

Владимирский государственный университет

А. П. СКЛИЗКОВА

**ГЕРОЙ МОДЕРНА В РАННЕЙ
ДРАМАТУРГИИ Г. ГАУПТМАНА**

Учебное пособие

Владимир 2021

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

А. П. СКЛИЗКОВА

ГЕРОЙ МОДЕРНА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ Г. ГАУПТМАНА

Учебное пособие

Электронное издание



Владимир 2021

ISBN 978-5-9984-1340-7

© Склизкова А. П., 2021

УДК 82'01
ББК 83.3(0)3

Рецензенты:

Доктор филологических наук, профессор
зав. кафедрой русского языка

Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
М. В. Пименова

Доктор филологических наук, профессор
зав. кафедрой философии, истории, права и межкультурной
коммуникации Финансового университета
при Правительстве Российской Федерации (Владимирский филиал)
В. Т. Малыгин

Склизкова, А. П.

Герой модерна в ранней драматургии Г. Гауптмана [Электронный ресурс] : учеб. пособие / А. П. Склизкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2021. – 365 с. – ISBN 978-5-9984-1340-7. – Электрон. дан. (2,55 Мб). – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Посвящено проблеме модерна как макроэпохи, раскрываемой на примере осмысления ранней драматургии Г. Гауптмана. В пособии раскрывается драматическое воплощение немецким художником слова натуралистических и романтических постулатов, показывается, как и почему происходит их творческая модификация.

Предназначено для студентов-филологов, магистров, аспирантов, а также всех интересующихся немецкой литературой и философией.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 516 назв.

УДК 82'01
ББК 83.3(0)3

ISBN 978-5-9984-1340-7

© Склизкова А. П., 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	5
Раздел 1. СПЕЦИФИКА МОДЕРНА КАК ЭПОХИ	9
Раздел 2. РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ Г. ГАУПТМАНА КАК ЯВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОГО СИНКРЕТИЗМА	30
Раздел 3. МИР И ЧЕЛОВЕК В «СОВРЕМЕННЫХ» ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА	47
3.1. Натуралистическая концепция мира природы: философское осмысление и творческая модернизация «природных» постулатов классической и романтической эпохи	47
3.2. Специфика философской рефлексии Г. Гауптмана. Этический контакт «природного» человека и «природного» мира	59
3.3. «Солнечное восхождение» личности и её низвержение в драме Г. Гауптмана «Перед восходом солнца». Духовная эволюция персонажей.....	68
3.4. Одинокий человек и мир одиночек в драме Г. Гауптмана «Одинокие». Философско-литературный контекст	90
3.5. Кризис и перерождение героя: метаморфоза примирения в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения».....	111

Раздел 4. ЭТИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА ХУДОЖНИКА В «РОМАНТИЧЕСКИХ» ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА. ИМПЕРАТИВНАЯ КОРРЕЛЯЦИЯ ЛИЧНОСТИ И МИРА	137
4.1. Философско-поэтическое сознание «новых» романтиков. Философия религии как узловой пункт культурного посредничества между эпохами.....	137
4.2. Homo religiosus – «новая» религиозная философия Г. Гауптмана. Экзистенция мира (Wiederkunft) и экзистенция личности (Wiedergeburt)	158
4.3 «Потонувший колокол» – философская драма сознания. Нравственное прозрение индивида: обретение себя в мире и мира для себя.....	169
4.4. Философская драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер». Соподчинение этического просветления и творческого вдохновения художника.....	202
4.5. Философско-эстетическая трансформация шекспировских постулатов в драме «Ткачи». Трагедия мира и трагедия героев.....	225
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ	247
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	326
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	328
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	361

ВВЕДЕНИЕ

Ранняя драматургия Г. Гауптмана (1862 – 1946) представляет собой яркое явление литературно-философского синкретизма и относится к тому историческому периоду, когда с наибольшей полнотой осуществляется практическая, творческая реализация прошлого культурного наследия. Две революции в философии – так называет современный немецкий исследователь С. Вьетта те изменения, которые приводят к обновлению сознания человека, к иному, чем прежде, пониманию мира и себя самого, – приходятся на рубеж XVIII – XIX и XIX – XX вв. Именно в это время, после многовекового раздвоения, в Германии оказывается возможным диалог между философией и литературой, основу которого составляет слияние этико-философских и эстетико-литературных принципов. Такой диалог возникает на рубеже XVIII – XIX вв. но его расширение, наиболее острое ощущение влияния философии на литературу, а литературы на философию, приходится на долю следующего рубежного столетия. Чрезвычайно своеобразно и поэтически выразительно подобный процесс представлен в раннем творчестве Г. Гауптмана.

В ранней драматургии Г. Гауптмана, рассматриваемой в контексте макроэпохи модерна, которая, как указывается в немецких литературоведческих работах, берёт начало с 1750 года и продолжается до настоящего времени, одной из центральных является проблема взаимодействия человека и мира. Она репрезентируется эстетически, под пером Г. Гауптмана философская мысль получает языковое, образное пояснение. Весьма ощутимые перемены в отношениях между человеком и миром, конституированные эпохой модерна, предполагают новый способ мышления, когда картина мира выстраивается индивидом, творческой личностью, самостоятельно, изначально заданный миропорядок, существующий независимо от человека, что было характерно для античного и средневекового понимания бытия, не принимается в расчёт. Творения Г. Гауптмана конца XIX – начала XX века являются наглядным примером созданной художником слова индивидуальной картины мира и предстают как форма самосознания эпохи. Акту-

альность работы определяется не только возросшим в последние годы исследовательским и читательским интересом к диалогу литературы и философии, плодотворность которого наиболее ощутима в Германии на рубеже прошлого столетия, но и необходимостью теоретического обоснования широкого контекста между ранним творчеством Г. Гауптмана и культурно-эстетической мыслью микроэпохи модерна конца XIX – начала XX вв., когда в философии и литературе, представляющих единое общекультурное целое с размытыми, так называемыми предметными границами, подвергаются переосмыслению и принципы миропорядка, и принципы личности, коррегирующей этот миропорядок.

Такое коррегирование вершится Гауптманом с точки зрения этики. Писатель-модернист вступает в неоднозначные отношения (сближение и одновременное удаление) с той традицией, в которой этика, с его точки зрения, была центральным пунктом – домодернистской (античной) и немецкой субъектоцентрической философией, в её основе, писал Г. Гауптман, лежит сострадание и любовь к людям». Э. Р. Курциус называет литературную традицию медиумом, благодаря которой культура предстаёт как инициативное воспоминание. Речь идёт о том, что прошлое, осознанное с точки зрения современности, становится близким и понятным в той мере, в какой современность на определённом витке своего развития способна постичь его. Тогда возникает новая современность, которая, в свою очередь, старается понять и «старую современность», и то прошлое, которое уже было осознано «старой современностью». Подобные процессы, определяемые наслоением временных пластов, многообразны и бесконечны, они составляют то «глубинное время модерна», которое, с точки зрения французского философа П. Рикёра (1913 – 2005), продлевается, поскольку остаётся живой традицией <...> «традиция становится мёртвой, если она не подвергается непрестанной интерпретации <...>. Всякая традиция живёт только благодаря интерпретации» [213, с. 543].

«Живой» традицией для Г. Гауптмана являются Античность и немецкая философия. Их взаимоналожение и взаимосцепление приводит к личному, эмоциональному переживанию философских нравственных постулатов тех «Philia» и «Sophia», которые, как известно, изначально заложены в слове «философия». Они переводятся на рус-

ский язык по устоявшейся традиции как любовь и мудрость, подчёркивают своим этимологическим сцеплением ту изначальную ценностную составляющую, заключённую в глубинном значении существительного «философия».

У Г. Гауптмана как писателя времени модерна происходит смещение ценностных акцентов, их прежняя этическая суть подлежит перетолкованию, пересмотру.

Г. Гауптман как художник слова времени модерна, создавая свой этический мир на страницах художественных творений, возводит в абсолют те нравственные ценности, которые прежде или казались незначительными, или же не доминировали в жизни личности. Глубокий этический смысл «Philia» проясняется Г. Гауптманом через идею сострадания (Б. Спиноза, к примеру, считал ее не нужной и несущественной для мира и человека; не является ключевым, при всей словесной ориентации на него, этос сострадания и в метафизике А. Шопенгауэра), человечности (возводимой в высокий ранг преимущественно Г. Гердером), милосердия (слабым законом, по И. Канту), сочувствия (в этических системах ранней эпохи модерна чрезвычайно мало и скупом о нём говорится). Для понимания истинного смысла «Philia», по Г. Гауптману, важно и страдание, оно, являясь нравственным наставником человека, выявляет глубины его этической жизни, раскрывает нравственный потенциал, обостряет ценностное видение. Нравственный смысл «Philia» заключается, считает Г. Гауптман, в своеобразном соединении ценностных критериев, связанных с этикой сострадания, сочувствия и милосердия.

Учебное пособие «Герой модерна в ранней драматургии Г. Гауптмана» посвящено проблеме модерна как макроэпохи, раскрываемой на примере осмысления ранней драматургии Г. Гауптмана. В пособии раскрывается драматическое воплощение немецким художником слова натуралистических и романтических постулатов, показывается, как и почему происходит их творческая модификация.

Столь сложные концептуальные положения чрезвычайно необходимы студентам для понимания как эпохи рубежа (конец XIX - начало XX столетия), так и для осознания литературы как единого творческого процесса, в котором все части, все периоды и века представляют единое целое.

Материал по теории «модернизмоведения» дается в пособии в доступной для студентов форме, после каждого раздела предлагаются вопросы и творческие задания, которые не только способствуют пониманию студентами общих теоретических основ, но и пробуждают творческую мысль.

Особенно значимыми в данной связи следует считать упражнения, касающиеся сопоставительного анализа художественных текстов, принадлежащих к разным временным пластам.

Курс «Зарубежная литература рубежа веков» традиционно читается студентам педагогического института, обучающихся по направлению подготовки 44.03.01 «Русский язык. Литература». В то же время, исходя из особого значения эпохи рубежа веков для дальнейшего развития европейской культуры, он составляет основу для изучения всех последующих историко-литературных курсов. Это определяет особое значение курса в классическом университетском образовании филологов и журналистов.

