоватый, непреклонный и добрый, только так и мог выглядеть, как изобразил его нам мастер Дюрер. Ежели он допустит тебя до этой работы, милый Себастьян, приложи все свое старание и не думай, что, дескать, для простой картины и так сойдет. Обещаешь? Не дожидаясь ответа он взял друга за руку и с силой сжал ее. Себастьян сказал:— Твоего Иоанна буду хранить и не продам, сколько бы мне за него ни сулили. За беседой они подошли к тропинке, которая пересекала поле, сокращая путь. Искорки трепетали на концах колосьев, волновавшихся под утренним ветерком. Молодые художники поговорили еще о своих работах и своих намерениях: Франц покидал Нюрнберг, чтобы в далеких краях умножить свои познания и после всех тягот странствования возвратиться мастером в искусстве живописи; Себастьян же еще оставался у достославного Альбрехта Дюрера, чье имя гремело по всей стране. Теперь уже солнце во всем своем великолепии, и Франц с Себастьяном все оглядывались на башни Нюрнберга, купола и окна которого ослепительно сверкали на солнце. Юноши примолкли, подавленные надвигающейся разлукой, со страхом встречали они каждое мгновение, зная, что им надлежит расстаться, но не в силах поверить этому.

— Пшеница хороша, — произнес Франц, только чтобы нарушить тягостное молчание, — будет добрый урожай.

— На этот раз, — ответил Себастьян, — мы не пойдем на праздник урожая вместе, как было у нас в обычае; я вовсе не пойду: мне будет не хватать тебя, веселые звуки дудок и волынок будут звучать мне горьким упреком: «Зачем ты пришел без друга?»

При этих словах на глаза Франца навернулись слезы: все, что видели, все, что пережили они вместе, промелькнуло у него в памяти; а когда Себастьян еще добавил: «Ты не перестанешь любить меня там, на чужбине?», Франц не мог более владеть собой и, громко всхлипывая, бросился другу на шею и залился слезами. Его сотрясала дрожь, и сердце его, казалось, готово было разорваться. Себастьян крепко сжимал его в объятьях и тоже не мог удержать слез, хоть был он и старше и более мужествен от природы.

— Возьми себя в руки, Франц, — сказал он наконец. — Надо крепиться, не навек же мы расстаемся.

Франц не ответил, лишь, пряча лицо, вытер слезы. Люди отчего-то стыдятся боли и пытаются даже от задушевного друга скрыть слезы, проливаемые из любви к нему.

Они вспомнили, как много говорили об этом путешествии, и, стало быть, оно вовсе не было для них неожиданностью, и Франц мечтал о нем и почитал его за великое счастье. Себастьян не мог взять в толк, отчего же они так печальны, раз в сущности ничего не случилось, только что наконец сбылось долгожданное. Однако так всегда бывает с людским счастьем, человек радуется ему лишь пока оно в отдалении; но стоит Фортуне подойти ближе, взять нас за руку, и мы вздрагиваем, как если б то была рука смерти.

— Признаться ли тебе? — молвил Франц. — Ты не поверишь, как странно вчера было у меня на душе. Я так часто в воображении рисовал себе великолепие Рима, блеск Италии; бывало, сидя за работой, я переносился в другой мир и блуждал по неведомым тропам и тенистым лесам; незнакомые города и люди представлялись моему взору, пестрый переменчивый мир в его еще незнакомых проявлениях, художники, которых я встречу, возвышенная обетованная земля римлян, где некогда обитали герои, — даже на портреты их я не могу смотреть без слез; все это нередко с такой силой захватывало мои мысли, что подчас, очнувшись, я не сразу мог понять, где же я. «Да

неужто все это сбудется? — говаривал я тогда себе. — Неужто придет время, — теперь то оно не за горами, — когда ты уже не будешь сидеть перед этим старым, таким привычным подрамником, а будешь жить среди той прекрасной жизни, так многое увидишь и узнаешь, и тебя не будет ждать пробуждение, как сейчас, если порой тебе приснится Италия; о, где взять довольно чувств и способностей, чтоб охватить все это доподлинно, как оно есть, во всей живости и первоизданной силе?» И тогда мое сердце и ум словно бы раскрывали объятия грядущему, тянулись к нему, желая поскорее схватить его, прижать к груди; а теперь...

— Что же теперь, Франц?

— Сумею ли я сказать тебе? — отвечал тот. — Я и сам себя не понимаю. Когда вчера мы все вместе сидели за круглым столом нашего Дюрера, и он напутствовал меня, а хозяйка тем временем разрезала жаркое и хлопотала над пирогом, который она испекла в честь моего отъезда, а ты ничего не ел и все посматривал на меня, — о, Себастьян, мое бедное простодушное сердце готово было разорваться. Хозяйка представлялась мне такой доброй, хоть она и часто бранила меня и столь же часто омрачала жизнь нашему славному учителю: разве не уложила она собственноручно мое платье, разве не видно было, что отъезд мой огорчил ее? Наша трапеза была окончена, и у нас было грустно на душе, хотя мы и принуждали себя к веселью. Пора было прощаться с мастером Альбрехтом; я крепился, но слезы не давали мне говорить; мне вспомнилось, сколь многим я ему обязан, какой он замечательный человек, какой прекрасный художник, вспомнилось, что последний месяц он держался со мной как с ровней, хоть я и ничто перед ним; впервые я ощутил все это вот так сразу, и потому совсем пал духом. Я пошел к себе, ты отправился спать, и я остался один. «Никогда больше не войти мне сюда вечером, — сказал я себе, ставя свечу на пол. — В последний раз приготовлена для тебя эта постель, Франц, еще один лишь раз ты ляжешь на эти подушки, которым столь часто поверял свои горести и на которых еще чаще сладко спал, ты больше не увидишь их». Себастьян, со всеми ли это бывает, или я один такое дитя? Я словно ждал беды, беды несказанной, какая только может стрястись с человеком, даже старые щипцы, которыми я снимал нагар со свечи, я взял в руки с нежностью, скорбя о разлуке с ними... Я корил себя, что не с тою любовью, как следовало бы, рас-

простился с нашим добрым Дюрером, я горько раскаивался, зачем не высказал ему всех своих мыслей, не сказал, каким замечательным человеком его считаю, и теперь, в разлуке, он так и не узнает о моей сыновней любви, о горячем почитании и восхищении, которые я уношу в своем сердце. Я смотрел в окно на островерхие крыши и темный дворик, за стеной слышались твои шаги, а по небу хаотически бежали черные тучи, и мне казалось, будто вы — ах, Себастьян! — прогоняете меня прочь из дому, будто я утратил право на вашу дружбу и сообщество: отринут — недостойный, презренный, обречен на одиночество. Мне не спалось, я подошел к комнате Дюрера и услышал его сонное дыхание, а как мне хотелось еще раз обнять его! Все было не по мне, не хотелось никуда уезжать, я горько сожалел, что мысль о путешествии когда-то пришла мне на ум, если б не она — как был бы я счастлив и доволен! Да и сейчас еще, взгляни: веселый утренний свет играет вокруг, а я никак не могу отделаться от этих мрачных ночных настроений. Увы, новое счастье невозможно, пока не забудешь прежнего. Давай постоим минутку, слышишь, как шепотом переговариваются кусты, как это прекрасно! Будь так добр, спой мне напоследок ту старинную песенку Франц сидел в высокой траве, он с воодушевлением подхватил последние слова. Потом поднялся, и они дошли до того места, где Себастьян собирался повернуть назад.

— Еще раз поклонись от меня всем, кто меня знает, — воскликнул Франц, — и прощай! Прощай!

— И ты уйдешь теперь? — спросил Себастьян. — А я — о горе мне — поверну домой?

Они заключили друг друга в объятия.

— Погоди, — воскликнул Себастьян. — Меня мучит одна мысль, и я не могу с тобой расстаться, не поделившись ею.

В глубине души Франц желал, чтобы прощание уже было позади; последние мгновения были невыносимо тягостны для него, ему хотелось уединиться, углубиться в лес — там-то, вдали от друга, он сможет выплакать свою боль. А Себастьян длил минуты прощания — его ведь не утешат ни новая жизнь, ни новые места, и все то, к чему он вернется, знакомо ему до мелочей.

— Обещай мне одно! — воскликнул он.

— Все, что тебе угодно.

— Ах, Франц, — жалобно продолжал Себастьян, — вот теперь я расстаюсь с тобой, и ты уже больше не мой, я не узнаю, что встретится на твоём пути, не смогу посмотреть тебе в глаза, и, стало быть, мне грозит опасность потерять твою любовь и даже тебя самого. Будешь ли ты и там, в чужой стране, вспоминать своего простосердечного друга Себастьяна? Когда эта минута нашего прощания канет в прошлое, не станешь ли, окружённый умными и знатными людьми, презирать меня?

— О дорогой мой Себастьян! — рыдая, вскричал Франц.

— Будешь ли ты по-прежнему любить Нюрнберг, — продолжал тот, — и твоего учителя, славного мастера Альбрехта? Не сочтешь себя умнее его? Обещай мне, что ты не изменишься, что блеск чужих стран не ослепит тебя, что все здешнее будет тебе так же дорого, что я не стану тебе безразличен.

— О Себастьян, пусть мир в своей суете мудрствует, я же хочу всегда оставаться ребёнком.

Себастьян сказал:

— Если ты вернешься с рабской приверженностью к чужим обычаям, если будешь почитать себя умнее всех нас, если в тебе охладет сердце, если равнодушно глянешь на могилу Дюрера и не найдешь, что сказать, разве только два слова о достоинствах и недостатках надгробия, — о, тогда уж лучше мне не видеть тебя вновь, лучше лишиться моего брата.

— Себастьян! Похоже ли это на меня? — с живостью возразил Франц. — Я ведь знаю тебя, я ведь люблю тебя, люблю свою родину и дом, где живет наш учитель, и природу, и господа бога. Эти привязанности я сохраню навсегда. Да будет этот старый дуб свидетелем моего обещания, и вот тебе в том моя рука. Они обнялись и молча разошлись в разные стороны. Чуть погодя Франц остановился, потом догнал Себастьяна и снова его обнял.

— Брат мой, — сказал он, — а когда Дюрер закончит «Ессе homo», опиши мне подробно, как он там все изобразил, и прошу тебя, верь в божественность Священного писания, я ведь знаю, у тебя бывают порой дурные мысли.

— Да, я все исполню, — отвечал Себастьян, и они снова расстались, но больше уж никто не возвращался; оба поминутно оглядывались на ходу, пока лес не скрыл их друг от друга.

Глава вторая

Себастьян вернулся в город, а Франц, оставшись один, дал волю слезам. Прощай же и будь счастлив, повторял он про себя, только бы мне свидеться с тобой!

Земледельцы уже вышли на поля, и теперь кругом кипела деятельная жизнь и все пришло в движение; мимо проезжали крестьяне, в селах царила хлопотливая суета, в амбарах работали. Как много людей успело уже встретиться мне, подумал Франц, и, верно, ни один из них и понятия не имеет о великом Альбрехте Дюрере, а я только и думаю, что о нем и о его картинах, только и мечтаю, как бы уподобиться ему. Возможно, они и вовсе не ведают о том, что на свете существует живопись, но от того не чувствуют себя несчастными. Не знаю и не понимаю, как терпят они такую жизнь, одинокую и оторванную от мира; они же прилежно занимаются каждый своим делом, и это благо, и да будет так.

Солнце меж тем поднялось высоко, укоротились тени, труженики разошлись по домам на обед. Франц представил себе, как Себастьян сейчас усядется за стол напротив Альбрехта Дюрера, и разговор пойдет про него, Франца. Он решил тоже прилечь отдохнуть в ближайшем лесочке и перекусить тем, что было у него с собой. Как освежил его прохладный аромат зеленой листвы, когда вошел он в рощицу! Все было тихо, лишь в кронах деревьев порой поднимался шелест. Франц сел на мягкий дерн и достал свой альбом, чтобы записать день своего отправления в путь, потом полной грудью вдохнул свежий воздух, и ему стало легко и хорошо; он уже смирился с разлукой и считал благом все, что ни есть. Он развернул свои припасы и с удовольствием поел, теперь для него существовало лишь то, что окружало его в эту минуту, и все это было прекрасно.

Тут на дороге показался путник, он приветливо поздоровался с Францем — это был краснощекий молодой парень, он выглядел усталым, и Франц пригласил его присесть и разделить с ним скромную трапезу. Юный странник тотчас согласился, и оба они превесело пообедали и выпили вино, захваченное Францем из Нюрнберга. Затем незнакомец поведал нашему другу, что он — подмастерье кузнеца и тоже странствует, сейчас он направляется в Нюрнберг, чтобы как следует осмотреть этот достославный город и научиться у его искусных мастеров чему-нибудь полезному для своего ремесла.

— А ваш род занятий каков? — спросил он, закончив свой рассказ.

— Я живописец, — ответил Франц, — и сегодня поутру отправился в странствие из Нюрнберга.

— Живописец? — воскликнул тот. — Значит, вы — из тех, кто малюет картины для церквей и монастырей?

— Верно, — ответил Франц. — Мой хозяин написал их изрядное число.

— О, — сказал кузнец, — мне всегда хотелось понаблюдать такого человека за работой! Я ведь и вообразить себе этого не могу. Мне всегда казалось, что картины в церквях очень древние и что сейчас уж нет таких людей, которые умеют делать их.

— Напротив, — возразил Франц, — искусство достигло теперь высоты, неведомой ему ранее, я решусь утверждать, что, как пишут теперь, не умел писать никто из прежних мастеров, манера сейчас благороднее, рисунок точнее и проработка отдельных частей тщательнее, так что на нынешних картинах изображения несравненно более похожи на живых людей, чем прежде.

— И этим можно прокормиться? — спросил кузнец.

— Я надеюсь, — ответил Франц, — что смогу прожить, занимаясь своим искусством.

— Да ведь в сущности все равно нет от него никакой пользы, — продолжал кузнец.

— Как посмотреть, — возразил Франц, до глубины души возмущенный этими словами. — Картины радуют человеческий глаз и душу, они приумножают славу господню, поддерживают веру, чего же больше требовать от благородного искусства?

— Я хочу сказать, — продолжал подмастерье, не обратив особого внимания на его слова, — что в отличие от моего кузнечного ремесла без этого можно и обойтись и ничего страшного не случилось бы — ни войны, ни дороговизны, ни недорода, и обыденная жизнь людей шла бы своим чередом; и потому мне сдается, что у вас должно быть все же беспокойно на душе, ведь вы не можете быть уверены, что всегда найдете работу. На это Франц не знал, как ответить и промолчал, он никогда еще не задумывался над тем, полезно ли людям его занятие, а просто отдавался своему влечению. Его огорчало, если

кто-то сомневался в высокой ценности искусства, но он не знал, как опровергнуть его слова.

— А ведь святой апостол Лука тоже был живописцем{6}! — вскричал он наконец.

— Правда? — сказал кузнец, чрезвычайно удивленный. — Я и не знал, что это ремесло такое древнее.

— Разве не захотелось бы вам, — продолжал Франц с пылающими щеками, — будь у вас горячо любимый друг или отец, с которым, отправляясь в многолетнее странствование, вы должны были бы надолго разлучиться, разве не захотелось бы вам иметь с собой хотя бы портрет, который был бы у вас перед глазами и воскрешал в памяти игру любимого лица и каждое некогда сказанное слово? Разве не прекрасно хотя бы в виде такого подражания, созданного при помощи красок, обладать тем, что нам дорого?

Кузнец призадумался, а Франц поторопился раскрыть свою укладку и развернул несколько небольших картин собственной работы.

— Поглядите-ка сюда, — продолжал он, — поглядите, несколько часов тому я расстался со своим дражайшим другом и вот ношу с собой его образ; а это мой любимый учитель по имени Альбрехт Дюрер, в точности так он выглядит, когда в добром расположении духа; а это он же в молодости.

Кузнец разглядывал картину с большим вниманием и восхищался работой: эти головы-де предстают нашим глазам столь натуральными, что невольно приходит на ум, не живые ли люди перед тобою.

— Ну, так не прекрасно ли, — продолжал молодой художник, — что всякий с усердием трудится, дабы еще более возвысить искусство и еще правдивее представить живое лицо человеческое? Не правда ли, для всех апостолов, для всех тогдашних христиан были великим утешением написанные Лукой изображения умершего Спасителя, и Марии, и Магдалины, и других святых? Они словно бы видели их перед глазами и могли коснуться. Не так же ли прекрасно и в наши дни сделать верное изображение славного доктора Лютера на радость друзьям этого великого человека, смелого борца за истину, и тем споспешествовать всеобщей любви и восхищению? И когда все мы давно уже умрем, не помянут ли нас наши внуки и дальние потомки благодарным словом, найдя написанные нами изображения нынешних героев и великих людей? Воистину, они благословят Альбрехта и быть

может похвалят и меня за то, что мы потрудились им на благо, тогда никто не задаст вопроса: какая польза от этого искусства?

— Если посмотреть с такой стороны, — сказал кузнец, — тогда вы совершенно правы, и воистину это совсем не то, что ковать железо. Мне и самому частенько хотелось сделать что-нибудь, что осталось бы после меня и побуждало людей будущего времени вспомнить обо мне — выковать что-либо необычайно искусное, только я никак не придумаю, что бы это могло быть, и еще порой меня смущает, откуда бы взяться у меня такому стремлению, ведь ни один из моих собратьев по ремеслу и не помышляет ни о чем подобном. Вам-то не приходится ломать над этим голову, да притом и сама работа не так тяжела, как наша ^{4*}. Но в одном мы с вами сходимся, друг мой: день и ночь готов был бы я трудиться, не жалея сил, коли б мог создать нечто такое, что переживет меня, что будет достойно такого рвения, благодаря чему я останусь в памяти людской, и потому я очень хотел бы открыть либо изобрести нечто совсем новое и дотоле неведомое и почитаю счастливыми тех, кому это удалось.

При этих словах гнев художника совершенно рассеялся, он почувствовал сердечное расположение к подмастерью и рассказал ему еще много о себе и о Нюрнберге; он узнал, что родина молодого кузнеца — Фландрия и что зовут его Массейс{8}.

— Не сделаете ли вы для меня большое одолжение? — спросил подмастерье.

— С радостью, — ответил Франц.

— Так дайте мне записку к вашему учителю и к вашему другу, чтобы я мог посетить их и понаблюдать за работой, ибо никак я не могу взять в толк, как это можно столь искусно накладывать одну на другую краски; кстати и проверю, похожи ли ваши портреты.

— В этом нет нужды, — ответил Франц, — идите-ка прямо к ним, расскажите, что встретили меня и передайте поклон; они, я уверен, будут к вам добры и разрешат смотреть, сколько вашей душе угодно, хоть целый день, как они работают. Скажите им, что мы много говорили о них и что у меня еще блещут слезы на глазах. На этом они расстались, и каждый пошел своей дорогой. День клонился к вечеру, и Штернвальду то и дело приходили на ум предметы, которые мог бы он изобразить. Мысленно он складывал из них целую композицию и любовно озирали эти картины, творимые воображением; чем

ниже опускалось солнце, тем печальнее становились его грезы, вновь он почувствовал себя одиноким и заброшенным, бессильным и в самом себе не находил опоры. Потемневшие деревья, тени, упавшие на поля, дымок над крышами небольшого селения и звезды, одна за другой загоравшиеся на небе, — все его глубоко трогало и пробуждало в душе грусть и жалость к самому себе.

Он завернул на маленький деревенский постоялый двор и спросил ужин и ночлег. Оставшись один и уже загасив лампу, он встал у окна и поглядел в ту сторону, где находился Нюрнберг. «Тебя позабыть? — вскричал он, — тебя разлюбить? Ах, милый мой Себастьян, что случилось бы тогда с моим сердцем! Как я счастлив, что я немец, что я твой друг и друг Альбрехта! Только бы вы не отринули меня, недостойного!»

Он лег в постель, сотворил молитву и, успокоенный, заснул».

- Тема пути – дороги в немецком романтизме? Как она отражается у Тика? Можно ли ее связать с игрой?

- О каких героях идет речь в предложенном отрывке? Как их захватывает игра под названием «путешествие»?

- Почему молодые люди должны расстаться? Игровой момент расставание?

- Какова игровая атмосфера, во власти которой оказываются молодые люди?

- Кто является учителем героев?

- Что вы знаете о А. Дюрере?

- Охарактеризуйте картины Дюрера, каков их игровой сюжет?

- Что вы можете сказать о средневековом городе Нюрнберге? Какова его игровая специфика?

- Почему Франц должен покинуть Нюрнберг? Каково его игровое томление?

- Причины, по которым Себастьян должен остаться в Нюрнберге? Почему его не охватывает игровое томление?

- Дайте характеристику обоим героям с точки зрения их вовлеченности в игровое вселенское пространство?

- Стало ли игровое путешествие Франца неожиданностью? Когда он решил покинуть Нюрнберг?

- Как вы понимаете слова Франца о том, что силою воображения он перемещался в Рим? Свяжите данные слова с игровым томлением.

- Почему сейчас грустит Франц? Нравится ли ему сейчас игровое новое состояние?

- Каков характер противоречивых чувств, бушующих в душе Франца? Чем они вызваны? Какое чувство наиболее сильно в его душе?

- Почему он ждет беды? Игровые противоречия, их причудливый характер.

- Какое обещание дает Франц другу? Как это связано с его игровым полем?

- Характер расставания. Закончилась ли их совместная игра? Почему? Аргументируйте свой ответ.

- Что делает Франц, когда Себастьян покидает его?

- Как вы понимаете слова Франца об искусстве, которое, с его точки зрения, достигло сейчас эпогея?

- Каков характер молодого человека, с которым встретился Франц? Его принципы игры?

- Размышления молодого человека о пользе искусства. Характер его игрового мышления.

- Что говорит Франц о Мартине Лютере? Почему и в какой связи упоминает его имя?

- Диалог кузнеца и живописца. Какая точка зрения кажется вам наиболее правильной?

- Как Франц чувствует природу? Включена ли природа в структуру его игрового мышления?

3.3. Совмещение философских и художественных принципов «самоиграния»: мир «детства» и мир «взрослых» в игровой драме любви «Заложница Карла Великого»

Образ ребенка становится ключевым и в пьесе 1908 года «Заложница Карла Великого» («Keiser Karl Geisel», 1908). Речь идет о короле Карле, который любит свою пленницу-саксонку Герзуинд, но боится признаться себе в этом. Карл забирает ее из монастыря, в котором она жила раньше, заботится о ней, окружает роскошью. Но де-

вушка (Герзуинд 16 лет) пугает короля своей веселостью и чрезмерной, как кажется Карлу, живостью. Ее внутренняя установка на свободу, желание поступать так, как велит сердце, раскованность и чувственность не принимаются Карлом. Узнав, что Герзуинд танцевала нагая при свете луны, он приходит в ярость и изгоняет девушку. Позже Карл раскаивается, признает ее невиновность, но успевает лишь на погребальный обряд – Герзуинд умирает от яда, который ей дал Эркамбальд, религиозный фанатик, один из приближенных короля.

Следует обратить особое внимание на жанровое определение, которое дает своей пьесе драматург – «*Legendenspiel*». В русском переводе – «драматическая легенда» – не принимается в расчет слово «игра», входящее, как можно заметить, в состав сложного существительного. Между тем именно философское осмысление жанра, воспринимаемого посредством смысловых коннотаций («игра легенды», или «игровая легенда», или «легендарная игра»), позволяет прийти к достаточно весомым выводам, касающимся постижения Г. Гауптманом игровой мировой сути бытия и игровой экзистенции человека.

В первую очередь сразу обращает на себя внимание то, что слово «игра», вводимое в жанр, приобретает более широкий смысл, чем в прошлых творениях драматурга. К примеру, в произведении «А Пиппа пляшет» Г. Гауптман подчеркивал необходимость игрового восприятия драмы в ремарках, в которых ясно указывалось, что эта «сказка играет». В «Заложнице Карла Великого» понятие игры бытийно расширяется, более масштабно модернистски осмысливается. Жанровое определение Г. Гауптмана – «*Legendenspiel*» – позволяет, поэтому, ответить на два чрезвычайно важных вопроса. Первый связан с отношением драматурга к литературной традиции в целом, с общим мировоззренческим ракурсом модернистского постижения мира. Второй вопрос касается постижения Г. Гауптманом собственного творчества, самоиграния с ним, с теми «игровыми» произведениями, в которых главным оказывается образ ребенка. Оба вопроса и предполагаемые ответы на них, бесспорно, не могут быть рассмотрены изолированно. Их необходимо осмыслить в том нерушимом единстве, которое и позволяет увидеть общую философско-модернистскую установку писателя и почувствовать в то же время самобытную неповторимость конкретного текста.

Драме «Заложница Карла Великого» предшествует эпитафия, который фокусирует внимание на определенной традиции и позволяет вести речь о ее игровой модификации. Г. Гауптман дает выдержку по-итальянски из произведения «Шесть дней» («Le sei giornate») венецианского ученого, археолога, сенатора, писателя Себастьяно Эриццио (Sebastian Erizzio, 1525 – 1585). Эриццио, композиционно почти повторяя «Декамерон» Боккаччо, рассказывает о группе студентов из университета Падуи. Они встречаются по средам в июне и июле в великолепном саду за городом и передают друг другу истории, кажущиеся им интересными и увлекательными. Эриццио называет их не новеллами или рассказами, а событиями – *Avvenimenti*. Г. Гауптмана интересует второе *Avvenimenti*, именно в нем речь идет о короле Карле, о его любви к прекрасной деве. Чувство короля было столь сильно, пишет Эриццио, что Карл стал порочен, душа его была так пленена нежными ласками, что он забыл о славе и чести, пренебрег думами об управлении государством («*Fu giestro re di si fervente amore acceso di costei, cosi perduto, ed ebbe l'animo cosi corrotto dalle sue tenete carezze e lascivie, che non curando il danno, che per tal cagione nella fama e nell'onore ricevesca, ed abbandonati i pensieri del governo del regno*»).

Текст ученого венецианца предстает перед Г. Гауптманом как знаковый игровой феномен, который требует глубокого постижения и неперемennого модернистского отчуждения и обновления. Посредством достаточно четкой нацеленности на осознание игровой природы любого исторического предания, «Шесть дней» Эриццио в частности, Г. Гауптман в значительной степени тематически сохраняет верность той части *Avvenimenti* итальянского автора, где речь идет о сильнейшем чувстве Карла к молодой девушке. Однако немецкий драматург, переосмысливая предание по неписанным игровым законам (движению «туда-сюда»), производит духовную ревизию незыблемых для Эриццио понятий.

Для того чтобы составить достаточно полное представление о таких сложных процессах, разрушающих и создающих самих себя внутри художественного текста, необходимо представить широкий общекультурный контекст, в который вписана драма Г. Гауптмана «Заложница Карла Великого».

Важно отметить, что С. Эриццио в произведении «Шесть дней», наследуя композиционное построение «Декамерона» Боккаччо, в не-

которой степени отходит от его жизнелюбивого духа. Исследователи отмечают, что в *Avvenimenti* Эриццо «чувствуется морализаторский тон, чрезмерная назидательность, страсти, по мысли венецианского писателя, не должны заменять государственные дела» [379, s. 273]. В произведении «Шесть дней», созданном во второй половине века Чинквеченто, ошутима, бесспорно, ренессансная традиция, не случайно Эриццо использует различные источники, в первую очередь античные. Так, произведения Валериуса Максимуса (*Valerius Maximus*), римского историка I века, чрезвычайно интересны Эриццо, в частности книга В. Максимуса «Слова и деяния, достойные памяти» («*Factorum et dictorum memorabilium libri*»). Это сборник рассказов, одни из них повествуют о добродетели, другие о пороках.

Кроме того, Эриццо обращается к произведениям Цицерона, Салюстия, Диодора. Венецианского сенатора XVI века интересуют деяния великих людей, пример которых может быть предложен потомкам в качестве назидания. Создается впечатление, что основная линия рассуждений Эриццо касается лишь назидательности. Между тем он во многом смыкается со взглядами творцов культуры Ренессанса. Так, во второй *Avvenimenti* Эриццо ссылается на письмо Петрарки к кардиналу Коллоне от 21 июня 1333 года, в котором мастер сонетов пишет о любви уже немолодого Карла Великого. Будучи петраркистом, преклоняясь перед творениями своего соотечественника, Эриццо невольно принимает его взгляды касательно силы страсти, пыла чувств, обновления души благодаря любовному душевному волнению и переживанию. Тем самым Эриццо выходит за рамки собственной концепции морали, закладывая основы для позднейшего, в высшей степени неоднозначного, осмысления деяний короля Карла. В преданиях Эриццо происходит тот процесс, о котором А. В. Михайлов писал в отношении поэзии барокко: «Она соединяет в себе и свой собственный канон и норму, создает тем самым неканонические каноны» [188].

Подобные неканонические каноны постепенно проявляются и наполняются игровым значением. Эриццо пересматривает любовную историю Карла Великого. Писатель Чинквеченто, в значительной степени осуждая короля за забвение государственных дел, в то же время подчеркивает, что черноволосая Фастрада (так звали девушку, которой столь увлекся Карл) сподвигла короля основать школу в

Аахене и пригласить туда ученейших мужей со всего западного мира. Такие сведения Эриццио получил из текста франкского ученого, историка Эгинхарда (Einhardes) «Жизнь Карла Великого» (Vita Karoli Magni, 845-847) – это единственная биография, написанная при жизни короля. Эриццио, как видно, считая, что ренессансным творениям не хватает назидательности, тем не менее внутренне следует их духу: преклоняется перед античными памятниками культуры, ставит образование, овладение науками и искусствами превыше всего. Археолог и историк С. Эриццио мыслит как человек времени модерна – чтит традицию и творчески ее обновляет, «расплавляет прошлое в сегодняшнем дне, давая возможность прошлому приблизиться к современности» [153, с. 163]. Тем самым Эриццио наделяет свои *Avvenimenti* той культурной силой, которая способна постепенно проявлять себя через последующее модернистское игровое восприятие древних легенд.

Как видно, Г. Гауптман, обращаясь к тексту венецианского автора, становится наследником такой традиции, которая вбирает в себя и представления Эриццио об Античности, и его толкование Ренессанса, отталкивание от него и притяжение к нему. В творчестве немецкого драматурга происходит сложнейшее временное сцепление – домодернистская традиция (Античность, Ренессанс) приобретает модернистский смысл, наполняется современным содержанием. Прошлое модернизируется, укореняется в современности. Как писатель времени модерна Г. Гауптман проникает во внешнее и внутреннее пространство художественных текстов минувшего времени, его легенды и предания рассматриваются немецким драматургом не только как нечто устойчивое и постоянное, но и как нечто такое, что подлежит коррекции, их новый смысл должен раскрыться в настоящем. Ренессанс в значении эпохи, в которую жил С. Эриццио, которую он критикует и перед которой одновременно преклоняется, осмысливается Г. Гауптманом с горизонта своего, нового, времени. Это уже не исторический Ренессанс XV – XVI века, а тот, который предстает в сознании немецкого драматурга на основании его рефлексии на *Avvenimenti* Эриццио.

Произведение венецианского ученого «Шесть дней», с точки зрения Г. Гауптмана, подлежит коррегированию. В этом плане можно говорить о таком процессе творческого сознания, который Гадамер

характеризует как «отмирание всех актуальных связей, <...> тогда делается зримым подлинный облик произведения, создается возможность такого его понимания, которое может претендовать на обязательность и всеобщность» [110, с. 352]. Как правило, рассказ о былом, что явствует уже из смысловой сути легенды или предания, ведется о героических событиях прошлого. Такой рассказ передается от поколения к поколению, поэтический вымысел закономерен и творчески оправдан. Обращаясь к жанру легенды, Г. Гауптман, толкуя ее игровым образом, ориентируется не на «актуальные связи» – внешние героические деяния короля Карла: обилие успешных войн, продолжительная борьба с саксами, сохранение классического наследия, введение особой системы образования. Все это, бесспорно, важно и интересно, но с точки зрения Г. Гауптмана значительность короля проявляется в том, что он полюбил прекрасную девушку Герзуинд, доверился себе, обрел ту внутреннюю детскость, которой ему так не хватало раньше. Именно подобное обновление души, к чему Карл, как показывает Г. Гауптман, столь сильно стремился, и сделало его Великим, сохранило для потомков значение и его деятельности, и цельность его внутреннего облика. Таким образом, на рубеже веков сам принцип легенды, ее смысловая наполненность переосмысливается немецким драматургом игровым образом. Жанровая модификация, представляющая, по мысли Г. Гауптмана, неприменную игру с прежними неканоническими канонами, приводит к восстановлению и обновлению жизни, к ее манифестации, непрестанному познанию, осознанию, модернистскому переосмыслению.

Не случайна первая ремарка – час перед восходом солнца («Es ist die Stunde vor Sonnenaufgang»). Начало творческого пути связано с пьесой «Vor Sonnenaufgang», поэтому ремарка к более позднему творению на рубеже веков является важным свидетельством саморефлексии, попыткой самопостижения, самоиграния. В первой драме Г. Гауптмана в предлоге «vor» ощутимо его временное значение – лишь ожидание восхода солнца, до появления дневного светила на небосклоне происходят события, прежде, чем оно взойдет, вершится действие. Герои мечтали о свете солнца, искали его в темноте, в их душах происходил тот значимый процесс, о котором пишет Г. Гауптман в медитациях «Sonnen»: они «<...> пристально всматривались в свет, <...> но он рассеивался в неизвестном направлении, так и не достигая

своей первоначальной цели» [349, s. 3], «свет лишь поднимался из глубины, <...> обретал духовные очертания <...>, но его творения не было» [349, s. 7]. Все философские, световые метафоры, внутренне пронизывающие первое произведение Г. Гауптмана, призваны выявить духовный свет личности центральных персонажей. Однако Лот, оставляя Елену, отрекается тем самым от света солнца, от самого принципа его светового творения. Уход Лота для Елены означает мрак бытия, ее дух погружается в вечную тьму.

В более позднем произведении Г. Гауптмана предлог «vor» имеет пространственное значение. Час перед восходом солнца предполагает свершение действия в пространстве дня, в пространстве всего бытия художественного текста. В «Заложнице Карла Великого» Г. Гауптман важна та мысль, которая была высказана им в его «Солнечных медитациях»: «В сознании солнце пробуждается ото сна» [349, s. 5], «это глобальное пробуждение духа <...> душа переполнена солнцем <...> поет и ликует» [349, s. 10]. Такое солнечное ликование пронизывает душу Карла Великого в тот момент, когда он впервые видит Герзуинд. Оно парадоксальным образом значимо для него и тогда, когда король склоняется над смертным ложем прекрасной девы – Карл понимает, что его солнечное внутреннее прозрение отныне не заслонится мраком нелепых внешних военных достижений. Не случайны и ремарки к последнему трагическому действию – теплое осеннее солнце, лучи которого падают через балкон («<...>den warmen Schei der Herbstsonne genießen kann, der durch die Loggia einfällt» [50, s. 120]). За час до восхода солнца начинается драматическое повествование, призванное показать обновление жизни, ее глубокое внутреннее переживание и постижение. Финальные события, связанные со смертью Герзуинд, с выяснением причин ее трагической гибели, тем не менее, особым образом высвечены. В начале восход солнца только предполагался, пространственно обозначался, в последнем действии солнечное свечение достигает апогея, лучи его, правда, осенние, но яркие, теплые, согревающие, как и те мысли о покойной Герзуинд, которым Карл будет хранить верность.

Вполне закономерен вопрос – почему герои других драм Г. Гауптмана не обретают внутреннего солнца познания? Солнечное ликование лишь на краткий миг озаряет душу литейщика Генриха («Потонувший колокол»); к солнцу идут рука об руку Вильгельм и Ида, но

подобное движение лишь едва намечено («Праздник примирения»); мечтают о солнечном внутреннем законе Иоганес и Анна, но не превращают его в жизнь («Одинокие»); возчик Геншель был солнечно по-детски доверчив, но утратил столь важные качества личности («Возчик Геншель»); несчастная Роза Бернд лишь на короткий срок была солнечно счастлива с Фламом («Роза Бернд»). Все эти героини или не полностью доверяют своей детской сути, или утрачивают ее, что составляет для Г. Гауптмана непереносимый итог и исход солнечного внутреннего творения, или, наконец, лишены ее изначально. В какой-то степени исключение составляет драма «Бедный Генрих», в которой финальное солнечное бытие прекрасного – сильное, искреннее, яркое чувство рыцаря Генриха и девушки Оттегебе – доминирует и торжествует.

Можно говорить о том, что свойственный Г. Гауптману процесс модернистского самоиграния духа приводит его к непрестанному осмыслению своих произведений. Все они, на определенной стадии творческого действия, становятся для него постигаемы в качестве личной, собственной традиции – драматург духовно связан со своими творениями, их художественное бытие не подлежит для него сомнению, внутренняя экзистенциальная сущность героев остается непрекаемой. Перед Г. Гауптманом стоит глобальная модернистская задача – постижение себя в контексте собственного творчества. Благодаря духовному самоуглублению, проникновению в основы личных творений происходит принятие своей прежней традиции и одновременное ее обновление. Посредством саморефлексии Г. Гауптман мыслит жизнь, через взаимосвязь с собственной традицией под пером драматурга происходит сложное развертывание человеческой сущности, все его творения мыслятся как единый процесс. При этом Г. Гауптман, верный духу модернистской игровой сути, отторгается от самого себя, ищет знаковые солнечные просчеты в своих героях: сочувствуя им, сострадая, принимая и понимая их беды, драматург в то же время постигает, что движение вверх, в необъятный простор небес не должно никогда прекращаться. Процесс этот необратимый, он должен быть полным и совершенным. Поэтому счастлива маленькая Ганнеле, прекрасна танцующая Пиппа, стал великим король Карл в тот момент, когда понял, что любовь к пленнице Герзуинд важнее военных побед. Игра с текстами братьев по перу предоставляет Г.

Гауптману широкие возможности для самоиграния, для переосмысления своих творений практически в тот момент, когда они завершены. Жанр «Legendenspiel», в русле которого творит Г. Гауптман пьесу «Заложница Карла Великого», может осмысливаться как философская саморефлексия драматурга, как персональная репрезентация, в результате которой игра с текстами других художников слова смыкается с игрой с собственными творениями.

Карл, которому, как пишет Г. Гауптман, более шестидесяти лет, с самого начала предстает как человек времени модерна – он ощущает необходимость перемен, но не знает, в чем они должны состоять. Свободное автономное мышление Карла находится в напряженном единстве с ограничениями и стеснениями, порожденными его же сознанием. Он, неудовлетворенный своим внешним прекрасным бытием, мечтает о новизне, постоянно ее ожидает, считая при этом, что ничего нового постигнуть нельзя, называет себя пленником долга («ein Gefangene meiner Pflicht» [50, s. 9]), ощущает свою могущественность и при этом полное духовное и душевное бессилие («mächtig <...> ganz ohnmächtig» [50, s. 9]), говорит, что ведет борьбу с собой («nur <...> sich selbst» [50, s. 13]), а не с саксами, как уверен его приближенный Эркамбальд.

Карл почти полностью погружен в себя, его внутренняя саморефлексия, однако, относительно спокойная, скрытая, желания нечеткие, размытые, ощутима растерянность перед жизнью. Могущественный властелин не понимает ни смысла, ни причин своего видимого военного успеха: зачем нужно возводить дворцы и разрушать, населять пустые страны и превращать их в пустыни, причинять раны и их заживлять («<...>Paläste bauen und zerstören <...> Länder bevölkern und zur Wüste machen <...> Wunden schlagen und heilen» [50, s. 14]). Он называет себя ваятелем, который формирует мир из воска («Wie Welt ist Wachs und der sei form bin ich» [50, s. 14]). Как видно, для Г. Гауптмана глобальная философская метафора Ницше приобретает парадоксальный игровой смысл: лев превратится в слабое дитя лишь в том случае, когда он откажется от внешней деятельности, присущей ребенку Гераклита, – созидания и разрушения. Для Г. Гауптмана значимо только внутреннее созидание, формирование не мира, а себя самого. Мировой ваятель король Карл, созидая и разрушая зримое бы-

тие, внутренне пал духом, состояние вечной неудовлетворенности приводит к сильнейшему регрессу в духовном развитии героя.

Сакс Беннит рассказывает Карлу о Герзуинд, которая находится в Аахене как заложница («als Geisel»). В данной сцене Г. Гауптман представляет игру медиальных смыслов – слово «als» осознается в значении «как будто», «понарошку». Герзуинд лишь внешне пленница короля, в значительной степени она играет в нее. На самом деле истинным заложником является Карл – он пленник долга, узник собственного бытия. Не случайно король потрясен свиданием с Герзуинд. Шестнадцатилетняя золотоволосая девушка поражает его своим жизнеощущением. В глазах у нее веселость и детская резвость, а сам Карл, как сказано в ремарках, не чувствует себя просто и естественно («nicht ganz unbefangen» [50, s. 38]). Первая реплика Герзуинд – о свободе («Ich möchte frei sein» [50, s. 38]), она жаждет быть свободной от всего, хочет идти своей дорогой («<...>mich meine Wege gehen» [50, s. 42]). Вопрос Карла, что она будет делать со своей свободой, странен для Герзуинд, главное для девушки – чувства радости и веселья, а не внешние конкретные деяния.

Как видно, Герзуинд в избытке наделена тем, чего так не хватает Карлу, но о чем он подсознательно мечтает. Иное жизнеощущение, в основе которого лежат радость, веселье, непосредственность и раскованность, – это та новизна, к которой Карл интуитивно стремится. Подобная манифестация бытия свойственна, как показывает Г. Гауптман, лишь ребенку. Именно так старый король воспринимает Герзуинд. Не случайно Карл говорит, что если его взгляд падает на светлую голову ребенка, то он тает, обновляется, молодеет («<...>wenn dieser Blick auf einen Scheitel trifft, / wie den des Kindes, das wir eben sehen, / so tut's ihm wohl: er schmilzt, er löst sich auf, / wird jung im Schwengel» [50, s. 32]). Он почти все время называет Герзуинд ребенком («mein Kind»), короля трогает красота и юность, он хочет опять стать молодым («<...>würd' ich noch einmal jung, <...>jung!!» [50, s. 35]).

Обретение молодости, связанное с процессом нового рождения («Wiedergeburt»), – одна из ключевых тем Г. Гауптмана. Наиболее значима она в драме-сказке «Потонувший колокол». Однако волшебное питье феи Раутенделейн лишь на некоторое время обновляет душу Генриха, духовный процесс становления в «недетской» драме

возможен лишь в будущем. Как для Лота и Елены, для мастера-литейщика восход солнца лишь предполагается, новое солнечное рождение предчувствуется во мраке длинной ночи, что, правда, по Г. Гауптману, приоткрывает широкие возможности для будущего солнечного прозрения мастера Генриха.

Г. Гауптман, захваченный динамикой жизни в целом, осмысливая собственный художественный опыт, проникаясь духом прежнего творения, модернистски воссоздает его новое бытие. Отталкиваясь от своего раннего текста, ставшего для драматурга своего рода историей, он задумывается о тех скрытых возможностях, которые были заложены в его основе. Одной из них стала идея нового возрождения, которая могла осуществиться лишь за рамками драматического бытия героев Г. Гауптмана. Такая идея стала центральной в драме «Бедный Генрих», в финале которой рыцарь ощущает внутреннее воскресение и душевное обновление. Данное произведение в жанровом отношении отчасти связано с «Заложницей Карла Великого» – Г. Гауптман называет «Бедного Генриха» сказанием. Однако, в противовес личным размышлениям о значении деяний короля Карла, Г. Гауптман видит в средневековом тексте Гартмана фон Ауэ, являющегося одним из источников «Бедного Генриха», четкое доказательство своей позиции – исцеление предоставляется тому, кто милосерден и справедлив к другим. Древнее сказание, бесспорно, модернистски переосмысливается, но доминирующая мысль Гартмана фон Ауэ остается. Она трактуется более свободно, поскольку, как пишет Д. Кемпер, «свобода является жизненным эликсиром модерна» [156, с. 179], но пробуждение ее к новой жизни не приводит Г. Гауптмана к весомой перемене в толковании исторического источника.

Иное дело предание С. Эриццо. В нем Г. Гауптман раскрывает тайну, ту, которая, по мысли А. В. Михайлова, «входит в состав нашего знания <...> входит внутрь <...> вводится в свой круг зрения» [188]. Такой тайной становится скрытое восхищение Эриццо жизнелюбием, свободой, внутренней раскованностью – всем тем, что сквозило в «Декамероне» Боккаччо, осуждалось ученым-венецианцем, но подсознательно принималось им. Раскрывая такую тайну, которая представляется Г. Гауптману заложенной в скрытом содержании текста Эриццо, немецкий драматург проникает одновременно и в глубины собственного духа. Через художественный

опыт Эриццио Г. Гауптман приобретает свой собственный, познает свои творения как некое осознанное прошлое, требующее неоднократного переосмысления и перевоплощения. Поэтому и желание короля Карла стать молодым может восприниматься как некая художественная вариация драматического прошлого героев Г. Гауптмана. По мысли немецкого драматурга, истинная молодость духа обретается только через особую экзистенциальную зрелость, когда в сознании человека яркое ренессансное, особым образом понятое Г. Гауптманом на рубеже XIX – XX веков, жизнелюбие не противоречит, а, напротив, способствует выработке в себе нравственных устоев, нацеленных на детское восприятие мира и человека. Под ренессансным жизнелюбием Г. Гауптман понимает в данном случае внутреннее доверие к власти этоса, связанное в первую очередь с воскрешением из этического небытия той «Sophia», которая непременно должна быть сопоставима с «Philia». Такое сопоставление свойственно ребенку, оно (это сопоставление) производится интуитивно, непосредственно, поэтому ценностное мерило ребенка всегда истинно, всегда верно, а потому – солнечно, считает Г. Гауптман. К подобным нравственным ощущениям должен стремиться тот «взрослый», который хочет вновь стать ребенком. Такой «взрослый» чувствует в себе возможности для солнечного созидания – следования «детскому» нравственному чувству, умения воспринимать этические богатства «Philia» и «Sophia» в своей душе.

Однако с самого начала Г. Гауптман позволяет своему герою королю Карлу совершить ту ошибку, которая была свойственна, например, мастеру Генриху – обретение молодости посредством волшебной силы. Правда, королю не преподносит чудесный напиток юная влюбленная в него фея, Карл старается вернуть силу, купаясь в горячих банях, он называет их молодящими ключами. Об этом рассказывает Алкуину Рорико («<...> um der heissen Termen willen, / im Erdgeschoß des Hauses. Konig Karl, der sie Jungbrunnen nennt, / braucht hier die Kur» [50, s. 78]). Однако, несмотря на иной, более «реальный» принцип омоложения по сравнению с прежним опытом литейщика Генриха, он столь же малоэффективен. Недаром Рорико замечает, что купания не идут на пользу королю, он не выглядит моложе («<...> sein Anblick ist nicht so, als hätte ihn das Bad verjungt» [50, s. 79]). Действия, связанные с улучшением внешнего вида, не могут способство-

вать молодости духа, постижению и принятию детской мировой сущности, того восприятия бытия в гармонии и единстве, которое войственно лишь ребенку. Не случайно Г. Гауптман подчеркивает в ремарках, что Карл выглядит хуже, чем раньше. Постижение себя самого, обретение детскости является более сложным процессом, чем завоевание мира посредством военной стратегии.

В начале Карл лишь подсознательно понимает это. Он, утратив интерес к государственным делам – к внешнему миру, погружается в мир внутренний – в глубины собственного духа. Король ни с кем не разговаривает, все время молчит. Молчание Карла весьма красноречиво. Это некий отклик на зримый мир, реакция на него, отрицание прежних ценностей и попытка приобрести новые. Карл, как показывает Г. Гауптман, постепенно становится ребенком, постигает ту детскость, которая ранее была ему недоступна. Такое постижение драматург показывает через определенные действия короля: гладит собак, приносит лани траву, ловит зеленых ящериц. Но при встрече с Герзуинд он теряется, поскольку интуитивно понимает, что девушке доступно некое высшее понимание мира, то, что скрыто до поры до времени от него самого. Характерны в этом плане действия Герзуинд, полные, с точки зрения Г. Гауптмана, глубокого значения: она гоняется за бабочкой, ловит ящерицу, любит ее, смеется, весело вскрикивает. Кажется, что нечто подобное совершал и Карл в те моменты, когда он оказывался погруженным в глубины собственного сознания.

