

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

А. П. СКЛИЗКОВА

ФИЛОСОФИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА  
В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ  
Г. ГАУПТМАНА

Монография



Владимир 2015

УДК 820  
ББК 833  
С43

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор  
Российского государственного педагогического  
университета им. А. И. Герцена  
*Г. В. Стадников*

Доктор филологических наук,  
профессор кафедры зарубежной литературы  
Ивановского государственного университета  
член президиума Российского союза германистов  
*Ю. Л. Цветков*

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Склизкова, А. П.**

С43      **Философия мира и человека в ранней драматургии  
Г. Гауптмана : монография / А. П. Склизкова ; Владим. гос. ун-т  
им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. – 140 с.  
ISBN 978-5-9984-0603-4**

Посвящена проблеме философии мира и человека в ранней драматургии Г. Гауптмана. Раскрыто драматическое воплощение писателем романтических постулатов в драме-сказке «Потонувший колокол» и драме о художниках «Ткачи». Показаны модификация романтической иронии и её художественное воплощение в комедии «Бобровая шуба» и трагикомедии «Красный петух». Особое внимание уделено «античным» драмам – «Бедный Генрих», «Возчик Геншель», «Роза Бернд».

Г. Гауптман как писатель-мыслитель восходит к философским концепциям прошлого, ему оказываются близки, как и его собратьям по перу, философские размышления современной эпохи. Творчески модифицируя постулаты недавнего времени, пристально всматриваясь в древнюю античную цивилизацию, постигая прошлое через настоящее, близкое ему время, Гауптман создаёт особый вид драмы – философскую. Истоком её служила античность, в дальнейшем, во времена расцвета романтизма в Иене, сложились теоретические принципы философской драмы, творческое её воплощение происходит под пером Г. Гауптмана.

Предназначена для студентов-филологов, аспирантов, магистрантов, а также всех интересующихся немецкой литературой и философией.

Библиогр.: 141 назв.

УДК 820  
ББК 833

ISBN 978-5-9984-0603-4

© Склизкова А. П., 2015

*Meinem lieben Vater Persy Gurwitz widme  
Desinunt ista, non pereunt*

*Моему любимому папочке Перси Гурвичу посвящается  
(такое) Завершается, но не исчезает*

## **ВВЕДЕНИЕ**

Образ и творческий облик Г. Гауптмана (1862 — 1946) можно определить как символ эпохи *fin de siècle*. Подобно своим собратьям по перу, художникам слова времени модерна, Гауптман занят поисками глобального синтеза мира и человека. Пытаясь постигнуть нерушимые, но, как кажется драматургу, утраченные связи макро и микрокосма Гауптман оценивает их посредством тщательного анализа собственного внутреннего мира. Пристально всматриваясь в себя, Гауптман замечает, что в нём нет ничего единого, «в душе звучит много голосов», он не знает другой возможности их примирить, кроме как писать драмы, они «составляют единый комплексный организм, в них существует внутренняя жизнь, ею всё дышит» [96, с. 29, 209]. Мысль о познании себя как личности, урегулирование внутренних противоречий посредством творчества, связывает Гауптмана с эпохой модерна. Её антропоморфическая смысловая доминанта, определяемая концептом субъективности, позволяет вести речь о проблеме самоопределения. Данная проблема, как и вся эпоха модерна, согласно образному выражению Д. Кемпера, может быть сопоставима с головой Януса — «её двойственность определяется сочетанием восторженного признания обретённых свобод и ностальгических поисков замены для утраченных ценностей» [34, с. 9]. Бесспорно, каждый писатель по-своему использует и свою свободу от прежних традиционных установок, равным образом как и заменяет их личными мировоззренческими постулатами. Г. Гауптман в этом плане является ключевой фигурой эпохи конца XIX — начала XX века. Поэтому целью данной работы является выявить своеобразие творческой личности Гауптмана, увидеть неповторимую бинарную логику его поэтики, распознать в уникальном многообразии целостность и единство.

Вокруг работ немецкого драматурга с самого начала возникла дискуссия, не прекращается она и по сей день. В русском литературоведении в целом утверждается взгляд на раннее творчество Гауптмана как на постоянные переходы, колебания, метания от натурализма к символизму и романтизму (Е. Мандель «Споры вокруг Гауптмана в современной западной критике// Научный доклад высшей школы. Филологические науки. 1971. № 2», А. Дымшиц. Г. Гауптман // Г. Гауптман. Пьесы. В 2 т. 1959. Т. Сильман. Гауптман). В немецком науке ведутся споры о том, какой принцип подхода к миру является ведущим в отношении Гауптмана — мистический, естественнонаучный, возможен ли их синтез. Особо следует выделить мнение З. Хоеферта. Он, считая, что Гауптман превосходит своё время многогранностью, тем не менее, подчёркивает, что до сих пор не выяснено, в чём и как проявляется эта многогранность, предлагает выявить систему воззрений драматурга на мир. С другой стороны, в одной из последних монографий постижение и истолкование творчества драматурга ведётся в русле рассуждений о том, померкла ли сейчас его слава (Gebhardt A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk. Marburg. 2005).

Чрезвычайно важно также дать ответ на вопрос, противостоит ли Гауптман своей эпохе, или нет. Сам драматург, отвечая на этот вопрос положительно, неоднократно говорил о подобном противостоянии [100, s. 89)]. Гауптман имеет в виду, что никогда не подстраивался под вкусы публики, не поддавался эпигонским настроениям, у него в крови, как пишет Гауптман, была этическая воля, которая позволяла ему по-особому видеть мир. Он подчёркивал, что суть его личности составляла особая этика — безмерная любовь к людям, с гордостью называл такую этику своими личными оковами Прометея [96, s. 89]. Превосходно разбираясь в немецкой классической философии, драматург выделяет в ней в первую очередь этический пласт, считая, что «в основе всей немецкой философии лежит сострадание и любовь к людям» [96, s. 34]. Интересно, что образ Дон Кихота, великого в своём безумии в первую очередь тем, что сражается с ветряными мельницами, долгое время заслоняет для Гауптмана все другие. Немецкий драматург ценит в герое Сервантаса, «свежесть и непосредственность чувства, готовность к страданиям, на которые он идёт, как на праздник» [94, s. 538]. Не случайно М. Нордау, называя современность сумеречным временем, практически всех писателей считая истеричными, делает, однако, исключения для Гауптмана. Он, полагает Нордау, «мог избежать всеобщего духовного разложения и духовной деградации, поскольку у Гауптмана слишком сильна любовь к ближнему» [48, с. 311]. В свою очередь модернисты

Вены, говоря о чрезмерной физиологичности немецкой литературы, исключают из этого списка Гауптмана. Художники слова Вены наблюдали в творениях немецкого драматурга то стремление к восстановлению распавшегося Я, которое стало предметом их собственных художественных исканий [101, s. 442]. Особая этика Гауптмана, которую писатель и близкий друг драматурга О. Хансон (1860 — 1925) определит как «чёткую линию, неподвижную и неизменную, сотканную из камня и гранита» [101, s. 468], равным образом как и стремление Гауптмана к постижению всеобщей связи вещей, позволяют ему выстраивать собственную систему суждений, оценивать мир непредвзято, индивидуально — философски. Следовательно, тема предложенного исследования — «Философия человека и мира в ранней драматургии Г. Гауптмана» является чрезвычайно актуальной, литературоведчески востребованной.

Думается, если рассмотреть раннее творчество Гауптмана в широком аспекте модерна как макроэпохи, осевое время которой, как принято сейчас считать, между 1750-1850 годами [34, с. 16], то получают разрешение многие спорные вопросы. Один из них связан, к примеру, со сложным взаимодействием в произведениях драматурга романтических и античных традиций. Две главы работы посвящены разбору столь важных контекстных связей, при помощи которых раздвигаются границы художественного текста самого автора и, что представляется не менее существенным, давнее прошлое прочитывается как близкое и понятное настоящее.

Данный контекстуальный подход позволил иначе, чем это было принято до сих пор, группировать произведения Гауптмана. Представляется бесперспективным оценивать творения драматурга на основании традиционных схем прошлых лет, в основу которых в большинстве случаев заложены жанровые признаки, или же предельно расплывчатое для времени конца века категория направления. Драмы Гауптмана не отменяют, конечно, понятия жанра. Напротив, осознание Гауптмана как писателя макроэпохи модерна, приводит к необходимости исследования жанрового своеобразия литературы прошлого, позволяет более ясно почувствовать поэтику тождества, воспринять тончайшие нюансы литературных взаимопревращений, столь значимых в творчестве немецкого драматурга. Категория направления, вероятно, не предоставит столь богатые возможности, хотя и не должна быть полностью устранена. Дело заключается в том, что размышления о жанре, вкупе с литературным направлением, не подведут к выяснению философского феномена драм Гауптмана, тогда как именно через него постигается поэтическое

своеобразие драматурга, его непревзойдённое писательское мастерство, уникальный авторский подход к человеку и миру. Поэтому чрезвычайно интересной кажется концепция С. Вьетты, предлагающего трансцендентальную типологию художественных творений. (Vietta s. *Ästhetik der Moderne*. München, 2001). На основании подобной типологии оказалось возможным тематически связать воедино, кажущиеся ранее столь различными, пьесы «Ткачи» (1892) и «Потонувший колокол» (1896), обе они «трансцендентально» прочитываются как драмы о художниках, тесно примыкающие в этом плане к романтической традиции. Такой подход применим и к так называемым античным драмам. Не связанные, на первый взгляд, с греческими трагедиями, произведения Гауптмана «Возчик Геншель» (1898), «Бедный Генрих» (1902), «Роза Бернд» (1903) «трансцендентно» восходят к античности, связаны с нею не греческим сюжетом, а субъективным восприятием самого Гауптмана.

Необходимо учитывать, что Гауптман не является писателем пути, он принадлежит к плеяде тех художников слова, которые творят согласно своей интуитивно избранной жизненной позиции. Драматург говорил, что его «представления о людях и мире сформировались ещё в детстве, в дальнейшем им был придан приличный вид», сравнивал свой творческий путь с деревом, у которого ствол устойчивый, в дальнейшем происходит лишь расцвет — распускаются листья, плоды наливаются соком» [94, s. 643, 663]. Гауптман в дневниковых записях и автобиографических работах говорит об особом состоянии своей души — её эластичности: «то, что пережито, прочувствованно в прошлом, эластично растягивается и находит воплощение в творчестве» [99, s. 87]. Данное поэтическое определение Гауптмана позволяет почувствовать специфику его писательского мастерства — для творения ему необходима так называемая внутренняя пауза, в которой весомое место принадлежит процессу обдумывания и глубокого самоосмысления. Подобный внутренний процесс, находя внешнее воплощение в драматическом творчестве, позволяет наблюдать, как писатель — модернист переосмысливает наследие литературы, с помощью каких поэтических приёмов происходит под его пером трансформация этого наследия. Размышления о литературных контактах Гауптмана, связанных с эпохой «раннего модерна» — романтизмом и более древним временем — греческой культурой могут являться одним из таких примеров.

## Глава 1

### ПОСТРОМАНТИЧЕСКИЙ МОДЕРНИЗМ. ДРАМАТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ГАУПТМАНОМ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОСТУЛАТОВ

В литературоведении давно утвердилась точка зрения, согласно которой между двумя рубежными эпохами (конец XVIII — начало XIX и конец XIX — начало XX) выявляется определённое сходство. Широкое распространение имеет концепция, в основе которой лежит мысль о возрождении романтических идей в последующий рубеж веков. Романтизм поздними модернистами осмысливается не столько как литературный факт, сколько как новая форма чувствования, форма переживания. Действительно, в хаотичную эпоху «заката Европы» идея всеединства раннего иенского романтизма оказывается наиболее актуальной. «Чем больше хаос, тем больше стремление к целому, чем богаче многообразие, тем настоятельнее потребность в единстве», — данная мысль Ф. Шлегеля, высказанная им в работе «О ценности изучения греков и римлян» становится одной из ведущих в последующий рубеж веков. Так, Р.Х — писательница и исследовательница романтической эпохи, говорила, что в постиенскую эпоху произошло рассеивание великих идей, единая картина мира рвалась на части, в творениях романтиков возникло ощущение невыносимой тяжести и трагичности. Современная Германия, считает Р. Хух, движется навстречу романтизму, его идеи актуальны, как никогда раньше [109, s. 67]. В модернизме, отмечает современная исследовательница Мария Депперман, выдвигаются требования нового синтеза и единства. Романтика осмысливается как немецкая судьба, как спасение от духовной деградации [83, s. 54]. Сходным образом русский учёный Ф.А. Браун считал, что «искусство нашего времени во многом напоминает то, что было прежде пережито... в неясных линиях настоящего поможет разобраться прошлая рубежная эпоха» [5, с. 209, 211]. В. М. Жирмунский, посвятивший свою книгу «Немецкий романтизм и современная мистика» профессору Брауну, расширяет его позицию, считая, что «романтизм перестаёт быть только литературным фактом, он становится новой формой чувствования, формой переживания» [29, с. 9].

В литературоведении существует и другой тип воззрений. Так, Ф.П. Фёдоров наблюдает в романтизме и «неоромантизме», термин, который он считает неудачным, разную картину мира — «романтический

мир – мир реальности и сверхреальности, ... неоромантический мир – это в основе своей односферный мир, мир реальности, сверхреальная сфера ... в «неоромантической картине мира отсутствует» [64, с. 107]. Отчасти с этой точкой зрения сопрягаются размышления Толмачёва. Он считает «неоромантизм симптомом культурного сдвига, инициированного немецким романтизмом» [63, с. 644]. Что же касается самого термина, то он не может быть устойчивым, поскольку «обозначает не столько конкретные стилистические модификации, сколько их общее свойство, ... в результате чего постепенно поглощается другими, во многом аналогичными концептами» [63, с. 640].

Однако в большинстве литературоведческих работ не подвергается сомнению влияние романтизма в эпоху позднего модернизма. Скорее всего, можно говорить о трансформации романтической традиции на рубеже XIX— XX века. А. И. Жеребин подчёркивает, что «термин «неоромантизм» несомненно представляет собой важный источник для исследования культуры раннего модернизма, ... эпоха декаданса заново переживает искушения, отвергнутые когда-то романтиками» [28, с. 271, 283]. Современные немецкие исследователи, называя романтическую эпоху культурным лабиринтом, уверены, что Германия находится в эпицентре романтического возрождения, в модернизме как бы оживает прежняя эпоха [83, с. 23, 32, 55].

Вероятно, можно вести речь об особом тематическом сцеплении, мировоззренческой доминантой которого следует назвать эволюционную проблему. Она была, как известно, тщательно разработана романтиками и заново осмыслена в конце XIX века. В эволюционных процессах наиболее интересной в переходное время представляется фаза становления. Она, как пишет М. Каган, является лишь ветвью процесса развития, когда одно состояние переходит в другое, одинаково значимо и нарастание, и убывание [33, с. 275].

Эволюционное восприятие разных этических и эстетических установок, многообразие их смыслов, позволяет говорить об особом субстанциональном «рубежном» движении. Оно основано на «трёхактной парадигме спиралевидного развития, восходящей к библии и неоплатоникам», согласно которой «всякий процесс начинается с нерасчленённого целого, затем распадается на мелкие части, в итоге приходит к высокоорганизованной целостности» [28, с. 286]. На основании подобных рассуждений можно представить эволюционное движение



романтизма: иенский (нерасчленённое целое, тезис) — постиенский (распадение, антитезис) — модернистский (высокоорганизованная целостность, синтез). Ф. Шлегель в «Теории созерцания» определял триединство как основу всякого построения (Gliederbau), подчёркивал органическое единство в бесконечной организации [67, с. 169]. Ф. Шеллинг высказывается более конкретно. В «Системе трансцендентного идеализма» он говорит о движении от антитезиса к синтезу и, соответственно, выдвигает триаду: тезис — антитезис — синтез [66, с. 279]. Р. Хух, исследуя романтическое мировоззрение с точки зрения иного рубежного времени, выделяет в нём идею тройственности, подчёркивая, что «она заключена во всей природе, является главным пунктом мира, связана с тайной жизни, экзистенцией чуда. В человеке благодаря тройственности достигается небывалое единение: дух — душа — тело, всё мироздание воспринимается как бог — мир — человек» [110, с. 83]. Узловым пунктом наиболее тесного соприкосновения романтиков с поздними модернистами, является «новое религиозное мирозерцание, именно в нём проявляется основной принцип одухотворённого единства» [28, с. 271]. Романтики открывают для себя новое мистическое чувство, «принимающее и благословляющее мир и всякую отдельную личность, что не находило места в узкой рамке существующих исповеданий» [29, с. 149]. Об особом чутье к бесконечному писали почти все романтики. Ф. Шлегель в «Происхождении философии» подчёркивал, что высшее именно в силу своей высоты не может быть заключено в понятия [67, с. 128], оригинальный взгляд на бесконечное ... способствует союзу поэзии, философии и религии [67, с. 364]. Шеллинг в свою очередь в работе «Трансцендентный идеализм» указывал, что «абсолютное начало не может быть постигнуто с помощью понятий... Только искусство отражает то, что ничем иным не может быть отражено» [66, с. 482]. Новалис, названный Ф. Шлегелем «Христом нового евангелия», говорит о великом Новорождённом, который является верующим в бесконечно разнообразных формах, тогда и наступит новый золотой век [5, с. 289].

Модернисты, принимая и заново провозглашая романтическую субъективность, связанную с устремлённостью сознания к бесконечному, сходным образом приходят к мысли о новой религии. Но модернистская новая религия в значительной степени отличается от установки прошлых лет. Романтики, охваченные мыслями о новой религии, «не забывали в то же время о старой, что и явилось причиной слома первоначальной

божественной картины мира. Переход в католичество многих из них привёл к утрате высокой путеводной нити» [110, с. 355]. Романтически настроенные модернисты, возрождая традиции индивидуального, мистического, религиозного мышления, намеренно резко дистанцируются от какого-либо традиционных христианских канонов. Возникает новая «новая религия», та, благодаря которой в полной мере расцветает драматическое искусство. Не случайно Р. Вагнер утверждал, что «драма будущего возникнет тогда, когда родится новая религия» [10, с. 65].

Романтики Иены, выдвигая идею всеединства, видели её наиболее полное художественное воплощение в драме. Называя драму высшим видом искусства, в котором смыкаются все противоположности, они вели речь о философской трагедии, в которой наблюдается поиск утраченных первоисточков, цель философской трагедии — познание высшей реальности. В драме ставятся вопросы судьбы, провидения, происходит соприкосновение земного духа с небесным. Между тем, столь высоко оценивая драму, романтики, в большинстве своём, не пробуют силы в этом жанре. Бесспорно, выделяются драматические опыты Л. Тика, развивается драма под пером Г. фон Клеста, который оценивается литературоведами как родоначальник «новой драмы», в Вене ставятся трагедии Грильпарцера, З. Вернер создаёт «трагедию рока». Однако тотального распространения, что свойственно времени модернизма, драма не получила. В романтической Иене происходит постулирование драматических идей, художественное их воплощение достаётся на долю следующей переходной эпохе. Ответ на вопрос, почему подобное оказалось возможным, кроется в большей степени в поэтических декларациях ранних романтиков. Так, Ф. Шлегель возражает против попыток популяризировать поэзию, избирать современный материал, это приведёт к снижению поэтического взгляда, внесёт банальность и пошлость в художественное творение.

Для романтиков неприемлемо массовое зрелище, опасаются они и искусства, в основе которого лежит современный материал. Возрождённый в модернизме романтизм сохранил старое содержание (идею всеединства, чувство присутствия конечного в бесконечном, осознания мистической сущности жизни), но приобрёл новые формы — драматические, которые проступили в концентрированной форме через столетие.

Г. Гауптман был одним из тех, для кого драма становится формой мышления. Он говорит о восприятии искусства как вечного созидательного процесса, ликвидирующего все сомнения, сглаживающего

все противоположности. Подобное ощущение в очень сильной степени сближает Гауптмана с романтиками. Он сам неоднократно говорил, что ему присущ романтический дух, подчёркивает, что у Ф. Шлегеля он находит девиз для себя: «Вся святая игра искусства есть отражение игры мира». Гауптман восхищается «Речами о религии» Шлейермахера, подобно ему, и всем иенцам, создаёт для себя индивидуальную религию, называя её «Хомо Религиозус». Гауптман неоднократно подчёркивал важность для себя рецепций из Новалиса, немецкому драматургу близко его высказывание: «мы — дети солнца и враги ночи». Гауптман считает, что в нём сквозит мысль о грандиозной борьбе универсума (день — ночь), в которой каждый человек принимает непосредственное и невольное участие [100, s. 181]. Связь с романтиками проявляется у Гауптмана в стремлении воспринять всё великое бытие как единое целое, осознать множественность как единство, желании показать мир и человека в непрерывном развитии и становлении.

Драматург, называя себя религиозным, говорит о личном подпольном христианстве, о тайной склонности к нему, что было связано с прочтением «Братьев Карамазовых» Достоевского, образы которого вошли в его плоть и кровь [94, s. 654]. Однако это «подпольное христианство» ориентировано на античное переживание, на Новое Язычество, столь характерное во времена Гауптмана. Из-за бога человек стал рабом, индивид должен вновь ощутить себя свободным. Немецкий драматург рекламирует религию, в которой главным является поклонение солнцу. Это индивидуальная религия, о которой говорили романтики, та, которая наиболее поэтически звучала в «Речах» Шлейермахера. Однако подобный индивидуализм и субъективизм не носил столь резкого характера в отношении христианства в целом. Гауптман, выделяя личность Христа, неоднократно подчёркивал, что у него была тоже индивидуальная религия, выступающая как сильнейший противовес старой. Христос под пером Гауптмана предстаёт как буколический образ, пастушеский, именно в этом, считает писатель, и заключается его красота и прелесть.

Однако главным становится для Гауптмана, как считает, к примеру, Л. И. Мальчуков, антропологическая константа [43, с. 76], которая напрямую связана с индивидуальной религией. Благодаря мистически-религиозному, чрезвычайно глубокому проникновению в бессознательную истину человека и мира Гауптман становится не только наследником романтической традиции, но и её творческим модификатором. Он создаёт философскую драму, ту, о которой лишь грезил романтики, но, боясь снижения возвышенного взгляда поэта, предоставившего своё творение большинству, отказались от неё. Драматические новые принципы,

контурно намеченные в прошлое столетие, в полной мере проступили век спустя, достигнув полного развития под пером Г. Гауптмана. Одно из его самых сложных и неоднозначных творений «Потонувший колокол» (1896) является ярким тому примером.

### **1.1. Драма-сказка Гауптмана «Потонувший колокол» как драма-сознания**

Гауптман определил своё произведение как драму-сказку. Подобное определение вызывает ассоциации с известным высказыванием Новалиса, данное им во «Фрагментах»: «Сказка есть как бы канон поэзии, всё поэтическое должно быть сказочным ... Сказка есть как бы сновидение без связи: совокупность чудесных вещей и происшествий, например, музыкальная фантазия, гармонические ряды Эоловой арфы, сама природа» [45, с. 64, 91]. Обращение к сказке позволяет говорить о тесной, внутренней связи Гауптмана с романтиками, Новалисом в частности. Новалис — один из любимых романтических писателей Гауптмана, у немецкого драматурга чрезвычайно много рефлексий из Новалиса. Высказывание Новалиса: «Мы дети солнца и враги ночи» Гауптман воспринимает как грандиозную борьбу универсума (день-ночь), в которой каждый человек принимает непосредственное и невольное участие. Жанр сказки под пером Гауптмана наполняется ещё большим универсальным, мистическим содержанием, чем в романтическую эпоху. Немецкий писатель конца XIX столетия под «канонem поэзии» понимает идею творчества, поданную и осмысленную драматически — ход из времени в вечность, который, для Гауптмана, важен для любого философского художественного творения. В сказке как «сновидении без связи» на первый план выдвигается борьба дуальностей: света и мрака, жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти. Сказочные гетерогенные антиномии переходят друг в друга, «сцепляются», образуют некую третью сущность, составляющую, как писал Новалис, «абсолютный, чудесный синтез сказки, её ось, её цель» [45, с.15].

Необходимо указать и на иную «сказочную» традицию, важную для Гауптмана — «Кольцо Нибелунгов» Р. Вагнера. У Гауптмана есть фрагмент драмы «Нибелунги», он подчёркивал, что «драматический разговор о Нибелунгах вечен, они жили в прошлом, обитают в настоящем, их присутствие в будущем несомненно, Нибелунги — это жизненная драма».[100, s. 290]. Гауптман называл Вагнера великим и глубоким музыкантом, а «Кольцо Нибелунгов» определял как одно из самых загадочных творений. У Вагнера, считает Гауптман, вечно манящее, великое, сверхъестественное искусство, в котором внутренне ощущим некий неуловимый элемент, вспыхивающий из земных недр [96, s. 86].

«Драматическая сказка» Вагнера, в которой девы Рейна, великаны, карлики, боги, валькирии и люди «являются веткой с дерева жизни» (с. 108), интуитивно прочувствована Гауптманом. Он отмечает в дневнике слова автора «Кольца Нибелунгов», касающихся сообщества братьев по искусству. Вагнер считает, что оно возникнет лишь там, «где оба Прометея (Шекспир и Бетховен), одинокие гении, протянут друг другу руки, где мраморные создания Фидия придут в движение, обретя плоть и кровь» [10, с. 62]. Данные слова Вагнера позволяют говорить об особом модернистском синтезе, основанном, как и романтический, на магии аналогий, но обретающих в конце XIX столетия не свойственную им ранее драматическую интенцию.

Мастер Генрих — герой драмы Гауптмана «Потонувший колокол» — неудовлетворён своим творением. Он отливает колокол, который звучит в долине, а в горах не может. Фея Раутенделейн пробуждает литейщика к новой жизни, уводит его с собой в горы, пытается помочь Генриху создать небывалый шедевр — колокола, которые звучат сами. Генрих, объятый раскаянием (он оставил жену Магду, она утопилась, не выдержав разлуки с ним), отталкивает Раутенделейн. Она становится женой Водяного, а Генрих покидает этот мир, понимая, что близким он принёс лишь страдания, творческие порывы его давно безнадежно иссякли.

Драма-сказка «Потонувший колокол» — произведение многоплановое, многослойное. Не случайно исследователи сопоставляют его с «Фаустом» Гёте — творением, «требующее от исследователя использование сразу нескольких призм, которые способны представить «Фауста» как единое целое ..., многоуровневой информации, получаемой от текста» [2, с. 415]. Драма Гауптмана сходным образом не может прочитываться однозначно<sup>1</sup>. Бросается в глаза несомненное сходство с романтическими произведениями: достаточно чётко выраженное и художественно оформленное двоемирие: мир долины и мир гор, мир людей и мир сверхъестественных существ; образ главного героя —

---

<sup>1</sup>Из многочисленных работ, посвящённых «Потонувшему колоколу» Гауптмана хочется указать на те, в которых прослеживается разная точка зрения. Х. Шрайбер исследует иррациональное начало в драме, считает таковым душу главного героя. В. Вилле обращает пристальное внимание на поэтику произведения, подчёркивает главную, с его точки зрения, идею воображения. М. Шнайдевин исследует сказочные образы (бабушки Виттихе, Водяного, Лешего, Раутенделейн). Современные немецкие исследователи определяют «Потонувший колокол» как драму, в которой главными являются размышления о мире, о месте человека в нём — З. Хоеферт. Есть и литературоведческие трактовки, нацеленные на моральную оценку главного героя — прав ли Генрих, оставляя жену и детей, является ли он человеком обыкновенным, или талантливым, сильным или слабым, вести речь о его моральной вялости или, напротив, о моральной силе — В. Лепманн)

недовольного собой и всем миром художника-творца, никем и нигде не принимаемого, отовсюду изгоняемого, лишь благодаря любви феи обретающего на время утраченные творческие порывы — напоминает ранних романтических художников — энтузиастов, у которых отсутствует как внешний, так и внутренний контакт с окружающим.

Однако в творениях романтиков наличествует лишь великое томление по всеобщему единению. «Томление безгранично, оно вносит разлад в душу героя, в томлении он обретает необходимую духовную силу, но и теряет внутреннее равновесие, ... в томлении нет опоры, ощущения гармонии... Цель всякого томления — неразрывное единство, но оно оказывается недостижимым, ибо томление предполагает лишь бесконечное стремление к нему» [109, s. 121, 126, 129]. Для Гауптмана с его ощущением драмы как жизни, как непрерывного потока развития, важно не только томление, но и обретение макро и микрокосмического единства. В этом плане весьма важно рассмотреть две важнейшие категории для Гауптмана — «Wiedergeburt» — новое, вечное рождение — и «Wiederkunft» — новое, вечное возвращение. «Wiederkunft» вбирает в себя суть мира, Wiedergeburt» — суть человека. Составляя вместе прочный синтез, они способствуют гармонии универсума и индивида.

«Wiederkunft» и «Wiedergeburt» являются двумя важными частями новой религии Гауптмана, её «Totalorganismus». Их слияние, сцепление, приводит к высокоорганизованной целостности — к религии, названной Гауптманом «Homo religiosus». Сложное философское и мировоззренческое сцепление «Wiederkunft» и «Wiedergeburt», приводящее в итоге к «Homo religiosus», предполагает нерушимую веру писателя в возвращение мира к его первоистокам — добру, справедливости, милосердию, веру в обновление и самораскрытия человеческой души.

Полное представление о «Wiederkunft» даёт весьма значимая для Гауптмана мифологема из «Эдды» — «Goldene Scheibe» (золотой диск). Немецкий драматург интересуется скандинавской мифологией, находит в древних сказаниях глубокую символику. Так, «Goldene Scheibe»<sup>2</sup> связывается для Гауптмана с обновлением мира, он, погрязший во зле,

---

<sup>2</sup>перевод с древнескандинавского «gullnar toflur» как «goldene Scheibe» неправильный. В строфе 59 текста «Эдды» фигурирует «gullnar toflur», это множественное число от «tafla» — некая настольная игра, слово однокоренное латинскому «tabula». В строфе 8 используется глагол «tefla» — настольная игра подобна шашкам и шахматам. Что конкретно представляет собой эта игра, не ясно. Гауптман намеренно даёт ошибочный перевод, ему важна «gullnar tofter» как вещь для бросания, а не вид игры на доске. Об этом свидетельствует дневниковая запись от 01. 05. 1891 года: «Золотым диском играют боги старой Германии в своём детстве ... Они его теряют, а после сожжения мира вновь находят золотой диск в зелёной траве». [99, s. 18, 154.]

придёт к концу, тогда внезапно появится золотой диск, боги вновь будут с ним играть. В дневниках Гауптман отмечает, что «образ золотого диска» стал символом вечного возвращения, гармонии, света, счастья. Он держал меня в сетях и всё сильнее завораживал» [99, s.18, 154, 478]. Стоит отметить, что в дневнике после слов «золотой диск» стоит «сжигание» — гибель старого мира и обретение нового [100, s. 30, 32]. Подобное обретение является следствием движения человеческого духа к новому рождению — «Wiedergeburt». Гауптман считает, что наступает такой момент в жизни человека, когда надо оставить себя прежнего и обрести себя иного [100, s. 103, 205, 312].

Философское осмысление и драматургическое воплощение категории «Wiedergeburt» возникает у Гауптмана благодаря прочтению и глубокому проникновению в тексты Я. Бёме. Гауптман приводит в дневнике выдержку из «Утренней Зари» Бёме: «Когда дух божественной любви проникает в мой дух, тогда наступает новое, духовное рождение» [100, s. 132]. Гауптман знаком с философской установкой своего современника Э. фон Гартмана. Он связывал с «Wiedergeburt» бессознательное стремление к слиянию с бесконечным, говорил о непрерывной доминанте иррационального начала во всякой духовной деятельности [14, S.56]. Гауптман знает и позицию Бёльше, определявшего «Wiedergeburt» как высокую Любовь, без которой немислимо восприятие единой субстанции [78, s. 79]. Можно говорить и о близости Гауптмана к теории Геккеля, который связывал «Wiedergeburt» с теорией атомов — они вступают между собой в различные комбинации, приобретая тем самым разное видовое и смысловое наполнение [20, с. 45]. Однако наибольшее впечатление производят на Гауптмана рассуждения оккультиста К. Дюпрела. Он, размышляя о полингенезисе, неоднократно подчёркивал огромное значение земного мира, переживая, осмысливая его, человек совершенствует свою внутреннюю суть и примыкает к трансцендентному миру, обретая каждый раз всё более высокое новое рождение [24, с. 578].

В «Потонувшем колоколе» Гауптман драматически исследует сложный путь героя к новому рождению, показывает стадии сознания, посредством которых мастер Генрих осмысливает бытие. Драма оказывается композиционно построена на синтезе настроений, «когда логика действия диктуется логикой изменения чувств героя» [28, с. 64]. Драматический конфликт определяется неразрешимыми противоречиями в душе героя, который, говоря словами Шеллинга, «в поисках себя бежит от самого себя» [66, с.52]. Генриху, как почти всем героям Гауптмана,

свойственен бинаризм – «центральный принцип мышления, весьма рано сформировавшийся в виде органичных для художника взаимоотношающихся парностей» [43, с. 76 — 77]. Однако Генрих подсознательно стремится преодолеть подобный бинаризм, включиться в тотальность мировой жизни, овладеть её динамикой. В связи с этим интересно проследить, как Гауптман посредством драматической каузальности творчески воссоздаёт то, что Шеллинг наметил в «Системе трансцендентного идеализма» — теоретическую декларацию Я, становление Я интеллигенцией через собственное субъективное восприятие: Я созерцает самого себя, потом созерцание переходит в рефлексю, наконец, на последней третьей стадии Я рефлексия становится актом воли.

Драматическая передача Гауптманом последовательности ступеней созерцания начинается с внешнего хода – он задан и предсказан Лешим: отлитый в долине колокол упал вниз, его поглотили глубокие волны. Соединённому со своим творением Генриху предстоит тот же путь, но Гауптмана интересуют потенции сознания героя, его внутренний ход в бесконечность. Генрих должен достигнуть трансцендентного понимания, проникнуть в глубокие бездны собственной души, пройти путь внутреннего и внешнего угасания, в итоге предпринять попытку воскрешения для новой жизни. Подобный процесс крайне сложный, постепенный, связан с самоопределением личности, с его потенциальным желанием быть причастным ходу целого. Такое сопричастие Гауптман передаёт через особую поэтику — Утро, День, Вечер, Ночь.

В суточных изменениях Гауптман всегда видел нечто мистическое, ночь вызывает страх, это прерывание дня. Утро — свидетельство того, что человеку удалось пережить ночь, каждое засыпание — это смерть, каждое пробуждение — новое рождение [94, s. 536]. Первое действие начинается в сумерки, час, который Гауптман определяет как надлом, трещину дня [94, s. 290]. Подобные сумерки царят в душе литейщика Генриха. Он выглядит больным, так Гауптман определяет его состояние в ремарках, передвигается с трудом, лицо белое, на нём печать страданий. Генрих, что явствует уже из его первых реплик, заблудился, упал, он молит о помощи, говорит, что больше не может («ich — kann — nicht — mehr»). Последняя фраза подаётся графически определённым образом: между каждым из четырёх слов ставится тире, один из тех знаков, которые Новалис определял как «грамматическую мистику» [45, с. 71]. Создаётся ощущение, что любой звук произносится героем с большим трудом, он на



пределе своих возможностей, жизненные силы его на исходе, находится в том состоянии, которое Гауптман определяет как сердечную тяжесть, душевную разбитость [94, s. 183]. В таком состоянии Генрих вводится в текст — это сумерки духа, недаром почти сразу же даётся ремарка — солнце заходит, темнеет.

Генрих лишается сознания, без чувств падает на траву, что равносильно, по Гауптману, заходу солнца, поскольку герой перестаёт ощущать краски дня. Драматическая задача центрального персонажа — внутренне прозреть, ощутить движение своего духа к свету солнца, обрести новое рождение. На первом этапе, когда, согласно Шеллингу, Я созерцает самого себя, становится сам для себя объектом в качестве ощущающего [66, с. 331, 335], герой Гауптмана находится в состоянии парения между противоположностями, пытается осмыслить антиномии. Так, Генрих, придя в себя, видит прекрасную Раутенделейн, ничего не может понять, задаёт ей множество вопросов, ответов на которые нет ни у него, ни у неё. Генрих не знает, где он, что с ним случилось, жив он, или мёртв, спит, или бодрствует. Герой не в состоянии осознать бытующие в его сознании противоположности, но подобная внутренняя разноголосица, сомнение во внешней объективности происходящего, позволяет ему перейти границу экзистенции, выйти за пределы своего Я.

Об антиномиях жизни и смерти много говорили романтики. Новая религия Новалиса основывалась на мысли о преодолении смерти, его размышления о таинственной дороге после смерти («Куда уходим мы? Всегда домой») [45, с. 86]. долгое время оставались лозунгом романтического движения. Р. Хух цитирует стихотворение Новалиса о смерти, которую он воспринимает как омоложение, как бальзам для души, вливающийся в кровь. В то же время Новалис ценит жизнь, поскольку без неё нет понятия великой сущности смерти (*Ich fühle des Todes / verjüngende Fluth/ zu Balsam...verwandelt mein Blut / Ich lebe bei Tage/ voll Glauben und Muth / und sterbe die Nächte/ in heiliger Gluth*) [109, s. 76]. Модернисты, осмысливая романтическую философию, ориентируются вслед за ними на точку зрения великого Парацельса. Ф. Гартман в своей книге о нём приводит высказывания Парацельса о смерти, о её неразрывной связи с жизнью: «Жизнь сама по себе не может умереть, она всегда существовала и будет существовать. Поэтому смерть не может иметь другого значения, кроме трансформации» [15, с. 116]. Бёльше считает, что «индивид бессмертен, он исчезает, но не погибает» [79, s. 95]. Сам Гауптман

сходным образом, на основании личных переживаний, размышлений и ощущений, утверждает одинаковость категорий жизни и смерти, разница, с его точки зрения, состоит в том, что «одна зримая, другую лицезреть невозможно» [94, s. 162]. Граница между ними весьма небольшая, зыбкая, иллюзорная: «Смерть есть мягчайшая форма жизни, жизнь в итоге значит то же самое, что и смерть» [100, s. 207].

Мастер Генрих, объятый драмой сознания, не постигая нибытия, ни небытия, внешне (монологически) обращаясь к Раутенделейн, ведёт разговор с собой, мысленно, невольно проходя ступени самосозерцания. Он желает, чтобы Раутенделейн осталась с ним, не уходила, пытается рассказать ей о происшествии с ним. Связная речь ему недоступна в данный момент, поскольку, магически созерцая себя, Генрих теряется в собственных ощущениях: говорит Раутенделейн, что он упал, или они упали вместе с колоколом, кто знает, задаёт он сам себе вопрос и продолжает дальше так называемый монолог, по тематике мало связанный с предыдущим повествованием. Он просит девушку не покидать его, говорит, что именно для неё так долго боролся, вновь задаёт себе вопрос, где он раньше видел Раутенделейн, вопрос, на который у него также нет ответа.

Между тем, пытаясь осмыслить себя как объект познания, Генрих начинает ощущать заложенное в нём трансцендентное начало. Оно проявляет себя в интуитивном, бессознательном стремлении Генриха к сказке. Ведя, как и прежде, диалог с собой, он старается облечь в слова те бессвязные видения, которые предстают перед его мысленным взором: Генрих ощущает чудесное дыхание сказки, уверен, что она присутствует везде, веет в лесу, шевелит листочками, приближается к Генриху в одежде из тумана, показывает на него бледным, прозрачным пальцем («Das Märchen! Ja, das Märchen/ weht durch den Wald. Es raunt, es flüstert heimlich./ Es rasczelt, hebt ein Blättlein, singt durchs Waldgras,/ und sieh in ziehend nebligtem Gewand/ ....mit weißem Finger deutet es auf mich..»). Тотальный сказочный мир, однако, лишь короткое время занимает сознание Генриха. Гармоническую, истинно сказочную целостность он ощущает в красоте, непосредственности и мистичности девушки, находящейся рядом с ним. Кажущиеся антиномии, представленные в полярных репликах главного героя («Сказка ушла» — и сразу же обращение к Раутенделейн» »Ты сказка, сказка, поцелуй меня!) соединяются в апперцепирующем духе посредством сильнейшего чувственного переживания. Трансцендентное

начало, следовательно, акцентируется в сознании героя в тот момент, когда изменяется ракурс его внутреннего видения, ракурс внутреннего восприятия.