Раздел 1. СПЕЦИФИКА МОДЕРНА КАК ЭПОХИ

Слово модерн, вернее, существительное «modernitas», в хронологическом смысле употребляется уже в поздней античности и связывался с процессом смены образца, когда античное искусство становится несколько иным, практически принципиально новым. Однако, как известно, понятие модерн возникло с середины XIX столетия в сфере изобразительных искусств, что позволило ему сохранить до сегодняшнего дня своё эстетическое ядро. Между тем общепризнанная точка зрения, согласно которой модерн – это искусство, возникшее на рубеже XIX - XX столетия, несколько разнится от современных немецких исследований. Возникает так называемая концепция большого модерна, который начинается со второй половины XVIII столетия и продолжается до настоящего времени. Модерн в этом смысле трактуется как взаимосвязь эпох, его генеральным принципом становится осознание истории, некий взгляд с позиции истории, то, о чем впервые говорил Гегель в своих лекциях по философии истории. Век нынешний оказывается не только оппозиционным по отношению к веку минувшему, но и способен с точки зрения современного видения «распознать корни своих собственных проблем, проследить истоки и исторический генезис неких основных структур, которые определяют и актуализируют современность» [156, 16].

Именно такой подход служит ярким доказательством того, что в понятии «модерн» выражается историческое сознание, «новое время придает всему прошлому некое всемирно – историческое качество» [243, 67]. Обновление прежних устоев в модерне неизбежно предполагает и их будущее совершенствование. Модерн поэтому всегда открыт будущему, «в каждом моменте современности, выдвигающей новое из себя самой, повторяется и приобретает характер непрерывности процесс зарождения новой эпохи заново, что происходит снова и снова» [243, 56]. Данная посылка Хабермаса касается его размышлений о модерне, который осмысливается как «явленность времени в истории». Модерн, таким образом, понимающий сам себя из горизонта нового времени, требует непрерывного обновления, непрестанного движения вперед, той модернизации, которая становится его ведущим принципом.

Необходимо отметить, что прежняя оппозиция «modern – antique», всегдашний спор «древних и новых» (противопоставление современности не только близкому, европейскому, прошлому, но и самой классической древности) остается доминирующей. Процесс смены образца, в качестве которого выступало античное искусство, дал в свое время толчок спору «древних и новых» в Германии, партия последних выступала против подражания французам, которые в свою очередь ориентировались на вечные, с их точки зрения, критерии искусства древней Эллады. Нормы абсолютной красоты казались отрешенными от времени, концепция об относительности прекрасного набирала силу. В дальнейшем конфликт «modern – antique» приобретает огромное значение во все века, то сглаживаясь, то расширяясь, то усугубляясь. Древность утрачивает свой хронологический смысл, становится синонимом того прошлого, которое в данный исторический период властно требует обновления. Новое противопоставляется старому, в чем и заключается ведущая эстетическая и культурная миссия этого нового. Оно, связанное с извечным процессом рефлексии на определенные традиции, утратившие свою самобытность, создает радикально измененную картину мира, которая разбивает прежнюю традиционную модель. Соответственно модерн осмысливается в качестве парадигмы художественного сознания, которое властно диктует необходимость изменений сложившихся ранее представлений о мире и человеке.

В таком случае понятие модерна оказывается свободно от представления о конце, возникает единый культурно – литературный текст модерна. Большой модернизм – это не литературное направление, не литературные группировки и многообразные течения, впервые заявившие о себе на рубеже XIX – XX века, а осмысление перелома в человеческом и, соответственно, в культурном сознании, когда происходит своего рода драматическая встреча двух типов художественного мышления – старого и нового. Возникает иная, радикально измененная картина мира, которая разбивает прежнюю традиционную модель, ранее казавшуюся столь незыблемой. Именно поэтому можно говорить о том, что макроэпоха модерна, осевое время которой между 1750 - 1850 годом, имеет характер открытого временного континуума, согласно которому модерн протекает в соответствии с процессом ак-

комуляции – накопления и переработки, поскольку любая мысль требует инноваций.

Непрерывный дискурс модерна, его внутренняя непрерывность, понимание его как взаимосвязи всех эпох, их непрерывное взаимодействие друг с другом исключает в таком случае достаточно устойчивое в литературоведении понятие постмодерн, выделения в нем неких особых признаков, отличных от модерна как такового. Тот процесс, который согласно традиции называется постмодерном, базируется на том же принципе инноваций, включает в себя ту же деструкцию прежних художественных образов, наконец, так же слалкивается с традицией, которая теперь должна быть преобразована в силу определенных исторических и культурных условий. Иными словами, постмодерн – это определенная фаза модерна, его вечное движение вперед, вечная смена старых понятий и столь же вечная замена их новыми, кажущимися в данный момент современными и поэтому необходимыми. Именно поэтому немецким литературоведам термин постмодерн кажется несколько искусственным, понятием, которое не может быть контрастным модерну. Так, С. Вьетта считает, что «так называемый постмодерн – это тихая, не бросающаяся форма модерна. В постмодернистской эстетике нет эксперимента, нет инноваций, он закрыт во всем и везде и является лишь слабой формой обновления модерна прошлых лет. Но, с другой стороны, в постмодерне действует центральный импульс модерна – открытость, желание обновления, движение вперед. Все подвергается трансформации» [s. 36]. Поэтому постомодерн для С. Вьетта и является новым модернизмом, в котором «действуют вечные законы продуктивности, конструктивности, автономии, свободы и эксперимента» [459, s.37].

Не случайно сложное смысловое пространство, обозначаемое термином модерн, исследователь Ханс Роберт Яусс разделяет на три периода, определяя их как классический модернизм: 1. с конца XVIII до середины XIX века – период утверждения и господства романтизма, 2. период между 1850 и 1910 годами, когда наблюдается сложное взаимодействие романтизма и литературы второй половины века, а в дальнейшем натурализма и символизма, и 3. авангардизм 1910 - 30 годов, представленный футуризмом и экспрессионизмом, дадаизмом и сюрреализмом. В дальнейшем модерн переходит в иную свою фазу,

когда картина мира и соответственно художественная мысль вновь подвергаются изменению.

Дата начала времени модерна в немецком культурном сознании в XVIII столетии представляется далеко не случайной. Именно в этот период изменяются представления о мире и человеке. Возникает новая модель мира и новая модель человека. Главным становится рефлексия субъекта, что и доказывается в новой философии, в которой акцент делается на самопостижение личности, субъект истолковывает сам себя. Как видно, что и отмечается в современных немецких работах, на первый план выходит революция в философии, которая потом плавно переходит в область эстетики. Личность отныне сама творит мир, пытается осмыслить систему связей, обозначаемых понятием «мир». Субъективизм, и его наиболее яркий синоним антропоцентризм, становится ключевым понятием модерна. Только личность, не принимающая мир как изначально заданный, а постигающая его с собственной, выстраданной точки зрения, в состоянии осознать историю, оценить ее с позиции настоящего, заглянуть в то будущее, которое открывается отныне человеку модерна.

Подобный процесс начинается уже с Декарта, который «кладет в основании своей мысли не порядок бытия, а порядок мышления» [156, с. 14], разочаровывается в прежних теориях познания, согласно которым личность старалась обрести себя в мире, а не создать мир для себя. Знаменитая фраза Декарта, ставшая классической, - «Я мыслю, следовательно, я существую», - является ярким тому доказательством. Человек у Декарта постигает сам себя, является сам для себя и объектом и субъектом познания. Рефлексия у человека Декарта направлена вглубь себя, что и свидетельствует о последовательном и плавном повороте к субъективизму.

Следует отметить, что путь вовнутрь подсказан домодернисткой традицией. Дирк Кемпер приводит в пример «Исповедь» Августина, называет данное произведение «учением о памяти». Человек, согласно этому учению, «уходит вглубь себя, т.к. только самоанализ обеспечивает познание бога» [156, с. 88]. Действительно, у Августина «Я и мир разделены не навсегда и ненадолго, полярность внешнего и внутреннего снимается в пространстве внутреннего человека» [156, с. 89]. Подобное снятие полярности характеризует мировоззренческую систему немецких мистиков. Так, Мастер Экхарт (1260 –

1327), говоря о свободе духа, подчеркивает, что свободен только человек внутренний, поскольку постичь бога можно только во внутреннем прозрении. Вслед за ним Таулер (1300 – 1361), в целом соглашаясь с Экхартом, углубляет проблему человека внутреннего, вносит в нее коррективы. Таулер полагает, что человека внутреннего подстерегает опасность чрезмерно заикнуться на себе. Поэтому, внося коррективы в общемистическую мысль, связанную с отторжением от мира, Таулер считает необходимым и отречение Я от себя самого. «Я должно погрузиться в Ничто, ибо привязанность к Я мешает богу действовать в тебе» [226].

Между тем при всем очевидном сходстве с традицией прошлого, касающейся человека внутреннего, налицо и сильнейшие отличия от нее в философских системах модерна. Интеллигибельная философия XVIII века утверждает свой субъективный принцип посредством рационального метода. Человеку, который, с точки зрения модерниста, является центром истории, должен быть в первую очередь понятен он сам, действительность трансформируется в его субъективной конструкции. Следовательно, главным оказывается Я думающее, а не Я отрекающееся от внешнего мира, как предлагали средневековые немецкие мистики. Доминирующей рефлексией в эпоху модерна становится рефлексия о знании, а не рефлексия о боге. Сам факт божественного творения, сам его создатель, наконец, сама сила религиозного чувства у индивида становится предметом непрерывного осмысления в философском дискурсе модерна. Однако это осмысление базируется на интеллигибельном субъективном мироощущении. Так, Спиноза (1632 – 1677) предлагает свою предельно четкую рациональную систему. Главным для него становится понимание причин всего существующего, именно стремление к подобному пониманию и образует фундамент системы Спинозы. В соответствии с этим бог, полагает Спиноза, является внутренней причиной всех вещей, бог – это производящая природа, а мир – природа производная. Человек страдает в этом мире, философ вынужден это признать, но Спиноза может и объяснить причину этих страданий. Она кроется в том, что индивид потворствует своим страстям. Если он возвысится над ними, обретет господство посредством разума, то изменит себя самого. То, что подобное изменение возможно, в этом Спиноза не сомневается. Об этом он пишет в своей «Этике».

Лейбниц (1646 – 1716) еще более привел философскую мысль к внутренним формам познания. Он вступает в самую тесную связь с философией античности, но при этом отдаляется от своих ближайших предшественников, сопрягаясь с ними, правда, в единой для века Просвещения мысли о необходимости просветления разумом. В связи с Лейбницем, поэтому, можно вести речь о главном принципе модерна, когда творческая личность овладевает истинами прежних философских систем, соединяет в своем учении прежние понятия, создает при этом свои собственные. Так, Лейбниц первый сблизил дух новой философии с античностью. Он, говоря о монадах в своей «Монадологии», намеренно подчеркивает точки соприкосновения с Аристотелем. Все во Вселенной одушевлено, все вещи по природе своей живые действующие сущности - монады, считает Лейбниц. Именно данная мысль об одушевлении является новым, введенным Лейбницем, принципом философии, истоки которого, как известно, кроются в античной культуре. Природа, по Лейбницу, подвержена непрерывным изменениям, везде и во всем вершится вечный процесс жизненной метаморфозы.