Между тем это только видимость сходства. Процесс постижения детскости, открытие в себе ребенка, обретения солнечного сознания чрезвычайно длительный. Карлу лишь на некоторое время приоткрывается истинный мир детскости. Г. Гауптман драматически воплощает тот процесс, о котором писал Ф. Шиллер, определяя ребенка как заданный идеал, а не исполненный («Das Kind ist <...>des Ideals, nicht zwar des erfüllen, aber des aufgegebenen» [50, s. 251]). Карл пока еще только ощущает такой исполненный идеал в своей душе, во всем облике Герзуинд, но великая мысль о свободе ради свободы непостижима для короля. Поэтому в его «детских» действиях отсутствует, говоря словами Шиллера, величие идеи, которая уничтожает величие опыта («<...>der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet» [50, s. 252]). Иными словами, Карл лишь начинает при-

стально всматриваться в жизнь, ее солнечная детская манифестация ему пока недоступна.

Что же касается Герзуинд, то она естественна и непосредственна, все ее действия спонтанны и наивны. Карлу трудно постигнуть подобную наивность. Поэтому он, видя Герзуинд, произносит длинные пафосные монологи, речь его сурова и величава, но, в отличие от коротеньких реплик Герзуинд, в них мало смысла. По крайней мере, он не понятен самому Карлу. Создается впечатление, что король мало верит в то, что говорит. Король жалеет, что дал Герзуинд полную свободу, боится, что она упадет в пропасть, из которой он ее вытащит. Не случайно Герзуинд не слушает его, прерывает, предлагает посмотреть, как изящна ящерка. Данная сцена является доказательством того, насколько Карл далек от природного, непосредственного восприятия мира Герзуинд. Он думает, что в его возвышенных речах проявляется отеческая любовь, источник которой кипит в крови, обновляет ее, хочет, чтобы душа девушки очистилась («<...> Quellen der väterlichen Liebe <...> heise Quellen <...> das Blut entsühnend <...> deine Seele entsühne» [50, s. 76]).

В данном случае особенное значение приобретает слово «источник», его смысловая наполненность, внутренний характер. Духовное очищение необходимо самому Карлу, все слова, обращенные к Герзуинд, – это интуитивное обращение к себе самому. Говоря с девушкой, Карл ведет с собой подлинный разговор, внутренне подчиняется его воле, независимой от разума. Его дух невольно образует подлинное слово – Quellen, оно обретает собственное бытие, постепенно постигая которое, Карл пытается освободиться от ранее навязанных представлений о мире и человеке. Характерно, что в дальнейшем Карл в разговоре со своим другом Алкуином назовет Герзуинд источником мучений в противовес мнению Алкуина, который воспринимает девушку как дух источника. Налицо особая игра слов – «Quellgeist» и «Quälgeist», их особое музыкальное созвучие, которое позволяет, однако, воспринимать их образный смысл как языковую вещь в себе. Оба слова исходят от духа – Geist, он имеет собственную истину, значим сам по себе. Но дух, языковым образом втянутый в беседу с собой, может реализоваться, проявить себя и как «источник», и как «мучение». Как «Quell», так и «Quäl» реальны, истинны и идентичны,

противоположны по значению и одновременно внутренне сопоставимы.

На таких дуальностях, их оксюморонной сути основывается и скрытое прочтение драмы, связанное с внутренними порывами души Карла. Он понимает, что Герзуинд привнесла в его жизнь ту красоту, радость, непосредственность, которых так не хватало ему раньше. В этом плане девушка для него является источником молодости. В то же время Карл по-прежнему не в состоянии постигнуть детский нрав Герзуинд, подобное непонимание и неприятие доставляет ему сильнейшие мучения. Так, король желает, чтобы девушка, окутанная его отеческой заботой, была изящна, имея в виду изысканные наряды. Между тем слово «*köstlich*» в отношении внешней атрибутики противоречит солнечной сути Герзуинд. Ее подлинное бытие в любом случае «изящно», оно природное, связано с детскостью, с непосредственной реакцией на мир. Благодаря своему внутреннему изяществу Герзуинд и получает свободу от окружающего мира, создает свой собственный.

Важно обратить внимание на один из немногих монологов, которые произносит заложница короля. Девушка-ребенок говорит просто и понятно, не вкладывая, как ей представляется, особого глубинного смысла в свои слова: она не святая, но ничего не знает о грехе, ест, пьет, делает, что хочет, а не то, что хотят другие, и другие должны делать то, что им хочется («*<...> nun keine Heilige, / Jch esse, trinke, tue was ich mag, / nicht was die anderen wollen, und die anderen, / mögen dafür auch, was sie wollen, tun*» [50, s. 89]). Между тем в таких несложных, на первый взгляд, словах сквозят важные философские размышления о мире и человеке. Герзуинд мыслит жизнь как переживание, в котором главное – свобода действий, свобода экзистенциального постижения внутренних и внешних законов мироздания.

Интересно отметить, что внутри самого художественного произведения вершится общекультурный модернистский процесс, связанный с отношением к традиции, постижением и отречением от нее. Это тот момент внутреннего бытия текста, который показывает особое напряжение между двумя видами самосознания. Так, на предложенные Герзуинд вопросы о стыде и грехе, девушка смеется сначала про себя, как указывает Г. Гауптман в ремарках, а потом громко и весело. Смех в данном случае является разновидностью разговора, по-

средством смеха Герзуинд невольно высказывает свое мнение о приверженности Алкуина и Карла к старой морали, старым понятиям. Они, при всем своем кажущемся свободолобии, могут рассуждать лишь с точки зрения прежних, незыблемых для них, канонов. Герзуинд весело отвечает, что рай и ад ее не пугают и не прельщают, стыдиться своего тела она не может, драгоценных уборов не любит. Ее главный жизненный критерий – отсутствие грани между добром и злом («*drum weiß ich also nicht, was gut und böse*» [50, s. 91]), тогда жизнь постигается в единстве переживаний, именно они придают существованию особую ценность, позволяют понять непреходящее значение каждого мига. Благодаря умению переживать жизнь, Герзуинд и ощущает себя свободной, говоря словами Г. Зиммеля, «индивидуальностью, всегда равной себе» [141, с. 196]. Карл, иронично, но в то же время серьезно, противопоставляет чрезмерно легкомысленным, с его точки зрения, утверждениям Герзуинд свой жизненный опыт, познания долгих лет. Он, не желая, как сам говорит, казаться беспомощным перед ребенком, пытается убедить девушку в ее неправоте. Но в его речах ощущается сильнейшая неопределенность, Карл, как и ранее, обращается больше к себе, чем к Герзуинд, языковое самоубеждение доминирует. Не случайно употребляется союз «ли» («*ob*»), который следует назвать в данном случае «соединительно-разделительным» («*<...> ob die Trfahrung deiner Jahre, ob dein Wissen, <...> die schwer errungene weisheit langer Nächte <...> ob die des gottgelehnten geistes Kraft <...> daß du vor diesem Kinde nicht hilflos <...>*» [50, s. 90]). Карл, возвышая и возвеличивая свой жизненный опыт, отдаляет себя от Герзуинд, считая ее воззрения ничтожными, но в то же время король внутренне сомневается в собственном знании, огненно-солнечное бытие Герзуинд захватывает его целиком.

Герзуинд воспринимается королем как пленница, не имеющая права собою распоряжаться, он называет ее редким зверьком, который пойман, но о котором надо заботиться («*Tierlein fing ich schon*» [50, s. 92]). Поэтому король приходит в ужас от рассказа Эркамбальда – он повествует о танце Герзуинд, как она медленно и грациозно движется, нагая, покрытая лишь волосами. Девушка настолько прекрасна, что невольно завораживает даже сурового фанатика Эркамбальда. Он, сам того не желая, поэтически описывает ее танец, подчеркивая, что Герзуинд была подобна переливам огня («*<...>einen Naaren,*

<...>gleich einer flut / von Feuer und es floß. Und mich die Flut, / indes sie zwitschernd nach dem Takte sprang / <...>leib preisgebend und verhüllen» [50, s. 108]). Однако столь прекрасная картина для фанатика Эркамбальда наполнена колдовством, пропитана вакханалией, является позором.

Трагедия состоит в том, что Карл мыслит сходным образом. Реакция короля передается Г. Гауптманом через особую драматургическую технику, связанную с принципом контраста: если раньше Карл произносил длинные, пафосные монологи, то теперь, находясь в состоянии крайнего нервного напряжения, он не столько говорит, сколько выкрикивает, можно сказать, выбрасывает в пространство слова («Steine! mein Schild! die Luft versinstert sich! Schloßen! mein Hals! mein Haupt! sie schleudern Steine!» [50, s. 111]). Прежде Карл лишь приходил в недоумение от речей и поступков Герзуинд, сейчас одна мысль, что она осмелилась танцевать нагая, приводит в ужас, с его точки зрения вакхическая пляска Герзуинд противоречит всем нормам и правилам приличия. Карл называет ее ведьмой, девкой, отбросом, не желает больше видеть («Hexe! Wegwurf!» [50, s. 116]).

Следует обратить особое внимание на образ кольца, который играет весьма значительную роль в данном драматическом эпизоде. По тексту Г. Гауптмана Карл дает кольцо Алкуину как забаву, игрушку, оно должно распасться на семь колечек, из которых потом опять составится одно («<...>dies ist ein Ring, ein Spielzeug, / <...>in sieben Ringlein fällt es auseinander: / mach aus den sieben – einen wiederum, / und dann bedenkte eins<...>» [50, s. 97]). Кольцо называется игрушкой, с ней развлекаются, она может скрасить досуг. Но, как видно, главное его назначение довольно серьезное – части должны сложиться в целое, а целое вновь разделиться на части. Бесспорно, в данном случае Г. Гауптман фокусирует внимание на древней философской истине, на понимании жизни как структурной взаимосвязи целого и частей, на их самореализации и переходе одного в другое. Но, поэтически философствуя о человеке и мире, Г. Гауптман акцентирует весьма значительный игровой пласт данной философии: целое как бы распадается само по себе, собрать воедино его практически невозможно. Жизнь как гармоничное целое должна быть самопостигаема, самореализована. В этом и состоит принцип игры: она бесконечна, никогда не заканчивается, играет сама с собой. Недаром Алкуин в дальнейшем

говорит Карлу, что не смог справиться с кольцом. Карл, в ярости от поведения Герзуинд, бросает кольцо, его подхватывает Герзуинд, утверждая, что теперь ни за что с ним не расстанется. Король озабочен судьбой кольца, потом он спрашивает девушку, зачем она его взяла, но ответ на свой вопрос не получает.

Такова история кольца, которая вершится (играется) в рамках драматического текста «Заложницы Карла Великого». Важно учитывать, что игровой образ-предмет («Spielzeug») гармонично входит и сочетается с игровым жанром («Legendenspiel»). Сосредотачивая внимание на текстовой ситуации С. Эрицио, Г. Гауптман в то же время в существенной степени связывает ее с размышлениями Г. Лессинга. Под пером немецкого драматурга на рубеже веков вершится процесс модернистской сублимации – более древний текст осмысливается через относительно современный, как бы переходит в него, мысли итальянского писателя смыкаются со взглядами немецкого художника слова эпохи Просвещения. Можно говорить о том, что Г. Гауптман дает ответ на вопросы, который ставит Эрицио в своем произведении, на основании восприятия и глубокого личного переживания «Натана Мудрого» Лессинга. На одну воспринимаемую традицию накладывается другая, что в итоге приводит к переориентации смыслового содержания обеих, к созданию личного, индивидуального взгляда на поставленную проблему.

Так, в тексте С. Эрицио, во втором *Avvenimento*, речь идет о кольце Фастреды. Это магический перстень, исполняющий желания, он достался Фастредой от предков. Именно с его помощью девушка смогла стать женой Карла, который столь сильно в нее влюбился, что забросил государственные дела. Когда же Фастредой умерла, он долгое время не желал расставаться с ее телом и возвращаться к прежней жизни. Эрицио оценивает кольцо как могущественный любовный талисман, полный колдовской, враждебной силы. Она затуманивает сознание того человека, на которого направлена вся его враждебная мощь.

Г. Гауптман, играя с текстом своего собрата по перу, не может полностью принять подобную трактовку волшебного перстня. Драматург, пересматривая основные положения «*Avvenimento*» Эрицио, выходя за пределы его текста, внутренне соотносит его с духовной позицией Лессинга. Он, как известно, в драматической поэме «Натан

Мудрый» («Nathan der Weise») в уста своего героя вкладывает притчу о кольце: по образцу одного созданы три других, истинным является каждое кольцо, но лишь в том случае, если обладатель считает его заветным («So glaube jeder sicher seinen Ring / Den echten» [69, s. 85]). Саладин, которому Натан рассказывает эту историю, воспринимает ее религиозный аспект: несмотря на разделения на ветви (три кольца в притче Натана) она имеет единую незыблемую основу, каждая религия значительна и истина.

Однако в поэтическом творении Лессинга речь идет не только о религиозном равенстве. Глобальная мысль о взаимной согласованности частей, о разделенном целом, которое в любом случае должно соединиться в себе самом, распространяется Лессингом на все принципы мироздания, на основы человеческой экзистенции. Именно данные рассуждения Лессинга оказываются близки Г. Гауптману. Кольцо в «Заложнице Карла Великого» становится глобальным символом жизни, символом свободы, символом детскости. Отбросив от себя кольцо, Карл тем самым отрекается от самого себя, от всего того доброго, светлого, чистого, юного, что было им открыто в себе благодаря общению с Герзуинд.

Драма Гауптмана, логически выстраиваемая по принципу игровой переворачиваемости текста Эриццио, сопоставляется с «Натаном Мудрым» Лессинга. Характерно, что в поэтическом творении драматурга XVIII века кольцо представлено как дар любимой женщины («<...> aus lieber Hand besaß» [69, s. 81]), опаловое кольцо обладает таинственной силой. Не являясь любовным талисманом, как в истории Эриццио, оно тем не менее вызывает расположение и других людей, и бога к тому, кто его носит («Und hatte die geheime Kraft, vor Gott / Und Menschen angenehm zu machen» [69, s. 81]). Тем самым возможен перенос образа кольца с любовного талисмана, как он представлен в тексте Эриццио, на его всеобщую жизненную сущность. Именно так Лессинг представляет загадку кольца: оно не действует вовне, не привлекает сердца само по себе, только душа владельца, раскрытая во всей своей бездонной глубине, наделяет перстень магической властью, придает ей несокрушимую силу. Она может быть приумножена, что произойдет в том случае, если владелец (в тексте Лессинга – владельцы, три брата), наделенный детско-детской ребячливостью, принесет в мир любовь, бескорыстие, кротость, тогда сила

камня никогда не иссякнет («<...>komme dieser Kraft mit Sanftmut, / Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun, / Mit innigster Egebenheit in Gott <...>.Bei Kindes – Kindeskindern äußern, / So lag ich über tausend tausend Jahre / Sie wiederum vor diesen Stuhl<...>» [69, s. 85]).

Это тот момент, который связывает «Натана Мудрого» Лессинга с «Заложницей Карла Великого». Понятие детско-детской ребячливости («Kindes – Kindeskindern»), определяемое внутренним ходом сознания тех героев, которые, по мысли Г. Гауптмана, способны обрести солнце внутри себя самих, является ключевым в «детских» драмах. Король Карл приобрел его, но вскоре утратил и, говоря словами Лессинга, не пожелал приумножить силу кольца любовью и кротостью. Напротив, король, приходя в страшный гнев и отталкивая от себя Герзуинд, доказывает собственное бессилие, свое неумение и нежелание справиться с жизнью, со свободой, с солнцем познания, светом внутреннего раскрепощения.

Кольцо остается у Герзуинд, она не возвращает его Карлу. Кажется, что данная драматическая установка интенционно связывает «Заложницу Карла Великого» со смысловой ситуацией второго «Avvenimento» Эрицио – Фастрара спрятала магический перстень, поэтому даже после смерти жены король не может освободиться от нее. Однако Г. Гауптман, лично переживая и переосмысливая текст как Эрицио, так и Лессинга, переносит внимание в несколько иную сферу. Карл рассказывает Алкуину, что кольцо стало его тревожить, он часто видит во сне Герзуинд, спрашивает ее о кольце, она отвечает, что король может прийти и посмотреть («<...> denn der Ring in jedem Traum mich wartert, <...> sie gab zur Antwort: komm und sieh» [50, s. 14]). Король, как показывает Г. Гауптман, должен ощутить силу кольца в себе самом, прозреть его в себе.

В душе Карла совершается внутренний переворот, который Г. Гауптман передает через особую языковую поэтическую образность: мысль короля скулит («<...> wo seine Sinne bettelten» [50, s. 183]). Оксюморонное соединение несоединимого, слияние противоположных свойств – животного визга в самом процессе человеческого мышления – языковое свидетельство важного события, совершаемого в душе Карла. Общее литературоведческое понятие тропа в значении поворота драматически воссоздается Г. Гауптманом посредством проникновения в недра души героя. Король стремится к гармонии, зримо во-

площенной через кольцо, имеющее форму круга. Круг в качестве символа жизненной энергии, даруемой солнцем, как символ перерождения и обновления, становится в тексте Г. Гауптмана внутренней эмблемой короля Карла. Он убедился, что дитя, отныне только так он определяет Герзуинд, невинно и целомудренно, желает вновь увидеть ее, но прибывает лишь на похороны Герзуинд.

Умиравшая девушка, называемая ребенком, деткой, малышкой, думает только о Карле, ее речи полны скорби, тоски и любви к нему. Карл только сейчас осознает, что за его так называемой отеческой заботой о девушке крылась сильная любовь к ней. В финальных сценах Карл ведет молчаливый внутренний разговор с умершей. Драматически такой разговор передается через особые жесты, мимику, наконец, молчание. Карл никого не слушает, не отрывает взгляда от умершей, наклоняется к ней, она притягивает его. Он забывает обо всем и лишь когда вокруг него воцаряется молчание, Карл относительно приходит в себя. В его речах возникает образ разорванного мира, разрыв этот проходит через его сердце. Чтобы он затянулся хотя бы отчасти, надо, говорит король, следовать за мертвыми, учиться понимать их молчание: «<...> und diese Tote soll uns führen! / und Gersuind und wir schreiten hinter dir./und sei es mitten unter meine Sippe! / und <...> wo dein toter Finger hinweis,/ <...> ich liebte sie!./ daß ich noch von Kindern lerne!» [50, s. 157].

Карл обращается и к Герзуинд, и к себе самому. В основе всей его речи лежит соединение несоединимого, в первую очередь смерти и жизни. Именно мертвые ведут за собой живых, молчание почивших приводит к разговору с собой, к постижению тех тайн души, которые прежде казались недоступными. Не случайно монолог Карла в смысловом отношении скрепляется соединительным союзом «und». Карл нашел теперь загадку кольца, обрел его в душе, соединил прежде разъединенные звенья. Доказательством является особый символический жест Карла в финале – он поднимает меч, вызывая этим восторженные крики толпы. Они считают, что Карл отныне вновь принадлежит им, одержит победу над датчанами, вражеские полчища которых уже подступают к Аахену. Однако данный жест короля Карла не означает его стремления расквитаться с внешними врагами, как считают все. Карл стал действительно Великим – поднимает меч как знак

победы над собой, отныне он будет бороться за свободу, за красоту, бороться ради Герзуинд, ради детства.

Итак, на рубеже XIX – XX вв. наиболее полно представлен способ бытия игры – ее реальное воплощение через драматическое творчество. Свободному ходу модернистской мысли присуще игровое начало. Игровой мир модерна представляется как подвижное бытие, как общение с истоками – с домодернистской (Античность, Ренессанс) и ранней модернистской традициями.

В «игровых» драмах Г. Гауптмана выделяются два мира: мир детства и мир взрослых. Первый – «по-детски» осмысленное бытие. Субъект (ребенок) не только приподнят над обыденным миром, но и способствует гармонизации этой обыденности, внося в него этику детскости. Только ребенок или «взрослый», не утративший детскость, способен игровым образом вглядываться в мир, вовлекаться в игровые законы вселенной, интуитивно прозревать ее волею с точки зрения нерушимых этических постулатов «Philia» и «Sophia». Через постижение их глубокой этической сути всеобщая игровая энергия мира раскрывается человеку, вовлекает его в свою игровую сферу. Другой мир – мир «взрослых», тех, кто не может больше быть детьми, они не могут играть, не могут понимать игру, их ценностные акценты сдвинуты в сторону повседневности, для них она доминирует, ее они «по-взрослому» превозносят.

Дети моделируют и свой мир, и мир «взрослых», творят радостную, светлую, игровую действительность: счастлива Ганнеле, через игру в смерть обретающая жизнь, прекрасна танцующая Пиппа, преобразующая мир посредством своего искусства, великим стал король Карл через любовь к играющей девочке Герзуинд, постиг детскость в себе, привнес ее во всеобщее бытие. Детям и взрослым, ощущающим себя детьми, присуще внутреннее солнечное ликование, способность к истинному солнечному созиданию. Ключевой модернистский процесс в «игровых» драмах Г. Гауптмана – обретение солнца внутри себя, что равнозначно вовлечению в общий вселенский этический универсум. Такое солнечное обретение равным образом значимо для тех, кто вновь становится ребенком (Ганнеле), остается таковым (Пиппа), открывает в себе детскость, доверяется непосредственному, истинному чувству (король Карл).

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Можно ли говорить о том, что образ ребенка является ключевым в драме Гауптмана «Заложница Карла Великого»? Почему? Аргументируйте свой ответ.

2. Что вы можете сказать о жанре данного поэтического текста?. Вспомните и расскажите о жанровой специфике других «детских» драм Гауптмана. Найдите сходство и различие между ними.

3. Соответствует ли русский перевод жанра этой драмы ее глубинному смыслу?

4. Как соотносится жанр «Заложниц Карла Великого» со словом «игра»?

5. Можно ли говорить о том, что слово «игра» в этой пьесе приобретает более широкий смысл? Почему вы думаете именно так?

6. На какие важные вопросы позволяет ответить осмысление жанровой специфики данной пьесы? Назовите эти вопросы и постарайтесь на них ответить.

7. Как связано понятие игры с модернистским постижением мира?

8. Как Гауптман посредством игры оценивает собственное творчество?

9. Какова общая философско – модернистская установка писателя?

10. Какой эпиграф к драме? Какова его игровая суть?

11. Кто такой Себастьяно Эриццио? Что вы можете рассказать о нем?

12. Почему Гауптман оценивает текст Эриццио в качестве знака игрового феномена?

13. Что конкретно интересно Гауптману в тексте Эриццио?

14. Какой общекультурный контекст, в который вписана драма Гауптмана «Заложница Карла Великого»?

15. Можно ли говорить о связи Эриццио с жизнелюбивым духом «Декамерона»? Почему? Ответ подтвердите текстовыми примерами из «Декамерона» и драмы Гауптмана.

16. Что вы можете рассказать о назидательном тоне произведения Эриццио? Является ли он (тон) таковым в действительности?

17. Прочитайте работу А. Михайлова «Поэтика барокко» и ответьте на вопросы.

“Барокко” — это одна из сложнейших тем теории литературы, и литературовед, поставленный перед задачей говорить о барокко, чувствует необходимость одновременно с описанием, анализом или характеристикой “барочных” явлений заняться оправданием и самого барокко, т. е. как самого обозначения, так и самого обозначаемого. Эти обозначение и обозначаемое принимаются нами за совершенно неразрывное единство, и это утверждение, как понимает автор, само по себе есть предположение, которое в свою очередь нуждается в оправдании, но, конечно, не и доказательстве, что лежит за пределами возможностей литературоведческой или искусствоведческой науки. Такое предположение входит в общий круг всего, что должно быть, в своей общей взаимосвязи, оправдано и одновременно с чем должны быть выявлены основные принципы поэтики этого, оправдываемого “барокко”.

Автор с самого начала приоткрывает свои карты: его замысел состоит, в самом главном, в том, чтобы разойтись с некоторой обычной логикой двоичности, которая с давних пор проникла во всякую типологию культуры. Автор хотел бы бороться не с самой этой логикой вообще, которая стара как мир и неистребима, а только со вполне конкретным случаем ее применения. Обращенная на историю искусства и культуры, эта логика потребует представлять себе такую историю то как беспрестанную череду двух противоположных по типу стилей, которые сменяют друг друга столь же регулярно, как демократическая и республиканская партии в органах власти США, то ставит стили в неравное положение, представляя себе одни — первичными, другие — вторичными, зависящими от первых, несамостоятельными и нетворческими. То же, что именуется теперь в истории литературы и в истории искусств “барокко”, с самого начала, как только слово “барокко” из обычного языка было перенесено в науку и обнаружило свою способность функционировать как термин, сделавшись таковым, подпало под действие сразу двух вариантов той же логики. Сразу двух — потому что даже и те искусствоведы, которые видели в барокко (как стиле или направлении) нечто вполне равноправное с искусством Ренессанса, которому оно пришло на смену, не мог-

ли не замечать, что “барокко” противопоставляет классическому искусству некую “странность”. А в свою очередь такая “странность” неразрывно связана или даже слита с самим словом “барокко”, которое долгое время оставалось в литературном языке на положении своего рода предтермина — почти номенклатурного обозначения всего, что недопустимо выпадает из нормы и неоправданно ей перечит, и на определенном отрезке истории разделяло такую функцию со словом “готическое” (в ту пору полным своим синонимом). Само же слово “барокко” связано и слито со “странностью” как маркированным историко-культурным феноменом; согласно проводившимся исследованиям, “барокко”, слово с закрытой для большинства пользующихся им внутренней формой, возникает из своеобразного симбиоза двух далеких о своей семантике слов: “барокко” — это и известная с XIII в. фигура силлогизма, ведущая к ложным заключениям (из числа условных обозначений силлогизмов в схоластической логике), и жемчужина неправильной формы (из португальского языка; см: [Хоффмейстер 1987, с. 2]). Оба слова в своем взаимопроникновении сошлись на “странности”, которую одинаково подразумевают. В середине XIX в., осторожно проявляя свои терминологические потенции, слово “барокко” вполне руководствуется своей основной семантикой и таким путем определяется из прошлого. Тогда “барочное” — это все, что неоправданно отклоняется от нормы в сторону “странного”. А одновременно с тем, тоже проявляя вой терминологические потенции, слово “барокко”, очевидно, следует потребности ввести все это “странное”, коль скоро оно заявляет о себе как вполне закономерном историко-культурном феномене, в пределы новой нормы. Тогда оно определяется уже из будущего — из того, в такое движется сама неосознающая себя научная мысль (в той мере, в которой она не ведает цели своего движения).

В результате термин “барокко” обязан соединить в себе и странность и норму, и нарушение канонов и свой особый канон. А тогда, в зависимости от того, к чему склоняется исследователь,— к тому ли, чтобы исходить из “нормы”, или к тому, чтобы признавать самостоятельное значение неканонических канонов,— он и будет выбирать между возможностью считать все барочно-странным, каким-то проходящим, или переходным” моментом в истории культуры, или хотя

и полноценным, однако противостоящим принятому канону стилем, направлением и т. д.

Для Г. Вельфлина как одного из первооткрывателей барокко в изобразительном искусстве и архитектуре, который, стало быть, одним из первых сумел оценить барокко в его самостоятельном историко-культурном значении, барокко было “тем стилем, в который разрешается Ренессанс, или,— добавляет Вельфлин,— тем, в который, как чаще выражаются, вырождается ренессанс” [Вельфлин, 1986, с. 11]. Вырождение, переход и побочность — это три способа осмысления “барокко” в науке; всякий раз это барокко оказывается в тени некоей нормы, разумеющейса само собою.

Как писал Г. Вельфлин, разделявший довольно распространенный взгляд на так называемую неравномерность развития искусств, “бывает так, что когда начинается упадок одного из искусств, другое только еще обретает свою подлинную сущность. Непрактичное и непригодное для архитектуры может восприниматься как вполне адекватное в музыке, потому что она по самому своему естеству создана для выражения бесформенных настроений” [Вельфлин, 1986, с. 96], а барокко и вообще “означает деградацию до бесформенного состояния” [там же, с. 54]. Можно предположить, что, как и в этом случае, идея неравномерности чаще всего проистекает из неосведомленности относительно искусства. Сама же логика рассуждения такова: если барокко в архитектуре — это упадок, то музыка — это и с самого начала упадок; она по своей природе принадлежит вторичному стилю и населяет его область. Там, где архитектура “выходит за свои естественные границы”, там “музыка с ее выражением настроений соответствует оттеснению на второй план законченно ритмического письма, строго систематического построения и ясной наглядности членения” [там же, с. 97]. Музыка барокко (включая и Палестрину) определяется у Вельфлина через то, чего она лишается — будто бы всего неадекватного ей по природе. Однако это проливает яркий свет на то, как вообще мыслится вторичный, или побочный стиль,— что и сохранилось в истории культуры вплоть до наших дней.

Для приверженцев же второго варианта логики двоичности, по которому барокко — “вторичный” (побочный, переходный) стиль, ущербность барокко не подлежит никакому сомнению. Стиль вторич-

ный и переходный [см: Лихачев, 1973], он куда-то переходит нестерпимо долго.

Конкурирующий с “барокко” другой термин, “маньеризм”, заимствованный Э. Р. Курциусом в искусствоведении и отсюда перенесенный им в историю литературы [см: Курциус, 1978, с. 277—305], уже без колебаний дает оценку — так, как он был задуман,— целой эпохе, исходя из критериев эпохи, ей предшествовавшей: “маньеризм” противопоставляется классическому и, как стиль манере у Гете,— уравновешенному гармоничному стилю.

Классицизм и маньеризм в таком случае — это “аисторические константы стиля” [Неймейстер, 1991, с. 847], а тогда “азианизм — первая форма европейского маньеризма, аттицизм — первая форма европейского классицизма” [Курциус, 1978, с. 76].

Вслед за Курциусом известные популярные книги Г. Р. Хоке [Хоке, 1966; Хоке, 1967], несколько легкомысленного ученика великого учителя, широко и плоско разворачивают бесконечные “манерные” странности барокко. Повсюду, от Вельфлина до Лихачева, к барокко приставляется мера предыдущей эпохи, стилизуемая в духе классической гармонии или хотя бы ориентируемая на нее.

Однако огромная эпоха барокко вполне заслуживает того, чтобы, обращаясь к ней, мы прилагали к ней ее собственную меру — по меньшей мере настолько, насколько мы будем способны извлечь такую меру из самой литературы барокко. А такая мера (и это вторая гипотеза, которой необходимо будет самооправдаться вместе с оправданием самого барокко), скорее привязана к будущему, чем к прошедшему. Даже более того: выяснится (пока будет оправдываться эта вторая гипотеза), что если продолжить рассуждение дальше, от барокко к его прошлому, к его истокам, то, по всей видимости, все предыдущее окажется в зоне действия той же — “барочной” меры. Барокко, таким образом, по нашему предположению определяется из будущего — на своем пути к будущему; стало быть, определяется такой силой, которая действует в нем, постепенно открывая себя.

И еще одна, третья гипотеза. Если изучать литературоведческую номенклатуру стилей и эпох по ее происхождению, то, скорее всего, далеко не случайным окажется то, что по крайней мере пять таких обозначений пришли в литературоведение из искусствознания или же в первую очередь были соотнесены с архитектурой, с изобразитель-

ным и прикладным искусством. Таковы “барокко”, “маньеризм”, менее распространенный термин “бидермайер”, родившийся в немецко-австрийской культуре, “импрессионизм”, возникший во Франции (в виде пренебрежительной характеристики), и наконец “модерн”, называющийся по-немецки “Jugendstil”, а по-французски — “L'art nouveau”. Такое обстоятельство имеет, как можно полагать, прямое касательство к внутреннему устройству того, что называют “барокко”, — во всех трех случаях тесная связь литературного творчества с изобразительным искусством вполне очевидна, и это позволяет заранее предполагать тесную соотнесенность словесного и изобразительного искусства по существу.

Наконец, еще одно предварительное замечание, — скорее, уже не гипотеза, но подытоживание общего взгляда, какой сложился в науке к нашим дням. Этот взгляд сводится к тому, что хотя о барокко очень часто говорили и говорят как о “стиле”, на самом деле барокко — это вовсе не стиль, а нечто иное. Барокко — это и не направление. С этим, кажется, согласен даже Д. С. Лихачев [см. Лихачев, 1973, с. 192]. Зато в качестве некоторого условного выражения возможно говорить о барокко как о “стиле эпохи”. Это очень удобно, так как в ряде случаев, когда уже все встало на свои места, позволяет сокращать до такой вполне условной формулы слишком громоздкие рассуждения. А иногда это даже и полезно, если только твердо знать, что барокко — это не “стиль”.

Скрупулезные новейшие исследования, стремящиеся во всех подробностях восстановить процесс усвоения понятия “барокко” наукой о литературе [см. особ. Яуман, 1991], как раз весьма впечатляюще показывают, что одновременно усваивались и обрабатывались литературоведческим сознанием разные понятия “барокко”¹ — понятия с разным объемом и различным генезисом: понятие историко-культурного типа, идущее от Якоба Буркхардта (ср. также “барокко” у Ницше: [Барнер, 1970, с. 3—21; Гот, 1970, с. 35—50]; историкотипологическое понятие, сформованное Генрихом Вельфлином; понятие “эпохи барокко” [см: Холли, 1991], понятие “барочного стиля” — в последнем, очевидно, уже ощутимы результаты конвергенции понятий с различным происхождением, складывающиеся в нечто новое. Это новое с самого начала 1920-х годов и встает перед наукой как задача и загадка, заряженные высочайшей актуальностью и про-

буждающие огромное волнение. Тут, причем именно с самого начала 1920-х годов, понятие “барокко” предстает как общий и целостный смысл — как смысл, очевидно поставленный перед всей наукой.

Анализ литературных явлений барокко должен в общем и целом соединиться с оправданием самого барокко — с осторожным выведением и изыскиванием того, чем оно вообще может быть. Тот материал, который оказывается при этом в поле зрения, подсказывает, что выяснить все это, вероятно, возможно, если задаться вопросом о том, как мыслится в то время, в эпоху барокко, произведение искусства. То, как оно мыслится, может послужить началом для обследования того, что мы называем барокко, со стороны его поэтики. То, как оно мыслится, глубоко заходит — это выяснится в ходе дела — во внутреннюю устроенность разных произведений: созданий разных жанров, объемов, стилей, творческой направленности, предназначений и т. д. То, как оно мыслится, направляя, в частности, строй произведения, готовит внутри его те места, которые затем занимают существующие до всякого поэтического произведения и наряду с ним создания эмблематического “жанра*” — тоже произведенные характерным мышлением того времени, мышлением, которое особым способом сопрягает слово и образ. Эти создания входят внутрь произведения, на словно нарочно приготавливаемые для них места. Но и поэтические произведения, и эмблемы в свою очередь восходят к определенному мышлению слова, а именно к такому мышлению, которое, во-первых, относится к чрезвычайно давней и на протяжении тысячелетий в основном и главном стойкой традиции, а во-вторых, знаменует некоторый завершительный, итоговый характер такой традиции.

И здесь, в качестве последнего предварительного замечания, нам приходится — хотя бы кажущимся образом — отдать дань пресловутой двоичности и привести некоторую вызывающе-примитивную схему, хотя в таком ее виде она безусловно не соответствует никакой сколько-нибудь тонко устроенной действительности. Если представить себе, что существует троякое отношение: автор — слово (язык) — действительность,— то могут существовать принципиально разные отношения между этими тремя сторонами. Вот как-вы два различных вида таких отношений: В одном случае автор (писатель, поэт) сообщается с действительностью через слово и отнюдь не располагает прямым, непосредственным сообщением с действи-

тельностью. Во втором случае автор, напротив, установил с действительностью так называемые непосредственные отношения и, пользуясь словом, так или иначе подчиняет свое слово своему так называемому “видению” действительности; тут получается даже, что сама действительность выражает себя в слове, и писатель может даже стремиться к тому, чтобы вслушиваться в слово “самой” действительности и по возможности не привносить ничего от себя,— так или иначе понятое, истолкованное и сформулированное, это “вслушивание” регулирует тогда его, авторское, уразумение всей ситуации. В этом случае действительность как бы сильнее слова, и слово прежде всего находится в ее распоряжении, а уж затем в распоряжении автора, который, однако, владеет словом от лица действительности. В первом же случае все иначе: у автора нет прямого доступа к действительности, потому что на его пути к действительности всегда стоит слово,— оно сильнее, важнее и даже существеннее (и в конечном счете действительнее) действительности, оно сильнее и автора, который встречает его как “объективную” силу, лежащую на его пути; как автор, он распоряжается словом, но только в той мере, в какой это безусловно не принадлежащее ему слово позволяет ему распоряжаться собою как общим достоянием или реальностью своего рода. Главное — что слово встает на пути автора, и всякий раз, когда автор намерен о чем-либо высказаться, особенно же если он желает сделать это вполне ответственно, слово уже направляет его высказывание своими путями. Такое слово заготовлено наперед — самой культурой, оно существует в ее языке, и такое слово оправданно именовать готовым, вслед за А. Н. Веселовским, имея при этом в виду, что такое готовое слово есть вообще все то, что ловит автора на его пути к действительности, все то, что ведет его своими путями или, может быть, путями общими, заранее уже продуманными, установившимися и авторитетными для всякого, кто пожелает открыть рот или взять в руки перо, чтобы что бы то ни было высказать. Такие представления — схематически-предварительны, однако они, по всей видимости, улавливают что-то от реальности отношений. Можно говорить о культуре готового слова. Риторическая культура — это культура готового слова. Суть риторики, по-видимому, и заключается в том, чтобы придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного; на место такого слова, которое мы (быть может, без достаточного основа-

ния) можем мыслить себе как вольное и “привольно” самоопределяющееся относительно автора и относительно действительности, приходит, с наступлением риторики, слово, идущее проложенными путями и ведущее по ним всякого (ответственно) высказывающегося.

Эпоха барокко лежит в пределах риторической культуры и имеет дело с готовым словом, но в его особом состоянии.

2. Произведение в эпоху барокко

По всей вероятности, мы можем говорить о том, что в XVII в. сосуществуют два различных способа истолкования знания — один, восходящий к традиции, хотя, возможно, и не к традиции во всей ее полноте, и другой, — новый и связанный с последующими достижениями науки. Этот второй привычнее для нас сейчас; для него характерно то, что границы познанного постоянно “раздвигаются” и, стало быть, еще не познанное, пока оно еще не познано, отодвигается все дальше от нас. Первый же способ точно так же имеет дело с еще не познанным, однако делает акцент на его возможной непостижимости, на тайне. Стремясь овладеть тайной или даже проникнуть вглубь ее, такой способ, однако, скорее готов считаться с тем, что тайна — это не еще не познанное, но непознаваемое вообще; тогда овладеть тайной значило бы лишь удостовериться в существовании таковой, ввести ее в свой круг зрения и, так сказать, иметь ее при себе. Тайное входит тогда в состав нашего знания, однако входит именно как тайное.

Такой способ истолкования знания имеет самое прямое отношение к поэтике барокко. Создания эпохи барокко, включая и те, которые мы на нашем языке склонны называть “художественными”, суть всегда запечатления известного способа истолкования знания — по преимуществу способа традиционного, который описан у нас как первый. Вполне возможно даже допустить, что из числа таких созданий эпохи барокко, какие всякий раз суть подобные запечатления, те, которые мы назвали бы “художественными”, выделяются лишь тем, что они не просто запечатляют известный способ истолкования знания, но и воспроизводят его своим бытием — воспроизводят “символически”, как можно было бы сказать, прибегая к языку позднейшей эпохи, здесь, безусловно, не адекватному сути дела. Она же состоит, го-

вора совсем коротко, в следующем: положим, что существует энциклопедический свод имеющегося знания; в таком своде, если только он следует первому из способов истолкования знания, будут названы и те тайны, о которых известно, что они существуют в мире. Если же такая энциклопедия не ограничится только тем, что даст нам в руки свод имеющегося знания, но пожелает воспроизвести самую суть этого знания, то она должна будет ввести внутрь себя тайну,— не ту, о какой будет говориться, что она наличествует в мире, а ту, о которой читателю не будет сообщено ровным счетом ничего и которая просто будет наличествовать в книге как некая неявность, о какой читатель, берущий в руки книгу, может даже и не подозревать. В остальном же такая энциклопедия может вполне сохранить свой привычный вид, продолжать располагать свои статьи по алфавиту или в каком-то ином порядке, признанном целесообразным и удобным, и т. д. Если теперь такая книга действительно существует,— книга, которая включила внутрь себя некую тайну, или неявность,— то она тем самым уподобила себя, во-первых, знанию, как истолковывается оно в этой культуре, во-вторых же, самому миру, как существует он, истолкованный в этом знании о нем. А этот мир, согласно тому, как истолковывает себя знание о мире, есть мир, непременно заключающий в себе тайное и непознаваемое.

Итак, согласно сказанному, существуют своды знания двух видов: такие, которые “просто” передают известные сведения о мире, и такие, которые не довольствуются только этим, а вбирают в себя самую суть знания — как знания, заключающего в себя знание тайны, что, как сказано, должно повлечь за собой наличие в таком своде некоей утаенности, неявности. Граница между сводами знания одного и другого вида совершенно текуча, и вот по какой причине: смысл утаиваемого — в том, чтобы не выдавать себя, а потому никогда нельзя с уверенностью сказать, что в такой-то книге нет ничего такого, что утаивалось бы от читателя. “Отсутствие” заложенной в книгу тайны можно устанавливать лишь на основе некоторых косвенных показателей: так, сочинение, ставящее своей целью прояснить суть знания или мышления, едва ли, рассуждаем мы, будет заинтересовано в том, чтобы утаивать что-либо от читателя; но такие рассуждения весьма шатки. Мы можем считать вероятным, что “Рассуждение о методе” Декарта не заинтересовано в том, чтобы особо утаивать что-либо от чи-

тателя, со-мыслящего с автором. Однако такие книги, такие создания, которые утаивают что-либо от читателей, и не создаются — постольку, поскольку они что-то утаивают,— для читателей: представим себе, что некоторый принцип, положенный в основу всего строения известного текста, становится известным лишь спустя три столетия,— ясно, что такой принцип задумывался автором произведения не как существующий для читателя, но как-существующий для самого создаваемого им, причем, как даже ясно нам теперь, по той причине, что это создаваемое (как бы ни называть его — текстом ли, произведением ли, и т. д.) мыслится на основе так, а не иначе постигаемого знания и притом уподобляет себя сути этого знания и сути так, а не иначе истолковываемого, на основе того же знания, мира. Когда говорят о том, что произведения эпохи барокко суть некоторые подобия мира, то это — сокращенное выражение гораздо более сложных отношений. Точно так же, когда говорят, что в эпоху барокко мир нередко уподобляется книге, то и это уподобление есть сокращение гораздо более сложных отношений, какие устанавливаются между произведением, миром, автором, читателем. Тем же общим, той общей сферой, в которой осуществляются все такие отношения, оказывается несомненно сфера самоистолкования самой этой эпохи, культурный язык ее самоистолкования.

В культурном языке самоистолкования эпохи барокко все, как оказывается теперь, чрезвычайно сближено — так, знание (наука) и поэтика. Обращаясь к этой эпохе, мы встречаемся с непривычными отношениями и, естественно, не справляемся с ними, хаотически примешивая к ним все привычное для нас, что с совершенно иной стороны тем не менее связано с “барочным” непроглядными путями исторической логики.

Вот всего несколько моментов, характерных *для эпохи барокко*:

1) научное и “художественное” сближено, и различия между ними, как предстают они в текстах, упираются в возможную неявность, неоткрытость того, что можно было бы назвать (условно) художественным замыслом текста; поэтому различия шатки;

2) все “художественное” демонстрирует или может демонстрировать перед нами тайну как тайну, мы же можем не подозревать об этом;

3) все “художественное” демонстрирует тайну тем, что уподобляется знанию и миру — миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое;

4) все непознаваемое, какое несомненно есть в мире, для “произведений” (или как бы ни называли мы то, что создает автор — писатель и поэт — эпохи барокко) оборачивается поэтологическими проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике “произведения” — то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи, тексты, произведения;

5) последние — произведения, тексты и пр., — делаются непременно как своды — слово, которым мы условно передаем сейчас непреходящую сопряженность этих произведений с целым миром, с его устроенностью и сделанностью;

6) будучи “сводами”, такие произведения не отличаются ничем непреходящим от таких “сводов”, какие представляют собою энциклопедии, отчего и наш пример выше содержал ссылку именно на энциклопедию как такую форму упорядочивания знания, которая отвечала знанию эпохи, которое толкует себя как знание полигисторическое, т. е., в сущности, как полный свод всего отдельного;

7) будучи поэтическими сводами, произведения репрезентируют мир; поэты эпохи барокко создают, в сущности, не стихотворения, поэмы, романы, — так, как писатели и поэты XIX в., — но они по существу создают все то, что так или иначе войдет в состав свода — такого, который будет в состоянии репрезентировать мир в его полноте (т. е. в цельности и в достаточной полноте всего отдельного), а потому и в его тайне;

8) так понимаемое, все создаваемое непременно сопряжено с книгой как вещью, в которую укладывается (или “упаковывается”) поэтический свод; не случайно и то, что творит Бог, и то, что создает поэт (второй бог, по Скалигеру), сходится к книге и в книге, как мыслится они и ту эпоху, — к общему для себя;

9) репрезентируя мир в его полноте, произведение эпохи барокко тяготеет к энциклопедической обширности, — энциклопедии как жанру научному соответствует барочный энциклопедический роман, стремящийся вобрать в себя как можно больше из области знаний и своими сюжетными ходами демонстрирующий (как бы “символически”) хаос и порядок мира;

10) репрезентируя мир в его тайне, произведение эпохи барокко тяготеет к тому, чтобы создавать второе дно — такой свой слой, который принадлежит, как непрменный элемент, его бытию; так, в основу произведения может быть положен либо известный числовой расчет, либо некоторый содержательный принцип, который никак не может быть уловлен читателем и в некоторых случаях может быть доступен лишь научному анализу; как правило, такой анализ лишь предположителен; “отсутствие” же “второго дна” вообще никогда не доказуемо.

“Произведение” эпохи барокко, то, что мы привычно именуем произведением, глубоко отлично от созданий литературы, прежде всего XIX в. Вместе с тем такое “произведение” (произведение-свод, произведение-книга, произведение-мир и т. д.) стоит в центре поэтологической мысли эпохи барокко — уже потому, что привычное рассмотрение произведения во взаимосвязи “автор — произведение — читатель” требует от нас значительной перестройки и корректур: читатель выступает как неизбежное приложение ко всему тому, что прекрасно и “самодостаточно” устраивается во взаимосвязи: автор — произведение — мир — знание. Важность для произведений той эпохи “знания”, их погруженность в сферу знания тоже решительно отличает создания XVII столетия от позднейшей литературы, которая освободилась, как нередко казалось ей, от бремени научного, размежевалась со знанием и наукой и, как тоже казалось ей, начала заниматься своим делом.

Тайная поэтика барокко [ср.: Герш, 1973; Штреллер, 1957] заключается, собственно, не в том, что некое содержание в барочном произведении зашифровывается и этим утаивается от читателя, — романы с ключом создавались и в эпоху барокко, и до нее, и позже. Зашифрованное таким образом можно было при известных условиях и расшифровать. Тайная же поэтика барокко обращена не к читателю, а к онтологии самого произведения, которое может и даже должно создавать свое “второе дно”, такой глубинный слой, к которому отсылает произведение само себя — как некий репрезентирующий мир облик-свод.