Подобные изменения, как показывает Гауптман, оказываются возможными во сне, во время болезни, в состоянии глубокой внутренней депрессии. Известно, что сну как феномену человеческого сознания придавали огромное значение романтики. Определяя сновидение как сознание, вышедшее за свои пределы [67, с. 174], романтики связывали мир сна с миром мечты, фантазии, сказки. Новалис писал, что «сон оказывается оплотом против правильности и обыденности жизни, отдыхом для скованной фантазии...сон разрывает таинственную завесу, которая окутывает тысячью складок нашу душу» [45, с. 118]. В эпоху позднего модерна мыслители и художники слова, принимая романтическую позицию, тем не менее, вносят некоторые коррективы в мистическую трактовку сна. После опытов Месмера заговорили о церебральной (сознательной) и ганглиозной (бессознательной) системе. Об этом пишет Р. Хух, называя ганглиозную систему особым внутренним регионом, которому неподвластны законы зримого мира, законы времени и пространства. Активизируя ганглиозную систему, а значит, мир сна, мечты, фантазии и сказки, человек проникает в универсум [110, S. 96, 97]. Нечто подобное говорил в своё время Парацельс, Ф. Гартман приводит в пример его высказывание, касающиеся соединения человека с макрокосмом, происходящее во время сна: «Сон — соединение человека с внутренней природой Макрокосма, звёздное тело человека, связанное с мировой субстанцией, позволяет видеть пророческие сны. Во время сна физическое тело спит, а звёздное бодрствует» [15, с. 115]. Как видно, в постиненскую эпоху сну придаётся больше мистико-универсальное, чем поэтически-сказочное значение. Сон мыслится не столько как феномен сознания, сколько как феномен культуры, «сцепляющий бытие и небытие, сон придаёт небытию статус бытия и влияет на поведение людей наяву ... бытие во сне говорит о победе жизни над смертью» [33, с. 319].

О подобной победе повествовал во времена Гауптмана К. Дюпрел. Он утверждал, что трансцендентный субъект находится в нас самих, мы принадлежим ему частью нашего трансцендентного существа, не отделяемся от него ни временем, ни пространством [24, с. 224, 354]. Данная позиция наиболее соответствует бытийным воззрениям Г. Гауптмана. Рассматривая сны как внутреннее созерцание, как миры,

переходящие друг в друга, он называет мир сна макрокосмом, бодрствование — микрокосмом [98, s. 390]. Его герой мастер Генрих, находясь в состоянии, близком к сомнамбулической прострации, не понимая, спит он, или бодрствует, способен почувствовать сказочную суть мира и, оттолкнувшись от прекрасных, но туманных и расплывчатых видений, придать бесформенному прежде сказочному бытию черты феи Раутенделейн. Определение сказки Новалисом как сновидение без связи макрокосмически — универсально осмысливается Гауптманом. Называя Раутенделейн сказкой, мастер Генрих невольно ощущает в ней, как и во всём макрокосме, великую гармонию, ту, которой не наделён сам. Находясь во власти сильнейших душевных борений, ощущая страшный надлом, он мечтает оторваться от земли, к которой пригвождён, просит Раутенделейн приподнять его, освободить, уверен, что это ей по силам. Интерпретация данных слов Генриха вызывает определённые сложности. Напрашивается несомненная аналогия со «Строителем Сольнесом» Ибсена — произведения, которое Гауптман идентифицировал со своей жизнью (Ср: он читал «Строителя Сольнеса» вместе со своей первой женой Марией, они вместе восхищались творением Ибсена, Мария называла его «мой строитель», Гауптман обращался к ней «Моя Хильда» [94, S. 244, 260]. Интересно отметить, что Гауптман, признавая сильнейшее влияние Ибсена, парадоксальным образом от него дистанцируется. Так, Гауптман пишет: «Я преодолел в себе Ибсена, но никто не есть к нему ближе, чем я» [97, S. 98]. Немецкому драматургу близка тема «падения — поднятия», которую он определял как центральную [100, S. 50].

Осмысливая символику Ибсена, Гауптман усиливает в «Потонувшем колоколе» тему духовного подъёма, душевного воспарения. Она связана не только и не столько с Юностью, как в тексте Ибсена, сколько с попыткой Генриха достигнуть и обрести единения с универсумом, который, говоря словами Ф. Шлегеля, «нельзя ни объяснить, ни постигнуть, можно только созерцать и являть в откровении» [67, с. 364]. Единение с универсумом, по Гауптману, возможно тогда, когда индивид интуитивно руководствуется неприкосновенным природным законом — законом становящегося мира. Герой Гауптмана должен внутренне вписаться в этот закон, сознательно вовлечь себя в него, последовательно пройти особые ступени естественной жизни, постепенно подниматься вверх, не забывая и не отрицая уроков низа. О подобных ступенях говорил Баховен, называя их метафизическим

стремлением к солярному бытию: низшая ступень — это теллурия (земля), средняя ступень — луна, самая высшая — солнце. Баховен подчёркивает, что эти ступени составляют единый, общий для всех закон Вселенной: от темноты к свету, от теллурии к соляризму [77, S. 99, 106].

Что касается мастера Генриха, то он мечтает не о постепенном, а о мгновенном восхождении, в этом его трагическая вина и трагическая ошибка. Подобная мечта героя Гауптмана в некоторой степени сближает его с романтическими энтузиастами прошлых лет. Они чрезмерно оторвались от земли, «за мечтой о превращении жизни в поэзию и сказку, забыли о своих ближних» [31, с. 67]. Генрих хочет освободиться от земных оков, навсегда забыть о своих истоках — о ступени теллурии. Но подобное забвение лишь первая, начальная фаза изменения сознания героя Гауптмана. Он выходит за пределы своего Я, возвышается до интеллигенции в шеллинговском смысле.

Раутенделейн, выполняя просьбу Генриха, чертит цветущей веткой магический круг, подчёркивая, что отныне он принадлежит и себе, и ей, сохраняет свою сущность, но и вбирает её — мистическую, гармонически всеобъемлющую («Bleibe, Kömmling, unversehrt!/ Bleibe Dein und Dein und mein!..»). Раутенделейн, заключая Генриха в магический круг, тем самым связывает себя навеки с мастером — литейщиком. Она возносит его в свой мир природы, гармонии, сказки, приподнимает над землёй, отдаляет от теллурии.

Раутенделейн вынуждена свершить ещё один мистический обряд — сварить питьё жизни Генриху. Фея делает то, что под силу оказывается Мефистофелю в поэтическом творении Гёте<sup>3</sup>

Однако если Мефистофель, благодаря напитку ведьмы, способствует внешнему омоложению Фауста, то для самого доктора «простор, открывшийся эросу, означает сильный регресс в духовном развитии» [2, с. 104]. В отношении героя Гауптмана можно говорить, напротив, о душевном творческом подъёме. Раутенделейн в доме Генриха варит

---

<sup>3</sup>«Потонувший колокол» Гауптмана с самого начала сопоставляли с «Фаустом» Гёте. Так, Г. Бар, восторженно приветствуя выход в свет творение Гауптмана, называл его шедевром, говорил, что оно равно по художественной силе и поэзии образам Фаусту» Гёте. Э. фон Вольцоген в венской газете «Время» (от 2 января 1897) писал, что готов дерзнуть и указать «Потонувшему колоколу» Гауптмана место в истории литературы сразу за первой частью «Фауста» Гёте. [97, S.. 196]).

волшебный напиток, который должен сделать его здоровым и физически, и духовно, влить в него жизненные силы, обновить душу.

Следует отметить, что романтики воспринимали медицину как натурфилософскую науку, мысль об использовании природных сил, скрытых в человеке позволяла романтическим врачам заниматься лечением тела и души. Не случайно выдвигается понятие жизненной силы. О ней говорил и писал, к примеру, К. Г. Карус, он считал необходимым одновременное лечение как телесных, так и духовных недугов [110, s. 284]. Эта далеко не новая медицинская аксиома интересна тем, что позволяла говорить о тесном союзе медицины и философии. Так, Шеллинг в сочинении «О сущности чел. Свободы» выдвигает понятие архей – животворящей силы. Болезнь возникает, когда архей покидает центр и выходит на периферию. Лечение, по Шеллингу, должно быть в восстановлении отношения периферии к центру, возвращение жизни во внутренний свет сущности [66, с. 119]. Многие романтические врачи, писатели и философы ориентируются на медицинскую натурфилософию Парацельса, которого называли Лютером медицины. Он стремился постигнуть дух болезни и дух всего организма, видел нездоровье в первую очередь в разорванной человеческой душе [110, s. 290, 298, 301]. Гауптман, зная и принимая романтическую позицию, чрезвычайно ценит книгу своего современника Ф. Гартмана о Парацельсе. Сам Гауптман много читал об этом уникальном человеке, размышляет о его алхимических опытах, считает, что «в алхимии прослеживаются таинственные действия жизни, происходит концентрация непостижимых химических и органических процессов... в алхимии — вечная юность, счастье, радость» [100, s. 256].

В «Потонувшем колоколе» магический обряд Раутенделейн воспроизводит советы и рецепты Парацельса так, как они воспринимаются Гауптманом. Главное — огонь надежды, способствующий вечной юности<sup>4</sup>. Раутенделейн призывает на помощь природные стихии – Огонь и Воду (в действии драмы такой призыв выражен во внешних действиях феи — она

---

<sup>4</sup>Знаме мистик и врач считает, что «лечение болезни — это восстановление гармонии. Для этого должно быть проведено омоложение организма очищением. Для такого омоложения Парацельс предлагает препарат алкагест, в котором доминирующим ингредиентом служит известняк. Его надо перетолочь с негашёной известью, добавить спирт, перегнать его на умеренном огне, порошок должен стать сухим. Процесс повторить 10 раз.[15, с. 258, 297, 297]

бросает в воду, стоящую на огне, майские травы и шепчет тайные слова). Она пытается вернуть Генриха к первоначалам, которые, по её мнению, позволят ему обрести необходимое гармоническое единство, то, которое есть в ней, но отсутствуют в нём. Раутенделейн подкрепляет свою связанность с первоисточками — Огнём и Водой — особыми природными звуками («surge, surge, singe»), в которых слышится жужжание, гуденье, кипенье, произносит чрезвычайно важные слова: «Wer es trinkt, der trinkt sich Mark»<sup>5</sup>, магическая направленность которых состоит в восстановлении нарушенного душевного центра Генриха. Задача мастера-литейщика — обрести таинственную дорогу к самому себе посредством нового рождения — Wiedergeburt. Генрих мечтает о работе, в которой воплотятся все его духовные силы и стремления, но, понимает, что подобное может осуществиться, если он вновь станет юным.

Понятие юности для Гауптмана, как и для многих художников слова рубежа веков, определяется свойством духа, ярким, насыщенным видением мира<sup>6</sup>. После того как Генрих выпил жизненный эликсир, Раутенделейн говорит, что отныне он обрёл новизну и свободу: «..so bist Du neu,/ und im Neuen bist Du frei». Подобное обретение влечёт за собой юношеское восприятие мира, оно поэтически представлено Гауптманом через образ утреннего солнца, его видит Генрих, замечает, что лучи пробиваются через окно, золотят руку. Сейчас он, обретя новое рождение, осознавший себя интеллигенцией, прошедший, как он думает на данный момент, через бинарные стадии сознания, способен наслаждаться бытием. Он потрясён красотой зримого универсума, воочию представшего перед его взором («O Morgenluft! Nun, Himmel, ist's Dein Wille,/ ist diese Kraft, die durch mich wirkt und wühlt...»), ощущает силы, проникающие ему в грудь, стремится ещё раз войти в жизнь («noch einmal meinen Schritten ins Leben werden...»). Став созерцаемым для самого себя, как определяет Шеллинг

---

<sup>5</sup>Перевод сложен, в русском варианте – это питьё жизни, но подобное определение кажется слишком обобщённым, «das Mark» — сердцевина, костный мозг, стержень, поэтому можно говорить о том, что Раутенделейн меняет и обновляет весь организм Генриха.

<sup>6</sup>В этом плане можно говорить об отличии произведений рубежа веков от поэтического творения Гёте, в котором непременным условием сделки Фауста и Мефистофеля является возвращение герою прежнего телесного облика. Без обновлённого физического состояния Фауст не может включиться в новую жизнь: воспринимать красоту Гретхен, вступить в духовный брак с Еленой, попытаться почувствовать силу и глубину мгновения, об остановке которого в отношении Фауста мечтает Мефистофель

первую стадию духовного субъективного познания, Генрих внутренне готов ко второй стадии, когда, по определению философа романтической эпохи, созерцание должно перейти в рефлексию.

Такая стадия для Генриха начинается в горах — новое рождение влечёт за собой смену мира. Шеллинг, говоря о второй эпохе самовосприятия Я, выделял в ней необходимый процесс отбрасывания, когда индивид не может уже вернуться к прежнему сознанию [66, с. 331]. Следуя за данной мыслью Шеллинга, продуцируя её на драму Гауптмана, можно увидеть достаточно резкую смену мировоззренческой позиции героя. Мастер-литейщик почти полностью порвал с миром долины, отбросил прежнюю жизнь, обрёл иную — радостную, творческую. Подобное оказалось возможным благодаря магическому искусству Раутенделейн. Однако не менее важны и изначальные творческие потенции героя. Следует отметить, что некоторые исследователи сомневаются в их наличии и задаются вопросом — является ли Генрих действительно великим художником? Так, В. Леппманн (1989 г.) отвечает на этот вопрос отрицательно, утверждая, что мастер-литейщик ничего конкретно не создал, лишь в его мечтах возникали грандиозные замыслы [113, s. 206]. Нечто подобное высказывал К. Гутке. Он считает, что Генрих не может творить нигде — в долине его работа слишком стандартная, таковой она признаётся и самим героем, а в горах творчеству мешает отсутствие страданий, там, где глаза открыты только свету, не может идти речь об искусстве [91, s. 24]. Между тем Гауптман не случайно в ремарках ко второму действию указывает, что в комнате Генриха висят репродукции П. Фишера.

Петер Фишер (1460-1529) — один из самых почитаемых Гауптманом мастеров древности. Драматург оценивает его скульптурную композицию «Могила святого Зебальда» (1507-1519), так же высоко, как и «Фауста» Гёте. Гауптман считает, что у П. Фишера представлена индивидуальная душа, тонко и субъективно выраженная [98, s. 346], в его композиции драматурга интересует немецко-восточный синтез, всё расчленено в «Могиле Зебальда», но и всё взаимосвязано. Это, считает Гауптман, есть вечная тайна художественного творения, незримая гениальность великого индивидуума. Подобно «Фаусту», который, как и художник Возрождения, недостаточно понят с точки зрения Гауптмана, у Фишера перемешаны элементы из всех культур и времён, в них прослеживается немецкая душа, но и ощутимо восточное изобилие и богатство, это произведения всех



произведений [97, s. 64, 81, 105]. Репродукции П. Фишера, висящие в комнате Генриха, наводят на мысль, что драматург, высоко оценивая творения мастера древности, предлагает по такому же критерию воспринимать и искусство своего героя-литейщика. Генрих, становясь сам для себя ощущаемым, как пишет Шеллинг, воспринимая себя в качестве конечной и бесконечной интеллигенции, на втором этапе созерцания примиряет в самом себе прежние бинарности, субстанция и акциденция становятся для Генриха едины во времени и пространстве. Иными словами, в душе героя возникает, хотя и на время, тот синтез, та гармония, которую Гауптман находит у Фишера и Гёте.

Подобное оказывается возможным благодаря ощущению и слиянию с бесконечным. В горах, куда Генрих следует за Раутенделейн, герой чувствует себя свободным, полным творческих сил и благородных порывов. Прежние антиномии ощущений сняты, внутренние раздоры исчезли, сознание гармонично слажено. Гауптман подчёркивает, что такая умиротворённая иллюминация чувств, как он определяет состояние Генриха, может возникнуть только в горах. Горы, по Гауптману, безграничны и безбрежны, пропитаны глубокой магией, именно в горах раскрывается истинная суть вещей. Горы — это мир, не имеющий конца, в нём здоровый человеческий дух способен на высшее воспарение. В горах границы мира могут раздвигаться, человек интуитивно воспринимает другую действительность, ощущает солнечное ликование в душе [94, s. 40, 322], движение к свету, восприятие мировой гармонии, связи с целым [100, s. 312]. Не случайно в горах Генрих находится в состоянии духовного экстаза. Он повествует о своём творении, которое предстаёт перед его мыслимым взором.

Сила мастерства, сила творчества проявляется в желании Генриха создать колокольный перезвон, игру колоколов. Главное в ней становится звучание, переливы колоколов подобны мощности весеннего грома, новорождённый свет в мире наконец обретёт свою форму («ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines, / wie keines Münsters Glockenstube je/ es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles, / an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,/ ...die Neugeburt des Lichtes in Welt»). Это первая часть грандиозной внутренней фантазмагии Генриха, которая, по мысли Гауптмана, не должна происходить из реальности [100, s. 17]. Фантазмагию Генриха можно определить как своего рода творческие подступы к свету, который мыслится и как свет души, и как свет прозрения

высокого искусства. Мастер Генрих взывает к солнцу, отождествляет себя с ним, говорит о солнечном ликовании, о тех жертвах, которые он готов принести солнцу («Urmutter Sonne! Dein und meine Kinder, ...Ich opfre Dir mit allem, was ich bin!»).

Внутреннее движение к Солнцу, как к обогащённой сфере сознания [103, s. 149], свойственно всем героям Гауптмана. Что касается мастера Генриха, то его духовное световое движение приобретает гипертрофированные размеры. Гауптман писал, что солнце каждый раз новое, оно есть отражение в высшей степени субъективного духа человека [103, s.14], драматург вводит особый термин — солнечное сознание [98, s. 25], оно свойственно Генриху в тот момент, когда он обращается к великому дневному светилу. Подобное обращение, следовательно, может считаться высшей точкой, апофеозом нового рождения героя. У него теперь другое сознание — солнечное, иное бытие — «горное», сила творческой фантазии безмерна, глаза открыты и полны солнечного света.

В литературоведческих работах, как правило, данный, «солнечный», монолог героя Гауптмана отмечается как один из центральных и ключевых. Говоря о солнечном культе драматурга, исследователи, однако, во многом расходятся в его оценке. Так, Лемке связывал солнечную философию Гауптмана с его глубоким монистическим мировоззрением, правда, называл этот монизм материалистическим. В нём осуществляется великий жизненный синтез, связь с естественнонаучными открытиями эпохи [114, s. 270]. Солнечный культ приравнивали к индивидуальной религии Гауптмана [134, s. 69, 194; 107, s. 37, 198]; выделяли античность как ведущую составляющую [137, s. 43]. Действительно, индивидуальная религия Гауптмана в значительной степени определяется солнечным культом, истоки которого, однако, не только античные. К. Штерн, о книге которого часто речь идёт в автобиографических работах Гауптмана, говорит о солнечных героях — это Будда, Зороастр, Геркулес, Бальдер, Зигфрид, Христос, все они воплощают древний миф о природе, борьбу света с тьмой [69, с. 237]. Соляризм Гауптмана, следовательно, приобретает чрезвычайно крупные, масштабные очертания, что приводит к особому монистическому синтезу. Его сложно назвать материалистическим, особенно в отношении такого сказочно-мистического произведения, коим является драма «Потонувший колокол». Скорее можно вести речь о романтическом монизме, который базируется на чувстве целого, одухотворённом Всеединстве, особом чутье к бесконечному.

Гауптман драматически выстраивает на позднем этапе модерна рассуждения Ф. Шлегеля об уме («Verstand») и разуме («Vernunft»). Шлегель, как известно, возвращается к докантовскому словоупотреблению, согласно которому «Verstand» означает высшее духовное понимание и соответствует греческому понятию интеллекта. По Шлегелю, ум — это способность мыслить, свойство человеческого духа [67, с. 349]. Романтический философ и писатель выдвигает понятие мыслящей души, оно содержится в «Verstand, поскольку связано с духовными способностями человека [67, с. 339]. Герой Гауптмана, охваченный творческим солнечным экстазом, предельно логично мыслит, его безграничная, расплывчатая, на первый взгляд, внутренняя фантазмагория приобретает чёткие очертания. Привлекая в своё внутреннее видение «Verstand», Генрих тем самым поднимается до духовных высот художника — творца, соответствует гармоническому целому, явленному для Гауптмана в непрезойдённых творениях П. Фишера.

Между тем Пастор даёт несколько иную трактовку деяниям Генриха: мастер забыл о своём долге перед ближними, они страдают, плачут без него. Данную сцену сложно интерпретировать, в литературоведческих работах, как правило, не даётся её бинарная оценка. Однако именно она позволяет говорить о смене рефлекторных аспектов: прежняя гармоническая наполненность рефлексии позитивным смыслом драматически закрепляется за Раутенделейн, в словах пастора содержится негативный, хаотический смысл рефлексии Генриха. Действительно, речи мастера-литейщика предельно эгоистичны. Он отвечает пастору, что сочувствует своим близким, но ничего не может поделать, живёт любовью, ею обновлён, жаждет творить («In Kummerstunden grübelnd,/ fühl ich ganz: / es jeßt zu linden, ist mir gegeben./ Der ich ganz Liebe bin, in Lieb' erneut...»). Пастор говорит о раскаянии, которое в будущем непременно наступит для Генриха, на что мастер с пафосом заявляет, что подобное так же невозможно, как звон колокола, который рухнул в пропасть: «..Euren Pfeil bin ich vollaf bewehrt./ So wenig schürft er mir auch nur die Haut,/ als jene Glocke, wißt Ihr, jene alte,/ die abgrunddurst'ge, die hinunterfiel /und unten liegt im See, je wieder klingt». Слова пастора, бесспорно, не могут служить эталоном, восприниматься как необходимый критерий поведения. Гауптман, не принимая лживых и напыщенных речей служителей церкви, неоднократно говорил о вреде, который несёт официальная религия, она исключает чувственность, муштрует человека для неба, он становится

рабом церкви, боится своих чувств [99, с. 31]. Поэтому, хотя в речах пастора сквозит жизненная логика и моральная правда, они могут оцениваться как «Vernunft» Шеллинга — в них много разума, но нет духовности, нет творчества. Однако третье действие заканчивается именно словами пастора, последнее слово остаётся за ним: он пророчески предвещает, что колокол зазвенит, и Генрих его услышит: «Sie klingt Euch wieder, Meister! Denkt an mich!».

Генрих изначально впадает в трагическую ошибку, связанную с желанием быстрого воспарения, немедленного обретения солярного бытия. Подобное стремление оборачивается для Генриха полным забвением прошлого, земные истоки отринуты, его талант развился именно в мире долины, в горах он может лишь расцвести. Беседа с пастором позволяет говорить о том, что Генрих, в рамках внешнего действия драмы, не придёт к третьему необходимому этапу сознания. По Шеллингу, в третью эпоху рефлексия становится актом воли, обретает способность к трансцендентной абстракции [66, с. 377]. Сознание героя Гауптмана останется заключённым в непреодолимые рамки саморефлексии. Её можно определить как фаустовскую, изматывающую духовно и морально, свойственную человеку модерна, вовлечённого в хаос собственного бытия. Обретение гармонии оказалось иллюзорным для Генриха. Его жизненный путь подобен странствиям Улиса, с которым Ф. Шлегель обобщённо сравнивал путь всего человечества: «...лишь немногие достигают Итаки, если у кого-нибудь и достанет сил для бегства с острова Калипсо, то лишь для того, чтобы стать добычей сирен» [67, с. 70].

Такой добычей становится Генрих для себя самого. Он почти полностью отрекается от внутреннего солнца как состояния души, связанность с собой и с миром окончательно нарушена. Не случайно время суток в четвёртом действии — вечер. Гауптман, восхищаясь мраморными фигурами Микельанджело, воздвигнутыми над гробницей Медичи во Флоренции, подчёркивал, что они отражают состояние души великого художника. Драматургу близко то восприятие этих фигур, о котором повествует И. Тен. Он, размышляя о вопросе, связанном с подражанием искусства природе, писал, что данные величественные фигуры Микельанджело обнаружил в собственном сердце. Чтобы создать их, считает Тен, нужна душа созерцателя, только тогда оказывается возможна надпись на пьедестале спящей статуи: «Не буди меня, говори тише!». [62, с. 22, 23]. Гауптман воспринимает День великого скульптора как

свободного солнечного гиганта, Ночь — красивая, тяжёлая и глубокая, Утро — наполовину сестра Ночи, Вечер — брат Дня, в Вечере и Утре борются тень и сон с силою Дня [97, s. 117].

В душе мастера-литейщика вечером происходят сходные борения. Он сам теперь не уверен, является ли он великим мастером. Задаёт этот вопрос карлику, который помогает ему в работе. В тоне, смысловых оттенках, явленных на письме в особом синтаксисе Гауптман подчёркивает сомнение Генриха, в котором, правда, весьма значительны оттенки самовосхваления: «Bin ich der Meister nicht?» Главным в данном случае становится не слово «мастер», а знак вопроса в конце фразы и отрицание «Nicht». Отрицаний в дальнейшей речи Генриха чрезвычайно много, что является свидетельством глубочайшей внутренней разорванности. Генрих, обращаясь к себе самому, пытается утвердиться в собственном величии, внутренне убедиться, что работа его хороша, но ударным словом оказывается отрицательное наречие «никогда»: «Nie word ich so wie grade jetzt beglückt,/ Nie stimme Hand und Herz so überein».

Отрекаясь от солнца души, не чувствуя его света, мастер Генрих вновь, как вначале своего драматического пути, погружён в сумерки сознания. Он понимает, что способен создавать лишь прекрасные части своей работы, но не может соединить их с целым, поскольку в душе его царит подобное разъединение. Одного магического искусства феи Раутенделейн оказалось недостаточно для ощущения глобального Всеединства, необходимо ещё особое внутренне прозрение. Оно призвано изменить ракурс видения, сделать иной точку отсчёта — почувствовать не только творящее Я, но и Я кающееся, тогда, по Гауптману, окажется возможным новый высокоорганизованный амальгамный синтез — индивид поймёт волю мира, соединит с ней собственные стремления, с радостью подчинится великому космическому решению.

Последние два действия «Потонувшего колокола» повествуют о возможности этого нового амальгамного слияния Генриха с мировым универсумом. Необходимо иметь в виду оценку Генриха, которую даёт ему Водяной. Он говорит о вине мастера («Schuld bleibt Schuld»), о расплате, которая будет равнозначна вине («Schuld in Verdienst, Strafe in Lohn»), о его одежде, которая вся пропитана кровью («Blutig starrt Dein Kleid»). В данной сцене драматически представлено изменение сферы подсознания Генриха, внутренняя работа его мысли, исследование Я в качестве монады высшего порядка, как называет Э. Фон Гартман

творческого индивидуума [14, с. 142]. Генрих, как сказано в ремарках, грезит с открытыми глазами, что, по Гауптману, равнозначно бессознательному погружению в сон. Он находится на границе сознания, она «чрезвычайно зыбкая, как и разница между мыслимым и немислимым» [100, s. 249]. Отсутствие чётких границ, их намеренная размытость драматически представлено через образ тумана, который, как подчёркивает Гауптман, проникает в отверстие стены и окутывает всё кругом. Из тумана появляется Водяной и предвещает Генриху грядущие беды. Несомненно, что Водяной как художественный образ, драматический персонаж значим сам по себе, но в данном случае можно говорить о его весьма осязаемой метафизической сущности, что в какой-то мере возвышает его над текстом, отчасти выводит за рамки жизненной драмы — Водяной выполняет роль трансцендентного субъекта, который, как писал К. Дюпрел, «находится в нас самих, управляет бессознательной жизнью души,... его можно назвать трансцендентной энтелехией, поскольку трансцендентный субъект служит бытию, является корнем нашей индивидуальности» [24, с. 457, 489]. Гауптман, будучи хорошо знаком с произведением Дюпрела «Философия мистики», во многом соглашается с его выводами о необходимой самокритичности и самооценки человеческой энтелехии. Кроме того, немецкому драматургу знакомы сочинения психолога И. Ф. Гербарта (1776 – 1841), научная значимость работ которого на рубеже XIX — XX века была неоспорима. Гауптман, правда, не соглашается с его методом «математической психологии», но драматургу переходной эпохи близки рассуждения Гербарта об эмпирическом Я. Гербарт, говоря о наблюдении как факте сознания, выдвигая наблюдение как один из принципов психологии, предлагает исследовать себя — заглянуть в собственную душу, ... в те глубины, куда не достигает глаз [21, с. 61, 63, 74]. Гауптман, отмечая важность для себя рассуждений Гербарта, связывает их с размышлениями Дюпрела о значимости сновидений. Драматург определяет сон как творческую часть духа, как переживания души, когда действует незамутнённое, чистое (эмпирическое, по Гербарту) Я, «оно во сне как бы лампой высвечивается, ... поэтому именно во сне и происходит полное слияние, амальгам, микро и макрокосма, творческий прорыв в универсум» [98, s. 390, 392].

Во сне Генрих приобретает мистическое знание, в основе которого лежит этический момент — он виноват перед своею женою и маленькими

детьми. Об этом пытался сказать ему пастор, но его слова имели мало значения для Генриха. Сейчас он погружён во мрак бессознательного, из глубины которого невольно всплывают мысли о вине. Она, как писал Э. Фон Гартман, о работе которого неоднократно упоминает Гауптман в своих дневниковых заметках, «не может быть почерпнуто из внешнего восприятия... Это непосредственное мистическое знание, внушённое только Бессознательным» [14, с. 167, 252].

Речи Водяного проникают в подсознание Генриха. Водяной, играя роль трансцендентного субъекта для мастера-литейщика, включает Генриха в общую природную связь всех вещей, заставляет слиться с универсумом, услышать его божественный глас, божественное веление. Речи Водяного высвечивают ту сферу самосознания Генриха, в которой он становится участником драматических событий собственного Я. Столь глубокий внутренний процесс внешне чрезвычайно тонко передаётся Гауптманом. Генрих спит, сон его беспокоен, поскольку в его сознание, незащищённое и незащищённое в данный момент, проникает трансцендентная истина. Водяной говорит о колоколе, которым играют русалки — дочери Водяного, колокол стремится из глубины вод выплыть наружу. Раздаётся его звон, гул, Генрих должен бояться подобных звуков. Пророческие речи Водяного передаются Гауптманом в форме эктатического вещания, почти в каждом предложении ставится знак восклицания, придающего смыслу высказывания яркую стилистическую и эмоциональную наполненность. Водяной говорит не абстрактно, а обращается напрямую к мастеру: «O wehe, Du, wenn ihre Stimme Dir wieder schall!», вызывая тем самым ощущение чёткого присутствия трансцендентного мира, неумолимый вход его в сознание героя. Погребальный звон колокола раздаётся в душе мастера, музыкальный ритм, слышимый в словах Водяного («Vim! Baum! Vim! Baum!», гармонично сливающийся с неоднократно повторяющимся словом «Traum») придаёт им мистическую силу, влияние которой чувствует Генрих. Гауптман творчески осуществляет то, о чём мечтал Р. Вагнер, говоря в работе «Искусство будущего» о музыкальной поддержке драматического диалога [10, с. 107]. Водяной как бы намеренно напевно растягивает гласные «а», и их смысловое, музыкальное, лейтмотивное, по Вагнеру, «ein», укрепляя подобным мистическим растягиванием невидимые глазом, но ощутимые музыкально, нити между индивидом и космосом. Музыкальность ритма приобретает вселенский размах: «Sie

rüttelt, sie lockert und hebt sich vom Grund./ O wehe, Du, wenn ihre Stimme Dir wieder schallt!/ Bim! Baum! /Helfe Dir Gott aus Deinem Traum! /Bin! Baum!/ Bang und schwer, wie wenn der Tod in der Glocke war'!/ Bin! Baum!/ Helfe Dir Gott aus Deinem Traum!»).

Необходимо отметить, что в пророческих речах Водяного, кроме их мистически-пугающего смысла, угадывается и намёки на возможное духовное изменение и избавление Генриха. Таковой может считаться фраза, дважды повторенная духом воды: «Helfe Dir Gott aus Deinem Traum» — в ней содержится намёки на то, что «бог из сна — мечты» Генриха поможет ему обрести ещё одно новое рождение. Этот «бог из сна» — солнечный Христос, о котором грезил мастер, тот бог света, поклонение которому возможно только через ощущение внутреннего солнца в своей душе. Новая солнечная религия озарит своим светом бездны тёмного доселе подсознания героя. Такое солнце светит в тот момент, когда герой, прежде объятый самовосхвалением и самовозвеличиванием, способен ощущать страдание, сострадание и милосердие. По Гауптману, как пишет К. Гутке, «страдания заложены в самой сути мира, ... изначально заданы, метафизически укоренены ... являются судьбой мира, и судьбой индивида» [91, s. 13, 15, 18]. Тот момент, когда перед внутренним взором Генриха предстают его дети, карабкающиеся на гору и несущие кувшинчик, полный слёз их матери, является высшей точкой сопричастности героя вселенскому бытию. «В видении происходит слияние сознательного и бессознательного, в основе видений лежит наш собственный неосознанный дух» [24, с. 228].

Действительно, Генрих способен увидеть детей, почувствовать их муки, воспринять душевную боль своей жены Магды только после своего контакта с трансцендентным миром, явленным посредством пугающих речей Водяного. Раутенделейн, находясь рядом с Генрихом, не видит ничего — это его личное, душевное видение, голос совести, та стрела раскаяния, которая теперь почти смертельно ранит мастера-литейщика. Осознание Генрихом своей вины передаются Гауптманом через звуки — звоном колокола, проникающим в душу мастера. Этот звук — душевный отклик Генриха на собственные нравственные переживания, входит во внутренний мир его сущности, является, используя термин Г. Зиммеля, тем камертоном, на который в дальнейшем будет настраиваться существование Генриха.

В финальных сценах наиболее ощущается концепция новой религии Гауптмана. Можно говорить в этом плане о точках соприкосновения с



романтической позицией, но нетрудно увидеть и новый творческий художественный принцип, с помощью которого Гауптман раскрывает собственное созерцание Вселенной, воссоздаёт свои размышления о ней. Необходимо иметь в виду учение Шеллинга о центре и периферии, изложенные им в «Философском исследовании о сущности человеческой свободы». Шеллинг, размышляя о возникновении зла, подчёркивает, что оно заложено в воле основы, в периферии. Индивид покидает центр — божественный свет, в нём действует основа, но, считает Шеллинг, зло не происходит от неё, возникает в сокровенной воле собственного сердца, является следствием личного выбора. Однако, что является главным, зло должно познаться, оно служит основой для добра, основа находится не вне бога, а в нём самом, принадлежит ему, но и отличается от него [66, с. 122, 125, 128, 132].

Кажется, что герой Гауптмана полностью отошёл от центра — от воли божественной любви. Осознавая свою вину перед Магдой, детьми, он оказывается не менее виноват перед Раутенделейн — называет её эльфийской нищенкой, обвиняет фею в собственных несчастьях, убегает в долину к людям, потом вновь появляется в горах, не постигая, как и прежде, сокровенный смысл своих деяний. Между тем, чем больше Генрих погружается во тьму собственной тотальной душевной неразличимости, чем больше из неё выступают непреодолимые бытийные бинарности сознания, тем сильнее единство (стремление к центру, по Шеллингу) обнаруживает своё могущество. Раскаяние Генриха, его желание исправить то, что не подлежит изменению (возвращение к людям, попытка физической расправы с ними, смерть Магды, утрата Раутенделейн) способствует обновлению сознания. Пересмотр прежних сумбурных понятий приводит Генриха к истинному религиозному мышлению, которому, как писал Шлейермахер, «нельзя научиться, оно проступает изнутри в качестве высшего, первичного знания» [68, с. 67, 70]. В душе мастера возникает особое созревание судьбы, тот момент бытия, когда смерть наступает по внутренним причинам. Он становится сам для себя не романтическим объектом познания, а позднемодернистским объектом переживания.

В эпоху модернизма «смерть виделась внутри жизни, а не вне её... Религиозная натура постоянно чувствовала свою связь с абсолютным, поэтому понятия жизни и смерти стоят на одной ступени бытия как тезис и антитезис ..жизнь сама требует смерть как свою противоположность» [30,

с. 85]. Гауптман, будучи писателем эпохи модерна, постигает мир в его внутреннем разрушении и непрестанном внутреннем становлении. Немецкий драматург, неоднократно подчёркивающий личный ход к богу, уверен, что сама идея смерти предполагает внутреннее становление: «Важнейшие события нашей жизни — рождение и смерть — происходят из темноты в темноту» [98, s. 279]. Сходный постулат выдвигался и в романтическую эпоху, Шлейермахер подчёркивал, что «рождение и смерть — это некие точки, при восприятии которых мы замечаем, что наше Я со всех сторон окружено бесконечным» [68, с. 140]. Доверчиво относясь к романтической позиции, зная и читая «Речи» Шлейермахера, Гауптман в то же время более приемлет идею становления, поэтически высказанную Гёте в его стихотворении «Selige Sehnsucht». Особенно привлекают немецкого драматурга предпоследние строки: «Und solange du das nicht hast,/ Dieses Stirbt und Werde/ Bist du ein trüber Gast / Auf der dunkler Erde». Гауптман неоднократно цитирует данный гетевский текст и приходит к выводу, что «тот, кто дальше хочет жить, должен претерпеть смерть» [94, s. 13]. Таково финальное, в рамках драматического действия, продвижение мастера Генриха.

В последней сцене время суток — ночь, тот час, когда, как писал Гауптман, наиболее возможна смерть. В целом литературоведы не придерживаются конкретной точки зрения на финал произведения, лишь в достаточно ранних работах о Гауптмане подчёркивается, что последние реплики произносит умирающий человек [114, s. 266]. Между тем трактовка пятого действия, являющегося наиболее туманным, с точки зрения исследователей, позволяет сделать весомые выводы о сути новой религии Гауптмана, наиболее полно представить его философию человека и мира. Генрих вновь появляется в горах, он бледен и растерян, как и раньше, мечтает о духовном воспарении. Однако его желания сейчас слабо выражены, не случайно он почти сразу же соглашается с Виттихой о невозможности его осуществления. Слова Виттихи полны пророческого смысла. Она говорит, что Генрих был могучим ростком, но его рост остановился, он был призван к делу, но не стал избранником. Она предлагает Генриху три кубка с вином — белый, красный и золотой, в одном — сила, в другом — небесный дух, но кто выпил первые два, должен выпить и третий.

Русский исследователь творчества Гауптмана А. Измайлов, трактуя драму — сказку с точки зрения ницшеанских мотивов, видит в кубках с

вином аналогию с «Заратустрой», ссылается на работу А. Родэ «Гауптман и Ницше». Действительно, в главе «О духе тяжести» Ницше пишет о густой жёлтой и алой краски, «их требует ... вкус, — примешивающий кровь во все цвета. Но кто окрашивает свой дом белой краской, обнаруживает выбеленную душу» [46, с. 304]. Родэ, определяя Генриха как высшего человека в ницшеанском смысле, делает вывод, что белое вино для тех, кто влюблён в призраки, т. е. в бога, красное — сила сверхчеловека, поэтому он и вызывает Раутенделейн как воплощение великого здоровья земли. Жёлтое — вино мумий, оно носитель смерти. Генрих, поэтому, уходит в вечную ночь, в ничто [56, с. 28, 29, 31].