Кант во многих понятиях сходится с Лейбницем, и, как философ времени модерна, видит силу априори в нас, а не вокруг нас, подобно философам прошлого. Соответственно человеческий разум мыслится Кантом в контексте некоего постоянного горизонта, который определяет себя самого. Я думящее Декарта трансформируется у Канта в Я мыслящее, что влечет за собой априори долженствования – необходимость хотения, по Канту. Индивид охвачен субъективным побуждением, что и составляет, считает Кант, внутренний характер поступка, в котором главным является присутствие воли субъекта. Воля – это и есть практический разум, воля – это мы сами, поскольку воля составляет субъективный принцип хотения. Он называется Кантом максимой, которая не должна зависеть не от естественных склонностей, а только от представлений о долге. Долг – это естественный закон, считает Кант.

Романтическая субъективная философия в значительной степени опирается на философию века Просвещения, но в то же время достаточно сильно от нее отличается. Я романтиков – не только Я думящее и мыслящее, но и Я чувствующее. Творческий субъект, наделенный огромной силой воображения, имеющий сильнейшую склон-

ность к фантазии, стремится к познанию, как и разумный субъект прошлой эпохи. Однако само это стремление нацелено на познание высшей бесконечной реальности. В этом исходный пункт всей философии романтизма – стремление к бесконечному. Высшее, считает, к примеру, Фр. Шлегель (1772 – 1829), «именно в силу своей высоты не может быть заключено в понятия» [О происхождении философии, с. 145]. Поэтому, размышляет он далее, необходимо одновременное сопряжение мыслей и чувств, что и погружает субъекта в бесконечную полноту и бесконечное единство. Признавая необходимость законов, полагаясь в этом случае на Канта, Шлегель в то же время подчеркивает, что «закон должен стать склонностью, ибо жизнь происходит от самой жизни» [258, с. 108].

Наиболее ярко и полно стремление к познанию, к высшей бесконечной реальности заметно в философских рассуждениях Фихте, в частности в его работе «Назначение человека». Вопрос о назначении человека совпадает с вопросом об истинном бытии, познание реальности в Я расширяется до реальности вообще, до интеллигибельного познания ее бесконечности. Соответственно «Назначение человека» делится на три книги. В первой, названной «Сомнение», Фихте ставит цель – быть откровенным с собой и стараться исследовать собственное Я. Причина, по которой человек воспринимает что-нибудь вне себя, лежит в нем самом, отсюда вывод, сделанный в конце первой книги: «Теперь я знаю, что собой представляю. Я – некоторое проявление естественной силы Вселенной, определяющей саму себя» [239, с. 57]. Получается, что вместо мыслящего индивида действует и существует некая чуждая, незнакомая сила. Поэтому Фихте не может быть удовлетворен подобным выводом, его Я хочет само что-то представлять, хочет быть свободным, иначе произойдет утрата Я.

Во второй книге «Знание» Я по-прежнему находится во мраке сомнений. Перед Я возникает Фигура, которую Фихте называет «лживым духом», или «нечестивым духом». Фигура подводит Я к мысли, что в мире нет ничего, кроме представлений. Но в таком случае Я исчезнет вместе с миром, сам обретет статус представления. Вывод напрашивается вновь крайне неутешительным – другую реальность нельзя создать через знание. Соответственно, третья книга «Вера» подчеркивает жажду Я чего – то, что лежит за пределами его представлений. Я хочет выйти за рамки себя самого и добивается это-

го посредством веры. Ее создает, считает Фихте, настроение, а не рас­судок. Именно настроение, являясь высшим достижением челове­ческой природы, определяет назначение человека. Индивид, благодаря настроению, постигает конечное бытие, что в итоге приводит одно­временно к осознанию бесконечного вселенского пространства. Те­перь Я не может исчезнуть вместе с миром, поскольку он не пред­ставление Я, а его собственное творческое создание.

Революция в философии, касающаяся субъектоцентризма, осо­знания безграничной воли Я, переходит, как уже указывалось, в рево­люцию эстетическую, получившее наиболее яркое выражение в ро­мантическую эпоху. Так, для Фр. Шеллинга эстетическая жизнь есть предмет личного опыта, философского размышления и поэтического выражения. Ранее Кант вел речь об эстетическом суждении, говоря о нем как об особом свойстве человеческого разума. Фр. Шиллер, про­двигаясь несколько дальше, делает предметом исследования эстети­чески совершенного человека. Фр. Шеллинг посредством своего тол­кования красоты и искусства приходит к мысли о мире как боже­ственного художественного творения, обладающего своим собствен­ным эстетическим характером. Искусство, по Шеллингу, поэтически воссоздает бесконечную Вселенную, которая становится предметом эстетического вдохновения и эстетического созерцания творческого Я. «Искусство для художника тоже, что и Я для философии: наивыс­шая абсолютная реальность, которая никогда не становится объек­тивной» [254, с. 477]. Такой подход имел своим следствием вывод о том, что «в самом произведении искусства отражается тождество со­знательного и бессознательного, поэтому основная особенность про­изведений искусства – бессознательная бесконечность» [254, с. 478]. С точки зрения рассудка нельзя, по Шеллингу, подходить к искусству уже потому, что «художник как бы инстинктивно привносит в свои произведения.. некую бесконечность, полностью раскрыть которую не способен ни один конечный рассудок» [254, с.478]. Любое произ­ведение искусства, считает Шеллинг, «содержит бесконечное числ замыслов и допускает бесконечное толкование» [254. с.479]. Мир ис­кусства представляется единым великим целым, отображающим еди­ное бесконечное. Поэтому и оказывается искусство, с точки зрения Шеллинга, документом философии, «который беспрестанно подтвер­ждает то, что философия не может дать во внешнем выражении –

наличие бессознательного в его действовании и продуцировании и его изначальное тождество с сознательным»[484].

Как видно, в модерне, понимаемого в контексте взаимосвязи эпох, как исторический феномен, как исследование культуры в целом, осмысливаются проблемы прошлого, которые в настоящем поворачиваются иной стороной. Происходит, как пишет С. Вьетта, «модернизация внутри модерна» [459, s. 42], поскольку модерн не является монолитным блоком, а непрерывно движется вперед. В таком движении чувство современности вытекает из осознания и понимания прошлого, внутреннего ощущения принадлежности к нему. В этом плане рубеж XIX – XX века – особая эпоха не только потому, что модерн ярче всего проявляет себя в переломное время, когда прошлое вплотную сталкивается с настоящим, но и потому, что именно в это время возникает глобальный синтез прежних литературных течений и направлений. Это можно назвать максимумом эпохи, подобного тесного культурного контакта ранее не возникало.

Наиболее ярко подобный синтез дает о себе знать в тот момент, когда происходит переосмысление ценностей на рубеже XIX – XX века. Аксиология, будучи исторически закреплённой в домодернистской традиции (в этических воззрениях античности, в нравственных сентенциях религиозных мистиков), получившая развитие в раннем модерне – идеалистических и романтических суждениях, возводится на рубеже XIX – XX века в ранг ведущего философского учения, приобретает в период смены столетий высокий статус учения о благах. Так считает, к примеру, В. Виндельбанд (1848 – 1915), а вслед за ним и В. Вундт (1832 – 1920), полагавший, что «этике необходимо отвести в истории философии первое место, именно из нее вытекают все философские воззрения» [с. 85, Введение в фил.].

Такое главенствующее положение этики и приводило к мысли о ее перетолковании. Оно вершится в немецком натурализме под значительным впечатлением от рассуждений представителей Философии Жизни, в первую очередь от работы Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла», в которой он говорит о необходимости «переворота и радикальной перестановки всех ценностей» [32]. Они не должны, как прежде, считает Ницше, быть «правилами поведения и рецепторами», иначе они окажутся «пропитаны запахом старых домашних средств и старушечьей мудрости», [203]. В Философии Жизни на рубеже конца

XIX - начала XX века афишируется повседневность, та, которая ранее не принималась в расчет. Ценности извлекаются отныне из жизненной практики, из бытия, обретают смысл, как образно пишет немецкий историк культуры и философ В. Дильтей (W. Dilthey)(1833 - 1911), через «таинственный лик жизни, улыбочивые уста, скорбно смотрящие очи. И в этом лике хотят читать все поколения мыслящих и творческих людей, и этому исканию нет конца» [с. 490]. Как видно, жизнь на рубеже веков призвана из самой себя философствовать. Об этом разными голосами говорят представители Философии Жизни, будь то призыв Г. Риккерта (Heinrich Rickert) (1863 - 1936) к новому категорическому императиву «Живи!» [214,с. 17], осознание жизни как единственно значимой культурно – исторической реальности Дильтея, понятие жизни в контексте непрерывного творческого становления Г. Зиммеля (Georg Simmel) (1858 - 1918), или же ницшеанское неморальное восприятие жизни и шпенглерский прорыв в будущее.

Натуралистам оказывается близка ведущая установка представителей Философии Жизни о ценностях, выводимых из бытия, этическая значимость которого подчеркивается натуралистами в теоретических трактатах. «Надо понять, как жить», - утверждает В. Бельше (Wilhelm Bölsche) (1861 – 1939) [стр. 155], «только сама жизнь укореняется в нравственности», - считают братья Харты [410,с. 24], в том, что «искусство, сопряженное с действительностью, и есть нравственная жизнь», убежден А. Хольц (Arno Holz) (1863 – 1929) [410? с. 143]. Хиллебранд (J. Hillebrand) (1862 -) в эссе «Дорога натурализма» (1886) полагает, что «в прошлой литературе не хватает мыслей об обновлении жизни, поскольку мир не был вовлечен в сферу этического исследования». Сейчас, с точки зрения Хиллебранда, «необходимо создать представление о жизни, поэтически воплотить впечатления от внешнего мира, выявить его этический смысл» [410.с. 39].

Возведение жизни в ранг высшей ценности способствовало и пересмотру главного этического понятия – благо. Как известно, утверждение Аристотеля: «Благо – это деятельность души, сообразно добродетели» [83], долгое время служило ориентиром для всей дальнейшей этики. Оно равным образом значимо как для живого откровения средневековых мистиков, связанного с постижением бога во внутреннем прозрении, так и для раннего модерна XVIII и XIX веков:

восприятия блага посредством разума (направление желаний на благое и доброе Декарта; власть над аффектами Спинозы; рациональное осознание предустановленной гармонии Лейбница; закон долга Канта), или чувства (благая вера Фихте в нравственное назначение человека; благое озарение разума любовью Фр. Шлегеля; благой приход интеллигенции – Я в высшей потенции - к нравственно – доброму Шеллинга). Обращает на себя внимание то, что при весьма существенной концептуальной разнице во всех этих рассуждениях устанавливается тесная связь между понятием блага и непременным отторжением от зримого мира.