Само зашифровывание какого-то содержания оказывается для искусства барокко возможным потому, что это искусство по своей сути предполагает неявный слой, который способен задавать строение

всего целого — как числовые отношения всей конструкции целого или риторическая схема, — и определять протекание произведения в его частях. Как показывают новые изыскания [Отте, 1983], судьба рукописного наследия герцога Антона Ульриха Брауншвейгского, одного из наиболее заметных барочных писателей, была несчастным образом связана с его намерением зашифровать в последних частях своего романа “Римская Октавия” (во второй редакции) некоторые скандальные события, связанные с членами этого правящего дома: после кончины герцога, который был одним из самых выдающихся барочных романистов — конструкторов большой формы исторического романа, часть рукописей была даже уничтожена. При этом ясно, что возможность зашифровывать в романе события совсем недавнего прошлого, совмещая их с событиями совсем иных эпох, укоренена в самом мышлении истории, как запечатляется оно в барочном романе, а такое мышление сопряжено с тем, как мыслится неповторимое и повторимое, индивидуальное и общее, в конце концов с тем, как мыслится человек. Всякая тайна более эмпирического свойства пользуется как бы предусмотренной в устройстве барочного произведения полостью тайны — особо приготовленным в нем местом.

Итак, несмотря на нередкие и как бы вполне обычные признаки завершенности, — именно они дали основания для того, чтобы в истории культуры некоторые произведения барочного искусства были переосмыслены в духе “проникновенности”, — создания барокко открыты вверх и вниз “от себя”, они совсем не совпадают еще с своей внутренней сущностью и в этом отношении отнюдь и не являются произведениями в позднейшем, общепринятом впоследствии смысле.

Если сказать, что они открыты своему толкованию, комментированию, что они требуют такового и нуждаются в таковом, то это будет означать, что мы выразили эту же открытость иначе, с другой стороны; рациональное продолжение высказанного в произведении, его обдумывание, всякого рода осмысление и толкование — это такой ореол произведения, без которого оно вообще не обходится; это такой процесс, в который произведение погружено и который начинается еще “внутри” произведения. В этом способ его самоотождествления — существования в качестве себя самого. “Внутреннее” обнаруживается через истолкование содержащегося в произведении; современные исследователи барокко, открывающие тайную поэтику барокко и

пытающиеся освоить эти тайные фундаменты барочных конструкций, тоже вполне повинуются заключенному в таких созданиях способу их существования.

Если представить себе создание барочного искусства, последовательность частей которого вполне однозначно определена, то мы можем вообразить себе и то, что над всяким линейным движением здесь начинает брать верх та сила, которая от всегда отдельного уводит вверх, в вертикаль смысла. Произведение как конструируемая конфигурация пронизывается силами, перпендикулярными к движению по горизонтали, и эта сила весьма способствует раздроблению целого и на отдельные части, и на отдельные элементы знания: произведение как свод-объем (книга являет произведение и как ставший зримым объем) легко разбирается. Будучи сводом-объемом, произведение точно так же и собирается — из отдельного и разного. Его бытие уходит в вертикаль смыслов — которые толкуются, комментируются, окружаются экзегетическим ореолом и тем самым постоянно указывают на нечто высшее за своими собственными пределами, как книга указывает на мир.

Литература барокко — это ученая литература, а писатель той эпохи — это ученый писатель, откуда, впрочем, не следует, что писатель — это непременно ученый: нет, его “ученость” проистекает из сопряженности им создаваемого со знанием, — естественно, что эта сопряженность подталкивает писателя приобщаться к учености и накапливать ее в духе барочного полигистризма: как знание всего отдельного.

Гриммельсхаузен, по старой традиции и по Морозову [Морозов, 1984], — это “народный” писатель, однако он пишет как писатель ученый [Карбоннель, 1987, с. 301], о его энциклопедических познаниях см: [Вейдт, 1987, с. 445; Шефер, 1992, с. 105—106]; и его “Симплициссимус”, долгое время читавшийся как сочинение автобиографическое и наивно рассказанное, тоже есть своего рода свод частей, правда, со своими смещениями и акцентами в таком построении целого. Есть части, где ученость конденсируется. Так, в этом произведении на довольно небольшом пространстве мы встречаем: перечень исторических лиц, отличавшихся особо хорошей памятью, — он начинается с Симонида Кеосского и кончается Марком Антонием Муретом, причем нередко даются точнейшие ссылки на источники

[Гриммельсхаузен, 1988, с. 148—150]; рассуждение о почитании почетных званий, вновь с большим списком исторических и мифологических лиц и их заслуг [там же, 157—160]; перечень знаменитых людей, которыми, по самым разным поводам, были недовольны их современники [там же, 163—166], — список, который делает честь его составителю и который весь продиктован тем самым “любопытством” (*curiositas, curieusit̄*), что создавало кунсткамеры как собрания всяких вещей, выпадающих из нормы, всяких “уродов” [см: Панченко, 1984, с. 189; Фрюзорге, 1974, с. 193—205], и впоследствии было почти полностью утрачено. Читать историю под углом зрения всего “куриозного” требовало особой наблюдательности и того специфичного для эпохи “острого ума” (*argutia, agudeza, esprit, Witz, wit*), КОТОРbрд способен прорезать мир в самых неожиданных направлениях и нанизывать на одну нить далекие друг от друга вещи. Так и здесь: мы узнаем, что афиняне были недовольны громким голосом Симонида, а лакедемоняне — Ликургом, ходившим низко опустив голову, римляне не любили Сципиона за храп, Помпея — за то, что он чесался одним пальцем, а не всей рукой, Юлия Цезаря — за то, что тот не умел ловко препоясываться, т. д. и т. д. Нет сомнения, что все подобные перечни нужны были Гриммельсхаузену не как собственно поэтический прием; правда, ему удавалось ввести их в роман с незатрудненной элегантностью, так что они не напоминают у него ученую справку, и тем не менее можно быть уверенным, что такие ученые вкрапления рассматривались как серьезные источники знания — хотя бы в том самом плане, в каком источником знания мог бы послужить уголок какой-нибудь кунсткамеры. Возможность их появления в романе заложена не в особом мире именно этого романа, и не в романном действии, и не в развитии сюжета, но в более общем — в том, как вообще мыслится произведение как целое. Поэтому составить последний из названных перечней выпадает на долю юного простака Симплиция, который по ходу действия и импровизирует этот по-своему блестящий ряд примеров. Хотя иной раз Гриммельсхаузен и считал нужным упомянуть о происхождении различных сведений, неожиданно ставших известным полудикарю, каким был Симплиций в отрочестве, однако писатель, очевидно, понимал, что в целом такую чудесную начитанность, памятьливость и оборотливость и не нужно объяснять, — ученость романного героя проистекает оттуда же, откуда и ученость

самого сочинителя, она идет из установки на комментирование любого появляющегося в произведении смысла и отнюдь не должна и не может оправдываться ситуацией, психологическими моментами и т. п. Подобно автору, персонаж приговорен к тому, чтобы слыть и быть ученым. Даже и самое неученое сочинение в таких условиях не избегнет общей судьбы, и на него будут смотреть как на ученое творение, и то же самое — романский герой: он вынужден нести на себе то же самое бремя учености. Поэтому можно изобразить Симплиция заброшенным ребенком, который не успел узнать и самых наипростейших житейских вещей, а немедленно после этого наделить его самым тонким и детальным знанием; надо сказать, что Гриммельсхаузен пользовался такой возможностью, не злоупотребляя ею.

Комментарий, как и указатели, входит в построение произведения-книги. У Филиппа фон Цезена в его романе “Ассенат” (1670) комментарий выделен в особый раздел, который занимает около двухсот страниц (“Краткие примечания с изъяснением некоторых темных мест <...>”), а затем следует указатель. Если Мошерош писал второй том своих “Видений”, “наводнив его невероятной ученостью” [Морозов, 1984, с. 110], то он был верен тенденции времени, только все более укреплявшейся. В изданиях драм Даниэля Каспера фон Лэнштейна и И. К. Халльмана примечания тянутся десятками страниц, тогда как у Андреаса Грифиуса трагедия “Карденио и Целинда” (1657) еще обходится без примечаний, “Лев Армянин” (1650) и “Екатерина Грузинская” ограничиваются тремя-пятью страницами, и только в “Каролусе Стюарде” (1657) и “Папиниане” (1659) число примечаний вырастает вдвое-втрое.

Наличие указателя проливает свет на сущность барочного произведения. Указатели в эпоху барокко имеют место в тех произведениях, которые впоследствии рассматривались бы как “беллетристика”, Вот что В. Хармс пишет о функции указателя в “Видениях” Мошероша: “Ив конкретном, ненарративном контексте Мошерош расценивает “сновидение” как позитивную возможность познания, причем он подчеркнуто ссылается на Мишеля де Монтеня <...> к искусству которого оживлять традицию посредством цитирования классиков он и сам оказывается близок. Итак, не неспособность к познанию, но, напротив, устремленные к познанию и исполненные надеждой рефлексии и указания — вот что выстраивается вокруг фигуры Филан-

дера в тех повествовательных пассажах, в которых “я” автора-рассказчика заметно отличается от “я” Филандера-рассказчика с его суженным кругозором. По этой причине понятно и то, что то ли автор, то ли корректор или издатель придали этому зеркалу смутного мира энциклопедический указатель, задача которого состоит, в частности, и в том, чтобы облегчить различение сферы добродетелей и сферы пороков” [см: Мошерош, 1986, с. 264—265; ср.: Вельциг, 1977]. Главные причины появления указателей, однако, внутренние: указатель есть потребность произведения, которым пользуются как сводом отдельных знаний. Тогда все отдельное должно быть извлечено из вовсе не обязательной для произведения горизонтально-линейной взаимосвязи и последовательности целого.

В некоторых крайних случаях создаваемое произведение — произведение-свод и барочная конфигурация смыслов — даже допускает двойное расположение своих составных элементов. Так, Симеон Полоцкий, создавая на русской почве свой позднебарочный “Вертоград многоцветный” (1676—1680), первоначально прибег к тематическому расположению стихотворений, а затем заменил его порядком алфавитным. Исследователь даже считает такую перестановку целого “уничтожением большого художественного контекста” [Сазонова, 1982, с. 209], в создании которого Симеон Полоцкий первоначально “основывался не на формальной, а на смысловой структуре сборника” [там же, с. 210], между тем как при алфавитной композиции “на первый план выдвигалась самостоятельность (и вместе с тем и самооценочность) каждого отдельно воспринимаемого стихотворения” [там же, с. 208],— “стихи, бытовавшие ранее в идейно-значительном контексте, предстают в новом варианте “Вертограда” как поэтическая россыпь” [Сазонова, 1991, с. 217]. Это выражение “россыпь” аналогично нашему — “расклад разного”, которое применимо в сущности к каждому барочному созданию, вопреки непрременной для многих (как то для драматических произведений) линейной конструкции.

Приведу параллельный пример из истории знания, получающего по преимуществу научное оформление. Впервые изданная в Базеле в 1565 г. энциклопедия врача Теодора Цвингера (ученика Петра Рамуса) “Театр человеческой жизни” (*Theatrum vitae humanae*) следовала в расположении (колоссального по объему) материала принципам рамистской топики: все дисциплины, имеющие отношение к “человече-

ским вещам” (исключались теология и физика с метафизикой), систематизировались с помощью логического древа, занявшего четыре страницы. “Аморфная история,— как пишет В. Шмидт-Биггеман,— была почленена согласно общим местам, *loci communes*, человеческих дел, согласно различным принципам причинности, по критериям психологическим и предметным,— тем самым была достигнута полная тонкая дифференциация всех областей человеческого знания, имеющих возможное практическое применение, с дефинициями и подразделениями”. Между тем объем “Театра” превысил пять тысяч страниц и тогда обнаружилось, что материал “истории”, связанный порядком логического органа, не поступал в распоряжение читателя: “Ибо масса примеров (*exempla*), топосов (*topoi*) и общих мест (*loci communes*) выходила за пределы возможностей человеческой памяти”. Поэтому в издании 1631 г. весь материал “Театра” получил новое, а именно алфавитное расположение, которое было признано наиболее вразумительным,— сложилось то, что в одном из текстов выразительно названо “Универсальным Полианфеем” — “Многоцветником”, заменившим прежний “Амфитеатр Универсума”, в котором все дисциплины обретаются в своем логическом порядке; есть “порядок самих материй”, и есть “порядок алфавитный”, по замечанию Лейбница (“*Zwingerus ordinem materiarum dederat, Beyerlingius in alphabeticum transformavit*” [Шмидт-Биггеман, 1983, с. 59, 64—65]).

Однако можно даже сказать, что проблемы поэзии и проблемы науки были в ту эпоху не просто близкородственными, но и тождественными — в той мере, в какой они постигаются морально-риторически. Недаром, как мы видели, “Арминий” Лоэнштейна естественно встает в ряд полигисторических изданий отнюдь не беллетристического плана, да еще с преимуществами перед ними в глазах благоволящего современника. В эпоху барокко происходит сближение, или как бы уравнивание:

1) различных наук — понимаемых в специфическом, весьма общем смысле как “история”;

2) наук и искусств: Декарту, как пишет Шмидт-Биггеман, “приходилось заботиться о различии искусств и наук”, потому что, “подобно Рамусу, он мог обращаться к гомогенной, однородной области предметов, только что метод Рамуса упорядочивал понятия и “места”,

топосы, а картезианский метод связывал идеи” [Шмидт-Биггеман, с. 295];

3) поэтики и риторики как дисциплины [см.: Дик, 1966; Фишер, 1968; Хильдебранд-Гюнтер, 1966], причем поэтика, которая и на деле никогда не оставляла риторику — “матерь всяческого учения” [Дик, 1968, с. 28], по выражению М. Бергмана (1676), уподобляется теперь риторике по цели (“убеждение”) [см. также: Фишер, 1968, с. 22, 23, 83].

Все эти сближения, совершавшиеся как переосмысление глубоких оснований культуры, происходят как обобщение языка этой культуры. Переосмысление захватывает все поле этой культуры. Оно направлено на то, чтобы привести в полный и цельный вид как язык культуры, так и самые ее основания. Этот процесс не ломает язык культуры, а собирает все, что есть, все, что доступно ей (ломка оснований культуры совершилась, как мы знаем теперь, только на рубеже XVIII—XIX вв.). Обобщение и собирание всего доступного культуре, всего наличного в ней совершается под знаком морально-риторической системы знания.

Между книгой научной и “беллетристической” есть нечто безусловно общее — это общность конструкции. Конструкция для эпохи барокко — это рамка и устройство смысловывявляющих процедур: рамка — знак книги-свода, книги-объема; смысловывявляющие процедуры — это взаимодействие горизонтальных и пересекающих их вертикальных сил осмысления. Конструктивность означает здесь презумпцию осмысленности — своего рода гарантию того, что из целого (как сосуда и объема) действительно прольется смысл (пусть бы даже он толком и не был известен и самому строителю целого). И научная книга тоже строится и издается как “рамочная конструкция” [Бохатцова, 1976, с. 557], — говоря иначе, как конструкция, которая выставляет наружу, делает зримой свою функцию рамки (для смысла, выявляющегося внутри целого), а тем самым и заявляет свои права на презумпцию осмысленности. И посвящения, и элогии, и указатели — все это интегральная часть целого [там же, с. 560]; все это — элементы устройства целого ради заключаемого вовнутрь его смысла, а также и выдаваемые наперед гарантии осмысленности: одновременно и нечто крайне существенное, и нечто поверхностно-внешнее. Указатель же — это настоящий ключ к произведению — например, к такому колос-

сальному по объему, как роман “Арминий” Лоэнштейна (1689—1690), который совершенно недостаточно только читать по порядку, следуя за его сюжетом. Зато в этом романе существует продуманная система соответствий разделов, которые проецируются друг на друга, создавая систему соотражений [см: Шарота, 1970, с. 427—435]. О такой системе соотражений, о ценности и высоком предназначении ее хорошо помнил еще Гете. В “Арамене” г. герцога Антона-Ульриха Брауншвейгского, писал восхищенный его творчеством Кристиан Томазиус, “история Ветхого Завета времен трех патриархов — Авраама, Исаака и Иосифа,— совершавшаяся среди язычников, изложена, наряду с обычаями древних народов, столь изящно <...> что невозможно не перечитывать ее, дабы насладиться до конца, неоднократно, познавая при этом течение мира — словно бы в зеркале и без огорчений” [Томазиус, 1688, с. 46]. Между тем расчет показывает, что для того, чтобы хотя бы один раз прочесть другой роман герцога — “Римскую Октавию”, — “неутомимый читатель должен читать его шесть недель кряду по двенадцать часов в день, а при чтении „Геркулиска” А. Г. Буххольца, книги, составляющей по объему одну пятую “Октавии”, ему никак не обойтись без картотеки и диаграмм, чтобы различать его 450 героев и иметь возможность следить за их судьбами” [Алевин, 1974, с. 117].

По письмам, какими обменивались герцог Антон-Ульрих и Лейбниц [см: Кимпель, Видеман, 1970, с. 67—68], можно судить о том, насколько поэт — творец энциклопедического романа (книги-мира) — черпает свое вдохновение в романе, творимом Богом. Он творит вслед за Богом и первым делом принимая во внимание (к сведению своему как историка) все те странности, что творятся в современном мире,— они, эти странности, суть составные той великой “конфузии”, которая должна и которой предстоит разрешиться в столь же великую окончательную гармонию всего. Эта конфузия, или путаница, пока она только путаница, мешает прочитывать гармонию целого, зато в свете целого выступает как бескрайне раскинувшийся материал преобразования, как тот самый расклад разного, который образует как энциклопедию, так и книгу-свод. Книга-свод — это кунсткамера мира, с тем же распределением интересов, какие характерно для кунсткамер петровских времен.

Барочное поэтическое произведение, произведение-свод, строящее себя как смысловой объем, который включает в себе известную последовательность и одновременно множество алфавитно упорядочиваемых материй, в точности соответствует тому, как мыслит эта эпоха знание: как стремящийся к зримой реализации объем, заключающий в себе Все. Все — это прежде всего совокупность всего по отдельности. И точно так же, как внутри барочного произведения возникает напряжение между полнотой обособленных материй или статей и последовательностью текста и возможного сюжета, такое же напряжение или даже известное противоречие проявляется в самом мышлении истории, которая не есть только свод сведений, но и последовательность исторических событий. Как бы ни переосмысливать саму историю (в смысле движения событий) в сумму и свод обособленных дат (по типу “естественной истории”), в слове “история” постоянно колеблются, сходясь и расходясь, сближаясь и отдаляясь, два его основных смысла, какие сложились, как обобщенные, к этому времени: история как последовательность событий; история как свод сведений [см. об “истории”: Крук, 1934; Шольц, 1974; Зейферт, 1977]. Один смысл невозможно представить обособленно от другого; нельзя мыслить одно без другого.

Сложноустроенности книги-свода барочной поры вполне аналогична непривычность устроенности барочной личности, которая столь отчетливо выступает перед нами в функции барочного автора, — отчетливо и трудноуловимо.

Коль скоро в эпоху барокко отношения автора и произведения таковы: произведение доминирует над автором от лица мироздания и бытия, — то автор совсем не “субъект” в том смысле, в каком затвердила это слово академическая философия XVIII — начала XIX вв., не субъект, который противостоял бы опредмеченному миру, равно как и миру своего собственного создания. Создатель произведения — это в первую очередь функция произведения, и он творится поэзией, он есть проявление поэзии в произведении через поэта; не забудем при этом, что произведение поэтическое вовсе не разграничено решительными и надуманными мерами от “вообще” произведения, т. е. произведения научного и т. п. Автор, как поэт и как личность, индивидуальность, тоже участвует в мире своего произведения, — которое создается им и создает его, — он в полной мере причастен в царящей в

нем, в его раскладе разного, смысловой прерывности. Точно так же, как и все стороны произведения, авторское “я” ввергнуто в этот мир. Отчасти писательское “я” ввергнуто в него точно так же, как и любой персонаж внутри произведения, как и любой персонаж с его “я”.

Если сопоставлять такое положение писательского, авторского “я” с тем, что было позднее, уже в XVIII и в XIX вв., то такое “я” барочного автора будет выглядеть отчужденным от самой эмпирической личности писателя. Но ведь это так и есть! Правда, эту отчужденность надо понять достаточно конкретно: она осуществляется в мире, который истолковывает себя как театр [Алевин, 1985, с. 87—90; Курциус, 1978, с. 148—154; Барнер, 1970], причем для эпохи барокко — это не просто метафора и “красивый” образ, но адекватное выражение своего самоистолкования. Если мир — это театр, то человек — актер в этом мире; актер невольный, принужденный к лицедейству сущностью мира; таково самоистолкование человека, уходящее вглубь, в эпоху барокко приобретающее экзистенциальный смысл и укреплявшееся уже у Шекспира. Человек принужден играть некоторую роль, к которой его “я”, как это очевидно для него самого, не сводится, между тем как “он сам” ускользает от самоосуществления, безысходно плененный в своих самоотчуждениях. Уже из сказанного сейчас явствует, что этот беспрестанно отчуждаемый человек может мучительно переживать такую свою обреченность ролям и что через такие роли столь же отчетливо рисуется для него проблема “себя самого”, своей самотождественности, между тем как она, эта его тождественность самому себе, первым делом выступает перед ним как иное роли, как такое иное, которое никак не удастся схватить, уловить и удержать. (Правда, нам следует поразмыслить над тем, что, рассматривая проблему так, — самотождественность через и сквозь самоотчуждение, — мы в своей ретроспекции подменяем положение дел ложной телеологией: на деле же речь идет не о схватывании ускользающего тождества, но о предугадывании самотождественности через формы иного, какие с этого момента предугадывания начинают восприниматься как насильственные отчуждения личности от нее самой). Вот и Симплиций из романа Гриммельсхаузена вынужден брать на себя разные роли — простака, шута, охотника из Зеста, искателя приключений, искателя правды, и его “я”, а это “я” рассказчика, принуждается к постоянным превращениям, все же такие превращения

наступают, как это и отвечает смысловому устроению целого (не только произведения, но и целого мира в его самоистолковании!), неожиданно, стремительно, как мгновенный *Umschlag* — срыв-переворот, к чему так склонно барокко в своем мышлении и в своей поэтике. Симплиция время от времени отнимают у него самого и принуждают к новой роли, и всякий раз его новое самоощущение и его “психология” складываются из требований роли и его же рефлексий по поводу таковой; в конце концов он вынужден брать на себя все, что вытекает из роли, соответственным образом неминуемо впадая в новый грех, а то “я”, что рассказывает о своей жизни,— это оболочка ролей, их начало и конец. Не “я” остается самим собою, принимая на себя все новые роли, но всякая роль настаивает на своем, оставляя этому “я” последний уголок для обдумывания своей судьбы. “Я” завоевывает здесь себя, начиная с некоторой пустой оболочки, и такое самоосвоение совершается длительно и многоступенно.

“Я” персонажа, тем более “я” рассказчика — вполне подобно “я” самого автора, и наоборот. А поскольку “я” вовсе не есть субъект в позднейшем смысле, то в произведениях эпохи барокко нередко происходит удивительно незатрудненное перетекание материала из жизни автора в произведение. Если мы живее представим себе, как автор — создание поэзии — оказывается внутри своего произведения, как это произведение вбирает его в себя и подчиняет его себе и своему смыслу, то незатрудненность такого перетекания станет более понятной: любой барочный персонаж не обрел еще своей самотождественности, он лишен единства, которое было бы определено изнутри, он лишен единства, которое было бы определено прежде всего психологически, он лишен психологической сплошности, присущей персонажу реалистического произведения XIX в., поскольку не обрел даже еще и своей самотождественности 2; он существует в той же самой смысловой прерывности, что и само бытие, что и сам его автор,— тут все слишком изоморфно, чтобы между автором и персонажем не возникала некоторая близость на фоне общего,— отнюдь не интимная близость психологического плана, где надо долго разбираться, прежде чем мы дойдем до определения истинных соотношений и связей, но заведомая общность устроения и судьбы. Можно сказать, что автор и его персонажи близки, потому что не успели разделиться, размежеваться. Они близки, потому что не успели утвер-

даться каждый в своей osobости. Таково у Гриммельсхаузена отношение между автором и Симплицием: они соотножаются, как вообще со-отражаются сходные смысловые элементы, они, если можно так сказать, одинаково знают — в своем вечно отчуждаемом существовании — об этой одинаковой печати вечной инаковости, какая поставлена на них. Герой романа — все равно что одна из ролей, присужденных, назначенных судьбой автору, — одна из ролей, настолько сходных с другой такой же ролью, именно ролью автора, что ему и героя романа легко вообразить себе автором — рассказчиком произведения. Все встретившееся в жизни автору, всякие эпизоды и случаи из его жизни, всякие анекдоты, услышанные им, все увиденное и самого разного рода впечатления, — все переходит от него к герою, отчего, однако, персонаж не становится персонажем автобиографическим: это и не “сам” автор, и не вариант личности автора, сложенный по его подобию, а это другая человеческая роль другого “я”, а потому любые жизненные впечатления, вовсе не привязанные к личности неразрывными узами психологического переживания во всей его интимности, переходят в произведения просто как отдельные смысловые элементы самой жизни — жизни, которая к тому же отмечена той же смысловой прерывностью, что и произведение в его протекании.

“Я” в эпоху барокко, конечно, прекрасно знает о себе и прекрасно отдает отчет в своем особом существовании, но вот то, как оно знает себя и как оно осмысляет себя, резко отличает его от позднейшего состояния человеческого “я”. Эпоха, изведавшая мистические порывы, эпоха Иоганна Арндта (1575—1624) и Ангела Силезского (Иоганна Шеффлера, 1624—1677), эпоха зарождающегося пиетизма с его призывом к погружению внутрь души, “в себя” (*in sich gehen*, [Опиц 1969, с. 11]), внимательнейшему самонаблюдению — она ничего не знала и не подозревала о психологически понятном “внутреннем”, о таком психологическом пространстве, которое безраздельно принадлежало бы индивиду, — все “внутреннее” разыгрывается в том же мире как театре, в том же самом мире, где есть небо и ад, где ведется непрерывная борьба между добродетелями и пороками, выступающими вполне активно и самостоятельно, как олицетворенные силы, стремящиеся покорить под власть свою людей — одного, как и всех, “меня”, как и всякое другое “я”. В своем погружении вовнутрь

такое “я” скорее могло повстречать Бога, нежели свою собственную сущность.

Иначе говоря, эпоха еще помнила: найти себя отнюдь не значит непременно настаивать на своем; чтобы найти себя, возможно потерять себя, однако, прежде того направив себя в определенную существующую сторону, внутрь, найти себя может означать забыть себя, забыть о себе и о своем. Обретение себя может быть плодом самозабвения и самоотвержения. Такое “я” — помимо того, что оно может становиться подмостками, на которых, словно на театре, будут действовать добродетели и пороки,— может делаться и вместилищем всякого знания, знания полигистора, который перелагает себя в “сведения” наподобие того, как человек может, да и должен, вынужден, полагать себя в определенную роль,— потому что ведь иначе как надев некую маску, он не сможет быть и самим собою. Каждый носит маску, и весь мир — великое лицедейство, но маска не прирастает к лицу, хотя лицо ею закрыто: “я” становится великой проблемой того иного, которое всякий раз и семь “я” сам.

Однако это же положение дел объясняет, почему разные “я” так легко обмениваются и разными масками (которые все равно всегда чужие), и разным жизненным и житейским опытом. Внутри произведения “я” персонажа может претендовать на тот опыт, который больше принадлежит миру, чем “мне”, точно так же как и само произведение больше принадлежит миру и поэзии, чем автору. Всякий мой опыт — это (в отличие от ситуации пережившего бездны психологизма современного мыслителя) сначала “опыт”, а потом уж,— возможно, и при известных условиях,— и “мой” опыт. Коль скоро всеобщий принцип риторики закрывает доступ к непосредственности в ее буквальной и детальной конкретности,— все, за что ни примется подчиненный риторике автор, тотчас же обретает черты общего и приспособляется к традиции, и эта же риторика “готового” слова закрывает “я” от него самого и в сфере слова выступает как маска.

В известном отношении эта риторика, притязаящая на свою обобщенность и общезначимость, не даст сказать ни о чем непосредственному и никакой непосредственности, и так вплоть до, казалось бы, простейших житейских моментов: если, например, писатель скажет, что ему легко пишется, то это будет литературным топосом, общим местом, не Полеми и не менее того, а если он заявит, что пишет

тяжело и в муках, то и это будет литературным топосом,— за топосом не видно реальной ситуации автора, мы не знаем того, что на самом деле, и не можем отличить риторическое от “настоящего”, а наш автор не знает, что такое “на самом деле” и что такое “настоящее”, точно так же как он в ту нору не знает, что такое “вещь в себе” Канта. Таково “мифориторическое” постижение мира,— оно во всяком случае предшествует “настоящему” миру, такому, который был бы просто “как он есть”.

Из этой ситуации полнейшей закупоренности вовнутрь риторического, или “мифориторического” [см.: Михайлов, 1988, с. 310], вытекает неожиданное следствие: оно заключается в том, что в барочное литературное произведение при известных обстоятельствах может в большом количестве поступать как бы сырой и почти необработанный материал жизни. Под сенью риторики писатель, прежде всего прозаик и романист, способен усваивать полуавтоматическую скоропись, в которой на лету схватывается и вплетается в рассказ все на свете — и традиционные сюжеты, и взятые из жизни анекдоты, и богатые наблюдения над окружающим миром. Первооткрыватель блестящего рассказчика позднего немецкого барокко, Иоганна Беера (1655—1700), Рихард Алевин (1902—1979), принимал это изобилие житейских деталей за настоящий реализм [Алевин, 1932], однако здесь, на внешне непритязательном и невысоком, а нередко утрированно низком материале, проявляется то же, что и у “высоких” авторов, свойство заключительного, финального барокко,— риторика упражняется в своем всеилии и в дополнение к своей учености приобретает даже еще и бойкость. Пока действует обобщенный принцип риторики, ничто не выпадает из нее,— однако можно пробовать себя в стиле почти безгранично вольном и неуправляемом, и это тоже будет “по правилам”, и это тоже предусмотрено риторикой. Риторика, конечно, не задумывается над тем, как искусственно породить безыскусное и непосредственное,— потому что для этого надо было бы освоить независимую от риторики непосредственную действительность,— однако она втягивает в свою искусность все кажущееся вольным и непосредственным и искусно творит полости как бы вольного движения в рамках своих искусных построений.

Если есть такой историко-культурный фактор, который влечет за собой обобщенное понятие риторики, если риторика вследствие

этого определяет (притом на долгие века) отношения между всяким автором (всяким пишущим и говорящим) и действительностью, то невозможно выйти из-под действия риторики, а потому и такого отношения. Или наоборот: из-под действия такого отношения, а потому и из-под действия риторики. Поскольку риторика в таком обобщенном понимании не есть правило или сумма правил (а есть определенное мышление слова, как и всего находящегося от этого в зависимости и взаимозависимости), то правила риторики даже можно нарушать, а можно их и не знать вовсе, но нельзя не создавать риторически предопределенные тексты. Как крайний случай — на дальней оконечности всего мира европейской риторики — можно рассматривать протопопа Аввакума с его писательским творчеством 3 : как бы ни противопоставлял протопоп Аввакум “красноречию” — “просторечие”, а “глаголам высокословным” — “смирennemудрие” [см. о его стиле: Робинсон, 1974, с. 238, 324, 353, 359, 371, 380, 389], для него неизбежно пользоваться и риторическими приемами и общими местами, поскольку это сложившийся и “готовый” язык традиционной культуры, и только внутри мира риторической искусности может поселиться безыскусность и может происходить прорыв к непосредственности. Творчество протопопа Аввакума попадает в поле барочного резонанса, разделяя с западной культурой самые общие принципы морально-риторической экзегезы.

Обретая свою общность, риторика и овладевает всем — в том числе и такими установками к миру и действительности, которые, может быть, и не были достаточно опробованы и учтены прежде. Есть, выходит, такие случаи, когда жизненный материал беспрепятственно проникает внутрь произведения, однако такой материал уже препарирован — если не риторикой, то для риторики, и он уже “надел маску”, т. е. уже не принадлежит исключительно такой-то личности, не принадлежит такому-то “я”, для чего требовалось бы, во всяком случае, чтобы такие личности и такие “я” осознавали свою исключительную обособленность. Такова прежде всего западная ситуация с куда большей, как представляется, расчлененностью любых социальных и жизненных ролей, между которыми могут, как в “Симплициссимусе” Гриммельсхаузена, существовать лишь резкие и весьма неожиданные перескоки-обращения. Однако можно сравнить с этим то, как кидает судьба протопопа Аввакума из одного житейского по-

ложения в другое, и ведь не “сама же” судьба только проявляет себя в том, но прежде всего истолкование “судьбы”, какой может и должна она быть, людьми той эпохи, в том числе и самим протопопом Аввакумом!

Эта “судьба” неразрывно сплетена со всей стихией истолкования, со всем тем, что понимается и истолковывается,— и “я”, и облик создаваемых литературных произведений».

- Как вы понимаете, что барокко – это обозначение и обозначаемое?

- В чем состоит авторский замысел?

- Почему Михайлов говорит о стилях? Что он имеет в виду?

- Какой смысл вкладывает Михайлов в термин барокко?

- Можно ли говорить о том, что барокко есть нечто равноправное искусству Ренессанса?

- В чем сказывается противостояние между ними?

- О какой странности в отношении барокко говорит Михайлов?

- Связь с готикой и отличие от нее барокко?

- Как Михайлов определяет барокко? Можно ли говорить о фигуре силлогизма в связи с его определением?

- Как определяли барокко в середине XIX столетия?

- Как вы понимаете утверждение Михайлова, что сам термин «барокко» обязан соединить в себе и странности и норму, и нарушение канонов и создание своего собственного канона?

- Кто такой Г. Вельфин? Его концепция барокко?

- Из чего, по Михайлову, проистекает идея неравномерности?

- Какой термин конкурирует с барокко?

- Какие гипотезы по определению барокко предлагает Михайлов?

- Можно ли назвать барокко стилем, или направлением?

- Каковы предварительные замечания Михайлова?

- О каких произведениях в эпоху барокко говорит Михайлов?

- Какие два способа истолкования знания существовали в XVIII веке?

- О каких двух видах знаний говорит Михайлов?

- Какие моменты, характерные для эпохи барокко, выделяет Михайлов. Расскажите о каждом предельно подробно.

- Что означает, по Михайлову, тайная поэтика барокко?
- Каково понятие судьбы в текстах барокко?
- С чем связано понятие судьбы в текстах барокко?

18. Игровое значение неканонических канонов. Как вы это понимаете?

19. Прочитайте фрагмент работы А. Карельского «Модернизм XX века и романтическая традиция» и ответьте на вопросы.

«Чтобы избежать какой бы то ни было неясности, которая может возникнуть при знакомстве с основным текстом, необходимо сделать два ограничения: под модернизмом будут пониматься «классические формы» этого мироощущения, какими они сложились в первой половине XX столетия.

Наиболее последовательно романтические традиции развивались в русле литературы модернизма....Поэтому необходимо определить, что в данном случае понимается под самой романтической традицией. Ведь романтизм - чрезвычайно обширное и на первый взгляд крайне гетерогенное явление....он многократно изменялся, оборачивался новыми и новыми сторонами...Привести это явление к общему знаменателю чрезвычайно трудно...Поэтому важно, избраны ли в качестве общего знаменателя действительно сущностные, а не частные черты.

Для себя я этот знаменатель нахожу в следующем.

Романтизм – эпохальный слом художественного сознания и мироощущения... Романтики ощущали угрозу порабощения со стороны внешнего мира – угрозу угнетения, и не столько социального, сколько духовного.

Художественная свобода – вот то, что составляло специфику эпохи..

Художник для романтиков – это не просто высшее выражение духовных сил человечества, но и медиум высшей провиденциальной воли.

Однако всякое соотнесение с внешним миром сразу же обнаруживал глубочайшую проблематичность. С одной стороны, художник

как всемогущий наместник Творца на земле требует абсолютной свободы для себя...С другой стороны, снова и снова фиксируется не просто несовместимость художника с окружающим миром, но и бессилие и страдание его в этом мире... В романтической системе «свободный художник» - как образ, как представление – изначально существует в неразрешимых антиномиях, в вечном напряжении между полюсами независимости и зависимости, всемогущества и бессилия.

...Романтизм дождался своего часа. Художественная личность снова берет на себя представительство личности вообще, вперяет взор в грядущие века. XIX век кончается бурным всплеском неоромантических течений – и ими же открывается век XX.

Многочисленные «измы» первой трети XX века – по большей части потомки романтизма. И дело тут даже не в частных переключках в эстетике и поэтике, которых очень много. Основное, в чем видится сущностная непрерывность линии. – это установка художника на свободное самовыражение в противовес отражению внешнего мира.

...Теперь впервые инстанция обосновывается и утверждается внутри – внутри индивидуального сознания. Оно не отражает мир, не воссоздает его, не подражает ему – оно его создает и организует. Созданный таким образом мир живет исключительно по законам, устанавливаемым его создателем.

...Создаваемым романтиками XX столетия мир никогда не прикидывается независимым от воли художника....Романтик XX века – это творец, который не только присутствует в произведении, но и демонстративно афиширует свое присутствие чуть ли не в каждом элементе творимого им мира.

..Сосредоточенность на проблемах сознания в конечном счете не ограничивается выражением лишь собственного, художнического сознания. Писатели стремятся воссоздать и подвергнуть анализу сознание всей своей эпохи – во всех ее взлетах и во всех просчетах. Это их путь поисков свободного самосуществования личности и достойных условиях бытия».

- О каких двух ограничениях говорит Карельский?
- Что имеет в виду Карельский, говоря о классических формах мировоззрения модернизма?
- Что понимает Карельский под романтической традицией?

- Как вы себе представляете, что романтизм – гетерогенное явление? В чем проявляется такая гетерогенность?

- Согласны ли вы с тем, что романтизм изменялся? В чем вы усматриваете романтическую эволюцию?

- Почему, на ваш взгляд, необходимо искать общеромантический знаменатель?

- Как Карельский трактует этот знаменатель?

- Что такое сущностные романтические черты? Чем они отличаются от случайных? Почему?

- Почему можно говорить о романтизме как об эпохальном слове художественного сознания?

- В чем вы видите романтический апофеоз свободы?

- Почему и в какой связи Карельский говорит об угрозе порабощения со стороны внешнего мира?

- Такая угроза – явление социальное, или же духовная?

- Кем является художник для романтиков?

- Почему Карельский определяет художника как медиума высшей провиденциальной силы?

- О какой свободе идет речь в романтических текстах?

- Почему можно говорить о том, что художник не только отторгается от внешнего мира, но и чувствует свое бессилие в нем?

- Какие неразрешимые антиномии свойственны художнику в романтических произведениях? О каких двух полюсах его сознания говорит Карельский?

- В чем смысл установки художника на свободное самовыражение?

- Что происходит внутри индивидуального сознания? Как об этом говорит Карельский?

- Почему Карельский называет романтика XX века творцом? В чем сглубинный смысл его творения?

- Кого, на ваш взгляд, можно назвать наследником романтической культуры в современном мире? Каков их личностный принцип?

- Какое сознание воссоздают наследники романтической эпохи?

20. О какой традиции в отношении Гауптман можно вести речь?

21. Как под пером Гауптман модернизируется и укореняется в современности прошлое?

22. О каком процессе проникновения во внутреннее и внешнее пространство текстом можно говорить в связи с трактовкой его драмы «Заложница Карла Великого»?

23. Прочитайте фрагмент работы Х. Гадамера «Истина и метод» и ответьте на вопросы.

«Феномен понимания и правильного истолкования понятого является не только специальной методологической проблемой наук о духе. С давних пор существовала также и теологическая и юридическая герменевтика, которая не столько носила научно-теоретический характер, сколько соответствовала и способствовала практическим действиям научнообразованных судьи или священника. Таким образом, уже по самому своему историческому происхождению проблема герменевтики выходит за рамки, полагаемые понятием о методе, как оно сложилось в современной науке. Понимание и истолкование текстов является не только научной задачей, но очевидным образом относится ко всей совокупности человеческого опыта в целом. Изначально герменевтический феномен вообще не является проблемой метода. Речь здесь идет не о каком-то методе понимания, который сделал бы тексты предметом научного познания, наподобие всех прочих предметов опыта. Речь здесь вообще идет в первую очередь не о построении какой-либо системы прочно обоснованного познания, отвечающего методологическому идеалу науки, - и все-таки здесь тоже идет речь о познании и об истине. При понимании того, что передано нам исторической традицией, не просто понимаются те или иные тексты, но вырабатываются определенные представления и постигаются определенные истины. Что же это за познание и что это за истина?

Герменевтика не является некоей методологией наук о духе, но представляет собой попытку договориться, наконец, о том, чем же поистине предстают науки о духе, помимо своего методологического самосознания, а также о том, что связывает их с целостностью нашего опыта о мире. И если мы делаем понимание предметов наших размышлений, то целью, которую мы ставим себе, выступает вовсе не учение об искусстве понимания текстов, к чему стремилась традиционная филологическая и теологическая герменевтика. Подобное учение не отдавало бы себе отчета в том, что перед лицом истины, которая обращается к нам из глубины исторического предания, формально-искусное умение понимать и истолковывать означало бы совер-

шенно неуместную претензию на превосходство. И если ниже будет показано, до какой степени всякое понимание является свершением и в сколь малой мере современное историческое сознание способно ослабить те традиции, в которых мы живем, то все это отнюдь не стремится дать наукам и самой жизненной практике какие-либо предписания все это пытается лишь исправить ложные представления о том, чем они являются на самом деле.

Философская герменевтика - философское движение нашего столетия.

Философская герменевтика включает философское движение нашего столетия, преодолевшее одностороннюю ориентировку на факт науки, которая была само собой разумеющейся как для неокантианства, так и для позитивизма того времени. Однако герменевтика занимает соответствующее ей место и в теории науки, если она открывает внутри науки с помощью герменевтической рефлексии - условия истины, которые не лежат в логике исследования, а предшествуют ей. В так называемых гуманитарных науках в некоторой степени обнаруживается - как это видно уже из самого их обозначения в английском языке ("моральные науки"), - что их предметом является нечто такое, к чему принадлежит с необходимостью и сам познающий.

Этот аспект можно даже отнести и к "правильным" наукам. Однако здесь необходимо различие. Если в современной микрофизике наблюдатель не элиминируется из результатов измерений, а существует в самих высказываниях о них, то это имеет точно определенный смысл, который может быть сформулирован в математических выражениях. Если в современных исследованиях отношений исследователь открывает структуры, которые также определяют и его собственное поведение историко-родовой наследственностью, то он, возможно, познает и о себе самом что-то, но именно потому, что он смотрит на себя другими глазами, чем с точки зрения своей "практики" и своего самосознания, если он при этом не подчиняется ни пафосу прославления, ни пафосу унижения человека. Наоборот, если всегда видна собственная точка зрения каждого историка на его знания и ценности, то констатация этого не является упреком против его научности. Еще неизвестно, заблуждается ли историк из-за ограниченности своей точки зрения, неправильно понимая и оценивая предание,

или ему удалось правильно осветить не наблюдавшееся до сих пор благодаря преимуществу его точки зрения, которая позволила ему открыть нечто аналогичное непосредственному современному опыту. Здесь мы находимся в гуще герменевтической проблематики, однако это отнюдь не означает, что не существовало опять-таки таких методических средств науки, с помощью которых пытались решать вопрос об истинном и неистинном, исключать заблуждения и достигать познания. В "моральных" науках не обнаруживается никакого следа чего-нибудь другого, чего нет в "правильных" науках.

Подобное играет роль в эмпирических социальных науках. Вполне очевидно, что постановку вопроса здесь направляет "предположение". Речь идет о сложившейся общественной системе, которая имеет значение исторически ставшей, научно недоказуемой нормы. Она представляет не только предмет опытно-научного рационализирования, но и его рамки, в которые "вставляется" методическая работа. Исследование разрешает в данном случае проблему, большей частью учитывая помехи в существующих общественных функциональных взаимосвязях или также путем объяснения критикой идеологии, которая оспаривает существующие господствующие отношения. Бесспорно, что и здесь научное исследование ведет к соответствующему научному господству тематизированной частичной взаимосвязи общественной жизни; однако точно так же, конечно, неоспоримо, что это исследование побуждает к экстраполяции его данных на комплексную взаимосвязь. Такой соблазн слишком велик. И как бы ни были неопределены фактические основы, исходя из которых становится возможным рациональное овладение общественной жизнью, навстречу социальным наукам идет потребность веры, которая их буквально увлекает и выводит за их границы.

Мы можем это пояснить некоторым классическим примером, который Дж.С.Милль приводит как применение индуктивной логики к социальной науке, а именно к метеорологии. Верно не только, то что до сих пор мы не добились хотя бы большой уверенности в долгосрочных и обширных по охвату пространства прогнозах погоды с помощью современных данных и их переработки; но даже если бы мы в совершенстве овладели атмосферными явлениями или, лучше, - так как, в сущности, дело за этим не стоит - если бы в нашем распоряжении имелись в огромной степени возрастающие данные и их обработ-

ка, и тем самым стало бы возможно более точное предсказание, - тотчас бы возникли новые сложности. Сущность научного овладения ходом событий такова, что оно может служить любым целям. Это значит, что если бы возникла проблема создания погоды, влияния на погоду, то тем самым встала бы проблема борьбы общественно-хозяйственных интересов, о которых мы при современном состоянии прогностики имеем лишь ничтожное представление, например, при случайной попытке заинтересованных лиц повлиять на недельные прогнозы. В перенесении на социальные науки "овладение" общественным ходом событий с необходимостью ведет к "сознанию" социал-инженеров, которое желает быть "научным", и его социальное партнерство никогда не может быть совершенно отвергнуто. Здесь существует особая сложность, которая вытекает из социальных функций эмпирических социальных наук: с одной стороны имеет место тяга к опрометчивому экстраполированию эмпирически-рациональных данных исследований на комплексную ситуацию - только бы достичь вообще научных планомерных действий; с другой стороны, давление интересов сбивает с толку в вопросе о том, кого использовать социальным партнером в науке, чтобы повлиять на общественный процесс в их духе.

Фактически абсолютизирование идеала "науки" - это большое ослепление, которое каждый раз снова ведет к тому, чтобы герменевтическую рефлексию вообще считать беспредметной. Сужение перспективы, которое следует за мыслью о методе, кажется исследователю трудно понимаемым. Он всегда уже ориентирован на оправдание метода своего опыта, то есть отворачивается от противоположного направления рефлексии. Даже если он, защищая свое сознание метода, в действительности рефлектирует, он и тогда опять не позволяет своей рефлексии становиться темой сознания. Философия науки, рассматривающая научную методику как теорию и не принимающая участия ни в какой постановке вопроса, которая не может быть охарактеризована как осмысленная методом *trial and error* (проб и ошибок), не осознает, что этой характеристикой она сама себя ставит вне ее.

Природа вещей такова, что философский разговор с философией науки никогда не удастся. Дебаты Адорно с Поппером, как и Хаббермаса с Альбертом, показывают это очень ясно. Герменевтическая

рефлексия рассматривается самым последовательным образом как теологический обскурантизм в научном эмпиризме, когда он поднимает "критический рационализм" до абсолютного масштаба истины.

К счастью, соответствие в вещах может состоять в том, что имеется только единственная "логика исследования", но и это еще не все, так как избирательная точка зрения, которая в согласии с обстоятельствами, выделяет определенную постановку вопроса и поднимает его до темы исследования сама не может быть получена из логики исследования. Примечательно здесь то, что теорию науки хотят, ради рационализма, отдать полному иррационализму, а тематизирование такой познавательной-практической точки зрения путем философской рефлексии считают незаконным; ведь философию, которая так поступает, упрекают как раз в том, что она защищена в своих утверждениях от опыта. Сторонники такого подхода не понимают, что сами более зависимым образом содействуют оторванности от опыта, например от здравого человеческого смысла и жизненного опыта. Это всегда происходит в том случае, когда научное понимание частичных связей подкрепляют некритическим применением, например, когда ответственность за политические решения возлагают на экспертов. Спор между Поппером и Адорно сохраняет нечто неудовлетворительное и при анализе того же самого у Хабермаса. Можно согласиться с Хабермасом, что герменевтическое предпонимание всегда находится в игре и, следовательно, требует рефлексивного объяснения. Но в этом пункте мы стоим по другую сторону от "критического рационализма" и поэтому не можем считать иллюзорным полное объяснение.