Трактовка образа мастера-литейщика в качестве сверхчеловека Ницше не представляется верной. Гауптман с самого начала отрицал влияние Ницше на драму «Потонувший колокол», определял Ницше как писателя, погибшего в чрезмерной любви к абсолюту [100, s. 180]. Немецкий драматург называет Ницше основателем новой религии, подчёркивает глубокую религиозность его природы, но «любовь, о которой говорил Ницше — несчастная, аскетическая, это любовь под вуалью, болезненная любовь. Гауптман называет «Рождение трагедии» эпохальной книгой, но ему не хватает в ней чувственности, естественности, созидательной любви [94, s. 137. 139]. Главным недостатком Ницше для Гауптмана является отсутствие страдания и сострадания к людям, именно подобные чувства ведут к новому рождению, к жизни в любви [94, s. 216]. Как видно, у Ницше немецкий драматург не находит того, что является центром его драмы-сказки — идеи нового рождения. Она, как известно, звучит в произведениях Ницше, но, считает Гауптман, наполнено иным содержанием — абстрактным, холодным, болезненным. Руководствуясь данными рассуждениями Гауптмана, невозможно вести речь о мастере Генрихе как о сверхчеловеке, который, разочаровавшись в мире, и в себе самом, внутренне готов к смерти.

Напротив, финал «Потонувшего колокола» может прочитываться как апофеоз жизни, её торжества над небытием. Смерть — это становление, тот великий момент, когда происходит гармоничное слияние «Wiederkunft» «Wiedergeburt». Генрих засыпает, чтобы не проснуться больше в этой жизни, но Гауптман уверен, что существует другая действительность, ничего не кончается, начинается новый, неведомый круг [100, s. 29]. Необходимо учитывать и значение древней символики числа три, с которой был знаком Гауптман. В «три сказывается неизменяемая

суть мира, идея вечного круговорота противоположностей, это число вечного становления, генеральное направление природы [77, s. 246]. В «три» для Гауптмана воплощается *Wiedergeburt*, а в разных цветах вина — *Wiederkunft*, когда надо перечеркнуть себя прежнего и обрести себя иного, стать «*tabula rasa*» [95, s. 338]. «Три» соединяет Генриха и Раутенделейн незримыми мистическими узами, которые более крепкие, чем те, которые содержались в магическом круге и питье жизни. Раутенделейн поёт песню о трёх яблоках: съела белое и стала бледная, съела жёлтое — стала богатая, съела розово-красное — стала мёртвая. Генрих пьет из трёх кубков — белого, красного и жёлтого.

Кажется, что удел и феи, и мастера-литейщика общий — уход в небытиё. Раутенделейн называет себя мёртвой невестой Водяного, у Генриха нет ни физических, ни душевных сил на подобие борьбы. В конце четвёртого действия Раутенделейн, глядя вслед Генриху, произносит слово «*Vorbei*» — всё прошло, миновало. Генрих, возвращаясь в горы, испытывает сходные чувства и, подобно Раутенделейн, говорит: «*Das ist vorbei*». Фея в свою очередь несколько раз повторяет «*vorbei, vorbei*». Слово звучит как своеобразный рефрен, как оценка и анализ ситуации: Генрих должен умереть, Раутенделейн стала женой Водяного, бледной, несчастной русалкой. Между тем, имея в виду идею становления, представленную в драме, и природную символику числа «три» можно прийти к прямо противоположным выводам — к мысли об обновлении, будущем новом рождении, новом возвращении.

Раутенделейн, погрузившись вглубь колодца, соприкасается с низшей ступенькой природного сознания — с сыростью, влагой, которые являются одновременно творческой, созидательной силой. Из темноты, глубины происходит медленный рост, движение к свету, новой жизни. Подобно фее Генрих погружается в самый низ — в холод смерти. Он констатирует приближение ночи, которую все хотят избежать: «*jetzt kommt die Nacht, die alles fliehen will*». Однако Раутенделейн, немного пробуждаясь от своей апатии, восклицает, что восходит солнце: «*Die Sonne kommt*». Генрих, проникаясь сознанием её правоты, повторяет за ней: «*Die Sonne*». Подобный повтор является важным знаком, Генрих теперь ясно понимает, что вина целиком лежит на нём одном. Раутенделейн ощущает его раскаяние и произносит в радостном упоении его имя: «*Heinrich*». В данный момент они полностью понимают друг друга и, что является главным, соединяются вместе прочными узами с универсумом.

Раутенделейн обнимает Генриха, как бы желая с ним войти в ночную тьму. Последняя фраза мастера Генриха полна глубокого смысла: «Die Sonne...Sonne kommt! — Die Nacht ist lang». После первой реплики поставлено многоточие — «Gedankenpunkt». Дневное светило не связано сейчас для Генриха ни с великим космическим происшествием, ни с состоянием души. Это нечто отдалённое, но мысленно утраченное, как та песня, которую жаждал услышать Генрих в перезвоне колоколов. Данная реплика — размышление, Генриха больше интересует звучание слов, чем их значение. Следующая часть уже иная — «Sonne kommt!» — со знаком восклицания и тире — «das Ausrufezeichen und Gedankenstich». В сознании Генриха уже утвердилась мысль о возможном приходе солнца. Недаром он слышит перезвон солнечных колоколов («Sonnenglockenklang»), тех, которые мечтал сотворить сам. Сейчас, понимая, что замысел его был слишком грандиозен, ему не под силу оказалось ни обновление мира, ни собственной души, близким своим он принёс лишь страдание и смерть, Генрих вынужден признать доминанту ночи над светом дня: «Die Nacht ist lang» — такова его финальная реплика. Однако авторская ремарка «Morgenröte» — заря — свидетельствует о том, что ночь уходит, на смену ей идёт утро как провозвестник нового круга бытия, а вместе с ним новое рождение, новое возвращение, обретение истинного «Homo Religiosus».

## 1.2. «Ткачи» — драма о художниках

«Ткачи» (1892) – наиболее известная драма Гауптмана и одна из самых загадочных. Долгое время считалось, что социальные вопросы находятся в центре внимания Гауптмана, «Ткачи» неоднократно сопоставлялись с романом Золя «Жерминаль». После тридцатых годов немецкое литературоведение этической стороне уделяет пристальное внимание [136, s.71]; считается, что главным для Гауптмана показ страданий человека [76, s. 43, 14]; ведётся речь о намеренной, недоговорённости автора, касательно бунта ткачей [107, s. 83]. В литературоведении вопрос об отношении Гауптмана к восстанию ткачей остался открытым, в высшей степени проблемным можно считать и финал произведения. Шальная пуля поражает того, кого с самого начала возмущали действия ткачей – старика Гильзе. Исследователей приводит в недоумение данный факт, нелепость и бессмысленность смерти Гильзе очевидна. Вероятно, если рассмотреть «Ткачей» сквозь призму

шекспировских идей, увидеть в голодных, обездоленных, доведённых до отчаяния людях, как показывает Гауптман ткачей, трагическую модификацию романтического художника — творца новой Вселенной, можно будет в некоторой степени ответить на спорные вопросы.

Известно, что Гауптман неоднократно обращался к наследию Шекспира, создал свободный перевод «Гамлета», драму «Гамлет в Виттенберге» (1935), роман «Вихрь призвания» (1935), в дневниковых записях и автобиографических работах Гауптмана много рассуждений о Шекспире и его творениях. Характерно, что в посвящении, предпосланном «Ткачам» и адресованного отцу, Гауптман акцентирует внимание на имени и образе принца датского. Гамлет, пишет Гауптман, призван разрешить вопрос, жизнеспособна ли его драма. Немецкий драматург слагает с себя сложное авторское бремя, возлагает его на принца датского, подчёркивая внутреннюю аналогию, теснейшую связь между духовной биографией Гамлета и нищих ткачей.

Бесспорно, Гауптман не одинок в таком пристальном интересе к личности и наследию великого англичанина. В середине XIX столетия, в 1864 году, создаётся немецкое шекспировское общество, основателем которого стал Франц фон Дингельштедт — писатель, драматург, театральный деятель. Общество выпускало «Ежегодники», которые долгое время были единственным органом шекспироведения. В них рассказывалось о романтических исканиях прошлых лет, много говорилось о театральных реформах Л. Тика, базой для которых стал театр Шекспира. О Тике писал Николай Делиус (1813-1888), знаменитый немецкий шекспиролог, публикуя при этом в «Ежегодниках» шекспировские тексты в переводе Шлегеля. Многие статьи «Ежегодников» повествовали о знаменитых спектаклях прошлого (например, о режиссёрских находках Л. Кронега. Он огромное внимание уделял массовым сценам, благодаря которым возник новый вид спектакля — спектакль-ассамблея). Большой интерес вызывали и современные постановки, например, деятельность М. Рейнгарта (1873-1943) определялась как знамение эпохи [4, с. 58, 76, 95].

Г. Гауптман, будучи художником мыслителем, прямо восходит к Шекспиру. Литературоведы заметили связь двух, столь несхожих в отношении места и времени, драматургов. Так, Ф. Фойгт провёл между ними чрезвычайно интересные параллели. Он говорил о трудностях, встающих перед исследователями, когда они пытаются комментировать

драмы Шекспира и Гауптмана, их произведения вмещают в себя множество различных толкований. Так происходит, поскольку оба они при написании драм как бы видели перед собой голову Медузы [137, s. 132]. Данная мысль критика требует разъяснения. Дело в том, что об образе Медузы неоднократно говорил Гауптман. Он подчёркивал, что в театре Афинах на скале Акрополя находилась голова Медузы, сделанная из золота. Тот, кто взглянет на неё, навеки отрешится от будничной суеты. В человеке навсегда воцаряется тяжесть трагического, каждая трагедия всегда скрыта под вуалью Медузы [96, s. 55].

Гауптман видит в произведениях Шекспира эзотерическую глубину, то тайное знание о внутренней природе человека, познать которую под силу только гению [96, s. 53]. Подобные мысли высказывались и в прошлое столетие. Так, Гердер отмечал в Шекспире «божественную хватку», посредством которой он мог «вместить в одно событие целый мир разнороднейших явлений». Гёте восхищается манерой Шекспира выворачивать наружу внутреннюю жизнь человека, что является важным признаком драмы. Гёте проводит поэтические параллели и пишет, что Шекспир соревновался с самим Протеем, ... из Шекспира вещает сама природа. Гауптман идёт в этом плане дальше Гердера и Гёте. Понятие эзотерического, бесспорно, соприкасается с понятием внутреннего, но для немецкого драматурга проникновение в эзотерическую глубину значит нечто большее – это сильно развитое сознание и подсознание человека, особое внутреннее видение. Подобным образом объясняет Гауптман решение Шекспира удалиться от света – он растерялся от осознания собственного болезненного ясновидения, предпринял попытку сузить яркий свет своей души и обратился к повседневной жизни [96, s. 58].

Для того чтобы глубоко проникнуть в текст гауптмановских «Ткачей», понять скрытое содержание произведения, необходимо иметь в виду рассуждения драматурга о «Гамлете» Шекспира. Немецкий писатель предпринимает попытку передать текст в его первоначальном виде, в том, который, по его мнению, был утрачен. При этом Гауптман в противовес рассуждениям Гёте и концепциям романтиков, согласно которым Гамлет мыслился как слабый человек, считает его в высшей степени активным. Г. Гауптману оказываются близки те из его собратьев по перу, которые связывают имя Гамлета с непрекращающейся деятельностью. Он указывает на Карла Вердера (1806 — 1893), который в «Лекциях о Гамлете» (1875) говорит об идее всеобщей справедливости – герою нужно

убедить датчан в правомерности убийства Клавдио, а для этого необходимо добыть доказательства, что старательно делает Гамлет. Сходную позицию занимает Эрих Шмидт (1853— 1913) – историк литературы, рассуждения которого о Шекспире читал Гауптман. Кроме того, немецкий драматург указывает на источники «Гамлета» – Саксона Грамматика (летописца XIII столетия) и Франсуа де Бельфора – автора «Трагических историй» XVII века, которые видят в Гамлете человека действия [96, s. 72]. Гауптману близка позиция Г. Брандеса, который, правда, подобно многим, не считает Гамлета активным, но определяет его как современную жертву болезненной рефлексии, человека, у которого взрывчатый материал гения в натуре [8, с. 387].

Гауптману приходит к выводу, что у Шекспира не Лаэтр поднимает восстание, а сам Гамлет, тут наличествует явная текстовая ошибка. Гамлет по натуре бунтарь и мятежник, его возвращение из Англии является плодом продуманного решения. Он задумал восстание, рассчитывает на помощь Фортинбраса, агрессивные действия которого против Дании отвечают планам Гамлета. Именно такова была первоначальная сюжетная канва шекспировского текста, она искажена временем и небрежностью переписчика, считает Гауптман. С помощью военной силы, мощной армии Гамлет хочет мстить за отца [96, s. 71 — 80].

Однако в финале благородные замыслы героя терпят крах. Причины этого Гауптман излагает в своём позднем романе «Вихрь признания», который «... как звено в цепи, соединяет начало и конец творческого пути Гауптмана, поясняет истоки и вариации ключевых для него тем» [43, с. 68, 74]. Действительно, философские размышления, касающиеся человека и мира, связанные, в частности с гамлетовской проблемой, немецкий драматург неоднократно высказывал в ранних дневниковых записях и теоретических трактатах. Во времена Гауптмана пользовалась популярностью произведение Э. Роде «Психея». В нём автор пристальное внимание уделяет древнегреческому культу души, культу героев и культу смерти [125, s. 45, 80, 150]. Гауптману близки и понятны подобные рассуждения, он кладёт их в основу своего восприятия финала «Гамлета». Грозный призрак отца героя требует кровавого служения. Душа призрака может успокоиться только благодаря бесчисленным жертвам, пока в неистовстве всё не уничтожит. Дух непримиримый и мстительный, полностью разрушает свой дом. Этого Демона нельзя любить, он страшный. Гамлет везде ощущает его угрозу, но он проникает в сознание



принца датского, необходимость мести сводит его с ума. Поэтому Гамлет в финале становится одержимым, вынужден расстаться со своей внутренней свободой – свободой поступать по справедливости. Под таким тяжелейшим давлением он совершает преступление – убивает Клавдио без весомых и зримых доказательств. В нём невольно материализуется убийца, Гамлет своим последним деянием наносит вред своей душе, но искупает преступление ценою собственной жизни [96, s. 80 — 86].

Итак, раздумья о содержании шекспировских творений, «Гамлета» в частности, заставляют Гауптмана признать необходимость восстания, активного протеста против своей участи как единственный путь изменения неблагоприятного мироустройства. Однако подобное выступление приводит к полному расколу и развалу души. Люди становятся одержимыми, жажда мести и разрушения овладевает ими. Это та трагическая ошибка, которой объят, по Гауптману, весь мир и всё человечество. Поражённые слепотой люди вершат непоправимые деяния.

Идея бунта, связанная с духовной и эстетической революцией, пронизывает творчество романтиков. Известно, что романтики чтили Шекспира в первую очередь за его отказ от всех правил и канонов. Подобный отказ романтики связывали с идеей абсолютной свободы, ничем не ограниченным правом художника на фантазию, её реализацию и в творчестве, и в собственных действиях. Отсутствие у Шекспира регламентации позволяет романтикам сопоставить творения великого англичанина с «высшими силами, с бесконечным строением Вселенной... поскольку всё драматическое подобно романсу — расширенному романсу в форме диалога: великое и малое, поэтически соединённое» [45, с. 106]. Не случайно Ф. Шлегель, ведя речь о философской трагедии, мечтая о её будущем художественном воплощении, приводит в пример «Гамлета» Шекспира. В ней, по Шлегелю, есть всё то, что составляет сущность философской трагедии: внутренний раздор в сознании героя, чувство нравственного отчаяния, безысходная дисгармония, в будущем понята Шлегелем как ложно осознанное единство [67, с. 118], показ бессмысленной жизни, посредством чего создаётся целостное о ней представление [67, с. 112]. Гауптман, не соглашаясь с романтическим определением Гамлета как великого медлителя, тем не менее задумывается о трактовке романтиками творчества Шекспира в целом, размышляет о важной для всего романтизма идее неограниченной свободе художника, о его праве на преобразование мира, о создании новой жизни, о своеобразии

мистического, сакрального пути, который ведёт к подобному преобразованию. Подобными размышлениями пронизана драма Гауптмана «Ткачи». Гауптман рисует ситуацию, родственную гамлетовской – мирные по натуре люди вынуждены отступить от своей первоначальной сути, стать гневными и беспощадными. Подобная ситуация и определяет сущность трагического конфликта. Гауптман осуществляет то, о чём мечтали романтики — создаёт философскую трагедию.

Трагический конфликт раскрывается постепенно, драматическое напряжение нарастает на протяжении всех пяти действий. Долготерпение было свойственно ткачам, их стремления ограничивались добычей нескольких лишних пфенингов. Однако в их жизни наступает момент, когда необходимо прийти к «свершениям» — коренным изменениям своей жизни, отказу от всех правил и канонов, преобразованию мира, замены прежней Вселенной. Иными словами, ткачи, ощутив себя свободными, внутренне раскованными, чувствуют потребность, подобно художникам-гениям эпохи романтизма, создать новый универсум. Понятие художника расширяется, таковым является не только тот, кто, как считали романтики, противостоит бездуховным филистерам, но и масса людей, мечтающих о переменах. Романтическое единство личности приобретает позднемодернистскую тотальность. Масса ткачей-художников предстаёт в драме Гауптмана как единое целое. Их стремление к обновлённой жизни, желание освобождения от гнёта прошлых безрадостных лет позволяет объяснить дерзновенность порыва ткачей внутренней духовностью, которая была задавлена, скрыта до определённого времени.

Гауптман, стремясь передать изменение душевного состояния ткачей, их глубокий внутренний переход от сонной апатии до высокой раскалённости духа, использует поэтику света и цвета. Так, в ремарках первого действия сказано, что у ткачей бледный цвет лица, восковые лица, комната, в которую они приносят свою работу, серая. Серый – цвет смерти для Гауптмана, недаром он отмечал, что когда умер его отец, вся действительность представлялась ему в таких оттенках [100, s. 75]. Ткачи сейчас тоже мертвы, мертвы внутренне, полностью смирились со своим положением, звучат лишь их робкие, умоляющие просьбы добавить немного денег, поскольку болеют их близкие. Первое действие заканчивается их нерешительным ропотом, хотя они уже были свидетелями смелого столкновения ткача Беккера с фабрикантом Дрейсигером: он уволил Беккера, поскольку тот открыто говорит, что

предлагаемая плата является жалкой подачкой. Но Беккера они видят каждый день, отчасти привыкли к его дерзостям в отношении начальства, он слишком обычный, почти такой же, как они сами, лишь немного непринуждённее держится.

Иное дело Мориц Егер. Он появляется во втором действии, цветовая наполненность которого контрастна первым сценам. Комната старика Баумерта, правда, тёмная, потолок чёрный, но подчёркивается сила и красота вечернего света: он бледно-розовый, его отсвет падает на распущенные волосы девушек, дочерей Баумерта, ярко озаряет худое, как у скелета, лицо его измождённой жены. Мориц появляется как бы из сильной полосы света – в тексте сказано, что до этого семья Баумерта сидела и работала почти в полной темноте, но входит Август, сын Баумерта, с зажжённой свечой в руке, которая ярко озаряет фигуру Егеря. Подобное цветовое решение связано как с самой личностью Мориса, так и с той реакцией, которую вызывает у ткачей его появление. Гауптман писал, что ткач до поры до времени равнодушен к своей судьбе, безучастно её принимает. Однако так происходит до того момента, пока штурмовой ветер не залетит к ним в хижину [94, s. 708]. Таким «ветром» становится для них Мориц Егер, отбывший срок солдат, в прошлом ткацкий подмастерье. Именно он, сильно изменившийся и внешне и внутренне, пробуждает у ткачей мечту о лучшей жизни, невольно делает то, что было не под силу дерзкому Беккеру. Егерь преисполнен чувства собственного достоинства, одежда на нём чистая, сапоги целые, на руках серебряные часы, десять талеров денег, что в глазах нищих ткачей составляет огромную сумму. На него смотрят как на пришельца из другого мира, он умеет читать и писать, привык к тонкому разговору, сообщает ткачам, что в жизни главное – это быть активным, заявить фабрикантам о своих правах, тогда всё исправится, справедливость восстановится.

Необходимо обратить внимание на роль и значение песни «Кровавая расправа» Текст её сначала читает Егер, потом её поют ткачи все вместе. По Гауптману, любая мысль, переданная через музыку, становится высокой сама по себе, способствует развитию духовности [97. s. 883, 887]. Под влиянием музыки возникают сильные переживания, музыка — это душевное блаженство, объяснение невозможного, сфера вечной красоты [94, s. 318]. Музыка всегда мистична, глубока и таинственна, связана и с жизнью, и со смертью, в этом и состоит её глубокий, божественный синтез [103, s. 24, 25]. Во втором действии музыка не звучит, Егер произносит

лишь слова песни «Кровавая расправа». Но под влиянием их глубокого музыкального смысла, легко угадываемого посредством сильного внутреннего возбуждения ткачей, происходит обновление и их души, и их сознания. Рождается, как пишет Гауптман, «нечто живое — человек сбрасывает рамки времени, преодолевает границы пространства, входит в сферу сверхчувственного переживания, отныне такой человек не ходит по земле, а воспаряет над ней [100, с. 417, 419, 421].

Драматически подобный процесс воспарения передаётся посредством особой реакции ткачей — сонная апатия, свойственная им ранее, исчезла, ткачи, находясь в состоянии душевной экзальтации, перебивают Егера, подхватывают последние строки, или же те, которые произвели на них наиболее сильное впечатление: ткацкий станок — орудие пытки, фабриканты кровопийцы и сатанинское отродье, Дрейсигер — палач, все богачи заслуживают смерти. Слова песни, пробуждая сознание, приводят к желанию изменить существование. Проговариваемая песня способствует активному протесту, который художественную натуру заставляет пробиваться из первоначальной темноты бытия к свету солнца, к свету внутреннего озарения.

У Гауптмана, подобно романтикам, в иерархии искусств музыке принадлежит первое место. Сила музыки безгранична, приводит к внутреннему единению доселе разрозненных душ, определяет ту идею воспарения, без которой, по Гауптману, немислимо искусство. Ткачи, до того, как Егер прочитал слова песни, были трагически одиноки, каждый был занят собственной судьбой, поглощён личными несчастьями. «Кровавая расправа» соединила их, сделала ясными прежде сумбурные мысли, чётко выявила желания — исправить мир, перестроить вселенную, что в итоге и составляет определённую степень той духовной революции, о которой мечтал Гамлет и грезил романтики.

Между тем в подобном единении, связанном с процессом внутреннего становления, кроется опасность неминуемого личностного распада, душевного декаданса. В «Ткачах», как произведении эпохи позднего модернизма, показан слом прежней, устойчивой картины мира и сотворение новой. Однако подобное сотворение, как писал Ницше, не проникнуто больше жизнью, свершение ведёт к жизненной бедности, к духовной деградации [46, с. 426]. Будущее счастье должно обрести зримые очертания не только в царстве духа, но и посредством необходимых решительных внешних действиях — разгром домов фабрикантов,

уничтожение станков, фабрик, ликвидации всеобщего ткацкого производства. Таковы будущие деяния ткачей. Применяя к тексту Гауптмана рассуждения М. Кагана о трёхфазной структуре, в которой заключается синтезирование разнородных элементов небытия — бытия — небытия [33, с. 156], можно увидеть внутренний, в высшей степени трагический, процесс драмы. Он заключается в переходе от небытия, явленного через изначальную «серую», мёртвую покорность ткачей, к бытию — желание перемен, что влечёт за собой смену внутреннего цвета (ощущение яркости, радости, наполненности жизни). Однако подобное бытие неминуемо должно стать небытием, поскольку чрезмерно агрессивные действия ткачей приводит к той же деградации души, от которой бунтари временно отошли.

Третье действие можно определить как переходное душевное состояние, в котором выделяется фаза цветового нарастания. Гауптман, хорошо зная работу Гёте «Учение о цвете», заинтересован мыслью о плавном переходе одного оттенка в другой. Когда энергия цвета меняется, он сдвигается в сторону или ослабления, или усиления [93, s. 90— 100]. Драматическое построение третьего действия является зримым примером подобных цветовых переходов. Серый тон начальных сцен сдвигается в сторону бледно-розового, того вечернего заката, сквозь отсветы которого проступает мечта ткачей, их грёзы о лучшей жизни. Однако столь поэтический бледно-розовый сменится насыщенно-красным – воплощение мечты связано с кровью и насилием, о чём повествуют последние сцены. В третьем действии речь тоже идёт о крови, но говорится о ней шутливо, несерьёзно – Беккер показывает кровавые знаки прививки от оспы, сделанные им всем сегодня кузнецом. Бледно-розовый постепенно переходит в бледно-красный, чтобы в финале обрести свою кроваво-красную энергетику.

Ткачей воодушевляет сама идея перемен, надежда, что всё сложится удачно, когда они пойдут к Дрейсигеру просить прибавки к жалованью. Важной оказывается не логика внешнего действия, а логика внутренней мысли, приобретающей глобальный вселенский размах. Гауптман неоднократно указывал на важность подобного мироощущения [99, s. 51], оно охватывает человека целиком, душа поёт и ликует, фантазия вспенивается, пробуждается мечта и, самое главное, иллюзия [94, s.270]. Действие иллюзий Гауптман наблюдал у шекспировского героя, их сила для Гамлета оказывается безмерной, причём настолько, что вселяет в него

почти твёрдую уверенность, непоколебимую надежду – военный союз с Фортинбрасом поможет ему восстановить расшатанный мир [96, s. 67]. Что касается эстетических воззрений прошлой рубежной эпохи, то в ней иллюзорное томление по неведомому создаёт у героя, как писал Шеллинг, ощущение неограниченной свободы, право быть самобытным [66, с. 163]. В «Ткачах» роль иллюзии оказывается ещё более важной. Гауптман писал, что без иллюзий человек гибнет, ради них борется, ради них живёт [100, s. 180]. Через иллюзии, через томление осуществляется в драме Гауптмана глобальный синтез духа. Ткачи видят в иллюзии, в томлении спасение и от прежнего несовершенного мира, и от собственного разрушительного сознания. Благодаря иллюзиям приостанавливается на время распад целого, поскольку ткачи пытаются изменить неблагоприятное мироустройство силой иллюзий. Так, они, обращаясь к старому Гильзе, уверяют не столько его, сколько себя самих в том, что у всех теперь будет крыша над головой, они могут за себя постоять, отныне ткачи знают, как надо действовать, все будут заботиться о Гильзе, он никогда не пойдёт спать без ужина. Благодаря иллюзиям воображаемая действительность становится явью, по крайней мере, таковой она представляется ткачам. Они счастливы, как никогда прежде, но столь весомый позитив не заслоняет негатива – следование иллюзиям приводит к бунту, трагическая сущность которого показана Гауптманом на примере монолога старика Анзорге.

Это не столько монолог, сколько диалог. С точки зрения немецкого драматурга, все люди думают диалогически, особенно в моменты сильнейшего душевного напряжения, каждый ведёт разговор с самим собой [96, s. 58]. Вначале Анзорге задаёт себе вопрос и сам же на него отвечает: «Кто я такой? Ткач Антон Анзорге». («Wer bin ich? Weber Anton Ansorge»). Далее вновь следуют два вопроса: «Как ты сюда попал? Веселиться задумал с другими?» («Was macht a hier? Was a lustig is?») Ответить на данные вопросы он не в состоянии, остаётся прийти лишь к единственному правильному, с точки зрения старого ткача, выводу: «Я с ума спятил» («Is a verrückt geworn?»). Думы о себе, о своих поступках заставляют Анзорге обратиться к другим ткачам с пламенным призывом: «Уходите скорее, уходите, бунтари» («Geht weg, geht weg, ihr Rebeller»). Однако подобный призыв кажется ему самому лживым и несуразным, Анзорге вспоминает кого-то сильного и чрезвычайно жестокого, его он

винит в своих несчастьях, в финальных репликах звучит ничем не прикрытая угроза, связанная с оправданием разрушительных действий: «Ты у меня забрал мой домик, так и я у тебя заберу» («Nimmst du m' r mei Häusl, nehm ich d' r die Häusl») С криком: «Вперёд!» («Immer druf!») Анзорге, под влиянием иллюзии собственной правоты и неустранимости, бросается крушить дом Дрейсигера.

Гауптман показывает страшный процесс – у ткачей, решившихся на бунт, перегорает сознание, они невольно становятся пленниками некой злой иррациональной силы – силы разрушения, одержимости, буйства. Справедливость восстанавливается силой оружия: кольями и топорами, которые ткачи хотят обломать о спины фабрикантов. Жажда мести овладевает ими, что влечёт за собой как бы невольное следование указаниям того кровавого Демона, который, как считает Гауптман, погубил внутреннюю свободу Гамлета, разрушил его личность. Не случайно драматург в романе «Вихрь призвания», размышляя о поступках Гамлета, объяснял их тем, что принц датский впадает в некий транс и парит между Гадесом и небесами. Гауптман определял Гадес как некое место, которое простирается вглубь земли до самого ада и в небо до самых границ обители святых. Гауптман делает вывод, что все мы в определённом смысле находимся в Гадесе. На основании подобных размышлений драматурга, определяемых его философией человека и мира, можно прийти к выводу о действиях и поступках его ткачей. Они, как и Гамлет, обитают в Гадесе, который в драме мыслится как понятие глубоко внутреннее — жизненная интенция ткачей, основанная на нескончаемой рефлексии, заставляет их совершать необходимые и правомерные деяния, которые, однако, являются бессмысленными и жестокими.

В последнем действии, которое происходит в доме Гильзе, рассказываются подробности бунта ткачей. Он в высшей степени абсурдный, доказательством чего является рассказ Горнига. Ткачи крушат всё подряд: разбивают перила, снимают полы, бьют зеркала, ломают диваны, кресла. Разрушению подвергли не только дом Дрейсигера, их непосредственного обидчика, но и предприятие Дитриха, не оставили ему ни фабрики, ни погреба. Ткачи становятся одержимыми, теряют человеческий облик. Горниг говорит, что они пьют вино прямо из бутылок, не раскупоривают, отбивают горлышко, многие порезались, ходят,

обливаясь кровью. Толпой бунтовщиков называет их сейчас Гауптман, они грязные, запылённые, одичалые, оборванные, с раскрасневшимися от водки лицами. Ткачи несказанно изменились, оцепенение их прошло, прежнее сонное состояние исчезло. Но как личности они полностью деградировали, человеческий облик потеряли. Ведущий цвет последних действий красный – цвет крови, насилия, убийства.

В литературоведении остаётся открытым вопрос о поведении и нелепой смерти старого ткача Гильзе. Он порицает ткачей за восстание, говорит, что они затеяли дьявольское дело, потеряли рассудок. Гильзе глубоко верующий человек, согласно христианскому канону надеется на лучшую жизнь после смерти, а в этом земном существовании ничего не может перемениться от активных, неправедных, с его точки зрения, действий. Насилием невозможно чего-либо добиться, считает Гильзе. Между тем именно Гильзе погибает в финале от случайной пули: он сидит у открытого окна за ткацким станком и, несмотря на многочисленные предупреждения об опасности, продолжает свою работу, мотивируя это тем, что за станок посадил его отец небесный, и он будет исполнять свой долг.

Некоторые исследователи называют подобный конец метафизическим, непонятным и неясным [136, s. 72]. Другие определяют Гильзе как единственного человека, который принадлежит трансцендентной сфере, хотя он своё высшее знание облекает в форму примитивного и ортодоксального христианства [90, s. 21]. Наконец, существует мнение, что его глубокая вера резко и категорично противопоставляется Гауптманом апокалипсическому бунту ткачей [107, s. 85]. Принимая во внимание точки зрения литературоведов, следует отметить, что Гауптману не могут быть близки чрезмерно благочестивые и предельно покорные речи Гильзе, драматург однозначно отрицательно был настроен к традиционным религиозным воззрениям. Что касается принадлежности Гильзе к трансцендентной сфере, то он связан с нею лишь внешне, художники-ткачи внутренне.

Следует иметь в виду то особое понятие Гауптмана – внутреннее солнце, которое драматически воссоздаётся почти в каждом произведении. Это нечто мистическое, возвышенное, надземное [100, s. 45]. Ткач старик Гильзе тоже имеет такое солнце – оно заключается в его религии. Однако его солнце догматическое, мёртвенное, хотя мистическое и надземное.



Гауптман подчёркивает в ремарках землистый цвет лица Гильзе, острый нос, сходство со скелетом. Жизнь его никогда не радовала, он и не стремился к наслаждению ею, не хочет никакой радости. Земное бытие является для Гильзе лишь подготовкой к вечному существованию, он просит у бога терпения, чтобы после земных страданий приобщиться к небесному блаженству. Поэтому смерть его в финале закономерна – Гильзе изначально стремился к смерти, намеренно шёл ей навстречу, пуля земного мира дала Гильзе то, о чём он мечтал всю свою долгую жизнь, полную страданий.

Иное дело ткачи. Подобно Гильзе, благодаря стремлению к внутреннему солнцу, они тоже находятся по ту сторону земного бытия. Однако внутреннее солнце ткачей связано с надеждой на лучшую жизнь на земле, именно поэтому душу их охватывает ликование, то, которого нет у старого Гильзе. Ткачи тянутся к счастью, к свету, к тому, который озаряет их воображаемую действительность, позволяя ей в глазах ткачей обрести зримые, телесные очертания. В то же время установка на осуществление мечты силой оружия недопустима для Гауптмана. Ткачи, подобно Гильзе, тоже невольно стремятся к смерти. Она лежит в основе их надежд, проявляется в их действиях, связана с их стремлениями. Драма заканчивается также, как и началась – в первом действии Гауптман показал ткачей, чрезмерная пассивность которых являлась следствием омертвления души, в последнем им свойственна та же душевная окостенелость. Внешняя активность ткачей безмерна, внутренне они мертвы, сознание разрушено. Гауптман показывает бессмысленную действительность, против которой предпринят столь же бессмысленный протест.

Итак, Гауптман, пристально вглядываясь в творения Шекспира, находя в них эзотерическую глубину, размышляя о романтическом художнике-гении, приходит к выводу о необходимости бунта как попытке гармонизировать неблагополучное мироустройство. Однако стихийное восстание приводит к ещё большей деградации и мира в целом, и души человека в частности. Бунтом жить нельзя, он абсурден, но иного выхода у ткачей не было, не бунтовать они не могут. Гауптман, принимая и признавая столь трагическую истину, скорбит об утрате человечности и человеческого в общей системе мироздания. Сердце драматурга переполнено состраданием и сочувствием, любовь к людям переполняет его.

### **1.3. Модификация романтической иронии и её художественное воплощение в комедии «Бобровая шуба» и трагикомедии «Красный петух»**

В творчестве Г. Гауптмана первого периода насчитывается несколько комедий: «Коллега Крамптон», «Девы из Бишофсберга», «Шлюк и Яу», «Бобровая шуба». Наиболее полно возрождение автором комедийных принципов прошлого, ощутимо в «Бобровой шубе».

Известно, что примерно до 1880 года на немецкой сцене господствовало три вида развлекательных пьес. Первый связан с написанием и постановкой фарсов. В Вене фарсовые традиции не прекращались, в Германии его влияние было значительно слабее, фарс расцветает лишь в 1871 году в первую очередь под пером Д. Калиша. Благодаря Калишу и его последователям (А. Верауху, Г. Райдеру) фарс приобретал характер инсценировки, экспромта [23, с. 31— 32]. В народной драме, как явствует из её определения, главными героями являются люди из народа. Авторы комедий ставят их в смешные и нелепые ситуации, из которых они далеко не всегда выходят победителями (П. Штонди, s. 51). Выделяется, правда, творчество Анценгрюбера, который оказал сильнейшее влияние на немецкую народную драму, поднял её на высокую ступень. [119, s. 56]. Наконец, следует отметить и так называемые лёгкие комедии. Целью их являлось доставить удовольствие публике, в финале происходило сглаживание всех противоречий, при внутренней пустоте содержания внешний комизм играл весьма существенную роль [120, s. 76]. Таковы, к примеру, произведения Р. Бенедира, Ж. Швайцера, Ю. Росена.

Драматическая интенция Г. Гауптмана направлена на философское обоснование жанра комедии. Три вида развлекательных пьес (фарс, народная драма, лёгкие комедии) синтезируются драматургом в единое целое, в результате чего, как писал М. Каган, «возникает не присоединения А к В, но сцепление их воедино, образуется целое, система, а не составные части соединения» [33, с. 155]. Так, в лёгких комедиях Гауптмана привлекает царящее в них безудержное веселье и радость. Драматург выдвигает концепцию весёлого искусства, утверждает его доминанту в противовес серьёзности жизни, «благодаря весёлому искусству мы не тонем в море серьёзности, не затягиваемся тиной повседневности» [96, s. 11]. Весёлое искусство, с точки зрения драматурга, отражает полноту бытия, то сложное чувство, которое охватывает человека при восприятии

творений Микельанджело, П. Фишера, трагедий и комедий Г. Фон Клейста. Гауптман оценивает «Разбитый кувшин» Клейста как весёлую комедию, в которой, наряду с юмором, шуткой, весельем, царит глубочайшая жизненная серьёзность [96, s. 15].

Размышления драматурга об оппозициях: жизнь — искусство, радость — серьёзность приводят его к мысли об их нерушимых связях, к тому духу комбинирования, который был столь близок романтикам. Ф. Шлегель, к примеру, определял дух комбинирования как провиденческую полноту, которая расширяет круг достоверного знания [67, с. 177]. Подобно романтикам, которые принимали шутку всерьёз, а серьёзность в шутку, Гауптман считает, что весёлое искусство призвано превратить серьёзную жизнь в нескончаемый праздник, а жизнь должна внести долю серьёзности в весёлое искусство. Обоюдная коррекция жизни и искусства, синтетическое их объединение приводит Гауптмана к восприятию всеобщего бытия как непрестанной смены оппозиционных противоположностей. Подобная смена сама по себе спонтанна, свободна, творчески значима.

Гауптману близки в этом плане творения Анценгрюбера, определяет его драмы как «знак немецкой весны, немецкого цветения, открытие немецкой души» [96, s. 89]. Гауптман приветствует возрождающуюся средневековую фарсовую традицию, немецкому драматургу рубежа веков оказываются близки выводы Лессинга о фарсе, те, которые, как считал Гауптман, не всегда учитываются современниками. Восхищаясь автором «Гамбургской драматургии», Гауптман разделяет его мысли о фарсе как крайнем жанре, но понимает эту «крайность» несколько иначе (См: по Лессингу, трагедия, как и фарс, жанры крайние, поскольку в трагедии царит только ужас, а в фарсе — только смех. Комедия и трагедия находятся посередине. [116, s. 78]. Царящее в фарсе веселье Гауптман связывает с искусством, воссоздающим радостную жизнь, полную глубокой серьёзности: «только понятие радости придаёт значимость жизни, в ней сквозит особая точка зрения на вечность — она в нескончаемой радости» [96, s. 13]. На основании подобной философской установки Гауптман отказывается от традиционного комедийного финала, согласно которому порок должен наказываться, а добродетель торжествовать. При всём почтительном отношении к Лессингу, Гауптман не принимает его позицию, связанную с исправлением людей смехом [116, s. 70]. Людей нет смысла исправлять, их надо жалеть, вина и грех — это

только слова, не более того [100, s. 216]. Характер юмора Гауптман светлый, беззаботный, не преследует дидактических целей, вводится в текст ради наслаждения и удовольствия.