Думается, это объясняется двумя причинами. Первая вытекает из устойчивой общемировоззренческой посылки, которая в целом господствовала в философско – литературной мысли до переломной эпохи конца XIX – начала XX столетия: внешнее служение преграждает путь вовнутрь, мешает контакту со сверхреальным, будь то поклонение богу у средневековых мистиков, разуму в идеалистической философии, или искусству в немецком романтизме. Вторая причина исходит из общей негативной оценки окружающего бытия – люди в целом не в состоянии понять сущности блага, их душа, говоря словами Аристотеля, не сообразна добродетели.

Так, с точки зрения Спинозы, люди больше склонны к ненависти, чем к любви. Лейбниц, утверждая преобладание добра, подчеркивает в то же время, что «его мало кто может постигнуть,...хорошо направленная душа редко встречается» [170]. Кант уверен в необходимости создания невидимого этического государства, которое широко распахнет свои двери нравственным людям, такого государства кенигсбергский философ не наблюдает в действительности. Та же мысль доминирует в сознании Фр. Шлегеля, в работе «О философии» он подчеркивает, что «люди ни в одном из своих занятий не отстали настолько, как в делах человеческих» [258,с. 340]. Практически одновременно с ним Г. Фихте (I. G. Fichte) (1762 - 1814) подчеркнет, что «злейший враг человека – человек» («Назначение человека» [239,с.69.], подобно Канту мечтает об этическом государстве, в котором вершится непрестанный рост добра, но вынужден констатировать тот факт, что зло больше привлекает человека. Осознание блага как предпочтение высшего в противовес низшему доступно лишь человеку благочестивому, а, значит, как полагали средневековые ми-

стики, доброму, или же философски настроенному, о чем повествуют идеалистические мыслители XVIII века и последующие за ними творцы романтической эпохи.

В конце XIX – начала XX века общепринятое аристотелевское понятие блага подвергается перетолкованию, причем, не столько сама концепция античного мыслителя, сколько ее рецепция в последующие века. Серьезные возражения стало вызывать понятие «деятельность души», касающееся ее глубокого погружения в собственное внутреннее пространство. Так, тесно связанный с натуралистами естествоиспытатель и философ Э. Геккель (Ernst Haeckel) (1834 – 1919) считает «то, что мы называем душой, есть в сущности сумма наших ощущений от внешнего мира» [118, с. 21]. «Деятельность души», таким образом, заключается в получении и принятии впечатлений от окружающего сущего. Ценностный акцент направлен на внешний мир, именно он предстает в качестве высшего блага, побуждает душу вступить на путь добродетели.

Данная мысль не кажется принципиально новой. Истоком ее является античная идея о соразмерном Космосе, созерцание которого помогает человеку прийти к гармонии относительно себя самого. В дальнейшем подобная идея трансформируется в христианской действительности в концепцию о мире как чудесном творении бога. Человек, воспринимая непревзойденную красоту величественного созидания, ощущает божественную благодать, которая изливается в его измученную душу, вынужденную до поры до времени влачить бренное существование.

В переломную эпоху возобновляется разговор о восприятии блага через сферу видимого. Однако основания для этого принципиально иные. Небывалое развитие естественных наук, благодаря которым все сущее стало осознаваться в контексте непрекращающегося процесса становления и исчезновения, о чем, к примеру, столь образно повествует книга друга Геккеля Каруса Штерна (Sterne Carus) (1839 – 1903), навело на мысль о прекрасном мире вокруг, вечном в своей нетленной красоте. Получаемая от него эстетическая импрессия способствовала воцарению в душе этического чувства, которое в высшей степени своеобразно и субъективно.

Между тем в нравственной реальности, воочию представленной взору в бесконечном пространстве видимого великолепия окружаю-

щего бытия, проблема зла высвечивалась не менее отчетливо, чем проблема добра. Натуралисты в качестве наследников классических традиций продолжают размышлять о сущности зла, запрограммированного в прежних философских исканиях. Однако их размышления носят принципиально иной характер. С этим связано третье отличие от концепций прошлого. В них зло если и признавалось, то осмысливалось с религиозно – мистической точки зрения, постигалось интеллигибельно. Наиболее ярким примером может служить теория Лейбница о допустимости зла ради конечной победы добра, что вытекало из его мыслей о предустановленной гармонии, или же концепция Шеллинга, согласно которой Любовь бога прорывается сквозь его же темную Основу, как свет сквозь тьму. В переломную эпоху натуралистам оказывается близка мысль их предшественников о зле как существенном моменте нравственного бытия, понимании через зло истинно доброго. Однако весь пафос их этической мысли направлен на исследование зла с точки зрения естественных наук, получает обоснование с позиции детерминизма, определяется стремлением к пониманию закономерностей всего происходящего. Эти закономерности выводят натуралисты из чрезвычайно важной для них теории наследственности и среды. Далеко не всем соглашаясь друг с другом в отношении значимости этой теории для художественных творений, натуралисты, тем не менее, единодушны в том, что среда и тем более наследственность давят на человека, заставляют его страдать. Категория страданий чрезвычайно важна для натуралистов, не случайно в пятом тезисе союза «Durch» записано: «Надо представить человека с его страданиями» [410,s.58]. Страдания оказываются этически легализованными, поскольку, во-первых, вытекают из естественных законов борьбы за существования, и поэтому, во - вторых, являются жизненными. Немецкий режиссер и театральный критик О. Брам (Otto Brahm) (1856 – 1912), развивая данную мысль, писал: «Мы хотим видеть на сцене нечто ужасное, но правдивое и жизненное» [410,s.328]. В – третьих, страдания приводят к нравственной регенерации человека, который, постигая причины зла, пытается оттолкнуться от него, старается ему сопротивляться. Повседневная жизнь при этом, как писал Бельше, «оказывается настолько неправдоподобной, что можно только удивляться» [410, s. 108].

Необходимо учитывать, что автономное восприятие через этическую рефлексию прошлого вершится с точки зрения естественных наук, на которые и направлен весь пафос их этической мысли. Классическая национальная традиция тесно смыкается с традицией интернациональной – французской, связанной с именем Э. Золя (1840 – 1902), с его размышлениями в «Экспериментальном романе» о среде и наследственности, И. Тена (1828 – 1893), первым применившим теорию развития Дарвина к сфере теории культуры, и английской Ч. Дарвина (1809 -1882) и Г. Спенсера (1820 – 1903), в работах которых представлена теория эволюции. Такое соприкосновение традиций приводит к тому, что столь востребованные в современности вопросы среды и наследственности получают детерминистическое обоснование с позиции нравственной философии. Натуралисты, принимая выводы своих французских и английских наставников о законе борьбы за существование, фокусируют при этом внимание на духовном здоровье, на осмыслении вопросов нравственной жизни в убогой действительности.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Как вы понимаете слово «модерн»? Отличие современных немецких трактовок от прежних общепринятых концепций.
2. Что имеется в виду, когда речь идет о модерне в значении взаимосвязи эпох? Противоречит ли подобный взгляд основной концепции о модерне как культурного явления на рубеже XVIII- XIX века?
3. Подтвердите тезис Д. Кемпера на примерах: «Необходимо распознать корни своих собственных проблем, проследить истоки и исторический генезис неких основных структур, которые определяют и актуализируют современность».
4. Почему, с вашей точки зрения, модерн всегда открыт будущему? Что имел в виду Ю. Хабермас, когда определял модерн как «явленность времени в истории»?
5. Что значит оппозиция «modern – antique»? Что понимается под словом «древность»? Имеется ли в виду хронологический смысл? Как это связано с концепцией большого модерна?

6. Роль традиции в модерне. Какова картина мира, которая разбивает прежнюю модель? Как это связано с традицией?

7. Понятие постмодерна. Как оно сопрягается, и сопрягается ли, с восприятием модерна в значении открытого временного континуума? Почему постмодерн для С. Вьетта является новым модернизмом, в котором «действуют вечные законы продуктивности, конструктивности и эксперимента»?

8. Как вы понимаете процесс аккумуляции в модерне - накопления и переработки? Что тут имеется в виду? Приведите текстовые примеры, в которых подобные процессы наиболее ярко высвечиваются.

9. Переодизация Х. Р. Яусса. Какие вы можете назвать произведения, соответствующие данной периодизации? Почему дата начала модерна в немецкой культуре XVIII век? Как меняются в это время представления о мире и человеке?

10. Что такое революция в философии? Почему именно в этом смысле можно говорить об изменениях в сознании?

11. С какими внутренними и внешними пороцессами связано понятие субъективности? Почему его следует назвать ведущим и определяющим в модерне?

12. Как вы полагаете, почему на первый план выдвигается революция в философии, а эстетические изменения происходит во вторую очередь?

13. Понятие «человека внутреннего» в домодернисткой традиции. Чем оно отличается от модернистского восприятия индивида, погруженного в собственный внутренний мир?

14. Вспомните «Исповедь» Августина. Как вы понимаете утверждение Д. Кемпера «полярность внешнего и внутреннего снимается в пространстве внутреннего человека»? Приведите примеры из текста Августина, которые соответствуют данному утверждению.

15. Прочитайте тексты М. Экхарта и Таулера. Порокомендируйте их с точки зрения «человека внутреннего», каким является герой средневековых мистиков. Как это связано с понятие М. Экхарта «искорка души» и «Ничто» Таулера?

16. Что такое интеллигибельная философия XVIII века? С каким понятием сопрягается подобное определение? Можно ли

назвать интеллигибельной романтическую философию? Почему? Свой ответ подробно аргументируйте.

17. Как вы полагаете, пользуется ли романтическая философия рационалистическим методом? Почему? Доказать, используя аргументацию, взятую из художественных творений романтиков.

18. Прочитайте «Богословский трактат» Б. Спинозы. Можно ли назвать Спинозу рационалистом? В чем заключается его система чистой причинности? Что составляет фундамент философии Спинозы? Почему Спиноза считается пантеистом? В чем смысл такого учения?

19. Прочитайте «Этику» Спинозы.

– Что он понимает под страстями? Как надо, с точки зрения Спинозы, воздействовать на страсти? Как в этом может помочь разум?

– В чем польза добра, по Спинозе?

– Как он оценивает сострадание? Согласны вы с трактовкой Спинозы, что «сострадание в человеке, живущего по руководству разума, дурно»? Что тут имеется в виду?

– Как понимает Спиноза раскаяние? Что вы думаете о его утверждении, из которого следует «раскаяние – не добродетель, т.к. не вытекает из разума. Тот, кто раскаивается в своем поступке, жалок и ничтожен»? На чем, с вашей точки зрения, основана подробная аргументация?