Герменевтическая рефлексия для методики познания

Ввиду такого положения вещей снова требуют разъяснения два пункта: что означает герменевтическая рефлексия для методики познания и как обстоит дело с задачей критического мышления по отношению к традиционности понимания?

Заострение напряженного внимания к истине и методу имеет политический смысл. В конце концов, как признал сам Декарт, именно к особой структуре выпрямления согнутой вещи относится тот факт, что ее следует сгибать в противоположном направлении. Но согнута в данном случае была не столько методика науки, сколько рефлексивное самосознание. Такой вывод, кажется, достаточно ясно вытекает из анализа послегегелевских историков и из самой герме-

невтики. Налицо наивное понимание, когда бояться, - все дальше следуя за Э.Бегги, что из-за герменевтической рефлексии размывается научная объективность. В этом и Аппель, и Хабермас, представители, например, "критического рационализма" одинаково слепы. Они отказывают всем притязаниям нашего анализа на рефлексивность, а значит - также и в смысле применения, которое мы пытаемся показать как структурный момент всего понимания. Они так захвачены методологией теории науки, что постоянно имеют в виду правила и их применение. Они не признают, что рефлексия по поводу практики не есть техника.

То, о чем мы рефлектируем, является опытом самих наук и ограничением объективности, которое должно рассматриваться в них самих (а не как-то рекомендоваться). Признать продуктивный смысл таких ограничений, например, в форме продуктивного предрассудка, - кажется не чем-то иным, как заповедью научной добросовестности, за которую ручается философ. Как можно говорить подобное философии, которая это осознает, поощряя ее действовать в науке некритически и субъективно! Это кажется таким же бессмысленным, как если бы, наоборот, стали, например, ожидать требования логического мышления от математической логики или ждать требования научного исследования от теории познания критического рационализма, которая называет себя "логикой исследований". Теоретическая логика, как и философия науки, удовлетворяет скорее философскому требованию в оправдании и является вторичным по отношению к научной практике. При всем различии, которое существует между естествознанием и гуманитарными науками, общее имманентное значение критической методологии, по сути дела, неоспоримо. Даже крайне критический рационалист не станет отрицать, что применению научной методологии предшествуют определяющие факторы, которые касаются уместности выбора и постановки в нем вопросов.

Последней причиной той путаницы, которая господствует в данном случае в методологическом аспекте науки, нам кажется разрушение понятия практики. В эпоху науки с ее идеалом надежности указанное понятие стало узаконенным. Так как теперь наука видит свою цель в изолированном анализе причинных факторов явлений - в природе и в обществе, с практикой она имеет дело только как с применением науки. Но оно является такой "практикой", которая не тре-

бует никаких отчетных данных. Таким образом, понятие техники включает понятие практики, иначе говоря: компетенция эксперта отеснила политический разум.

Как видим, герменевтика играет не только ту роль в науке, которая обсуждается, но выступает и как самосознание человека в современную эпоху науки. Один из важнейших уроков, которые дает история философии для этой актуальной проблемы, состоит в той роли, которую играет в аристотелевской этике и политике практика и знание, освещающее и ведущее ее, практический ум или мудрость, которую Аристотель называет фронесисом. Шестая книга "Никомаховой этики" оставила нам лучшее введение в эту забытую проблематику. По этому поводу отсылаем к работе - докладу "Герменевтика как практическая философия", который включен в сборник "К реабилитации практической философии", организованный М.Риделем. Великая подоплека традиции практической (и политической) философии, господствующей от Аристотеля до начала XIX столетия, - если рассмотреть ее философски состоит в зависимости того познавательного вклада, который относится к практике.

Конкретное особенное оказывается здесь не только исходным пунктом, но и моментом, всегда определяющим содержание всеобщего.

Эту проблему мы знаем в той форме, которую придал ей Кант в "Критике способности суждения". Кант различает определяющую способность суждения, которая подводит особенное под данное всеобщее от рефлектирующей способности суждения, которая за данным особенно ищет всеобщее понятие. Гегель, как мне кажется, правильно показал, что отделение этих двух функций способности суждения есть чистая абстракция и что способность суждения в действительности всегда заключается как в том так и в другом. Всеобщее, под которое подводят особенное, тем самым продолжает существовать само по себе. Ведь таким образом правовой смысл законов определяется судебной практикой, а принципиально всеобщность нормы - через конкретность отдельного случая. Как известно, Аристотель зашел так далеко, что на этой основе объявил даже платоновскую идею блага пустой, и по сути дела, вполне справедливо, если последняя действительно должна была мыслиться как существующее в высшей степени всеобщности.

Если мы примкнем к традиции практической философии, то это поможет нам отгородиться от технического самосознания научных понятий Нового времени. Но данное условие не исчерпывает философской интенции нашей попытки. Мы вообще не замечаем, чтобы в герменевтическом разговоре, который мы ведем, следовали этой философской интенции. Понятие игры, изъясв которое несколько десятков лет назад из субъективной сферы "тяги к игре" (Шиллер), мы вынуждены были обратиться к критике "эстетического отличия", включает в себя онтологическую проблему. Ведь в этом понятии объединяются игровое переплетение явления и понимания, даже языковая игра нашего жизненного опыта, как они были представлены Витгенштейном в его метафизически-критическом анализе. Как "онтологизирование" язык может появляться при нашей постановке вопроса, однако, лишь тогда, когда вопрос о предпосылках инструментализации языка вообще остается без внимания. Это действительно проблема философии, которую выдвигает герменевтическая практика вскрыть те онтологические импликации, которые лежат в "техническом" понятии науки, и достигнуть теоретического признания герменевтического опыта. И здесь на передний план должна быть выдвинута философская беседа, ее возрождение, необходимое не для того, чтобы обновить платонизм, а скорее для того, чтобы, возобновив разговор с Платоном, вернуться к тому, что стоит за признанными понятиями метафизики и не признанными ею дальнейшими следствиями. "Подстрочные замечания к Платону" Уайтхеда могут сыграть важную роль в решении данной задачи, как правильно отметил Виль (см. его введение к немецкому изданию "Приключении идей" Уайтхеда). Во всяком случае нашим намерением было объединить масштабы философской герменевтики с платоновской диалектикой, а не с гегелевской. Третий том "Маленьких сочинений" уже своим титульным листом показывает, почему он назван "Идея и язык". При всем уважении к современному исследованию языка нужно сказать, что техническое самопознание науки Нового времени закрывает ему герменевтические масштабы и те философские задачи, которые в ней заложены.

Философские вопросы, окружающие герменевтическую проблематику

О масштабности философских вопросов, которые окружают герменевтическую проблематику, хорошее представление дает сбор-

ник "Герменевтика и диалектика" (1970), а именно широким спектром помещенных в ней статей. Постепенно философская герменевтика стала неизменным партнером в разговоре, даже и своими специальными областями герменевтической методологии.

Разговор о герменевтики распространяется здесь прежде всего на четыре научные области: на юридическую герменевтику, теологическую герменевтику, теорию литературы, а также на логику социальных наук.

Значение герменевтики в общественных науках было критически оценено прежде всего Ю.Хабермасом.

Важен с этой точки зрения также то номер "Континуума", в котором франкфуртская критическая теория конфронтирует с герменевтикой. Хороший обзор общего положения с данной проблематикой в исторических науках дает доклад, который сделал Карл-Фридрих Грюндер на конгрессе историков в 1970 г.

Однако вернемся к теории науки. Проблема релевантности не ограничивается только лишь гуманитарными науками. То, что является в естествознании фактами, подразумевает не все любые точные величины, а те данные измерения, которые дают ответ на вопрос, представляют собой подтверждение или отрицание гипотезы. Точно так же установленные экспериментальные данные об измерении каких-нибудь величин подтверждаются не в результате того, что эти измерения выполняются точнейшим образом по всем правилам искусства. Они получают свое подтверждение только в контексте исследования. Таким образом, вся наука включает в себя герменевтический компонент. Положение, согласно которому абстрактно изолированный исторический вопрос или факт мало что может дать, аналогично, очевидно, и для области естествознания. Но это никоим образом не означает, что тем самым ограничивается рациональность самого метода, насколько такое возможно. Схема "построения гипотез и их проверки" сохраняется в любом исследовании, и в исторических науках даже внутри философии, - и, конечно, всегда есть опасность, что рациональность метода будет принята за достаточное подтверждение значения "познанного" с его помощью.

Но если признают проблему релевантности, то едва ли можно останавливаться на лозунге Макса Вебера о свободе ценностей. Слепой децизионизм относительно последней цели, в защиту которого

Макс Вебер открыто высказывался, не может удовлетворить. Здесь методический рационализм кончается грубым иррационализмом. К нему присоединяют так называемую экзистенциальную философию, которая в корне не признает вещей. Противоположность - истинна. То, что подразумевал Ясперс под понятием высветления экзистенции, было, скорее всего, последним решением подвести фундамент под рациональное высветление (недаром это считалось неотделимым от "разума и экзистенции") - и Хайдеггер делает окончательный, еще более радикальный вывод: объяснить сомнительность различия ценности и факта и распутать догматическое понятие "факт". А между тем, в естествознании вопрос о ценности не играет никакой роли. В связи с собственными работами исследователи, правда, подчиняются, как уже упоминалось, герменевтически объяснимым связям. Но они не перешагивают при этом за круг своей методической компетенции. Самое большее - в одном единственном пункте появляется аналогия: в вопросе, действительно ли они совсем независимы от языковой картины мира в своей научной проблематике, в которой исследователи живут как исследователи, - от языковой схемы мира своего родного языка. Но в одном смысле и здесь герменевтика всегда участвует в игре. Даже если будут отфильтрованы все второстепенные оттенки, специфичные для родного языка, неизменно остается еще проблема "перевода" научного знания на общезначимый язык, путем которого естествознание только и получает свою коммуникативную универсальность, а тем самым - и свою социальную релевантность. Но тогда это не касается исследования как такового, и только указывает на то, что оно не "автономно", а находится в общественном контексте. Данное обстоятельство имеет значение для всей науки. Между тем совершенно ни к чему иметь желание резервировать за "понимающими" науками и особую автономию, и нельзя не заметить, что в них донаучное знание играет гораздо большую роль. Конечно, можно доставить себе удовольствие, и все то, что является таковым, назвать "ненаучным и рационально непроверяемым" и т.д. Но именно тем самым и будет признано, что это состояние таких наук. Тогда необходимо высказать следующее возражение: донаучное знание, которое обнаруживают как печальный остаток ненаучности в подобных науках, как раз и составляет своеобразие, и оно, несомненно, гораздо в большей степени определяет практическую и общественную жизнь чело-

века, включая условия для занятий наукой вообще, чем то, чего можно было бы достигнуть путем рационализации человеческих связей. Разве можно действительно хотеть, чтобы каждый доверялся специалисту в решающих вопросах как общественной и политической, так и частной и личной жизни? Ведь при конкретном применении своей науки специалист будет использовать не свою науку, а свой практический разум. И почему разум у специалиста - будь он даже идеальным социальным инженером - должен быть больше, чем у других людей?

По этой причине нам кажется прямо-таки предательством, когда с высокомерной насмешкой осуждают герменевтические науки, утверждая, будто они подреставрировали аристотелевскую качественную картину мира. Мы не говорим о том, что и совершенная наука не везде применяет количественные методы - например, в морфологических дисциплинах. Но позволим себе сослаться на то, что предзнание, которое мы получаем из нашей языковой ориентировки в мире (и это действительно лежит в основе так называемой "науки" Аристотеля), играет определенную роль повсюду, где перерабатывается жизненный опыт, где понята языковые традиции и где функционирует общественная жизнь. Такое предзнание не является, конечно, никакой критической инстанцией по отношению к науке, а само подвергается критическим замечаниям со стороны науки, но оно есть и остается ведущим медиумом всего понимания. Отсюда создается особый методический вид понимающих наук. Они открыто ставят задачу установить границу образованию профессиональной терминологии и вместо построения специального языка заниматься "общезыковыми" средствами. Можно, вероятно, здесь добавить, что и представленная Камла и Лоренцем "Логическая пропедевтика", которая требует от философов методического "введения" всех узаконенных понятий для научно подтвержденных высказываний - сама идет от герменевтической области предпосылаемого языкового предзнания к критически очищающему словоупотреблению. Идеалу такого построения научного языка, который, без сомнения, во всех областях, особенно в логике и теории познания, дает важные пояснения и в области философии является воспитанием ответственности за язык, не следует ставить никаких границ. То, что в гегелевской логике было предпринято под воздействием главной мысли о философии, охватывающей всю науку,

Лоренцен снова пытается сделать в рефлексии об "исследовании" для его логического оправдания. Закономерная, конечно, задача, но хочется возразить, что источник знания и предзнания, который берет свое начало в осевших в речи толкованиях мира, сохраняет свою закономерность и тогда, когда хотят усовершенствовать идеальный научный язык, - и это имеет значение как раз и для "философии". Историко-понятийному объяснению, которому уделяется место в книге и которое использовано, насколько можно, был положен конец тем упреком Камла и Лоренцена, что традиция как таковая не может высказать никакого определенного и однозначного суждения. И действительно, никакого. Но самому нести ответственность перед этой традицией можно, что означает: не изобретать язык, соответствующий новому пониманию, а использовать существующий язык, - это кажется нам закономерным требованием. Для языка философии оно лишь тогда выполнимо, когда ей удастся оставить открытым путь от слова к понятию и от понятия к слову с обеих сторон. Кажется, что у Камла и Лоренцена словоупотребление является инстанцией их собственного образа действий, которую они часто принимают во внимание. Они, конечно, не дают никакого методического построения языка путем постепенного введения понятий. Но и это есть "метод", который дает возможность осознать импликацию, лежащую в терминах понятий, и, как мы думаем, соответствует предмету философии. Ведь предмет философии не ограничен рефлексивным высветлением метода наук. И не в образовании "суммы" из многообразия наших знаний и тем самым в закруглении "мировоззрения" в целом он состоит. Конечно, философия - как никакая другая наука - должна иметь дело с нашим мировым и жизненным опытом в целом, но только так, как это делает сам жизненный и мировой опыт, выражаемый в языке.

Мы далеки от того, чтобы утверждать, что знание об этой тотальности представляет собой действительно твердое знание, и более того - оно должно подвергаться все новой глубокой критике. Однако нельзя игнорировать такое "знание", в котором форма всегда имеет выражение в религиозной или народной мудрости, в произведениях искусства или в философских мыслях. Даже диалектика Гегеля - имеется в виду не схематизирование метода философского доказательства, а лежащий в его основе опыт "обыгрывания понятий, которые претендуют на охват целого" в противоположность ей", - эта диалек-

тика принадлежит к формам самоуяснения и интерсубъективного изображения нашего человеческого опыта.

Мы не рассматриваем данный упрек лишь как обнаружение недостатка, который довольно часто может иметь место. Это, как нам кажется, скорее соответствует задаче философского языка понятий - давать понять цену точного отграничения понятий от путаницы во всемирном языковом знании и тем самым сделать живым отношение к целому. Это позитивная импликация "языковой нужды", которая с самого начала была присуща философии. При уравновешенной понятийной системе в весьма особые мгновения и при весьма особых обстоятельствах, которых мы не найдем ни у Платона или Аристотеля, ни у Майстера Экхарта или Николая Кузанского, ни у Фихте и Гегеля, но, возможно, найдем у Фомы Аквинского, у Юма и Канта, эта бедность языка остается скрытой, но и там она с необходимостью вскрывается опять-таки только при следовании за движением мысли. В Даксельдорском докладе "История понятий и язык философии". Слова, которые используются в философском языке и заостряются до понятийной точности, постоянно имплицитно содержат момент "объектно-речевого" значения и сохраняют поэтому нечто соответствующее.

Но взаимосвязь значения, которая звучит в каждом слове живого языка, входит одновременно в потенциальное значение термина. Данную особенность нельзя исключать ни при каком применении общеязыковых выражений для понятий. Но в естественных науках это не требуется при образовании понятий, постольку в них всякое употребление понятий контролируется отношением к опыту, то есть обязывает к идеалу однозначности и подготавливает логическое содержание высказываний.

Другое дело - философия и вообще те области, где посылки донаучного языкового знания включаются в познание. Там язык, кроме обозначения данного по возможности однозначно, - имеет еще и другую функцию: он является "самоданным" и вносит эту самоданность в коммуникацию. В герменевтических науках с помощью языкового формулирования не просто указывают на содержание предмета, который можно познать иным путем после повторной проверки, а постоянно также выясняют, как сделать ясным его значение. Особое требование к языковому выражению и образованию понятий состоит в том, что здесь должна быть вместе с тем отмечена та взаимосвязь понима-

ния, в которой содержание предмета что-то значит. Сопутствующее значение, которое имеет выражение, не затуманивает, таким образом, его ясность (поскольку оно неоднозначно обозначает общее), а повышает ее, поскольку подразумеваемая связь достигается в ясности как целое. Это то целое, которое построено с помощью слов и только в словах становится данностью.

На этот феномен смотрят традиционно как на чисто стилевой вопрос и относят его к области риторики, где убеждение достигается с помощью возбуждения аффектов, или измышляют современные эстетические понятия. Тогда появляется "самоданность" как эстетическое качество, которое берет свое начало в метафорическом характере языка. Можно не добавлять, что здесь лежит момент познания. Но нам кажется сомнительной противоположность логического и "эстетического" там, где речь о действительном языке, а не о логическом искусственном построении орфографии, как она представляется Лоренцену. Нам кажется не менее логической задачей допустить возможность интерференции между всеми собственно языковыми элементами, искусственными выражениями и т.д. и обычным языком. Это герменевтическая задача; иными словами - другой полюс определения соответствия слов.

Данные рассуждения приводят нас к истории герменевтики. В попытке ее изложить задача, по существу, в подготовке к этому и образованию фона, вследствие чего наше изложение истории герменевтики обнаруживало известную односторонность.

Язык как горизонт герменевтической онтологии

Современная наука с ее методами математического измерения должна была, как показывает пример Бэкона, отвоевывать пространство для своих собственных конструктивных планов как раз у порождаемых языком предубеждений и наивной телеологии языка.

С другой стороны, позитивная существенная связь между фактичностью языка и способностью человека к науке. Это особенно ясно видно на примере античной науки, чье происхождение из языкового опыта мира составляет ее специфическое отличие и ее специфическую слабость. Чтобы преодолеть ее слабость, ее наивный антропоцентризм, современной науке пришлось пожертвовать и ее отличием, ее включенностью в естественное человеческое отношение к миру. Это может быть очень хорошо проиллюстрировано понятием теории.

То, что в современной науке называется теорией, не имеет, как кажется уже почти ничего общего с той созерцательно-познавательной позицией, с которой греки воспринимали мировой порядок. Современная теория есть конструктивное средство, позволяющее на обобщать опыт и создающее возможность овладения этим опытом.

Как говорит сам язык, мы строим теории. Этим уже подразумевается, что одна теория отменяет и что каждая изначально претендует лишь на относительную значимость именно до тех пор, пока не будет найдено ничего лучшее.

Античная «теория» не была в этом смысле средством; она сама была целью, высшей степенью человеческого бытия. Тем не менее существует тесная взаимосвязь между античной и современной наукой. И там и здесь теоретическая установка означает преодоление практически-прагматического интереса, рассматривающего все происходящее в свете собственных намерений и целей. Аристотель сообщает нам, что теоретическая жизненная позиция могла возникнуть лишь там, где уже имелось все необходимое для удовлетворения простых жизненных потребностей. Также и современная теоретическая наука обращается со своими вопросами к природе отнюдь не ради каких-то определенных практических целей. Хотя и верно, что уже способ постановки ее вопросов, ее исследований направлен на покорение сущего и постольку сам по себе должен быть назван практическим, - однако для сознания отдельного ученого практическое применение его познаний вторично в том смысле, что хотя оно и вытекает из этих познаний, однако лишь задним числом, как что тот кто познает что - либо, не обязан знать, к чему может быть применено познанное им.

Несмотря на это при всех соответствиях, различие сказывается уже в значении слов теория, теоретическое. В современном словоупотреблении теоретическое оказывается почти привативным понятием. Нечто является лишь теоретическим, если она не обладает обязательностью цели, определяющей наши действия. И наоборот, сами разрабатываемые здесь теории определяются конструктивной идеей, то есть само теоретическое познание рассматривается с точки зрения сознательного овладения сущим: не как цель, но как средство. Теория в античном смысле есть нечто совершенно иное. Здесь не просто созерцается существующий порядок как таковой, но теория означает, сверх того, участие созерцателя в самом целостном порядке бытия.

Подлинным основанием этого различия между греческой теорией и современной наукой является, на мой взгляд, различное отношение к языковому опыту мира. Греческое знание, как мы подчеркивали выше было до такой степени укоренено в этом опыте, до такой степени подвержено языковым соблазнам, что его борьба с властью слов так и не привела к созданию идеала чистого языка знаков, полностью преодолевающего власть слов, как это произошло в случае современной науки с ее направленностью на овладение сущим.

Как буквенная символика, используемая Аристотелем в логике, так пропорционально-относительный способ описания двигательных процессов, к которому он прибегает в физике, есть очевидным образом, нечто совсем иное, чем то применение которое получила математика в XVII столетии.

Обращаясь к истокам науки у греков, это ни в коем случае нельзя упускать из виду.

Прошли наконец те времена, когда можно было использовать современные научные методы как единый масштаб, позволяющий интерпретировать Платона с точки зрения Канта, идею с точки зрения закона природы (неокантианство) или рассматривать учение Демокрита как первую, хотя и неудавшуюся попытку истинного (механического) познания природы.

Уже принципиальное преодоление точки зрения рассудка у Гегеля с помощью идеи жизни показывает границы такого подхода. Хайдеггер же, как мне кажется нашел в бытии и времени такую точку зрения, которая позволяет мыслить как различие между греческой и современной наукой, как и то что их связывает. Выдвинув понятие наличности (*vorhandenheit*) как некоего недостаточного модуса бытия, познав неистинную подоплеку классической метафизики и ее завершения в идее субъективности нового времени, он открыл действительную онтологическую связь между греческой (теорией) и современной наукой. В перспективе его временной интерпретации бытия классическая метафизика в целом оказывается онтологией наличного, а современная наука, сама о том не подозревая - ее наследницей.

Разумеется в самой греческой теории присутствовали еще и другие моменты. Теория постигает не столько наличное, сколько само дело, еще обладавшее достоинством вещи.

Что опыт вещи имеет так же мало общего с простым установлением чистого наличествования, как и с опытом как называемых эмпирических наук, подчеркивал позднее и сам Хайдеггер.

Достоинство вещи, как и фактичность языка должно быть таким образом, освобождено от предубеждения против онтологии наличного, а следовательно, и от понятия объективности.

Мы исходим из того, что в языковом оформлении человеческого опыта мира происходит не измерение или учет наличествующего, но обретает голос само сущее в том виде, в каком оно в качестве сущего и значимого являет себя человеку. Именно в этом - а не в методологическом идеале рациональной конструкции, господствующем в современной математической науке, - узнает себя осуществляемое в науках о духе понимание.

Если выше мы использовали для характеристики способа осуществления действительно - исторического сознания понятия его языковой природы, то причина этого в том, что языковой характер имеет человеческий опыт мира вообще. Сколь мало (мир) опредмечивается в этом опыте, столь же мало история воздействий является предметом герменевтического сознания».

- О какой герменевтике говорит Гадамер?
- Что такое теологическая юридическая герменевтика?
- Какую герменевтическую проблему ставит Гадамер?
- Является ли понимание и истолкование текстов только научной задачей?
- Связано ли понимание текстов с человеческим опытом в целом? Почему?
- Можно ли вести речь о герменевтике как о методе?
- Является ли герменевтика системой прочного познания?
- Как герменевтика связана с исторической традицией?
- Какая истина может приоткрыться посредством герменевтического толкования?
- Что такое феномен понимания? Его связь с миром, по Гадамеру.
- Имеет ли феномен понимания самостоятельное значение? Как это объясняет Гадамер?
- Что такое опыт постижения истины?

- С какими областями познания сближаются науки о духе?
- В чем смысл современной философии? Как этот смысл подается Гадамером?
- О какой актуальности герменевтического феномена говорит Гадамер? В чем он усматривает подобную актуальность?
- Как Гадамер предлагает понимать историческую философскую традицию?
- Является ли, по Гадамеру, слабостью философствования то, что эта наука сталкивает классическое наследие, признавая собственную несостоятельность?
- Можно ли, с точки зрения Гадамера, ничего не истолковывать из прошлого, руководствуясь только своим собственным опытом?
- Что значит истина с точки зрения Гадамера? Какие пути он предлагает для понимания этой истины?
- Что такое целостность герменевтического опыта?
- Можно ли говорить о том, что в опыте искусства истина возвышается над сферой методического познания?
- Как Гадамер понимает науки о духе? Что он имеет в виду?
- Как Гадамер объясняет и представляет опыт исторической традиции?
- Как вы понимаете утверждение Гадамера, что историческое предание становится предметом исследования, но в то же время обретает голос в своей истине?
- Почему и в связи с чем Гадамер говорит о том, что опыт исторической традиции возвышается над тем, что в ней может быть исследовано?
- Можно ли назвать понимание главным предметом размышления исследователя?
- О каком всеобщем законе духовной жизни говорит Гадамер?
- Что имеет Гадамер в виду, ведя речь о постоянном перевозбуждении исторического сознания?
- Чем, по Гадамеру, отличаются философские усилия современности от классической философской традиции?
- О какой исторической дистанции говорит Гадамер? Как вы понимаете сущность подобной дистанции?
- В чем смысл новой понятийной системы?

- Почему Гадамер упоминает Гуссерля и Дильтея, Хайдегера? Значение герменевтической традиции в связи с этим?

24. Почему Гауптман обращается к жанру легенды?

25. Как вы понимаете, что Гауптман трактует жанр легенды игровым образом?

26. О каких деяниях (внутренних, или внешних) идет речь в тексте Гауптмана?

27. Что сделало Карла великим, с точки зрения Гауптмана?

28. Смысл и значение первой ремарки час перед восходом солнца?

29. Как связан творческий процесс самоиграния с этой ремаркой?

30. В чем вы видите сам принцип светового творения у Гауптмана?

31. Специфика немецкого предлога „vor“.

32. Есть ли в этом произведении идея обновления жизни? В чем и как она проявляется?

33. Как вы полагаете, почему герои других драм Гауптмана не обретают внутреннего солнца познания?

34. Как драматург осмысливает свои творения? С чем, на ваш взгляд, связан данный процесс?

35. В чем вы видите личную традицию для Гауптмана? Какова ее модернистская суть?

36. Что значит для Гауптмана процесс духовного самоуглубления?

37. Как вершится под пером Гауптмана принятие своей прежней традиции и одновременное ее обновление?

38. Что значит саморефлексия у драматурга? Как, на ваш взгляд, эта саморефлексия связана с игрой?

39. Как посредством саморефлексии Гауптман мыслит жизнь?

40. Как вы понимаете, что драматург ищет солнечные просчеты у своих героев?

41. Можно ли говорить о том, что игра с текстами собратьев по перу предоставляет Гауптману возможности для самоиграния?

42. Почему Карл с самого начала предстает как герой времени модерна?

43. Прочитайте фрагмент из работы Зиммеля «Созерцание жизни» и ответьте на вопросы.

«Положение человека в мире определяется тем, что во всех измерениях своего бытия и поведения он в каждый момент находится между двумя границами. Это кажется формальной структурой нашего существования, выступающей всякий раз по-новому в многообразных областях, действиях и судьбах. Ценность и содержание жизни и каждого ее часа ощущаются нами лежащими между тем, что выше, и тем, что ниже; каждая мысль находится между более мудрой и более глупой, всякое владение между более обширным и более ограниченным, любое деяние между большим и меньшим по значимости, достаточности, нравственности. Мы постоянно ориентируемся, пусть и не в абстрактных понятиях, на то, что «над нами» и «под нами», на правое или левое, большее или меньшее, сильное или слабое, лучшее или худшее. Граница вверху и граница внизу являются для нас ориентирами в бесконечном пространстве нашего мира.

Но кроме того, что мы всегда и повсюду имеем границы, мы также границей являемся. Ведь если каждое жизненное содержание – чувство, опыт, деяние, мысль – наделены данной интенсивностью и окраской, данным количеством и местом в каком-то порядке, то от каждого из них простираются ряды – по двум направлениям, к двум полюсам. Тем самым каждое содержание причастно обоим этим направлениям, которые в нем сталкиваются и им разграничиваются. Такое участие в реальностях, тенденциях, идеях, составляющих как бы плюс и минус, два полюса наших «здесь», «теперь» и «так», может быть достаточно темным и частичным, но оно придает нашей жизни смысл».

- Чем, по Зиммелю, определяется положение человека в мире?
- О каких двух границах он говорит?
- Что имеет в виду Зиммель, ведя речь о формальной структуре существования человека?
- Какова структура человеческой мысли?
- Что говорит Зиммель о принципах деяния личности?
- На что ориентируется субъект?

- Что, по Зиммелю, разделяет человеческие границы?
- С чем связано подобное деление?
- Что значит, с точки зрения Зиммеля, жизненное содержание личности?
- Что конкретно говорит Зиммель о причастности человеческого сознания обоим направлениям?
- Что имеет в виду Зиммель под участием в реальности?

44. Прочитайте отрывок из драмы Г. Лессинга «Натан Мудрый» и ответьте на вопросы.

«В глубокой тьме времен в стране восточной
 Жил человек; был перстень у него —
 Руки любимой дар — с бесценным камнем.
 То был опал с игрою многоцветной,
 И обладал тот камень тайной силой:
 Кто с верою носил его, всегда
 Приятен был и господу и людям.
 Так мудрено ль, что этот человек
 Не только день и ночь не расставался
 С сокровищем своим, но и навеки
 Решил его в потомстве сохранить?
 Решил и сделал так: оставил перстень
 Из сыновей любимому, чтоб тот
 Сам завещал его любимцу сыну
 И чтоб такой избранник, невзирая
 На возраст свой, одной лишь силой перстня
 Главенствовал и властвовал над родом.
 Внимай, султан.

Саладин

Я весь вниманье. Дальше.

Натан

От сына к сыну так переходя,
 Достался, наконец, заветный перстень

Отцу трех сыновей; и как все трое
Равно ему во всем покорны были,
Так всех троих равно и он любил.
И лишь по временам отцу казалось,
Что перстня наиболее достоин
То старший сын, то средний, то меньшей,
Тот, словом, сын, который с ним глаз на глаз,
Без братьев, оставался и невольно
Один овладевал его любовью.
Не выдержало любящее сердце —
И перстень чудодейственный был порознь
Обещан всем троим. Так время шло.
Не за горами смерть. Отец, чем дальше,
Тем больше все смущается, скорбит:
Двух сыновей приходится обидеть.
Обманщиком явиться перед ними!
Как быть ему теперь? — И вот тайком
Он к мастеру шлет перстень с порученьем.
Какого бы труда, каких бы денег
Ни стоило, согласно образцу
Такие же еще два перстня сделать.
Работа удалась. Три перстня мастер
Заказчику принес — и сам заказчик
Свой перстень отличить не мог от новых.
Обрадованный старец призывает
К себе поочередно сыновей,
Благословляет их поочередно,
По перстню им дает — и умирает.
Ты слушаешь, султан?
Саладин (отворачивается
от него в смущении)

Да, да! Но только
Кончай скорее сказку.

Натан

Я пришел

Уже к концу. Что было дальше — ясно
Само собой. Едва лишь закрывает
Отец глаза, приходит каждый с перстнем
И каждый хочет быть владыкой рода.
Ни розыски, ни жалобы, ни тяжбы —
Ничто не помогает: доказать,
Где перстень настоящий, — невозможно.
(Молчит, выжидая ответа султана.)
Почти настолько же, как нам узнать,
Где вера настоящая.

Саладин

И все?

И это мне должно служить ответом?

Натан

Должно служить мне извиненьем только,
Что не берусь я различать те перстни,
Которые отец и заказал,
Чтоб различить нельзя их было вовсе.

Саладин

Что перстни мне! Оставь свою игру!
В религиях, которые тебе
Я перечислил, думаю, найдется
Различие; найти его нетрудно
В одежде даже, в пище и питье!

Натан

Но только не в основах. Ведь основа
У всех одна: история, не так ли?
Где — летопись, где — устное преданье!..

И на слово истории должны
Мы верить?.. Нет? Кому ж мы верим больше?
Родным конечно? Кровным? Чьей любовью
Мы живы с детских лет? Кем никогда
Мы не были обмануты, иначе
Как из любви, для нашего же блага?
Где верую все держится, возможно ль,
Чтоб праотцам твоим перед своими
Я отдал предпочтенье? И напротив:
Как требовать могу я от тебя,
Чтоб уличал во лжи своих ты предков,
Моих признавши? Это будет верно
И в отношении христиан, не так ли?
Саладин

(Клянусь, он прав! И я умолкнуть должен.)

Натан

Теперь к перстням позволь мне возвратиться.
Как сказано, пошли у братьев тяжбы;
И каждый присягал перед судьей,
Что перстень им из рук отца получен
И был ему давным-давно обещан:
И было верно это утверждение!
При этом каждый всем на свете клялся,
Что обмануть его отец не мог,
Что доброго отца и заподозрить
Не смеет он в обмане, что скорее
Он братьев обвинил бы в плутовстве,
Хоть до сих пор способными на это
Их не считал; но не уйдет виновный:
Разыщет он его и отомстит!

Саладин

А что ж судья? Услышать любопытно,
Как ты судью заставишь говорить?

Натан

Судья сказал: «Иль вашего отца
Доставьте мне сейчас, иль прочь идите.
Не думаете ль вы, что я обязан
Загадки вам разгадывать? Иль ждете,
Чтоб сам заговорил желанный перстень? —
Постойте-ка! Я слышал, он имеет
Таинственную силу — привлекать
Особую любовь людей и бога
К владельцу своему. Вот где разгадка!
Ведь силы этой нет в перстнях поддельных!
Который же из вас двумя другими
Всех более любим? Ну, говорите!
Молчите вы? Так, значит, ваши перстни
На вас одних и действуют? Других же
Их сила не касается? И каждый
Себя же самого всех больше любит?
О, если так, то явно: все вы трое —
Обманщики, введенные в обман!
И перстни ваши все поддельны, явно.
Должно быть, настоящий был потерян;
Чтоб скрыть и заменить потерю эту,
Отец и приказал уж заодно
Для каждого из вас по перстню сделать.

Саладин

Прекрасно! Восхитительно!
«Итак, —
Судья все продолжает, — если нужен
Вам не совет, а приговор, — ступайте!
Совет же мой таков: что вам дано,
С тем вы и примиритесь. Перстень есть
У каждого: пусть каждый и считает,
Что перстнем он владеет настоящим.
Быть может, ваш отец не захотел,

Чтоб воцарилась в роде тирания
От перстня одного. Он вас любил,
Как видно, равно всех; не потому ли
Он не решился двух из вас обидеть
На пользу одному? Так подражайте ж
Отцу в любви и строго неподкупной
И чуждой предрассудков! Силу перстня.
Какой кому вручен, друг перед другом
Наперерыв старайтесь обнаружить!
Чтоб сила эта крепла, будьте сами
Скромны, миролюбивы, милосердны
И преданы чистосердечно богу!
И если та же сила неизменно
Проявится и на потомках ваших, —
Зову их через тысячи веков
Предстать пред этим местом. Здесь тогда
Другой судья — меня мудрее — будет.
Он скажет приговор. Ступайте!» — Так закончил речь судья
благоразумный».

- Что является самым главным в перстне, о котором говорит Натан?

- Какой камент в перстне? Значение этого камня, на ваш взгляд?

- Какой силой обладает камень? Какого рода эта сила?

- Почему старик не расставался с камнем долгое время?

- Кому завещал старик перстень? Почему его надо было отдать именно любимому сыну? Как это сопрягается с силой камня?

- Что случилось с перстнем?

- Почему старик не хотел отдавать камень кому – либо одному?

- Кому он отдал?

- В каком месте рассказа Натан обращается к султану? В чем конкретно хочет привлечь его внимание?

- Почему, как вы полагаете, Саладин отворачивается от Натана в смущении?

- Что случилось с сыновьями старика?

- Могут ли они доказать подлинность перстня? Почему?

- Почему именно Саладин должен ответить на вопрос об истинной вере?

- Как получилось, что перстни нельзя распознать?

- Что Гатан говорит об основе религии? Как его речи связаны с перстнем?

- Каково решение судьи? С чем это связано?

- О какой таинственной силе перстня говорит судья?

- Почему судья считает, что все трое сыновей обманщики, введенные в обман?

- Как судья понял, что все три перстня поддельные?

- Какой совет дает судья сыновьям почившего старика?

- В чем сила перстня с точки зрения судьи?

- Что надо сделать, чтоб сила перстня только крепла?

- Почему Лессинг называет судью благоразумным?

Почему текст Лессинга столь важен для Гауптмана?

45. Смысл притчи о кольце у Лессинга и Гауптмана.

46. В чем, на ваш взгляд, сопоставимость «Заложницы Карла Великого» Гауптмана с текстом Лессинга «Натан мудрый»?

47. Какой внутренний переворот совершается в душе Карла?

48. Смысл последнего обращения Карла к умершей Герзуинд?

49. Какой символический жест Карла в финале? С чем он связан? На чем он основан?

50. Почему Карла можно назвать Великим? Как его величие показано Гауптманом?

51. Можно ли говорить о том, что Карл обрел в себе детскость? Подробно докажите текстовыми примерами.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Символ. София – Логос : словарь / С. С. Аверинцев. – Киев : Дух і Літера, 2001.– ISBN: 966-7888-84-3.– С. 155 – 161.
2. Аверинцев, С. С. Мистика / С. С. Аверинцев. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 1 – 333 с.
3. Брандес, Г. Г. Гауптман / Г. Брандес. – Киев.: Изд-во Фукса, 1902. – 249 с.
4. Брандес, Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. – М.: Алгоритм, 1997. – ISBN 5-88878-003-0 – 733 с.
5. Бубер, М. Я и Ты [Электронный ресурс] / М. Бубер. – URL: http://royallib.com/book/martin_buber/ya_i_ti.html (дата обращения 1.04.2015)
6. Бурхарт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурхарт. – М.: Интрада, 1996. – ISBN 5-7357-0020.0. – 463 с.
7. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с.
8. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с.
9. Жеребин, А. И. От Виланда до Кафки / А. И. Жеребин. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. – ISBN 978-5-87991-091-9 – 475 с.
10. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома: Новатор, 1996. – 231 с.
11. Жирмунский, В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В. М. Жирмунский. – Л.: Худож. лит., 1972. – 493 с.
12. Максимус, Валерий. Достопамятные деяния и изречения / В. Максимус. – СПб.: СПбГУ, 2007. – ISBN 978-5-288-04267-6– 308 с.
13. Мальчуков, Л. И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана. К вопросу о художественном методе писателя /

Л. И. Мальчуков // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2009. – С. 62 – 99.

14. Мандель, Е. М. Драматическое искусство Г. Гауптмана конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Л.: АДД, 1976. – 48 с.
Риккерт, Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – СПб.: Академия, 1922. – 167 с.

15. Роде, А. Гауптман и Ницше / А. Роде. – М.: Наука, 1902. – 32 с.

16. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М.; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.

17. Стадников, Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. – Л.: Наука, 1987. – 101 с.

18. Стадников, Г. В. О смысле финала трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» / Г. В. Стадников // Драма и драматический принцип в прозе : межвуз. сб. науч. тр. – Л.: Наука, 1991. – С. 27 – 37.

19. Стадников, Г. В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы / Г. В. Стадников // А. Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы

20. Толмачев, В. М. Неоромантизм / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – ISBN: 5-93264-026-X. – С. 640 – 646.

21. Травушкин, Н. С. Многожанровый состав художественного целого / Н. С. Травушкин // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск: Изд-во МГУ СПН, 1978. – С. 95 – 104.

22. Трольч, Е. О происхождении философии истории [Электронный ресурс] / Е. О. Трольч // Историзм и его проблемы. – URL: http://uchebnikionline.com/filosofia/filosofiya_istoriyi-boichenko%20is/istoriosofiya_istorichna_nauka_versiya_trolcha.htm (дата обращения 12.03.2016)

23. Gebhart, A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk / A. Gebhart. – Marburg: Tectum Verlag, 2005. – ISBN: 3-355-00122-8 – 95 s.

24. Gerth, K. Die Poetik des Sturm und Drang / K. Gerth // W. Hinck. – Kronberg: Sturm und Drang. Hrsg. v. Walter Hinck, 1978. – 223 s.
25. Gieserberg, M. Gestaltene Kräfte des Dramas bei G. Hauptmann, untersuchung an vier Werken (Der Weise Heiland, Michael Kramer, Der arme Heinrich, Die Ratten) / M. Gieserberg. – Diss. Universität Bonn, 1955. – 267 s.
26. Groos, K. Die Spiele der Menschen / K. Groos. – Iena: G. Fischer, 1899. – 538 s.
27. Guthke, K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmann / K. Guthke // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. – University of California, 1958. – 122 s.
28. Guthke, K. Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart / K. Guthke. – Göttingen, Zürich: Vandenhoeck, 1971. – 372 s.
29. Guthke, K. G. Hauptmann / K. Guthke. – München: Franke, 1980. – 320 s.
30. Guthke, K. G. Hauptmann. Weltbild im Werk / K. Guthke. – München: Franke, 1984. – 290 s.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Йохана Хёйзинг «Человек играющий»

ПРЕДИСЛОВИЕ С выходом в свет четвертой книги Йохана Хёйзинги (1872-1945) издательство Ивана Лимбаха делает достойным русского читателя практически все наиболее известные произведения замечательного нидерландского историка и культуролога. После блестящего успеха появившейся в 1919 г. "Осени Средневековья" Йохан Хёйзинга пишет еще одну книгу, завоевавшую признание во всем мире. Это — *Homo ludens*¹ [Человек играющий]. Книга выходит в свет в 1938 году. Некоторые читатели были озадачены появлением опуса, казалось, написанного совершенно в иной манере. И лишь со временем становилось всё более ясно, насколько эти — на первый взгляд две столь разные — книги по сути близки друг другу. Осень Средневековья увидела свет сразу же после Первой мировой войны. Голландии тогда удалось остаться нейтральной. Тем ужаснее воспринимался контраст с окружающей страну изувеченной, кровоточащей Европой. Книга возникла в драматическом противостоянии дьявольски бесчеловечному периоду европейской истории. В Осени Средневековья мы видим причудливый игровой сплав самых 1 Й. Хёйзинга. *Homo ludens*. Статьи по истории культуры. М., Прогресс- Культура, 1995; Й. Хёйзинга. *Homo.ludens*. Статьи по истории культуры. М., Айрис-пресс, 2003; Й. Хейзинга. *Homo ludens*. Человек играющий. СПб., Аабука-классика, 2007. <http://www.e-puzzle.ru> фазнообразных текстов — при явном интересе автора к антропологии и социологии культуры, что неуклонно вело Хёйзингу к следующему шагу, которым стала другая его знаменитая книга — *Homo ludens* [Человек играющий]. Сопоставляя эти две книги, мы замечаем, что Осень Средневековья содержит обильный материал по сути игровых форм², которые охватывает и объясняет понятие игры в Человеке играющем, книге «об извечной примитивности (первозданности) человеческой культуры, которая никогда не уходит от своих первоначал, уходя же — роковым образом теряет себя»³. Культура, спасающая нас от наступления варварства, требует осмысления. Необходимо найти некое универсальное правило, некую универсальную сферу деятельности, скажем даже — некое универсальное примиряющее простран-

ство, дающее людям равные шансы, оправдывающее их порой невыносимое существование. Речь идет не о моральном оправдании истории и уж конечно не о теодицее — но о неистребимой потребности приложить мерилу человеческого ума к космической беспредельности духовной составляющей человеческой жизни. Извечному парадоксу свободы, реально достижимой лишь на мнимой линии горизонта, дает впечатляющее разрешение феномен игры. В 1938 году мир стоит накануне Второй, еще более чудовищной мировой войны. Культурные традиции не предотвратили наступление варварства. Межеумочный период *entre deux guerres* не только не принес желаемого умиротворения, но явно вынашивал новую, еще более чудовищную катастрофу. Меланхолическая метафора прекрасной, пышно увядающей осени с каждым годом уходила всё дальше в пестрое многоцветье того «века Бургундии», которому, однажды возникнув под пером нидерландского профессора истории, суждено было теперь никогда не кончаться. Но действительность выглядела иначе. Как литературные произведения *Осень Средневековья* и *Homo ludens*, на первый взгляд, принадлежат к разным жанрам. Мозаичность *Осени Средневековья* делает ее похожей на *puzzle*, загадочную картинку, вдохновенно составленную из множества цветных фрагментов. Но теперь прием «детской игры» вырастает в глубоко осознанную целостную композицию. *Homo ludens*, при всём внешнем отличии от *Осени Средневековья*, демонстрирует явную стилистическую преемственность. Обоим произведениям присущи классическая ясность стиля, музыкальный ритм в построении фраз, речевых периодов, всех элементов текста. Богатство и многоплановость лексики всецело подчиняются абсолютному слуху автора. Хёйзинга относится к числу тех мастеров, для которых какие бы то ни было погрешности вкуса совершенно немислимы. Язык его сдержан и четок, но при этом эмоционально ярок и выразителен. Внешне строго научное изложение то и дело вызывает разнообразные реминисценции, нередко приобретает тонкие оттенки иронии. Хёйзинга, в своей *Осени* сделавший образ новым, важным элементом исторического исследования, предложил теперь новую метафору — на сей раз уже *for all seasons*. Индивидуальная и общественная жизнь, всё историческое и культурное развитие человечества описывается в терминах игры, как игра. В двух своих самых значительных книгах Хёйзинга откликается на самое силь-

ное, по его собственным словам, впечатление своей жизни. В шестилетнем возрасте, в 2 «Но при этом культивировалась пустая внешность, которая весьма влияла на сознание общества. Как представляется, этот парадокс разрешим, если отказаться от оценочных представлений о внешнем как о чемто плохом, понять, что бессодержательных культурных явлений не бывает, и признать, что содержанием всех этих пустых форм и были сами формы. То есть то, что наполняло эти формы, что создавало их, что придало им именно такой вид, исчезло, оставив значимость, и они стали ценны сами по себе, самоценны» (Д. Э. Харитонович. Осень Средневековья: Йохан Хёйзинга и проблема упадка. В кн.: Й. Хёйзинга. Осень Средневековья. Прогресс-Культура, 1995, с. 373). 3 А. В. Михайлов. Й. Хёйзинга в историографии культуры. В кн.: Осень Средневековья. Наука, М., 1988, с. 444. Гронингене, он становится свидетелем костюмированного шествия, посвященного одному из событий нидерландской истории XVII в. С детства он проникается ощущением того, что индивидуальное переживание прошлого неразрывно связано с индивидуальными персонажами. В 1894 г. он сам, в костюме XVII в., участвует в подобном студенческом маскараде. На обеде по завершении празднества Хёйзинга заметил, что «маскарад — несомненный признак упадка, возможно его последнее проявление. И мы горды тем, что являемся последними носителями этой прекрасной традиции, которая теперь умирает». Заметим, однако, что торжественные ритуалы, особенно в старых европейских монархиях, свидетельствуют о том, что традиция эта не только не умирает, но, сочетая истовую серьезность с шутливой иронией, проявляется в прекрасных и глубоко содержательных зрелищах (ярчайший пример — Смена караула у Бакингерского дворца, завершающаяся под мелодию моцартовской арии «Non piu andrai, farfallone amozoso»⁴). Вспоминая церемонию присуждения ему почетной степени доктора Оксфордского университета, Хёйзинга пишет, что он пережил час «подлинного Средневековья» и что удивительно, до какой степени умеют англичане высоко чтить эти традиции, не принимая их слишком всерьез, но и непре- вращая в посмешище. Человек является человеком постольку, поскольку обладает способностью по своей воле выступить и пребывать субъектом игры. И действительно — «созданный по образу и подобию Божию», на ключевой вопрос о своем имени он, бессознательно включаясь в сызмала навязанную ему игру,

бесхитростно называет имя, которое он носит, не смея ответить на заданный вопрос всерьез, а именно: «азь есмь сущій». Под личиной своего имени каждый из нас разыгрывает свою жизнь, в универсальной сущности игры стоящую в одном ряду с «маскарадными» танцами первобытных племен. «После изгнания из рая человек живет играя» (Лев Лосев). Объективно включающий всякую человеческую деятельность процесс игры отзывается субъективным ощущением вовлеченности в игру в каждом из нас. Сопутствующее ходу истории возникновение и исчезновение символов, культурных и религиозных границ, широта и изменчивость подхода к вещам — это не изменение правил игры в процессе игры. Это сама игра. По Хёйзинге, это и есть история, история умственной и психической эволюции. Это и есть само существование человека, определяемого им именно как человек играющий. Homo ludens, фундаментальное, давно уже ставшее классическим исследование, раскрывает сущность феномена игры и значение ее в человеческой цивилизации. Но самое заметное здесь — гуманистическая подоплека этой концепции, прослеживаемой на разных этапах истории культуры многих стран и народов. Склонность и способность человека облекать в формы игрового поведения все стороны своей жизни выступает подтверждением объективной ценности изначально присущих ему творческих устремлений. Ощущение и ситуация игры, давая, как убеждает нас непосредственный опыт, максимально возможную свободу ее участникам, реализуются в рамках исторического контекста, который приводит к появлению тех или иных жестко очерченных правил — правил игры. Нет контекста — нет правил. Верно также обратное: не принимающий правил выпадает из контекста истории. Смысл и значение игры определяются отношением непосредственного, феноменального текста игры — к так или иначе опосредованному универсальному, то есть включающему в себя весь мир, контексту человеческого существования. Это предельно ясно в случае произведения искусства — образчика такой игры, контекстом которой является вся вселенная. Произведение искусства присутствует во времени, но существует в вечности и как таковое содержит в себе духовный опыт и прошлого, и будущего. Классическое произведение искусства 4 Обращенная к Керубино ария Фигаро из оперы *Le mzze di Figaro* [Свадьба Фигаро]; в исполнении на русском языке: «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный». <http://www.e->

puzzle.ru неисчерпаемо, оно не может быть объяснено и не может быть понято, будучи пластическим образом необъятной и необъяснимой вселенной. Одно и то же произведение искусства — как и всякое живое существо — невозможно одинаково увидеть, услышать дважды: его игра продолжается непрерывно. Правила этой вселенской игры мы постигаем всё глубже и глубже, но сам ход игры, ее тактика, не говоря уже о стратегии, кажутся всё более непостижимыми. Каждый человек должен найти в жизни свою игру, игру всерьез. Но как часто это бывает всего лишь игра в серьезность! В притче Хермана Хессе *Morgenlandfahrt* каждый из паломников в страну Востока стремится к достижению собственной цели. Какой бы она ни была, это всегда некое испытание, некий духовный подвиг. Далеко не все оказываются на это способны. Йохан Хёйзинга — независимо от изучения им Индии и санскрита — тоже паломник в страну Востока, но для него это была великая культура христианского Запада. Игра в книге Хёйзинги — это не *Glasperlenspiel* Херманна Хессе. Стекланные бусы герои романа *Игра в бисер* (1943) перебирают в отгороженной от остального мира символически незабвенной Касталии. У Хёйзинги же игра — всеобъемлющий способ человеческой деятельности, универсальная категория человеческого существования. Она распространяется буквально на всё, в том числе и на речь: «Играя, речетворящий дух то и дело перескакивает из области вещественного в область мысли. Всякое абстрактное выражение есть речевой образ, всякий речевой образ есть не что иное, как игра слов». «Мы не хотели бы здесь углубляться в пространный вопрос, в какой степени средства, которыми располагает наша речь, в своей основе носят характер правил игры, то есть пригодны лишь в тех интеллектуальных границах, обязательность которых считается общепризнанной. Всегда ли в логике вообще и в силлогизмах в особенности в игру вступает некое молчаливое соглашение о том, что действительность терминов и понятий признается здесь так же, как это имеет место для шахматных фигур и полей шахматной доски? Пусть кто-нибудь ответит на этот вопрос». Один из ответов предлагает Людвиг Виттгенштайн (1889- 1951). Он называет «языковой игрой... единое целое: язык и действия, с которыми он переплетен». Звуки языка, графические значки — лишены всякого смысла. Язык есть игра в чистом виде. Но и сами смыслы суть продукты и компоненты игры. Хёйзинга не заходит столь далеко.