Как видно, своим понятием юмора Гауптман связан с основными философскими установками романтиков, их осознанием иронии, царящей в мире. Романтики, ведя речь о чистой комедии, какую они находили в творениях греческого Аристофана, отмечали в ней стихию смеха, поэзию остроумия, игру мыслей, отличающихся бесконечным разнообразием [67, с. 85, 86]. Не случайно Гауптман отмечает, что нашёл у Ф. Шлегеля девиз, представленный им в «Речи о мифологии»: «Вся святая игра искусства есть только подражание бесконечной игре мира» [100, s. 201]. При этом романтическое понятие игры как апофеоз свободы человеческого духа, как действующее в мире игровое начало оценивается Гауптманом сквозь призму концепции Шиллера. Гауптман неоднократно упоминает работы Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии», «Письма об эстетическом воспитании человека». Немецкому драматургу рубежа веков близка мысль Шиллера об искусстве как игровом порыве, о побуждении к игре, которая, по Шиллеру, возможна тогда, когда человек становится эстетически свободным [70, с. 345]. Гауптман связывает понятие игрового порыва, почерпнутого им у Шиллера, с романтической концепцией игры «как бесконечной игры мира». Гауптман уверен, что «бог играет с нами, как отец с детьми, пространство и миры его игровое дело. Мы не должны из игры выступать и возвращаться вновь к обнажённой серьёзности, надо постоянно находиться в лучах игрового, божественного света» [100, s. 28]. Гауптман определяет писателя как художника Медиума. Такой писатель является творцом вселенной, вносит в неё игровое начало и создаёт весёлое искусство, в котором главным становится метафизическая деятельность [100, s. 31]. Следует отметить, что данную мысль Гауптман почерпнул у Ницше, драматург приводит в дневнике цитату из «Рождения трагедии» и «Казус Вагнера», где говорится об искусстве как о метафизической деятельности. Но Ницше, по Гауптману, не является художником, который в состоянии «наивно» следовать игровому порыву и получать истинное удовольствие от игры. Божественной игре подвержены Перикл, Фидий, Рафаэль, Микельанджело, Дюрер, Шекспир, Гёте, Клейст, — все те художники, которые, утверждает Гауптман, видят в игре праздничность, испытывают к ней доверие [100, s. 28 — 30].

Размышления Гауптмана об игре как о божественном откровении соприкасаются с мыслью Шиллера, который, утверждал, что игра делает человека совершенным, связывал с этим совершенством понятие красоты. Однако утверждение Шиллером позиции человека, играющего красотой (сн; «человек должен играть красотой и только красотой одною он должен играть... Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, он бывает человеком только тогда, когда играет» [70, с. 302]) переосмысливается Гауптманом. Драматург не столь категоричен в вопросах «эстетического воспитания», он признаёт любой игровой порыв как нечто высокое и великое. Отрицая ницшеанскую «игровую чёрствость», акцентируя зримое, посредством эстетической свободы, побуждение к игре Шиллера, Гауптман больше склоняется к романтической мысли об игре как о вечной форме свободы, «самой свободной из всех вольностей» [67, с. 287]. Однако осознание романтической иронии как возвышения над собой, «над своим собственным стремлением к абсолюту», над всесилием романтического художника, который «может в любую минуту аннулировать свои притязания на всесилие» [31, с. 163], чужда Гауптману. Немецкого драматурга рубежа веков привлекает романтическая установка на игровой характер остроумия, на игровое мышление, игровое воображение, связь игры с вдохновением и фантазией. Под пером Гауптмана возникает комедия эпохи модернизма, в которой гетерогенный синтез обоснован философским феноменом игры, позволяющим драматургу представить свои размышления о человеке, о его восприятии мира.

В «Бобровой шубе» прачка мамаша Вольф на протяжении четырёх действий всех обманывает: и рантье Крюгера (ворует у него дрова, затем шубу), начальника волости фон Вергана (он не подозревает её, считает честнейшей женщиной), своего мужа Юлиуса (не говорит ему правду о своих планах), отчасти дочерей (Леонтина и Адегельда лишь догадываются о действиях матери, но ничего не знают наверняка).

Литературоведы крайне редко обращаются к анализу данной комедии. В целом «Бобровая шуба» определяется как «кусочек жизни», отмечается отсутствия действия и законченности фабулы (Сн: таково было мнение Н.А. Котляровского, в дальнейшем в литературоведческих трактовках, как русских, так и немецких, ничего существенно нового не было сказано). Между тем данную комедию можно назвать уникальной в том плане, что в ней наиболее полно проявляется тот игровой феномен, который столь важен в творчестве Гауптмана.

В комедии весьма ощутимы как средневековая фарсовая традиция, так и «фарсовый опыт» писателей XIX века. Гауптман заимствует из средневекового фарса изначальное состояние войны между персонажами, побеждает в ней более ловкий, хитрый и изворотливый человек. У своих недавних предшественников Гауптман берёт мысль о фарсе как об инсценировке. Данные инсценировки могут быть осмыслены по принципу романтического игрового фрагмента, в котором наиболее полно проявляется «остроумие как высшее начало человеческого сознания, как взрыв скованного духа, как логическая общительность» [67, с. 172, с. 283, 285]. Во фрагментарных инсценировках наиболее заметен отказ Гауптмана от нормативной поэтики, что, как известно, является одним из принципов «новой драмы». У Гауптмана данный отказ связан с подтекстом особого рода — с введением принципа патленизирования. Данный термин истоком имеет средневековый фарс об адвокате Патлене, который умел ловко обманывать глупцов. Патленизирование Гауптман связывает с романтической мыслью об игре, в которой велика доля притворства. Оно «одновременно произвольное и вместе с тем обдуманное,... в ней великолепное лукавство, подсмеивание над всем миром» [67, с. 286].

Мамаша Вольф в «Бобровой шубе» патленизирует виртуозно. Она использует простой, но чрезвычайно действенный приём игрового патленизирования — лезть, говоря, что не в силах устоять против делового напора лодочника Вулькова. Оппонент Вольфиhi начинает торг, от которого каждый получает огромное удовольствие, оба включаются в игру, ощущают свою власть над соперником, стремятся выиграть, целиком погружаются в атмосферу игрового действия, наслаждаются им. Первая цена – тринадцать марок, её определяет Вульков, подчёркивая, что больше дать не может. Довольно быстро он соглашается заплатить четырнадцать, утверждая, что отдаёт свои. Фрау Вольф просит восемнадцать марок, ссылаясь на якобы строгий наказ мужа, в итоге они остановились на семнадцати. Подобный фарсовый игровой диалог свидетельствует о равном положении противников — они оба свободны в игре, наделены игровым мышлением, принимают правила игры, наконец, способны оценить скрытую иронию друг друга. Доказательством является и достаточно быстрая договорённость, и предполагаемая будущая деятельность, которая, они не сомневаются в этом, станет столь же успешной и плодотворной. Фрау Вольф и лодочник Вульков могут быть названы поэтами, в речах которых, что явствует из характера торга,

сквозит «логическая красота» иронии [67, с. 282]. Она проявляется в игровой активности героев, в отсутствии у них серьёзности, в восприятии игры как необходимой жизненной установки, в той импровизации, в рамках которой и ведётся патленизирование.

Иное дело беседа Вольфихи с начальником волости Верганом. Патленизирование происходит лишь со стороны прачки. Верган глуп, полон самовосхваления и самовозвеличивания. Он не может патленизировать, подобный процесс требует переключения внимания на другого человека, способности видеть сильные и слабые стороны противника, а Верган заиклен исключительно на себе. У Вергана полностью отсутствуют необходимые игровые качества — воображение, фантазия, дух комбинирования. Фарсовая изворотливость, игровое начало присуще лишь проницательному человеку, такому как Вольфиха. Не случайно она с легкостью обманывает Вергана. Разбор дела о краже дров становится апофеозом фарсовой ситуации. Начальника волости не интересует, кто украл дрова, ему важно выяснить, где господин Крюгер покупает дрова, возмущается, что тот не слушает его мудрых советов (на лесном складе дешевле, считает Верган). Вольфиха присутствует на суде в качестве свидетельницы – та, что украла и дрова, и шубу, пытается вместе со всеми отыскать вора, говорит, что страшно стало жить, везде воруют.

Практически все литературоведы отмечают непревзойдённое мастерство Гауптмана в обрисовке характеров, называя при этом «Бобровую шубу» комедией характеров и ситуаций [119, s.98]. Это не совсем так. Характеры доминируют над ситуацией и определяют её: Вольфиха слишком умна – Верган слишком глуп, поэтому мудрой прачке удаётся создать о себе впечатление как о самой честной женщине в округе. На подобном несоответствии (главная зачинщица и организатор воровских действий называется достойнейшей) и строится смеховой эффект в «Бобровой шубе». Госпожа Вольф – натура мыслящая, она постоянно обдумывает свои действия и поступки. Кажется, что её стремления (иметь больше денег) сходны с окружающим её филистерам, однако в отличие от них у Вольфихи нет внутренней статики. Она вынуждена включиться в игру, поскольку знает, что любой неверный шаг её погубит. Внешне госпожа Вольф, как правило, выглядит спокойной, однако благодаря подтексту становится понятно, что спокойствие это напускное.

В подтексте, большое внимание которому, начиная с Клейста, стали уделять драматурги, раскрывается тайна действующих лиц, показывается

то, что они хотят скрыть от других. Подтекст — это не подлежащее огласке состояние, особое движение души, он связан с особыми жестами, движениями [9, с. 83]. Роль подтекста чрезвычайно велика в «Бобровой шубе». Гауптман писал, что в этой комедии, впрочем, как и в остальных, он следовал мимическому народному юмору, в котором мимические действия передаются через особую пантомиму [96, с. 65].

Так, когда Адельгейда сообщает матери о приходе Крюгера, Вольфихе сложно включиться в игровое действие, ситуация в какой-то степени вышла из-под контроля, прачке приходится принимать навязанные ей игровые условия, а не диктовать их самой, как она привыкла. Игра приобретает серьёзный характер, перестаёт походить на искусство, становится суровой действительностью. Однако госпожа Вольф немедленно берёт себя в руки, спонтанно обдумывает возможные игровые ходы, сама жизнь стала для неё весёлой игрой, в которой Вольфиха всегда намерена одерживать победу. За несколько секунд Вольфиха внутренне собралась, обдумала ситуацию, вытирает концом передника сухие глаза, в ремарках подчёркивается, что она растрогана. В данном случае можно вести речь о примере так называемого бессознательного подтекста, когда проявляются неясные порывы души. Вольфиха действительно растрогана, удивлена своей реакцией на предложение Крюгера о примирении, потрясена тем, что тот, у кого она украла дрова, называет её порядочной женщиной.

Иной характер подтекста, напрямую связанного с пантомимой, в первом действии: Вольфиха входит в дом с мешком за плечами, долго не снимает его, лишь спустя некоторое время позволяет Леонтина помочь ей. В мешке туша козла, об этом никто не должен знать, но Леонтина она доверяет, обе вешают тушу на дверной косяк. Ни дочь, ни мать не комментируют ситуацию, но Леонтина невольно становится сообщницей, доверенным лицом, мать и дочь без слов заключают своеобразный союз, проявляющийся в особых действиях, представленных в форме пантомимы — Вольфиха даёт Леонтина кастрюлю с мясом козла и велит поставить её на огонь.

Творческая модификация романтической иронии проявляется у Гауптмана благодаря введению в драму диалекта. Диалект фигурировал в народной драме, вводился иногда в фарс, но применялся в основном для осмеяния персонажей, подчёркивал их невежество. У Гауптмана диалект имеет иное значение, он «является основой писательского языка, в



диалекте прослеживается ритм, особая музыкальность художественного слова» [76, s. 49 — 52]. Благодаря диалекту Гауптман подчёркивает игровое сознание персонажей, возникает особая магия языка, которую Шлегель называл остроумием, представляющего особое смешение сознательного и бессознательного [67, с. 172]. Диалект у Гауптмана придаёт речам действующих лиц, в первую очередь госпоже Вольф, неповторимое своеобразие, заставляет их в полной мере ощутить неповторимую стихию жизни, мыслимую как весёлое искусство. Так, в разговоре с мужем, считая, что он не должен вмешиваться в её отношения с дочерьми, госпожа Вольф употребляет слово «конференция», вместо «компетенция». (В русском переводе, данного на литературном языке, подобного слова нет, смеховой эффект затемнён). «Das schlägt nich in deine Konferenz. In meine Konferenz geheert das». Мамаша Вольф, включённая, в отличие от своего мужа, в жизненное игровое пространство, не столь неправа в выборе слова, как может показаться. Конференция – это в первую очередь союз, собрание единомышленников, обсуждающих вопросы, интересные им. Такой союз заключён у прачки с дочерьми, они её понимают, поддерживают. Но с мужем у Вольфики сложные отношения. Гауптман подчёркивает в ремарках, что он вялый, зачастую не говорит, а бормочет, жена им руководит, сам он мало на что способен. Они оба говорят на диалекте, но это лишь внешний разговор, внутренний язык — «конференция» — у них разный.

Напротив, с лодочником Вульковым, для кого крадётся бобровая шуба, Вольфиха говорит просто и непосредственно, хотя беседа их полна скрытых намёков, более понятных именно на диалекте, а не на литературном языке. Прямо ничего не говорится, но их диалектная беседа являет собой виртуозную «музыку созвучий». Диалектный «запев» начинает Вульков: хочет обзавестись бобровой шубой: «Wenn ick so wat mal hebben könnte». Предложение неправильно построено и лексически и грамматически, но звучит, «тянется» музыкально. Вольфиха «подпевает» ему, она сама не возражает против такой шубы: «I ja, so' n Pelz mecht ich ooch mal haben». В отличие от собеседника она правильно употребляет личное местоимение «ich», а не «ick», но другие «ошибки» — обилие гласных — заставляют речь мелодично звучать («I, ja, ooch»). Завершает увлекательную беседу предложение Вулькова заплатить за шубу талеров шестьдесят-семьдесят, если Вольфиха услышит о шубе. Такая «конкретная» формулировка передана певуче-диалектно, через обилие

тянувшихся гласных и дифтонгов, через двойное употребление слова «например», в котором сочетание «ei» заставляет слово тянуться, как в песне: «ick meen all beispielesweise so'n Pelz zum Beispiel». Столь же ритмически — музыкальны слова госпожи Вольф, когда она получила деньги за шубу. О технике кражи шубы, в отличие от похищения дров, которые «берут» с улицы, не рассказано, дана лишь констатация факта. Вольфиха считает деньги и при этом так довольна, что начинает говорить почти в рифму: «Du soll mich in Ruh lassen. Las du doch den dämlichen Motes blasen».

Финала как такового нет. Суть дела не забыта, но поисками преступника так никто и не занимался. Игра, которую ведёт госпожа Вольф, вырывает её из сферы повседневности, из сферы обыденной жизни, но одновременно неразрывно связывает с нею. Виртуозная игра героини, в которой она проявляет себя как самодостаточное существо, ведётся с позиции материального расчёта, играть её заставляют обстоятельства, которыми она, бесспорно, руководит, но и марионеткой которых является. Госпожа Вольф всегда выигрывает, но подобный выигрыш в значительной мере иллюзорен, поскольку она, считая, что устанавливает правила игры, сама в значительной степени вынуждена им подчиняться. Игра ведётся по правилам видимого, реального мира, свобода от которого лишь кажущаяся. Наиболее ярко негативные стороны игрового порыва госпожи Вольф проявляются в трагикомедии «Красный петух».

Понятие трагикомедии в Германии на рубеже веков определяется стремлением к целостному, синтетическому мировоззрению. При этом, «противоречие между связанностью каноном и свободой личного творчества должно разрешиться в новом синтезе, ибо чем свободнее становится личность творца, тем глубже проникается она токами мировой культуры, обретая тем самым способность творить эту культуру заново из глубин своего внутреннего мира» [28, с. 46]. Трагикомические творения писателей модернистов тесно связаны с субъективным принципом романтической поэтики, осознанным ими как поэзия жизни, которая, согласно мысли Ф. Шлегеля, «коренится в великом единстве мира и человека..., в неуловимом, но весьма ощутимом ходе от комедийной беспорядочности, бесформенности к скрытому трагикомическому единству, охватывающему всю полноту жизни [67, с. 68, 80, 86, 163]. Идея становления, скрывающаяся в недрах романтического понятия трагикомедии, осмысление её не как жанра, а как философского взгляда на

жизнь близка художникам слова следующего рубежа веков. Рассуждения Шлегеля о различных антиномиях, в недрах которых изначально заложена гармония, о всякой сущности, открывающейся в своей противоположности (света во мраке, любви в ненависти, единства в раздоре) позволяют в эпоху позднего модернизма воспринимать видимое бытие в качестве непрерывного потока жизни. Г. Зиммель, размышляя о таком гераклитовском потоке, утверждал, что он «не содержит в себе ничего покоящегося, не знает ни границ, ни субъекта, которых их преодолевает... Жизнь протекает в форме ... выхождения за собственные пределы, опирается на антиномии» [30, с. 15]. Примечательно, что Зиммель ведёт речь о трансцендентности жизни, которая «выступает как истинная абсолютность, в которой противоположность между абсолютным и относительным снята» [30, с. 17]. Противоположности, по Зиммелю, связаны с глубокой сущностью жизни, которая «одновременно неизменна и изменчива, навсегда запечатлена и развивается, оформлена и разрывает форму, стоит и торопится дальше, связана и свободна» [30, с. 18].

Преодоление разорванности приводит к особому трагикомическому мироощущению, в котором значим как взгляд на личность в её декадентской сущности — состояние распада, духовного кризиса, так и преодоление личностью собственной разорванности, стремление к новому монистическому слиянию со вселенной. Не случайно художники слова конца XIX — начала XX века крайне редко дают определение жанру, понятию, поставленному под сомнение ещё романтиками. Как правило, писатели эпохи позднего модернизма называют свои творения драмами. Драма предстаёт как глобальная метафора, особый взгляд на мир, полный противоречий и трагикомических противоположностей. В драме выявляется философско-историческая суть бытия, она сама по себе является рефлексией на историю и философию [136, s. 12 — 16]. Драма в основе своей диалектична, не предполагает комедии и трагедии в «чистом» виде. Главным оказывается реакция персонажа не на внешнее действие (трагическое или комическое), а осмысление различных связей с жизнью, выявление глобальной, монистической сути мира, её единого фундамента, «где каждый «психофизический» элемент причудливо переплетается с другим, у в создании величественной гармонии целого и проникнут его общим смыслом» [27, с. 45].

Бесспорно, Шекспир оценивается как великий поэт трагикомического мира, всё его творчество воспринимается как единая

трагикомическая повесть человеческой души [8, с. 121]. Сходным образом романтики осмысливали творения Лессинга, он предстаёт как поэт-философ, склонный к «удивительной комбинации мыслей, их поворотам и сцеплениям» [67, с. 196]. Мыслителей и художников слова эпохи позднего модерна интересуют размышления Лессинга о слиянии комического и трагического, смешного и серьёзного, особенно выводы, представленные Лессингом в «Гамбургской драматургии» касательно того, что Корнель переименовал «Сида» в трагедию, поскольку отрешился от предрассудков, связанных с непереносимой катастрофичностью финала.

Одним из тех, кто видел в Лессинге великого трагикомического поэта, являлся Г. Гауптман. Он, приравнивал его к «трагедийным комикам» (Эсхилу, Софоклу, Еврипиду, Шекспиру, Клейсту), творчестве которых «создаёт неповторимую внутреннюю симфонию — брак грусти и радости» [96, с. 12, 110]. На основании этих положений можно рассматривать пьесу Гауптмана «Красный петух» (1901). Госпожа Филиц хочет поджечь свой дом, получить страховку и построить на эти деньги новое жилище. Вину за содеянное она возлагает на психически нездорового Густава — сына бывшего жандарма Раупхгаупта. Хотя «высокий» суд в лице глупого Вергана и признаёт Густава виновным, госпожа Филиц не выдерживает физического и душевного напряжения, смерть настигает её в тот момент, когда все её замыслы осуществились.

Госпожа Филиц в трагикомедии «Красный петух» — это мамаша Вольф из комедии «Бобровая шуба». Её муж — корабельный плотник Юлиус Вольф умер, она вышла замуж второй раз за сапожника и полицейского шпиона Филица. Интересно отметить, что объединение произведений по принципу «возвращающихся персонажей» не является ведущим поэтическим принципом Гауптмана. В его творчестве подобное объединение происходит один лишь раз, представляет собой попытку зримо, через акт художественного творчества, показать внутренний глубинный бытийный процесс, связанный с изменением жизненной установки и жизненных принципов — комедийная игра, осознанная сквозь призму романтической иронии («Бобровая шуба») постепенно приобретает черты трагизма, игровая безнаказанность приводит к самоуничтожению, полной деградации личности («Красный петух»).

Важно обратить внимание на так называемое судебное разбирательство, представленное Гауптманом в третьем действии. Данная

сцена строится драматургом по принципу фрагмента, который столь интересен был романтикам, Ф. Шлегелю в частности. Во фрагменте наиболее полно проявляет себя игровое мышление, доминирует чистосердечная откровенность и глубокая сокрытость [67, с. 287]. Фрагмент мыслится Шлегелем как всеобщий жизненный процесс, глобальная форма его выражения. «Во фрагменте Шлегеля царит всеобщность, одно не может быть объяснено без другого ... поскольку Шлегель видел целое не как систему, а как творческий хаос ... Такие открытые формы фрагмента позволяют творчески перерабатывать их в будущем» [83, с. 51-53].

Подобная переработка происходит под пером Гауптмана. Все, кроме глупого судьи Вергана, понимают, что Филицы сами подожгли дом, часто смеются, отпускают шуточки. Госпожа Филиц горько плачет, Эде интересуется, нет ли у кого кусочка губки, а то можно замочить чулки. Веселье достигает апогея, когда Верган произносит финальную речь. Она спутана, сбивчива, нелепа. Судья говорит о шайке поджигателей, которые издеваются над судом и законом, о полном падении нравственности, которую восстановит палка и пощечины. Заключает столь глубокомысленное выступление ещё более непонятное утверждение: «Перед Буддой мы не устоим». Густав, сумасшедший сын Раухгаупта, в конце речи Вергана издаёт протяжный ослиный крик «Иа! Иа! Иа!», самым непосредственным образом подчёркивая бессмысленность витиеватых высказываний судьи. Новый взрыв хохота связан с вопросом Вергана – он интересуется, чей же это был крик. На это ему совершенно серьёзно отвечает кузнец Ланггейнрих: «По-видимому, льва».

Участники данной сцены, представленной в форме романтического фрагмента, включены в тотальное жизненное игровое действие и пространство. Ни у кого нет сомнений в том, что Филицы сами подожгли свой дом, но намеренно скрывают за шутками, смехом свою осведомлённость. Подобное сокрытие необходимо им и для введения в заблуждение глупого судьи Вергана, но и для получения полного удовольствия от игры. Правда, они являются лишь участниками, активными зрителями, а не главными действующими лицами. Собравшиеся в комнате для судебных заседаний люди не устанавливают правила игры, лишь включены в неё и по собственному желанию, и по необходимости (некоторых из них пригласили как свидетелей), лишь подыгрывают «основному составу» — Филицам и Вергану.

Между тем речь следует вести не о виртуозной шутке, патленизировании, игровой фантазии и воображении, что было показана Гауптманом в «Бобровой шубе», а о декадентском расколе, распаде личности. Подобный распад свойственен госпоже Филиц. Ранее героиня была связана с великой, весёлой, бесконечной игрой мира, с тотальным патленизированием, теперь же в «трудолюбивая прачка» включается в игровое пространство быта, в мир материального расчёта, корысти, тщеславия. Её игра приобретает конечные, филистерские очертания, госпожа Филиц предаёт сама себя, выходит из себя самой. Гауптман представляет в «Красном петухе» комедию мира, основанного на материальных ценностях, ту комедию, которая вершится в рамках трагической истории значительной личности.

Госпожа Филиц пытается добыть денег любым путём — воровством или денежными махинациями. Она становится филистеркой, поскольку её философские принципы вполне согласуются с общей системой мышления. Гауптман писал, что филистеры подчинены господствующим отношениям, им не свойственен духовный рост, потребности чисто материальные [100, s.50, 360], филистера ничто не может впечатлить, он давит на других и сам находится под давлением своего времени, филистер считает, что знает всё, но при этом блуждает в беспросветном мраке личного непонимания [97, s. 23, 76]. Такова госпожа Филиц. Гауптман показывает трагикомический жизненный процесс, когда умный, значительный человек, становясь рабом денег, перестаёт быть внутренне свободным, лишь мнит себя таковым. Происходит утрата игрового мышления как «самого свободного из всех вольностей», остаются лишь игровые действия, шутка становится серьёзной, единство личности и мира разрушается.

Такое разрушение объяснял Шеллинг в «Философском исследовании о сущности человеческой свободы». Шеллинг приводит в пример объяснение зла Баадера — круг с точкой посередине превращается в круг без точки, это значит, что «индивидуальность покидает центр и выходит на периферию, в Я загорается злобное танталовое себялюбие и эгоизм..в одном месте планетарной системы замыкается тёмный центр природы, это место есть открытая точка, свет становится тьмой» [66, с. 115]. Гауптман, творчески модифицируя размышления Шлегеля о сущности зла, замыкает свою героиню — госпожу Филиц — в такой круг без точки. Жену Филица филистерское мышление и поступки вводят в серьёзную сферу, в тщательно продуманных, как кажется героине, действиях (поджечь старый

дом, получить страховку, построить новый) нет игровой загадки, игровой интриги, как было раньше, и правила, и условия игры изначально раскрыты практически всеми, и подобной раскрытостью она отчуждается от себя самой, от свойственных ей прежде весёлых игровых тайных помыслов. В «Красном петухе» показывается Гауптманом лишь имитация прежней весёлой игры, она лишена ранних бессознательных, спонтанных порывов, в ней отсутствует остроумное патленизирование, дух комбинирования. Вместо игровой силы созидания героиня предпочитает теперь игровую силу разрушения — обвиняет в поджоге сумасшедшего сына Раухгаупта. Но игра чужими жизнями, оборачивающаяся трагедией для людей, по Гауптману, приобретает лишь видимость игры. Филиц лишается качеств режиссёра, игрового постановщика, сама становится игрушкой в руках игрового вселенского трансцендентного начала.

Литературоведы в связи с оценкой характера фрау Филиц занимают достаточную определённую позицию. В целом считается, что на ней лежит вина за несчастье с Густавом (его отправили в сумасшедший дом). Однако стоит учитывать, что герои Гауптмана всегда подвергаются глубочайшему авторскому сочувствию и состраданию. Это принципиальная позиция драматурга в отношении всех людей, он считает, что никого нельзя осуждать и обвинять, каждый человек находится во власти своих противоречий и заблуждений, поэтому достоин жалости, а не презрения. Не случайно Х. Хильдеберг отмечал особое благородство личности Гауптмана, подчёркивал, что именно оно в сочетании с высоким мастерством придавало произведениям драматурга столь поразительную силу воздействия [108, s. 248]. Доказательство подобной позиции можно проследить в финале произведения. Он подаётся Гауптманом как высшая точка трагикомического накала.

Драматург рисует атмосферу всеобщего веселья и ликования, воцаряющуюся по случаю построенного нового жилища Филицев, но на фоне подобного радостного возбуждения ещё трагичнее ощущается физическое состояние хозяйки дома. Достижение желаемого имеет следствием усиление телесных недугов, жена сапожника постарела, побледнела, тяжело больна, почти не встаёт с постели, указывается в ремарках. Напротив, её игровой оппонент — Раухгаупт, диктующий отныне правила игры госпоже Филиц, «ожил», как он сам говорит о себе, стал сильным, энергичным, уверенным в себе человеком, даже помолодел, что замечает жена сапожника. Происходит полная глубочайшего трагизма беседа фрау Филиц и Раухгаупта. Игровое поле катастрофически

уменьшается, сжимается, как шагреневая кожа. В рамках внешней драматической ситуации подобное сжатие представлено через действия Раухгаупта — он постоянно ходит к Филиц, медленно и угрожающе описывает вокруг неё всё более узкие круги, утверждая, что любая тайна будет обнаружена. Она безумно боится его, хотя и делает вид, что равнодушна к его почти ежедневным посещениям.

Между тем Гауптман не придаёт игровым действиям Раухгаупта должного значения, они становятся чрезмерно серьёзными как для него, так и для госпожи Филиц. Концепция Гауптмана весёлого искусства, согласно которой необходимо радостно играть сложными вещами, не согласуется с чрезмерно зловещими действиями бывшего жандарма. Включаться в правила великой игры мира он не может, его игровая доминанта оказывается иллюзорной, провиденческая миссия неправомерной. Не случайно госпожа Филиц достаточно быстро сглаживает конфликт. Она уже не может играть, но может сострадать. Внутренние антиномии неожиданно сглаживаются, непримиримые враги приходят к единению, осознавая всеобщность жизненных невзгод. Фрау Филиц называет Раухгаупта самым лучшим человеком, ей жаль его, отныне он мыслится ею не как грозный мститель, а как одинокий страдалец. Раухгаупт также неожиданно соглашается больше «не грызться», как предлагает фрау Филиц, до «перемирия» утверждал, что докопается до истины, но внезапно сообщает о своём желании покинуть эти края (хочет быть поближе к Густаву).

Разъединённые прежде персонажи приходят к монистическому духовному сплочению, которое в свою очередь их трансцендентно отстраняет друг от друга. Раухгаупт как-то незаметно исчезает, растворяется в трагикомической жизненной сущности — его последняя реплика предельно бытовая, материальная, повествующая о том, что Раухгаупт не собирается отказываться от обеда у Шмаровского. Иное дело госпожа Филиц. В финале Гауптман вновь включает её во вселенское игровое пространство, подчёркивая тем самым великое и непреложное действие мировой диалектической игры. Фрау Филиц, обретя способность сострадать и сочувствовать ближнему, стала жить сердцем. Её физическая слабость позволила ей ощутить неведомую ей раньше внутреннюю силу — силу прозрения души, силу внутреннего восхождения к свету солнца. Свершившийся душевный перелом привёл госпожу Филиц к ощущению



себя как конечного и бесконечного существа, следствием чего явились воспоминания о прошедшем. Ф. Шлегель в «Истории европейской литературы» писал, что воспоминания — это возвращение к себе, что предполагает в прошлом выхождение из себя, поэтому воспоминания связаны с процессом обретения — утраты [67, с. 159]. Последняя земная реплика госпожи Филиц — крик «Юлиан», это имя её первого мужа Юлиуса Вольфа. Госпожа Филиц покидает мир с именем покойного супруга на устах, как бы признавая, что та весёлая игра, которая велась ею в прошлом, когда был жив её первый супруг, была истинной до того момента, пока не стала принимать явный материальный характер. Утрата прежнего мировоззрения, прежних ценностей, оказавшимися вдруг ненужными (в первую очередь новый дом), приводит к обретению, к нахождению себя, включение в прежнюю игру, но ведущуюся по новым правилам — доброты, милосердия и сострадания. Её последние жесты чрезвычайно показательны — выбрасывает от радости руки вверх, ловит что-то над собой, произнося странные фразы, непонятные ни доктору Боксеру, ни дочери Леонтине: «Ma langt immer so» и «Ma langt nach was» — она всё тянулась каждый раз куда-то. Госпожа Филиц ведёт сама с собой драматический диалог, зримо, внешне проявляющийся через определённые действия — водит руками вокруг себя. Она не может выразить словами свои чувства и потому, что находится сейчас в большей степени, чем раньше, в плену болезни — речь заторможена. Однако невозможность речевого выражения связана и с особым внутренним видением, душевным движением, которое сложно передать посредством слов, можно лишь отчасти продемонстрировать жестом. Госпожа Филиц, находясь в сфере конечного, будучи ещё во власти земных представлений, но уже прозрев их истинную суть, считает свои прежние земные игровые усилия напрасными — это лишь бессмысленное и бесцельное стремление вперёд. Однако подобное прозрение позволило ей принять сферу бесконечного, соприкоснуться с великой трансцендентной игрой мира, преклонение перед величию которой выражено посредством сверхреального игрового жеста — радостным выбрасыванием рук вверх. Она возвращается к изначально присущему ей игровому порыву, связанному, по мысли Гауптмана, с голосом лучшей сущности человека, с голосом его души, голосом внутренней, истинной жизни.

## Глава 2

### «НОВЫЙ ЭЛЛИНИЗМ» НА РУБЕЖЕ XIX — XX ВЕКА. «АНТИЧНЫЕ» ДРАМЫ Г. ГАУПТМАНА «БЕДНЫЙ ГЕНРИХ», «ВОЗЧИК ГЕНШЕЛЬ», «РОЗА БЕРНД»

О роли и непреходящем значении античности, о новом всплеске её основных мировоззренческих концепций на рубеже веков неоднократно шла речь во многих работах как отечественного, так и немецкого литературоведения. В конце XX века в целом снимается, принятое прежде, глобальное противопоставление между восприятием античности Винкельманом, Виландом, Лессингом, Шиллером, Гёте, с одной стороны, и Ницше, Баховеном, Роде, Бурхартом, с другой. С. Аверинцев, подчёркивая, что «традиционное отношение к античности как к идеалу отнюдь не исчезает по истечении первой трети XIX века», считал, что в XX столетии существует «немало попыток наполнить классический идеал новой жизнью, заново осмыслить и обновить его в рамках новой системы» [1, с. 19]. Несколько раньше (1965) немецкий исследователь Ф. Фойгт, говоря о извечном стремлении немецкой культуры к идеалу, в известной мере стирает грани между классическим его восприятием и «буйным», как он называет последующий рубеж веков, временем перелома [137, s. 11, 12]. В целом плавный переход античных реминисценций от одной эпохи к другой не подлежит сомнению. Однако есть аспект, который требует особого внимания. Вероятно, проблему античного наследия необходимо рассматривать несколько шире. Обсуждению может быть подвержен вопрос, почему оказывается столь важна античная традиция, на чём основано заимствование. Объяснить взаимовлияние только потребностью в идеале как стремлением к высокой норме, характерной для кризисных эпох, выявить идею преемственности, в основе которой «лежит переосмысление античных традиций в пользу дионисийства под влиянием философского иррационализма» [71, с. 68], означает обращение лишь к одной стороне вопроса. Вероятно, можно вести речь о более принципиальных вещах, которые осмысливаются через теорию «встречных течений» Веселовского и концепции «модернизмоведения». Подобное осмысление позволит в некоторой степени лишить информативной однозначности восприятие того идейного центра — античность — которая, начиная с середины XVIII века, была всегда в поле зрения немецких мыслителей и художников слова.

Г.В. Стадников, исследуя теорию «встречных течений» Веселовского, подчёркивал, что заимствование одной литературы у другой по существу рассекречивает внутренние процессы национальной литературы [60, с. 17]. В данном случае слово «рассекречивание» можно применить к постижению глубинной сути античного наследия в Германии. Правда, речь идёт не о национальном и интернациональном влиянии, о чём писал Веселовский, а о творческом освоении собственной литературы, вернее, о восприятии Германией античной традиции на протяжении нескольких веков. Можно говорить о сложном процессе усвоения «встречных течений» в национальной литературе, поскольку на первый план выдвигается «сходное направление мыслей, аналогичные образы фантазий» и, что самое существенное, глубокое усвоение опыта, связанное с «предрасположенностью к нему воспринимаемой среды, ... заимствуя в прошлом то, что уже созрело, к чему ... внутренне подготовлено, ...предполагает не разрыв связей, а, напротив, их ещё большее укрепление» [60, с. 18, 20].

Подобным укреплением эпохальных связей занимается «модернизмоведение». А.И. Жеребин отмечает связь его с русской исторической поэтикой, в основе которой лежит принцип сравнительной методологии [28, с. 39]. Модернизм, рассматриваемый как макроэпоха, осевое время которой, по утверждению Д. Кемпера, между 1750-1850 годом, выдвигает концепцию античности, представления о которой, бесспорно, менялись на протяжении столь длительного времени, но восходили, однако, к одному смысловому центру — к идее Всеединства. Данная мысль требует уточнения. Д. Кемпер называет модернистским сознанием то, «в котором всякое позднейшее современное сознание способно распознать корни собственных проблем, проследить истоки и исторический генезис неких основных структур» [34, с. 9, 16]. Таким корнем и истоком явилась для немецкого сознания эпохи модерна древняя Греция, поскольку именно в ней обнаруживается общий принцип взаимосвязи с Космосом, в общей игре изменений обретаются новые устойчивые субстраты.

Восприятие модернизма как макроэпохи позволяет говорить об античных реминисценциях в контексте монистических воззрений. Посредством них, как пишет современная немецкая исследовательница М. Фик, происходит сглаживание противоречий, наступает их гармоническое разрешение, в результате чего всё бытие предстаёт в едином движении, а непосредственно сам монизм осознаётся как концепция взаимных наложений [87, s. 8, 11, 130].

Монизм как концепция взаимных наложений гармонично сопрягается с теорией «встречных течений» Веселовского, а потребность широкого охвата мира, стремление постигнуть его во всеобщности позволяет воспринимать монистическую точку зрения на бытие как определённую парадигму художественного сознания, коей и является «большой» модернизм<sup>7</sup>

Античность постигается, соответственно, как эпоха, в которой наиболее тесны связи с модернизмом. Античность, постоянно присутствующая в сознании мыслителей и художников слова времени модерна, мыслится как мистическое время, в котором национальная идея Германии, так называет её Шеллинг [66, с. 555], воплощается в своей первоизданной чистоте. Не случайно образ Диониса-Загрея становится одной из ключевых фигур, поскольку воплощает самую свою мифологическую судьбу (титаны разорвали его на куски, Афина спасла сердце Загрея, Зевс вновь восстановил его физический облик) Единство во Множестве: раздробленное множество, но вновь соединённое Единство. О Дионисе— Загрее писали и Бурхарт, и Роде, и Баховен, отмечая глубокую потребность человеческой природы в «Urheit» [80, s. 38], что обретается посредством дионисийского экстаза [125, s. 34], или же через глубокое слияние цветовых противоположностей (чёрных и белых цветов), за которыми скрываются извечные философские категории Жизни и Смерти, насыщенные новой субъективной энергией [77, s. 9, 247]. Модернистское мышление оценивается «как философия праведного пути... когда со стен гибнувшего Вавилона уже видны башни Нового Иерусалима» [28, с. 50].

Подобный «праведный путь» неминуемо требовал обращения к мистике. Она в основе своей монистична, поскольку в ней снимаются противоположности между телом и душой, физическим и психическим, органическим и неорганическим, внутренним и внешним. Так, У. Шпёрл в своих размышлениях о модернистской мистике без бога («Gottlose Mystik») говорит о её глубокой монистической сути. Указывая, что термин «мистика модернизма» был введён М. Вагнером в 1989 году, Шпёрл, расширяя смысл термина, придаёт ему ещё более, чем это сделано Вагнером, специфически модернистский характер. Так, Шпёрл, рассуждая о неомистическом модернистском переживании, особо подчёркивает, что мистика является современной религией, религия — это чувство

---

<sup>7</sup>«Большой модернизм — это не литературное направление, ... а парадигма художественного сознания» [28, с. 41].

мистичности мира, главной приметой мистического переживания становится попытка постичь невысказанное, невыразимое, осознать свой личный разговор с вечностью [132, s. 136, 137, 141].

Такой разговор ведёт в эпоху Просвещения «северный маг» Гаман, для него божественная интуиция почти полностью заменяет поход «во храм как жилище бога» [105, s. 67]. В «Размышлениях о Сократе» Гаман, обращаясь к высшему существу, пишет, что «Он не нуждается в доказательствах своего существования, Его мы чувствуем, ощущаем, ...Ты творишь, создаёшь, Ты над миром, над Вселенной» [105, s. 5 -7]. Подобные размышления Гаман оценивает как мистический разговор, «встречу с богом в мыслях и сердце», то, что в дальнейшем будет глубоко осмысленно романтиками и писателями последующего рубежа веков.