20. На чем базируется связь Лейбница с античностью? В чем смысл «Монадологии» Лейбница? Как он понимает бога и человека с точки зрения монадологии? Каковы точки соприкосновения с Аристотелем?

21. Понятия Лейбница о всеобщей метаморфозе вещей. Его утверждение, что «нет ни возникновения, ни уничтожения, во всем и везде только развертывание и свертывание». Есть ли тут связь с теорией Лейбница? В чем она заключается?

22. Как вы понимаете утверждение, согласно которому Лейбниц в родстве с прежними теориями, но во всем оригинален? В чем заключается сущность Лейбница как художника слова времени модерна?

23. Понятие предустановленной гармонии в «Теодицее» Лейбница.

- В чем смысл его этической системы?
 - Как Лейбниц рассматривает соотношения зла и добра? Сопрягается ли она с понятием о добре Спинозы? Почему Лейбниц подчеркивает, что следовал за св. Августином, который был убежден, что бог допускает зло ради дальнейшего блага, и за Ф. Аквинским, допускаящим зло ради воцарения конечного блага?
 - Принцип удовольствия Лейбница. Как это связано с рационалистической философией?
 - Как Лейбниц осмысливает достижение индивидом прекрасного настроения?
 - В чем, по Лейбницу, заключается идея справедливости?
24. Значение философской системы И. Канта для понятия модерна как макроэпохи.
- Как вы понимаете Я мыслящее Канта? В чем суть подобного умозаключения?
 - Как понимает Канта идея долженствования? Почему долженствование, по Канту, должно выражать необходимость поступка? Смысл и значение нравственного императива у Канта.
 - Что для Канта значит воля? Почему он считал, что воля должна быть положена в основании всех явлений? Как воля связана с чувством долга? Закон долга и закон воли Канта. Согласны ли вы с утверждением Канта, что воля – это мы сами?
25. Основные принципы романтической субъектоцентрической философии. В чем и как она опиралась на философию эпохи Просвещения? В чем отличие от нее?
26. Сущность концепции Фихте? Его работа «Назначение человека». Рассказать о ней близко к тексту. Отличие «Я чувствующего» Фихте от «Я мыслящего» прошлой эпохи.
27. Основные принципы эстетической революции в концепции Ф. Шеллинга. Своеобразие эстетического суждения Канта, эстетически совершенного человека Ф. Шиллера и эстетики прекрасного Шеллинга.
28. Приведите примеры романтических текстов, в которых доминирует идея прекрасного, воплощенная в эстетике Шлегеля. Дайте полную и подробную аргументацию.
29. Докажите, что образ романтического героя-художника соответствует основным эстетическим воззрениям Шеллинга.

30. Как в поэтических текстах романтиков подтверждается мысль Шлегеля о том, что «в самом произведении искусства отражается тождество сознательного и бессознательного, поэтому основная особенность произведений искусства – бессознательная бесконечность».

31. Что такое, с точки зрения С. Вьетта, модернизация внутри модерна?

32. Специфика литературной эпохи на рубеже конца XIX - начала XX столетия.

– В чем проявляется глобальный синтез этого времени?

– Почему такой синтез можно назвать максимумом эпохи?

– Как вы считаете, почему ранее не мог возникнуть подобный синтез?

33. Подробно рассказать о домодернистской традиции. Что тут имеется в виду?

34. В чем сущность процесса перетолкования этики?

35. Основные положения работы Фр. Ницше «По ту сторону добра и зла». Что, по Ницше, означает радикальный переворот всех ценностей? Почему прежние ценности осознаются Ницше как правила поведения, как рецепты и руководство к действию? В чем он усматривает негативный момент?

36. Что такое философия жизни?

– В чем ее отличие от прежних мировоззренческих установок? Почему ранее не принималась в расчет повседневность?

– Откуда ранее извлекались ценности?

– Почему в прежних философско – эстетических системах само бытие не принималось в расчет?

37. Как натуралисты понимают ценности?

– Почему они считают, что сама жизнь укореняется в нравственности?

– Как можно обновить жизнь и одновременно обновить ценности?

– Почему натуралисты возводят жизнь в ранг высшей ценности?

38. Как вы понимаете слова Аристотеля: «Благо – деятельность души сообразно добродетели»

– Поступок по Аристотелю – это сознательный выбор. Сходство и различие данного оценочного суждения от модернистских толкова-

ний на раннем этапе. Есть ли сходство с Лейбницем, Спинозой, Кантом?

– Аристотель усматривает добродетель в хорошем владении своими страстями. Вы согласны с подобным толкованием? Есть ли отличие от суждений о добродетели писателей – модернистов? Приведите примеры, доказывающие ваше мнение.

39. Благо и отторжение от внешнего мира. Почему внешнее служение, с точки зрения мистической философии, преграждает путь вовнутрь, мешает контакту со сверхреальным?

40. Согласны ли вы с утверждением, что люди не в состоянии понять сущности блага? Докажите свою мысль. Какова позиция Спинозы, Лейбница, Канта, Шлегеля, Фихте в связи с ответом на этот вопрос?

41. Почему понятие «деятельность души» стала вызывать серьезные возражения на рубеже веков?

– Это новая мысль? Как она связана с античной идеей о соразмерном Космосе? Приведите примеры из античной драмы. Как это отражается в поэтических текстах ведущих античных трагиков?

42. Почему в переломную эпоху возобновляется разговор о восприятии блага через сферу видимого? Какие для этого существуют основания? Как это связано с развитием естественных наук?

43. Что вы можете сказать о сущности зла в манифестах натуралистов?

– Можно ли натуралистов назвать наследниками классических традиций в связи с трактовкой проблемы зла?

– Какой характер носят размышления натуралистов о сущности зла?

44. Детерменическая позиция натуралистов. Связь проблемы зла с пониманием закономерностей всего сущего. Как это сопрягается с пониманием натуралистами теории среды и наследственности?

45. Почему идея страданий является одной из главных в натуралистических текстах? Связь данной идеи с мыслью о нравственной регенерации человека. Этическая легализованность страданий.

Список рекомендуемой литературы

1. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель. – М.: Эксмо-Пресс, 1997.– 1103 с.
2. Аствацатуров, А. Г. Поэзия. Философия. Игра / А. Г. Аствацатуров. – СПб.: Геликон Плюс, 2010. – ISBN: 978-5-93682-704-4 – 494 с.
3. Бёльше, В. Тайны любви в природе / В. Бёльше. – Минск: Литература, 1998. – 830 с. – ISBN 985-437-438-6
4. Бёльше, В. Монизм / В. Бёльше. – М.: Наука, 1909. – 37 с.
5. Берковский, Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – ISBN 5-352-00211-X– 479 с.
6. Бубер, М. Я и Ты [Электронный ресурс] / М. Бубер. – URL: http://royallib.com/book/martin_buber/ya_i_ti.html (дата обращения 1.04.2015)
7. Бурхарт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурхарт. – М.: Интрада, 1996. – ISBN 5-7357-0020.0. – 463 с.
8. Бюхнер, Л. Сила и материя / Л. Бюхнер. – СПб.: Вестник знаний, 1907. – 291 с.
9. Гугнин, А. Трагедия гуманистического сознания / А. Гугнин // Драматурги-лауреаты Нобелевской премии. – М.: Мысль, 1998. – ISBN: 5-85220-555-9– С. 148 – 151.
10. Декарт, Р. Избранные произведения в двух томах / Р. Декарт. – М. : Мысль, 1989. – Т. 1. – 654 с.
11. Дильтей, В. Герменевтика / В. Дильтей. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7333-0240-2 – 531 с.
12. Дюпрел, К. Философия мистики / К. Дюпрел. – М.: Эксмо, 2006. – ISBN: 5-699-15837-5 – 592 с.
13. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с. – ISBN: 978-5-9551-0359-4
14. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с. – ISBN: 978-5-9551-0359
15. Жеребин, А. И. От Виланда до Кафки / А. И. Жеребин. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. – ISBN 978-5-87991-091-9 – 475 с.
16. Виндельбандт, В. О свободе воли / В. Виндельбандт. – М.: АСТ, 2000. – ISBN: 985-433-941-6 – 205 с.

17. Виндельбандт, В. Философия в немецкой духовной жизни XX столетия / В. Виндельбандт. – М.: Звено, 1910. – 150 с.
18. Винкельман, И.И. История искусства древности / Винкельман. – СПб.: Алетейя : Гос. Эрмитаж, 2000. – ISBN: 5-89329-260-X – 800 с.
19. Вундт, В. Введение в философию / В. Вундт. – СПб.: Брокгауз – Ефрон, 1903. – 310 с.
20. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.
21. Кант, И. Естественная история неба [Электронный ресурс] / И. Кант.– URL:http://www.textfighter.org/teology/Philos/kant/kant_i_vseobschaya_estestvennaya_istoriya_i_teoriya_neba_filosofii.php (дата обращения 5.04.2016)
22. Кант, И. Критика способности суждения [Электронный ресурс] / И. Кант.–URL:http://platonanet/load/knigi_po_filosofii/istorija_nemeckaja_klassicheskaja/kant_i_kritika_sposobnosti_suzhdenija/12-1-0-2706 (дата обращения 23.06.2016)
23. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Эксмо, 2009 – 734 с. – ISBN: 9785699147021– 735 с.
24. Кемпер, Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Д. Кемпер. – М.: Языки славян. культуры, 2009. – ISBN: 9785955103396– 386 с.
25. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 2. – 765 с.
26. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 4. – 857 с.
27. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М.: Политиздат, 1957. – Т. 1. – 1267 с.
28. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М.: Политиздат, 1957. – Т. 2. – 1435 с.
29. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Весь мир, 2003. – ISBN 5-7777-0263-5.– 416 с.
30. Хайдегер, М. Бытие и время / М. Хайдегер. – М.: ad Marginem, 1997 – 1510 с.

Раздел 2. РАННЯЯ ДРАМАТУРГИЯ Г. ГУПТМАНА КАК ЯВЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРНО-ФИЛОСОФСКОГО СИНКРЕТИЗМА

Ранняя драматургия Г. Гауптмана (1862 – 1946) представляет собой яркое явление литературно-философского синкретизма и относится к тому историческому периоду, когда с наибольшей полнотой осуществляется практическая, творческая реализация прошлого культурного наследия. Две революции в философии – так называет современный немецкий исследователь С. Вьетта те изменения, которые приводят к обновлению сознания человека, к иному, чем прежде, пониманию мира и себя самого, – приходятся на рубеж XVIII – XIX и XIX – XX вв. Именно в это время, после многовекового раздвоения, в Германии оказывается возможным диалог между философией и литературой, основу которого составляет слияние этико-философских и эстетико-литературных принципов. Такой диалог возникает на рубеже XVIII – XIX вв. но его расширение, наиболее острое ощущение влияния философии на литературу, а литературы на философию, приходится на долю следующего рубежного столетия. Чрезвычайно своеобразно и поэтически выразительно подобный процесс представлен в раннем творчестве Гауптмана.