Максимально генерализируя игровой принцип человеческой деятельности, он отделяет его от морали, ставит ему нравственные пределы, за которыми всё же наступает серьезное. Но делать это, быть может, совершенно не обязательно. Игра — это не манера жить, но структурная основа человеческих действий. «Нравственность» здесь ни при чем. Нравственный, так же как и безнравственный, поступок совершается по тем или иным правилам той или иной игры. И всё же игра, в сущности, несовместима с насилием. Похоже, что именно нравственные поступки как раз и свидетельствуют о должном соблюдении «правил игры». Ведь нравственность есть не что иное, как укорененная в прошлом традиция. А что такое безнравственность? Это намеренно избранное положение «вне игры», то есть нечто абсурдное по определению. Серьезное вовсе не антоним игры: «если хочешь быть серьезным, играй» (Аристотель); ее противоположность — бескультурье и варварство. Непросто взирать на все наши деяния *sub specie ludi*. Что-то в глубочайших недрах нашего существа словно бы противится этому. Но и в драматическом сгущении важнейших моментов человеческого существования, как, например, у Элиаса Канетти (1905- 1994), где «игра, которою заняты любящие», предстает «безответственной игрою со смертью», всё происходящее не выходит за рамки парадигмы игры вообще. Проблематика игры неспроста со всё большей остротой звучит в наше беспокойное и слишком часто весьма зловещее время. Именно оно сделало столь актуальным вопрос неразрывно слитого со стихией игры пуэрилизма⁵. Жизненная необходимость утвердиться, найти точку опоры, когда вокруг рушатся ценности, столь долго казавшиеся незыблемыми, понуждает общество отворачиваться от лишившихся доверия авторитетов и искать поддержку у молодежи, сдавать свои позиции молодежи — в определенном смысле заискивая перед будущим! На заре Нового времени провозвестник грядущей пуэрилистской эпохи, элитарный герой-одиночка, внезапный пришелец из некоего чуть ли не горнего мира (как в Строителе Сольнесе Ибсена), решительно вторгается в косное людское болото. Вскоре, однако, на первый план выходят однородные серые массы (с их неизменным пристрастием к красному), кровавым потоком смывающие вековые устои этики и культуры. В неустойчивые, переходные эпохи резко повышающийся интерес к молодежи приобретает подчас параноидальный характер. Так было с

распространением среди советской, а затем и европейской молодежи троцкизма, возвращением комсомола и гитлерюгенд, появлением хунвэйбинов, молодых последователей аятоллы Хомейни в Иране, талибов в Афганистане; список можно продолжить... Феномен пуэроцентризма проявляется и в образовательном буме, свойственном Новому времени вообще и нашему нынешнему новому времени в частности. В имманентно насильственной деятельности обучения находит выход сублимированный страх общества перед непредсказуемым молодым поколением и, видимо пустое, стремление предотвратить неминуемую агрессию — естественную, увы, реакцию на навязываемые внешние перемены. (Поистине спасительным, но от этого не менее удручающим, кажется здесь повальное увлечение телевизионными, а теперь еще и компьютерными, играми. И конечно же, никто не жалеет денег на всё более грандиозные Олимпиады!) Но если поведение подростков нередко непривлекательно, а то и опасно для окружающих, то чего уж там говорить о поведении пуэрилизированных взрослых? Специфически присущие юному возрасту примитивно игровые формы поведения стимулируют соответствующий универсальный подход к поведению человека вообще. В свете всеохватывающего принципа игры пуэрилизуется вся наша деятельность, вся наша культура. В годы, предшествующие началу Второй мировой войны, Хейзинга работает в Международной комиссии, интеллектуального сотрудничества, предшественнице ЮНЕСКО. Издает ряд важных трудов по историографии и истории культуры, в том числе и горький, предостерегающий трактат Тени завтрашнего дня. Диагноз духовных бед нашего времени. Своими работами, общественной позицией, всей деятельностью Хейзинга заявляет себя убежденным антифашистом, последовательным противником любого тоталитаризма. Сразу же после выхода в свет нидерландского издания *Homo ludens* встал вопрос о возможном немецком издании. Однако для этого нужно было исключить место, где говорилось о пуэрилистском характере национал-социалистических массовых мероприятий. Хейзинга отказался, забрал рукопись, и немецкоязычное издание вышло в Швейцарии. В декабре 1944 г. оставшаяся у издателя часть второго нидерландского издания была конфискована полицией — при том что сам Хейзинга считал эту книгу самым невинным из всех своих произведений. История сама по себе ничему не учит: «Знание истории всегда носит чисто потенци-

альный характер». При этом «всякая культура, со своей стороны, в качестве предпосылки для существования нуждается в определенной степени погруженности в прошлое». Нужно ли говорить, что в наше время почти повсеместного драматического ощущения утраты культурного и исторического контекста и — как результат — стремления компенсировать этот вакуум новациями концептуализма самого разного толка стоическая и, в сущности, оптимистическая позиция Хёйзинги полна для нас самого высокого смысла. 5 Подростковость {риег — мальчик, лат.}. <http://www.e-puzzle.ru> Йохан Хёйзинга с величайшим достоинством, всей своей жизнью играл взятую им на себя роль в рамках выпавших на его долю пространства и времени. Он был исключительно цельной личностью. Как человек и ученый, он являл собою образец сдержанного и героического благородства, прекрасный образец той культуры, которую сам охарактеризовал следующим образом: «Аристократическая культура не афиширует своих эмоций. В формах выражения она сохраняет трезвость и хладнокровие. Она занимает стоическую позицию. Чтобы стать сильной, она хочет и должна быть строгой и сдержанной — или по крайней мере допускать выражение чувств и эмоций исключительно в стилистически обусловленных формах», — исчерпывающее определение смысла веселого и, в сущности, трогательного термина *homo ludens*. Дмитрий Сильвестров НОМО ЛУДЕНС Опыт ОПРЕДЕЛЕНИЯ ИГРОВОГО ЭЛЕМЕНТА КУЛЬТУРЫ⁶ *Uxori carissimae** ПРЕДИСЛОВИЕ — ВВЕДЕНИЕ Когда мы, люди, оказались далеко не столь мыслящими, каковыми век более радостный счел нас в своем почитании Разума¹ *, для наименования нашего вида рядом с *homo sapiens* поставили *homofaber*, человек-делатель. Однако термин этот был еще менее подходящим, чем первый, ибо понятие *faber* может быть отнесено также и к некоторым животным. Что можно сказать о делании, можно сказать и об игре: многие из животных играют. Всё же мне кажется, *homo ludens*, человек играющий, указывает на столь же важную функцию, что и делание, и поэтому наряду с *homo faber* вполне заслуживает права на существование. Есть одна старая мысль, свидетельствующая, что если продумать до конца всё, что мы знаем о человеческом поведении, оно покажется нам всего лишь игрою. Тому, кто удовлетворится этим метафизическим утверждением, нет нужды читать эту книгу. По мне же, оно не дает никаких оснований уклониться

от попыток различать игру как особый фактор во всём, что есть в этом мире. С давних пор я всё более определенно шел к убеждению, что человеческая культура возникает и разворачивается в игре, как игра. Следы этих воззрений можно встретить в моих работах начиная с 1903 г. При вступлении в должность ректора Лейденского университета в 1933 г. я посвятил этой теме инаугурационную речь под названием: *Over de grenzen van spelen ernst in de cultuur*¹ [О границах игры и серьезности в культуре]. Когда я впоследствии дважды ее перерабатывал — вначале для научного сообщения в Цюрихе и Вене (1934 г.), а затем для выступления в Лондоне (1937 г.), я озаглавливал ее соответственно *Das Spielelement der Kultur* и *The Play Element of Culture* [Игровой элемент культуры]. В обоих случаях мои любезные хозяева исправляли: *in der Kultur, in Culture* [в культуре] — и всякий раз я вычеркивал предлог и восстанавливал форму родительного падежа. Ибо для меня вопрос был вовсе не в том, какое место занимает игра среди прочих явлений культуры, но в том, насколько самой культуре присущ игровой характер. Моей целью было — так же дело обстоит и с этим пространственным исследованием — сделать понятие игры, насколько я смогу его выразить, частью понятия культуры в целом. Игра понимается здесь как явление культуры, а не — или во всяком случае не в первую очередь — как биологическая функция, и рассматривается в рамках научного мышления в приложении к изучению культуры. Читатель заметит, что от психологической интерпретации игры, сколь важной такая интерпретация ни являлась б [Человек играющий] — *Homo ludens. Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*. H. D. Tjcken Willink & Zoon N. V., 1940 (J. Huizinga. *Verzamelde Werken*, VII. H. D. Tjcken Willink & Zoon N. V., Haarlem, 1950, p. 26-246). бы, я стараюсь воздерживаться; он также заметит, что я лишь в весьма ограниченной степени прибегаю к этнологическим понятиям и толкованиям, даже если мне и приходится обращаться к фактам народной жизни и народных обычаев. Термин магический, например, встречается лишь однажды, термин мана v и подобные ему не употребляются вовсе. Если свести мою аргументацию к нескольким положениям, то одно из них будет гласить, что этнология и родственные ей отрасли знания прибегают к понятию игры в весьма незначительной степени. Как бы то ни было, повсеместно употребляемой терминологии по отношению к игре мне не достаточно. Я

давно уже испытывал необходимость в прилагательном от слова spel [игра], которое простонапросто выражало бы «то, что относится к игре или к процессу игры». Speelscb [игривый] здесь не подходит из-за специфического смыслового оттенка. Да позволено мне будет поэтому ввести слово ludiek. Хотя предлагаемая форма в латыни отсутствует, во французском термин ludique [игровой] встречается в работах по психологии. Передавая гласности это мое исследование, я испытываю опасения, что, несмотря на труд, который был сюда вложен, многие увидят здесь лишь недостаточно документированную импровизацию. Но таков уж удел того, кто хочет обсуждать проблемы культуры, всякий раз будучи вынужден вторгаться в области, сведения о которых у него недостаточны. Заранее заполнить все пробелы в знании материала было для меня задачей невыполнимой, но я нашел удобный выход из положения в том, что всю ответственность за детали переложил на цитируемые мною источники. Теперь дело сводилось к следующему: написать — или не написать. О том, что было так дорого моему сердцу. И я все-таки написал. Лейден, 15 июля 1938 г. ГЛАВА ПЕРВАЯ ХАРАКТЕР И ЗНАЧЕНИЕ ИГРЫ КАК ЯВЛЕНИЯ КУЛЬТУРЫ Игра старше культуры, ибо понятие культуры, сколь неудовлетворительно его ни описывали бы, в любом случае предполагает человеческое общество, тогда как животные вовсе не дожидались появления человека, чтобы он научил их играть. Да, можно со всей решительностью заявить, что человеческая цивилизация не добавила никакого сколько-нибудь существенного признака в понятие игры вообще. Животные играют — точно так же, как люди. Все основные черты игры уже воплощены в играх животных. Стоит лишь понаблюдать, как резвятся щенята, чтобы в их веселой возне заметить все эти особенности. Они побуждают друг друга к игре посредством особого рода церемониала поз и движений. Они соблюдают правило не прокусить друг другу ухо. Они притворяются, что до крайности обозлены. И самое главное: всё это они явно воспринимают как в высшей степени шуточное занятие и испытывают при этом огромное удовольствие. Щенячьи игры и шалости — лишь один из самых простых видов того, как играют животные. Есть у них игры и гораздо более высокие и изощренные по своему содержанию: подлинные состязания и великолепные представления для окружающих. Здесь нам сразу же приходится сделать одно очень важное замечание. Уже в своих наипро-

стейших формах, в том числе и в жизни животных, игра есть нечто большее, чем чисто физиологическое явление либо физиологически обусловленная психическая реакция. И как таковая, игра переходит границы чисто биологической или по крайней мере чисто физической деятельности. Игра — это функция, которая исполнена смысла. В игре вместе с тем играет нечто, выходящее за пределы непосредственного стремления к поддержанию жизни, нечто, вносящее смысл в происходящее действие. Всякая игра что-то значит. Назвать акт игры началом, которое придает игре ее сущность, духом — было бы слишком; назвать же его инстинктом — было бы пустым звуком. Как бы мы его ни рассматривали, в любом случае эта целенаправленность игры являет на свет некую нематериальную стихию, включенную в само сущность игры. <http://www.e-puzzle.ru> Психология и физиология занимаются тем, чтобы наблюдать, описывать и объяснять игры животных, а также детей и взрослых. Они пытаются установить характер и значение игры и указать место игры в жизненном процессе. То, что игра занимает там весьма важное место, что она выполняет необходимую, во всяком случае полезную функцию, принимается повсеместно и без возражений как исходный пункт всех научных исследований и суждений. Многочисленные попытки определить биологическую функцию игры расходятся при этом весьма значительно. Одни полагали, что источник и основа игры могут быть сведены к высвобождению избыточной жизненной силы. По мнению других, живое существо, играя, следует врожденному инстинкту подражания. Или удовлетворяет потребность в разрядке. Или нуждается в упражнениях на пороге серьезной деятельности, которой потребует от него жизнь. Или же игра учит его уметь себя сдерживать. Другие опять-таки ищут это начало во врожденной потребности что-то мочь, чему-то служить причиной, в стремлении к главенству или к соперничеству. Некоторые видят в игре невинное избавление от опасных влечений, необходимое восполнение односторонне направленной деятельности или удовлетворение некоей фикции желаний, невыполнимых в действительности, и тем самым поддержание ощущения собственной индивидуальности¹. Все эти объяснения совпадают в исходном предположении, что игра совершается ради чего-то иного, что она отвечает некоей биологической целесообразности. Они спрашивают: почему и для чего происходит игра? Приводимые здесь ответы ни в коей мере

не исключают друг друга. Пожалуй, можно было бы принять одно за другим все перечисленные толкования, не впадая при этом в обременительную путаницу понятий. Отсюда следует, что все эти объяснения верны лишь отчасти. Если бы хоть одно из них было исчерпывающим, оно исключало бы все остальные либо, как некое высшее единство, охватывало их и вбирало в себя. В большинстве случаев все эти попытки объяснения отводят вопросу: что есть игра сама по себе и что она означает для самих играющих — лишь второстепенное место. Эти объяснения, оперируя мерилami экспериментальной науки, спешат проникнуть в самое тело игры, ничуть не проявляя ни малейшего внимания прежде всего к глубоким эстетическим особенностям игры. Собственно говоря, именно изначальные качества игры, как правило, ускользают от описаний. Вопреки любому из предлагаемых объяснений, остается правомочным вопрос: «Хорошо, но в чем же, собственно, сама суть игры? Почему ребенок визжит от восторга? Почему игрок забывает себя от страсти? Почему спортивные состязания приводят в неистовство многотысячные толпы народа?» Накал игры не объяснить никаким биологическим анализом. Но именно в этом накале, в этой способности приводить в исступление состоит ее сущность, ее исконное свойство. Логика рассудка, казалось бы, говорит нам, что Природа могла бы дать своим отпрыскам такие полезные функции, как высвобождение избыточной энергии, расслабление после затраты сил, приготовление к суровым требованиям жизни и компенсация неосуществленных желаний, всего-навсего в виде чисто механических упражнений и реакций. Но нет, она дала нам Игру, с ее напряжением, ее радостью и ее потехой [grap]. Этот последний элемент, aardigbeid [забавность] игры, сопротивляется любому анализу, любой логической интерпретации. Само слово aardigbeid здесь многозначно. Своим происхождением от aard [природа, род, вид, характер] оно как бы признает, что далее упрощать уже нечего. Для нашего современного чувства языка это свойство неупрощаемости нигде не выражено столь разительно, как в английском fun [шутка, веселье, забава, развлечение], сравнительно недавнем в его нынешнем смысле. Нидерландским grap и aardigbeid вместе примерно соответствуют, хотя и в несколько ином соотношении, немецкие Spafі [шутка, забава, потеха, удовольствие, развлечение] и Witz [юмор, шутка, острота]. Во французском языке, как ни странно, эквивалент этому понятию отсут-

ствуется. А ведь именно этот элемент и определяет сущность игры. В игре мы имеем дело с тотчас же узнаваемой каждым абсолютно первичной жизненной категорией, с некоей тотальностью, если вообще существует что-нибудь заслуживающее этого имени. В этой ее целостности и должны мы попытаться понять игру и дать ей оценку. Реальность, именуемая Игрой, ощутимая каждым, простирается нераздельно и на животный мир, и на мир человеческий. Следовательно, она не может быть обоснована никакими рациональными связями, ибо укорененность в рассудке означала бы, что предел ее — мир человеческий. Существование игры не связано ни с какой-либо ступенью культуры, ни с какой-либо формой мировоззрения. Каждое мыслящее существо в состоянии тотчас же возыметь перед глазами эту реальность: игру, участие в игре — как нечто самостоятельное, самодовлеющее, даже если в его языке нет слова, обобщенно обозначающего это понятие. Игру нельзя отрицать. Можно отрицать почти любую абстракцию: право, красоту, истину, добро, дух, Бога. Можно отрицать серьезность. Игру — нельзя. Но вместе с игрою, хотя и того или нет, признают и дух. Ибо игра, какова бы ни была ее сущность, не есть нечто материальное. Уже в мире животных она вырывается за границы физического существования. С точки зрения мира, мыслимого как детерминированный, то есть как чисто силовое взаимодействие, игра есть в полном смысле слова *superabundans*, нечто избыточное. Лишь через вторжение духа, который сводит на нет эту безусловную детерминированность, наличие игры становится возможным, мыслимым, постижимым. Существование игры непрерывно утверждает, и именно в высшем смысле, сверхлогический характер нашего положения в космосе. Животные могут играть, следовательно, они суть уже нечто большее, нежели механизмы. Мы играем и знаем, что мы играем, следовательно, мы суть нечто большее, нежели всего только разумные существа, ибо игра неразумна. Обратив свой взгляд на функцию игры не в жизни животных и не в жизни детей, но в культуре, мы вправе подойти к понятию игры там, где биология и психология его не затрагивают. Игра в культуре предстанет тогда как некая данность, предшествующая самой культуре, сопровождающая и пронизывающая ее от истоков вплоть до той фазы культуры, которую в данный момент переживает сам наблюдатель. Он всюду обнаруживает присутствие игры как определенной особенности или качества

поведения, отличного от обыденного поведения в жизни. Он может оставить без внимания, насколько удастся научному анализу выразить это качество в количественных соотношениях. Дело здесь для него именно в этом качестве, в том, насколько оно присуще той жизненной форме, которую он именуется игрою. Игра как некая форма деятельности, форма, наделенная смыслом, и как социальная функция — вот предмет его интереса. Он больше не ищет естественных побуждений, которые определяют игру вообще, но рассматривает игру в ее многообразных конкретных формах и подходит к ней как к социальной структуре. Он пытается понять игру так, как воспринимает ее сам играющий, в ее первичном значении. Если он придет к выводу, что игра основывается на обращении с определенными образами, на некоем образном претворении действительности, тогда он прежде всего попытается понять ценность и значение этих образов и этого претворения в образы. Он захочет понаблюдать за тем, как они проявляются в самой игре, и таким образом попытаться понять игру как фактор культурной жизни. Наиболее заметные первоначальные проявления общественной деятельности человека все уже пронизаны игрою. Возьмем язык, это первейшее и высшее орудие, которое человек формирует, чтобы иметь возможность сообщать, обучать, править. Язык, посредством которого человек различает, определяет, устанавливает, короче говоря именуется, то есть возвышает вещи до сферы духа. Играя, речетворящий дух то и дело перескакивает из области вещественного в область мысли. Всякое абстрактное выражение есть речевой образ, всякий речевой образ есть не что иное, как игра слов. Так человечество всё снова и снова творит свое выражение бытия, второй, вымышленный <http://www.e-puzzle.ru> мир рядом с миром природы. Или обратимся к мифу, который тоже есть образное претворение бытия, только более подробно разработанное, чем отдельное слово. С помощью мифа люди пытаются объяснить земное, помещая основание человеческих деяний в область божественного. В каждом из тех причудливых образов, в которые миф облакает всё сущее, изобретательный дух играет на грани шуточного и серьезного. Возьмем, наконец, культ. Раннее общество совершает свои священнодействия, которые служат ему залогом благополучия мира, свои освящения, свои жертвоприношения, свои мистерии в ходе чистой игры в самом прямом смысле этого слова. В мифе и культе зачинаются, однако, вели-

кие движущие силы культурной жизни: право и порядок, общение и предпринимательство, ремесло и искусство, поэзия, ученость, наука. И все они, таким образом, уходят корнями в ту же почву игровых действий. Цель настоящего исследования — показать, что возможность рассматривать культуру *sub specie ludii* * есть нечто гораздо большее, нежели стремление к чисто риторическому сравнению. Мысль эта отнюдь не нова. Вообще-то она уже была однажды в большой моде. Это произошло в начале XVII столетия. На свет появился великий мировой театр. В блистательной чреде имен от Шекспира, Кальдерона и до Расина драма господствовала в поэтическом искусстве века. Каждый из поэтов, в свою очередь, сравнивал мир с подмостками, где всякому приходится играть свою роль. В этом, казалось бы, заключается повсеместное признание игрового характера культурной жизни. Тем не менее, если как следует вникнуть в это расхожее сравнение жизни с театральной игрою, нетрудно заметить, что оно, восходя к платоновским представлениям² *, как кажется, обращено почти исключительно к области нравственного. Всё это было одной из вариаций на старую тему *vanitas*³ *, тяжким вздохом о бренности всего земного, не более. Действительное переплетение игры и культуры было здесь не осознано и не выражено. На сей раз мы хотели бы показать, что истинная, чистая игра сама по себе выступает как основа и фактор культуры. В нашем сознании игра противостоит серьезности. Пока что это противопоставление остается столь же невыраженным, как и само понятие игры. Но если взглянуть чуть пристальней, то в противопоставлении игры и серьезности мы не увидим законченности и постоянства. Мы можем сказать: игра — это несерьезность. Но помимо того, что такое суждение ничего не говорит о положительных свойствах игры, оно вообще весьма шатко. Стоит нам вместо «игра — это несерьезность» сказать «игра — это несерьезно», как наше противопоставление лишается смысла, ибо игра может быть чрезвычайно серьезной. Более того, мы тут же наталкиваемся на различные фундаментальные жизненные категории, которые также подпадают под определение несерьезного и всё же никак не соотносятся с понятием игры. Смех определенно противопоставляют серьезности, но с игрой он никоим образом прямо не связан. Дети, футболисты, шахматисты играют с глубочайшей серьезностью, без малейшей склонности к смеху. Примечательно, что как раз чисто физиологиче-

ская способность смеяться присуща исключительно человеку, тогда как, если говорить о смысле игры, то эта функция является у него общей с животными. Аристотелево *animal ridens* [животное смеющееся] характеризует человека, в противоположность животному, пожалуй, еще точнее, чем *homo sapiens*. Всё, что касается смеха, касается и комического. Комическое равным образом подпадает под понятие несерьезного, оно стоит в несомненной связи со смехом, оно возбуждает смех, но его взаимосвязь с игрой носит второстепенный характер. Игра сама по себе не комична ни для игроков, ни для зрителей. И зверята, и дети за игрою временами комичны, но взрослые собаки, гонящиеся друг за другом, уже не кажутся или почти не кажутся таковыми. Если фарс и потешное представление мы называем комическими, то это не из-за игрового действия самого по себе, но из-за его содержания. Мимику клоуна, комичную и вызывающую смех, можно лишь в самом общем смысле этого слова назвать игрою. Комическое тесно связано с глупостью. Игра, однако, отнюдь не глупа. Она вне противопоставления мудрость — глупость. Но и понятие глупости может послужить тому, чтобы выразить громадное различие между обоими жизненастроениями. В позднесредневековом словоупотреблении словесная пара *folie et sens* [безумие и разум] довольно хорошо отвечала нашему различению игры и серьезности. Все термины этой неопределенно взаимосвязанной группы понятий, к которым относятся игра, смех, забава, шутка, комическое и глупость, отличает несводимость к чему-то иному, особенность, которую нам уже довелось признать за игрой. Их *ratio** лежит в очень глубоком слое нашей духовной сущности. Чем больше мы пытаемся отграничить игровые формы от других, по видимости родственных им форм в нашей жизни, тем более очевидной становится их далеко идущая самостоятельность. И мы можем пойти еще дальше в этом выделении игры из сферы основных категориальных противоположностей. Если игра лежит вне различения мудрость — глупость, то она в той же степени находится и вне противопоставления правда — неправда. А также и вне пары добро и зло. Игра сама по себе, хотя она и есть деятельность духа, не причастна морали, в ней нет ни добродетели, ни греха. Если же игру не удастся прямо связать с добром или истиной, не лежит ли она тогда в области эстетического? Здесь суждение наше колеблется. Свойство быть прекрасной не присуще игре как таковой, однако она обнаружи-

ваает склонность сочетаться с теми или иными элементами прекрасного. Более примитивные формы игры изначально радостны и изящны. Красота движений человеческого тела находит в игре свое высочайшее выражение. В своих наиболее развитых формах игра пронизана ритмом и гармонией, этими благороднейшими проявлениями эстетической способности, дарованными человеку. Связи между красотой и игрою прочны и многообразны. Всё сказанное означает, что в игре мы имеем дело с такой функцией живого существа, которая полностью может быть столь же мало определена биологически, как логически или этически. Понятие игры странным образом остается в стороне от всех остальных интеллектуальных форм, в которых мы могли бы выразить структуру духовной и общественной жизни. Поэтому для начала мы вынуждены будем ограничиться описанием основных признаков игры. Здесь нам будет на руку то, что предмет нашего интереса, взаимосвязь игры и культуры, позволяет нам не подвергать рассмотрению все существующие формы игры. Мы можем ограничиться главным образом играми социальными по характеру. Если угодно, их можно назвать более высокими формами игры. Их удобнее описывать, чем более примитивные игры младенцев или зверенышей, ибо они более развиты и разносторонни, их отличительные признаки более заметны и многогранны, тогда как при определении сущности примитивной игры мы почти тотчас наталкиваемся на невыводимое качество игрового, что мы полагаем недостаточным для логического анализа. Поэтому мы будем говорить о таких вещах, как единоборство и состязание в беге, представления и зрелища, танцы и музыка, маскарад и турнир. Среди признаков, которые мы постараемся перечислить, некоторые имеют отношение к игре вообще, другие характеризуют преимущественно социальные игры. Всякая Игра есть прежде всего и в первую очередь свободное действие. Игра по принуждению уже более не игра. Разве что — вынужденное воспроизведение игры. Уже один этот характер свободы выводит игру за пределы чисто природного процесса. Она присоединяется к нему, она накладывается на него как некое украшение. Разумеется, свободу здесь следует понимать в том несколько вольном смысле, при котором не затрагиваются вопросы детерминизма. Можно предположить следующее рассуждение: мол, для детеныша животного или человеческого младенца этой свободы не существует; они должны играть, ибо к этому их побужда-

ет инстинкт, а также из-за того, что в игре <http://www.e-puzzle.ru> раскрываются их телесные и избирательные способности. Но вводя термин инстинкт, мы прячемся за некое неизвестное, а заранее принимая предположительную полезность игры, опираемся на *petitio principii* *. Ребенок или животное играют, ибо черпают в игре удовольствие, и в этом как раз и состоит их свобода. Как бы то ни было, для человека взрослого и наделенного чувством ответственности игра — то, без чего он мог бы и обойтись. Игра — по сути избыточна. Потребность играть становится настоящей лишь постольку, поскольку она вытекает из доставляемого игрой удовольствия. Игру можно всегда отложить, она может и вовсе не состояться. Она не бывает вызвана физической необходимостью и тем более моральной обязанностью. Она не есть какая-либо задача. Ей предаются в свободное время. Но с превращением игры в одну из функций культуры понятия долженствования, задачи, обязанности, поначалу второстепенные, оказываются всё больше с ней связанными. Вот, следовательно, первый основной признак игры: она свободна, она есть свобода. Непосредственно с этим связан второй ее признак. Игра не есть обыденная или настоящая жизнь. Это выход из такой жизни в преходящую сферу деятельности с ее собственным устремлением. Уже ребенок прекрасно знает, что он «ну просто так делает», что всё это «ну просто, чтоб было весело». Сколь глубоко такого рода сознание коренится в детской душе, особенно выразительно иллюстрирует, на мой взгляд, следующий эпизод, о котором поведал мне как-то отец одного ребенка. Он застал своего четырехгодовалого сына за игрой в поезд, восседающим во главе выстроенных им друг за другом нескольких стульев. Отец хотел было приласкать мальчика, но тот заявил: «Папа, не надо целовать паровоз, а то вагоны подумают, что всё это не взаправду». В этом «ну просто» всякой игры заключено осознание ее неполноценности, ее развертывания понарошку — в противоположность серьезности, кажущейся первичной. Но мы уже обратили внимание, что это сознание просто игры вовсе не исключает того, что просто игра может происходить с величайшей серьезностью, с увлечением, переходящим в подлинное упоение, так что характеристика просто временами полностью исчезает. Всякая игра способна во все времена полностью захватывать тех, кто в ней принимает участие. Противопоставление игра — серьезность всегда подвержено колебаниям. Недооценка игры грани-

чит с переоценкой серьезности. Игра оборачивается серьезностью и серьезность — игрою. Игра способна восходить к высотам прекрасного и священного, оставляя серьезность далеко позади. Мы вернемся к этим трудным вопросам, как только пристальнее взглянемся в соотношение игры и священнодействия. Пока что речь идет об определении формальных признаков, свойственных тому роду деятельности, который мы именуем игрою. Все исследователи подчеркивают не обусловленный посторонними интересами характер игры. Не будучи обыденной жизнью, она стоит вне процесса непосредственного удовлетворения нужд и страстей. Она прерывает этот процесс. Она вторгается в него как ограниченное определенным временем действие, которое исчерпывается в себе самом и совершается ради удовлетворения, доставляемого самим этим свершением. Такой, во всяком случае, представляется нам игра и сама по себе, и в первом к ней приближении: как интермеццо в ходе повседневной жизни, как отдохновение. Но уже этой своей чертой регулярно повторяющегося разнообразия она становится сопровождением, дополнением, частью жизни вообще. Она украшает жизнь, заполняет ее и как таковая делается необходимой. Она необходима индивидууму как биологическая функция, и она необходима обществу в силу заключенного в ней смысла, в силу своего значения, своей выразительной ценности, а также духовных и социальных связей, которые она порождает, — короче говоря, как культурная функция. Она удовлетворяет идеалам индивидуального самовыражения — и общественной жизни. Она располагается в сфере более возвышенной, нежели строго биологическая сфера процесса пропитания — спаривания — самозащиты. Этим суждением мы входим в кажущееся противоречие с тем фактом, что в жизни животных брачные игры занимают столь важное место. Но разве так уж абсурдно было бы такие вещи, как пение, танцы, брачное великолепие птиц, равно как и человеческие игры, поместить вне чисто биологической сферы? Как бы то ни было, человеческая игра во всех своих высших проявлениях, когда она что-либо означает или торжественно знаменует, обретает свое место в сфере праздника или культа, в сфере священного. Лишает ли тот факт, что игра необходима, что она подвластна культуре, более того, сама становится частью культуры, — лишает ли это ее признака незаинтересованности? Нет, ибо конечные цели, которым она служит, сами лежат вне сферы непосредственного

материального интереса или индивидуального удовлетворения насущных потребностей. Игра обособляется от обыденной жизни местом и продолжительностью. Ее третий отличительный признак — замкнутость, ограниченность. Она разыгрывается в определенных границах места и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой. Итак, вот новый и позитивный признак игры. Игра начинается, и в определенный момент ей приходит конец. Она «разыгрывается». Пока она идет, в ней есть движение вперед и назад, чередование, очередность, завязка, развязка. С ее временной ограниченностью непосредственно связано другое примечательное качество. Игра сразу же закрепляется как культурная форма. Однажды сыгранная, она остается в памяти как некое духовное творение или духовная ценность, передается от одних к другим и может быть повторена в любое время: тотчас — как детские игры, партия в триктрак, бег наперегонки — либо после длительного перерыва. Эта повторяемость — одно из существеннейших свойств игры. Оно распространяется не только на всю игру в целом, но и на ее внутреннее строение. Почти все высоко-развитые игровые формы содержат элементы повтора, рефрен, чередование как нечто само собой разумеющееся. Еще разительней временного ограничения — ограничение местом. Всякая игра протекает в заранее обозначенном игровом пространстве, материальном или мыслимом, преднамеренном или само собой разумеющемся. Подобно тому как формально отсутствует какое бы то ни было различие между игрой и священнодействием, то есть сакральное действие протекает в тех же формах, что и игра, так и освященное место формально неотлично от игрового пространства. Арена, игральный стол, магический круг, храм, сцена, киноэкран, судебное присутствие — все они по форме и функции суть игровые пространства, то есть отчужденная земля, обособленные, выгороженные, освященные территории, где имеют силу свои особые правила. Это временные миры внутри мира обычного, предназначенные для выполнения некоего замкнутого в себе действия. Внутри игрового пространства господствует присущий только ему совершенный порядок. И вот сразу же — новое, еще более положительное свойство игры: она устанавливает порядок, она сама есть порядок. В этом несовершенном мире, в этой сумятице жизни она воплощает временное, ограниченное совершенство. Порядок, устанавливаемый игрой, непреложен. Малейшее отклонение от него

мешает игре, вторгается в ее самобытный характер, лишает ее собственной ценности. Эта глубоко внутренняя связь с идеей порядка и есть причина того, почему игра, как мы вскользь уже отметили выше, судя по всему, в столь значительной мере лежит в области эстетического. Игра, говорили мы, норовит быть красивой. Этот эстетический фактор, быть может, есть не что иное, как навязчивое стремление к созданию упорядоченной формы, которое пронизывает игру во всех ее проявлениях. Термины, пригодные для обозначения элементов игры, большей частью лежат в сфере эстетики. С их помощью мы пытаемся выражать и эффекты прекрасного. Это напряжение, равновесие, колебание, чередование, контраст, вариация, завязка и развязка и, наконец, разрешение. Игра связывает и освобождает. Она приковывает к себе. Она пленяет и зачаровывает. В ней есть те два благороднейших качества, которые человек способен замечать в вещах и которые сам может выразить: ритм и гармония. <http://www.e-puzzle.ru> Среди характеристик, применимых к игре, было названо напряжение. Причем элемент напряжения занимает здесь особенное и немаловажное место. Напряжение — свидетельство неуверенности, но и наличия шанса. В нем сказывается и стремление к расслаблению. Что-то «удаётся» при определенном усилии. Присутствие этого элемента уже заметно в хватательных движениях грудного младенца, у котенка, который возится с катушкой ниток, у играющей в мяч маленькой девочки. Элемент напряжения преобладает в одиночных играх на ловкость или сообразительность, таких как головоломки, мозаичные картинки, пасьянс, стрельба по мишени, и возрастает в своем значении по мере того, как игра в большей или меньшей степени принимает характер соперничества. В азартных играх и в спортивных состязаниях напряжение доходит до крайней степени. Именно элемент напряжения сообщает игровой деятельности, которая сама по себе лежит вне области добра и зла, то или иное этическое содержание. Ведь напряжение игры подвергает силы игрока испытанию: его физические силы, упорство, изобретательность, мужество и выносливость, но вместе с тем и его духовные силы, поскольку он, обуреваемый пламенным желанием выиграть, вынужден держаться в предписываемых игрою рамках дозволенного. Присущие игре свойства порядка и напряжения подводят нас к рассмотрению игровых правил. В каждой игре — свои правила. Ими определяется, что именно должно иметь силу в

выделенном игровом временном мире. Правила игры бесспорны и обязательны, они не подлежат никакому сомнению. Поль Валери как-то вскользь обронил, и это была необычайно дальновидная мысль, что по отношению к правилам игры всякий скептицизм неуместен. Во всяком случае, основание для определения этих правил задается здесь как незыблемое. Стоит лишь отойти от правил, и мир игры тотчас же рушится. Никакой игры больше нет. Свисток судьи снимает все чары, и «обыденный мир» в мгновение ока вступает в свои права. Участник игры, который действует вопреки правилам или обходит их, это нарушитель игры, шпильбрехер⁶. С манерой игры теснейшим образом связано понятие *fair*⁷, — играть надо честно. Шпильбрехер, однако, вовсе не то, что плут. Этот последний лишь притворяется, что играет. Он делает вид, что признает силу магического круга игры. Сообщество входящих в игру прощает ему его грех гораздо легче, нежели шпильбрехеру, ломающему весь их мир полностью. Отказываясь от игры, он разоблачает относительность и хрупкость того мира игры, в котором он временно находился вместе с другими. В игре он убивает иллюзию, *inlusio*, буквально в-игрывание, слово достаточно емкое по своему смыслу⁸. Поэтому он должен быть изничтожен, ибо угрожает самому существованию данного игрового сообщества. Фигура шпильбрехера яснее всего проступает в играх мальчишек. Это маленькое сообщество не задается вопросом, уклоняется ли он от игры из-за того, что ему не велят, или из-за того, что боится. Или, вернее, такое сообщество не признает никаких «не велят» и называет это «боится». Проблема послушания и совести для него, как правило, не выходит за рамки страха перед наказанием. Шпильбрехер разрушает магию их волшебного мира, поэтому он трус и должен быть подвергнут изгнанию. Точно так же и в мире высокой серьезности плуты, жулики, лицемеры всегда чувствуют себя гораздо уютней шпильбрехеров: отступников, еретиков, вольнодумцев, узников совести. Разве что эти последние, как то нередко случается, тут же не создают, в свою очередь, новое сообщество со своими собственными, уже новыми правилами. Именно *outlaws*⁹, революционеры, члены тайного клуба, еретики, необычайно тяготеют к созданию групп и вместе с тем почти всегда с ярко выраженными чертами игрового характера. Игровое сообщество обладает вообще склонностью сохранять свой постоянный состав и после того, как игра уже кончилась. Разумеется, не каждая

игра в камушки или партия в бридж ведет к возникновению клуба. И всё же присущее участникам игры чувство, что они совместно пребывают в некоем исключительном положении, совместно делают одно важное дело, обособляясь от прочих и порывая с общими для всех нормами, простирает свои чары далеко за пределы продолжительности отдельной игры. Клуб приличествует игре, как голове — шляпа. При этом, однако, не многого стоила бы поспешная попытка всё, что этнология называет фратриями, возрастными классами или мужскими союзами^{10*}, истолковывать как игровые сообщества. И всё же нам постоянно предстоит убеждаться, насколько сложно начисто отделить от игровой сферы длительно сохраняющиеся общественные союзы, прежде всего те, что встречаются в архаических культурах, с их обычаем ставить себе чрезвычайно значительные, величественные и даже священные цели. Особливость и обособленность игры обретают наиболее яркую форму в таинственности, которой она столь охотно себя окружает. Уже маленькие дети увеличивают заманчивость своих игр, делая из них секрет. Ибо игры — для нас, а не для других. Что делают эти другие за пределами нашей игры, до поры до времени нас не касается. Внутри сферы игры законы и обычаи обыденной жизни не имеют силы. Мы суть, и мы делаем «нечто иное». Это временное устранение обычного мира мы вполне можем вообразить уже в детские годы. Весьма отчетливо просматривается оно и в столь важных, закреплённых в культе играх первобытных народов. Во время большого праздника инициации^{11*}, когда юношей принимают в мужское сообщество, от действия обычных законов и правил освобождаются не только основные участники. Во всём племени затихает вражда. Все акты кровной мести откладываются. Многочисленные следы этой временной отмены правил повседневной общественной жизни на период важных, священных игр продолжают встречаться и в гораздо более развитых культурах. Сюда относится всё, что касается сатурналий и обычаев карнавалов^{12*}. Прошлое нашего отечества с его более грубыми нравами частной жизни, большими сословными привилегиями и более покладистой полицией знавало сатурнальные вольности молодых людей этого племени, весьма гордых на «студенческие проказы». В британских университетах подобные привычки еще продолжают жить в формализованном виде как *ragging* [бесчинства] — в словарном описании «an extensive display of noisy disorderly conduct,

carried on in defiance of authority and discipline» [«всяческое проявление шумного, буйного поведения, с явным пренебрежением к властям и порядку»]. Инобытие и тайна игры вместе зримо выражаются в переодевании. «Необычность» игры достигает здесь своей высшей точки. Переодевшийся или надевший маску «играет» иное существо. Но он и «есть» это иное существо! Детский страх, необузданное веселье, священный обряд и мистическое воображение в безраздельном смешении сопутствуют всему тому, что есть маска и переодевание. Суммируя, мы можем назвать игру с точки зрения формы некоей свободной деятельностью, которая осознается как ненастоящая, не связанная с обыденной жизнью и тем не менее могущая полностью захватить играющего; которая не обуславливается никакими ближайшими материальными интересами или доставляемой пользой; которая протекает в особо отведенном пространстве и времени, упорядоченно и в соответствии с определенными правилами и вызывает к жизни общественные объединения, стремящиеся окружать себя тайной или подчеркивать свою инакость по отношению к обычному миру своеобразной одеждой и обликом. Игровая функция, в тех ее высших формах, что мы здесь рассматриваем, может быть сразу же сведена в основном к двум аспектам, в которых она себя проявляет. Игра — это борьба за что-то или показ, представление этого «что-то». Обе эти функции могут и объединяться, так что игра представляет борьбу за что-то или же превращается в состязание в том, кто именно сможет показать что-то лучше других. Представлять означает, по самому происхождению этого слова, не что иное, как ставить перед глазами. Это может быть простой показ перед зрителями чего-либо данного самой природой. Павлин или индейский петух показывают самкам свое роскошное оперение, но в этом показе уже заключается предьявление чего-то на <http://www.e-puzzle.ru> удивление особенного, необычного. Если же птица еще и выделяет при этом танцевальные па, тогда это уже представление, выход из обычной действительности, транспозиция этой действительности в более высокий порядок. Мы не знаем, что происходит при этом с самим животным. В жизни ребенка подобные представления уже очень рано преисполнены образности. Дети воображают нечто иное, более красивое, или более возвышенное, или более опасное, чем обычно. Ребенок то принц, то отец, то злая ведьма, то тигр. Он испытывает при этом такую степень восторга, которая

подводит его вплотную к мысли, что он это и есть, не вытесняя, однако, полностью из его сознания обычной действительности. То, что он при этом показывает, — это мнимоосуществление, воображение, то есть представление или выражение в образе. Переходя теперь от детской игры к священным культовым представлениям архаических культур, мы обнаруживаем, что в сравнении с детской игрой духовный элемент здесь в большей мере в игре, и это очень трудно поддается точному определению. Священное представление — больше, нежели мнимое претворение, больше, чем символическое претворение, это — мистическое претворение. В таком представлении нечто незримое и невыразимое обретает прекрасную, значимую, священную форму. Участвующие в культовом действе убеждены, что оно претворяет в жизнь некое благо, и при этом высший порядок вещей действительно вторгается в их обычное существование. Тем не менее это претворение через устраиваемое ими представление продолжает во всех отношениях сохранять формальные признаки игры. Оно разыгрывается, исполняется в пределах реально выделенного игрового пространства как подлинный праздник, то есть радостно и свободно. Ради него выделяют собственный, временно существующий мир. При этом с концом игры действие ее вовсе не прекращается, но продолжает озарять обыденный внешний мир — укрепляя надежность, порядок, благополучие тех, кто участвовал в празднестве, вплоть до той поры, когда священные дни приблизятся снова. Такие примеры можно заимствовать чуть не в каждом уголке земли. Согласно древнему китайскому учению, предназначение танца и музыки — удерживать мир в его колее и обуздывать природу во благо людей. От состязаний на праздниках, приуроченных ко времени года, зависит удача в течение всего объемлющего эти четыре периода срока. Если люди не сойдутся все вместе, урожая не будет². Священнодействие — это *Spsojuevov*, то есть свершаемое. Представляемое зрителю — *бpaжyoc*¹³ то есть действие, не важно, происходит ли оно в форме представления или же состязания. Такое действие представляет собою некое космическое событие, однако не только в виде его репрезентации, но и как отождествление с ним. Оно вторит событию. Культовый обряд позволяет вызвать эффект, образно представленный в действии. Его функция — не простое подражание, но становление частью, участие в действии³. Это — «helping the action out»⁴ [«вызво-