Личность Сократа является своего рода эталоном модернистского сознания, позволяет воспринять всю данную макроэпоху как единый поток всечувствования. Виндельбандт пишет, что «ни одно имя не встречается в литературе чаще, чем имя Сократа, ни один образ не находит столько поклонников» [11, с. 510]. Однако уже в Просвещении Сократ далеко не для всех был идеалом мудреца. Для Гердера античный философ, «который ничего не знает и о котором никто не знает ничего» [105, s. 30] является человеком без собственной научной системы, у него нет новых открытий, Сократа можно назвать уникальным только благодаря методу рассуждений. [16, с. 374]. Данная мысль по сути дела является истоком того, что примерно через два столетия спустя скажет Ф.Ницше о Сократе — Сократ, как и Еврипид, порывает с дионисийским элементом, они для Ницше являются создателями «маскированного мифа», Сократ несёт смерть трагедии, поэтому и называет его философ «теоретическим человеком» [46, с. 101, 110, 113]. Однако имя Сократа создаёт то непроницаемое единство модернистской позиции, которая позволяет говорить о непрерывности традиции, «рассекречивать» её тайный, глобальный смысл.

Нетрудно увидеть, что «мистический модернизм» на основании собственной внутренней монистической сути берёт за основу греческую религию, которая оценивается как религия красоты, жизни, природы, радости, гармонии. Подобная оценка доказывает крепкие связи между различными модернистскими этапами, помогает постичь те «встречные течения», которые и позволяют судить о модернизме как макроэпохе. Как просветители, так и романтики воспринимали греческую религию в

едином ракурсе универсализма, подчёркивая в ней целостный охват мира. К примеру, Гердер, говоря о высоком значении религии, монистически осмысливает её, связывая разум и чувства: «лишь разумный человек религиозен, поскольку он замечает единство многого, ... представляет незримое в зримом, связывает причину и следствие... чувствует действие высших сил... религиозное предчувствие ложится в основу отвлечённых идей» [16, с. 254]. Подобная концепция, берущая начало в XVIII веке, наиболее полно раскрывается на рубеже XIX – XX века. Мыслители и художники слова увидят ведущий принцип греческой религии в монистическом слиянии тела и души, того неразрывного единства, которое, считает, к примеру, Я. Бурхардт, было нарушено в христианскую эпоху. Гёте, всегда отрицавший традиционную догматику христианства, неоднократно подчёркивал величие природной греческой религии. В ней «почиталось прежде всего человеческое и человечность, не распалось ещё на части чувство и созерцание». Такое распадение называет Гёте «трещиной в человеческом духе», она, с точки зрения Гёте наиболее расширилась в догматических христианских канонах. Не случайно Гёте в очерке о Винкельмане подчёркивает его сильнейшее родство с античным миром, называет Винкельмана прирождённым язычником, поскольку у него «отход от всякого христианского миропонимания, полное отвращение к нему» [45, с. 161, 162]. Что касается романтиков, то многие из них в итоге следуют по пути, чуждому художникам слова времени немецкой классики. Их изначальное стремление к целостности, восприятие мира в монистическом единстве, глубокое осмысление греческой религии с позиций, во многом соприкасающейся с размышлениями их предшественников, привело, тем не менее, к чрезмерному увлечению католичеством. Романтики, бесспорно, далеко не все, но те из них, которые на заре романтизма говорили о свободе духа, о красоте и величии греков, о «новой религии» без бога, парадоксальным образом приняли ту массовую церковную догматику, от которой в ранних своих творениях мысленно отрекались. Поэтому, указывая на несомненное сходство с просветительской позицией, связанной с оценкой греческой религии, можно заметить и особую дистанцию романтиков и по отношению к веку XVIII и к рубежу XIX — XX. Однако данная дистанция не может свидетельствовать о сломе картины модернистского сознания. Напротив, явный и намеренный отказ от собственных постулатов позволяет рассматривать «религиозные отречения» романтиков в контексте

общемодернистских размышлений, доказывает тот «груз модернизма, который тяжестью ложится на плечи каждого....кто принимает для себя мысль о недостижимости абсолютной истины и вырабатывает в себе мужественную способность скептически выносить сознание хрупкости своих убеждений» [34, с. 17].

Ф. Шлегель указывал на внутреннюю мистическую сущность религии греков. Данная мысль, широко открытая для глубинного осмысления, получает дальнейшее развитие в последующий рубеж веков. Я. Бурхарт особо подчёркивает значение греческого религиозного культа, видя его основную особенность в единстве многообразия: «любой мог быть благочестивым, совершать религиозные обряды, индивидуальный обряд был тесно связан со всеобщим, носил массовый, грандиозно культовый характер» [80, s. 94, 133]. Сходным образом Э. Роде, говоря об общей сакрализации греческой жизни, обращает внимание на отсутствие религиозных книг, некие принципиальные вопросы веры нигде не зафиксированы, но повсеместно проводятся религиозные культы, их может вершить каждый, поскольку в основе заложено общее преклонение перед невидимой силой [125, s. 208]. Греческая религия воспринимается с точки зрения тех бытийных критериев, которые свидетельствуют о разрыве с традиционными формами религиозного мышления, тем самым в модернистском обширном пространстве и времени греческая культура «творится.... из глубин собственного мира.....проникается токами мировой культуры... чужое воспринимается как своё....насыщается энергией современной субъективности..» [28, с. 46, 48, 71].

В заново созданных на рубеже XIX — XX века религиозных воззрениях догматически-христианская картина мира заменяется безбожественной мистикой, мировоззренческим истоком которой можно назвать восемнадцатое столетие. Ф. Ницше воспринимается как один из величайших мистиков своего времени. Так, У. Шпёрл, говоря о религиозных безбожественных мистиках, к коим он относит Ландауера, Б. Вилле, Р. Штейнера, В. Бёльше, указывает на особую мистическую религиозность Ницше. Ницше — первооткрыватель нового мышления, новой экзистенции, поскольку «новая мораль всегда мистична» [132, s. 182]. Феномен мистики Ницше Шпрёл видит в преодолении дуализма между Аполлоном и Дионисием, «диалектически контрастные принципы, но тесно друг с другом связанные» [132, s.182]. Действительно, Ницше неоднократно подчёркивает, что ни Дионис, ни Аполлон не существуют

один без другого, оба начала взаимно побуждают друг друга [46, с. 55, 68]: «Разъединённые, Аполлон и Дионис знаменуют силы искусства, вступают в совместную деятельность, что находит воплощение в концепции вечной радости» [46, с. 118].

Между тем Ницше нельзя назвать первооткрывателем подобной позиции. При всём видимом отличии от классического Просвещения Ницше причудливым образом оказывается с ним тесно связан. Такая связь может быть определена как феномен модернистского сознания, в основе которого заложено, отчасти бессознательное, монистическое постижение экзистенциальной сущности бытия. Доказательством может служить оценка мира и человека с позиции аполлоно-дионисийских критериев. В своё время Винкельман подчёркивал глобальное сходство и столь же глобальное отличие Аполлона и Дионисия. Воспринимая греческих богов как символ вечной юности мира, Винкельман выделял среди них Аполлона, в облике которого «сила зрелого возраста сочетается с нежностью форм прекрасной весны юности» [12, с. 120]. В гармоничном единстве находится с ним и Дионис, который «воплощается в образе отрока, переступившего границу между весной и юностью» [12, с. 122]. Для классика Винкельмана сопряжение Аполлона и Дионисия проявляется в возвышенных формах, посредством чего и достигается высшее единство мироздания, зримо подтверждаются незримые законы гармонии. Можно определить подобную позицию Винкельмана как начало того пути, по которому в дальнейшем будет следовать Ф. Ницше.

Между тем исходный пункт их кажущегося сопряжения в корне различен. Винкельман, сопоставляя Аполлона и Дионисия, исходит из своей концепции красоты и гармонии. Они являются для него главным критерием, посредством чего постигается греческая религия и, соответственно, греческое искусство. «Красота — высшая конечная цель и средоточие искусства ... Древние поднимались к красоте божественной от человеческой, ... натура, возвышенная до идеала» [12, с. 109, 116, 123]. Что касается Ницше, то он, не принимая традиционной мысли прошлых лет, касающихся «совершенно бесплодных разговоров о греческой красоте и гармонии», считает необходимым «слиться в одно с безмерной, изначальной радостью бытия, слиться с Единым с его оплодотворённой радостью» [46, с. 138, 121].

В подобном взгляде на мироздание, на глубокое внутреннее ощущение греческой религии кроется, казалось бы, существенный



водораздел между XVIII веком и последующим XIX — XX столетием. Действительно, как немецкими классиками, так и романтиками Греция воспринималась как нечто идеальное. Поэтому её культура, достигшая высшей точки развития, не может воскреснуть из небытия. Греческой простоте и величию необходимо учиться, греческий дух надо постигнуть, но вновь обрести его невозможно. Винкельман утверждает, что «Мы являемся лишь тенью былого величия ... Мы по отношению к древним оказываемся неудовлетворёнными наследниками» [12, с. 300]. Гердер сходным образом подчёркивает, что «склад греческого искусства никогда не обрести... это было единственный раз во всемирной истории» [16, с. 359, 364]. Романтик Ф. Шлегель, называя греческое искусство искусством красоты, считает, что «подобный расцвет не повторится ... послегреческие этапы — варварское интермеццо» [67, с. 104, 118]. Можно говорить о том, что несмотря на постоянное присутствие в сознании художников слова предыдущих этапов модернизма концепции Всеединого, по образному выражению Ницше, «не взломались заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинизма» [46, с. 136], или же наметился отход от высокого духа Греции в пользу традиционного католичества.

На рубеже XIX — XX века, когда наиболее ощущается непрерывность литературной традиции, весь комплекс влияний воспринимается в его двойственности и в то же время единичности, возникает новый концепт античности. Новизна связана с модернизацией понятия идеала, который, как считает, к примеру, В. Дильтей, «должен вернуться, но в более зрелой форме, на основании принципов нового исторического сознания» [25, с. 274]. Действительно, в переходную постромантическую эпоху мировоззренческие акценты в отношении Греции приобретают ярко выраженный позитивный характер. Ф. Ницше призывает всех уверовать в возрождение эллинского духа [46, с. 138]. Э. Роде заканчивает своё исследование «Душа» латинской фразой: «*Desinunt ista, non pereunt*» — Греция исчезла, чтобы возвратиться, скрылась, чтобы явиться вновь [125, s.404]. Я. Бурхарт сопоставляет современность с древностью по принципу всеобщей великой метаморфозы, «всё едино, единое есть всё, всеобщее одушевление во всём» [80, s. 18, 20]. Подобные оптимистические воззрения связаны в первую очередь с возрождением драмы.

В литературоведении ответ на вопрос, касающийся возрождения драмы, давался на разных уровнях. Среди многочисленных работ хочется

обратить внимание на те, в которых проводятся фундаментальные исследования, связанные с поэтапным развитием драмы. Так, к примеру, П. Штонди осмысливает её с общеисторической точки зрения, подчёркивает драматическую специфику каждого этапа [136, s. 45-56]. Г. Витковский воспринимает немецкую драму как духовный мыслительный процесс, согласно которому постепенно происходит отказ от классических понятий в пользу драмы-настроения [142, s. 37-80]. В размышлениях П. Шимана доминирующее значение приобретает трансформация моральных критериев, столь значимых, с точки зрения исследователя, для веймарских классиков и постепенно сходящих на нет в последующие эпохи. Если избрать несколько иной ракурс видения — проследить формирование драмы с позиции «встречных течений» и «модернизмоведения», то точкой отсчёта в таком случае может служить тот аристотелевский принцип подражания, от которого вынужден отталкиваться драматург. Он может принимать его полностью или частично, отрицать совсем, но в любом случае драматический писатель осмысливает принцип мимезиса. Не случайно «Поэтика» Аристотеля названа О. Шпенглером «самой роковой книгой для нашей поэзии», поскольку в ней, с точки зрения автора «Заката Европы», мало чёткости [72, с. 598].

Фундаментальный вывод XVIII столетия о подражании как творческой силе, приводит, как известно, к созданию национальной драмы в Германии. Безмерно значение и роль Лессинга, который «в противоречивой и сложной жизни Германии того времени ... органично синтезировал различные и вместе с тем взаимосвязанные поэтические проблемы: неоклассицизм, просвещение, сентиментализм» [59, с. 3, 6]. Пророчески прозревая подобный синтез в греческой драме, Лессинг одним из первых поднял вопрос о неправильном прочтении Аристотеля французами. Правда, обвинения Лессинга в адрес французов причудливым образом коснулись его соотечественников. Как оказалось, Аристотель допускал различные толкования, принцип подражания получал неоднозначную, зачастую противоречивую трактовку. Для наиболее полного раскрытия данной мысли необходимо обратить внимание на следующие факты.

Можно заметить медленное развитие немецкой драмы, в век классики связанное с именами Гёте и Шиллера, в романтический период — с Грильпарцером и Клейстом, в середине XIX столетия пишет Ф. Геббель, О. Людвиг, Граабе, Вагнер создаёт свои оперы, провозглашает искусство

будущего, которое «вырастает на свежей почве природы, растёт вверх подобно дереву» [10, с. 700]. Однако лишь на рубеже XIX — XX века бросается в глаза мощный драматический подъём, связанный в первую очередь с творчеством натуралистов, с предпринятым ими обновлением драматической поэтики.

Подобное ретардационное драматическое развитие можно в некоторой степени связать с нечёткими акцентами в отношении аристотелевских критериев. Так, Лессинг, предостерегая против внешнего подражания древним в отношении трёх единств, даёт возможность Винкельману сформулировать свою позицию — «древние подражали природе, мы должны в этом смысле подражать им» [12, с. 312]. Однако уже Шеллинг не принимает слова «подражание», оно ему кажется расплывчатым, как и слово «природа», всё это, по Шеллингу, «уподобляется вечно созидающей творческой силе, которая порождает саму себя». Поэтому и Гамана называет Шеллинг природным автором и духовно одарённым эллином, т.к. «Гаман чувствует везде присутствие живых существ» [66, с. 54 180]. Несколько раньше (1797) Шиллер в письме к Гёте называет Аристотеля «настоящим загробным судьёю для тех, кто рабски придерживается внешней формы, либо вообще не считается ни с какой» [50, с. 348]. Шиллер считает, что Аристотель не может быть ни понят, ни оценён в полной мере, именно сейчас наступает момент, «когда надо внести коррективы в само слово «прекрасное, очистить его от ложных представлений, поскольку господствуют идеи Винкельмана и Лессинга» [50, с. 349, 375]. Не порицая ни того, ни другого, Шиллер, тем не менее, думает о написании исследования относительно греческой трагедии, считает, что оно не предпринято до сих пор, нет значимых выводов ни в отношении греческого искусства в целом, ни греческой драмы в частности [50, с. 375, 377]. Интересно, что почти полвека спустя Ф. Ницше также уверен, что проблема греческой трагедии ещё не поставлена [46, с. 79]. Категорически возражая против понимания драмы как подражания природе, Ницше говорит о значимом, с его точки зрения, драматическом процессе: «художник приводит мир к тем границам, за которыми мир отрицает сам себя и снова ищет убежища в лоне единой реальности» [46, с. 147]. Можно заметить, что Ницше в данном случае спорит не с «роковой» книгой Аристотеля, а с Винкельманом, с его восприятием принципа подражания как неперемного следования красоте и природе. Не считая возможным, как и ранее Шиллер, связывать принцип

подражания с некой внешней формой, Ницше предлагает форму внутреннюю — лоно единой реальности, природное лоно («главное — чувство единства, погружение в лоно природы». [46, с. 79]). Ницше приходит к той незыблемой основе, которая для Винкельмана связывалась с принципом красоты и гармонии, а для Ницше наполнялась Первоединым философским смыслом. Именно подобное глубинное наполнение, выдвижение на передний план Первоединого, которое само по себе красиво, прекрасно и величественно, оказалось решающим для развития драмы в постромантический период.

Лессинг, определяя «Поэтику» как непогрешимое произведение, «почти такое же, как «Элементы» Евклида», писал, что «нельзя ни на шаг отступать от Аристотеля, иначе трагедия лишится своего совершенства» [116, s. 369]. Подобным высказыванием Лессинг невольно задаёт решающий тон модернистской эпохе, придаёт ей аристотелевский размах. Деконструкция аристотелевских принципов приводит к их новой интенции, что способствует как их творческой духовной модификации, так и творческому драматическому воплощению. Аристотель писал о трагедии как подражании действию жизни, счастьем, несчастьем, указывая при этом, что есть две причины действий — мысль и характер [3, с. 297, 298]. В драматическом деянии художников слова XVIII – XIX века более угадывается характер, на рубеже веков — мысль, вобравшая в себя характер. Будучи наследниками Аристотеля, вольными или невольными, писатели, избравшими для себя драматическое поприще, «подражают» жизни, бытию, космосу, ощущают свою сопричастность со всей Вселенной. Думается, что когда подобное сопричастие становится наиболее сильным и осязаемым, то тогда в полной мере развивается драма как высший род поэзии.

Г. Гауптман — один из тех, кто на рубеже XIX — XX века вновь «открывает» Грецию. Литературоведы признают непревзойдённое величие писателя в движении нового эллинизма, начало которому было положено Ницше. Однако, ведя речь о греческих рефлексиях в самосознании Гауптмана, исследователи обращают внимание на поздние драмы писателя, в частности тетралогию об Атридах, раннее творчество писателя не принимается в расчёт. Но не менее важно на основании античных воззрений прочтение драматургического творчества Гауптмана периода рубежа веков. Такое прочтение оказывается возможным при условии выявления достаточно чёткой личной позиции немецкого драматурга

касательно античной культуры. Она позволит ощутить «новый концепт самоопределения личности в эпоху модерна...концепт индивидуализации, являющийся центральным элементом современного мировоззрения ... прочувствовать перенос истоков миропорядка во внутренний мир личности» [34, с. 1, 12]. Несомненная связь Гауптмана со своей эпохой выявляет сходные направления мышления, доказывает влияния в ширину, как писал Веселовский. Не менее важны глубинные влияния, связанные с погружением в поток сознания автора, они свидетельствуют о сугубо избирательном характере, об определённом «выборе источника как предмета творческого усвоения ... принимающей стороны» [60. с. 22].

Для выяснения влияния «в ширину» и «глубину» необходимо затронуть одновременно несколько вопросов. Они касаются общих взглядов Гауптмана на Грецию, её мистико-религиозной оценки. Подобно своим современникам, немецкий драматург ощущает воскрешение античного прошлого, он точно знает, что Греция, хотя и похоронена, но не умерла, древняя страна для писателя является божественной, она никогда не исчезнет, многие поколения будут всегда пить из её источника [95, с. 93, 106, 129, 266]. Подобное мироощущение основано на глубоком мистическом чувстве, связанного с миром, казалось бы ушедшего в небытие.

Гауптман, будучи писателем эпохи модерна, ощущая неразрывную связь с прошлым, воспринимает его не как «чужое», а как «своё» — прочувствованное, пережитое, воскресшее в сознании, через определённые свойства духа вновь наделяемое плотью и кровью. Именно подобные ощущения позволяют ему назвать Грецию «вечной стариной вечной юности» [95. с. 166], себя лично определить как «грека, отбившимся от своей стаи», сказать, что его «место под греческим, а не под немецким солнцем, прийти к твёрдому и непоколебимому убеждению, что «существует другая действительность как противовес тому, что умирает» [94, с. 233, 278, 442, 445].

Мистический опыт Гауптмана, приобретённый им при глубоком погружении в «мастерскую» античности, способствует бессознательной выработке мистической интуиции на основе непосредственного мистического переживания. Именно оно позволяет Гауптману воспринимать античную Грецию как особый мир, который, воскрешая в сознании, становится реальным и зримым. Гауптман, стараясь всегда проникнуть в невидимое, благодаря мистическому погружению в

кажущееся небытие, бессознательно применяя мистическую стратегию (особых состояниях мистика, о которых говорил Шпёрл ( Сн: У. Шрёл, определяя мистику как дискурс литературы конца века, выделяет личный мистический опыт, мистическое погружение, мистическую стратегию, мистическое переживание, мистическую интуицию [132, s. 17, 18, 20, 23, 25, 115], уверен, что «мистическая связь с прошлым возрождается в настоящем», «то, что раньше было скрыто, становится зримым», «если бросить взгляд в прошлое, то благодаря провиденческому действию, оно вновь обретёт свои реальные очертания» [95, s. 8, 9, 162, 170].

Подобное мироощущение вырабатывается у Гауптмана посредством проникновения в глубины собственного духа. Следуя дорогой, предначертанной в давние времена надписью над храмом в Дельфах: «Познай самого себя»,— Гауптман уверен в истинности подобного пути. Он определяет самопознание как «необходимый путь для каждого человека, как важную жизненную задачу любого индивида, поскольку она связана с рождением человеческого духа» [96, s. 61]. Ощущая мистическую связь с прошлым, которое для Гауптмана возрождается в настоящем, драматург ведёт речь о «метафизическом зародыше — он расположен в мозгу человека и связан с душою мира подобно дереву, ствол которого тесно соприкасается с листьями и корнями» [95, s. 162]. Благодаря такому метафизическому зародышу оказывается возможным «провиденческое действие»: другая действительность, благодаря мистическому переживанию, осознанному посредством мистической интуиции, мистическому томлению души, воскресает из небытия. Недаром Гауптман уверен, что «греческие боги не исчезли, они живут в камнях, заснули, как ласточки в скале, ... поэтому внешний мир предстаёт в виде оболочки прошлого» [95, s. 83, 100].

Как видно, тесная связь Гауптмана со своим временем прослеживается прежде всего на основании твёрдой уверенности в возрождении античности. Сомнения писателей XVIII и XIX столетий рассеиваются в последующую модернистскую эпоху. В рубежное время «fin de siècle» происходит полная реализация модернистского типа сознания, поскольку принимаются все античные противоположности, стирающиеся в итоге в глобальном монистическом синтезе. Доминирующая мысль о всеобъемлющем единстве позволяет познать и принять античную эпоху как нечто близкое и родное, как то сложное время, в котором может быть обретено понятие Первоосновы.

Не случайно в конце XIX века наблюдается новый взгляд на понятие энтелехии Аристотеля. Х. Дрещ в 1909 году («*Philosophi des Organischen*») говорил об энтелехии как об индивидуальном принципе, способствующего строительству организма. Энтелехия, согласно Х. Дрещу, служит формообразующим моментом, «это само бытие, само становление, принцип соединения в самом высоком смысле» [82, s.120]. Осознание энтелехии посредством трансцендентной жизни индивидуального организма, проявление картины космического бытия через «душевную монаду» («*Seelenmonaden*») позволяет наиболее ясно и убедительно представить высказывания Гауптмана об античности, осознать, при всём его тесном соприкосновении со временем, глубокое личностное погружение в античный принцип экзистенции. Немецкий драматург воспринимает Грецию как трансцендентную энтелехию, живую жизнь, вечно порождающую саму себя. Кроющийся в античной энтелехии принцип становления и позволяет ей непрестанно воскресать из пепла. Поэтому и греческие боги, с точки зрения Гауптмана, заснули в скалах — для драматурга это не метафора реальности, а метафора души, переживания, той глубокой энтелехийной «*Selenmonaden*», которая «даёт отклик на события прошлого, в вечном повторении обретает вечную новизну, в постоянном изменении способствует столь же постоянному становлению» [95, s. 170]. Гауптман воспринимает Грецию как аттическое чудо, это, утверждает он, сама природа, которую «человек всегда и везде для себя открывает» [94, s. 332].

Понятия жизни, чуда и природы становятся синонимами в сознании Гауптмана. Это важный аспект монистического соединения, на который необходимо обратить особое внимание. П. Шпренгель в работе «*Todesehnsucht und Totenkult bei G. Hauptmann*» (1986) акцентирует расширение понятие жизни у Гауптмана под влиянием столкновения со смертью» [131, s. 11—34]. Шпренгель ведёт речь о драмах Гауптмана, где, с точки зрения немецкого исследователя, на первый план выступает тема смерти и жизни («*Михаэль Крамер*», «*Роза Берндт*»). Но не менее важно осмысление бытийных категорий жизни и смерти с позиции «мировоззренческого монизма»<sup>8</sup>. Они связаны с особыми мыслями Гауптмана о возможности воскрешения античности. Подход к древнему времени по принципу всеобщего одушевления, осознание античной эпохи

---

<sup>8</sup>термин М. Фик. [87, s. 12]

как живого организма, как неиссякаемой энтелехийной жизненной силы, воссоздающей в определённое время саму себя, позволяет драматургу верить в бессмертие античного мира.

Итак, античность для Гауптмана теснейшим образом связана с понятием жизни и природы, немецкий драматург не исследует древнюю эпоху, как многие его современники, а творчески переживает и проживает её. Думается, что в этом и состоит парадигма его индивидуального модернистского сознания, поскольку процесс душевного постижения становится шире и в значительной степени богаче теоретических изысканий. Всеобщая античная энтелехийная жизненная сила вливается в поток индивидуального сознания, приводит в итоге к преодолению границ между видимым и кажущимся, реальным и нереальным, внутренним и внешним, возможным и невозможным. Не случайно драматург отмечает, что его чувство греческого составляет мысль о единении всех вещей в многообразии: «Горы, люди, воздух, море, песок,— всё по— своему специфично и интересно, всё различно, но в очень сильной степени подходит друг другу» [94, s. 109].

Идея Единства, всеобщего одушевления, монистического синтеза напрямую связана с религиозными взглядами драматурга. Литературоведы в целом единодушны в решении вопроса, касающегося религиозных взглядов Гауптмана. В целом отмечается, что Гауптману свойственен сплав античности и христианства, «глубокие и серьёзные воззрения, выстраивающиеся в отношении к эллинской культуре, способствуют особенному чувству наполненной религиозности» [137, s. 29]. Однако есть очень важный момент, на который следует обратить внимание. Скорее всего речь следует вести не о сплаве античности и христианства, а о монистическом соединении язычества и религии Христа. Для Гауптмана «христианство» и «Христос» — разные вещи, понятия, почти диаметрально противоположные. Христианство отталкивает немецкого драматурга. Гауптман, мечтая о возрождении в современности естественной религии греков, считает, что «надо встать, как греки, на путь естественного религиозного служения, в нём должно быть сильное чувство божественного, сильное чувство греческого» [96, s. 180]. Христианство, считает Гауптман, борется с человеческим естеством, делает людей слепыми и глухими, не позволяет им радоваться жизни. «Христианство — тьма, язычество — свет, христианство — болезнь, язычество — здоровье,...мы бедные во всём, в чём античность богата» [95, s. 17, 19, 25,



99, 102]. Религия для Гауптман — это сама жизнь, «свергнутые с престола античные боги — это свергнутая жизнь» [94, s. 524]. Поэтому и возникает желание драматурга — «часть античной Греции перенести в христианский мир» [98, s. 281].

Интерес вызывает мнение П. Швенде (1987). Он определяет религиозное переживание Гауптмана как разновидность эскапизма, своего рода эзотерическую провиденциальность. Уход в мир грёз, античных фантазий связан, по Швенде, с сильнейшей религиозной саморефлексией, которая позволяет драматургу уйти от современных проблем в созданную им новую реальность [135, s. 80]. Между тем термин эскапизм применительно к религиозным воззрениям Гауптмана не может сопоставляться с традиционным значением эскапизма как «уход», «бегство». Вероятно, следует вести речь о творческом, деятельном, психологически — чувственном эскапизме Гауптмана, благодаря которому он наиболее полно проникает в жизнь, решая проблемы мира и человека. Эскапизм у Гауптмана, таким образом, носит монистический характер, через него сопрягается Христос и античность, индивидуальная религия и общественная.

Гауптман, подчёркивая глубочайшую связь между религией Христа и язычеством, считал, что обе веры построены на общем культе солнца [95, s. 15 – 17]. Солнечная религия для него — религия индивидуальная, общественная религия — плоская. Иисус, считает Гауптман, тоже имел индивидуальную религию, которая шла вразрез с господствующей. [100, s. 196]. Немецкий драматург, внося гетерогенную трактовку в самую основу религиозного принципа, снимает подобную гетерогенность культивированием чувственности. Она приобретает характер религиозного размышления: языческие верования, имея массовый характер, оказываются в итоге плоскими. Религию Христа, которая стала со временем общественной, также можно назвать плоской. Для их совместной деконструкции необходимо их «эскапическое» урегулирование. Таким и становится призыв Гауптмана: «с Иисусом к античности».

Как видно, вливаясь в общее русло модернистских исканий на рубеже веков, Гауптман в то же время во многом им противостоит. Так, он, подобно мыслителям прошлого столетия, зачарован идеалом красоты. Она захватывает Гауптмана, он читает «Историю искусств» Винкельмана, отмечает в ней вечные ценности, связанные с понятием красоты, величия и совершенства греческого мира [94. s. 392]. Гауптман называет

«Гамбургскую драматургию» одним из самых совершенных творений, «невозможно написать нечто подобное» [96, s. 175], Гауптман читает переписку великих классиков — Шиллера и Гёте, постигает и принимает их драматургические принципы, во многом касающиеся искусства античной трагедии. Так, ему оказываются близки их размышления об эпическом и драматическом поэте, об их невольном взаимном тяготении, «в чём и состоит подлинная задача искусства, наивысшем назначением которого является соединение единичности и всеобщности». Данное место из письма Гёте к Шиллеру Гауптман выписывает в дневник и подчёркивает красной чертой [50, с. 469; 100, s. 70]. Классические критерии, выработанные на протяжении прошлых лет, чрезвычайно важны для немецкого драматурга. В то же время Гауптман принимает и современные размышления, связанные с восприятием культуры Греции, в которой сильны дионисийско-аполлоновские культы, приводящие к экстазу души. Гауптман во многом соглашается с позицией Я. Бурхарта, считает его труд о Греции непревзойдённым шедевром [97, s. 104]. Зная произведение Роде «Психея» Гауптман принимает концепцию, согласно которой исследование религиозной мысли должно стоять в центре внимания современного исследования о греческой культуре [125, s. VIII]. Интерес вызывает у Гауптмана и мистические мысли Баховена, касающиеся в первую очередь рассуждений о вегетации болота, его природной религии [77, s. 319-325; 100, s. 67].

Как писатель эпохи модерна Гауптман связан своеобразным эпохальным канонem, касающемся взгляда на античную трагедию, и в то же время, проникая в глубины мировой культуры, выстраивает личную драматургическую концепцию. Так, ориентируясь на выводы Лессинга, философов-мыслителей своего времени Гауптман даёт определение трагедии — это вид давления из преисподней [95, s. 168]. Лессинг говорил о трагедии как поэтическом произведении, возбуждающем страх и сострадание [116, s. 282]. Гауптман, отчасти принимает его концепцию, но несколько иначе расставляет акценты. Он, признавая, что «истинная трагедия та, в которой сердце каменеет от страха, в театре должен воцаряться ужас» [95, s. 168], отходит от мнения Лессинга в отношении самого понятия ужаса. Гауптман подчёркивает, что чувство страха, охватывающее зрителей, подобно взгляду Медузы, «при взгляде на Медузу воцаряется тяжесть трагического..., писатель должен всё время представлять голову Медузы, узреть её внутренним оком» [96, s. 55, 206].

Следует иметь в виду, что на рубеже веков ужасная Медуза Горгона связывалась не только со страхом, но и с красотой, поражала своей прелестью. Так, Баховен, ведя речь о Медузе, ссылаясь на замечания Павсания [51; 2, 21, 6], подчёркивает, что Персей очарован мёртвой красотой Медузы, она в смерти обрела ещё большее женское очарование, чем при жизни. Сходная мысль и у Я. Бурхарта, он выделяет Персея как героя, который с огромным трудом избежал любовных чар страшной Горгоны.

Гауптман, будучи знакомый с философско-теоретическими исследованиями, касающихся древних мифов, учитывает культурно-философскую мысль рубежа веков. Говоря о чувстве ужаса как неизменном атрибуте трагедии, Гауптман подчёркивает его монистическую внутреннюю суть. Боги были жестокими зрителями в древней Греции, представление давалось в их честь, божественное служение через зрелище было кровавым, ужасным и устрашающим [95, s. 89, 167]. Однако приобщение к божественной сути требовало, считает Гауптман, сильнейшей внутренней релаксации, что влекло за собой определённое состояние — чувство радости, удовольствия, ощущения красоты бытия [94, s. 509].

Монистическое сопряжение противоречивых чувств (ужаса и красоты, страха и наслаждения) приводило к мысли о великой гармонии, внутренняя интенция которой связывалась с осознанием всеобщего трагического удела. Во времена Гауптмана в гармонии видели неразрывную последовательность причудливых логических и мистических сцеплений, нерушимый союз борющихся противоположностей. Они, сливаясь в многообразное единство, приобретают особый трагический синтез, тот, который заложен был изначально в дочери воинствующего Ареса и прекрасной Афродиты. Наиболее наглядно подобный синтез проявлялся во внутреннем ощущении ожерелья Гармонии — делая его обладательницу неотразимой, оно в то же время несло гибель тому, на кого распространялись его чары<sup>9</sup>

Гауптман, принимая мысль о всеобщем трагизме, лежащем в основе гармонической сути бытия, вносит в него особое экзистенциальное

---

<sup>9</sup>Так, Баховен ведёт речь о коварной жене Амфиарая. Эрифила склонила его принять участие в походе семерых против Фив. Амфиарай согласился, хотя и предчувствовал свою гибель. Он не в силах был устоять против внутренних флюидов ожерелья Гармонии, которое Эрифила постоянно носила. [77, s. 70 — 72].

содержание. Драматург выдвигает мысль о трагедии как «драме Демиурга. Её олимпийское изображение даёт возможность отразить драматическую технику Вселенной, в которой доминирует страдание и вечная радость ...Такова точка зрения на вечность, такова мистическая суть бытийных, глобальных соединений, рассматриваемых как особый вид колдовства» [96, s. 13-16]. Пытаясь творчески воссоздать подобное творение Демиурга драматург, считает Гауптман, строит её на основе естественной, природной религии. Не случайно, подчёркивает Гауптман, «в Греции театр и религия были соединены, сейчас необходима та религия, которая может быть представлена в театре» [96, s. 133]. Таковой является, с точки зрения Гауптмана, созидательная вера. Ощущение её глубокой силы и позволяет драматургу создавать трагедии, в которых главное значение приобретает «ход из времени в вечность». Наиболее ярким примером служит «Бедный Генрих» — германское сказание.

### **2.1. Концепт «новой» солнечной религии в драме-мистерии Гауптмана «Бедный Генрих»**

Определяя своё произведение как германское сказание Гауптман намеренно подчёркивает прямые параллели со средневековым текстом Гартмана фон Ауэ «Бедный Генрих». Действительно, Гауптман практически полностью сохраняет сюжет средневекового источника. Генрих поражён проказой, девушка Оттегебе готова пожертвовать жизнью ради его исцеления — Генрих, омыв свои раны в её крови, излечится от болезни. Однако Генрих не даёт ей умереть, почти в последний момент отказывается от жертвы. Он в итоге получает воздаяние — выздоравливает и женится на той, для которой был изначально дороже жизни.

«Бедный Генрих» — произведение многоплановое, как и все творения Гауптмана. Литературоведы при текстовом анализе обращали внимание на разные смысловые уровни, кроющиеся в глубинном содержании «Бедного Генриха»: интересные сравнения проводились с произведением Г. Фон Ауэ; параллели с библейской историей Йова; велась речь о трансцендентной проблематике, связанной со страданиями главного героя; подчёркивалась сила Эроса, определяющая внутренние судьбы героев. В самом конце прошлого столетия драма Гауптмана монистически осмысливается, доминантой признаётся солнечная религия писателя. Расширяя принцип монистического видения, можно вести речь о слиянии

различных экзистенциальных концепций, в результате произведение Гауптмана прочитывается как великая мистерия бытия.

Думается, что понятие мистерии оказывается несколько шире, чем монистический ракурс видения, поскольку в глубинной основе мистериальной мысли изначально заложен принцип глобального единства. Монистическая концепция предполагает относительное точное названия и обозначение тех противоположностей, которые должны соединиться. Такими противоположностями считает, к примеру, М.Фик душу и тело, слияние которых и создаёт понятие всеобщего единства («Leib — Seelischen Einheit»). Осознание мистериального глобального единства создаёт более широкое, хотя и более обобщённое представление, то, которое было свойственно философам и трагикам древней Греции. Они, как известно, усматривали природное единение всего со всем, воспринимали бытие как постоянно открывающуюся взору таинственную, божественную природу. Можно, поэтому, говорить о многообразном монистическом смысле, заложенном в самом понятии Единой мистерии великой драмы Демиурга. Монистическое множество приводит к глобальному мистериальному Единству.

Писатели модернисты начинают оценивать мир как мистериальную тайну со времён Канта. Отмечая в «Религии в пределах чистого разума» таинственное прозрение природы, которое и составляет суть божественной мистерии, Кант даёт духовный импульс последующим поколениям для восприятия мира как постоянно творимой мистерии. Современники Гауптмана осознают мистирию в целом как возвышение духа над трагическим жребием смерти, ориентируются на высказывание Геродота — он «знает о таинственных мистериях, но благоговенно умолчит о них» [19, II: 170, 171] и размышления Павсания, который намекает, что много чудес он «видел в Элладе, но в большей степени божественное покровительство простирается над элевсинскими мистериями» Каждый второй год те, кто совершают мистерии открывают камни, которыми заложена «Петрома». Мисты вынимают письма, касающиеся совершения мистерий, громко прочитывают их в присутствии посвящённых и ночью кладут их обратно [51: V. 10.1. с. 28; VIII, 15, 1]. Ф. Ницше, называя греков народом трагических мистерий, поглощён не таинственными обрядами, мистическая суть которых никогда не будет известна из-за обета молчания греческих мистов, а «мистериальным

учением трагедий, основанного на познании как единства всего сущего, в основе мистерий — предчувствие вновь восстановленного единства» [46, с. 93, 140].

Интерес Гауптмана к мистериям связан с ощущением глубокой связи человека и мира. Немецкий драматург воспринимает всё бытие как великую мистирию. Он видит в мистериях неиссякаемый источник открытий, принимая в то же время традиционную для его времени мысль о мистерии как проникновении в жизнь и природу [95, s. 117, 203]. При этом немецкий драматург, мировоззренчески углубляя современные ему концепции, наполняет широкое значение мистерии многообразными монистическими смыслами. Так, Гауптман ощущает мистирию комнаты, старых тикающих часов, мерцающих свечей, мистирию рождественской ёлки, мистирию леса, всей природы, мистирию зачатия, материнства, — во всём и везде вершится вечная мистерия [95, s. 59]. Она непостижима в своей сути, отчасти метафизична, воспринимается тогда, когда все явления приобретают сверхчувственный смысл, неодухотворённое становится одухотворённым, мир являет своё другое лицо, человека обволакивает мистерия [98, s. 95]. Мистерия для Гауптмана творится вечно, в великом космическом творении нет ничего не мистериального, во всём заложен глубокий сверхчувственный смысл, постижение которого открывает доступ в иррациональную сферу. Именно с этих позиций Гауптман даёт ответ на вопрос, что такое мистерия — когда «жизнь доминирует над смертью,... приоткрывается великая тайна становления,... ощущается триумф бесконечности... и человек оказывается во власти божественного космического веселья» [97, s. 63].

Последнее наиболее важно для Гауптмана и связано с его оценкой греческого культа, в основе которого лежит поклонение богине Деметре. Немецкий драматург, затрагивая характерную для эпохи модерна проблему, осознание Единства через постижение его множественности, решает её не столько на примере мифической судьбы Диониса-Загрея, сколько посредством внутреннего проникновения в природную суть греческой богини Деметры. Деметра предстаёт как монистическое божество, поскольку «связана и с олимпийцами, и с земными обитателями, и, наконец, с владыкой Гадеса» [95, s. 116, 120]. Деметра как мать-земля, как женщина, которая для спасения своего ребёнка решается на невозможное, требует, по Гауптману, столь же сильного экстатического

мистериального поклонения, что и Дионис-Загрей<sup>10</sup> Гауптман не разделяет их, но выделяет мистериальный культ Деметры, глубинное проникновение в который и способствует монистическому переходу страдания в радость, ощущению бескрайнего космического веселья [95, s. 117].