В ранней драматургии Гауптмана, рассматриваемой в контексте макроэпохи модерна, которая, как указывается в немецких литературоведческих работах, берёт начало с 1750 года и продолжается до настоящего времени, одной из центральных является проблема взаимодействия человека и мира. Она репрезентируется эстетически, под пером Гауптмана философская мысль получает языковое, образное пояснение. Весьма ощутимые перемены в отношениях между человеком и миром, конституированные эпохой модерна, предполагают новый способ мышления, когда картина мира выстраивается индивидом, творческой личностью, самостоятельно, изначально заданный миропорядок, существующий независимо от человека, что было характерно для античного и средневекового понимания бытия, не принимается в расчёт. Творения Гауптмана конца XIX – начала XX века являются наглядным примером созданной художником слова индивидуальной картины мира и предстают как форма самосознания эпохи.

В последнее время возрос исследовательский и читательский интерес к диалогу литературы и философии, плодотворность которого наиболее ощутима в Германии на рубеже прошлого столетия. Творения Гауптмана являются наиболее ярким примером такого диалога. Поэтому необходимо теоретически обосновать широкий контекст между ранним творчеством Г. Гауптмана и культурно-эстетической мыслью микроэпохи модерна конца XIX – начала XX вв, когда в философии и литературе, представляющих единое общекультурное целое с размытыми, так называемыми предметными границами, подвергаются переосмыслению и принципы миропорядка, и принципы личности, коррегирующей этот миропорядок.

Такое коррегирование вершится Гауптманом с точки зрения этики. Писатель - модернист вступает в неоднозначные отношения (сближение и одновременное удаление) с той традицией, в которой этика, с его точки зрения, была центральным пунктом – домодернистской (античной) и немецкой субъектоцентрической философией, в её основе, писал Гауптман, «лежит сострадание и любовь к людям» [350, s. 34]. Э. Р. Курциус называет литературную традицию медиумом, «благодаря которой культура предстаёт как инициативное воспоминание» [300, s. 398]. Речь идёт о том, что прошлое, осознанное с точки зрения современности, становится близким и понятным в той мере, в какой современность на определённом витке своего развития способна постичь его. Тогда возникает новая современность, которая, в свою очередь, старается понять и «старую современность», и то прошлое, которое уже было осознано «старой современностью». Подобные процессы, определяемые наслоением временных пластов, многообразны и бесконечны, они составляют то «глубинное время модерна», которое, с точки зрения французского философа П. Рикёра (1913 – 2005), «продлевается, поскольку остаётся живой традицией <...> традиция становится мёртвой, если она не подвергается непрерывной интерпретации <...>. Всякая традиция живёт только благодаря интерпретации» [420, s. 50].

«Живой» традицией для Гауптмана являются Античность и немецкая философия. Их взаимоналожение и взаимосцепление приводит к личному, эмоциональному переживанию философских нравственных постулатов тех «Philia» и «Sophia», которые, как известно, изначально заложены в слове «философия». Они переводятся на рус-

ский язык по устоявшейся традиции как любовь и мудрость, подчёркивают своим этимологическим сцеплением ту изначальную ценностную составляющую, заключённую в глубинном значении существительного «философия»¹.

У Гауптмана как писателя времени модерна происходит смещение ценностных акцентов, их прежняя этическая суть подлежит перетолкованию, пересмотру. Он связан с таким отношением к традиции, которое в современной компаративистике определяется словом трансфер («Transfer»). Образованное от латинского «transfere» – «переносить», «переводить», трансфер, например, для Д. Кемпера, значим как «процесс посредничества («Vermittlungsprozess») и в рамках национальной традиции и для расширения и глубокого понимания литературы других стран» [375, s. 59]. С. Вьетта называет «Transfer» ведущим термином модерна, связывает его с креативным актом самого процесса понимания: «<...> именно благодаря трансферу возникают новые художественные конструкции, вся прежняя система обновляется, трансформируется» [457, s. 27]².

Традиция для Гауптмана становится культурным феноменом, который подвластен собственному внутреннему движению – транс-

¹ В русском языке нет точного эквивалента для «Philia», возводимой в античности в статус некоего универсального закона, основу которого составляет принцип глобального единения всего со всем. Оно свойственно Пифагору, который, по свидетельству Диогена Лаэртца, первым назвал «философию философией, а себя философом» [168, с. 89]. Для Пифагора «Philia» является особым свойством философской души, благодаря чему возникает чувство нравственной близости, этической спаянности и соотнесённости человека и мира. Не случайно Аристотель, размышляя в «Никомаховой этике» о контактах добродетельных людей, выделял внутренне присущее им единомыслие, одинаковость нравственных поступков, называл подобное отношение к миру и человеку «Philia». В ней, по Аристотелю, заключается «нечто нравственно прекрасное, <...> особый душевный склад, это та дружба, которую можно питать друг к другу» [83, с. 1000]. «Philia» не является любовью в том смысле, о котором повествуют, например, герои «Пира» Платона, трудно представить её и в значении дружбы, как о том пишет Аристотель. В диссертационном исследовании этические постулаты, венчающие слово «философия», пишутся латинскими буквами – «Philia» и «Sophia», поскольку русский перевод несколько уводит в сторону от первоначального их смысла.

² Исток понимания слова «трансфер» может быть обнаружен в энциклопедическом труде «Этимология» Исидора Севильского (560 – 636) – богословского писателя римской католической церкви. Он называет переводчика транслятором (translator), поскольку тот «создаёт буквы другого языка по схожести звуков» [145, с. 28]. Важно отметить и первоначальную критическую функцию трансляции, представленную в I веке Папием Иерапольским в сохранившихся фрагментах «Истолкования изречений господних». Он называет себя интерпретатором истины, которую толкует не для тех, «кто повторяет заповеди других людей <...>, а кто желает слушать живой, остающийся в душе голос» [203, с. 220]. Акцент раннехристианского писателя на «живой голос» не только закладывает основы новозаветной канонической традиции, но и предусматривает момент недоверия к ней: не повтор непреложного, изначальное заданного, а личное раскрытие самоочевидных истин. Исидор Севильский и Папий Иерапольский отходят в своих трактовках от первоначального значения трансфера (transfere – «переносить», «переводить»), осознают его в качестве субъективной рецепции (создание новых языков на основании схожести «старых» звуков – у Исидора, «живой голос» в значении личного суждения – у Папия).

феру, связанному с пересмотром, переводом прежних «старых» значений на язык современных «новых» понятий. Поэтому «Sophia» – мудрость – теряет свою прежнюю, явленную ещё в античной этике, смысловую наполненность: мудрец постигает глубину вещей умом, что выражалось знаменитой тавтологией в трактате Платона «Теэтет»: «Мудрые мудры мудростью» [208] и связывается у Гауптмана с добротой. «Жизнь – это высокая доброта», – утверждает немецкий драматург и данное утверждение можно считать центральным тезисом всех его произведений. «Sophia» для Гауптмана – это добродетель сердца, этическая духовность особого рода, сильнейший этический отклик на жизнь в целом, в первую очередь на жизнь всех людей³. Гауптман писал: «В полифонии моего духа особенно сильно звучит голос любви к людям <... > Мои личные оковы, как и оковы Прометей – это любовь к человечеству» [342, s. 671]. Не случайно О. Хансон (1860 – 1925), писатель, с которым Гауптман тесно общался и переписывался, подчёркивает: «Всё в моём немецком друге было возвышенно, ощущалась некая единая линия, неподвижная и неизменная, сотканная из камня и гранита» [348, s. 468]. Хансон не даёт чёткого определения этой линии, но, несомненно, речь идёт об этике Гауптмана, на которой, как он утверждал, «держались основы души <...> этическая воля доминировала» [342, s. 671]. Вероятно, именно поэтому М. Нордау, ставя неутешительный диагноз своей эпохе, называя многих, почти всех, «истеричными» писателями, делает исключение для Гауптмана. Нордау считает, что «его не коснулась всеобщая деградация, у Гауптмана слишком сильна любовь к ближнему, поэтому он и смог избежать всеобщего духовного разложения» [198, с. 320]. Кроме того, модернисты Вены, которые полагали, что слово «душа мало значит для немецкой культурной мысли, для немецкого натурализма в частности» [408, s. 181], тем не менее выделяют пьесы Гауптмана. Они видели в них то стремление к восстановлению распавшего-

³ В этом плане важно обратить внимание на образ Дон Кихота, который приводит драматурга в восхищение. Дон Кихот, великий в своём безумии, в первую очередь при сражении с ветряными мельницами, смотрящий на окружающий мир рыцарскими глазами, уверенный, что он рождён для золотого века, является для Гауптмана истинным мудрецом, поскольку «обладает нравственной ценностью особого рода – этической духовностью» [342, s. 540]. Драматург ценит в Дон Кихоте «свежесть и непосредственность чувства, готовность к страданиям, на которые он идёт, как на праздник» [342, s. 538].

ся Я, которое стало предметом их собственных художественных исканий⁴.

Этический принцип «Philia» Гауптман принимает в том значении «нравственно-прекрасного» отношения всех к каждому и каждого ко всем, которое Аристотель называл «благом самого по себе» («autoekaston»), но в то же время рассматривает его сквозь призму богословской традиции немецких мистиков и субъектоцентрической философии. Понятие милосердия (Barmherzigkeit) Я. Бёме⁵ сопрягается в сознании Гауптмана с мыслями Г. Лейбница (1646 – 1716) о преобладании добра в мире, о доминанте Воли Любви по сравнению с Волей Основы Ф. Шеллинга (1775 – 1854). Со своими предшественниками, этическая позиция которых определяется доминантой «Philia», у Гауптмана более крепкие связи, чем с современниками. Так, признавая величие Ф. Ницше (1844 – 1900), немецкий драматург считает, что ниспровергатель устоев, – как определяли Ницше многие друзья Гауптмана, – мало думает о людях, не объят истинной любовью к ним. Позиция Э. фон Гартмана (1842 – 1906), связанная с его представлениями о «наилучшем» мире, полном страданий, и господстве в нём злой воли, кажется Гауптману чрезмерно пессимистичной, равным образом как и прежние постулаты А. Шопенгауэра (1788 – 1860). Драматург не может согласиться с рассуждениями Н. Гартмана (1882 – 1950) и М. Шелера (1874 – 1928), связанными с мыслью о независимости нравственного субъекта – этически богатого человека – от бога, с тем, что «Philia» и «Sophia» находятся вне человека, вне бытия сущего (так Н. Гартман представляет их этическую независимость).