ление действия»]. Наука о культуре не задается вопросом, каким образом психология понимает духовный процесс, который находит выражение в этих явлениях. Психология, возможно, попытается разделиться с потребностью, приводящей к таким представлениям, как с «identification compensatrice» [«компенсирующим отождествлением»] или как с «репрезентативным действием при невозможности выполнить настоящее действие, направленное на определенную цель»⁵. Для науки о культуре важно понять, что означают эти представления в духовной жизни тех народов, которые создают их и почитают. Мы затрагиваем здесь основы науки о религии, вопрос о сущности культа, обряда, мистерии. Древнеиндийский обряд жертвоприношения, известный по Ведам¹⁴, целиком покоится на идее, что культовое действие, будь то жертвоприношение, состязание или представление, по-нуждает богов дать ему совершиться, если некое желаемое космическое событие представить, передать, вообразить в ритуале. Для античного мира эти взаимосвязи убедительно разрабатывает в своей книге Themis, A Study of the social origins of Greek religion⁶ \Фемида. Исследование социальных истоков греческой религии] мисс Дж. Э. Харрисон, исходя из боевого танца куретов на Крите¹⁵. Не вдаваясь во все историко-религиозные вопросы, обусловленные этой темой, рассмотрим поближе игровой характер архаического культового действия. Итак, в свете вышеизложенного, культ есть показ, драматическое представление, образное воплощение, замещающее действительное осуществление. В ходе священных празднеств, возвращающихся с очередным временем года, люди сообща отмечают великие события в жизни природы, устраивая посвященные им представления. Они воспроизводят смену времен года, изображая восход и заход созвездий, рост и созревание плодов, рождение, жизнь и смерть людей и животных. По выражению Лео Фробениуса, человечество разыгрывает порядок вещей в природе⁷ в той мере, в какой оно его постигает. Согласно Фробениусу, в далекие, доисторические времена люди охватывали своим сознанием прежде всего явления растительного и животного мира, а затем уже дошли до понимания значения порядка во времени и пространстве, чередования месяцев и времен года, небесного движения солнца. И вот они разыгрывают весь порядок бытия в священной игре. И в этой игре, и через игру они вновь воплощают представленные события и помогают тем самым поддержа-

нию мирового порядка. Да и другие вещи должны были вытекать из игры. Ибо в формах культовых игр человечество нащупывало порядок в самом человеческом обществе, закладывало зачатки своих простейших государственных форм. Король — это солнце, королевская власть. — образное воплощение его небесного хода; всю свою жизнь король играет солнце, чтобы в конце концов разделить судьбу солнца: его собственный народ в ритуальной форме кладет предел его жизни¹⁶. Вопрос, насколько это объяснение ритуального царевубийства и всей лежащей за ним концепции можно считать доказанным, пусть решают другие. Нас же интересует, как следует понимать такое становление образа из первоначально примитивного чувства природы. Как протекает процесс, который начинается с невыраженного опытного знания космических явлений и заканчивается игровым изображением этих явлений? Фробениус по праву отбрасывает чересчур легковесное объяснение, полагающее, что было бы вполне достаточно добавить сюда некое понятие «Spieltrieb» [«тяга к игре»] как врожденный инстинкт⁸. «Die Instinkte, — говорит он, — sind eine Erfindung der Hilflosigkeit gegenüber dem Sinn der Wirklichkeit» [«Инстинкты суть изобретение беспомощности в ее столкновениях со смыслом действительности»]. Столь же настойчиво, и с еще большим основанием, противится он склонности минувшей эпохи искать объяснение каждому приобретению культуры во всяческих «с какой целью?», «зачем?», «по какой причине?», приписываемых обществу, которое создает культуру. «Schlimmste Kausalitätstyannei» [«Наихудшей тиранией причинности»] называет он подобную точку зрения, это устаревшее представление о полезности⁹. Собственное представление Фробениуса о духовном процессе, который при этом должен происходить, сводится к следующему. Еще никак не выраженный природный и жизненный опыт проявляет себя в человеке архаического периода в виде «Ergriffenheit» [«захваченное™»]. «Das Gestalten steigt im Volke wie im Kinde, wie in jedem schöpferischen Menschen aus der Ergriffenheit auf»¹⁰ [«Образное представление восходит в народе, как и в ребенке, как и в любом человеке творческого склада, из их захваченности»]. Человеческое в них бывает «ergriffen von der Offenbarung des Schicksals...». «Die Wirklichkeit des natürlichen Rhythmus in Werden und Vergehen [hat] ihren inneren Sinn gepackt und dies [hat] zur zwangsläufigen und reflexmäßigen Handlung geführt»¹¹

[«захвачено откровением судьбы...». «Реальность природного ритма в становящемся и преходящем овладела их внутренним чувством, и это привело к вынужденному р сф лективному действию»]. Итак, здесь, по мнению Фробениуса, речь идет о необходимом духовном процессе преобразования. Благодаря «Ergriffenheit», что фактически говорит больше, чем близлежащие нидерландские *bewogenheid* *getroffenheid* *ontroering* [встревоженность, растроганность, взволнованность],— чувство природы сгущается, <http://www.e-puzzle.ru> рефлексивно, в поэтическую концепцию, в художественную форму. Быть может, это наилучшее словесное приближение к описанию процесса творческого воображения, однако едва ли это можно назвать его объяснением. Путь, ведущий от эстетического или мистического, в любом случае — алогического постижения космического порядка, к обрядовой священной игре, остается столь же неясным, как и до этого. В анализе этого большого ученого, о кончине которого все мы скорбим, недостает более точного определения того, что он понимает под словом игра по отношению к такого рода священным вещам. Неоднократно употребляет Фробениус слово играть применительно к деятельности, связанной с культовыми представлениями, но в суть вопроса, что же означает здесь это играть, не углубляется. Возникает сомнение, не закралась ли в его представления та же мысль о целенаправленности, которой он так противился и которая вовсе не согласуется с присущими игре качествами. Ведь, как это изображает Фробениус, игра служит тому, чтобы являть, показывать, сопровождать, воплощать всё, что свершается в космосе. Квазирациональный момент неудержимо пытается сюда вторгнуться. Игра, как образное воплощение, продолжает для него сохранять основу своего существования, будучи выражением чего-то иного, а именно некоей взволнованности соприкосновения с космосом. Тот факт, что это воплощение в образах разыгрывается, остается для него, по всей видимости, второстепенным. Теоретически оно могло бы поведать о себе и другим способом. Согласно же нашим рассуждениям, определяющим здесь является именно факт игры. Эта игра, по сути, есть не что иное, как более высокая форма — в основе своей вполне равноценная — детской игры или даже игры животных. Для этих двух форм игры едва ли может быть истоком взволнованность соприкосновения с космосом, ощущение мирового порядка, которое ищет для себя выражения. Во всяком

случае, такое объяснение не было бы достаточно убедительным. Детской игре присуще специфическое качество игры *qua talis* [как таковой], и при этом в ее наиболее чистом виде. Процесс, ведущий от «захваченное™ природой и жизнью» — к представлению этого чувства в священной игре, нам кажется возможным описать в несколько иных терминах, чем это сделал Фробениус, — вовсе не для того, чтобы предложить объяснение чему-то поистине неуловимому, но с единственной целью: учесть фактические обстоятельства. Архаическое общество играет так, как играет ребенок, как играют животные. Эта игра с самого начала полна элементов, свойственных игре вообще: порядка, напряжения, движения, торжественности и экстаза. Лишь в более поздней фазе общественного развития с игрой начинают связывать представление, что в ней что-то выражено: именно представление о жизни. Бывшее некогда бессловесной игрой принимает поэтическую форму. В форме и в функции игры, являющейся самостоятельным качеством, чувство человеческой включенности в космос находит свое самое первое, самое высшее, самое священное выражение. В игру мало-помалу добавляется значение священного акта. Культ — не более чем прививка к игре. Однако изначальным фактом была именно игра как она есть. Мы попадаем здесь в сферы, куда, будь то с помощью познавательных средств психологии, будь то с помощью теории познания, вряд ли можно проникнуть. Вопросы, которые здесь возникают, касаются глубинных основ нашего сознания. Культ — дело самой высокой и самой священной серьезности. Может ли он при этом быть также игрою? С самого начала нами было отмечено: любая игра, ребенка ли, взрослого ли, может проходить с полнейшей серьезностью. Может ли она, однако, заходить столь далеко, чтобы и священное волнение таинства всё еще связывали с качествами игры? Продумать всё это будет нам в той или иной мере непросто из-за строгости сформулированных нами понятий. Противопоставление игра — серьезность мы привыкли рассматривать как нечто вполне окончательное. Но, по всей видимости, до самых глубин оно всё-таки не доходит. Поразмыслим немного над следующей восходящей последовательностью. Ребенок играет в полном самозабвении, — можно с полным правом сказать: в священной серьезности. Но он играет, и он знает, что он играет. Спортсмен играет с безмерной серьезностью и с отчаянною отвагой. Он играет, и он знает, что он играет.

Актер целиком уходит в игру. Тем не менее он играет и сознает, что играет. Скрипач переживает священный восторг, он переносится в мир вне и выше обычного мира, но то, что он делает, остается игрою. Игровой характер может быть присущ самым возвышенным действиям. Можно ли провести эту линию вплоть до культовых действий и утверждать, что священнослужитель, совершая ритуал жертвоприношения, всё-таки остается в рамках игры? Кто допускает это в богослужении, допускает это и относительно всего прочего. Понятия обряда, магии, литургии, таинства и мистерии — все они оказались бы тогда в сфере значения понятия игры. Но здесь следует остерегаться того, чтобы внутреннее единство понятия игры не подвергнуть чрезмерному перенапряжению. Мы стали бы всего лишь играть словами, попытайтесь мы термин игра толковать слишком уж расширительно. Думается, однако, что, квалифицируя священнодействие как игру, мы вовсе не впадаем в ошибку. Оно во всех отношениях есть игра по своей форме, но и по своей сущности оно является ею, коль скоро оно всех, кто в нем участвует, переносит в иной мир, отличный от обыкновенного. Платон это тождество игры и священнодействия принимал как безусловную данность. Он, не колеблясь, включал в категорию игры предметы священные. Серьезные дела подобает свершать с полной серьезностью, гласит его утверждение¹², и только Бог достоин всей этой блаженной серьезности, тогда как человек сотворен игрушкой Бога, и это для него самое лучшее. Посему каждому мужчине и каждой женщине надлежит в соответствии с этим проводить свою жизнь, играя в прекрасные игры, вопреки всему тому, к чему они расположены ныне. Они же, следует далее, серьезную вещь почитают войну, «но в войне нет ни игры, ни становления формы¹³, каковые мы почитаем за вещи серьезные. Мирную жизнь должно прожить каждому сколь можно лучше. Каков же этот правильный способ? Жить должно, играя в добрые игры, принося жертвы, в пении и танцах, дабы возможно было снискать расположение богов и врагам дать отпор, и победить их в бою»¹⁴. В этом Платоновом отождествлении игрового — и священного последнее не принижается тем, что его называют игрою, но сама игра возвышается тем, что понятие это возводят вплоть до высочайших областей духа. Мы уже говорили в начале нашего рассуждения, что игра существует до всякой культуры. В определенном смысле она витает поверх каждой культуры или во

всяком случае от нее не зависит. Взрослый человек играет, как и ребенок, ради удовольствия и отдохновения, так сказать, ниже уровня того, что есть серьезная жизнь. Но он может играть и выше этого уровня, вовлекая в игру прекрасное и священное. С этой точки зрения попытаемся теперь несколько более точно определить внутреннюю связь культа с игрою. При этом перед нами ярко вырисовывается далеко идущая однородность ритуальных и игровых форм, и вопрос, до какой степени то или иное сакральное действие оказывается в сфере игры, возникает в первую очередь. Среди формальных признаков игры первое место занимает пространственная выхваченность этой деятельности из обыденной жизни. Некое замкнутое пространство, материальное или идеальное, обособляется, отгораживается от повседневного окружения. Там, внутри, вступает в дело игра, там, внутри, царят ее правила. Но отгороженность освященного места есть также первый признак сакрального действия. Это требование обособления в культе, включая сюда также магию и отправление правосудия, содержит в себе более глубокий, нежели только пространственный и временной смысл. Почти ни один обряд посвящения и освящения не обходится без создания искусственных положений обособленности и исключительности для исполнителей или инициантов. Повсюду, где печь идет об обете, принятии в орден или некое братство, о клятве, тайном союзе, подобное ограничение так или иначе всегда вступает в игру, в рамках которой протекает это событие. Жертвоприношение, <http://www.e-puzzle.ru> прорицание, колдовство начинаются с того, что очерчивается священное для этих действий пространство. Таинство и мистерия предполагают наличие особого, священного места. Формально функция такой отгороженности и ради священной цели, и ради чистой игры совершенно одна и та же. Ипподром, теннисный корт, площадка для игры в «классики», шахматная доска функционально не отличаются от таких вещей, как храм или магический круг. Поразительная однородность обрядов освящения по всему миру указывает на то, что такие обычаи коренятся в некоем изначальном и фундаментальном свойстве человеческого духа. Это всеобщее сходство культурных форм чаще всего сводят к причине логической, объясняя потребность в отгораживании и обособленности заботой о том, чтобы отвести от святилища пагубные воздействия, которые могут ему угрожать извне, ибо в силу своей святости оно особенно подвергается

опасности и само представляет опасность. Тем самым в начало упомянутого культурного процесса ставят некие разумные соображения и полезные цели — утилитарное толкование, против которого предостерегал и Фробениус. Хорошо еще, что при этом не возвращаются к представлениям о хитрых священниках, которые выдумали религию; однако оттенок рационалистической манеры приписывать явлению те или иные мотивы в подобном подходе всё же присутствует. Принимая же, в противоположность этому, изначальное, сущностное тождество игры и обряда, мы тем самым признаём особое священное место в основе своей за игровое пространство, и тогда сбивающие с толку вопросы «почему?» и «зачем?» вообще не могут быть заданы. Но если священнодействие формально нелегко отделить от игры, то возникает вопрос, остается ли сходство культа с игрою чисто формальным и не простирается ли оно несколько далее? Вызывает удивление, что историка религии и этнология не делают большего удара на вопросе, в какой степени сакральные действия, свершающиеся в игровых формах, при этом сказываются на ходе и настроении игры. Да и Фробениус, насколько я вижу, также не задавался этим вопросом. Всё, что я мог бы сказать по этому поводу, ограничивается замечаниями, обобщающими некоторые разрозненные сообщения. Само собой разумеется, что состояние духа, в котором общество переживает и воспринимает свои святыни, отличается в первую очередь высокой и священной серьезностью. И еще раз: истинное, всеохватывающее состояние погруженности в игру также может отличаться глубочайшей серьезностью. Играющий всем своим существом может отдаваться игре. Сознание того, что он «ну просто играет», может быть полностью вытеснено на задний план. Радость, неразрывно связанная с игрой, сопровождается не только напряжением, но и подъемом. В настроении игры есть два полюса: безудержность и экзальтация. Не случайно оба эти слова передают некие крайние состояния. Пожалуй, можно было бы сказать, что игровое настроение всегда мажорно. Однако это подводит нас к вопросам чисто психологическим, от чего хотелось бы всё-таки уклониться. Игровое настроение по своему типу изменчиво. В любую минуту может вступить в свои права «обычная жизнь», то ли от какого-либо толчка извне, который нарушит игру, то ли от какого-нибудь поступка вопреки правилам, а то и из-за идущего изнутри ослабления накала игры, усталости, разочарования.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Почему к категории «игра» можно применить определение «заразная»? Как это связано с развитием модернистской мысли в целом?
2. Как вы понимаете – мысль («заразная» мысль) подвергается творческой модификации?
3. Что имеет в виду З. Фрейд, говоря о «возвращении вытесненного»?
4. Как принцип «возвращение вытесненного» комментирует Г. Маркузе?
5. Существует ли взаимодействие с понятием «игра» и «Sublimo»? Как такое взаимодействие связано с переходом одного состояния в другое?
6. Почему Гауптмана, как и любого художника – творца, можно назвать «эксклюзивной индивидуальностью»?
7. Осознание концепта «эксклюзивная индивидуальность» в контексте модерна как макроэпохи.
8. Почему в модерне, на ваш взгляд, нет и не может быть границ?
9. Как вы понимаете неизбежность столкновения старого и нового? Чем вызвано такое столкновение? От чего оно зависит? Чем определяется?
10. Почему «старому» и «новому» свойственно как противостояние, так и взаимодействие? На чем базируется такая коалиционная зависимость друг от друга?
11. В чем вывидите провиденциальный смысл перехода «старого» в «новое»?
12. Модерн как парадигма сознания, творческое свободное мышление. Объясните смысл данного положения.
13. Связь «старого» и «нового» с процессом отчуждения от общества при одновременном соединении с ним. Как вы это понимаете?
14. Почему личность принимает (не принимает) ценности общества? Связь с понятием модерна в контексте парадигмы сознания.
15. Почему главным в модерне является антропологический принцип? Как вы понимаете такой принцип?

16. Прочитайте Предисловие к коллективной монографии «Человек эпохи модерна» и ответьте на вопросы.

«Предлагаемая коллективная монография представляет собой опыт герменевтического исследования текстов культуры европейского модернизма. В качестве основной методологической предпосылки выступает концепция модерна как макроэпохи, которая рассматривает модерн как парадигму общественного и индивидуального сознания, доминирующую в Европе начиная с конца XVIII века до наших дней. Модернизм провозгласил переход к творческому свободному мышлению, свободному от общезначимой традиции, утвердил принцип непрерывного обновления его стилей и форм, дал толчок к созданию синтетических интермедиальных пространств, инициировал перекодировку традиционных семиотических систем, стимулировал процессы демифологизации сакрального и ремифологизации профанного бытия, отчуждения индивида от общества и поисков новой социальной и метафизической интеграции. В монографии осуществляется попытка диссеминации опыта западного модернизмоведения, выдвинувшего продуктивную и до настоящего времени не востребованную отечественной наукой концепцию «большого модерна», а также осмысления основной проблематики модернизма на основе философской антропологии как базиса инновационного развития традиционных дисциплин гуманитарного цикла. Последнее связано с постепенным ослаблением постмодернистской парадигмы, строившейся на идее смерти субъекта. Отказ от этой идеи закономерно ведет к реанимации «человековедения» и расширению сферы влияния антропологии на философию и эстетику, историю и социологию, психологию и лингвистику, литературоведение и искусствоведение. Предметом теоретической рефлексии в рамках данного исследования выступают такие знаковые процессы эпохи модерна, как прорыв в мир бессознательного, интерес к глубинным («ночным») пластам человеческой психики, метафизическая напряженность экзистенциальных исканий и возведение творческого процесса в ранг религиозного действия. Антропологическая проблематика модернизма, его генезис, формы и эволюция исследуются здесь сквозь призму трех антропологических инвариантов: *homo metaphysicus* (человек метафизический), *homo psychologicus* (человек психологический) и *homo aestheticus* (человек

эстетический), на основании которых описывается становление новых форм субъективности, проявляющееся в семиотических формах культуры — в области философии и литературы, науки и политики, личной жизни и социальной практики. Становление — ключевое понятие модернистского проекта. Оно определяет смысл человеческой жизни как перманентного креативного процесса, не знающего завершения. Динамика становления пронизывает все сферы существования человека модерна, его духовная эволюция отмечена периодами радикальной переоценки ценностей. Монография открывается «Герменевтической прелюдией» (А. Г. Аствацатуров), в которой предметом рефлексии становятся экзистенциальные основания герменевтической интерпретации текстов культуры, отражающие потребность человека в самопонимании, обосновывается концепция модерна как макроэпохи, декларируются ключевые теоретические принципы модернизмоведения, предпринимается попытка сжатого историко-философского очерка генезиса модерна в культуре Нового времени. В первой части проблема модернистской субъективности получает интерпретацию на основе трех вышеупомянутых антропологических инвариантов. В ее первой главе «Номо metaphysicus и трагедия модернистской свободы» в центре внимания авторов находятся проблемы суверенной модернистской субъективности и кризиса ее идентичности. Трагизм абсолютной свободы человека раскрывается в интерпретации образа Рокайроля, главного героя романа Жана Поля Рихтера «Титан» (А. Г. Аствацатуров). Этот образ является синтетическим и программным для всего модерна, 7 т. к. вбирает в себя черты, присущие как демоническим героям традиционной культуры (Фауст и Дон Жуан), так и рефлексирующим персонажам модерна, первым в ряду которых был гётевский Вертер. История Карла Рокайроля демонстрирует трагедию романтического индивидуалиста, стремящегося к абсолютизации своего «Я». Итогом его пути становятся растрата творческих сил, пресыщение жизнью и острое чувство бессмысленности существования. В статье «Категория свободы в романтической культуре» (Л. Н. Болтовская) дан анализ понятия свободы в его историческом, философском и художественном преломлении. Основное внимание уделяется обоснованию этой категории в немецкой классической философии (Кант, Фихте, Шеллинг). Художественное воплощение романтического типа свободолюбия рассматривается через творчество Байрона.

Полемика с «байронизмом» дана с точки зрения онтологического реализма Пушкина. В статье «Эрнст Мах и проблема разрушения личности» (А. И. Жеребин) подчеркивается амбивалентность критики классического субъекта в монистической философии Эрнста Маха, оказавшей значительное влияние на теорию личности в культуре XX века. Скептически опровергая единство и идентичность человеческого «Я» как идеалистическую иллюзию, Мах намечает вместе с тем мистическую концепцию симфонической личности-микрокосма, интерферирующую с немецкой философией жизни и русской метафизикой всеединства. Вторая глава «Homo psychologicus и открытие внутреннего человека» написана А. И. Жеребиным. Она содержит исследование интердискурсивного диалога между литературой и психологией. Лучшим подтверждением их сближения является психоанализ. Фрейд и его ученики разрабатывали свои теории преимущественно на литературных примерах, а их собственная научная проза обладала ярко выраженными эстетическими качествами. В свою очередь многие писатели конца XIX — начала XX века увлеченно следили за успехами глубинной психологии, чтобы интегрировать ее открытия в свою поэтику. Примечательно, что герменевтический термин «науки о духе» вошел в подзаголовок важнейшего психоаналитического издания — журнала «Имаго» (*Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*). В третьей главе «Homo aestheticus и проблема гениальной личности» (А. Л. Вольский) исследуются генезис и эволюция идеи гениальной личности в европейской культуре. Феномен гениальности раскрывается на основе оппозиции двух конкурирующих друг с другом в истории культуры теоретических концепций: творчества как вдохновения и как мастерства, бессознательного творчества и осознанного действия, которые здесь связываются с именами Платона и Аристотеля. Взаимоотношения этих концепций рассматриваются в контексте античной и модернистской культуры. Вторая часть монографии посвящена трем ключевым фигурам немецкого модерна — И. В. Гёте, Ф. Гёльдерлину и Ф. Ницше, — в личности и творчестве которых проявляются наиболее продуктивные тенденции современности и фокусируются ее типологические признаки. Глава начинается с интерпретации романа И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (А. Г. Аствацатуров). В этом произведении, по мнению автора, впервые воплотился образ суверенной лично-

сти, т. н. эксклюзивной субъективности, человека, наделенного развитым самосознанием и внутренней независимостью, мучительно переживающего свое одиночество в этом мире. Вертер — литературная «матрица» современного человека, архетипические свойства которого так или иначе наследуют литературные герои модерна. Исследование современного человека А. Г. Аствацатуров продолжает в статье «Поэт и просвещенное общество». Драма И. В. Гёте «Торквато Тассо», главный герой которой — поэт-маньерист Торквато Тассо — традиционно рассматривается как прямой наследник Вертера, «потенцированный Вертер». В статье раскрывается глубинное противоречие между современным поэтом и обществом, выявлено метафизическое отчуждение поэта, а концепция эстетического 9 государства, которая станет ключевой для веймарской классики, деконструирована как несбыточная утопия. Две следующие главы посвящены рецепции личности и творчества Гёте в культуре XX века. Историко-литературный этюд Томаса Манна «Гёте и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма» (1921–1932), разбор которого дан в статье А. И. Жеребина, представляет собой выразительный пример немецкой эссеистики XX века, последнюю отчаянную попытку возрождения гуманистической традиции накануне нацистского переворота. Интерпретируя факты личной и литературной биографии Толстого на фоне жизни и творчества Гёте, Т. Манн отнюдь не стремится к научной объективности. Его книга не научное исследование, а образец синкретической философской прозы, в которой эмпирический материал проецируется на бытийные универсалии, а идея как принцип изображения сливается с художественной формой (Бахтин). Искусство психологического портрета, яркие повествовательные эпизоды, парадоксальность философской аргументации, своевольная интерпретация обильных цитат — все служит Т. Манну средством создания художественно-идеологической конструкции, преобразующей антитезу варварской России и цивилизованной Европы в сверхнациональный миф о западно-восточном культурном синтезе. И. Н. Лагутина в статье «До божественности удавшийся человек...»: Гёте и жизнетворческая трагедия Э. К. Метнера» реконструирует на основе неопубликованных автобиографических материалов из московского фонда Эмилия Метнера одну из жизнетворческих моделей русского символизма, превращение Гёте из объекта личного поклонения в основателя новой религии «Святого

Вольфганга». Герой второй главы — Фридрих Гёльдерлин, поэт-философ, предтеча современной немецкой поэзии, образ которого подвергался многочисленным мифологизациям в модернистской культуре. В статье «Европейский текст Фридриха Гёльдерлина» (С. Л. Фокин) рассматриваются, с одной стороны, то, что можно назвать «европейским 10 текстом» Гёльдерлина, — его размышления о судьбе Германии в связи с идеей Европы, тогда как с другой — оригинальная концепция перевода поэта, в которой тот сближается, с одной стороны, с метафизикой, с другой — со своего рода театрално-экзистенциальным экспериментом. В такого рода практике поэт-переводчик так углубляется в языковое начинание, что поэзия начинает грозить безумием и безмолвием. Вместе с тем в такого рода переводе или языковом перевороте поэт может решать политические задачи своего времени и своего отечества, стремясь поставить последнее в число первых. Идейный сюжет романа Гёльдерлина «Гиперион» исследуется в статье А. И. Жеребина как одна из манифестаций мифопоэтической концепции «третьего царства» — влиятельного метанарратива эпохи модерна, сохраняющего свою актуальность в качестве отложенного смысла истории европейской культуры. В его основе — романтическая идея «циклического» хода исторического и мирового (богочеловеческого) процесса, восходящая к гностицизму и нашедшая логическое обоснование в диалектической триаде Гегеля (тезис — антитезис — синтез). Гёльдерлину тезисом представляется античность, синтезом — Германия будущего как носительница идеи Европы. Провозвестницей этого идеала является Диотима — наследница мистической Святой Софии, душа «новой церкви», соборного богочеловечества, объединенного принципом вселенской любви. Как и раздел о Гёте, эта глава завершается исследованиями истории рецепции Гёльдерлина в XX веке. И. Н. Лагутина рассматривает идеологическую и политическую интерпретации поэзии Гёльдерлина в 1920–1930-е годы, которая становится одним из инструментов формирования арийского мифа в нацистской Германии, а Ю. В. Каминская в последней статье раздела изучает продуктивную рецепцию Гёльдерлина в современной немецкоязычной поэзии. Принципиальное размытие всяческих полярностей в творчестве Гёльдерлина послужило одной из важнейших причин того, что современная поэзия, стремящаяся любыми средствами 11 избавиться от сдерживающих

границ, выйти за всевозможные пределы, именно в этом грандиозном предшественнике видит своеобразное, но максимально точное воплощение homo aestheticus, одновременно воспринимающего, творящего и побуждающего других к особенно интенсивному, художественному восприятию мира в целом и творчества в частности. Продолжая традицию Пауля Целана (1920–1970), Эриха Фрида (1921–1988) и Оскара Пастора, знаменитые поэты наших дней Герхард Фалькнер и Фридерике Майрёккер посвящают чрезвычайно значительные усилия осмыслению традиции Гёльдерлина, своеобразно отразившейся в их стихотворных сборниках, сопоставление которых стало основой статьи и позволяет по-новому взглянуть на роль поэта в современном обществе. Третья глава «Фридрих Ницше» открывается статьей А. Г. Аствацатурова «Какую музыку любил и сочинял Фридрих Ницше?», посвященной эволюции музыкальных взглядов великого философа, главным героем и антигероем которой был Рихард Вагнер. Автор статьи показывает противоречивость сформировавшейся Ницше музыкальной культуры. С одной стороны, она определяется юношеским интересом Ницше к германской мифологической архаике, который сближал его с Вагнером, с другой — обусловлена детскими впечатлениями интимной и изящной «музыки Юга» от Моцарта до Ф. Шопена и Ф. Мендельсона, в которой Ницше усматривал возрождение светлого духа античности, преодолевающего моралистическую и политически ангажированную музыку Вагнера. Работа «Загадка великого разрыва. К антропологии декаданса в книге Ницше „Человеческое, слишком человеческое“» (А. И. Жеребин) отчасти продолжает проблематику предыдущей статьи о творческом союзе и разрыве Ф. Ницше и Р. Вагнера. Страсть к разрывам и мания уходов — характерный симптом кризиса культуры, получивший широкое распространение в жизни и литературе эпохи декаданса. Предисловие Ницше к «Человеческому, слишком человеческому» (1886) приобретает на этом фоне особое значение. На 12 его страницах зарождается новая антропологическая парадигма эпохи. Ницше создает образ экспериментального человека *in extremis* и набрасывает инвариантную схему его становления, которая становится архетипической порождающей моделью для множества конкретных литературных сюжетов. В статье «Ницше и Бодлер: генеалогия декаданса в свете проблемы перевода» (С. Л. Фокин) рассматривается прочтение Ф. Ницше по-

смертных фрагментов Ш. Бодлера, относящихся к замыслу автобиографического эссе «Мое обнаженное сердце». Устанавливается, что идеи французского поэта были важным источником размышлений Ницше над проблемой декаданса. Более того, в силу исключительно своеобразного понимания музыки Р. Вагнера, Бодлер оказался для немецкого мыслителя, вступавшего в период нездоровья, своего рода экзистенциальным «двойником», смутным объектом идентификации воспаленного критического сознания. В последние месяцы сознательной жизни Ницше буквально заболел Бодлером, как в свое время болел Вагнером. Во власти этого наваждения ему случалось видеть во французском поэте самого себя, но гораздо чаще образ Бодлера сливался в его сознании с образом Вагнера. Глава завершается обширной статьей А. А. Аствацатурова «Фридрих Ницше и случай его интерпретации в США». Внимание автора статьи сфокусировано на понимании природы искусства, высказанном Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки». Эта работа, содержащая в потенциале все будущие идеи мыслителя, явилась попыткой осуществить революцию в немецком академическом сообществе, актуализировать прошлое, сделать миф способом познания реальности и сделать возможным появление гения. В статье также говорится о специфическом характере восприятия Ницше в США и о той версии идей великого философа, которую предлагает в своих текстах американский прозаик Генри Миллер. Он использует ключевые идеи Ницше в качестве художественного метода, способа письма, а также как темы, о которых он обстоятельно рассуждает на страницах 13 своих знаменитых текстов «Тропик Рака», «Черная весна» и «Тропик Козерога». Своеобразным послесловием к тексту монографии о модерне и модернизме в филологическом очерке Ю. В. Каминской «Литература и литературоведение в антропологическом аспекте. О новых исследованиях Алексея Жеребина и Сильвио Вьетта». В нем речь идет о двух книгах о немецком модерне: «От Виланда до Кафки. Очерки по истории немецкой литературы» (2012) А. И. Жеребина и «Литература и рациональность. Функции литературы в истории европейской культуры» (2014) С. Вьетта. Заметный ряд общих черт позволяет размышлять о трудах знаменитых авторов сопоставительно. Их книги вносят значительный вклад в историю взаимоотношений философии и филологии, антропологии и литературоведения. Это наблюдение побуждает авто-

ра рассмотреть развитие гуманитарных исследований аналогичной направленности в рамках статьи и выявить системность попыток философской антропологии и литературоведения приблизиться друг к другу, чтобы постепенно обогащать познавательные возможности наук, выходя за пределы привычных дисциплин и создавая принципиально единую основу литературной и литературоведческой антропологии».

- Как вы понимаете опыт герменевтического исследования? Что такое герменевтика?

- Почему концепция модерна как макроэпохи выступает в качестве основной методологической предпосылки?

- Что вы понимаете под творческим свободным мышлением?

- Что такое принцип непрерывного обновления?

- Какой смысл вкладывают авторы монографии в словосочетание «перекодировка традиционных семиотических систем»?

- Как вы понимаете слово «дессеминация»?

- Как связана проблематика «большого модерна» с философской антропологией?

- Что вы думаете о постмодернистской парадигме, которая строится на идее смерти субъекта? Может ли подобным образом развиваться литература?

- Как связана антропология, Философия, эстетика и история?

- Что стало предметом теоретической рефлексии в рамках данного исследования?

- О каких трех антропологических инвариантах идет речь в коллективной монографии?

- Почему становление стало ключевым словом модернистского проекта?

- Можно ли определить модерн как перманентный креативный процесс, в котором отсутствует завершение? Почему? Обоснуйте свою точку зрения.

- Как такой процесс связан с потребностью человека (героя эпохи модерна) с самопониманием?

- Объясните понятие «модернистская субъективность». Как оно (понятие) сопрягается с тремя антропологическими вариантами (человек метафизический, человек психологический, человек эстетический)?

- Как сопрягается свобода и необходимость? Можно ли вести речь о трагедии модернистской свободы? Почему? Чем это вызвано?

- Какой смысл можно вложить в понятие «интердискурсионный диалог»? Обоснуйте свой ответ.

- Почему «феномен гениальности» рассматривается в третьей главе? Как это связано с «человеком эстетическим»?

- Что такое эссеистика XX века? Приведите примеры, точки сопряжения между эссеистикой и возрождением гуманитарной традиции.

- Что вы прочитали о мифопоэтической концепции «третьего царства»? В чем проявляется влияние метанарратива эпохи модерна?

- Подробно прокомментируйте диалектическую триаду Гегеля: тезис – антитезис – синтез.

17. Что такое игра? Как понятие игры взаимодействует с креативным (авторским) процессом самопонимания и саморепрезентации?

18. Две стороны игрового процесса: субъективный и онтологический. Подробно рассказать о каждом.

19. Почему автор в качестве субъекта познания создает онтологическую игру в своих произведениях?

20. Игра автора с читателем. Принципы романтической иронии.

21. Что имеет в виду Фр. Шлегель, говоря о романтической иронии? Как это связано с онтологическими игровыми принципами?

«Ирония есть форма парадоксального. Парадоксально все, что одновременно хорошее и значительное».

«Сократическая ирония есть единственный случай, когда притворство и произвольно и в то же время совершенно обдуманно. Одинаково невозможно как и вызвать ее искусственными ухищрениями, так и выпасть из ее тона. В ней все должно быть шуткой и все должно быть всерьез, все простодушнооткровенным и все глубоко притворным. В ней содержится и она вызывает в нас чувство неразрешимого противоречия между безусловным и обусловленным, чувством невозможности и необходимости всей полноты высказывания. Она есть самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвыситься над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловна и необхо-

дима. Нужно считать хорошим знаком, что гармонические пошляки не знают, как отнестись к этому постоянному самопародированию, когда попеременно нужно то верить, то не верить, покамест у них не начнется головокружение, шутку принимать всерьез, а серьезное принимать за шутку».

- Как вы понимаете мысль Шлегеля, что ирония – это одна из форм парадокса? Что такое парадокс? Есть ли подобно понятие в романтической теории?

- Что такое сократовская ирония? Что имеет в виду Шлегель, говоря о так называемой иронии Сократа? Почему Шлегель вспоминает именно Сократа, а не, например, Платона? Обоснуйте свой ответ.

- Почему Шлегель сопоставляет шутку и серьезность? По какому принципу происходит подобное сопоставление?

- Противоречия и дисгармоничность кажутся Шлегелю лучшими качествами человеческой природы, писательского кредо в особенности. Согласны ли вы с таким утверждением? Чем оно вызвано? На чем основаны подобные размышления Шлегеля?

- Как вы понимаете утверждения Шлегеля, что ирония – самая свободная из всех вольностей?

- О каком возвышении человека над самим собой говорит Шлегель? Как это связано с его рассуждениями о романтической иронии?

- Кого имеет в виду Шлегель, говоря о гармонических пошляках? Могут ли ими быть филистеры?

- Можете ли вы привести поэтические доказательства, касающиеся мировоззренческой установки Шлегеля – нужно попеременно то верить, то не верить?

- Связана ли теория Шлегеля о романтической иронии с онтологическими понятиями об игре? Что общего между ними? Можно ли теоретически говорить об игре возможностей как одного из ведущих романтических принципов? Почему? Дайте четкую и подробную аргументацию.

22. Прочитать произведение Э. Т. Гофмана «Золотой горшок» его финальную вигилию, и прокомментировать принципы романтической иронии, заложенные в нем.

«Вигилия двенадцатая»

«Как глубоко я чувствовал в душе своей высокое блаженство Ансельма, который, теснейшим образом соединившись с прелестною Серпентиной, переселился в таинственное, чудесное царство, в котором он признал свое отечество, по которому уже так давно тосковала его грудь, полная странных стремлений и предчувствий. Но тщетно старался я тебе, благосклонный читатель, хотя несколько намекнуть словами на те великолепия, которыми теперь окружен Ансельм. С отращением замечал я бледность и бессилие всякого выражения. Я чувствовал себя погруженным в ничтожество и мелочи повседневной жизни; я томился в мучительном недовольстве; я бродил в какой-то рассеянности; короче, я впал в то состояние студента Ансельма, которое я тебе, благосклонный читатель, описал в четвертой – вигилии.

Я очень мучился, пересматривая те одиннадцать, которые благополучно окончил, и думал, что, верно, мне уж никогда не будет дано прибавить двенадцатую в качестве завершения, ибо каждый раз, как я садился в ночное время, чтобы закончить мой рассказ, казалось, какие-то лукавые духи (может быть, родственники, пожалуй, разные *cousins germains* убитой ведьмы) подставляли мне блестящий, гладко полированный металл, в котором я видел только свое «я» - бледное, утомленное и грустное, как регистратор Геербранд после попойки. Тогда я бросал перо и спешил в постель, чтобы, по крайней мере, во сне видеть счастливого Ансельма и прелестную Серпентину. Так продолжалось много дней и ночей, как вдруг я совершенно неожиданно получил следующую записку от архивариуса Линдгорста: «Ваше благородие, как я известился, вы описали в одиннадцати вигилиях странные судьбы моего доброго зятя, бывшего студента, а в настоящее время – поэта Ансельма, и бьетесь теперь над тем, чтобы в двенадцатой и последней вигилии сказать что-нибудь о его счастливой жизни в Атлантиде, куда он переселился с моею дочерью в хорошенькое поместье, которым я владею там. Хотя я не совсем доволен, что вы открыли читающей публике мою настоящую природу, так как это может подвергнуть меня тысяче неприятностей на службе и даже возбудить в государственном совете спорный вопрос: может ли Саламандр под присягою и с обязательными по закону последствиями быть принят на государственную службу и можно ли вообще поручать таковому солидные дела, так как, по Габалису и Сведенборгу, стихийные

духи вообще не заслуживают доверия; хотя может также произойти и то, что теперь мои лучшие друзья будут избегать моих объятий из опасения внезапного, для париков и фраков пагубного, воспламенения; несмотря на все это, я хочу помочь вашему благородию в окончании вашего рассказа, так как в нем заключается много доброго обо мне и о моей любезной замужней дочери. (Как хотел бы я и двух остальных также сбить с рук!) Поэтому, если вы хотите написать двенадцатую вигилию, то оставьте вашу каморку, спуститесь с вашего проклятого пятого этажа и приходите ко мне. В известной уже вам голубой пальмовой комнате вы найдете все письменные принадлежности, и затем вам можно будет в немногих словах сообщить читателям то, что вы сами увидите, и это гораздо лучше, чем пространно описывать такую жизнь, которую вы ведь знаете только понаслышке. С совершенным почтением, вашего благородия покорный слуга Саламандр Линдгорст, королевский тайный архивариус».

Эта несколько грубая, но все-таки дружелюбная записка архивариуса Линдгорста была мне в высшей степени приятна. Хотя, по видимому, чудной старик знал, каким странным способом мне стали известны судьбы его зятя, - о чем я, обязавшись тайною, должен умолчать даже и перед тобою, благосклонный читатель, - но он не принял этого так дурно, как я мог опасаться. Он сам предлагал руку помощи для окончания моего труда, и отсюда я имел право заключить, что он, в сущности, согласен, чтобы его чудесное существование в мире духов огласилось посредством печати. Может быть, думал я, он даже почерпнет отсюда надежду скорее выдать замуж остальных своих дочерей, потому что, может быть, упадет искра в душу того или другого юноши и зажжет в ней тоску по зеленой змее, которую он затем, в день вознесения, поищет и найдет в кусте бузины. Несчастье же, постигшее студента Ансельма, его заключение в стеклянную банку, послужит новому искателю серьезным предостережением хранить себя от всякого сомнения, от всякого неверия. Ровно в одиннадцать часов погасил я свою лампу и пробрался к архивариусу Линдгорсту, который уже ждал меня на крыльце.

- А, это вы, почтеннейший! Ну, очень рад, что вы не отвергли моих добрых намерений, идемте! - И он повел меня через сад, полный ослепительного блеска, в лазурную комнату, где я увидел фиолетовый письменный стол, за которым некогда работал Ансельм. Архивариус

Линдгорст исчез, но тотчас же опять явился, держа в руке прекрасный золотой бокал, из которого высоко поднималось голубое потрескивающее пламя. - Вот вам, - сказал он, - любимый напиток вашего друга, капельмейстера Иоганнеса Крейсера. Это - зажженный арак, в который я бросил немножко сахара. Отведайте немного, а я сейчас скину мой шлафрок, и в то время как вы будете сидеть и смотреть и писать, я, для собственного удовольствия и вместе с тем чтобы пользоваться вашим дорогим обществом, буду опускаться и подниматься в бокале.

- Как вам угодно, досточтимый господин архивариус, - возразил я, - но только, если вы хотите, чтобы я пил из этого бокала, пожалуйста, не...

- Не беспокойтесь, любезнейший! - воскликнул архивариус, быстро сбросил свой шлафрок и, к моему немалому удивлению, вошел в бокал и исчез в пламени. Слегка отдувая пламя, я отведал напиток - он был превосходен!

С тихим шелестом и шепотом колеблются изумрудные листья пальм, словно ласкаемые утренним ветром. Пробудившись от сна, поднимаются они и таинственно шепчут о чудесах, как бы издали возвещааемых прелестными звуками арфы. Лазурь отделяется от стен и клубится ароматным туманом туда и сюда, по вот ослепительные лучи пробиваются сквозь туман, и он как бы с детской радостью кружится и свивается и неизмеримым сводом поднимается над пальмами. Но все ослепительнее примыкает луч к лучу, и вот в ярком солнечном блеске открывается необозримая роща, и в ней я вижу Ансельма. Пламенные гиацинты, тюльпаны и розы поднимают свои прекрасные головки, и их ароматы ласковыми звуками восклицают счастливцу: «Ходи между нами, возлюбленный, ты понимаешь нас, наш аромат есть стремление любви, мы любим тебя, мы твои навсегда!» Золотые лучи горят в пламенных звуках: «Мы - огонь, зажженный любовью. Аромат есть стремление, а огонь есть желание, и не живем ли мы в груди твоей? Мы ведь твое собственное желание!» Шумят и шепчут темные кусты, высокие деревья: «Приди к нам, счастливый возлюбленный! Огонь есть желание, но надежда - наша прохладная тень. Мы с любовью будем шептаться над тобою, потому что ты нас понимаешь, потому что любовь живет в груди твоей». Ручьи и источники плещут и брызжут: «Возлюбленный, не проходи так скоро, загляни в нас, здесь живет твой образ, мы любовно храним его,

потому что ты нас понял». Ликующим хором щебечут и поют пестрые птички: «Слушай нас, слушай нас! Мы - радость, блаженство, восторг любви!» Но с тихой тоскою смотрит Ансельм на великолепный храм, что возвышается вдали. Искусные колонны кажутся деревьями, капители и карнизы - сплетающимися акантовыми листьями, которые, сочетаясь в замысловатые гирлянды и фигуры, дивно украшают строение. Ансельм подходит к храму, с тайным блаженством взирает на удивительно испещренный мрамор ступеней... «Нет! - восклицает он в избытке восторга, - она уже недалеко!» И вот выходит в величавой красоте и прелести Серпентина изнутри храма; она несет золотой горшок, из которого выросла великолепная лилия. Несказанное блаженство бесконечного влечения горит в прелестных глазах; так смотрит она на Ансельма и говорит: «Ах, возлюбленный! лилия раскрыла свою чашечку, высочайшее исполнилось, есть ли блаженство, подобное нашему?» Ансельм обнимает ее в порыве горячего желания; лилия пылает пламенными лучами над его головою. И громче колышутся деревья и кусты; яснее и радостнее ликуют источники; птицы, пестрые насекомые пляшут и кружатся; веселый, радостный, ликующий шум в воздухе, в водах, па земле - празднуется праздник любви! Молнии сверкают в кустах, алмазы, как блестящие глаза, выглядывают из земли; высокими лучами поднимаются фонтаны, чудные ароматы веют, шелестя крылами, - это стихийные духи кланяются лилии и возвещают счастье Ансельма. Он поднимает голову, озаренную лучистым сиянием. Взоры ли это? слова ли? пение ли? Но ясно звучит: «Серпентина! вера в тебя и любовь открыли мне сердце природы! Ты принесла мне ту лилию, что произросла из золота, из первобытной силы земной, еще прежде, чем Фосфор зажег мысль, - эта лилия есть видение священного созвучия всех существ, и с этим видением я буду жить вечно в высочайшем блаженстве. Да, я, счастливец, познал высочайшее: я буду вечно любить тебя, о Серпентина! Никогда не поблекнут золотые лучи лилии, ибо с верою и любовью познание вечно!»

Видением, благодаря которому я узрел студента Ансельма живым, в его имении в Атлантиде, я обязан чарам Саламандра, и дивом было то, что, когда оно исчезло как бы в тумане, все это оказалось аккуратно записанным на бумаге, лежавшей передо мной на лиловом столе, и запись как будто была сделана мною же.

Но вот меня пронзила и стала терзать острая скорбь: «Ах, счастливый Ансельм, сбросивший бремя обыденной жизни, смело подняв-

шийся на крыльях любви к прелестной Серпентине и живущий теперь блаженно и радостно в своем имении в Атлантиде! А я, несчастный! Скоро, уже через каких-нибудь несколько минут, я и сам покину этот прекрасный зал, который еще далеко не есть то же самое, что имение в Атлантиде, окажусь в своей мансарде, и мой ум будет во власти жалкого убожества скудной жизни, и, словно густой туман, заволокут мой взор тысячи бедствий, и никогда уже, верно, не увижу я лилии».

Тут архивариус Линдгорст тихонько похлопал меня по плечу и сказал:

- Полно, полно, почтеннейший! Не жалуйтесь так! Разве сами вы не были только что в Атлантиде и разве не владеете, вы там, по крайней мере, порядочной мызой как поэтической собственностью вашего ума? Да разве и блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!»