Столь же таинственен и мистериален художественный текст. Не случайно Гауптман определял драму как вид колдовства, говорил о её мистериальных задачах. Они в первую очередь связаны с делением действия драмы на внешнее и внутреннее. Каждое из них по-своему пронизано мистерией, поскольку «необозримые внутренние глубины требуют внешней оболочки, благодаря которой и создаётся в драме разрушающаяся и созидаящаяся жизнь» [96, s. 70]. Так называемая событийная канва может быть уподоблена внешнему мифологическому действию, второе – внутреннему, посредством которого вершится мистериальное просветление души. Мистерия, таким образом, охватывает и внешний мир, но проявляется и раскрывается через его внутреннее духовное прозрение. Внешнее и внутреннее теснейшим образом сопрягаются, монистически соединяются, познаются друг через друга. Для подобной созидательной самой себя, вечно творящейся мистерии необходим особый герой. Гауптман показывает героя мистически думающего, находящегося во власти тайны, до некоторого времени непостижимой для него самого. Во-вторых, это герой страдающий, поскольку в страданиях, считает немецкий драматург, заключена моральная регенерация, лишь через страдания можно постичь вечность. Наконец, в-третьих, это герой бунтующий, бунт его экзистенциальный, связан с отрицанием того миропорядка, который, казалось бы, изначально установлен творцом. Миропорядок этот не принимается мистериальным героем, однозначно отрицается, но в итоге постигается как нечто светлое, великое. Мистериальное движение от мрака к свету способствует внутреннему прозрению, самопостижению, восстановлению нарушенного гармонического единства с миром.

В литературоведении, как правило, мало уделяется внимания тому факту, что Гауптман работал над «Бедным Генрихом» больше, чем над другими своими творениями (с 1897-1902). Между тем данный факт можно определить как ключевой, он позволяет проникнуть в мистирию

---

<sup>10</sup>Так, Павсаний подчёркивает, что в Аркадии Деметра тесно связана с Дионисом, оба божества называются таинственными мистами. [51, 8. 54. 4. с. 311].

художественного творчества самого писателя. Гауптман изначально называет «Бедного Генриха» мистерией, говорит об особом драматическом ходе — проникновении в вечность [100, s. 58]. Такой ход сложный, долгое время непонятен самому автору. Гауптман пишет, что цель его окутана туманом, он сам не знает, когда этот туман рассеется [100, s. 67]. Можно говорить о сверхсложной драматургической задаче — «старый росток пересадить в новую почву» [100, s. 71]. «Старый росток» — средневековый текст Гартмана и история ветхозаветного Йова. Они являются для Гауптмана праформой, он поэтому должен изменить первоисточник не внешне – событийно, а внутренне — мистерийно. Средневековый текст осмысливается Гауптманом как внешнее мистериальное действие, своего рода фоновая концепция, вершащаяся по тем событийным канонам, которые были заданы в прошлом Гартманом фон Ауэ. Следует иметь в виду и особую реакцию Гауптмана на слова Гёте в отношении «Бедного Генриха» Гартмана фон Ауэ. Гетё не принимает данного творения, испытывает к нему брезгливость: «Для прокажённого девушка жертвует собой, данная мысль подаётся как движущий мотив страстной любви. Как это отвратительно!» [100, s. 15, 624]. При всём своём почитании метра немецкой литературы Гауптман в данном вопросе не согласен с ним. Он выписывает слова Гёте в дневник, подчёркивает, что «Гёте мыслит не в глубину, а в ширину, отвращения не может возникнуть, только жалость» [100, s. 375].

Что касается истории ветхозаветного Йова, то она привлекала Гауптмана на протяжении всей долгой работы над «Бедным Генрихом». Писатель поражён силой безмерных страданий Йова, его богоборческим бунтом. Рассуждая в своих дневниковых заметках о нечеловеческих мучениях Йова, о страшной проказе, поразившей его тело, Гауптман, не испытывая доверия к «общественной» религии, обходит молчанием финальное примирение Йова с богом. Гауптман, чувствуя глубокое потрясение от данного библейского текста, выделяет в нём «идею мудрости и идею смерти, величайшие страдания и величайшее счастье» [100, s. 57-60]. «Бедный Генрих», таким образом, может прочитываться как произведение времени модерна, когда на основании расшатывающихся традиционных формул (в данном случае такими «формулами» можно считать ветхозаветную историю и текст фон Ауэ) создаётся новое творение — с прежним сюжетом, но принципиально иным миропониманием.



Исследуя художественный контекст «встречных течений» в связи с анализом «Бедного Генриха» Гауптмана, можно увидеть несомненные связи с мистериальной романтической драмой. Она, считает, к примеру, А.В. Карельский, приводит к определённому эволюционному тупику, доминирует отвлечённо-морализаторская сфера, утрачивается главное — образ человека [31, с. 83-98]. Однако важна в данном случае не столько высокая, или низкая оценка мистериальной драмы романтиков, сколько сам факт её возникновения. От мистериальной романтической драмы протягиваются крепкие нити к прошлой античной драме-мистерии и будущей «новой» драме эпохи зрелого модерна. Романтики интересуются структурой средневековых мистерий, в которых главным оказывается таинство вечного прегрешения, искупления, страдания, воздаяния («Жизнь и смерть святой Генофефы» Л. Тика, 1800; «Гале и Иерусалим» А. фон Арнима, 1811; «Основание Праги» К. Brentано, 1804). Романтиков привлекает «грандиозность мистерии: и проблематика, рассматривающая судьбы мира и человечества, и объём композиции, и число действующих лиц» [58, с. 59].

Г. Гауптман определял «Кетхен из Гальброна» Клейста как великую романтическую мистериальную драму, в ней, по мысли немецкого драматурга, заложено мистическое переживание мира. «Кетхен» для Гауптмана — это «истинное чудо, в ней представлен весь пёстрый мир, все сословия» [96, s. 15], иными словами, вся та «грандиозность», которая столь значима для драмы-мистерии. Гауптман считает, что Клейст творчески воссоздаёт то, что Шиллер связывает с «наивной» поэзией, в «Кетхен» — наивная радость, наивная, чистая любовь, вся полнота бытия, всеобщее цветение мира, его мистериальное античное ощущение» [96, s. 15, 16]. Гауптман считает, что Клейст в своём «наивном» творении следует незыблемым законам античной философии, согласно которым сильнейшие страдания в основе своей заключают безмерную радость, это и есть, по Гауптману, мистериальный путь познания и восприятия мира. Он выделяет в «Кетхен» «наивную» любовь, ту, «которая разрушает старый мир и создаёт новый» [96, s. 15-16], признавая тем самым за Эросом великую мистериально-созидательную силу и вселенскую мощь. Драматические доказательства подобного признания предоставляет Гауптман в произведении «Бедный Генрих».

В «Бедном Генрихе» весьма ощутимо прохождение героем особых мистериальных этапов. Вначале Генрих лишь приближен к мистерии.

Гауптман выделяет несколько моментов такого рода приближения. Одним из них можно считать монолог героя, когда Генрих стоит, опираясь рукой на ствол вяза. Вяз в данном случае является глобальной метафорой природы, с которой мистериальный герой должен иметь нерушимую связь. На рубеже веков особенно подчёркивалась данная мысль. Так, Я. Бурхарт, размышляя о мистериях, пишет, что «все природные явления истолковывались как знаки, полные глубокого значения» [80, s. 277]. Сходной позиции придерживается Э. Роде, «мистерия — это установление особенных отношений с природой» [125, s. 35].

Герой Гауптмана не ощущает вселенскую природную силу и мощь. Напротив, можно говорить о его сильнейшем разобщении с нею. В природе всё блаженно и спокойно, а Генрих живёт в мире, но не с миром, мечтает о покое, который, как он надеется, должен воцариться в его душе, но не может его обрести. Так, Генрих желает обладать спокойной силой старого вяза, внутренне впитать её, но данное желание неосуществимо, поскольку душа его объята расколом, распадом. Нетрудно увидеть, что подобное жизнеощущение было свойственно мастеру Генриху — герою «Потонувшего колокола». Действительно, можно говорить о его включённости в мистирию мира, вести речь об особых духовных мистериальных этапах героя «Потонувшего колокола». Однако есть существенное различие между героем «Потонувшего колокола» и более поздним произведением Гауптмана «Бедный Генрих». Именно данное различие позволяет представить их в статусе «модернистских индивидуальностей». Мастер-литейщик с самого начала знает, что он хочет — творчества, создание перезвона колоколов. Генрих, названный Гауптманом бедным, не может долгое время постигнуть ни себя, ни мира, разобраться в своих желаниях и стремлениях. Никому, прежде всего самому Генриху, непонятно, почему же он оставил свою прежнюю жизнь и поселился в шварцвальдских горах. Средневековый рыцарь представлен Гауптманом как современный человек, с опаской относящийся к прошлому, сомневающийся в настоящем, боящийся будущего.

Пласт прошлого весьма велик и значителен. Гауптман передаёт его через двойной ракурс воспоминаний Генриха, они представлены в ярких красках и насыщенном цвете: ему грезятся золотые дни весны («goldene Frühezeit»), он возвращался с охоты, малышка Оттегебе встречала его, тогда сердце наполнялось жизнью, звучало, звенело от радости («das Herz mir scholl»). В его памяти всплывает и другое «золотое время» — Генрих

называет его райским блаженством, он видит себя среди мраморных палат на чудесном острове, голубые волны, пёстрые, цветы, яркое солнце:

...solchen Paradiesen...

Pracht auf uns lastet, Wonne uns bedrückt...

blaues Blütenblut scheint dir das Meer, das Marmorstufenlecht  
und Gold und Purpur blitzen...

Сам Гауптман часто грезил о подобном совершенном бытии на острове, называя его «реальностью чуда, несовместимого с повседневностью. Эта истинное греческое бытиё, которое спасает от оков христианства» [98, s. 281].

Герой Гауптмана, будучи человеком позднего этапа модерна, изначально предчувствует во мраке сознания верный световой путь — проникновение в реальность чуда. Оно связано с Оттегебе, с любовью, с обретением великого Эроса. «Золотое время» жизни ассоциируется у Генриха с его «маленькой женой», как он звал ранее Оттегебе, не случайно именно ей он рассказывает о жизни на острове, не понимая при этом, что «греческое бытиё» воплощается в той девушке, которая рядом с ним. Однако подобное предчувствие у Генриха скрыто за завесой бессознательного, как писал Э.фон Гартман «бессознательное заложено в самосозерцании... в мистическом знании о себе самом» [14, с. 166, 253]. Такое знание отсутствует у героя, он погружён в прошлое, но недоверчивое отношение к нему не позволяет Генриху осмыслить минувшие года как интуитивный прорыв в настоящее и будущее.

Герой как бы намеренно отрекается от своих «золотых дней весны». Не случайно ключевое, ударное слово центрального монолога, значимого для прохождения первого мистерийного этапа, «damals». Оно неоднократно повторяется, благодаря чему текст начинает звучать:

Ja, damals! damals! Wohl erinnr' ich mich.....

Ja, damals, damals! Wie das Herz mir schwoll,....

entrücht aus jener goldenen Frühezeit,  
das Ottegebe mir, mein klein Gemahl

Монолог не столько произносится, сколько поётся. Воспоминания создают особую мелодию, это немая музыка прошлого. Оно, бесспорно, прекрасно, но пугает Генриха. Его страшат неведомые внутренние звуки («mein Inneres laut»), раньше он сразу засыпал и не реагировал на скрипы ворот, крики конюхов, топот лошадей. Но это были привычные шумы внешнего мира, а сейчас Генрих вынужден слушать внутренние звуки

души, именно они наполняют сердце героя непроходящей тревогой. Генрих окутан тишиной («Hier ist still»), что для Гауптмана является важнейшим показателем мистерии. Драматург отмечал, что «тишина цветёт и звучит, человек купается в ней, набирается сил и познаний» [100, s. 133]. Его герой, напротив, внутренне противится тишине, хотя и признаёт её великую силу. Звуки и шумы, по Гауптману, «должны проникнуть в сердце, зазвучать в нём» [95, s. 11]. Генрих намеренно отторгает от себя внутренние звуки, хотя они в некоторой степени находят отклик в его душе. Поэтому грандиозная природная мистерия чужда ему. Генрих не воспринимает её света — замечает не утреннее великолепие, а мёртвый свет месяца, изливающий на землю своё сияние:

und während draußen über Moor und Wiesen  
der Mond sein totes Licht ergießt und etwa...

Свет, считает Гауптман, не может быть мёртвым, «человек погружается в свет, наслаждается им, даже его отблеском, совершая тем самым божественное служение» [94, s. 511]. Не ощущая связи с природой, внутренне закрываясь от неё, Генрих тем самым воздвигает между собой и природой прочную стену. Одухотворённость мира ему чужда, природная мистериальная тайна неведома, мистическое Единение с Вселенной недоступно.

Поэтому и определяется Генрих как прокажённый. Проказа не может считаться только физическим недугом героя, как это было в средневековом тексте. Проказа служит обозначением психологического состояния Генриха, М. Фик, говоря о подобной болезни в драме Гауптмана, подчёркивает: «обретая жизнь, Генрих как бы сбрасывает с себя проказу» [87, s. 240]. Действительно, слово «прокажённый» (aussätzig) встречается крайне редко, как правило, употребляется другое – противная эпидемия (die widerliche Seuche). Подобное определение является более широким, обобщённым, свидетельствует о незримых контактах человека и Вселенной. Недаром мать Оттегебе — служанка Бригита — определяет состояние Генриха как болезнь духа («der Herr ist krank, doch einzig im Gemüt»), а её дочь уверена, что тело прокажённого есть отражение картины мира. Сейчас Генрих отрешён от него, его задача – продвинуться вперёд по мистериальному пути, на котором в равной мере, причудливо переливаясь и переходя друг в друга, значителен как пласт тьмы, так и пласт света. Связанные с вечным природным разрушением и становлением, они, будучи законом творения, способствуют постижению героем мистериальной истины.

Однако цель его пути, само его значение скрыты от Генриха. Бедным гостем называет его Гауптман, перефразируя хорошо известную ему фразу из стихотворения Гете «Sagt es niemand»: «Bist du nur ein trüber Gast Auf der dunklen Erde». Гауптман пишет, что «пропустил через себя эти слова, в которых смерть и становление выступают вместе. Я ощущал, что внутренне погибаю от смерти и становления. Я почитал смерть как бедный гость на этой мрачной земле» [98, s. 151]. Создавая драму о рыцаре Генрихе, Гауптман погружает своего героя в мистериальную экзистенцию, позволяет ему пройти тот путь духовного развития, который был в прошлом осознан и осмыслен им самим.

Генрих называет себя странником, пилигримом. Напрашивается мысль о сходстве с романтической идеей странничества. Однако сходство представляется иллюзорным, оно в некоторой степени заключается в самой идее странничества, движении как сакрализации пути, по мысли Ф.П. Фёдорова [65, с. 80]. Идея сакрализации, бесспорно, присутствует. Но если романтический герой выходит на дорогу, объятый томлением, романтическим *Senhsucht*, то «бедный гость» Генрих вынужденно вступает на этот путь. Ему свойственно не томление, а отчаяние, путь Генриха, следовательно, не сакрален, а мистериален, что для Гауптмана представляет большую разницу. Она заключается в идее экзистенциального бунта, который, по мысли Гауптмана, почти неприемлем для романтического героя, но вполне закономерен для героя позднего модерна, включённого в великую мистерию бытия.

Экзистенциальный бунт лежит в основе следующего этапа на пути мистериального самопознания Генриха. Герой ропщет на творца, который предоставил в удел человеку лишь смерть, обрекая его тем самым на жизнь полную страданий и сожалений. Подобные мысли закономерны по ходу внешнего действия – проказа всё больше разъедает его тело, он одичал, оброс, бежит в лес, скрывается там от людей. Но наиболее сильны изменения внутренние, связанные с трагическим осмыслением сути мира и сути человека. Подобное осмысление ярко раскрывается в монологе начала третьего действия: *Stille. — Gut. — Mein Reich. — Ich bin bewehrt mit einem Panzer. — Meine Welt geht wider auf um mich: — um mich allein. — Ich bin nicht einsam. Nein! Die Einsamkeit erschlägt mein Herz nicht! Kein Erstricken — nein! — begraben im harten Eiskristall des Raum! Ich bin nicht einsam. — Schweigen: rein. Kein Laut. Kein Scherbenrasseln! Weitmeer.* Обращает на себя внимание особая пунктуация: почти после каждого слова ставится

точка и тире. Это знаки-размышления, позволяющие увидеть, что в отрывистых репликах Генриха кроется некий глубинный смысл. Распространённые предложения крайне редки, зачастую даются одни существительные (Тишина, пространство, уединение, мировое море, молчание, удушье). Генрих произносит монолог как бы про себя, с его уст срываются лишь некоторые слова, призванные демонстрировать лишь обрывки мыслей. Однако благодаря знакам— размышлениям, обрамляющим речь героя, выстраивается определённая картина его мыслительного процесса. Так, Генрих воспринимает столь чуждые ему ранее тишину и молчание, но тишина эта пугающая, а молчание равно немоте. Он чувствует вокруг себя и внутри себя пустоту склепа, хотя удушья нет, но он как бы замкнут в мировом пространстве, окружён мировым морем, которое манит в свою бездонную глубину.

Гауптман неоднократно подчёркивает особое действие героя на этом этапе – он роет себе могилу. Подобное действие призвано демонстрировать крайнюю степень его страданий, полное погружение в беспросветный душевный мрак, отречение от света, мира, от себя самого, он своим действием как бы воочию призывает смерть, зная, что она в любом случае его настигнет. Жизнь обесценивается в его глазах, он называет её разбившимся прибором, рано или поздно нагое тело будет окутано саваном (*In Grabeslinnen giwickelt bist du und ein nakter Leib, heut oder morgen must du drinn erkalten*). Генрих осознаёт брэнность человеческого удела, итогом подобного осознания и является богоборческий бунт. В речах Генриха возникает образ смеющего бога, разрушающий глаза, которые на него смотрят, рвёт сердце, желающее его любить, отрывает от себя детские руки, которые протягиваются к нему. Бог смеётся над людскими страданиями:

Doch dieser Gott  
zerstört das Auge, das ihn sieht, zerreißt  
das Herz, das ihn will lieben, und zerknickt  
die Kindesarme, die sich nach ihm strecken,  
.....Gott lacht! Gott lacht.

Как видно, подобное состояние рыцаря Генриха позволяет говорить о всё более обостряющихся его внутренних противоречиях. Погружение в мистирию, считает Гауптман, «влечёт за собой упоение и опьянение жизнью, проникновение в жизнь, в природу (в природную жизнеоснову, или природную энтелехию) и составляет сущность мистирии» [95, s. 203].

Поэтому великая мистериальная тайна становления должна непосредственно, природно, открыться сама — это ощущение Первоедиства. Познание его возможно, считает Гауптман, благодаря истинной, здоровой религии, связанной, как греческая, с переживанием жизни во всей полноте, получение от жизни радости и удовольствия [100, s. 137, 224]. Герой Гауптмана рыцарь Генрих, культивируя свой экзистенциальный бунт, по-прежнему далёк от понимания истинного сути природной мистерии, в основе которой заложено понятие природной радостно— печальной жизни и природной естественной религии. Главное в мистерии, затрагивающей в первую очередь сферу духа, монистическое соединение противоположностей, тогда как у Генриха доминирует их чрезмерное разъединение. Он поглощён идеей смерти, почти полностью отрекается от жизни, апофеоз печали и страдания заставляет его отбросить мысль о любви, счастье и радости как ценности ненужные и неприспособленные для мира, охваченного всеобщей проказой.

Между тем подсознательно Генрих понимает, что бежит от себя самого. Именно этим в значительной степени объясняется его уход в лесную пещеру — он отдаляется в первую очередь от Оттегебе, от силы своих чувств к ней. Показателен рассказ Генриха о приходе девушки к нему. Данная сцена может быть прочитана на нескольких уровнях. Так, патер Бенедикт и старый Готфрид уверены, что Оттегебе приходила к Генриху, чтобы убедить его принять её жертву и отправиться к врачу в Солерно. Скорее всего, так считает и сама девушка. Однако вся сцена полна иносказаний, во всём ощутиим двойной смысл. Согласно скрытому прочтению текста встреча Генриха и Оттегебе может рассматриваться как апофеоз любовного томления, любовного стремления, любовного борения.

Гауптман определял любовь как помешательство, называл страсть иррациональным феноменом, поскольку о сущности любви никому ничего не известно. «Образ колдовского напитка прошёл через тысячу лет, сегодня он столь же значим, как и раньше» [98, s. 152]. Любовь Гауптман считает ночной и тайной, «её символ — слепой крот, который роет ходы глубоко под землёй. Любовь — это сети паука, в которых запутывается человек, преследование Эросом является одним из видов мании преследования» [98, s. 280]. В то же время, монистически сопрягая гетерогенные противоположности, Гауптман подчёркивал, что именно любовь приводит к обновлению души, без любви нет жизни, нет религии» [98, s. 260]. Любовь, по Гауптману, способствуя познанию первоединого,

раскрывает мистериальную суть мира и мистериальную суть человеческой души.

Творческим воплощением подобных мыслей драматурга и является встреча Генриха и Оттегебе. Рыцарь определяет своё чувство к Оттегебе как злую чертовскую шалость («das war des Teufels schlimmstes Bubenstück»), дьявольское искушение, не подпускает девушку к себе, бросает в неё камни, понимает, что не выдержит долго, хочет бросится к ней, обнять, в итоге бежит от неё, считая, что поражён ужасным проклятием («bin ich von ärgsten Fluch versehrt»). К. Дюпрел оценивал человека как «двойственное существо, соединение двух сущностей, двух разнородных, но единых начал, загадочный союз души и тела» [24, с. 48, 49]. Гауптман, показывая противоречивые внешние действия, обусловленные внутренним состоянием, лишает своего героя такого союза, отказывая ему на данном этапе мистериального пути в личной причастности к сверхчувственному, к «Weltseele». Ключевое слово третьего действия — заблуждение («das Irrtum»). Генрих отрёкся от прошлого, от «золотого времени» «damals», приходит к осознанию настоящего как «Irrtum», мистериальная задача героя обрести в будущем духовный приют, кров, убежище — «Obdacht». Он постоянно его ищет: сначала в шварцвальдских горах, потом в лесу, наконец, решается пойти с Оттегебе в Солерно, не догадываясь, что дорога внешнего «Obdach» — мнимая, нежизненная, неприродная, небожественная. Душевное успокоение наступает только в связи с обретением «Obdacht» внутреннего.

Понятие внутреннего «Obdacht» является ключевым в автобиографическом произведении Гауптмана «Книга страсти». Стремление к нему — это стремление к дому, теплу и уюту, в первую очередь духовному, что связывается в сознании драматурга с успокоением души, с обретением катарсической гармонии [98, s. 134]. Книга страсти» может прочитываться как история духовных поисков, которые не могут быть завершены. Не случайно Гауптман почти в самом финале даёт эпиграф из Канта. Кёнигсбергский философ категорию Дома рассматривает не как вещь в себе, а как особое явление, представление, трансцендентное обозначение неведомого («Das Haus ist gar kein Ding an sich selbst, sondern nur eine Erscheinung, Vorstellung, deren transzendentaler Gegenstand unbekannt ist» [98, s. 407]. Дом, приют, кровь — это, считает Гауптман, «существительные, служащие речевыми знаками для определения особых свойств душевной жизни. Они являются основой для



определения трансцендентальной сути вещей» [98, s. 413]. Такую основу и необходимо познать рыцарю Генриху.

Что касается естественной религии, то на мистериальной стадии «Irrtum» Генрих близок к её постижению. Оно заложено в самой основе экзистенциального бунта. Генрих говорит патеру Бенедикту, что бог был с ним до того момента, пока патер не пришёл, служитель церкви прогнал его:

Ich weiß, weiß, das er lebt!

Und wahrlich, er war bei mir, eh' ein Mönch

kam und ihn hier vertrieb. Ja, ja, so ist' .

Как видно, Генрих бунтует против бога патера Бенедикта, того бога, кровавую жертву которому готова принести Оттегебе. Генрих предчувствует своего личного бога, он бог жизни, бог любви, а не смерти. О подобной религии пытается рассказать Генрих патеру, он говорит несколько путано, ему самому пока далеко не всё ясно. Доминируют противопоставление: «тот» (официальный) бог и «этот» (личный), что находит воплощение в бунте против «того» бога.

Итогом такого умонастроения героя становится особое внутреннее брожение — Гауптман определяет его как «состояние, лишённое лирики» [98, s. 222]. В душе Генриха созревает тёмное решение — он готов принять жертву Оттегебе, подчиниться её решению, которому столь долго сопротивлялся — избавиться от проказы ценою её гибели. Между тем, начиная с этого момента, можно говорить о весьма осязаемом внутреннем повороте, который вершится в душе Генриха — он постигает естественную солнечную религию, в основе которой монистическое слияние языческой религии и учения Христа. Такая созидательная, как называет её драматург, религия проникает в сознание постепенно, процесс душевного обновления всегда мучителен, сила переживаний безмерна.

Столь сложный внутренний процесс Гауптман представляет через образ огня, который является центральным в четвёртом действии. В груди Генриха полыхает ядовитое пламя, он жаждет напиться студёной воды, чтобы потушить его («*gieb mir Wasser das ich die giftig stehenden Flammenzungen...ausloschen kann*»), но спасение от него нет, оно полыхает изнутри. В уста Генриха Гауптман вкладывает своеобразную молитву — он просит неведомого ему пока бога потушить все муки света в чёрной траве темноты («*losch alle Qual des Lichts im schwarzen Schotz*»), солнце бушует в голове подобно змеям, света он боится, свет ужасен, дневное

светило бросает в него свои отравленные стрелы, Генрих горит в огненном круговороте, который тащит его за собой сквозь лес («als war ich selbst ein Brand...und brennend durch die Wälder fährt»).

Огонь и свет являются важными составляющими поэтической картины Гауптмана. М. Фик, обращая на данные образы особое внимание, усматривает сильную связь с амбивалентным принципом Я. Бёме. «Огонь и Вода вместе составляют световой принцип в произведениях Гауптмана. Он понимает теософию как науку об основных жизненных категориях» [87, s. 252]. По этому поводу можно сказать следующее. Несомненное влияние средневекового мистика на Гауптмана не может исчерпать герменевтического анализа, с помощью которого необходимо рассмотреть эту сцену. Её многогранность и широта выявляют сложную образную символику, объяснение которой может быть дано в контексте размышлений Гауптмана об античности.

Называя античную религию, как и многие его современники, природной и естественной, признавая величие мистериальной философии древности, Гауптман творчески воплощает в «Бедном Генрихе» духовное содержание языческой веры. Гауптман подчёркивает, что в философии Платона его наиболее привлекает идея образования высших богов из огня. Немецкий драматург имеет в виду диалог Платона «Тимей», в котором «божественный род являл взору высшую блистательность и красоту, безупречность и округлость..» [53, с. 442]. Огонь, следовательно, являет для Гауптмана нечто совершенное, связан с природной античной религией, с культом солнца, с богом Гелиосом, подобным в мистериальном значении (первозданной солнечной энергии) богу Дионису. На таких соответствиях и строится, по Гауптману, божественная мистерия — это всегда движение к свету: «человек возвращается из глубокой ночи к свету, из темноты в широкую сферу приходящего света» [98, s.341]. Подобное движение к свету наделено особым видением — «мистериальный свет огня сияет не для глаз, а для чувств» [98, s. 338]. Огненное мистериальное посвящение, поэтому, явление больше внутреннего плана («innerliche Weihen»), а не внешнего ритуального действия. «Мистериальный огонь раскаляет душу, она сгорает,... но возрождается для новой жизни, руководимой твёрдой,... творческой божественной рукой» [98, s. 147, 419].

В огне для Гауптмана, таким образом, раскрывается сущность мистериальной идеи (сн: например, Павсаний рассказывает о святилище Диониса Светоносного или Огненосного. В его честь совершается

праздник Ламптерии. В его храм ночью несут факелы, а по всему городу стоят чаши с вином. [51; 7.27. с. 208]. Огонь «высвечивает тёмные тайники души, способствует самораскрытию, выводит на дорогу познания, высокого духовного бытия» [100, с. 68]. В отношении героя Гауптмана рыцаря Генриха можно говорить об особой огненной реакции души. Генрих и боится света, и стремится к его пламени, страшные душевные муки, представленные через образ огненного круговорота, от которого герой не может избавиться, огненные стрелы, исходящие от Солнца, приводят к страданиям, к желанию вновь погрузиться в душевную темноту, в смерть, в пропасть, в ничто, но и пробуждают радость жизни, предчувствия нового бытия. По Гауптману, подобное разнородное смещение, приводящее в итоге к мистериальному единению с Первоединым, и составляет сущность природной религии солнца. Огонь ядовито жалящий, смертельно обжигает, но и очищает, способствует прозрению божественного света посредством отчётливого видения темноты внутреннего созерцания.

Постижение глубокого смысла солнечной религии объясняется силой любовных переживаний. Эрос, воплощающий для Гауптмана принцип развития, обновления души, непосредственно связан с животворящей силой мистериального солнечного служения. Постепенно Генрих проникается убеждением, что отравленные стрелы, поражающие его душу, уничтожают прошлую жизнь, ту, в которой не было света солнца, была лишь темнота отчаяния и страх смерти. Очистительная сила огня позволяет рыцарю достичь высокой ступени мистериального посвящения, связанного с духовным озарением. Генрих постигает глубокую мистериальную мудрость – лишь тот, кто способен на самоотречение, достоин того, чтобы жить дальше; тот, кто отказывается от самого себя, призван к высшему очищению, спасение другого приносит благо самому спасителю.

Поэтически данная мысль представлена в тексте через образы трёх лучей. Они воспринимаются Генрихом как лучи благодати, лучи божественного милосердия («...Stral der Gnade streite») Первый луч согревает душу, из неё уходит ненависть, страх, безумие, он становится беспомощным:

...ward ich gereinigt das Gemeine stob  
aus der verdumpften und verruchten Brust....  
entwich, der Haß, der Raserei, mich aufzuzwingen  
den Menschen....

Второй луч благодати вносит в мир и в душу светлый элемент, от него звучат холмы для радости, моря для блаженства, небесный свод для счастья:

Und in der Flut des lichten Elements  
entzündeten die Hügel sich zur Freude,  
die Meere zur Wonne und die Himmelsweiten  
zum Glücke wiederum...

Отныне Генрих может видеть и слышать то, что было ему недоступно ранее — звучание холмов, морей, небес, он потрясён собственным прозрением, замечает обилие красок вещного мира. Перед его взором простираются рубиновые горы, они горят как драгоценные камни. К Генриху возвращаются силы, он напрягает всю свою волю, направляя её к жизни, счастью, любви, радости, чувствует, что должен или стать здоровым, или умереть вместе с девушкой:

...began ein seliges Drängen und ein Gären  
erstandener Kräfte: die erregten sich  
zu einem starken Willen, einer Macht  
in mich! ...Noch ward ich nicht gesund,  
doch fühlt' ich eins: das ich es mußte werden  
oder mit ihr den gleichen Tod bestehen.

Третий луч благодати проникает в душу Генриха в тот момент, когда он понимает, что не примет жертву Оттегебе, не отдаст её на заклятие ради собственного спасения. Последний луч позволяет Генриху ощутить всю мощь мистериальной солнечной эманации — пройдя очищение светом, ощутив возвышенный животворящий огонь солнца («Sonnenfeuer») он исцелился, обрёл новое бытие благодаря животворящей силе великого Эроса:

...das Wunder war vollbracht, ich war genesen!  
...der reine, grade, ungebrochene Strom  
der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen  
in die geheimnisvolle Kapfel, die  
das echte Schöpfungs — Wunder uns verschließt:  
dann erst durchdringt dich Leben.

Таков итог мистериального пути героя — обновление души, ощущения нового рождения, восприятие мистерии мира как великой

мистерии любви. Гауптман сообщает современной драме то греческое мистериальное настроение, которое, с его точки зрения, овладевало древними мистами — постигая Первоединое, переходя из темноты в свет, они, вплотную соприкасались со смертью, постигали тем самым жизнь, возвышались духом над всеобщим трагическим жребием.

## 2.2. «Греческая» драма Гауптмана «Возчик Геншель»

Драму Гауптмана «Возчик Геншель» (1897), как и германское сказание «Бедный Генрих», можно прочитывать как «греческую». В «Возчике Геншеле» античная концепция бытия проявляется в идее судьбы, через проблему страданий и душевной катарсической гармонии.

Авторов греческих трагедий, как известно, интересовали вопросы судьбы, родового проклятия, взаимодействия человеческой и божественной воли. В XVIII веке Лессинг, не столько решая, сколько ставя новую драматическую задачу — творчески воссоздать дух античного искусства — невольно вновь обратился к сложным вопросам, задаваемым в глубоком прошлом греческой трагедией. Ответы на них пытается дать Гёте. Он считал, что в трагедии «должна повелевать судьба, или же нечто, определяющее сущность природы человека — сила, которая слепо ведёт его в определённом направлении. Она уводит его от цели, а не приводит к ней» [50, с. 344]. Шиллер, предпринимая в «Мессинской невесте» попытку осмыслить с позиции своего времени античную концепцию судьбы, объясняет роковые действия случайным недоразумением. В дальнейшем сходным образом поступит и Клейст. Не принимая ни античную, ни шиллеровскую позицию, он, тем не менее, в «Семействе Штрофенштейн» демонстрирует «близорукость человеческого разума, бессилие предвидения» [31, с. 256], утверждая, как и Шиллер, весомую роль случая.

Следует отметить, что выдвигая в качестве ведущего драматического постулата идею судьбы, романтики считали образцом в этом смысле «Натана мудрого», Лессинга, называли его «Лессинг Лессинга» [67, с. 215, 272], в нём сопрягаются воедино все части целого, в частности находят полное разрешение и завершение вопросы человеческой сильной воли и предугаданной свыше судьбы. Правда, в произведениях романтиков (Л. Тик «Карл фон Бернек», Грильпарцер «Праматерь»), подобного слияния не последовало. Возможно так произошло потому, что «для древних трагиков рок был испытанием величия человека и формой испытания этого величия,

новые драматурги акцентировали иное — тщету человеческих устремлений, бессилие» [32, с. 254].

В постромантическую эпоху нечто похожее звучит в драмах Геббеля. Он приходит почти к тем же выводам, которые определяли «идейный нерв» классической и романтической драмы — тщетная борьба героя с судьбой. Геббель, правда, связывает понятие «нерва» с «идеей, следование которой должно привести к обретению утраченного единства» [18, с. 576]. С его точки зрения, «вина человека определяется...столкновением личной и мировой воли...всякое деяние оборачивается страданием, а в страдании индивид осознаёт самого себя..» [18, с. 565, 566, 582].

На рубеже веков в модернистской высокой драме судьбоносные вопросы решаются иначе. Э. Роде, будучи уверенным, что фатум движет действие, называет в то же время его «драматическим динамитом», что в некоторой степени размывает и взрывает прежнее понятие судьбы. [125, s. 12]. Я. Бурхарт определяет драму как переживание героем божественного мира [80,S 169], в драме должно ощущаться сопряжение индивидуальной воли и воли мира. Наконец, Ф. Ницше скажет наиболее отчётливо: «драма — это не борьба героя с судьбой, а ...показ метафизического утешения. Оно доминирует в каждой истинной трагедии и состоит в том, что жизнь в основе своей могущественна и радостна» [46, с. 79].

Гауптман, подобно своим собратьям по перу, преклоняется перед античной трагедией, но переосмысливает многие её принципы, создаёт свой собственный художественный язык. Ярким примером является его произведение «Возчик Геншель». (1897). Оно, как и «Бедный Генрих», не связано с античным сюжетом, но тем интереснее становится его «греческое» прочтение. Речь идёт о возчике Геншеле. Его жена умирает, он даёт ей обет, что не женится на работнице Ганне. Обещание Геншель не сдержал, его жизнь, как он сам считает, становится всё хуже, несчастья и удары судьбы преследуют его. Узнав об измене Ганны, убеждённый, что она явилась в какой-то степени причиной смерти его дочери от первого брака, герой винит во всём себя, накладывает на себя руки, мысля подобное деяние как единственное правильное решение.

Литературоведы практически с самого начала определяли «Возчика Геншеля» Гауптмана как драму судьбы. Так, в начале XX века судьба определялась как чувственность, несчастья Геншеля объяснялись его душевной структурой [114, s. 220 — 222]. Судьба рассматривалась и с точки зрения детерминизма [76, s. 42, 47], в конце века судьба связывалась

со страданиями [90, s. 109, 111]. Трагедия заложена в самой структуре мира, страдание определяются действием некой сверхсилы [108, s. 38 — 40].

Необходимо отметить, что в отношении «Возчика Геншеля» Гауптмана невозможно в полной мере вести речь о драме судьбы, даже в её «обновлённом» варианте. Судьба как Эрос, как среда, как страдания, как некая сверхсила не связана у Гауптмана с идеей предопределения. Экзистенциальные категории значимы для Гауптмана не сами по себе, а осмысливаются в общем комплексе важнейших бытийных проблем. Именно поэтому Гауптман, во многом ориентируясь на античную драму, стараясь постигнуть греческий дух, несколько меняет направление драматической интенции — не сила фатума, а сила смерти и жизни, сопрягаясь в своём нерушимом гармоническом единстве, позволяет герою ощутить собственную причастность к сфере сверхчувственного.

В этом плане необходимо учитывать размышления немецкого драматурга, касающиеся судьбоносных вопросов. Судьба для Гауптмана — «это ощущение дикой силы, ведущей к постижению всеобщей трагедии, ... судьба — это и характер человека, он проявляется в смерти, являющейся проявлением судьбы в её самой сильной форме, и, самое главное, в жизни, сама жизнь — это судьба» [94, s. 73, 208, 230]. Немецкий драматург ведёт речь о необходимом для каждого человека постижении судьбоносных процессов, «надо понять внутренние наставления судьбы, ощутить её мощь, явленную через горе, страдания, смерть, радость и жизнь и преодолеть то, что называется судьбой» В этом случае человек обречён на «обязательные судьбоносные конфликты ... они проникают в душу, имеют своим следствием глубокое утомление ... однако оно способствует тому, что человек может взять судьбу на себя ... преодолеть её через страдания и получить мировое радостное утешение» [100, с. 158, 170, 176, 187, 196]. Итак, для Гауптмана в традиционном понятии судьбы заложен глубокий экзистенциальный смысл, связанный с осознанием категорий смерти и жизни, постижения их как единой сути бытия.

Гауптман определял трагедию как вид давления из преисподней, прорыв адских сил в свет. Он воспринимал само драматическое действие, представляемое в Греции, как игру для богов, которые находились среди зрителей и требовали кровавого служения [95, s. 168, 217]. Гауптман выявляет важнейшую смысловую установку греческой трагедии — страх. Он считает ту трагедию истиной, в которой сердце цепенеет от страха [96,

s. 34]. Именно страхом, утверждает Гауптман, объяснимы мучения человека, поскольку они черпают силу от заклятий смерти [96, s. 176]. Однако драматический герой должен бороться со страхом, тогда он преодолеет свою внешнюю судьбу.

Ведя речь о драме «Возчик Геншель», необходимо обратить особое внимание на её заглавие. Бесспорно, возчик — это профессия героя. Но внимательно вчитываясь в текст драмы, можно почувствовать скрытые авторские намёки, свидетельствующие об изначальной трагедийной причастности Геншеля к судьбам мирового целого, о невольной профессиональной включённости героя в акт великой космогонии.