Гауптман как художник слова времени модерна, создавая свой этический мир на страницах художественных творений, возводит в абсолют те нравственные ценности, которые прежде или казались незначительными, или же не доминировали в жизни личности. Это связано с особым процессом – с переориентацией сознания писателя – модерниста на рубеже веков. Сама пограничная ситуация предопределяет возможность глобального синтеза прошлого и настоящего, одновременного отрицания и принятия традиции. Рубеж веков осмыслива-

⁴ К примеру, М. Херцфельд, представлявшая движение «Молодая Вена», литературный критик, пишет, что «в Австрии восхищаются драмами Гауптмана, в них видна душа, всё проистекает из неё» [408, с. 442].

⁵ В Barmherzigkeit возникает, по Бёме, осмысленная жизнь: «Barm» – усмотрение света в центре из светлой Вечности, «Herz» – обострение зрения Вечности к самой себе, «Ig» – свет сияния, рождения любви и радости, «Keit» – вечное восхождение и возвышение, обитание тихой Вечности [90, с. 328].

ется как такая фаза модерна, которая, по утверждению Д. Кемпера, «полна глубокого смысла, поскольку доминирует всё возрастающее напряжение между прошлым и настоящим <...> в настоящем толкованию подвергаются те проблемы, которые не были решены в прошлом, модерн предстаёт в развитии, в непрерывном движении вперёд» [376, s. 163]. Происходит встреча нарастающего нового, которое пока ещё не утвердилось в своих правах, с уходящей традицией.

Именно поэтому глубокий этический смысл «Philia» проясняется Гауптманом через идею сострадания (Б. Спиноза, к примеру, считал ее нужной и несущественной для мира и человека; не является ключевым, при всей словесной ориентации на него, этос сострадания и в метафизике А. Шопенгауэра), человечности (возводимой в высокий ранг преимущественно Г. Гердером), милосердия (слабым законом, по И. Канту), сочувствия (в этических системах ранней эпохи модерна чрезвычайно мало и скупо о нём говорится). Для понимания истинного смысла «Philia», по Гауптману, важно и страдание, оно, являясь нравственным наставником человека, выявляет глубины его этической жизни, раскрывает нравственный потенциал, обостряет ценностное видение. Нравственный смысл «Philia» заключается, считает Гауптман, в своеобразном соединении ценностных критериев, связанных с этикой сострадания, сочувствия и милосердия.

Мысль о всеединстве, об утрате которого скорбели романтики и много говорили современники Гауптмана, выдвигая концепцию мистического самосознания, приводит драматурга к убеждению в прочной нравственной связи между человеком и миром. Далекое не новое в прошлом тезис (этическое государство Канта, объединение общего и частного в единое нравственное целое Гегеля), однако, наполняется под пером Гауптмана новым смыслом. Самым существенным оказывается нравственная сила субъекта, которая и определяет разговор с миром. Гауптман отчётливо формулирует то философское положение, которое современным американским учёным Р. Рорти (R. Rorty, 1931 – 2007) достаточно лаконично, но чрезвычайно весомо передаётся предложением «Мир не говорит, говорим мы» («Die Welt spricht überhaupt nicht. Nur wir sprechen» [426, s. 25]). Не благой Демиург создаёт прекрасную вселенную, «чтобы всё было хорошо и не было бы дурно» [209], как представлялось Платону, и не индивид, уходящий во внутреннее пространство души и обретающий

там свой мир, как это рекламировалось в целом немецкой субъектоцентрической философией и эстетически воплощалось в романтических творениях, а личность, способная гармонизировать себя и мир. Гауптман не выходит за рамки классического понимания субъекта, не старается преодолеть субъективность (как несколько раньше Гегель и несколько позже Хайдеггер), но понятие Гауптманом субъективного Я расширяется до понимания мира. Субъект познаёт свою нравственную экзистенцию, всю мощь которой направляет на этическое совершенствование мира, возникающего перед его взором. Индивид, понимая себя, понимает мир.

Важным и продуктивным представляется труд П. Рикёра «Метафора и главные проблемы герменевтики» (P. Ricoeur. *Die Metapherproblem der Hermeneutik*), в котором автор, расширяя ключевые положения Г. Гадамера, представляет герменевтику не столько методом познания, сколько способом бытия. В русле такой установки раскрытие темы настоящей работы предполагает размышления о философской концепции Г. Гауптмана, осознаваемой как мировоззрение писателя, которое представлено в его драматургии посредством образных средств. Теоретическая и поэтическая мысль художника слова носит ауторефлексивный характер, онтологичность сознания Гауптмана как писателя-модерниста проявляется в творческом акте познания мира и осмысления своего бытия в нём. Но личностная экзистенциальная задача, её глобальный смысл (писать драмы, как утверждал Гауптман) прозреваются через постижение единого драматического удела – всеобщего включения в бытие. Оно, являясь объектом мыслительной деятельности немецкого драматурга, раскрывается в его произведениях как особого рода реальность обыденного мира, который предстаёт отныне в качестве важнейшей части культуры. Одна из ведущих проблем литературы на рубеже XIX – XX века – выстраивание определённых отношений с миром повседневности, принятие и познание такого мира субъектом, осознающим необходимость освоения и контакта с этим миром, – оказывается одной из самых значительных в ранней драматургии Гауптмана.

В целом данная проблема ставится в художественных текстах несколько раньше, чем она закрепляется в философии. Предметом изображения в произведениях натуралистов, в мировоззренческий контакт с которыми отчасти вступает Гауптман, является обыденный

мир. Их творения, хотя и создаются почти параллельно с философией жизни, акцентирующей повседневность, предшествуют онтологическим размышлениям о мире Хайдеггера. Ведущей в диалоге с философией становится литература, поскольку именно в художественном творчестве манифестируется и эстетически закрепляется понятие мира, ранее связанное в философских сочинениях только с мощным, культурным сознанием субъекта, обретающего свой мир в тот момент, когда он почти полностью уходит в себя.

Вокруг работ немецкого драматурга возникла дискуссия, не прекращается она и сегодня. В русском литературоведении в целом на раннее творчество Гауптмана утвердился взгляд как на постоянные переходы, колебания, метания от натурализма к символизму и романтизму⁶. В немецкой науке ведутся споры о том, какой принцип подхода к миру является ведущим в отношении Гауптмана — мистический, естественно - научный, 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. В одной из последних монографий, посвящённой творчеству драматурга в целом, главным становится разговор о том, померкла ли сейчас слава Гауптмана⁷.

В современном литературоведении возник ряд вопросов, касающихся личности Гауптмана, тогда как поэтике его произведений уделяется мало внимания⁸. Интересны исследования, в которых говорится об особом духовном положении драматурга созданные на рубеже XIX – XX века, не подлежат литературоведческому пересмотру между традицией и новаторством, однако речь идёт лишь о позднем творчестве⁹. В целом, как в русском, так и в немецком литературоведении драмы Гауптмана не пересматриваются.

Между тем философская проблематика драм Гауптмана наиболее ярко прослеживается через эстетически представленный образ Солнца, который или не служил объектом пристального внимания,

⁶ Мандель Е. Споры вокруг Гауптмана в современной западной критике // Научный доклад высшей школы. – Филологические науки. – 1971. – № 2 ; А. Дымшиц. Г. Гауптман // Пьесы. В 2 т. / Г. Гауптман. – 1959 ; Т. Сильман. Гауптман. – М. : Искусство, 1958

⁷ Gebhardt A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk. – Marburg, 2005.

⁸ P. Sprengel. Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. 2012. München

⁹ E. Schmidt. G. Hauptmann zwischen Modernität und Tradition (Neue Perspektiven zur Atriden Tetralogie. – Berlin, 1998.

или оставался на периферии литературоведческих изысканий. Солнце называется «мотивом, с которым сопрягаются другие – море, эрос, катарсис» [435, s. 76]; связывается с «экстазом души, посредством которого герой ощущает внутреннее тяготение к высокому, светлому» [387, s. 89]; речь ведётся о «роли дневного светила, сходного с древними солярными культами» [443, s. 65]. Думается, что для подобных размышлений в рамках анализа творений Гауптмана имеются все основания. Однако некоторая одномерность истолкования глобальнейшего образа немецкого драматурга на рубеже XIX – XX вв. приобретает весьма ощутимую вариативную размытость, которая уводит в сторону от такого центрального понятия, как духовный космос писателя.

В данном случае можно говорить о своеобразной дистанции Гауптмана от некоторых современных ему «солнечных» трактовок. На рубеже XIX – XX вв. весьма значителен интерес к солнцу как к спектральному сердцу Галактики. Несмотря на разницу в восприятии, их смыслообразующая функция сводилась в целом к естественно - научной точке зрения. Бюхнеровское «солнце познания», приводящее к непреложным истинным фактам [99, с. 291], тесно соприкасается с «солнечным жизнетворчеством» К. Штерна (1839 – 1902), который предлагает подобным образом трактовать надпись на статуе Дианы Эфесской: «Мой мрак глубок, взгляни на солнце, оно лишь жизнь даёт» [264, с. 121]. Нечто подобное говорит Э. Геккель (1834 – 1919). Хотя он и называет солнце блестящим, греющим божеством, но рекомендует оценивать его «с позиции натуралистического монотеизма, для которого важны эмпирические познания и выводы» [118, с. 3]. Гауптман, восхищаясь книгой Л. Бюхнера «Сила и материя» (1855), произведением К. Штерна «Становление и исчезновение» (1900), чрезвычайно прочувствованными им размышлениями Геккеля, воспринимает их сквозь призму современных оккультных представлений К. Дю Прела (1833 – 1899) и Р. Штейнера (1861 – 1925). В результате воссоздаётся особая мифопоэтическая картина немецкого драматурга.

Солнце в представлении Гауптмана являет собою глобальную метафору бытия. Исток понимания метафоры как принципа перенесения-трансляции («Translatio») заложен в «Этимологии» Исидора. Он писал, что «на образах слов лежит покров, он скрыт, но должен быть приподнят благодаря метафорическому толкованию» [145, с. 81]. В

целом подобное толкование метафоры закрепляется и в законах подобия Я. Бёме, и в созерцании скрытого смысла модусов бытия Н. Кузанского, и в желании Спинозы комментировать Библию с метафорической точки зрения, чтобы понять её исторический смысл. Метафора, как видно, связана с семантикой слова, толкованию подвергается языковая структура. Ницше, как известно, несколько меняет взгляд на природу метафоры. В произведении «Об истине и лжи» он подчёркивает индивидуальность метафоры, манифестирует её обязательную наглядность: «Человек, будучи гением зодчества, стоит намного выше пчелы, она строит из воска, который находится в природе, он – из понятий, которые создаёт из самого себя» [195, с. 374]. Ницше выделяет антропоморфность метафоры, благодаря чему она насыщается живой художественно-созидательной энергией. Метафора становится не только и не столько стилистическим средством, сколько особым взглядом на мир, неким связным целым, своего рода мостом между человеком и миром. На такую функцию метафоры обратил внимание немецкий философ Х. Блюменберг (H. Blumenberg, 1920 – 1996). Он, не говоря конкретно о Ницше, подчёркивал, что «вся история мышления может быть постигнута через метафоры, вся действительность – это лишь метафоры индивидуального сознания» [292, s. 142].