- Почему в самом начале вегилии используется принцип контраста – тантвенное, чудесное царство Ансельма и чувство ничтожности и мелочности повседней жизни. Можно ли говорить в этом случае о романтической иронии? Почему?

- Почему автор говорит о своих мучений, когда он перечитывал все, что написал до этого?

- Что было в записке архивариуса Линдгорста? Знакомы ли они с автором? Как могло состояться подобное знакомство? Это игра с читателем, или же события происходят на самом деле? Возможно ли соединение того и другого? В чем смысл романтической иронии в данном случае?

- Как вы можете трактовать слова Линдгорста о том, что его самым заветным желанием было пристроить («сбыть с рук», по его утверждению) двух остальных дочерей? Где здесь сквозит романтическая ирония?

- Мысли Гофмана о некоем «другом» юноше, который внезапно почувствует влечение к зеленой змее так, как это было свойственно Ансельму? Что тут имеется в виду? Как подобные авторские размышления связаны с общеромантическим представлением об иронии?

- Встреча автора и архивариуса Линдгорста. Игровые моменты этой встречи, их связь с концепцией романтической иронии.

- Как автор описывает блажество Ансельма, можно ли говорить, судя по этому описанию, о шутке и одновременном серьезном описании? Как это представлено в тексте?

- Как вы понимаете слова автора о герое, касающиеся сброшенности бремени обыденной жизни?

- Почему Гофман называет себя несчастным?

- Что думает Линдгорст о «несчастье» автора? Игровое онтологическое представление, заключающееся в этих словах.

- Почему Линдгорс утверждает, что блаженство Ансельма – это жизнь в поэзии? Это в шутку и одновременно всерьез? Как это можно трактовать?

23. Почему надо разграничивать эстетическое сознание и предмет искусства?

24. Игровая сущность мира. Как вы это понимаете?

25. Связь игры с серьезностью. На чем базируется подобная связь?

26. Зависимость (или нет) игры от субъективной рефлексии. Ответ должен быть подробным.

27. Важность игры – важность субъекта. Мировое игровое доминирование. Подтвердите на художественных примерах данный вывод.

28. Нарушение субъектом игровых правил и возникновение другой игры. Как вы можете толковать данное высказывание?

29. Игровое движение «туда – сюда». С чем оно связано? Почему возникает?

30. Игровые правила. Что это за правила? Кто и почему их создает?

31. Смысловой контекст между игрой, онтологически рассматриваемой, и принципами модерна, проявляющегося в идее вечного становления, вечного стремления к обновлению. Докажите свой ответ.

32. В чем состоит экзистенциальная сущность художника – творца?

33. Посредством чего художник – творец постигает историчность бытия в его игровой сущности?

34. Субъектно – объектные отношения, их соединение с рефлексией играющего субъекта.

35. Может ли игровой мир служить ориентиром для субъекта? Почему? Докажите свое суждение.

36. На чем базируется конфликт между творением и творимым? Причины неизбежности такого конфликта.

Список рекомендуемой литературы

1. Нордау, М. Драмы / М. Нордау. – Киев, 1903. – 231 с.
2. Фульда, А. Дурак [Рукопись] / А. Фульда. – М., 1908. – 64 с.
3. Шнитцлер, А. Покрывало Беатриче / А. Шнитцлер. – М.: Жизнь, 1903. – 227 с.
4. Heine, G. Deutschland – Ein Wintermärchen / G. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1976. – В. II. – S. 87 –161.
5. Heine, G. Die Wallfahrt nach Kevlaar / G. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – В. 1. – S. 54 – 57.
6. Ахутин, А. В. Понятие "природа" в античности и в новое время (фюсис и натура) / А. В. Ахутин. – М.: Наука, 1988. – 208 с.
7. Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. – СПб.: Амфора, 2008. – ISBN: 5-85962-009-8– 509 с.
8. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.
9. Гельмгольц, Г. Философия и научное исследование зрения / Г. Гельмгольц. – М.: Либроком, 2010. – ISBN 978-5-397-01721- 3 – 32 с.
10. Гераклит Эфесский. Всё наследие / Гераклит Эфесский. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – ISBN: 978-5-91103-112-1 – 416 с.
11. Гербарт, И. Ф. Психология / И. Ф. Гербарт. – М.: Территория будущего, 2007. – ISBN: 5-91129-043-X – 283 с.
12. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.
13. Гартман, Ф. Жизнь Парацельса / Ф. Гартман. – М.: Алетейя, 1998. – ISBN 5-89321-030-1 – 270 с.
14. Гартман, Э. Философия бессознательного / Э. Гартман. – М.: Либроком, 1973. – 543 с.
15. Гартман, Н. Этика / Н. Гартман. – М.: Владимир Даль, 2002. – ISBN 5-93615-016-X – 708 с.

16. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с.
17. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с.
18. Жеребин, А. И. От Виланда до Кафки / А. И. Жеребин. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. – ISBN 978-5-87991-091-9 – 475 с.
19. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома: Новатор, 1996. – 231 с.
20. Кант, И. Естественная история неба [Электронный ресурс] / И. Кант – URL:http://www.textfighter.org/teology/Philos/kant/kant_i_vseobschaya_estestvennaya_istoriya_i_teoriya_neba_filosofii.php (дата обращения 5.04.2016)
21. Кант, И. Критика способности суждения [Электронный ресурс] / И. Кант.–URL:
22. http://platon.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_nemeckaja_klassicheskaja/kant_i_kritika_sposobnosti_suzhdenija/12-1-0-2706 (дата обращения 23.06.2016)
23. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Эксмо, 2009 – ISBN: 9785699147021– 735 с.
24. Лосский, Ю. О. Учение о перевоплощении. Интуитивизм / Ю. О. Лосский. – М.: Прогресс, 1992. – 207 с.
25. Луков, В. А. История литературы (от истоков до наших дней) / В. А. Луков. – М.: Академия, 2005. – ISBN: 978-5-7695-6613-4– 510 с.
26. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века / Г. В. Макарова. – М.: Наука, 1992. – 333 с.
27. Макаров, А. Н. Штюрмерская литература в немецком культурном контексте последней трети XVIII века / А. Н. Макаров. – М.: АДД, 1991. – 52 с.
28. Максимус, Валерий. Достопамятные деяния и изречения / В. Максимус. – СПб.: СПбГУ, 2007. – ISBN 978-5-288-04267-6– 308 с.
29. Стадников, Г. В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII века / Г. В. Стадников. – М.: Академия, 2009. – ISBN: 9785769551628 – 168 с.
- 30.** Стадников, Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. – Л.: Наука, 1987. – 101 с.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, философские вопросы мира и человека в ранней драматургии Г. Гауптмана были представлены в контексте культурно-исторической мысли модерна как макроэпохи, берущей начало в середине XVIII столетия. В творчестве Г. Гауптмана находит яркое отражение диалог литературы и философии, важнейшей особенностью которого на рубеже XIX – XX веков становится не только движение литературы навстречу философии, но и участие ее в создании философских идей. Г. Гауптман и его ранняя драматургия в таком движении занимают особое место, под пером художника слова создается драма, неповторимое своеобразие которой позволяет говорить о функционировании философского пласта литературы.

Драма Г. Гауптмана служит наглядным примером модернистского процесса, когда многочисленные пласты культурной традиции приходят в столкновение, благодаря чему оказывается возможной внутренняя коммуникация времен. Основные концептуальные положения, связанные с индивидуальными эстетическими представлениями Г. Гауптмана о сущности драмы, высказанные им в теоретических сочинениях и автобиографических работах, касаются драматических категорий амальгамности, когда происходит смешение разнородных элементов и эристичности, от которой зависит драматическое движение, осуществляемое во временных рамках художественной реальности. Не менее важным оказывается и предпринятое Г. Гауптманом поэтическое сравнение драмы с особым видом клена, пускающего корни в руины стены аббатства Гэлловей и становящегося упругим и крепким.

С самого начала своего творческого пути, постигая необходимость как глубочайшего контакта с культурной традицией, так и столь же необходимого ее отторжения, Г. Гауптман чувствует внутреннюю потребность поэтически создавать драматическую действительность, которая, с его точки зрения, есть сама жизнь, но в то же время является победой над нею. «Самой жизнью» для драматурга

становится литературное прошлое, которое он творчески осмысливает и «побеждает» – перерабатывает в сознании. Благодаря подобной переработке создается «другая» жизнь, тесно связанная с первой, прошлой, зависящей от нее, но имеющей свое собственное творческое бытие. Такая амальгамность неминуемо влечет за собой эристичность, которая, однако, будучи наполнена силою «материнской земли в аббатстве Гэлловей», приводит в итоге к гармонизации мира и человека, к установлению между ними достаточно прочного нравственного контакта. Такова в целом внутренняя и внешняя структура, определяющая драматическую поступь ранних творений Г. Гауптмана, связанная с реакцией на традицию прошлого и современной ему эпохи.

Ретардационное драматическое движение, наметившееся в середине XVIII столетия, в эпоху раннего модерна конца XIX – начала XX столетия привело к пышному драматическому расцвету, что во многом объясняет тесный мировоззренческий контакт Г. Гауптмана с тем временем, которое наиболее значимо для драматического искусства. Столь богатая в этом плане домодернистская эпоха – классическая Греция – постигается Г. Гауптманом и сквозь призму XVIII столетия, когда возникает интерес к Античности, и на основании представлений об Античности современной ему эпохи – XIX – XX веков.

Классическая Греция осознается Г. Гауптманом с точки зрения этики, которая составляет фундамент самой его личности и заключена в основе его поэтических творений, придает им философскую значимость. Немецкого драматурга интересует в первую очередь идея сострадания, которая, как считает художник слова, определяла поэтическую мощь античной драмы. Сострадание для Г. Гауптмана является тем основным этическим критерием, который служит основанием для индивидуального разговора с античной эпохой. Такой разговор, приобретая ярко выраженное эстетическое своеобразие, способствует взгляду на драму, создаваемую автором, как на «давление из преисподней», «прорыв адских сил в свет». Г. Гауптман считает необходимым для драматурга постоянно видеть внутренним оком «голову Медузы Горгоны», тогда в душе навеки воцаряется тяжесть трагического, наступает отрешение от будничной суеты. Столь наглядные эстетические образы вкупе с этическим ощущением, ориентированным на категорию сострадания, позволяют воспринимать драму Г. Гауптмана в ракурсе его мыслей о бытии, в котором значим как пласт жизни, так

и пласт смерти. Именно драма «всегда изображает человеческое бытие в его отношении к мировому ходу, возводит в возвышенное единство нравственных рамок» (Э. Курциус). Подобное «изображение» и подобный «ввод» и составляют ту «тяжесть трагического», почерпнутого драматургом из древней классической эпохи, которая способствует этической реакции Г. Гауптмана на окружающий его мир. Такова она на произведения натуралистов, с которыми у Г. Гауптмана ощутим достаточно прочный мировоззренческий контакт. Мир повседневности, закрепленный в произведениях натуралистов и ставший отныне миром культуры, подлежит драматическому представлению в творчестве Г. Гауптмана, становится одной из ведущих тем его драматургии. Они раскрываются посредством принятия и перетолкования натуралистической техники, которую «друзья природы» (такое определение закрепилось за натуралистами на рубеже XIX – XX веков) предлагали применять к драме. «Интимный театр» И. Шлафа, в котором существенную роль играет тайный диалог, вершащийся в душе персонажа, заставляет Г. Гауптмана сделать личные выводы о сущности драматического действия. Главным в нем становятся «мистические размышления, спор между Я и Ты», благодаря которому под пером Г. Гауптмана возникает так называемая драма без действия («Drama ohne Handlung»). Ее незначительная фабула, в которой крайне мало внешних событий, способствует развитию драматической пантомимы, главным поэтическим приемом становится «молчаливое говорение», особое «диалогическое движение». Оно, чрезвычайно важное, как показывает Г. Гауптман, для передачи внутреннего действия, закрепляется в ремарках и почти полностью заменяет речь героев.

Между тем, постигая принципиальное значение натуралистической техники, связанной с обновлением драматургических принципов, выстраивая на подобной основе свою «новую» драму, Г. Гауптман расходится с ними в отношении «природной» оценки современности: не наследственность, не власть среды способствуют деградации мира и человека, как утверждалось во многих натуралистических произведениях, а отсутствие доброты. Теория психофизического монизма, столь существенная во времена Г. Гауптмана, интересная и важная для него самого, представляется немецкому драматургу абстрактной, если в основу монистического принципа не заложено фун-

даментальное единение «Philia» и «Sophia» – тех нравственных философских постулатов, благодаря которым Г. Гауптман постигает сущность мира и сущность человека.

Столь же абстрактными представляются драматургу рассуждения романтиков прошлого столетия о «новой» религии, от которой они в итоге отреклись. Замедленное движение драматического творчества стало последствием такого отречения. Утверждение Р. Вагнера о том, что «драма возникнет тогда, когда родится новая религия», подтверждается на рубеже XIX – XX веков: «ново-новая» религия способствует развитию «новой» драмы. После многовекового раздвоения синкретизм драматической и религиозной образной мысли начал возрождаться, драматическое представление о мире стало соответствовать религиозным воззрениям на него.

Г. Гауптман называет свою «новую» религию *Homo religiosus*, что несколько сходно с определением Гердера, данным им столетием раньше – религия высокой гуманности человека (*die Religion die höchste Humanität des Menschen*). Г. Гауптман считает нравственность главным «религиозно-человеческим» качеством. Ответ на вопрос, который не давался в романтическую эпоху XVIII – XIX века (Шлейермахер не мог точно определить, можно ли быть одновременно мудрым и благочестивым), ясен Г. Гауптману: религиозный человек этически нацелен на мудрость («Sophia»), благочестие его раскрывается через этос «Philia» и связано с благорасположением к миру, ко всем людям. Вечное возвращение («Wiederkunft»), вбирающее в себя суть мира, вечное рождение («Wiedergeburt»), определяющее движение человеческой личности, золотой диск («Goldene Scheibe»), акцентирующий обновление мира и человеческого сознания, – таковы основные концепты религиозно-философской драмы Г. Гауптмана, о создании которой мечтали романтики. Ведущим в ней становится образ Христа, который, по мысли драматурга, «вечно парит в человеке». Образ Спасителя может быть репрезентирован достаточно четко (Христос в фантазмагорических мечтаниях мастера Генриха, мистическом экстазе Оттегебе, появление *der Fremde* перед вознесением Ганнеле), но более вероятны его скрытые представления. Они связаны с истинным пониманием религиозной сущности искусства как человечности (Михаэль Крамер), жизни как великой мистерии любви (рыцарь Генрих), мира как страдания (Роза Бернд). Раскрытие в себе

Христа благодаря интенсивности переживаний и интенсивности страданий, познанию и принятию мира «других», правильно понятыми и этически осознанными «Philia» и «Sophia», – таково центральное звено сюжета в драмах Г. Гауптмана.

Не знакомый с «игровыми» теориями своих современников (Г. Спенсера (1820 – 1903), В. Вунда (1832 – 1920), К. Грооса (1861 – 1946)) Г. Гауптман развивает положения Ф. Шиллера о «заданном идеале» ребенка и вводит в свое драматическое творчество «наивный образ вечного детства». Ребенок, по Г. Гауптману, внутренне причастный к феномену игры, спонтанно следуя этосу непосредственности и наивности, способен понимать всеобщее игровое бытие. Ощущение действующего в Космосе игрового начала, явленное еще в Античности, онтологически постигаемое на рубеже XIX – XX веков, драматически воплощается Г. Гауптманом через образ «вечного детства», воспринимаемого экзистенциально, как духовная жизнь мира, и образ ребенка, вписанного в этот духовный мир, тесно с ним связанного. Романтизм конца XVIII – начала XIX века явился первым литературно-философским вариантом подобной концепции. Смысловое драматическое пространство, создаваемое Г. Гауптманом, значительно расширяется за счет введения в него образа ребенка, онтологически понимаемого, и сопряженной с ним темы детства, становящейся одной из самых важных и значительных. В драматическом творчестве Г. Гауптмана можно наблюдать достаточно четкое разделение на мир взрослых, ценностные акценты которых сдвинуты в сторону повседневности – они ее «по-взрослому» превозносят, – и мир детей, которые сами имеют игровую «способность суждения» и пытаются принести ее тем, кто желает вновь стать детьми.

Детьми, с точки зрения немецкого драматурга, являются те, кто испытывает доверие к власти этоса «Philia» и «Sophia», чье нравственное чувство интуитивно нацелено на умение ощущать их этическое богатство в своей душе. Поэтическая репрезентация детских образов весьма своеобразна. Рефлексия, глобальные размышления, длинные монологи взрослых персонажей, смысл которых скрыт и непонятен им самим, противопоставляются быстрой речи, отрывистым и чрезвычайно коротким предложениям, в которых доминируют существительные с уменьшительно-ласкательными суффиксами, обилие восклицаний и междометий. Таков способ общения детей с миром,

эмоциональная и спонтанная реакция на него. Эстетически значимой формой при игровой гармонизации действительности выступают песня («Праздник примирения»), природное колдовство («Потонувший колокол»), сам процесс вознесения («Вознесение Ганнеле»), танец («А Пиппа пляшет»), кольцо («Заложница Карла Великого»).

Г. Гауптман, осознавая все бытие как спектакль, требующий драматического воплощения, особо подчеркивая, что в душе его «звучит много голосов» и «возможность их соединения – это писать драмы», представляет в своем творчестве богатую жанровую палитру. Она, вписанная в контекст онтологических размышлений об игре как о «преобразовании в структуру» (Г. Гадамер), позволяет воспринимать поэтику жанра как нечто «играемое», постоянно изменяемое само по себе, создающее в себе самом новый, преобразованный мир. Размышления романтиков, связанные с мечтой о внежанровой поэзии, о поэтическом произведении, воплощающем каждый раз новый жанр, онтологизируются под пером Г. Гауптмана. Жанр спектакля («Schauspiel»), определяемый Г. Гауптманом для пьес «Возчик Геншель» и «Роза Бернд», представляет каждый раз свою эстетическую реальность, раскрывает свою индивидуальную истину в драмах раннего периода. В «семейной драме» («Familiendrammen») «Одинокие» таковой является возможность воссоединения всех одиноких в единую семью, в «фамильной катастрофе» («Familienkatastrophe») «Праздника примирения» – необходимость и неизбежность распада устоявшихся связей, в драме-сказке («Märchendrama») «Потонувший колокол» – сказочная доверчивость миру будней, который ранее отвергался героем. Подобная индивидуальная истина закладывается в «играемое» – в жанровое определение, служит негласным правилом для развития всего драматического действия. Однако в «социальной драме» («soziales Drama») «Перед восходом солнца» жанровая поэтика Г. Гауптмана связана с логикой отрицания: в жанре намеренно демонстрируется то, чего не может быть в самом тексте драмы – социальности, смысловой акцент падает на любовь Лотта и Елены, социальность – это «безличный постулат», как пишет Г. Гауптман.

Эстетическая реальность жанра «поэтическая греза» (Traumdichtung) в «Вознесении Ганнеле» убеждает в достоверности вознесения, жанра сказки о сохранении стекла («Glaßhüttenmärchen») – в вечности самого процесса творчества. Жанр «игровая легенда»

(«Legendenspiel») в «Заложнице Карла Великого» подчеркивает доверие Г. Гауптмана к игровой сути мира и экзистенции человека. Драматические жанры, изначально приверженные к бытию спектакля («Schauspiel»), становятся для Г. Гауптмана инструментом познания реальности и одновременно отторжением от нее, представляют будничную действительность и создают свою собственную – субъективную, творческую.

Сложная соотнесенность между этическими и эстетическими категориями определяет трагизм ситуации в каждом произведении Г. Гауптмана. Драматический персонаж, ощущая свою этическую сопричастность миру, воспринимает себя как личность, недостойную такой сопричастности (Вильгельм Штольц, возчик Геншель); не желает признавать ее необходимость (Альфред Лотт, Иоганес Фоккерат, ткачи); постепенно приходит к всечувствованию мира «других», видя в этом смысл искусства (мастер Генрих, Михаэль Крамер); благодаря подобной сопричастности познает любовь (рыцарь Генрих, король Карл), обретает способность к вознесению (Ганнеле), к растворению, отчасти к поглощению себя миром через танец (Пиппа). Практически каждый драматический персонаж ранних творений Г. Гауптмана стремится и приходит к добру, к познанию блага, которые под пером немецкого художника слова эстетически высвечиваются.

Во-первых, даются определенные указания в ремарках, в которых подчеркивается определенный «солнечный» час (раннее утро, восход солнца, теплое осеннее солнце, лучи восходящего солнца проникают сквозь террасу), что создает особый лирический настрой, демонстрирует так называемую стадию «солнечного» сознания драматического персонажа, выявляет отношения между героями, их внутреннюю готовность к «солнечному» озарению.

Во-вторых, высвечивание как один из ведущих эстетических принципов Г. Гауптмана касается наиболее знаковых образов, призванных подчеркнуть основную авторскую мысль. Такое подчеркивание в «Вознесении Ганнеле» подчинено логике внутреннего действия: чем сильнее стремление девочки увидеть солнечное небесное королевство, тем больший свет исходит от образов вокруг нее (слабо освещенная фигура каменщика, яркое озарение матери Ганнеле и ангелов, играющих золотым диском). Эстетическая картина (юный, прекрасный Спаситель, освобожденный силою солнца, радостно

сверкающий в его лучах и спускающийся к людям), обретающая драматическое бытие в «Потонувшем колоколе» через лирический монолог мастера-литейщика, выявляет этическую установку Г. Гауптмана в отношении художника-творца. Великое произведение искусства, которое, как было установлено в прошлую романтическую эпоху, и есть религия, не может возникнуть без контакта с людьми. Спускающийся к ним солнечный Христос, образ которого возникает в воображении героя, лишает убедительности романтическое представление о художнике, противостоящем миру. Без контакта с людьми, без боли за них, без любви к человечеству великое творение возникнуть не может.

Лирическая тема «Бедного Генриха» раскрывается через религиозный экстаз Оттегебе. Ее поэтическое видение (явление Спасителя из двух солнц, ослепительных в своем сиянии) представлено в форме пророчества, мыслимого героиней как искушение. Рождение сладостного Спасителя («süße Heiland») предрекает не будущую жертву господину, а любовь к рыцарю. Восходящий к романтической философии принцип мистического, экстатического озарения приобретает под пером Г. Гауптмана признаки и свойства метафоры сознания, драматически сформулированной на поэтическом языке эстетического высвечивания.

Третий момент касается акцентирования собственной экзистенциальной природы света. Его «выявление» призвано, по Г. Гауптману, конкретизировать понятие блага, раскрыть его теснейшую связь с прекрасным. Эстетически световое выявление представлено через танцевальный императив Пиппы (она должна танцевать, чтобы у людей был свет) («А Пиппа пляшет»), через три солнечных луча, пронзающих душу рыцаря Генриха (он перестает воспринимать «прокаженность» мира и себя самого) («Бедный Генрих»), через огни рождественской елки, вокруг которой собралось семейство Штольцев (отныне они постигают нравственную ценность милосердия и сострадания) («Праздник примирения»). Световой вектор, направленный в сторону мира и человека, конституирует связи между ними, создает этическую реальность, возникающую внутри драматического пространства. Основой такой реальности, называемой Г. Гауптманом «пробуждением Вселенной и человеческого духа», становится склон-

ность к добру, к совершенному благу «самого по себе» («autoekaston», по Аристотелю).

Высвечивание в драмах Г. Гауптмана, в-четвертых, связано и с особой цвето-световой поэтикой. Ее структурный принцип, основой для которого стало «Учение о цвете» Гете, составляют цветовые переходы и переливы, представленные в драмах через своеобразный «цветовой» язык. На основании ключевого «цветового» слова в ремарках (черная одежда, красная лампа, белый стол, серо-синее небо) выстраиваются отношения между героями. Их «цветовая» сущность не изменяется до тех пор, пока не наступает внутреннее световое озарение. В «Михаэле Крамере» таковой является любовь к сыну, в «Ткачах» – готовность изменить свою жизнь.

В-пятых, весьма своеобразен принцип высвечивания в тех драмах, в которых трагическое видение приводит героев к осознанию мира, погруженного во тьму, и себя самого, скрытого этой тьмой. Сущность такого процессуального хода, названного Я. Беме тинктурой – сиянием во тьме, составляет внутреннее движение от мрака к свету. Оно лишь намечено в драме «Перед восходом солнца» – чем сильнее любовь героев, тем большее место в их разговорах занимает солнце, с наблюдения за его восходом начинаются их любовные свидания. На тинктурный путь вступает Кэти – героиня драмы «Одинокие». Поэтически подобное вступление, свидетельствующее о ее прохождении сквозь тьму, передается непрерывной фиксацией внимания на широко раскрытых глазах Кэти – она «всматривается во тьму», желает найти дорогу к свету. В драмах «Возчик Геншель» и «Роза Бернд» высвечивание связано с изменением внутреннего состояния героев: Геншель считает себя «скверным», Роза по ходу драматического действия все больше себя презирает. Осознание себя «темного» есть, по Г. Гауптману, приход к себе «светлому», к солнечному озарению души.

Раннее творчество Г. Гауптмана проходит под знаком восхода солнца. Это духовный космос писателя, метафора его сознания. В диссертационном исследовании предпринимается попытка проследить внутреннее единство цикла ранних драм через своеобразный магистральный сюжет. Он раскрывается посредством единого солнечного сценария – солнечное восхождение героев, их солнечное нисхождение и, наконец, итоговое солнечное обретение. В каждом цикле

(«современные» драмы, «романтические», «античные», «детские») доминирует тот или иной солнечный, процессуальный, драматический ход. Его начало, как правило, контрастно концу, смысловые солнечные акценты которого оказываются точкой отсчета для следующего цикла. Он, в свою очередь, развиваясь сначала по солнечным законам предыдущего драматического комплекса, в конце создает свой собственный, который становится своего рода канонем для последующих солнечных процессов в драмах Г. Гауптмана до тех пор, пока в них не вырабатывается своя солнечная этика бытия.

В первой драме ожидание героями восхода солнца заканчивается крахом их надежд. Финал второй драмы – «Одинокие» – столь же мрачен, духовная изоляция всех одиноких так и не преодолевается. В третьей – «Праздник примирения» – герои вступают на путь солнечного восхождения (примирения), и это вступление звучит мажором в этой минорной драме.

С подобного мажора начинаются пьесы Г. Гауптмана о художниках – солнечное озарение, просветление души свойственно мастеру Генриху и художнику Михаэлю Крамеру. Однако драма о несчастных ткачах вновь манифестирует бытие мрака – бессмысленную действительность, против которой предпринят столь же бессмысленный бунт. Атмосфера мрака и темноты оказывается доминирующей в первых двух «античных» драмах. Возчик Геншель уходит из жизни, Роза Бернд окончательно сломлена ею. Однако рыцарь Генрих – герой третьей «античной» драмы – полностью доверяет своему солнечному чувству – любви к девушке Оттегебе, в душе его царит солнечное ликование.

Им охвачены персонажи «детских» драм – «Вознесение Ганнеле», «А Пиппа пляшет», «Заложница Карла Великого». Полное солнечное прозрение, доверчивость к философии, генеральный принцип которой связан с этическими богатствами «Philia» и «Sophia», доступно лишь детям и тем взрослым, которые не утратили в себе детскость. Таков итог солнечной космогонии Г. Гауптмана, драматически явленной в первый период его творчества

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анценгрюбер, Л. Нашла коса на камень / Л. Анценгрюбер. – М. : Польза, 1877. – 85 с.
2. Апель, П. Возвышенное чувство [Рукопись] / П. Апель. – М., 1909. – 48 с.
3. Апель, П. Гостиница «Белая лошадь» [Рукопись] / П. Апель. – СПб., 1900. – 93 с.
4. Апель, П. Сошествие во ад / П. Апель. – СПб., 1923. – 101 с.
5. Бирбаум, О. Голубая кровь [Рукопись] / О. Бирбаум. – М., 1912. – 55 с.
6. Блюменталь, О. Поединок [Рукопись] / О. Блюменталь. – М., 1913. – 58 с.
7. Брант, С. Корабль дураков / С. Брант. – М. : Худож. лит., 1971. – 750 с.
8. Вагнер, Р. Кольцо Нибелунга / Р. Вагнер. – М. : Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7921-0445-X–, 797 с.
9. Вах, Р. Солнечный луч [Рукопись] / Р. Вах. – СПб., 1905. – 16 с.
10. Ведекинд, Ф. Знаменитость / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 34 с.
11. Ведекинд, Ф. Пляска мёртвых / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 36 с.
12. Ведекинд, Ф. Пробуждение весны / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 71 с.
13. Гальбе, М. Голубые горы [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1909. – 64 с.
14. Гальбе, М. Мать сыра-земля [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1898. – 136 с.
15. Гальбе, М. Поток [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1903. – 80 с.
16. Гартлейбен, О. Драма в гарнизоне [Рукопись] / О. Гартлейбен. – СПб., 1901. – 22 с.
17. Гартлейбен, О. На пути к браку [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1908. – 74 с.
18. Гартлейбен, О. Нравственность [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1904. – 26 с.
19. Гартман, фон Ауэ. Бедный Генрих / А. Гартман // Средневековый роман и повесть. – М.: Худож. лит., 1974. – 637 с.

20. Гейзе, П. Мария из Магдалы [Рукопись] / П. Гейзе. – М., 1908. – 102 с.
21. Гиршфелд, Г. Путь к свету [Рукопись] / Г. Гиршфелд. – М., 1910. – 42 с.
22. Гофмансталь, Г. Сказка 672 ночи: сб. рассказов / Г. Гофмансталь. – СПб. : Соврем. лит., 1908. – 111 с.
23. Демель, Р. Без призвания / Р. Демель. – СПб., 1910. – 53 с.
24. Дрейер, М. Зимний сон / М. Дрейер. – СПб., 1912. – 56 с.
25. Дрейер, М. Кандидат / М. Дрейер. – Харьков, 1903. – 124 с.
26. Дрейер, М. Молодёжь / М. Дрейер. – М., 1923. – 55 с.
27. Дрейер, М. Победитель / М. Дрейер. – М., 1901. – 115 с.
28. Зуддерман, Г. Честь [Рукопись] / Г. Зуддерман. – СПб., 1892. – 74 с.
29. Клаудиан. Против Руфина [Электронный ресурс] / Клаудиан. – URL: http://annales.info/ant_lit/klavdian/rufin1.html (дата обращения: 23.12 2013)
30. Лильский, А. Плач Природы [Электронный ресурс] / А. Лильский. – URL: <http://crusader.org.ru/alan-lilskij.html> (дата обращения: 23.12 2013)
31. Линдау, П. Допрос / П. Линдау. – М., 1904. – 78 с.
32. Метерлинк, М. Пьесы / М. Метерлинк. – М.: Гудьял-Пресс, 1999. – ISBN 5-8026-0034-9 – 526 с.
33. Миш, Р. Сверхчеловек [Рукопись] / Р. Миш. – СПб., 1906. – 156 с.
34. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис // Новалис. Ученики в Саисе. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – С. 112 – 343.
35. Новалис. Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – 343 с.
36. Нордау, М. Драмы / М. Нордау. – Киев, 1903. – 231 с.
37. Фульда, А. Дурак [Рукопись] / А. Фульда. – М., 1908. – 64 с.
38. Шнитцлер, А. Покрывало Беатриче / А. Шнитцлер. – М.: Жизнь, 1903. – 227 с.
39. Anzengruber, L. Hand und Herz / L. Anzengruber // Anzengrubers Werke in zwei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau - Verlag, 1977. – В. I. – S. 141 – 203.
40. Goete, W. Eins und Alles / W. Goete // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – В. II. – 176 с.

41. Goete, W. Faust / W. Goete // Goete Werke in zwölf Bänder. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. IV. – S. 153 – 581.
42. Hauptmann, G. Der arme Heinrich / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1902. – B. VI. – S. 6 – 172.
43. Hauptmann, G. Die versunkene Gloke / G. Hauptmann // G. Hauptmann Gesammelte Werke in sechs Bänden. – Berlin: Fischer, Verlag, 1906. – B. IV. – S. 63 – 201.
44. Hauptmann, G. Die Weber / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Dramen. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – S. 5 – 101.
45. Hauptmann, G. Einsame Menschen / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1962. – B. I. – S. 191 – 290.
46. Hauptmann, G. Fridensfest / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bände. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1962. – B. I. – S. 120 – 186.
47. Hauptmann, G. Furmann Henschel / G. Hauptmann // G. Hauptmann Ausgewählte Werke in zehn Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1959. – B. II. – S. 189 – 262.
48. Hauptmann, G. Hamlet in Wittenberg / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtliche Werke. – Berlin: Propylaen Verlag, 1996. – ISBN: 3548149804. – B. 3. – S. 459 – 591.
49. Hauptmann, G. Hanneles Himmelfahrt / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Gesammelte Werke in sechs Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1906. – B. IV. – S. 5 – 59.
50. Hauptmann, G. Kaiser Karl Geisel / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1908. – B. VI. – S. 150 – 302.
51. Hauptmann, G. Michael Kramer / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Dramen in vier Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1966. – B. III. – S. 1115 – 1172.
52. Hauptmann, G. Pippa tanzt / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Dramen in vier Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. – B. III. – S. 97 – 163.
53. Hauptmann, G. Rose Bernd / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Dramen. – Berlin: Aufbau-Verlag und Weimar, 1976. – S. 173 – 261.

54. Hauptmann, G. Vor Sonnenaufgang / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. G. Fischer. – Berlin: Aufbau, 1962. – B. I. – S. 25 – 177.

55. Hauptmann, G. Wirbel der Berufung / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtliche Werke. – Berlin: Propyläen Verlag, 1996. – ISBN 3-87057-190-X.– B. 5. – S. 1083 –1317.

56. Heine, G. Deutschland – Ein Wintermärchen / G. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1976. – B. II. – S. 87 –161.

57. Heine, G. Die Wallfahrt nach Kevlaar / G. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – B. 1. – S. 54 – 57.

58. Hebbel, G. Maria Magdalena / G. Hebbel // Hebbels Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. – B. I. – S. 117 – 179.

59. Hoffmann, E. T. A. Der goldne Topf / E. T. A. Hoffmann // Hoffmanns Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979. – S. 57 –145.

60. Hoffmann, E. T. A. Nußknacker und Mausekönig / E. T. A. Hoffmann // Deutsche romantische Märchen. – M.: Verlag Progres, 1980. – S. 251 – 355.

61. Ibsen, G. Ein Puppenheim / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 273 – 359.

62. Ibsen, G. Gespenster / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 358 – 431.

63. Ibsen, G. Hedda Gabler / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 643 – 735.

64. Kleist, G. Ketchen aus Heilbron / G. Kleist // Kleist Werke in zweiter Band. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – B. II. – S. 56 – 187.

65. Lenz, S. Die Soldaten / S. Lenz // Lenz. Werken in einer Band. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. – S. 175 – 237.

66. Lessing, G. Abhandlungen über die Fabel / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – B. 5. – S. 164 –235.

67. Lessing, G. Emilia Galott / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 227 – 309.
68. Lessing, G. Miß Sara Sampson / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 1 – 97.
69. Lessing, G. Nathan der Weise / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1978. – B. II. – S. 5 – 157.
70. Novalis. Das Märchen von Hyazinth und Rosenblüte / Novalis // Deutsche romantische Märchen. – M.: Verlag Progres, 1980. – S. 33 – 41.
71. Schiller, F. Die Braut von Messina / F. Schiller // Schillers Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. V. – S. 283 – 391.
72. Schiller, F. Die Götter Griechenland / F. Schiller // Schillers Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 82 – 86.
73. Schiller, F. Kabale und Liebe / F. Schiller // Schillers Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1978. – B. II. – S. 289 – 407.
74. Shamisso, A. Schloss Boncourt / A. Shamisso // Shamissos Werke in einen Band. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1977. – B. 5. – S. 23.
75. Tieck, L. Die Elfen / L. Tieck // Deutsche romantische Märchen. – M.: Verlag Progres, 1980. – S. 49 – 79.
76. Аверинцев, С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической философии : сб. науч. тр. – М.: Наука, 1979. – С. 5 – 34.
77. Аверинцев, С. С. Символ. София – Логос : словарь / С. С. Аверинцев. – Киев : Дух і Літера, 2001. – ISBN: 966-7888-84-3. – С. 155 – 161.
78. Аверинцев, С. С. Мистика / С. С. Аверинцев. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 1 – 333 с.
79. Августин. Исповедь / Августин. – М.: Гендальф, 1992. – ISBN: 5-88044-016-8 – 148 с.
80. Аникст, А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 506 с.

81. Аничков, Е. Предтечи и современники / Е. Аничков. – СПб. : Освобождение, 1910. – 220 с.
82. Аристотель. Метафизика. Политика. Аналитика / Аристотель. – М. : Эксмо, 2008. – ISBN: 978-5-699-23906-1 – 958 с.
83. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель. – М. : Эксмо-Пресс, 1997. – 1103 с.
84. Аристотель. Политика / Аристотель. – М. : Хранитель, 2006. – ISBN: 978-5-8291-1804-4 – 395 с.
85. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Политика. – М.: Хранитель, 2006. ISBN: 978-5-8291-1804-4 – С. 291 – 327.
86. Аствацатуров, А. Г. Предисловие / А. Г. Аствацатуров // В. М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, 1996. – ISBN 5 -85862-106-6. – 231 с.
87. Аствацатуров, А. Г. Поэзия. Философия. Игра / А. Г. Аствацатуров. – СПб.: Геликон Плюс, 2010. – ISBN: 978-5-93682-704-4 – 494 с.
88. Ахутин, А. В. Понятие "природа" в античности и в новое время (фюсис и натура) / А. В. Ахутин. – М.: Наука, 1988. – 208 с.
89. Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. – СПб.: Амфора, 2008. – ISBN: 5-85962-009-8– 509 с.
90. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.
91. Бёльше, В. Тайны любви в природе / В. Бёльше. – Минск: Литература, 1998. – 830 с.
92. Бёльше, В. Монизм / В. Бёльше. – М.: Наука, 1909. – 37 с.
93. Берковский, Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – ISBN 5-352-00211-X– 479 с.
94. Бояджиева, Л. М. Рейнхарт / Л. М. Бояджиева. – Л.: Искусство, 1987. – 221 с.
95. Брандес, Г. Г. Гауптман / Г. Брандес. – Киев.: Изд-во Фукса, 1902. – 249 с.
96. Брандес, Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. – М.: Алгоритм, 1997. – ISBN 5-88878-003-0 – 733 с.
97. Бубер, М. Я и Ты [Электронный ресурс] / М. Бубер. – URL: http://royallib.com/book/martin_buber/ya_i_ti.html (дата обращения 1.04.2015)

98. Бурхарт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурхарт. – М.: Интрада, 1996. – ISBN 5-7357-0020.0. – 463 с.
99. Бюхнер, Л. Сила и материя / Л. Бюхнер. – СПб.: Вестник знаний, 1907. – 291 с.
100. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7921-0445-X– 797 с.
101. Венгерова, З. Г. Гауптман / З. Венгерова // Вестник Европы. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. – № 11. – С. 308 – 328.
102. Венгерова, З. Драма Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» / З. Венгерова // Вестник иностранной литературы. – СПб., 1906. – № 3. – С. 318 – 323.
103. Венгерова, З. Рецензия на драму Г. Гауптмана «Бедный Генрих» / З. Венгерова // Вестник Европы. – СПб., 1903. – № 2. – С. 836 – 870.
104. Веронский, Зинов. Творения [Электронный ресурс] / Зинов Веронский. – URL: <http://predanie.ru/lib/book/67541/> (дата обращения 13.04.2015)
105. Веселовский, А. Н. Из введения в историческую поэтику / А. Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1998. – ISBN 5-06-000256-X– 448 с.
106. Виндельбандт, В. О свободе воли / В. Виндельбандт. – М.: АСТ, 2000. – ISBN: 985-433-941-6 – 205 с.
107. Виндельбандт, В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия / В. Виндельбандт. – М.: Звено, 1910. – 150 с.
108. Винкельман, И.И. История искусства древности / Винкельман. – СПб. : Алетейя : Гос. Эрмитаж, 2000. – ISBN: 5-89329-260-X – 800 с.
109. Вундт, В. Введение в философию / В. Вундт. – СПб.: Брокгауз – Ефрон, 1903. – 310 с.
110. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.
111. Гартман, Ф. Жизнь Парацельса / Ф. Гартман. – М.: Алетейя, 1998. – ISBN 5-89321-030-1 – 270 с.
112. Гартман, Э. Философия бессознательного / Э. Гартман. – М.: Либроком, 1973. – 543 с.
113. Гартман, Н. Этика / Н. Гартман. – М.: Владимир Даль, 2002. – ISBN 5-93615-016-X – 708 с.

114. Гвоздев, А. А. Западно-европейский театр на рубеже XIX – XX столетий / А. А. Гвоздев. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 375 с.
115. Геббель. Драмы / Геббель // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1978. – Т. 1. – 271 с.
116. Гегель. Феноменология духа / Гегель. – СПб.: Наука, 1992. – 495 с.
117. Гейнке, Г. Натурфилософия / Г. Гейнке. – СПб., 1900. – 83 с.
118. Геккель, Э. Бог в природе / Э. Геккель. – СПб., 1906. – 39 с.
119. Геккель, Э. Лекции по естествознанию и философии / Э. Геккель. – СПб.: Вестник Знания, 1913. – 95 с.
120. Геккель, Э. Мировые загадки / Э. Геккель. – М.: Гос. анти-религиоз. изд-во, 1937. – 525 с.
121. Геккель, Э. Монизм или связь между религией и наукой / Э. Геккель. – Лейпциг – Санкт-Петербург: Мысль, 1907. – 67 с.
122. Гельмгольц, Г. Философия и научное исследование зрения / Г. Гельмгольц. – М.: Либроком, 2010. – ISBN 978-5-397-01721-3 – 32 с.
123. Гераклит Эфесский. Всё наследие / Гераклит Эфесский. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – ISBN: 978-5-91103-112-1 – 416 с.
124. Гербарт, И. Ф. Психология / И. Ф. Гербарт. – М.: Территория будущего, 2007. – ISBN: 5-91129-043-X – 283 с.
125. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
126. Геродот. История / Геродот. – М.; СПб.: Эксмо, 2008. – ISBN: 978-5-699-29702-3 – 703 с.
127. Гете, И. В. Шиллер Ф. Переписка / И. В. Гете // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1. – 539 с.
128. Гете, И. В. Шиллер Ф. Переписка / И. В. Гете // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 2. – 587 с.
129. Грациан, И. Согласование несогласных канонов («Декрет») / И. Грациан // Антология мировой правовой мысли // Соч. В 5 т. – М.: Мысль, 1992. – Т. 2. – 833 с.
130. Грациан, И. Средневековые исторические источники Востока и Запада [Электронный ресурс] / И. Грациан. – URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/XII/loann_Gratian/text1.php?id=9429 (дата обращения 3.04.2016)

131. Григорий Великий-Двоеслов. Диалоги. Собеседования о жизни Италийских отцов и о бессмертии души / Г. Великий-Двоеслов. – М.: Сибир. Благовонница, 2012. – ISBN: 978-5-91362-541-0 – 214 с.
132. Гугнин, А. Трагедия гуманистического сознания / А. Гугнин // Драматурги-лауреаты Нобелевской премии. – М.: Мысль, 1998. – ISBN: 5-85220-555-9– С. 148 – 151.
133. Декарт, Р. Избранные произведения в двух томах / Р. Декарт. – М.: Мысль, 1989. – Т. 1. – 654 с.
134. Дильтей, В. Герменевтика / В. Дильтей. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7333-0240-2 – 531 с.
135. Дюпрел, К. Философия мистики / К. Дюпрел. – М.: Эксмо, 2006. – ISBN: 5-699-15837-5 – 592 с.
136. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с.
137. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с.
138. Жеребин, А. И. От Виланда до Кафки / А. И. Жеребин. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. – ISBN 978-5-87991-091-9 – 475 с.
139. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома: Новатор, 1996. – 231 с.
140. Жирмунский, В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В. М. Жирмунский. – Л.: Худож. лит., 1972. – 493 с.
141. Зиммель, Г. Созерцание жизни / Г. Зиммель // Избранное. – М.: Юрист, 1996– Т. 2.. – 606 с.
142. Зиммель, Г. Философия культуры / Г. Зиммель // Избранное. – М.: Юрист, 1996 – Т. 1. – 667 с.
143. Ибс-Езра, Аврахам. Начало мудрости. Книга обоснований / Аврахам Ибн-Езра. – Запорожье: Еврейская кн., 2009. – 576 с.
144. Измайлов, А. А. Г. Гауптман / А. А. Измайлов // Г. Гауптман. Драммы: Собр. соч.: в 3 т. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 5 – 30.
145. Исидор. Этимология / Исидор. – СПб.: Евразия, 2006.. – ISBN: 5-8071-0171-5– 352 с.

146. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении / М. С. Каган. – СПб., 2006. – 567 с.
147. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: ИД "Петрополис 1996. – 415 с.
148. Кант, И. Грёзы духовидца [Электронный ресурс] / И. Кант. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/kant/grez.php (дата обращения 2.10 2016)
149. Кант, И. Естественная история неба [Электронный ресурс] / И. Кант. – URL: http://www.textfighter.org/teology/Philos/kant/kant_i_vseobschaya_estestvennaya_istoriya_i_teoriya_neba_filosofii.php (дата обращения 5.04.2016)
150. Кант, И. Критика способности суждения [Электронный ресурс] / И. Кант. – URL: http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_nemeckaja_klassicheskaja/kant_i_kritika_sposobnosti_suzhdenija/12-1-0-2706 (дата обращения 23.06.2016)
151. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Эксмо, 2009 – ISBN: 9785699147021– 735 с.
152. Карельский, А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М.: Медиум, 1992. – 336 с.
153. Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция / А. В. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 163 – 171.
154. Карельский, А. В. Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – М.: РГГУ, 2007. – 605 с.
155. Карельский, А. В. Фр. Геббель / А. В. Карельский // Собрание сочинений: в 2 т. / Ф. Геббель. – М.: Искусство, 1978– Т. 1. – 639 с.
156. Кемпер, Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Д. Кемпер. – М.: Языки славян. культуры, 2009. – ISBN: 9785955103396– 386 с.
157. Кереньи, К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / К. Кереньи. – М.: Ладомир, 2007. – ISBN 978-5-86218-438-9 – 420 с.
158. Кереньи, К. Элевсин. Архетипический образ матери и дочери / К. Кереньи. – М.: Руфл-бук, 2000. – ISBN 5-87983-094-2 – 288 с.

160. Ковров, А. Заметка о свободных театрах Германии / А. Ковров // Русское богатство. – СПб., 1895. – № 6. – С. 108 – 109; № 10. – С. 172 – 185.
161. Козырев, Ф. Н. Испытание и победа святого Иова / Ф. Н. Козырев. – СПб.: Алгоритм, 1997. – 208 с.
162. Конт, О. Дух позитивной философии [Электронный ресурс] / О. Конт. – URL: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/9072/ogl.shtml> (дата обращения 12.08.2016)
163. Коростовцев, М. А. Религия древнего Египта / М. А. Коростовцев. – СПб.: Нева: Летний сад, 2000. – ISBN: 5-87516-198-1 – 464 с.
164. Косиков, Г. К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5 – 62.
165. Котляревский, Н. А. Г. Гауптман / Н. А. Котляревский // Собрание сочинений: в 3 т. / Г. Гауптман. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Маркс, 1908. – Т. 1. – С. 1 – 26.
166. Кудрявцева, Т. В. А. Хольц и место его лирики в немецкой литературе / Т. В. Кудрявцева. – М.: АКД, 1990. – 25 с.
167. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – 905 с.
168. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 2. – 1002 с.
169. Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
170. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 1. – 636 с.
171. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 2. – 765 с.
172. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 4. – 857 с.
173. Липпс, Т. Философия природы / Т. Липпс. – М.: ЛКИ, 2007. – 236 с.
174. Лосев, А. Ф. Р. Вагнер / А. Ф. Лосев // Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – С. 7 – 48.
175. Лосский, Ю. О. Учение о перевоплощении. Интуитивизм / Ю. О. Лосский. – М.: Прогресс, 1992. – 207 с.