Гауптман, знакомый с солярной символикой колеса<sup>11</sup>, связывая его с великим мировым круговращением, определяет жизнь как «телегу для путешествий» [98, s. 12]. Он неоднократно перечитывает Павсания, творчески перерабатывает его воззрения, связанные с прекрасноткущими Мойрами — вершителями судеб. (сн: Павсаний говорит о гимнах Олена ликийского, который посвятил богини Илитии много стихов. Олен называет её прекрасноткущей, явно уподобляя её богине судьбы, утверждает, что Илития была старше Кроноса [51; 8. 21. с. 253]). Немецкий драматург приходит к выводу, что сложность постижения высокого духа греческого искусства основана на непринятии в современности роли фатума, который в греческой трагедии мыслился как непреклонный и безжалостный [97, s. 118]. Показывая героя, связанного в силу профессиональной необходимости с телегой как атрибутом внешнего мира, Гауптман даёт ему возможность интуитивно прочувствовать жизненную «атрибутику» внутреннего. Она раскрывается посредством изначальной включённости Геншеля в мировой космический процесс, в котором постоянное движение, непрестанное вращение предстаёт в качестве незыблемого вечного закона: микрокосм (колёса телеги Геншеля) вплотную соприкасается с макрокосмом (колёса жизни в целом). Профессия как жизненная необходимость сопрягается с необходимостью космической, земное бытие одного человека отражается во вселенской всеобщности.

---

<sup>11</sup>О колесе как атрибуте солнечных богов, символе солнечной энергии писал академик М. Коростовцев (1900—1980). Он, размышляя о древних религиях, связывает с образом колеса всеобщий жизненный принцип перерождения и обновления, вращение колеса призвано подчеркнуть жизненные циклы рождения, смерти, последующего возможного воскрешения. Колесо является всеобщим символом взлётов, падений, непредсказуемости судьбы, космического круговращения [36, с. 258, 260]



Драматург, расширяя границы видимого мира, выводя его за рамки текстового действия, приходит к выводу о фатуме как космическом законе. Фатум — это не роковое предначертание, не случай, приводящий к гибели, фатум — это жизнь, представленная через своё круговращение, свои противоречия, взлёты и падения, радости и горе. Фатум не может оцениваться как безжалостный и непреклонный, поскольку являет собою вечное бытие. Постичь фатум-жизнь может лишь тот, кто ощутит в своём существовании некое присутствие целого — Dasein. Подобный процесс сложный, постижение происходит медленно, поэтому можно говорить в отношении Геншеля о тяжёлой драматической борьбе, которая постепенно захватывает его сознание целиком.

Для Гауптмана героем драмы обязательно должен быть наивный человек [96 с. 16, 182]. Подобный характер называет Гауптман «греческим», полностью принимая в этом смысле размышления Ф. Шиллера. Он в «Наивной и сентиментальной поэзии», говоря о наивности греков, подчёркивал, что они в силу этих качеств не утратили человечности: «...живущий в согласии с самим собой и счастливый чувством своей человечности, грек ... стремился приблизить к природе всё остальное» [70, с. 403]. Таков и Геншель. Это добрый, непосредственный человек, что для Гауптмана является главным признаком эллина. Первая жена Геншеля, хорошо зная своего мужа, говорит, что он такой добряк и думает, что все такие («Vater, du bist halt eemal zu gutt! Du traust halt a Menschen nischt Beeses zu»). Доброта проявляется прежде всего в отношении к детям, Геншель их любит, понимает, чувствует их мир. Он нежно любит свою девочку, скорбит о её ранней кончине, привязан к маленькой дочери Ганны, заботится о ней, считает, что если с Ганой будет дочка, то его вторая супруга станет мягче, добрее. Он размышляет просто и непосредственно, «по-эллинически» — умерла его Густель, кровать её пустая, они могут побаловать маленькую Берту, тем более, что ей шесть лет, как и Густель было. Герой Гауптмана является человеком, как писал Шиллер о греках, «который одарён нравственностью и восприимчивостью, для такого ребёнка всегда будет священным объектом...поскольку он воплощает в себе лучшие склонности и высшее человеческое предназначение» [70, с. 388, 389].

Жизненные принципы Геншеля наивны, а значит, с точки зрения Гауптмана, правильны и в высшей степени аристократичны. Известно, что этимология слова «аристократ» восходит к греческому «агатос», что

значит хороший, добрый. Гауптман подчёркивает, что речь будет идти о «наивном эллине» Геншеле, который непосредственно оценивая бытие, в силу своих «аристократических» «греческих» качеств способен в итоге осознать и принять личную причастность к мировой трагедии.

Гауптман изначально ставит «наивного эллина» Геншеля в трагическую ситуацию, которую герой осмысливает до некоторой степени тривиально. Он рассказывает о личных невзгодах: переехал свою собаку, лошадь пала, мерин захромал, сломалось кнутовище, жена заболела. Геншель делает вывод, что судьба преследует его.

Подобное мироощущение усугубляется со смертью жены, что способствует, как писал Гауптман, «пробуждению новых, доселе неведомых форм сознания» [96, s. 229]. Под влиянием столкновения со смертью Геншель начинает по-особому вглядываться в жизнь, ощущает её бессмысленность, не может ни есть, ни пить, ему ничего не хочется, только верёвку покрепче на шею («Ich kann nicht essen. Mich hungert nicht..Ich hab nu recn satt, das Fuhrgeschäfte....das is mir egal. Man selber sucht sich a kleen, festes Strikkel»). Ощущение смерти, её внутреннее осмысление внешне подаётся как господство серого цвета, именно он, считает Гауптман, выявляет невидимое. Всё действие представлено в сумеречном цвете, гостиница, в которой разворачиваются события, называется «Серый лебедь», Ганна в синеватых чулках. Общий сине-серый фон подчёркивает власть смерти, её невидимое, но осязаемое присутствие. Не случайно Гёте в своём учении о цвете называет подобные холодные тона чарующим ничто, а для Шпенглера синий цвет связан с одиночеством, заботой. Гауптман, вспоминая свою реакцию на смерть отца, говорит, что видел тогда бытие в сером цвете. Подобные оттенки свидетельствуют об отсутствии у человека радости жизни, о звенящей боли, не покидающей его ни на минуту [98, s. 372].

Геншель ощущает связь с иным миром, с тем Неведомым, незримое присутствие которого предаётся Гауптманом через обилие звуков. Немецкий драматург, читая Метерлинка, называет «Сокровище смиренных» (1896) эпохальной книгой [100, s. 269]. Гауптмана интересует метод Метерлинка, связанный с драматическим показом того, как Неизвестное проникает в человека. Размышляет Гауптман и о принципе Молчания Метерлинка, посредством которого человек мысленно вступает в контакт с неведомым миром. Однако Гауптман считает, что «в драмах Метерлинка мало ясности, он окружает всё молчанием. Сейчас время

внутренней драматической борьбы, драматической боли, а Метерлинк показывает холодное молчание, нет чувств, активности, одна пассивность в драме. Я и мои герои должны любить, страдать, быть деятельными внутренне, а не коченеть в мире молчания» [100, s. 48, 270].

Принципу молчания Метерлинка Гауптман противопоставляет звуковой принцип, посредством которого и передаётся то, что нельзя облечь в слова и фразы (Unsagbares). Следует отметить, что исток подобного принципа для Гауптмана кроется в его специфическом античном переживании. Именно в Греции он связывает звуки с драматическим постижением мира. Сама тишина звучит, всё полно сверхъестественных смыслов, пишет Гауптман. На Парнасе и Олимпе он ощущает силу звуков: всё вокруг ликует, звенит, гудит, шумы пробираются сквозь кроны деревьев, раздаются в руинах старого храма. [95, s. 11, 15, 49, 113]. Так, предчувствуя свою скорую кончину, госпожа Геншель заставляет мальчика Карлушу, который пришёл её навестить, прислушаться и почувствовать, как что-то тикает в трухлявом дереве – в её сердце, это тикает червь смерти, утверждает она («Sei stille! Gib amal Obacht! Heerschte, wie's tickt? Heerschte, wie's tickt im morschen Holze?»). Звуки, по Гауптману принадлежат к царству видимой неодухотворённости, нечто неведомое, невидимое проявляет себя через звуки. Так, во время одного из последних разговоров с женой, Геншель пугается страшных, как ему кажется, шумов; ревет ветер, разбивается окно на террасе, входная дверь скрипит, она то произвольно открывается, то закрывается. Именно в этот момент госпожа Геншель заставляет мужа дать обет, что он не женится на Ганне.

С кончиной жены у Геншеля усиливается ощущение тяжести жизни. Возникает желание снять эту невыносимую тяжесть, сбросить груз забот. Супруга покинула его, считает Геншель, в разгаре дела, без хозяйки ему не справиться, надо содержать дом в порядке, маленькой его дочери нужна мать. Гауптман писал об особом внутреннем драматическом движении — «постижении себя самого и одновременно себя другого» [96, s. 36]. Геншель пытается прийти к такого рода постижению. Желая изменить свою жизнь, он тем не менее боится совершить ошибку, страшится увидеть себя другого. О необходимости подобного «видения» писал современник Гауптмана Г. Ландауер в работе «Скепсис и мистика» (1903). Он подчёркивал, что умение «видеть» создаёт пространственную дистанцию между человеком и внешним миром, необходимо доверять своим чувствам, тогда человек может ощутить единство с другим бытием [115, s.

141]. Данная работа Ландауера написана несколько позже «Возчика Геншеля» Гауптмана, однако немецкий драматург, прочно связанный со своим временем, драматически выражает сходные мысли. Гауптман фиксирует рефлекторное желание Геншеля «видеть», связанное с его постоянным и непереносимым больше чувством неудовлетворённости бытиём. Геншель идёт на могилу жены, хочет, чтобы она подала ему какой-либо знак – жениться ему на Ганне или нет, скорбит об отсутствии подобных знаков.

Следует отметить общую тенденцию времени, связанную с размышлениями о природе греческого оракула. В классический период только Гердер затрагивает подобный вопрос. Он отмечает высокое значение греческого оракула, пишет о его пользе, «сколько спас несчастных, изобличил зло, дал советы отчаявшимся, укрепил благие намерения» [16, с. 265]. На рубеже XIX — XX века подчёркивается мистическая суть греческой Пифии. Так, Э. Роде отмечал, что «...невидимый мир становился видимым,.. в экстатическом пророчестве — сердце греческой религии» [125, s. 62. 66, 68]. Я. Бурхарт выделял главное в оракуле — это сила слова, «его надо было обдумать, уметь воспринимать и расшифровать. Для такой расшифровки необходимо хорошо понять настоящее, осмыслить прошлое, ... тогда в будущем и возникнет контакт со Вселенной» [80, s. 275, 278]. Гауптман, знакомый с размышлениями своих современников, касающихся сложной природы греческого оракула, обращается к драме Гёте «Ифигения в Тавриде». Его интересует тот момент в тексте Гёте, когда неправильно понятые божественные предсказания чуть не привели к трагической ошибке (Сн: Орест, стремясь выполнить наказ Аполлона, хочет похитить изваяние Артемиды. Орест по своему воспринимает ответ бога — взять сестру, которая против воли пребывает в Тавриде. Лишь в конце герой осознаёт свою непростительную ошибку: Аполлон имел в виду сестру Ореста Ифигению, а не зримый лик Артемиды, хранящийся в Тавриде.). Гауптман связывает драму Гёте с современными исследованиями, касающихся перенапряжения нервной системы, драматически воссоздавая тем самым психофизическое учение Фехнера. Определяя нервное возбуждение как психофизическую деятельность, Фехнер говорил о силе возбуждения, которая зависит от силы чувств. Если они накалены до предела, то тогда и возможно, по Фехнеру, единство души и сознания, единство мыслей, чувства и воли. Психофизическая деятельность укрепляется, порог сознания может быть перейдён [182, s. 38, 40, 42].

Подобное пока недоступно возчику Геншелю. Он жаждет судьбоносных внешних наставлений, не постигая их психофизической жизненной сути, мечтает получить судьбоносные знаки — подсказки на могиле жены, но не вглядывается во внутреннюю суть своего душевного ритма. Трагическая ошибка героя состоит в невнимании к своей собственной душевной организации, к тому, что, по Гауптману, должно ощущаться в подсознании [94, s. 229]. Бесспорно, вынуждая мужа дать обет, госпожа Геншель руководствовалась ревностью. Однако перед смертью её видение предельно обостряется, она ощущает многое из того, чего другие не замечают. Гауптман писал, что, приближаясь к смерти, человек как бы перешагивает через пространство, ему становится доступно высшее знание [96, s. 72]. Первая супруга Геншеля чувствует, что Ганна дурная женщина, с нею жизнь мужа будет тягостной, она хочет, чтобы он не вступал в брак именно с ней, но не берёт с него клятвы не жениться вообще. Накануне смерти госпожа Геншель, как бы предвидя ситуацию, чётко осознаёт, что с Ганой жизнь её мужа не станет лучше, напротив, будет ещё более сложной. Поэтому на могиле она и не даёт ему никаких знаков – всё уже было сказано раньше, его клятва умирающей стала судьбоносным жизненным наставлением, тем, которое Геншель не в силах постигнуть.

Русский исследователь А.А. Измайлов обращает внимание на особое драматическое движение «Возчика Геншеля» Гауптмана. Измайлов пишет о намеренной замедленности первых двух актов, стремительном третьем и взвинченности последних, объясняя подобное движение желанием Гауптмана показать внешнюю жизнь Геншеля во всех подробностях. Интересное наблюдение исследователя в отношении драматического движения позволяет, однако, прийти к несколько иным выводам. Бросающееся в глаза замедленность первых действий связана, скорее всего, с постепенным духовным прозрением Геншеля. «Наивный эллин» — возчик Геншель, сталкиваясь со злом в лице Ганны, не знает, как ему дальше жить, кому верить, на что надеяться. Он хочет покоя, думает, что мир воцарится в его доме, но делается всё хуже («Ich will mein'n Frieden und weiter nischt...Ich denk immer, 's werd amal andersch wern, aber's wird bloß immer schlimmer»). Все считают, что Ганна является виновницей несчастий Геншеля — выгнала старого слугу Гауфе, который не может работать по-прежнему, пытается выкупить пивную Вермельскирха, поссорила мужа со многими бывшими друзьями. Брат первой жены Геншеля Вальтер говорит,

что раньше к Геншелю все ходили за советом, теперь с ним невозможно разговаривать, прежде у возчика были друзья, нынче же не заходит ни один человек («Ietze is gar kee Auskommen mehr mit dir....da hatt'st du bloß Freinde, heute, da kommt kee Mensch mehr zu dir»).

Подразумевается и нечто более страшное. Прямо никто ничего не говорит, но высказывают предположения, что смерть Густель не может быть случайной, что первая жена Геншеля умерла не своей смертью, возможно, её отравили, она была здоровая женщина, но не могла больше жить, не хотела («Die konnte nich leben, die wollte nich leben. Und was's Haupt is: die sollte nich leben»). Между тем Ганна слишком понятна, примитивна. Её единственное желание — преуспеть в жизни, разбогатеть, накопить денег, по возможности ни в чём не нуждаться. Ганна говорит Геншелю, что никого не убивала, скорее всего, это соответствует действительности. Правда, дело не в абсолютной истинности её утверждения, а в особой реакции Геншеля на собственную жизненную ситуацию.

Постепенно он, как писал Гауптман, начинает понимать себя прежнего и себя иного. Четвёртое действие может быть прочитано как высшая кульминационная точка, драматическое напряжение достигает апогея. Геншель узнаёт об измене Ганны, поднимает руку на Гауфе, готов бросится на любого, приходит в бешенство, говорит, что убьёт всякого, лицо его становится багрово-синим. Но неожиданно столь сильный приступ ярости прекращается, Геншель внезапно успокаивается, не понимает, как он мог так себя вести, говорит, что никогда не был скандалистом, сам не знает, что натворил. Характерен его жест в финале — он закрывает лицо руками, как бы загораживаясь от мира, но в первую очередь от себя самого. Важно, что герой думает вовсе не об измене Ганны, а о Густель, о первой жене, он погружается в мир по «ту» сторону, пытаясь обрести в нём успокоение и прощение. Геншелем овладевает чувство страха, то чувство, без которого, по Гауптману, немислима трагедия. С воцарением страха надвигается ощущение неминуемой кары, героем овладевают мысли о власти проклятия. Это и есть та ситуация, которую Гауптман охарактеризовал как давление из преисподней.

В последнем действии Геншель полностью погружён в мистическую реальность, ту, которая, по убеждению Гауптмана, составляла неотъемлемую часть греческой трагедии. Финальные сцены наиболее соответствуют тому важнейшему греческому состоянию, которое

Аристотель в «Поэтике» определил как катарсис. Во времена Гауптмана понятие о катарсисе несколько изменилось. Так, Ницше считает, что о катарсисе ничего не известно, «следует ли его причислять к медицинским, или же к моральным феноменам» [46, с. 148]. Ницше возражает против катарсического определения и предлагает радостное метафизическое утешение. С точки зрения Роде, катарсис — это не финальный процесс, а всеобщее драматическое действие, катарсис «связан с реакцией индивида на собственные поступки... возникает только через философское созерцания жизни..» [125, s. 71, 280, 282]. Тонкий знаток греческой философии Я. Бурхарт под катарсисом понимает мистическое самоуглубление, считая, что оно определяется желанием человека отвечать за свои поступки [80, s. 183]. Гауптман как писатель эпохи модерна в целом придерживается мнения своих собратьев по перу, однако непременным условием катарсического душевного процесса является для немецкого драматурга особое состояние гармонии, когда исчезает чувство внутренней разорванности (Кн. Стр. с. 199). Гауптман называет катарсис главным пунктом, на который всегда должен выходить драматург [100, s. 137].

Истоком катарсического процесса следует назвать тот момент, когда Геншель, закрыв глаза руками, пытается «видеть» своих умерших близких, внезапно обретающих плоть и кровь в его сознании. Г. Ландауер называет подобное мироощущение «я чувствую, ощущаю» («Ichgefühle»), тогда для «индивида воскресают призраки прошлого, возникает ощущение индивидуальной связи с умершими» [115, s.140,143]. Такая связь, как показывает Гауптман, уже не может прерваться, сильнейшее чувство трагического, невыносимое моральное угнетение заставляет героя почитать невидимое, почти полностью слиться с ним. Если в первых сценах такое невидимое, невысказанное драматически представлялось Гауптманом через серые цвета и зловещие звуки, то в последнем действии мир «по ту сторону» приобретает зримые очертания посредством всечувствования в него Геншеля — мистическое состояние героя пробуждает магические силы души.

Геншель странным образом меняется: почти ничего не говорит, не отвечает на вопросы, пристально смотрит на месяц. Гауптман писал, что свет луны пробуждает духовную жизнь, человек погружается в глубокие раздумья, действительность кажется призрачной, нереальной. Создаётся особая поэтическая картина – нереальность реальности [95, s. 126]. Это

таинственная сфера, человек освобождается от земных обязательств. У Геншеля нарастает ощущение собственной вины, недаром он говорит, что в него въелось что-то, сидит что-то в нём. («S bleibt uf mir sitzen»). Теперь он должен понести наказание, расплатиться за ошибку — нарушение обета. Он рассказывает своему приятелю Зибенгаарту, что постоянно ощущает рядом с собой присутствие покойной жены: она за дверью, в каморке под лестницей, всё время смотрит на него, перевесила часы, кладёт ему руку на грудь. Гауптман, в сознании которого бытуют образы греческой мифологии, поэтически осмысливает ситуацию: в минуту раскаяния, пишет Гауптман, человек осознаёт себя во власти Эринний, они находят и мучают его, всасываются в душу [98. s. 190].

Подобные мучения испытывает и Геншель. Недаром он не желает подняться в верхнюю комнату, куда его зовут друзья. Он всеми силами сопротивляется пути наверх, поскольку данный подъём означает для него новую дорогу в жизнь, ту, от которой он уже мысленно отрёкся. Подобное мироощущение показывает Гауптман через особую поэтику жестов: Гана открывает дверь, а Геншель всё время её запирает, Ганну пугает замкнутость, закрытость, Геншелю, напротив, они сейчас необходимы. Он внутренне вступил, как ему представляется, в контакт с потусторонним миром, впустил его в свой дом и должен сейчас удержать.

Наиболее остро ощущает Геншель присутствие покойной жены. Он ведёт беседу с ней и с самим с собой. Гауптман истоки такого диалога видит в античности, приводит в пример «Диалоги» Платона. Все они, считает драматург, ведутся не только с Сократом, но в первую очередь с самим собой, они — два разделившихся «Я». Все думают диалогически, подчеркивает драматург, монологические рассуждения — это всегда обман [96, s. 185]. Геншель к чему-то прислушивается, задаёт вопросы, ответы его односложные, непонятные, создаётся лишь видимость утвердительного предложения («Was meenst'n? Gelt! Nu ganz natierlich! Nischte! Wenn ooch! Warum ooch nich gar! 's is gutt! Ich weeiß schon, was ich zu hab! Das laß ock du gutt sein.»).

Геншель, переходя ту черту, которая в некоторой степени разделяет мир видимый и невидимый, невольно впуская иррациональное в своё сознание, намеренно отдаляет себя от бытия, отказывается от жизни, накладывает на себя руки из-за осознания своей ущербности. Он называет себя скверным, плохим, таковым он стал и это самое страшное («Schlecht bin ich geworn»). Геншель отделился от мира людей, перестал думать о них, сострадать им, он уже не «наивный эллин», а «скверный» человек. Геншель должен вернуться к себе прежнему — стать вновь добрым,



обрести утраченную греческую суть. Именно в этом состоит его метафизическое прозрение, катарсическое осмысление личной духовной сути. Для Геншеля возможен лишь один исход — погружение в другую реальность, в которой, возможно, и произойдёт освобождение от «себя скверного». Герой, на протяжении драматического действия утверждавший весомую роль судьбы в человеческой жизни, в итоге винит во всём только одного себя, обретая в подобном самообвинении радость прозрения, радость осуждения, радость покаяния.

### **2.3. «Античная» драма Г. Гауптмана «Роза Бернд»**

Драма Гауптмана «Роза Бернд» (1903), как «Бедный Генрих» и «Возчик Геншель», может быть осмыслена и прочитана на основании античных реминисценций, бытующих в сознании немецкого драматурга на протяжении всей его жизни.

В произведении речь идёт о крестьянке Розе, чувственной, чрезвычайно привлекательной девушке. Она и старшина Флам любят друг друга, Роза ожидает ребёнка от него, скрывает своё положение от самого Флама (он женат, не может оставить больную жену), от отца, от будущего жениха Августа. Машинист Штрекман, зная о связи Розы и Флама, угрожает, что расскажет обо всём, если Роза не согласится стать его возлюбленной. Доведённая до отчаяния угрозами Штрекмана, пребывая в постоянном страхе, Роза лишается ребёнка, говорит в финале, что удушила его.

Литературоведы, обращавшиеся к анализу «Розы Бернд» Гауптмана, единодушны в своём мнении — данное произведение продолжает традиции «Бури и натиска», Гауптман показывает женщину, которая, боясь гнева отца, в ужасе от последствий прелюбодеяния, убивает своего ребёнка. Существуют незначительные вариации подобных трактовок. Так, К. Гуцке подчёркивает, что Роза находится словно в клетке, в тюрьме, всё, что девушка делает, оказывается плохим и ужасным [91, s.113, 114, 198]. П. Шпренгель отмечает, что Роза, убивая ребёнка, разрушает себя самоё [131, s. 285]. Сходное мнение высказывает и Шнайдевин, он говорил о презрении Розы к себе самой, она осознаёт свою пробуждённую чувственность как некую вину и позор [143, s. 325 — 365].

Новым по сравнению с драмой «Бури и натиска», с точки зрения исследователей, становятся вопросы эротики, чувственности, считается,

что именно на них акцентирует внимание Гауптман, как и другие художники слова на рубеже веков. Мнения русских литературоведов не вносят в трактовку «Розы Бернд» Гауптмана ничего принципиально нового<sup>12</sup>.

Главное сомнение в столь аналогичных трактовках вызывают два вопроса. Первый связан с подчёркиванием аналогичной проблематики драм «Бури и натиска» и творения Гауптмана. Создаётся впечатление, что драма Гауптмана не привносит ничего принципиально нового ни в литературном, ни в художественном отношении, мир остался прежним, человеческое сознание неизменно. Второй вопрос связан с самим фактом детоубийства. Что касается первого, то ответить на него можно несколько иначе, если обратить внимание не на прямые — событийные коллизии (соблазненная девушка, боясь разоблачения, убивает своё дитя), а исследовать опосредованную — мировоззренческую взаимозависимость драм штюрмеров и «Розы Бернд» Гауптмана.

Думается, что в этом случае можно вести речь о контексте праисточника. Таковым являлась античность, духовное наследие которой было столь важно как для штюрмеров, так и для драматургов последующего времени. Драматические опыты штюрмеров стали началом модернистского поиска духовной свободы, за открытием и осознанием которой они и обратились к античности, что, как известно, объясняется сильнейшим влиянием Гердера, Гёте, отчасти Шиллера, но в большей степени Гамана. Его слова «штюрмеры воспринимали как пророчества оракула, идея красоты, прочувствованная Гаманом через античность и перенесённая в современность, была близка штюрмерам» [111, s. 38]. Драматурги периода «Бури и натиска» находят в Греции героя — природного человека, чувственного, страстного, пылкого, «человека с горячей кровью и разбитым сердцем», как писал З. Ленц в «Заметках о театре», тот тип человека, которого Гаман видит в Сократе. Гаман писал, что «высокий дух Сократа оживает в нас как элегия прошлого, которое превращается в настоящее ... мудрость Сократа всегда нова и актуальна, ибо он жил по велению сердца» [105, s. 12, 25].

---

<sup>12</sup>К примеру, Т. Сильман выделяет биологическое начало, свойственное Розе, её чувственную страсть с. 16 В начале прошлого столетия А. Измайлов говорил об однотонности образа главной героини, что лишает её полноценности (с. 374). В семидесятые года Е. Мандаль делает акцент на социальное положение Розы — героиня из народа (с. 13)

Интересно отметить, что Гаман — единственный в свою эпоху верит в возрождение античного мира, поскольку, как и драматурги последующей стадии модерна, постигает его природно. Он отмечает творческий дух, свободу мышления, выделяет античную интуицию, страстность и порывистость природного человека, качества, которые, с точки зрения Гамана, могут служить истинным критерием гуманности. Веря в возрождение великого прошлого, Гаман считает, что оно должно «воцариться вновь, его надо осмыслить в настоящем, в частности создать республику учёных по принципу сократовско-платоновских идей» [104, s. 30]. Свойственное Гаману бессознательное постижение божественной мудрости мира, приводит к восприятию природы как книги бога, его текста, осознание бога как драматурга бытия. Учение Гамана об интуиции, «благодаря которой происходит всеобщее обновление» [105, s. 23], о гармонии, связанной с «внутренней красотой сердца» [105, s. 25], о фантазии, «определяющей свободу мышления» [105, s.12], приводило штюрмеров к мысли о создании природной драмы. Её героем должен стать природный человек, который через свой великий субъективный порыв желает обрести свободу от внешнего мира. Однако, как пишет исследователь драмы штюрмеров А. Глоесер, «притязания и претензии индивида на его природное своеобразие раскрывают внутренние силы души, но не способствуют реформации ни мира, ни индивида» [92, s. 119]. Но важной оказывается не столько сама реформация, сколько попытка её претворения в жизнь, та, которая в полной мере осуществилась на более поздних этапах модерна, в частности под пером Г. Гауптмана.

Интересно, что Гауптман в своих дневниковых записях и автобиографических произведениях нигде не упоминает Гамана. Однако контекстные связи между ними чрезвычайно прочные, определяемые не прямым влиянием, а сходным восприятием праисточника — античной культурой. Оба верят в её воскрешение в настоящем, обожествляют человека и очеловечивают бога, пишут о неперенной трансформации души в том случае, если индивид проникнется незримыми токами античной культуры. Гаман, эмоционально влияя на штюрмеровскую драму, вносит в её внутреннюю структуру сильнейшие античные реминисценции. Именно они оказываются интересны Гауптману. Постигая силу интуиции, фантазии, великую красоту античного духа, естественное, природное бытие, — всё то, что составляет сущность штюрмеровской

драмы,— немецкий драматург времени *fin de siècle* творчески воспринимает родственные ему настроения.

Гауптман «всегда ощущал тоску по природному миру, не мог жить без воздуха, свободы» [94, s. 48]. Неоднократно подчёркивая личное драматическое направление — в глубину, в вечность — Гауптман усматривает в литературном движении «Буря и натиск» то, что, с его точки зрения, составляет саму «идею идей», «сущность сущностей» — античность. В античности он, как и многие его собратья по перу, особо выделяет ионическую философию, размышляет о тех чувственно созерцаемых веществах, из которых происходят все вещи. Гауптман называет их субстратами, монадами, атомами, элементами, отчасти наделяет теми свойствами и значениями, которые древние натурфилософы, исследуя мировое целое, ощущали в воде (Фалес), в воздухе (Анаксимандр), в числах (Пифагор), в огне (Гераклит), одновременно во всех четырёх стихиях (Эмпедокл) Немецкий драматург, пытаясь проникнуть в рудиментную основу природных вещей, пишет, что «через них воссоздаются всевозможные комбинации, ... проявляется природное естество, создаётся ощущение целостности жизни» [94, s. 48, 358]. Природа, её культ, с точки зрения Гауптмана, это своеобразная точка зрения на жизнь, поскольку «через природу наиболее полно можно воссоздать аттический дух, через погружение в природу человек внутренне обновляется и обогащается, чувствует себя здоровым, сильным, смелым» [95, s. 91].

Под пером Гауптмана создаётся произведение, в котором главная героиня всецело полагается на свою природную этику. Её точка зрения на жизнь в полной мере сопрягается с именем — Роза. Исследователь творчества Гауптмана П. Шпренгель, выделяя природные мотивы в драме «Роза Бернд», подчёркивает природность имени главной героини, ведущие мужские образы исследователь рассматривает как угрозу прекрасной природе: Флам — егерь, появляется всё время с ружьём, Штрекман связан с машиной, которая уничтожает все цветы — розы [132, s. 285]. Столь интересная природно-мифологическая интерпретация может быть расширена с учётом античных реминисценций, наиболее значимых для Гауптмана. Пристально всматриваясь в различные комбинации стихийных элементов, являющихся для ионических философов выражением законов, господствующих в мире, Гауптман посредством драматической

каузальности наделяет их тем бытиём, которое, казалось, было навеки утрачено с крушением греческой цивилизации.

Гауптман стремится выстроить внутренний сюжет так, чтобы в нём получила развитие основная мысль, касающаяся всеобщей включённости в непрекращающийся природный круговорот. Не случайно он показывает рядом с Розой двух мужчин — господина Флама и машиниста Штрекмана. Они могут восприниматься как фигуры контрастные: Флам любит Розу, ничего не знает о её положении, говорит вполне искренне, что женился бы на ней, если бы не его больная жена. Влечение Штрекмана к Розе основано не на силе чувств, а на силе страсти, на отсутствии индивидуализации, как определял подобное состояние А. Шопенгауэр в «Метафизике любви»: «Серьёзная страсть обращена только на единственный объект, ..она возвышенна и благородна... Простое влечение направлено на всех..» [73, с. 393]. Между тем по своей внутренней сути Флам и Штрекман более сходны, чем различны. Немецкое слово «Die Flamme» — огонь, пламя, та природная первоначальная составляющая, в которой, по Гераклиту, «заключено непрерывное изменение, отсутствие постоянства, подвижный принцип всё пожирающего огня» [13, с. 64]. Гауптман, принимая мысли Гераклита об Огне как важнейшем первоначале, связывая с огнём силу любви подчёркивает в данном случае разрушительный принцип огня. Господин Флам, заставляя Розу пламенеть под его огненными любовными чарами, по сути дела в неменьшей степени способствует её душевному помрачению, чем машинист Штрекман.

Так, Флам, любя девушку, в целом думает не столько о ней, сколько о себе. Флам спрашивает у неё, виноват ли он перед перед ней. Отрицательный ответ Розы радует егеря, он подчёркивает, что и сам так считал («Pose, hab ich dir irgendwas abzubitt'n ? Nich? Is das ehrlich? Das freut mich wenigstens! So hab ich mir das auch immer gedacht!»). Весь их разговор в третьем действии может быть определён как глобальная природная метафора. О всеобщей метафоричности мира писал современник Гауптмана А. Бизе (1856 — 1930) (А. Biesse «Die Philosophie des Metaphorischen» 1893). Мысль Бизе об отражении посредством метафоры двойной жизни человека [81, с. 57], раскрывается Гауптманом через «природный» диалог Розы и Флама.

Следует учитывать, что метафора в данном случае построена не по принципу сходства, или аналогии, а, напротив, на основании различия, — это философская метафора со знаком минус. Роза говорит откровенно и

честно, намёки явные, а не скрытые: она знает, что её грех будет прощён, с невинного младенца не взыщется («Gott wird mir de Sinde verzeih'n. A wird's ooch an unschuldig'n Kindl ni antrechnen»). Флам, сосредоточенный на собственных чувствах, не слышит Розу, метафорически отклоняет её ясные речи, метафора в нём самом, это метафора самолюбования, в некоторой степени самовосхищения. Не случайно он спрашивает, будет ли Роза его помнить, она отвечает, что конечно будет, у неё есть от него залог, гарантия («Wirst du noch manchmal denken dran?... Das wer ich! Ich hab ja a Unterpfang»). Ни словосочетание «невинный младенец», ни отдельно произнесённое существительное «залог» не приводят Флама ни к каким размышлениям в отношении положения Розы. Он, не желая думать ни о ком, кроме себя самого, проводит так называемую метафорическую аналогию — под залогом и гарантией подразумевает колечко с камушком, которое он когда-то подарил Розе («Ach so: Ringelchen mit dem Steine»). Наконец, в конце четвёртого действия Флам, оценивая лишь внешнюю сторону поведения Розы (дала ложную клятву на суде, отрицая свою связь с Фламом и Штрекманом), не умея вникнуть в истинное содержание её поступков (стремление защитить отца и Августа от всеобщего осуждения, сильный стыд, испытываемый ею самой) произносит страшные слова для Розы, обвиняя девушку в непристойном поведении («Heute der, morgen der ,s is bitter genug»).

Несмотря на то, что Флам говорит Розе о любви, пытается оправдаться перед женой, сообщая, что к девушке он испытывал серьёзные чувства, однако сама природа этих чувств огненная, приводящая к безудержному любовному исступлению. Подобное состояние было описано Платоном в диалоге «Федр». Не случайно Флам ссылается на этот диалог, пытаясь объяснить жене природу и характер своих отношений с Розой. Известно, что Платон в диалоге «Федр», говоря о двойной природе Эроса, представляет любовь, охватившую душу человека, под видом двух коней: один добрый, белый, друг истины и слова, его можно удержать, он послушный, другой злой, чёрный, он похотлив и нагл, не слушается бича и удил [54, с. 402 — 403]. Гауптман, преклоняясь перед Платоном, восхищаясь его философскими концепциями, подчёркивал, что «его речи звучат, они как бы пропитаны огнём, проникают в душу» [94, s. 457]. Господин Флам, воплощая по замыслу Гауптмана природное огненное первоначало, выбирает второго коня, говорит, что он понёс его, ломая все преграды, всё сокрушая на своём пути («..das hat ja schon Plato so richtig

geschrieben — von den zwei Possen, im Phaidros steht's : da ging eben der schlechte Gaul mit mir durch, und da sind eben alle Dämme gebrochen»). Столь же сокрушительно Флам действует на Розу. Обвиняя её в нечестности, в даче ложных показаний, наконец, в нарушении верности, Флам, больше, чем кто-либо, способствует сильнейшему психологическому потрясению Розы.

Машинист Штрекман выполняет другую природную функцию. С самым значением его имени связан эпико-драматический приём, заимствованный Гауптманом у Гёте и Шиллера и творчески переосмысленный немецким драматургом на рубеже XIX – XX века. Гёте пишет Шиллеру об особом приёме ретардации, который, с точки зрения веймарского классика, подчиняется некоему высшему закону, поскольку «благодаря ретардации интерес сосредоточен на каждом моменте движения сюжета» [50, с. 637]. Шиллеру кажется идея ретардации чрезвычайно убедительной, «в ней воплощается само природное бытие, любая простая истина представляется извлечённой из сокровенной сути вещей» [50, с. 638]. Можно говорить об особом значении имени героя Гауптмана, наполненного ретардационным природным содержанием. Этимологически имя Штрекман связано с глаголом «*strecken*» — вытягивать, растягивать, продлевать. Машинист Штрекман, на основании своей природной ретардационной сути, придаёт драматическому действию эпический размах, не позволяет действию завершиться, растягивает его и во времени, и в пространстве.

Интересно, что машинист Штрекман появляется именно в те моменты драматического повествования, когда ситуация кажется сглаженной и относительно устоявшейся. Так, в первом действии Роза говорит Фламу о необходимости расставания, а егерь, хотя и недоволен данным решением девушки, признаёт правоту её доводов. Однако Штрекман, появившийся вслед за Фламом, вносит в мирно урегулированную проблему сильнейший диссонанс. Машинист сообщает Розе, что давно знает о её свиданиях с егерем, ничего никому не скажет, если Роза станет его возлюбленной. Гауптман, раздвигая драматические рамки, эпически их конструирует то прошлое, о котором Роза хотела позабыть, вновь властно заявляет о себе.

Ретроход, как известно, приобретает важнейшее значение в драмах Г. Ибсена — прошлая тайна героев определяет их настоящее, влияет на будущее. В «новой» драме Гауптмана важна не столько тайна, взятая сама

по себе, сколько её природное постижение. Штрекман, беззастенчиво озвучивая в настоящем эмоциональные прошлые переживания Розы, действует сообразно своей природной сути — «вытягивает» из девушки правду. В данном случае Штрекман выполняет роль своеобразного природного динамита — взрывает поверхность, которая только на первый взгляд казалась ровной и непрístupной. И если раньше Роза казалась ему недоступной, то теперь, как он говорит, нашёл к ней дорожку (« ..suster seid ihr ni mehr wie mir andern...jtitut ieber a Weg gelauf 'n »). С трудом обрётённое, после свидания с Фламом, спокойствие Розы немедленно нарушается, она приходит в сильнейшее внутреннее возбуждение — плачет, кричит, визжит, совершенно не владеет собой, сжимает кулаки, вытирает ими глаза. Иногда она словно замирает в неестественном спокойствии, чтобы через некоторое время вновь закричать.

Однако Штрекман, приводящий Розу в состояние эмоционального неистовства, не может осознаваться как противостоящий гармоничной природе элемент. Являясь частью природы, как и Флам, как и Роза, Штрекман концентрирует в себе определённую природную черту — динамичность, подвижность, изменение того, что казалось устойчивым и навсегда решённым. В макрокосмическом вселенском духовном пространстве, как и в микрокосмическом, не может быть остановки, в природной жизни осуществляется вечное движение. Подобный ракурс природного видения, наиболее полно проявляющийся в античном мирозерцании и связанный с идеей становления, оказывается близок художникам слова конца XIX — начала XX века. Для Гауптмана неисчерпаемость и нескончаемость естественных процессов выявляет единую природную суть, нерушимую связь макро и микрокосма.

Драматически воплощая данную мысль в «Розе Бернд» Гауптман наделяет своего героя Штрекмана особой «динамитной» природной энергией. Так, когда свадьба Розы и Августа решена, Штрекман вновь нарушает мирную картину. Спокойствие было мнимым, будущая семейная жизнь Розы и Августа иллюзорна. Во внешней структуре повествования подобное нарушение проступает через странные слова Штрекмана, обращённые к Августу, но понятные только самому машинисту и его жертве Розе — он помог, разрешил и всё пошло гладко («Ich hoa dir die Sache doch bewilligt! Ich hoa ' s bewilligt, und da ging ' s glatt»). Так называемый диалог Розы и Штрекмана в третьем действии представлен Гауптманом как сплошной надрыв, надлом. Трагическая коллизия в драме



Гауптмана определяется аффектами, с которыми Роза справиться не в состоянии.

Об отрицательной власти аффектов неоднократно говорилось в классической философии. Под пером Р.Декарта, Б.Спинозы, Г.Лейбница создавалось учение об эффектах, они тесно связывались со страстями и тайными стремлениями души. В дальнейшем основатель эмпирической психологии И.Ф. Герbart (1776 — 1841) видел в аффектах расстройство хода внутренней жизни [21, с. 121]. Во времена Гауптмана аффекты объяснялись посредством нервов. Гельмгольц, столь почитаемый немецким драматургом, говорил о нерушимом соединении возбуждений, получаемых от внешнего мира, и нервов, которые перерабатываются сознанием. Гельмгольц, ссылаясь на физиолога И.П. Мюллера (1801 — 1858), писал о происхождении нервных волокон, разбирал анатомию нервов [22, с. 12, 14]. В дальнейшем В.Ф. Оствальд (1853 — 1932), физик, химик, автор энергетической теории в натурфилософии, много размышлял о нервной раздражимости, о нервной энергии, которая передаётся по нервным волокнам и является причиной истощения организма, практически полностью разрушает его [49, с. 249, 274, 279]. Гауптман, будучи знаком с философской мыслью классического периода, тщательно изучая современные научные концепции, в которых речь идёт о нервных фибрах, драматически их перерабатывает. Гауптман считал, что «драма без аффектов, определяемых нервной системой, немислима.. драма, построенная на аффектах, приобретает необычайную психологическую значимость... в аффектах раскрывается жизнь души, именно она и важна в искусстве» [96, с. 207, 216].

Героиня Гауптмана Роза Бернд, находясь в сильнейшем нервном возбуждении, во власти нервных импульсов, забрасывает Штрекмана кажущимися бессмысленными вопросами: кто он такой, что ему от неё нужно, называет его мерзавцем, подлецом, преступником («Was sag ' n Sie? Wer sein Sie? Wo hätt ich Ihn denn schonn gesehn?.. Schuft ! Schubiack! Verbrecha!»). Роза находится в состоянии страшного смятения, с огромным трудом удалось, как ей кажется, ещё раз сгладить ситуацию, а Штрекман вновь пытается всё вернуть к трагическому началу: преследует Розу, угрожает, напоминает о прошлом. Это прошлое связано теперь у Розы не с радостями любви Флама, а с позорным надругательством над ней Штрекманом. Роза уже начинает сильно себя презирать, нравственно она уничтожена, напоминает Штрекману, как ползала перед ним на коленях,

себя не помнила от страха, он взял её силой, кидался на неё как хищная птица («Ich biin uff a Knien gekruchen vor dir.... Du hust mir Gewalt anetan! Wie a Raubvogel bist du gestoßa uff mich!»).

Находясь во власти нервных импульсов Роза невольно дистанцируется от внешнего мира, не совсем ясно представляет, что происходит вокруг неё. Соответственно Гауптман и выстраивает финальную сцену третьего действия: пик внешней активности всех других героев совпадает с внутренней пассивностью Розы. Она не видит, не слышит и не замечает ничего: ни ранения Августа (Штрекман в драке выбил ему глаз), ни возмущённых криков старого Бернда, поспешившего на помощь дочери, ни общего рокота сбежавшихся людей. Её жизненные силы угасли, состояние постоянного нервного стресса, непрекращающаяся рефлексия привели Розу к забвению, погружению в себя, внутреннему замыканию. Она, полностью отстранённая от внешнего действия, произносит странные и непонятные для окружающих слова о кукле, которую ей подарили на рождество, вспоминает свою усопшую матушку, говорит, что хорошо тем девушкам, у которых есть мать («..an Puppe gekriegt zu Weihnachta...Ma selldede vielleicht...doch ane Mutter han...»). Почти ни одно предложение не заканчивается, речь Розы в высшей степени сумбурная, представляет собой отдельные реплики, между которыми нет логической связи, создаётся впечатление, что Роза, не обращая ни к кому конкретно, отвечает себе самой, наконец осмеливаясь высказать то сокровенное, в чём до сих пор боялась себе признаться. В путаных речах Розы в целом выделяются два слова — кукла и мать. С ними связана главная тема драмы — материнство.

Э. Лемке, написавшего в двадцатых годах прошлого столетия большую работу о Гауптмане, считает, что у героини Гауптмана нет поводов для убийства ребёнка [114, s. 228, 229]. Правда, немецкий литературовед относит нечёткую мотивировку к драматическим ошибкам Гауптмана, но тем не менее сам принцип рассуждений не позволяет причислить Розу Бернд к плеяде «литературных» детоубийц (Эвхен Л. Вагнера, Маргарита И. Гёте, Клара Г. Геббеля). Действительно, произведение Гауптмана «Роза Бернд» повествует о трагедии женщины, которая страстно хотела быть матерью, но так и не смогла ею стать. Вспыхнувшее в душе естественное природное чувство — любовь к мужчине — Роза вынуждена подавить. Она не желает для себя эвдемонизма, личного счастья, Роза мечтает лишь о душевном покое, об

атараксии, которая наступит, как считает девушка, когда родится ребёнок и она будет его очень любить.

Подобное восприятие «Розы Бернд» возникает на основании античных реминисценций Гауптмана. Драматург выделяет в античности образ великой Деметры, описывает её страдания, связанные с потерей дочери, подчёркивает их вселенскую значимость, «именно с глубоких страданий начинается интенсивная жизнь..жизнь в природе, космическая жизнь» [100, s. 216]. Очеловечивание богини имеет своим следствием обожествление человека. Роза Бернд божественна в своих страданиях, как пишет Гауптман, «в самом понятии женщина заключено язычество» [100, s. 369]. Зачатие — это, по Гауптману, нечто великое и высокое, связано, как и всякий естественный, природный принцип, с макрокосмическим античным постижением, определяемое драматургом через три, чрезвычайно значительных для него словосочетание: «божественное зачатие, возвышение духа, сила бытия» [100, s.415]. Именно благодаря зачатию воспринимается непрекращающаяся работа природы, в которой, считал Гауптман, женщина и женственность выступают на передний план. В женщине продолжает природа саму себя, зачатие — это дорога к бессмертию, дорога к вечности, женщина-мать является воплощением мира, самой жизни, — подобные мысли, наиболее полно высказанные Баховеном, теоретически развивал современник Гауптмана В. Бёльше, отчасти Ю. Харт. Г. Гауптман придерживается роли драматической — он создаёт произведение о женщине, которая лишается своего природного права — материнства.

В тексте указывается, что Роза хотела родить ребёнка, готовилась стать матерью, видела в этом высокий долг и высшее предназначение женщины. Для доказательства этой мысли необходимо обратить внимание на особое построение диалога Розы и госпожи Флам во втором действии. Говорит практически одна госпожа Флам, она произносит монолог, в котором звучит панегирик материнству. Госпожа Флам уверенно сообщает, что ей нет дела до отцов, зато она знает, что такое мать, дитя — это всегда радость («Ich hab ane eenzige Sache gelernt: neemlich was ane Mutter is hier uff der Erde....Mir sein ieberhaupt de Väter ganz gleichgiltig...Mir miss'n de Kinder doch selber zur Welt bring'n. ...Freu dich! Ma soll sich freun uff sei Kind»). Роза полностью согласна с ней, выражает своё умиление и восхищение через красноречивые жесты — бросается к ногам госпожи Флам, целует её руки. Через пантомиму, через особые внешние

движения ведётся, как показывает Гауптман, молчаливый внутренний диалог, вернее, пантомимный ответ на слова госпожи Флам. Розе стыдно вслух сказать то, что угадывает по её поведению госпожа Флам, однако в конце, побеждённая силой аргументов, Розе произносит слова, которые соответствуют её природному настрою, её природной сути — она очень рада, что у неё скоро родится ребёнок. Общим женщинам ясно и понятно, что Роза мечтает о ребёнке, хочет выйти замуж за Августа, чтобы у её детки, как девушка называет своё ещё не родившееся дитя, был отец. Однако в финале Роза говорит, что удушила ребёнка. Именно данное, довольно-таки странное, заявление героини и позволило литературоведам включить Розу в плеяду детоубийц.

Между тем утверждать, что Роза убила своё дитя, никак нельзя. Подобный вывод явствует из ремарок, посредством которых Гауптман и доказывает ситуативную неоднозначность. В четвёртом действии госпожа Флам сообщает своему мужу о состоянии Розы, о котором он совершенно не подозревал. Госпожа Флам называет срок — уже чуть больше восьми недель («über acht Wochen»). Последнее действие, как сказано в ремарках, происходит в один день с четвёртым, поздним вечером. Именно сейчас героиня и сообщает, что удушила ребёнка. Однако подобный срок, чуть больше восьми недель, не создаёт возможности для появления на свет полноценного ребёнка. Нет оснований предполагать и какие— либо искусственные действия Розы в отношении прерывания беременности. Следовательно, можно вести речь о самопроизвольном физиологическом свойстве организма, что явилось последствием страшного нервного срыва. Это физиологическое объяснение, оно во времена Гауптмана, когда естествознание, химия, физика и медицина достигли небывалого расцвета, было чрезвычайно актуально и современно, хотя и подавалось писателем в скрытой форме — через диалоги и авторские ремарки. Благодаря ремаркам, раскрывающих своеобразную тайну произведения, можно вести речь о том, что ребёнок Розы умер, ещё не родившись.

Кроме того, следует учитывать факты личной биографии Гауптмана — он участвовал в процессе против детоубийцы некоей Хедвиг Отто, как присяжный заседатель вынес ей оправдательный приговор. В дневниковых записях Гауптмана, особенно 1903 года, когда завершилась работа над «Розой Бернд», много говорится о ребёнке вообще. Под пером Гауптмана возникает своего рода культ ребёнка, его убийство мыслится Гауптманом как страшное преступление. Он выносит Хедвиг Отто оправдательный

приговор, поскольку считает, что «никто не должен быть судьёй! Осуждение всегда неправильно! Понятие суда — это высшая человеческая дерзость! [100, s. 56]. Гауптман не считает себя вправе публично осуждать Гедвиг Отто, но сделать героиней своей драмы детоубийцу он не может и не хочет.

П. Штонди, работа которого «Теория драмы» оказала на Гауптмана сильное влияние, назвал впоследствии произведения Гауптмана «беззвучно— нереальными», имея в виду то, что писательская позиция Гауптмана практически всегда скрыта, расшифровать её крайне сложно. В этом плане следует обратить внимание на слова Розы в конце, она говорит дословно следующее: «посмотрите, там, под вербою, лежит моя штучечка» ( в русском переводе — «моя детка», что затрудняет верное прочтение) («..hinten am Pfarrfelde draußen...am Teiche ...da kann a das Dingelchen sehn»). Слово «Dingelchen» имеет значение чего-то малого, незначительного, несущественного. Заставляя героиню произнести слово «Dingelchen» применительно к ребёнку, автор тем самым этимологически снимает с неё подозрение в детоубийстве. Ни одна женщина, даже в состоянии умопомрачения, что характерно для Розы в данный момент, не назовёт своего ребёнка «штучечкой», тем более такая женщина, как Роза — мечтавшая о детке, уже заранее приготовившаяся его безумно любить.

Возникает вопрос, почему же героиня говорит, что удушила ребёнка? Для ответа на него необходимо учитывать особое драматическое движение — движение «вовнутрь». Так называл этот процесс Гауптман и связывал его с таинственной, непостижимой, но весьма осязаемой жизнью души. Чтобы постигнуть её, необходимо, писал Р. Штейнер (1861 — 1925), философ, мистик, духовидец, как называли его современники, человек, хорошо знакомый Гауптману, найти в себе сокровенного, зачарованного бога, освободить его, заглянув вовнутрь, вглубь себя [75, с. 140]. Роза Бернд, смотря вовнутрь, пытается интуитивно разобраться в ситуации. Каждая фраза героини в финале полна скрытого смысла, она реагирует на окружающую действительность лишь с позиции своих внутренних представлений. Роза видит жандарма, он связывается в её сознании с внешним миром, ему Роза бросает упрёк: «Вы задушили моего ребёнка» («Ihr hott mein Kind derwergt»). Однако Гауптман не может возлагать ответственность только на окружающих, оправдывать героиню тем, что её погубил мир. Напротив, драматург всячески подчёркивает, что Роза не останется без помощи: о ней позаботится госпожа Флам, любящая её почти

как дочь, Розу не оставит Август. Несмотря на то, что Розе стыдно принимать от них помощь, но мысль о материальной и моральной защищённости проникла в её подсознание. Но она осуждает лишь одного человека, из-за которого произошли все её несчастья – Штрекмана. Поэтому, когда жандарм говорит, что пришёл по делу Штрекмана, Роза, отныне слабо воспринимающая связную речь, слышит лишь одно слово «Штрекман». Отсюда её реакция: «Это Штрекман задушил моего ребёнка» («Strekman? Der hat mei Kind derwert!»). Но, обретя зачарованного бога, по обраному определению Рудольфа Штейнера, Роза винит больше всего саму себя. Она не смогла контролировать ту бурю чувств, которую вызвали у неё притязания Штрекмана, позволила аффектам завладеть её сознанием, лишившись тем самым того главного, ради чего стоило претерпеть все беды – радости материнства: («Ich ha mei Kind mit a Hända derwert»). Тем самым драма Г. Гауптмана «Роза Берн» прочитывается не как трагедия детоубийцы, подобно произведениям штюрмеров, а как величайшая драма женщины-матери, которая, познав и ощутив радости чувственной любви, не сумела сберечь её сокровенную, мистическую сущность – ребёнка.

Между тем сильнейшие душевные страдания Розы, которые, как ей кажется, связаны с полным отторжением от гармоничных природных сил, от природного естества (сначала вынужденный отказ от любви, затем потеря ребёнка) приводят, напротив, к более тесному слиянию с природой, к более полному природному постижению. Античное ощущение мира, в основе которого заложена идея всеобщего становления, непрерывного обновления, переносится Гауптманом во внутренний мир личности. Рефлексия Розы приобретает новые очертания, благодаря страданиям у героини Гауптмана начинается внутренняя интенсивная жизнь. Роза теперь видит мир иначе, чем прежде — постигает всеобщее одиночество, всеобщую темноту, беспросветный мрак, ужас, отчаяние. Роза говорит о незнании, охватившем людей, постигает, что все вокруг, в первую очередь её отец, заключены в крошечную келейку и ничего не хотят знать, что происходит за стенами («Wenn ma bloß nicht aso alleene wäre!...ei een kleen Kämmerla lebt ihr mitnander! Ihr wißt nischt, was außern der Kammer geschieht! Ich wiß!»). Речь её предельно эмоциональна, после каждой фразы ставится знак восклицания, создаётся впечатление, что слова Роза произносит с трудом, это выстраданное знание, почерпнутое через сильнейшие природные переживания. Через них разрушенные прежде

природные связи восстанавливаются, причём на более высоком, духовном уровне.

Штрекман привёл ситуацию не только к внешним губительным последствиям для девушки, но и невольно способствовал её сильнейшему внутреннему прозрению. Синтез гетерогенных природных элементов (обретение — потеря, любовь — ненависть, радость — боль) привёл к целостному охвату мира, тому, который не мог быть раньше Розой постигнут. Недаром Август, видя страдания своей наречённой, говорит, что теперь они уживутся, лишь сейчас они созрели друг для друга («Mir wern mitnander a Auskumma hoan! Ei jeder Beziehung aso und aso. Itze sein mer vielleicht erst reif dazu»). Союз с Августом не воспринимается более как некое антиприродное действие, напротив, осмысливается как естественное, отчасти даже гармоничное ситуативное разрешение — трагическая жизненная интенция обоих, её страдальческий феномен приводит к монистическому единению доселе чуждых людей, воспринимается как закономерное макрокосмическое духовное слияние, явленное через индивидуальное прозрение в пространстве микрокосма.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённый анализ позволяет сделать следующие выводы.

Под пером Г. Гауптмана возникает философская драма, о которой мечтали романтики. Не доверяя массовому вкусу, не признавая современный материал романтики не придали драме тотального распространения. На ранней стадии эпохи модерна происходит теоретическое постулирование драматических идей, творческое воплощение предоставляется следующей переходной эпохе. Гауптман становится тем художником слова, который, пристально вглядываясь в недавнее — романтическое — прошлое, поэтически воссоздаёт драматические принципы, которые контурно были намечены в предыдущий рубежный период. Немецкий драматург, философски подходя к проблеме человека и мира, выявляет в великом мироздании идею Всеединства. Гауптман находит её мировоззренческое осмысление в романтических постулатах, общая идея которых связана с ощущением чувства конечного в бесконечном, осознанием мистичности жизни, непрестанно творящегося бытия по принципу природы, вечно разрушающей и созидающей саму себя.

Гауптман, являясь творческим модификатором романтической традиции, обращает свой взор к той непревзойдённой эпохе, в которой национальная идея Германии — Всеединство — воплотилась в своей первоизданной чистоте. Восприятие античной Греции на рубеже XIX — XX века связано с мыслью обретения немцами самих себя, интернациональное усвоение неотделимо от национального, стремительное движение вперёд собственной литературы, связанное в первую очередь с развитием драмы как высшим родом поэзии, определяется и объясняется тщательным изучением времени, которое столь известно и ценимо своим «театральным призванием». Выдвижение на передний план философской идеи Первоединого в период раннего модерна, последующее более глубокое развитие общенациональной мировоззренческой концепции, выявляющей тотальность в деталях, единство во множестве, оказалось решающим для развития драмы на более поздних этапах времени модерна. Под пером Гауптмана в полной мере осуществляется деконструкция аристотелевских принципов, приводящих к их новой интенции. Посредством драмы, обретающей новое бытие на рубеже веков, провозглашается сильнейшая сопричастность прошлому, его современное осмысление, современное драматическое обоснование.



Две драмы Гауптмана о художниках — «Потонувший колокол» и «Ткачи» сопоставляются по принципу гетерогенных контекстных комбинаций. Первая из них может быть определена как драма сознания. Гауптман посредством драматической каузальности творчески воссоздаёт то, что Ф. Шлегель наметил в «Системе трансцендентного идеализма» — становление Я интеллигенцией. Драматически передавая ступени созерцания, Гауптман подводит своего героя, мастера Генриха, к необходимости почувствовать не только Я творящее, но и Я кающееся, тогда индивид поймёт волю мира, соединит с ней собственные стремления, с радостью подчиниться великому космическому решению. Внутреннее прозрение позволяет Генриху слиться с Первоединым, обрести в угасающей любви её новое воскрешение, понять смерть как бессмертие, интуитивно воспринять заход в качестве вечного космического происшествия, в котором за мраком всегда следует свет, заря иного бытия.

Драма «Ткачи» под пером Гауптмана приобретает шекспировский размах, её многогранность, эзотерическая глубина, сила художественных образов, философское осмысление важнейших бытийных категорий, позволяет сопоставить её с «Потонувшим колоколом». Ткачи, столь опрометчиво решившиеся на бунт, оказываются равны по мощи впечатлений, по наивной доверчивости, по желанию изменить мир посредством иллюзий мастеру Генриху. Герои— художники позднего этапа модерна мечтают о преобразовании бытия, чувствуют и закрепляют за собой право на подобное преобразование. При этом неудержимая потребность в творчестве мастера Генриха, его убеждённость в собственной неограниченной свободе приводит к крушению жизни других (жене, детям, Раутенделейн), следствием бунта ткачей становится деградация их сознания, его перегорание, справедливость, восстанавливаемая силой оружия, ведёт к потере человеческого облика. Но сама идея возвращения мира к истокам добра, милосердия и справедливости,— та, которую хочет воплотить Генрих в перезвоне колоколов, та, которую мечтают привнести в жестокий мир ткачи,— позволяет, даже при столь весомых гетерогенных противоположностях, заложенных в их основе, говорить о стремлении к высокоорганизованному амальгамному синтезу.

В комедии «Бобровая шуба» и трагикомедии «Красный петух» модификация романтической иронии вершится Гауптманом через осмысление философского феномена игры. Игра воспринимается как свобода человеческого духа, в мире действует всеединое игровое начало,

что позволяет индивиду включиться в жизненное игровое пространство. Игра вырывает героиню — госпожу Вольф — из сферы повседневности, из обыденности, но одновременно неразрывно связывает с нею. Виртуозно обманывая окружающих, смеясь над всеми, госпожа Вольф считает, что именно она устанавливает правила игры. Однако выигрыш её столь же иллюзорен, как и кажущийся справедливым бунт ткачей. Негативные стороны игрового порыва показывает Гауптман в трагикомедии «Красный петух». Трагический декадентский распад личности связан с введением в игровое вселенское начало элемента серьёзности — желания материального затмевают шутку, вводят героиню, госпожу Филиц, в первом браке госпожу Вольф, в сферу конечности, быта, расчёта. Вместо игровой силы созидания госпожа Филиц предпочла силу разрушения. Возлагая вину за поджог дома на сумасшедшего мальчика Густава, она тем самым предаёт саму себя, сводит на нет свои прошлые игровые порывы. Происходящее в финале самообретение связано с постижением игровой сути Первоединого — включение в великую трансцендентную игру мира означает отказ от конечного и приближение к бесконечному, постигаемому госпожой Филиц как новая игра по ту сторону земного бытия, которая, однако, должна вестись по другим правилам — добра и сострадания. Действующая в пьесах Гауптмана триада: стремление — разрушение — становление позволяет ему трансформировать романтическую традицию, наполнять её глубоким драматическим содержанием.

В драмах «Бедный Генрих», «Возчик Геншель», «Роза Бернд» допустимо античное прочтение на основании выдвижения на первый план идеи мистерии, пронизывающей всё греческое бытие, идеи судьбы, на которой строилась греческая драма, идеи великого природного созидания, ретардационная основа которого составляла сущность античного мировосприятия.

Заложенный в понятии мистерии принцип глобального Единства, постигаемый через множественность, представлен немецким драматургом в пьесе «Бедный Генрих». Мистически думающий, страдающий и бунтующий герой проходит особые мистериальные этапы, итогом которых является его духовное озарение. Оно связано с силой Эроса, с постижением естественной солнечной религии, с процессом душевного обновления. Внутренняя дорога рыцаря Генриха не сакральна как у мастера — литейщика в «Потонувшем колоколе», а мистериальна, в его душе бушует не драма сознания, а экзистенциальная драма, благодаря

которой осознаются бытийные категории жизни и смерти, гетерогенное смешение которых приводит к возвышению духа над всеобщим трагическим уделом. Тот путь, который проходили греческие мисты, давая обещание не распространяться об увиденном и прочувствованном, драматически зримо воссоздаётся Гауптманом, под пером которого создаётся великая мистерия мира, осознаваемая как великая мистерия любви.

В «Возчике Геншеле» Гауптман переосмысливает ведущий принцип греческого трагедийного действия — судьбоносную, неумолимую предрасположенность человеческого удела. Герой, погружённый Гауптманом в немецкий быт, в немецкие обычаи и нравы, представлен драматургом как наивный эллин по образу мыслей, поведению, поступкам. Национальное тесно сопрягается с интернациональным, итогом подобного сопряжения становится перенос центра тяжести с вопросов судьбы на вечную сферу сверхчувственного. Драматическая интенция направлена не на силу фатума, а на силу жизни, не на роковое предначертание, а на извечное круговращение бытия. Фатум в основе своей являет вечную жизнь, постижение фатума — постижение жизни.

Драма «Роза Бернд» драматически выстраивается по принципу всеобщего природного одушевления, праисточником которой служила античная эпоха. Ведущие персонажи, воспринимаемые как части природы, как её многообразные компоненты составляют в итоге её нерушимое, единое целое. Гауптман посредством драматической интенции наделяет бытиём стихийные природные элементы: огонь — господин Флам, первородный двигатель-динамит — Штрекман, мать-земля, представленная в греческих верованиях через статус страдающей богини Деметры, модифицирована Гауптманом посредством образа главной героини Розы Бернд. Трагическая ситуация в драме ориентирована на страдания Розы Бернд, вызванные непреднамеренным выхождением героини за рамки природных законов. Природа, в основе которой предполагается глобальный синтез (созидание, разрушение, восстановление), обретает новую интенсивную внутреннюю жизнь. Роза, благодаря перенесённым страданиям, начинает воспринимать мир целостно, видеть его бескрайность, беспредельность, бесконечность. Свершившееся индивидуальное прозрение в пространство макрокосма приводит к духовному слиянию с ним, разрушенные природные связи восстанавливаются, страдающий индивид получает метафизическое утешение.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века // «Новое в современной классической философии» : сб. науч. тр. М.: Наука, 1979. С. 5 — 50.
2. Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра. СПб.: Геликон Плюс, 2010. 494 с.
3. Аристотель. Политика. М.: Хранитель, 2006. 395 с.
4. Аничков Е. Предтечи и современники. СПб.: Освобождение, 1910. 220 с.
5. Браун Ф. А. Немецкий романтизм // История западной литературы (1800— 1910); под ред. Ф. Д. Батюшкова. М., 1912. Т. 1. С. 208 — 310.
6. Бёме Я. Аврора или утренняя заря в восхождении. СПб.: Амфора, 2008. 509 с.
7. Бёльше В. Тайны любви в природе. Минск: Литература, 1998. 830 с.
8. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. М.: Алгоритм, 1997. 733 с.
9. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука-классика, 2002. 480 с.
10. Вагнер Р. Опера и драма. М.: Эксмо, 2001. 797 с.
11. Виндельбандт В. Философия в немецкой духовной жизни XX столетия. М.: Звено, 1910. 150 с.
12. Винкельман. История искусства древности. СПб.: Алетейя: Государственный Эрмитаж, 2000. 800 с.
13. Вундт В. Введение в философию. СПб.: Брокгауз — Ефрон, 1903. 310 с.
14. Гартман Э. Философия бессознательного. М.: Либроком, 1973. 543 с.
15. Гартман Ф. Жизнь Парацельса. М.: Аллетейн, 1998. 270 с.
16. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977. 703 с.
17. Гугнин А. А. Трагедия гуманистического сознания // Драматурги — лауреаты Нобелевской премии. М.: Панорама, 1998. 280 с.
18. Геббель. Драммы. М.: Искусство, 1978. Т. 1 — 2.
19. Геродот. История. М.-СПб.: Эксмо, 2008. 703 с.
20. Геккель Э. Мировые загадки. М.: Государственное антирелигиозное издательство, 1937. 525 с.
21. Гербарт И.Ф. Психология. М.: Территория будущего, 2007. 283 с.

22. Гельмгольц Г. Философия и научное исследование зрения. М.: Либроком, 2010. 32 с.
23. Гвоздев А. А. Западноевропейский театр на рубеже XIX — XX столетий. М.- Л.: Искусство, 1939. 375 с.
24. Дюпрел К. Философия мистики. М.: Эксмо, 2006. 592 с.
25. Дильтей В. Герменевтика. М.: Эксмо, 2001. 531 с.
26. Декарт Р. Избранные произведения. М.-Л.: Госполитиздат, 1950. 712 с.
27. Жеребин А. И. Абсолютная реальность. СПб.: Языки славянской культуры, 2009. 160 с.
28. Жеребин А. И. От Виланда до Кафки. СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. 475 с.
29. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996. 231 с.
30. Зиммель Г. Избранное. М.: Юрист, 1996. В 2 т. 1270 с.
31. Карельский А. В. Немецкий Орфей. М.: РГГУ, 2007. 605 с.
32. Карельский А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция // Вопросы литературы. 1994. № 2. С. 163 — 171.
33. Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении. СПб., 2006. 567 с.
34. Кемпер Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна. М.: Языки славянской культуры, 2009. 386 с.
35. Кант И. Критика чистого разума. М.: Эксмо, 2009. 735 с.
36. Коростовцев М.А. Религия древнего Египта. СПб.: Нева: Летний сад, 2000. 464 с.
37. Липпс Т. Философия природы. М.: ЛКИ, 2007. 236 с.
38. Лейбниц Г. Монадология. Собрание сочинений в 4 т. М.: Мысль, 1982. Т. 1. 636 с.
39. Луков В. А. История литературы (от истоков до наших дней). М.: Академия, 2005. 510 с.
40. Макарова Г.В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века. М.: Наука, 1992. 333 с.
41. Мандель Е. Драматургическое искусство конца XIX — начала XX века. Саратов, 1972. 115 с.
42. Меттерлинк М. Избранные произведения. М.: Панорама, 1996. 670 с.

43. Мальчуков Л. И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана! К вопросу о художественном методе писателя // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. Петрозаводск, 2009. С. 62 — 99.
44. Наторп П. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2006. 383 с.
45. Новалис. Ученики в Саисе. СПб.: Леонардо, 2011. 345 с.
46. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм. М.: Пушкинская библиотека, 2006. 759 с.
47. Николаи Г. Ф. Биология войны. М.: ЛКИ, 2007. 248 с.
48. Нордау М. Вырождение. М.: Республика, 1995. 399 с.
49. Оствальд В. Философия природы. СПб., 1903. 326 с.
50. Переписка Гёте с Шиллером // Собрание сочинений в 2 т. М.: Искусство, 1988. Т 1. 1006 с.
51. Павсаний. Описание Эллады. М.: Ладомир, 2002. Т. 1 — 2.
52. Платон. Диалоги. М.: Мысль, 1986. 607 с.
53. Платон. Диалоги. М.: Азбука-классика, 2008. 450 с.
54. Платон. Сочинения. М.: Мысль, 1968. 630 с.
55. Плутарх. Застольные беседы. М.: Эксмо, 2008. 645 с.
56. Роде А. Гауптман и Ницше. М., 1902. 32 с.
57. Сильман Т. Г. Гауптман. М.-Л.: Искусство, 1958. 122 с.
58. Стадников Г.В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII века. М.: Академия, 2009. 168 с.
59. Стадников Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество. Л., 1987. 101 с.
60. Стадников Г.В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы // А. Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). СПб.: Наука, 2011. 356 с.
61. Спиноза Б. Избранные произведения. М.-Л.: Политическая литература, 1957. 631 с.
62. Тен И. Философия искусства. М.: Республика, 1996. 351 с.
63. Толмачёв В.М. Неоромантизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 640 — 646.
64. Фёдоров Ф.П. Неоромантизм // Пространство и время в литературе и искусстве. Даугавпилс. 1997. № 8. С. 106 — 118.
65. Фёдоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. 455 с.

66. Шеллинг Ф. Сочинения. М.: Мысль, 1987. 670 с.
67. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. 456 с.
68. Шлейермахер Ф.Д. Речи о религии к образованным людям её презирающим. СПб., 1994. 335 с.
69. Штерн К. Становление и исчезновение. М., 1908. 1240 с.
70. Шиллер. Статьи по эстетике // Собрание сочинений в семи томах. М.: Худож. лит., 1957. Т. 6. 790 с.
71. Шарыпина Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов). Н. Новгород: ННГУ, 1998. 170 с.
72. Шпенглер О. Закат Европы. М.: Эксмо, 2009. 797 с.
73. Шопенгауер А. Избранные произведения. М.: Просвещение, 1992. 472 с.
74. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. Минск: Харвест, 2007. 845 с.
75. Штейнер Р. Теософия. Познание высших миров. М.: Эксмо, 2002. 892 с.
76. Bab J. Die Chronik des deutschen Dramas. Berlin, 1970. 350 s.
77. Bachofen J. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Basel: Bahnmaier, 1857. 432 s.
78. Bölsche W. Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur. Leipzig, 1901. 521 s.
79. Bölsche W. Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst. Dresden, 1904. 543 s.
80. Burckhardt J. Griechische Kulturgeschichte. Berlin - Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1923. 520 s.
81. Bise A. Die Philosophie des Metaphorischen. Berlin, 1893. 324 s.
82. Driesch H. Philosophie des Organischen. Leipzig, 1909. 412 s.
83. Deppermann M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation // Die »Schaubühne« in der Epoche des Freischütz. Verlag MuellerßSpeiser. Salzburg, 2009. S. 23 – 56.
84. Ernst P. Der Weg zur Form. München, 1928. 529 s.
85. Ebrechte A. Das individuelle Ganze. Zum Psychologismus der Lebensphilosophie. Stuttgart, 1992. 325 s.
86. Fähnders W. Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1987. 421 s.
87. Fick M. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen, 1993. 652 s.
88. Fröl E. Der Weber in Revision. Untersuchungen zu Quellen. Struktur und Intention von Hauptmanns Weberdrama. Frankfurt am Main, 2005. 321 s.

89. Gebhart A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk. Marburg, 2005. 400 s.
90. Guthke K. G. Hauptmann. München, 1980. 320 s.
91. Guthke K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmann // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. University of California, 1958. S. 11 — 49.
92. Gloesser A. Das bürgerliche Drama. Berlin, 1898. 444 s.
93. Goethe W. Farbenlehre // Goethes Werke in zwölf Bänden. Berlin und Weimar, 1981. S. 23 – 459.
94. Hauptmann G. Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar, 1980. 850 s.
95. Hauptmann G. Griechische Frühling. Berlin, 1908. 268 s.
96. Hauptmann G. Die Kunst des Dramas. Frankfurt am Main, 1965. 246 s.
97. Hauptmann G. Italienische Reise. Berlin: Hrsg. Von Martin Machatzke, 1976. 218 s.
98. Hauptmann G. Das Buch der Leidenschaft. Berlin, 1976. 450 s.
99. Hauptmann G. Tagebuch 1892 — 1894. Frankfurt am Main: Hrsg. Von Martin Machatzke, 1985. 282 s.
100. Hauptmann G. Tagebücher 1897 — 1905. Frankfurt am Main: Hrsg. Von Martin Machatzke, 1985. 790s.
101. Hauptmann G. Notizkalender 1889 bis 1891. Frankfurt am Main: Hrsg. Von Martin Machatzke, 1985. 532 s.
102. Hauptmann G. Tintoretto // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin, 1942. B 12. S. 3 – 26.
103. Hauptmann G. Sonnen. Meditationen // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin, 1942. B 11. S. 3 — 28
104. Hamann H. Kreuzzüge des Philologen // Hamann's Schriften in acht Bänden. Berlin. Herausgeben von F. Roth, 1821. 517 s.
105. Hamann H. Sokratische Denkwürdigkeiten // Hamann's Schriften in acht Bänden. Berlin. Herausgeben von F. Roth, 1821. 517 s.
106. Heuser F. W. J. G. Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen. Tübingen, 1960. 432 s.
107. Hoefert S. G. Hauptmann. Stuttgart, 1982. 582 s.
108. Hillebrandt B. Ästhetik des Nihilismus von Romantik zum Modernismus. Stuttgart, 1991. 621 s.
109. Huch R. Blütezeit der Romantik. Leipzig, 1899. 481 s.
110. Huch R. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig, 1902. 324 s.



111. Keckeis G. Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Berlin, 1907. 421 s.
112. Langbehn J. Rembrant als Erzieher. Von einem Deutschen. Leipzig, 1890. 621 s.
113. Leppmann W. G. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Frankfurt am Main, 1989. 126 s.
114. Lemke E. G. Hauptmann. Leipzig, 1923. 411 s.
115. Landauer G. Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mautners Sprachkritik. Berlin, 1906. 341 s.
116. Lessing G. Hamburgische Dramaturgie // Lessings Werke in fünf Bänden. 4 B. Aufbau— Verlag Berlin und Weimar, 1978. 410 s.
117. Lublinski S. Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Mit einer Bibliographie von J. Braakenburg neuhrsg.v. G. Wunberg. Tübingen, 1976. 461 s.
118. Machatzke M. Geistige Welt um 1900 // G. Hauptmann. Tagebücher 1897 bis 1905. Anmerkungen des Herausgebers. Frankfurt am M, 1987. 379 s.
119. Mayer H. G Hauptmann und die Mitte. Berlin, 1962. 481 s.
120. Marcuse L. Hauptmann's Dramen, die Tragödie der Verstockung // G. Hauptmann. Darmstadt, 1976. 429 s.
121. Oberemt G. G. Hauptmann: Der Biberpelz. Eine naturalistische Komödie. München, 1987. 480 s.
122. Oberemt G. Jenseits der Moral. Der Biberpelz // Ders. Grossenstadt, Landschaft. Augenblick. Über die Tradition von Motiven im Werk G. Hauptmanns. Berlin, 1999. S. 37 — 51.
123. Rasch W. Zur deutschen Literatur seit Jahrhundertwende. Stuttgart, 1962. 429s.
124. Raschn W. Die literarische Decadence um 1900. München, 1986. 250 s.
125. Rohde E. Psyche. Seelenkult. Tübingen, 1907. 321 s.
126. Schieman P. Auf dem Wege zum neuen Drama. Ein literarhistorischer Versuch. Leipzig, 1912. 134 s.
127. Sprengel P. G. Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung. Becksche Elementarbücher. München, 1984. 391 s.
128. Sprengel P. G. Hauptmann // Deutsche Dichter der XX Jahrhunderts. Hrsg. Von H. Steinecke. Berlin, 1996. 490 s.
129. Sprengel P. G. Hauptmann: Die Weber. Ein riskanter Balanceakt // Dramen des Naturalismus. Interpretationen. Stuttgart, 1988. S. 107 – 145.

130. Sprengel P. Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann. Berlin, 1985. 230 s.
131. Spörl U. Gottlose Mystik in der Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn, München, Wien, Zürich, 1997. 427 s.
132. Schneidewin M. Das Rätzel des G. Hauptmanns Märchendramas „Die versunkene Gloke». Leipzig, 1897. 289 s.
133. Schreiber H. G. Hauptmann und das Irrationale. Wien und Leipzig, 1946. 340 s.
134. Schwede R. Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischen, exotistischen und provinzialistischen Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt am Main, 1987. 280 s.
135. Szondi P. Theorie des modernen Dramas 1880 — 1950. Berlin, 1980. 392 s.
136. Voigt F. Hauptmann und die Antike. Berlin, 1965. 230 s.
137. Vietta S. Ästhetik der moderne. München, 2001. 329 s.
138. Walach D. G. Hauptmann. Die Weber. Stuttgart. 1999. 328 s.
139. Wagner— Egelhaaf M. Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur um XX Jahrhundert. Stuttgart. 1989. 621 s.
140. Will W. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Symbolsprache in Werke G. Hauptmann. Köln. 1962. 623 s.
141. Wiedersich A. Frauengestalten G. Hauptmann. Berlin, 1923. S. 421.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
Глава 1. ПОСТРОМАНТИЧЕСКИЙ МОДЕРНИЗМ. ДРАМАТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ГАУПТМАНОМ РОМАНТИЧЕСКИХ ПОСТУЛАТОВ .....	7
1.1. Драма-сказка Гауптмана «Потонувший колокол» как драма сознания .....	12
1.2. «Ткачи» – драма о художниках .....	37
1.3. Модификация романтической иронии и её художественное воплощение в комедии «Бобровая шуба» и трагикомедии «Красный петух».....	50
Глава 2. «НОВЫЙ ЭЛЛИНИЗМ» НА РУБЕЖЕ XIX – XX ВЕКА. «АНТИЧНЫЕ» ДРАМЫ Г. ГАУПТМАНА «БЕДНЫЙ ГЕНРИХ», «ВОЗЧИК ГЕНШЕЛЬ», «РОЗА БЕРНД» .....	66
2.1. Концепт «новой» солнечной религии в драме-мистерии Гауптмана «Бедный Генрих».....	84
2.2. «Греческая» драма Гауптмана «Возчик Геншель» .....	101
2.3. «Античная» драма Г. Гауптмана «Роза Бернд» .....	113
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	128
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	132

*Научное издание*

СКЛИЗКОВА Алла Персиевна

ФИЛОСОФИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ  
Г. ГАУПТМАНА

Монография

*Печатается в авторской редакции*

Подписано в печать 07.05.15.

Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 8,14. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.