176. Луков, В. А. История литературы (от истоков до наших дней) / В. А. Луков. – М.: Академия, 2005. – ISBN: 978-5-7695-6613-4–510 с.

177. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века / Г. В. Макарова. – М.: Наука, 1992. – 333 с.

178. Макаров, А. Н. Штюрмерская литература в немецком культурном контексте последней трети XVIII века / А. Н. Макаров. – М.: АДД, 1991. – 52 с.

179. Максимус, Валерий. Достопамятные деяния и изречения / В. Максимус. – СПб.: СПбГУ, 2007. – ISBN 978-5-288-04267-6– 308 с.

180. Мальчуков, Л. И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана. К вопросу о художественном методе писателя / Л. И. Мальчуков // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2009. – С. 62 – 99.

181. Мандель, Е. М. Драматическое искусство Г. Гауптмана конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Л.: АДД, 1976. – 48 с.

182. Мандель, Е. М. Драматургическое искусство конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Саратов : Новое время, 1972. – 115 с.

183. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация / Г. Маркузе. – М.: Изд-во АСТ, 1994 – 468 с.

184. Мастер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения / Мастер Экхарт. – М.: Политиздат, 1991. – 192 с.

185. Мережковский, Д. Неоромантизм в драме. Критический очерк / Д. Мережковский // Вестник иностранной литературы. – М.: Наука, 1894. – № 3. – С. 275 – 280.

186. Михайлов, А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – URL: http://www.xliby.ru/kulturologija/jazyki_kultury/p3.php (дата обращения 14.10.2016)

187. Михайлов, А. В. Идеал античности и изменчивость культуры: рубеж XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности. – М.: Высш. шк., 1988. – С. 420 – 453.

188. Михайлов, А. В. Гёте и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Контекст. Ли-

тературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1984. – С. 113 – 148.

189. Михайлов, А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов. – URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko-4.htm> (дата обращения 14.10.2016)

190. Михайлов, А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры / А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 231 с.

191. Наторп, П. Избранные работы / П. Наторп. – М.: Территория будущего, 2006 – ISBN: 5-91129-046-4 – 383 с.

192. Николай, Г. Ф. Биология войны / Г. Ф. Николай. – М.: ЛКИ, 2007. – 248 с.

193. Ницше, Ф. Давид Штраус, исповедник и писатель / Ф. Ницше // Несвоевременные размышления. – Л.: Лениздат, команда А, 2014 – 6 ISBN: 978-5-4453-0741-9 – 416 с.

194. Ницше, Ф. Казус Вагнер / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 978-5-17-043166-3 – С. 411 – 447.

195. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – ISBN: 978-5-389-09048-4 – 224 с.

196. Ницше, Ф. Об истине и лжи / Ф. Ницше // О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи. – Минск: Харвест, 2003 – ISBN: 985-13-1221-5– 384 с.

197. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 5-94643-099-8 – 759 с.

198. Ницше, Ф. Сумерки идолов / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 5-94643-099-8 – С. 447 – 535.

199. Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – 399 с.

200. Одуев, С. Ф. Метаморфозы иррационализма / С. Ф. Одуев. – М.: Изд-во РАГС. – Вып. 1. – 201 с.

201. Оствальд, В. Г. Гельмгольц / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1919. – 62 с.

202. Оствальд, В. Философия природы / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1903. – 326 с.

203. Павсаний. Описание Эллады: в 10 т. / Павсаний. – М.: Ладомир, 2002. – ISBN 5-86218-066-4.

204. Папий Иеропольский. Фрагменты и свидетельства. Фрагмент 3 / Папий Иеропольский // Писания мужей апостольских. – М.: Издательский совет Русской православной церкви, 2003. – ISBN 5–94625–059–0 – 447 с.

205. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Мысль, 1986. – 607 с.

206. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Азбука-классика, 2008. – 450 с

207. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – 528 с.

208. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 3. – 528 с.

209. Платон. Диалоги [Электронный ресурс] / Платон. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/fedon.php (дата обращения 2.03.2016)

210. Платон. Теэтет [Электронный ресурс] / Платон. – URL: <http://royallib.com/book/platon/teetet.html> (дата обращения 2.03.2016)

211. Плутарх. Застольные беседы / Плутарх. – М.: Эксмо, 2008 – ISBN: 978-5-699-59997-4. – 645 с.

212. Резник, Ю. М. Введение в социальную теорию: Социальная систематология / Ю. М. Резник. – М.: Наука, 2003. – ISBN: 5-02-006194-8– 526 с.

213. Риккерт, Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – СПб.: Академия, 1922.– 167 с.

214. Роде, А. Гауптман и Ницше / А. Роде. – М.: Наука, 1902. – 32 с.

215. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М.; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.

216. Сирин, Ефрем. Творения: в 6 т. / Е. Сирин. – Барнаул : Изд-во прп. Максима Исповедника, 2005. – Т. 3. – С. 107.

217. Склизкова, А. П. Комментарии к поэме Г. Гейне «Германия – зимняя сказка»: учеб. пособие / А. П. Склизкова. – Владимир: ВлГУ, 2001.– 57 с.

218. Спенсер, Г. Основные начала / Г. Спенсер. – СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1897. – 473 с.

219. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М. : Политиздат, 1957. – Т. 1. – 1267 с.
220. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М. : Политиздат, 1957. – Т. 2. – 1435 с.
221. Стадников, Г. В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII века / Г. В. Стадников. – М.: Академия, 2009. – ISBN: 9785769551628 – 168 с.
222. Стадников, Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. – Л.: Наука, 1987. – 101 с.
223. Стадников, Г. В. О смысле финала трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» / Г. В. Стадников // Драма и драматический принцип в прозе : межвуз. сб. науч. тр. – Л.: Наука, 1991. – С. 27 – 37.
224. Стадников, Г. В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы / Г. В. Стадников // А. Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – СПб.: Наука, 2011. – 356 с.
225. Таулер, И. Царство божие внутри нас / И. Таулер. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. – 101 с.
226. Тацит, К. Диалог об ораторах / К. Тацит // Сочинения: в 2 т. Анналы. Малые произведения.– М.: Наука, 1993.– Т. 1. – 671 с.
227. Тен, И. Философия искусства / И. Тен. – М.: Республика, 1996.– 351 с.
228. Тик, Л. Краски / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
229. Толмачев, В. М. Неоромантизм / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – ISBN: 5-93264-026-X. – С. 640 –646.
230. Травушкин, Н. С. Многожанровый состав художественного целого / Н. С. Травушкин // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск: Изд-во МГУ СПН, 1978. – С. 95 – 104.
231. Трольч, Е. О происхождении философии истории [Электронный ресурс] / Е. О. Трольч // Историзм и его проблемы. – URL: http://uchebnikonline.com/filosofia/filosofiya_istoriyi-boichenko%20is/istoriosofiya_istorichna_nauka_versiya_trolcha.htm (дата обращения 12.03.2016)

232. Федоров, Ф. П. Неоромантизм / Ф. П. Федоров // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Литература, 1997. – № 8. – С. 106 – 118.
233. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с.
234. Ференци, Ш. Интроекция и трансфер / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2011– ISBN5-9292-0007-6– 60 с.
235. Ференци, Ш. Истерия и патоневрозы / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2014. – ISBN: 978-5-98904-220-3– 96 с.
236. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблемы человека в западной культуре. – М.: Политиздат, 1994. – 435 с.
237. Фихте, И. Г. Наукоучение / И. Г. Фихте. – М.: Логос, 2000 – ISBN: 5-01-004662-8 – 192 с.
238. Фихте, И. Г. Назначение человека / И. Г. Фихте // Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение. – М.: Харвест; М.: АСТ, – 784 с.
239. Фишер, К. Воля и рассудок / К. Фишер. – СПб.: Изд-во В. И. Ретенштерн, 1909. – 63 с.
240. Франк, С. Л. Шлейермахер / С. Л. Франк // Речи о религии. Монологи / Ф. Шлейермахер. – СПб.: Алетейя, 1994.– 304 с.
241. Франке, К. История немецкой литературы / К. Франке. – СПб.: Герольд, 1904. – 593 с.
242. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Весь мир, 2003. – ISBN 5-7777-0263-5.– 416 с.
243. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: ad Marginem, 1997.– 1510 с.
244. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализеев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
245. Цветков, Ю. Литература венского модерна / Ю. Цветков. – М.: МИК, 2003. – 431 с.
246. Цицерон. Об обязанностях / М. Т. Цицерон // О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М.: Наука, 1993.– 307 с.
247. Цыба, Н. Н. Литературно-критические взгляды Г. Гауптмана / Н. Н. Цыба // Литературно-философские проблемы в контексте современных духовных исканий. – М.: Наука,, 1996. – С. 59 – 61.

248. Четверикова, Н. И. О некоторых особенностях композиции немецкой драмы конца XIX – начала XX века / Н. И. Четверикова // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж: Мысль, 1981. – С. 129 – 137.
249. Шарыпина, Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов) / Т. А. Шарыпина. – Н. Новгород: ННГУ, 1998.– 170 с.
250. Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей / М. Шелер. – СПб. : Наука, 1999. – ISBN: 5-02-026812-7– 230 с.
251. Шеллинг, Ф. Идеи к философии природы / Ф. Шеллинг. – СПб.: Наука, 1998.– 518 с.
252. Шеллинг, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – 637 с.
253. Шеллинг, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 2. – 638 с.
254. Шестакова, Н. В. «Возчик Геншель» Г. Гауптмана как драма рока / Н. В. Шестакова // Судьба жанра. – Иркутск: ИГУ2005. – Вып. № 2. – С. 230 – 239.
255. Шиллер. Статьи по эстетике / Шиллер // Сочинения: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1957. – Т. 6. – 790 с.
256. Шлегель, Ф. Речи о мифологии / Ф. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
257. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель // Сочинения : в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 478 с.
258. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель // Сочинения : в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – 447 с.
259. Шлейермахер, Ф. Д. Речи о религии к образованным людям её презирающим / Ф. Д. Шлейермахер. – СПб.: Наука, 1994.– 335 с.
260. Шопенгауэр, А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992.– 472 с.
261. Шопенгауэр, А. Метафизика любви / А. Шопенгауэр // Избранные работы. – М.: Просвещение, 1992. – С. 371 – 413.
262. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Минск: Харвест, 2007. – ISBN: 978-985-16-9785-0. – 845 с.
263. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М.: Эксмо, 2009. – ISBN: 978-5-699-15818-8– 797 с.

264. Штейнер, Р. Теософия. Познание высших миров / Р. Штейнер. – М.: Эксмо, 2002. – ISBN 5-94610-012-2. – 892 с.
265. Штерн, К. Становление и исчезновение / К. Штерн. – М.: Эксмо, 1908. – 1240 с.
266. Штраус, Д. Жизнь Иисуса / Д. Штраус. – М.: Республика, 1992. – 447 с.
267. Штраус, Д. Старая и новая вера / Д. Штраус. – М.: Либроком, 2011. – ISBN: 978-5-397-01770-1 – 184 с.
268. Эгинхарт. Жизнь Карла Великого / Эгинхарт. – М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – ISBN: 5-94242-013-0 – 304 с.
269. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Владос, 1999. – ISBN 5-09-006457-1 – 360 с.
270. Юнг, К. Г. Ответ Иову / К. Г. Юнг. – М.: АСТ, 2001. – ISBN 5-88925-057-4 – 384 с.
271. Юнгеро́в, П. А. Введение в Ветхий Завет / П. А. Юнгеро́в // Сочинения: в 2 т. – М.: Изд-во КБ МДА и Фонда «Серафим», 2007. – ISBN 978-5-94420-029-7 – Кн. 1. – 314 с.
272. Юнгеро́в, П. А. Введение в Ветхий Завет / П. А. Юнгеро́в // Сочинения: в 2 т. – М.: Изд-во КБ МДА и Фонда «Серафим», 2007. – ISBN 978-5-94420-029-7 – Кн. 2. – 339 с.
273. Albert, K. Das Sein ist Gott. Zur philosophischen Mystik Meister Eckhart / K. Albert // Böhme W. Zu Dir hin. Über Mystische Lebenerfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan. — Frankfurt am Main : Insel, 1987. – S. 65 – 77.
274. Anz, T. Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur / T. Anz. – Stuttgart: Metzler, 1980. – 259 s.
275. Assmann, A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München: Verlag Bek, 1993 – 320 s.
276. Assmann, A. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. – 278 s.
277. Assmann, A. Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann, D. Harth. – Frankfurt am Main: Verlag Fischer, 1991. – 320 s.

278. Assmann, A. Zur Metaphorik der Erinnerung / A. Assmann, D. Harth. – München: Verlag Bek, 1991. – 247 s.
279. Aurmhammer, A. Rittrof. Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900 / A. Aurmhammer. – Frankfurt am Main: Insel, 2002. – ISBN 978-5-8265-0841-1 – 205 s.
280. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 1. – 170 s.
281. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 2. – 187 s.
282. Bachmaier, H. Paradigma Moderne / H. Bachmaier. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. – 278 s.
283. Bachofen, J. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten / J. Bachofen. – Basel: Bohnmaier, 1857. – 426 s.
284. Bärenbach, E. Herder als Vorläufer Darwin / E. Bärenbach. – Berlin: Weidmann, 1877. – 260 s.
285. Barner, W. Zur Problem der Epochenillusion / W. Barner // Epochenwelle und epochenbewußtsein. – München: Hrsg. R. Herzog und R. Koselleck, 1987. – 670 s.
286. Baumgart, W. G. Hauptmanns Mystik / W. Baumgart // G. Hauptmann zum 80. Geburtstag. Kommentar. Biographien, Theater, Literaturwissenschaft. – Breslau: Schlesien Verlag, 1942. – 331 s.
287. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. – 392 s.
288. Becker, S. Kiese H. Literarische Moderne: Begriff und Phänomen / S. Becker. – Berlin: Fischer, 2007. – ISBN: 9783110191141 – 550 s.
289. Bernhardt, R. G. Hauptmanns Delphi lag auf Hiddensee. Der Dichter in der Zeit von 1933 bis 1945 / R. Bernhardt. – Berlin: Projekte-Verlag 188. alle, 2006. – ISBN 3-86153-130-5 – 231 s.
290. Bialek, E. Czarnecka, M. Carl und G. Hauptmann. Zwischen regionaler Vereinnahmung und europäischer Perspektivierung / E. Bialek. – Dresden: Neisse Verlag, 2006. – ISBN 978-3-944209-40-1. – 434 s.
291. Bise, A. Die Philosophie des Metaphorischen / A. Bise. – Berlin: Voss, 1893. – 324 s.
292. Blankenburg, E. G. Hauptmann Das Friedenfest. Ein Drama in Grenzgebieten des deutschen «konsequenten» Naturalismus / E. Blankenburg. – Berlin: Stavanger, 1987. – 346 s.

293. Blumenberg, H. Licht als Metafer der Wahrheit. Im Verlag der philosophischen Begriffsbildung / H. Blumenberg // Ästhetische und metaphorologische Schriften. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 – S. 139 – 169.
294. Böhme, W. Zu Dir hin. Über Mystische Lebenerfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan / W. Böhme. – Frankfurt am Main: Insel, 1987. – 331 s.
295. Bohrer, K. H. Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne / K. H. Bohrer. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989. – 311 s.
296. Bölsche, W. Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur / W. Bölsche. – Leipzig: E. Diederichs, 1901. – 374 s.
297. Bölsche, W. Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst / W. Bölsche. – Dresden: C. Reissner, 1904. – 351 s.
298. Burckhardt, J. Griechische Kulturgeschichte / J. Burckhardt. – Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1923. – 520 s.
299. Buytendijk, F. Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb / F. Buytendijk. – Berlin: Wolf, 1933. – 164 s.
300. Cowen, R. G. Hauptmann. Kommentar zur dramatischen Werk / R. Cowen. – München: Winkler Verlag, 1981. – 230 s.
301. Curtius, E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / E. R. Curtius. – Tübingen und Basel: Franke Verlag, 1993. – 607 s.
302. Deppermann, M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation / M. Deppermann // «Die Schaubühne» in der Epoche des Freischütz. – Salzburg: Verlag MuellerßSpeiser, 2009. – S. 23 – 56.
303. Dilthey, W. Das Wesen der Philosophie / W. Dilthey. – Hamburg: F. Meiner Verlag, 1984. – 217 s.
304. Driesch, H. Philosophie des Organischen. Bd1/2 H. Driesch. – Leipzig: W. Engelmann, 1909. – 1241 s.
305. Dülmen, R. Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart / R. Dülmen. – Darmstadt: WBG, 2001. – 460 s.
306. Du Prel. Das Rätsel des Menschen / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006.— ISBN 5-902490-02-2 –.775 s.

307. Du Prel. Der Spiritismus / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006. – ISBN 3-89094-487-6. – 72 s.

308. Du Prel. Die Psyche und das Ewige. Grundriß einer transzendentalen Psychologi / Du Prel. – Leipzig: Ficher, Pforzheim, 1971. – 357 s.

309. Ebrechte, A. Das individuelle Ganze. Zum Ernst P. Der Weg zur Form / A. Ebrechte. – München: WBG, 1928. – 529 s.

310. Eloesser, A. Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte des 18 und 19 Jahrhundert / A. Eloesser. – Berlin: Herz, 1898. – 218 s.

311. Erdmann, G. G. Hauptmann. Neue Akzente, neue Aspekte: Vortrage im G. Hauptmann Museum Erkner / G. Erdmann. – Berlin: Stapp Verlag, 1922. – 179 s.

312. Ernst, P. Der Weg zur Form / P. Ernst. – München: WBG, 1928. – 529 s.

313. Fähnders, W. Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910 / W. Fähnders. – Stuttgart: Deutche Verlags – Anatal, 1987. – 421 s.

314. Fick, M. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende / M. Fick. – Tübingen: Niemeyer, 1993. – 652 s.

315. Fischer, M. Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende / M. Fischer // Studien zur deuschen Literatur. – Frankfurt am Main: Lang, 1986. – Bd. 11. – 469 s.

316. Forel, A. Der Hypnotismus. Seine psychologische, psychophysiologische und therapeutische Bedeutung oder Die Suggestion und Psychotherapie / A. Fore. – Stuttgart: F. Enke, 1907. – 287 s.

317. Fröl, E. Der Weber in Revision. Untersuchungen zu Quellen. Struktur und Intention von Hauptmanns Weberdrama / E. Fröl. – Frankfurt am Main: Lang, 2005. – ISBN 978-3-11-019500-2 – 321 s.

318. Gadamer, H. G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / H. G. Gadamer. – Tübinden: Mohr Aiebeck, 1999. – 495 s.

319. Gafert, K. Die soziale Frage in Literatur und Kunst des XIX Jahrhundert. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes / K. Gafert. – Knonberg: Comelsen Vlg. Scriptor, 1973. – 530 s.

320. Gebhart, A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk / A. Gebhart. – Marburg: Tectum Verlag, 2005. – ISBN: 3-355-00122-8– 95 s.

321. Gerth, K. Die Poetik des Sturm und Drang / K. Gerth // W. Hinck. – Kronberg: Sturm und Drang. Hrsg. v. Walter Hinck, 1978. – 223 s.

322. Gieserberg, M. Gestaltene Kräfte des Dramas bei G. Hauptmann, untersuchung an vier Werken (Der Weise Heiland, Michael Kramer, Der arme Heinrich, Die Ratten) / M. Gieserberg. – Diss. Universität Bonn, 1955. – 267 s.

323. Goethe, W. Antik und Modern / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 338 – 345.

324. Goethe, W. Die Natur / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 12. – S. 10 – 14.

325. Goethe, W. Farbenlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B.12. – S. 88 –164.

326. Goethe, W. Naturlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. –Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 18 – 24.

327. Goethe, W. Shakespeare und kein Ende! / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 323 – 336.

328. Goethe, W. Winckelmann / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 254 – 258.

329. Goethe, W. Zum Schäkspers Tag / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 5 – 10.

330. Gögler, A. Antikerezeption im literarischen Expressionismus / A. Gögler. – Berlin: Elektrischer Verlag, 2012. – ISBN 978-3-86596-377-2.– 102 s.

331. Graevenitz, G. Konzepte der Moderne. Germanistisches Symposium der DFG / G. Graevenitz. – Stuttgart– Leipzig: Metzler, 1999.– 702 s.

332. Grieger, M. Die Symbolik in G. Hauptmanns Glashüttenmärchen und Pippa tanzt / M. Grieger. – Berlin: Freie Universität, 1985. – 328 s.

333. Groos, K. Die Spiele der Menschen / K. Groos. – Iena: G. Fischer, 1899. – 538 s.

334. Guthke, K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmann / K. Guthke // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. – University of California, 1958. – 122 s.

335. Guthke, K. Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart / K. Guthke. – Göttingen, Zürich: Vandenhoeck, 1971. – 372 s.

336. Guthke, K. G. Hauptmann / K. Guthke. – München: Franke, 1980. – 320 s.

337. Guthke, K. G. Hauptmann. Weltbild im Werk / K. Guthke. – München: Franke, 1984. – 290 s.

338. Habermas, J. Der philosophische diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen / J. Habermas. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. – 416 s.

339. Hamann, H. Kreuzzüge des Philologen / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.

340. Hamann, H. Sokratische Denkwürdigkeiten / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.

341. Hans, W. Der alte Hilse / W. Hans // Hoefert S. Internationale Bibliographe zum Werk G. Hauptmann. – Berlin: Erich Schmidt, 1989. – S. 250 – 259.

342. Hartmann, E. Die Philosophi des Unbewusten / E. Hartmann. – Berlin: Carl Duncker, 1876. – 570 s.

343. Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend / G. Hauptmann. – Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. – 901 S.

344. Hauptmann, G. Das Buch der Leidenschaft / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer Verlag, 1976. – 450 s.

345. Hauptmann, G. Die Kunst des Dramas / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1965. – 246 s.

346. Hauptmann, G. Die Reden / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. – Berlin: Ficher Verlag, 1963. – B. XVI. – 1045 s.

347. Hauptmann, G. Griechische Frühling / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer, 1908. – 226 s.

348. Hauptmann, G. Italienische Reise / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1976. – 230 s.
349. Hauptmann, G. Notizkalender 1889 bis 1891 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 532 s.
350. Hauptmann, G. Sonnen. Meditationen / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 11. – S. 3 – 28.
351. Hauptmann, G. Tagebuch 1892 – 1894 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 282 s.
352. Hauptmann, G. Tagebücher 1897 – 1905 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 790 s.
353. Hauptmann, G. Tintoretto / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 12. – S. 3 – 26.
354. Hebbel, F. Ein wort über Drama / F. Hebbel // Hebbels Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 1. – S. 1 – 11.
355. Hedel, G. W. Fr. Phänomenologie des Geistes / G. W. Fr. Hedel. – Hamburg: Meiner Verlag, 1988. – 631 s.
356. Heidegger, M. Sein und Zeit / M. Heidegger. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986. – 445 s.
357. Heine, H. Die romantische Schule / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. —Berlin und Weimar.: Aufbau Verlag, — B.4. — S. 189–341.
358. Heine, H. Zur Geschichte der Religion und Philosophi in Deutschland / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 5. – S. 5 – 151.
359. Hemmerich, G. Überlegungen zum Phänomen der Moderne und Geschichte / G. Hemmerich // Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarische Moderne in Theorie und Deutung. U. Fülleborn. – München: Hrsg. T. Elm und G. Hemmerich, 1982. – S. 23 – 41.
360. Herbert, G. G. Hauptmanns magischen Schöpfertum / G. Herbert // Das unzerstörbare Erbe: Dichter der. Weltliteratur, 15 Essays. – München: Athos-Verlag, 1973. – 235 s.
361. Herder, J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit / J. G. Herder // Herders Werke in füne Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 4. – 465 s.

362. Herder, J. G. Shakespeare / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1978. – B. 2. – S. 201 – 227.

363. Herder, J. G. J. Winckelmann / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 2. – S. 336 – 347.

364. Heuser, F. W. J. G. Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen / F. W. J. Heuser. – Tübingen: Niemeyer, 1960. – 432 s.

365. Hillebrand, K. Ästhetik des Nihilismus. Von Romantik zum Modernismus / K. Hillebrand. – Stuttgart: Verlag Metzler, 1991. – 237 s.

366. Hillebrand, K. Naturalistische Dramen G. Hauptmanns «Die Weber», «Rosa Bernd», «Die Ratten». Tematik, Entstehung, Struktur / K. Hillebrand. – München: Oldenburg Verlag, 1983. – 405 s.

367. Hillebrand, K. G. Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien / K. Hillebrand. – Wloclawek, 2006. – ISBN: 5-94661-041-4– 506 s.

368. Hoefert, S. G. Hauptmann / S. Hoefert. – Stuttgart: Metzler, 1982. – 136 s.

369. Holz, A. Die befreite deutsche Worterkunft / A. Holz. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.

370. Holz, A. Idee und Gestaltung des Phantasus / A. Holz // Holz A. Die befreite deutsche Worterkunft. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.

371. Huch, R. Ausbreitung und Verfall der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1902. – 324 s.

372. Huch, R. Blütezeit der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1899. – 481 s.

373. Jutta, Osinski. Katholizismus und deutsche Literatur im 19. Jahrhundert / Osinski Jutta. – Paderborn: Schöningh, 1993. – 447 s.

374. Kant, I. Kritik der reinen Vernunft / I. Kant. – Stuttgart: Reklam-Verlag, 1993. – S. 760.

375. Keckeis, G. Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang / G. Keckeis. – Berlin: Fischer, 1907. – 421 s.

376. Kemper, D. Ideengeschichte vs. Transferforschung / D. Kemper // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – М.: Языки славян. культуры, 2004. – Т. VIII. – С. 51 – 60.

377. Kemper, D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode / D. Kemper // Germanistische Jahrbuch GUS «Das Wort». Hrsg. von M. Vollstedt im Auftrag des DAAD. – Moskau, 2003. – S. 161 – 202.

378. Kluge, G. Hanneles Tod und Verklärung. Studien und Vorstudien zu G. Hauptmanns «Hanneles Himmelfahrt» / G. Kluge // H. P. Bayerdörfer u.a. Hgg, Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. – Tübingen: Niemeyer, 1978. – S. 139 – 165.

379. Koller, H. Die Mimesis in der Antike. Nachhmung. Darstellung. Ausdruck / H. Koller. – Berne: Franke, 1954. – 235 s.

380. Krappe, A. H. The sources of Serizzo's Sei Giornate / A. H. Krappe. – Indiana University – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.

381. Landauer, G. Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mautners Sprachkritik / G. Landauer. – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.

382. Langbehn, J. Rembrant als Erzieher. Von einem Deutschen / J. Langbehn. – Leipzig: Hirschfeld, 1890. – 352 s.

383. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.

384. Lehmann, J. G. Hauptmann. Die Weber / J. Lehmann // Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhundert. – Stuttgart: Metzler, 1997. – S. 306 – 328.

385. Lenz, S. Anmerkungen übers Theater / S. Lenz // Lenz Werke. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1980. – S. 356 – 387.

386. Lenz, W. Seidensticker. Ferne und Nähe der Antike / W. Lenz. – Stuttgart: Metzler, 2002. – ISBN 5-85251 -023--8– S. 186 – 196.

387. Leppmann, W. G. Hauptmann. Eine Biographie / W. Leppmann. – Berlin: Ullstein Taschenbuchverlag, 2007. – ISBN: 978-3548369570– 415 s.

388. Leppmann, W. G. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit / W. G. Leppmann. – Bern: Scherz Verlag, 1986. – 415 s.

389. Lessing, G. Die Erziehung des Menschengeschlecht / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 289 – 317.

390. Lessing, G. Durch Spinoza ist Leibniz nun auf die Spur der vorherbestimmten Harmonie gekommen / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 245 – 249.

391. Lessing, G. Hamburgische Dramaturgie / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – 4 B.– 410 s.
392. Lessing, G. Über die Wirklichkeit der Dinge auser Gott / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 243 – 246.
393. Linne, F. Die Sagen und Märchendramen: ihre Quellen / F. Linne. – Diss – Köln, 1922. – 289 s.
394. Lublinski, S. Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Mit einer Bibliographie von J. Braakenburg neuhrg.v. G. Wunberg / S. Lublinski. – Tübingen: M. Niemeyer, 1976. – 461 s.
395. Luhmann, N. Die Kunst der Gesellschaft / N. Luhmann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. – 1164 s.
396. Machatzke, M. Dichtung und Dichter an der Wende des 19. Jahrhunderts / M. Machatzke // G. Hauptmann. Italienische Reise. Tagebuchaufzeichnung. – Berlin: Propyläen, 1976. – S. 187 – 219.
397. Machatzke, M. Geistige Welt um 1900 / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1897 bis 1905. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1987. – S. 687 – 733.
398. Machatzke, M. G. Hauptmann in Schreiberhau / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1892. -1894. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1985. – S. 225 – 262.
399. Makropoulos, M. Modernität als Kontingenzkultur / M. Makropoulos // Kontingenz. Poetik und Hermeneutik. Gerhart von Graevenitz und Odo Marguard. – München: Fink, 1998.– Bd. 7. – 174 s.
400. Marcuse, L. Hauptmann's Dramen, die Tragödie der Verstockung / L. Marcuse // G. Hauptmann. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. – 429 s.
401. Martini, Fr. Modern, die Modern / Fr. Martini // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte – Berlin: de Gruyter, 1965. – Bd. 2. – S. 391– 415.
402. Martini, Fr. Nachwort zu: G. Hauptmann: Der arme Heinrich / Fr. Martini // Reclam Universalbibliothek 86422.– Stuttgart: Reclam, 1985. – S. 87 – 94.
403. Mayer, H. G. Hauptmann und die Mitte / H. Mayer. – Berlin: Fischer, 1962. – 481 s.

404. Meier, C. E. Das Motiv des Selbstmords im Werk G. Hauptmanns / C. E. Meier. – Würzburg: Ergon Verlag, 2005. – ISBN: 3-932704-75-4 – 612 s.
405. Mellen, Ph. G. Hauptmann – J. Boehme / Ph. Mellen // P. Sprendel / P. Mellen. Hauptmann. – Frankfurt am Main; Bern; New York, 1986. – S. 93 –125.
406. Meyer, Thea. Theorie des Naturalismus / T. Meyer. – Stuttgart: Reklam, 2008. – ISBN. 3-15-009475-5 – 326 s.
407. Müller, R. Kosmos und Psyche in G. Hauptmanns Glashüttenmärchen «Und Pippa tanzt» / R Müller // Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhundert. – Wien, 1951. – S. 291 – 406.
408. Müller, R. Prometheus. Das Bild des Menschen bei G. Hauptmann / R Müller // Phaidros. – 1948. – № 2. – S. 40 – 62.
409. Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. – Stuttgart: J.B. Metzler, 1987 – 778s.
410. Nietzsche, Fr. Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik / Fr. Nietzsche // Kritische Gesamtausgabe. – Berlin, 1972. – Bd. I. – 137 s.
411. Oberembt, G. G. Hauptmann: Der Biberpelz. Eine naturalistische Komödie / G. Oberembt. – München: Winkler, 1987. – 480 s.
412. Oberembt, G. Jenseits der Moral. Der Biberpelz / G. Oberembt // Ders. Grossenstadt, Landschaft. Augenblick. Über die Tradition von Motiven im Werk G. Hauptmanns. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 1999. – S. 37 – 51.
413. Pfister, M. Das Drama. Theorie und Analyse / M. Pfister. – München: Fink, 2001. – ISBN 3-7705-1368-1. – 240 s.
414. Pohl, G. Bin ich noch in meinem Haus? Die Tage G. Hauptmanns / G. Pohl. – Leipzig: Plötter Verlag, 2011. – 126 s.
415. Rasch, W. Die literarische Decadence um 1900 / W. Rasch. – München : Beck, 1986. – 285 s.
416. Rasch, W. G. Hauptmanns Drama «Und Pippa tanzt» / W. G. Rasch // Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. – Stuttgart: Metzler, 1967. – S. 96 – 123.
417. Rasch, W. Zur deutschen Literatur seit Jahrhundertwende / W. Rasch. – Stuttgart: Metzler, 1962. – 401 s.

418. Rautenberg, U. Hartmann von Aue, Der arme Heinrich / U. Rautenberg. – Stuttgart: Reclam, 1987. – 104 s.

419. Reichart, Walter A. Ein Leben für G. Hauptmann / W. A. Reichart. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1991. – 167 s.

420. Rey, W. Der Schluß der Weber. Zur Äktualität G. Hauptmanns in unserer Zeit / W. Rey // The german Quarterly, Cherry Hill. – N.J., 55, 1982. – № 2. – S. 141 –163.

421. Ricoeur, P. Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik / P. Ricoeur // Texte zur Literaturgeschichte der Gegenwart. – Stuttgart: Reclam, 1990. – 464 S.

422. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zwei Bänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B.1. – 319 s.

423. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zwei Bänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B. 2. – 135 s.

424. Roloff, V. Tradition und Modernität. Aspekte der Auseinandersetzung zwischen Antikes und Moderne / V. Roloff. – Berlin: R. Hobbing-Essen, 1989. – 240 s.

425. Roters, E. Weltgeist, wo bist du? Monismus, Pantheismus, Individualismus / E. Roters // Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berlinischen Festwochen 1984. – Berlin: Berlinischen Galerie, 1984. – S. 375 – 393.

426. Rorty, R. Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. – 437 s.

427. Rorty, R. Kontingens, Ironie und Solidarität / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. – 328 s.

428. Santini, Darina. G. Hauptmann zwischen Moderne und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie / D. Santini. – Berlin: Erich Schmidt, 1998. – 173 s.

429. Scheuer, H. G. Hauptmann. «Das Friedenfest». Zum Familien-drama im deutschen Naturalismus / H. Scheuer // Deutschen Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur im Umbruch. – Bern; Frankfurt am Main: R. Leroy und E. Pastor, 1991. – S. 389 – 436.

430. Schelling, F. W. System des transzendentalen Idealismus. Ausgewählte Werke. BDI / F. W. Schelling. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. – S. 395 – 702.

431. Schiemann, P. Auf dem Wege zum neuen Drama. Ein literarhistorischer Versuch / P. Schiemann. – Leipzig: Neue Verlag, 1912. – 134 s.

432. Schildberg-Schroth, G. G. Hauptmann. Die Weber / G. Schildberg-Schroth. – Frankfurt am Main: Verlag Diesterweg, 1983. – 86 s.
433. Schiller, F. Über naive und sentimentalische Dichtung / F. Schiller // Schillers werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – B. 1. – S. 248 – 345.
434. Schirmacher, W. Natur, Geschichte, Utopie: Philosophie als Zeitkritik im XIX – XX Jahrhundert / W. Schirmacher // Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien im XIX – XX Jahrhundert. – Stuttgart und Bonn: Burg, 1984. – 312 s.
435. Schmeling, M. Der labirynthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell / M. Schmeling. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1986. – 358 s.
436. Schmitz, W. G. Hauptmanns dichterisches Wohnen / W. Schmitz. – Dresden: Thelem, 2010. – ISBN 978-3-935712-36-1 – 322 s.
437. Schneidewin, M. Das Räthsel des G. Hauptmanns Märchen-drama / M. Schneidewin. – Leipzig: Fleischer, 1897. – 89 s.
438. Schreiber, H. G. Hauptmann und Irrationale / H. Schreiber. – Wien; Leipzig: J. Schönleitner, 1946. – 232 s.
439. Schrimpf, H. J. G. Hauptmann: Wege der Forschung / H. J. Schrimpf. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. – 550 s.
440. Schopenhauer, A. Die Welt als Wille und Vorstellung / A. Schopenhauer // Schopenhauer A. Sämtliche Werke. – Darmstadt: Selbstverlag, 1974. – Bd. I. – 430 s.
441. Schweissinger, M. G. Hauptmann und seine historische Dramen / M. Schweissinger. – Aachen: Schaiker Verlag, 2008. – ISBN:978-5-9795-0950-1 – 336 s.
442. Schwende, R. Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmann, Hesse und der Brüder Mann um 1900 / R. Schwende. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. – 235 s.
443. Sprengel, P. Der Dichter stand auf hoher Küste. G. Hauptmann im Dritten Reich / P. Sprengel. – Berlin: Propyläen, 2009. – ISBN 978-3-549-07311-7 – 400 s.
444. Sprengel, P. Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1985. – 230 s.

445. Sprengel, P. G. Hauptmann / P. Sprengel // Deutsche Dichter der XX Jahrhunderts. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1996. – 490 s.
446. Sprengel, P. G. Hauptmann / P. Sprengel // Gunter Grimm, Fr. Reiner Max. – Stuttgart: Deutsche Dichter, 1993. – S. 530.
447. Sprengel, P. G. Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographi / P. Sprengel. – München: C.H. Beck, 2012. – ISBN 3-406-09484-8. – 848 s.
448. Sprengel, P. G. Hauptmann: Die Weber. Ein riskanter Balanceakt / P. Sprengel // Dramen des Naturalismus. Interpretationen. – Stuttgart: Reklam, 1988. – S. 107 – 145.
449. Sprengel, P. G. Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung / P. Sprengel. – München: Beck, 1984. – 298 s.
450. Sprengel, P. Krzysztof A. G. Hauptmann: Autor des 20 Jahrhunderts. / P. Sprengel. – Würzburg, Königshausen: Neumann, 1991. – 196 s.
451. Sprengel, P. Mellen P. G. Hauptmann. Forschung. Neue Beiträge. Frankfurt am Main / P. Sprengel. – New York: P. Lang, 1986. – 420 s.
452. Sprengel, P. Todessehnsucht und Totenkult bei G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Neue deutsche Hefte 33, 1986. – S. 11 – 34.
453. Spörl, U. Gottlose Mystik in der Literatur um die Jahrhundertwende / U. Spörl. – Paderborn; München; Wien; Zürich, 1997 – 427 s.
454. Staiger, E. Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. – Zürich: Atlantis Verlag, 1957. – 273 s.
455. Stroszeck, H. «Sie haben furchtbar, furchtbar». Verschweigung und Problemstruktur in G. Hauptmanns «Das Fridenfest» / H. Stroszeck // Euphorion 84. – 1990. – S. 237 – 268.
456. Szondi, P. Theorie des modernen Dramas 1880 – 1950 / P. Szondi. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. – 392 s.
457. Tempel, B. Ein Versuch über G. Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis / B. Tempel. – Dresden: Thelem, 2010. – ISBN 978-3-942411-01-1 – 284 s.
458. Vietta, S. Ästhetik der Moderne / S. Vietta. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. – ISBN: 978-3-7705-4974-0 – 329 s.
459. Vietta, S. Die literarische Moderne / S. Vietta. – Stuttgart: Metzler, 1992. – 361 s.
460. Voigt, F. Hauptmann und die Antike / F. Voigt. – Berlin: E. Schmidt, 1965. – 291 s.

461. Voigt, F. G. Hauptmann. Der Schlesier / F. Voigt. – Würzburg: Bergstadtverlag W. G. Korn, 1988. – 106 s.

462. Voigt, F. G. Hauptmann und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte des Fortlebens Schakespear's in Deutschland / F. Voigt, W. Reichart. – Breslau, 1938. – 152 s.

463. Wagner, E. M. Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur um XX Jahrhundert / M. Wagner. Stuttgart: Metzler, 1989. c– 621 s.

464. Wagner, E. M. G. Hauptmanns Grichehdramen. Ein Betrag zu dem Verhältnis von Psyche und Mythos. Diss. / E. M. Wagner. – Kiel, 1968. – 321 s.

465. Walach, D. G. Hauptmann. Die Weber / D. Walach. – Stuttgart: P. Reclam, 1999. – ISBN: 5-8026-0035-7 – 227 s.

466. Werner, J. Der Glaube der Weber. Sozialgeschichtliche Nachträge / J. Werner // Diskussion Deusch. – Frankfurt am Main. – Jg. 13 – Februar / März 1982. – H. 63, – S. 58 – 69.

467. Wiedersich, A. Frauengestalten G. Hauptmann / A. Wiedersich. – Berlin: Fischer, 1923. – 421 s.

468. Wiese, L. G. Hauptmann: Bahnwärter Thiel / L. Wiese. – Münche: Oldenbourg, 2007. – ISBN: 3920111214 – 235 s.

469. Will, W. Erinnerungen an G. Hauptmann / W. Will. – Berlin: Fischer, 1932. – 135 s.

470. Will, W. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Symbolsprache in Werke G. Hauptmann / W. Will. – Köln : Felix Meiner, 1962. – 623 s.

471. Winkelmann, J. J. Gedanken über die Nachamung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst / J. J. Winkelmann // Winkelmanns Werke in zwei Band. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1982. – B.1. – S. 1 – 37.

472. Winkelmann, J. J. Geschichte der Kunst des Altertums / J. J. Winkelmann // Winkelmanns Werke in zwei Band. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1982. – B. 2. – S. 123 – 367.

473. Witkowski, G. Das deutsche drama des neunzehnten Jahrgunderts / G. Witkowski. – Leipzig: Teubner, 1923. – 123 s.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Политика. – М.: Хранитель, 2006. ISBN: 978-5-8291-1804-4 – С. 291 – 327.
2. Аствацатуров, А. Г. Предисловие / А. Г. Аствацатуров // В. М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, 1996. – ISBN 5 -85862-106-6. – 231 с.
3. Аствацатуров, А. Г. Поэзия. Философия. Игра / А. Г. Аствацатуров. – СПб.: Геликон Плюс, 2010. – ISBN: 978-5-93682-704-4 – 494 с.
4. Бурхарт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурхарт. – М.: Интрада, 1996. – ISBN 5-7357-0020.0. – 463 с.
5. Бюхнер, Л. Сила и материя / Л. Бюхнер. – СПб.: Вестник знаний, 1907. – 291 с.
6. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7921-0445-X– 797 с.
7. Венгерова, З. Г. Гауптман / З. Венгерова // Вестник Европы. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. – № 11. – С. 308 – 328.
8. Венгерова, З. Драма Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» / З. Венгерова // Вестник иностранной литературы. – СПб., 1906. – № 3. – С. 318 – 323.
9. Венгерова, З. Рецензия на драму Г. Гауптмана «Бедный Генрих» / З. Венгерова // Вестник Европы. – СПб., 1903. – № 2. – С. 836 – 870.
10. Гераклит Эфесский. Всё наследие / Гераклит Эфесский. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – ISBN: 978-5-91103-112-1 – 416 с.
11. Гербарт, И. Ф. Психология / И. Ф. Гербарт. – М.: Территория будущего, 2007. – ISBN: 5-91129-043-X – 283 с.
12. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
13. Геродот. История / Геродот. – М.; СПб.: Эксмо, 2008. – ISBN: 978-5-699-29702-3– 703 с.
14. Ибс-Езра, Аврахам. Начало мудрости. Книга обоснований / Аврахам Ибн-Езра. – Запорожье: Еврейская кн., 2009. – 576 с.
15. Измайлов, А. А. Г. Гауптман / А. А. Измайлов // Г. Гауптман. Драммы: Собр. соч.: в 3 т. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 5 – 30.

16. Исидор. Этимология / Исидор. – СПб.: Евразия, 2006.. – ISBN: 5-8071-0171-5– 352 с.

17. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении / М. С. Каган. – СПб., 2006. – 567 с.

18. Карельский, А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М.: Медиум, 1992. – 336 с.

19. Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция / А. В. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 163 – 171.

20. Карельский, А. В. Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – М.: РГГУ, 2007. – 605 с.

21. Карельский, А. В. Фр. Геббель / А. В. Карельский // Собрание сочинений: в 2 т. / Ф. Геббель. – М.: Искусство, 1978– Т. 1. – 639 с.

22. Кемпер, Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Д. Кемпер. – М.: Языки славян. культуры, 2009. – ISBN: 9785955103396– 386 с.

23. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

24. Цветков, Ю. Литература венского модерна / Ю. Цветков. – М.: МИК, 2003. – 431 с.

25. Штраус, Д. Старая и новая вера / Д. Штраус. – М.: Либроком, 2011.– ISBN: 978-5-397-01770-1 – 184 с.

26. Эгинхарт. Жизнь Карла Великого / Эгинхарт. – М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – ISBN: 5-94242-013-0– 304 с.

27. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Владос, 1999. – ISBN 5-09-006457-1– 360 с.

28. Guthke, K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmann / K. Guthke // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. – University of California, 1958. – 122 s.

29. Guthke, K. Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart / K. Guthke. – Göttingen, Zürich: Vandenhoeck, 1971. – 372 s.

30. Guthke, K. G. Hauptmann / K. Guthke. – München: Franke, 1980. – 320 s.

31. Guthke, K. G. Hauptmann. Weltbild im Werk / K. Guthke. – München: Franke, 1984. – 290 s.
32. Habermas, J. Der philosophische diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen / J. Habermas. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. – 416 s. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.
33. Lehmann, J. G. Hauptmann. Die Weber / J. Lehmann // Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhundert. – Stuttgart: Metzler, 1997.– S. 306 – 328.
34. Lenz, S. Anmerkungen übers Theater / S. Lenz // Lenz Werke. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1980. – S. 356 – 387.
35. Machatzke, M. G. Hauptmann in Schreiberhau / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1892. -1894. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1985. – S. 225 – 262.
36. Makropoulos, M. Modernität als Kontingenzkultur / M. Makropoulos // Kontingens. Poetik und Hermeneutik. Gerhart von Graevenitz und Odo Marguard. – München: Fink, 1998.– Bd. 7. – 174 s.
37. Marcuse, L. Hauptmann's Dramen, die Tragödie der Verstockung / L. Marcuse // G. Hauptmann. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. – 429 s.
38. Martini, Fr. Modern, die Modern / Fr. Martini // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte – Berlin: de Gruyter, 1965. – Bd. 2. – S. 391– 415.
39. Rasch, W. Die literarische Decadence um 1900 / W. Rasch. – München : Beck, 1986. – 285 s.
40. Rasch, W. G. Hauptmanns Drama «Und Pippa tanzt» / W. G. Rasch // Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. – Stuttgart: Metzler, 1967. – S. 96 – 123.
41. Rasch, W. Zur deutschen Literatur seit Jahrhundertwende / W. Rasch. – Stuttgart: Metzler, 1962. – 401 s.
42. Rautenberg, U. Hartmann von Aue, Der arme Heinrich / U. Rautenberg. – Stuttgart: Reclam, 1987. – 104 s.
43. Reichart, Walter A. Ein Leben für G. Hauptmann / W. A. Reichart. –Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1991. – 167 s.
44. Rorty, R. Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie / R. Rorty. –Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. – 437 s.

45. Rorty, R. Kontingens, Ironie und Solidarität / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. – 328 s.
46. Santini, Darina. G. Hauptmann zwischen Moderne und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie / D. Santini. – Berlin: Erich Schmidt, 1998.– 173 s.
47. Sprengel, P. Mellen P. G. Hauptmann. Forschung. Neue Beiträge. Frankfurt am Main / P. Sprengel. – New York: P. Lang, 1986. – 420 s.
48. Sprengel, P. Todessehnsucht und Totenkult bei G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Neue deutsche Hefte 33,1986. – S. 11 – 34.
49. Spörl, U. Gottlose Mystik in der Literatur um die Jahrhundertwende / U. Spörl. – Paderborn; München; Wien; Zürich, 1997 – 427 s.
50. Staiger, E. Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. – Zürich: Atlantis Verlag, 1957. – 273 s.
51. Will, W. Erinnerungen an G. Hauptmann / W. Will. – Berlin: Fischer, 1932. – 135 s.
52. Will, W. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Symbolsprache in Werke G. Hauptmann / W. Will. – Köln : Felix Meiner, 1962. – 623 s.

Учебное электронное издание

СКЛИЗКОВА Алла Персиевна

МИР ИГРЫ И МИР ДЕТСТВА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ
Г. ГАУПТМАНА

Учебное пособие

Издается в авторской редакции

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader; дисковод CD-ROM.

Тираж 25 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Кафедра русской и зарубежной филологии
burelomy@list.ru