Именно как метафору индивидуального сознания можно воспринимать образ Солнца в мифопоэтической картине Гауптмана. Немецкий драматург определяет Солнце как «действительность действительностей» [351, s. 146]. В таком качестве оно уже не допускает никакого сравнения с действительностью, в сияющем дневном свете, по мнению Гауптмана, заключена более совершенная истина, чем в представленном взору мире. Солнечное бытие под пером драматурга оказывается преображённым бытием. Следование солнечным путём – это движение из мрака к свету, такое внутреннее движение Я. Бёме назвал тинктурой – сиянием во тьме. Тинктура, по Бёме, обладает «могуществом жизни, светом, силой, блеском, <...> процветанием сквозь смерть» [90, с. 74].

Как видно, солнечный путь, тинктурный, согласно поэтическому определению Бёме, отрицает действительность, но в то же время творит её заново по свойственным ей солнечным законам. Наиболее показательным примером такого творения могут быть слова бога в «Прологе на небе» из «Фауста» Гёте. Бог утверждает, что хороший

человек, несмотря на тёмные порывы своей души, всегда сознательно вступит на правильную дорогу: «Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewusst» [41, s. 167]. Преклоняясь перед великим мэтром прошлого, Гауптман тем не менее уверен, что на солнечный путь может вступить каждый, в том числе и «плохой человек». Он становится «хорошим», если впускает в душу «действительность действительностей».

Нетрудно увидеть, что вступление на солнечный путь, так, как это поэтически представляет драматург, связывается с основным вопросом философской этики – вопросом о благе. В отношении Гауптмана можно говорить о той традиции, согласно которой благо индивида состоит в том, чтобы прийти к ясности относительно себя самого. Данная традиция уходит корнями в Античность и, по-разному проявляясь в этике Платона и Аристотеля, возрождается в богословской мистике (в живом откровении М. Экхарта, в теософии Я. Бёме), в философии XVIII – XIX веков (в размышлениях Лейбница, в романтических трактатах Шеллинга, в мыслях Заратустры Ницше, в исследовании онтологических глубин человеческого духа Н. Гартмана). Для Гауптмана самопознание индивида является, бесспорно, благом, но таким, которое воспринимается через нечто прекрасное – зримое, явленное, «делает себя непосредственно очевидным в своём бытии <...> воплощает себя в чувственно-зримом образе <...> имеет способ бытия света», – как писал Г. Гадамер [110, с. 556]. Солнце в мифопоэтической картине немецкого драматурга может восприниматься как то прекрасное, которое «делает себя очевидным». Оно, с точки зрения Гауптмана, обладает преимуществом перед теоретическими определениями благ – они были невидимыми и, соответственно, неуловимыми. Представление Солнца в качестве высшего и совершенного блага позволяет Гауптману высветить блага, сделать их наглядными, показать их зримую, прекрасную суть. Светящееся солнце, – пишет Гауптман, – «просыпается в человеке, смеётся и проявляется на небосклоне» [349, s. 27].

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Как вы понимаете диалог литературы и философии?

При ответе на этот вопрос надо учитывать своеобразие литературно-философского синкретизма на рубеже веков. Поэтому большой интерес представляют те мыслители, их можно назвать и художниками слова, для которых эстетическая жизнь стала предметом личного опыта, философского размышления и поэтического выражения. Таковы древние философы (Гераклит, Пифагор, Платон, Аристотель) с их образным характером мышления, художественной формой созданных философских творений.

Важным представляется и обращение к творцам средневековой культуры. Августин – замечательный поэт античности, восхищавшийся ею в своем ревностном служении христианству. Его поэтическое мастерство в книге «Исповедь», явленное через центральный образ «растерзанной, окровавленной души», представляется столь же значимым фактом тесного взаимодействия литературы и философии в средние века, как и, к примеру, возвышенные рассуждения Исидора Севильского в «Этимологии» о букве Y (ю – псилона), созданной Пифагором по образцу человеческой жизни. Или же легкий, чрезвычайно эмоциональный «живой, остающийся в душе голос», льющийся из уст первых апостолов, которых довелось слышать раннехристианскому писателю Папию Иерапольскому.

Несмотря на то, что синкретизм образного и понятийного начал в полной мере возрождаться и сознательно культивироваться именно на рубеже XIX – XX века, для понимания его своеобразия и специфических особенностей важно было учитывать присущий философии эстетический компонент на протяжении всего развития литературы. Поэтому чрезвычайно важно обратить пристальное внимание на философско – поэтические творения немецких мистиков. Это в первую очередь «Проповеди и рассуждения» Мастера Экхарта и живое откровение Я. Беме. Эмоциональный язык их произведений не только не преуменьшает, но, напротив, способствует раскрытию масштабности их мистической мысли, образно представленной через «искорку души», ее озарение «избытком света, льющегося из заповедных глубин», что составляет, согласно философско поэтическим описаниям Мастера Экхарта, сущность человека внутреннего. Обращает на себя

внимания и яркая коллористика Я. Беме, описывающего человека внутреннего посредством цветных мазков (красных, белых, голубых, зеленых, темных, смешанных тонов) и испытывавшего при этом «радость души» от предоставленной возможности соединения с вечностью.

Размытость между языком понятий и языком художественных образов, весьма ощутимая уже в эпоху зрелого средневековья, развивается в романтической культуре, переживающей в конце XIX столетия свое второе рождение. Ярким тому свидетельством являются образные метафоры Ницше, яркие, эмоциональные представления о древней Греции его друга Роде, размышления о древней символике могил И. Баховена.

Как вы понимаете утверждение, согласно которому под пером Гауптмана философская мысль получает языковое, образное выражение?

Что означает, на ваш взгляд, самостоятельное выстраивание картины мира? Почему данный процесс не характерен для античного и средневекового мышления? Требуется аргументированные доказательства.

В помощь предлагается выдержка из работы Д. Кемпера «Гете и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна».

Дирк пишет о принципе «изначальной заданности миропорядка, который лежит в основе как античной, так и средневековой картины мира, где личность, включенная во всеобщую связь вещей, занимающая в мире свое, отведенное ей место, свободна от необходимости самоопределения» (с. 12).

2. Как вы понимаете слово «трансфер»?

- В чем суть процесса посредничества?

- Точки соприкосновения с «глубинным временем модерна», по определению П. Рикера.

- Связь процесса посредничества и философско - литературной традиции? Что имеется в виду под внутренним движением процесса посредничества?

- Трансфер и «живая» традиция. Какую традицию можно назвать «мертвой»? Почему?

- В каком смысле назвал С. Вьета трансфер ведущим термином модерна? В чем он усматривает связь между понятием «трансфер» и креативный акт самого процесса понимания?

3. Что нового внес Г. Гауптман в трактовку проблемы мира и человека?

4. Как понимает Гауптман мудрость «Sophia»?

5. Что имеет в виду писатель, утверждая, что его «личные окопы, как окопы Прометея, - это любовь к человечеству»?

6. За какие качества и свойства души чтит Гауптмана его друг О. Хансон? Что наиболее привлекало его в Гауптмане?

7. Почему М. Нордау, порицая почти всех мыслителей и художников слова, делает исключение для Гауптмана? Что он говорит о нем?

8. Как оценивают Гауптмана модернисты Вены? Почему именно так?

9. Понимание Гауптманом этического критерия «Philia» .

10. Какие нравственные ценности доминируют у Гауптмана? Как это связано с пограничной ситуацией на рубеже веков?

11. Почему в этических системах ранней эпохи модерна мало говорится о милосердии и сострадании? Лишь Фихте в «Назначении человека», ведя речь о человеке как особом проявлении всех сил природы, ее высшем и совершеннейшем творении, утверждает, что сила человечности – это и есть нравственный закон. Деятельность этой силы и есть добродетельная воля. Раскаяние – неприятное чувство, что человечность была побеждена. Назначение человека – вера в голос совести, которому надо непременно повиноваться. Голос совести – оракул из вечного мира, объявляющий человеку, что он должен приспособиться к духовному порядку.

12. Каковы связи между человеком и миром с точки зрения Гауптмана?

- Отличается ли он в этом плане от своих предшественников?

- Есть ли у него точки соприкосновения со своими современниками?

- Подробно аргументируйте тезис, согласно которому личность, по Гауптману, способна гармонизировать и себя, и мир. Герой Гауптмана, понимая себя, понимает мир.

13. Можно ли говорить о том, что Гауптман старается преодолеть субъективность, как несколько ранее Гегель и несколько позже Хайдегер.

Для ответа на этот вопрос надо учитывать концепцию Гегеля и концепцию Хайдегера. Гегель, считает Хабермас, желает взорвать философию субъективности изнутри. Он считает, что век Просвещения воздвиг себе кумира в идее разума, что и приводит к исчезновению нравственной тотальности – объединения всеобщего и единичного. Однако Гегель понимает, что подобное преодоление под силу свершить лишь субъекту самому. Преодоление субъективности оказывается невозможным.

Хайдегер говорит о ценности жизни, о ценности мира как такового, желая тем самым продолжить процесс преодоления трансцендентальной субъективности. Однако Хайдегер, вводя понятие Бытие в мире, не может не возвратиться к бытию того субъекта, от которого он так жаждет отойти. Позиция субъекта не может противостоять объективному миру. Сама существование субъекта предполагает бытие в мире. Следовательно, расширенное понятие о мире не только не исключает, но и, напротив, способствует его субъективизации.

14. Что можно сказать об образе Солнца у Гауптмана?

- Как раньше рассматривался данный образ?

- В чем проявляется дистанция Гауптмана от «солнечных» трактовок прошлого.

15. Почему солнце в представлении Гауптмана являет собою глобальную метафору бытия?

- Как раньше понимали метафору?

- Как понимает метафору Ницше?

- Какова связь метафоры с ведущим принципом модерна – трансляции – переноса?

16. Определение Солнца Гауптманом.

- Что значит «действительность действительностей»?

- Почему у Гауптмана это преобразованное бытие?

- Что значит для Гауптмана следование солнечным путем?

- Как это связано с его философской этикой?

Список рекомендуемой литературы

1. Hartmann, E. Die Philosophi des Unbewusten / E. Hartmann. – Berlin: Carl Duncker, 1876. – 570 s.
2. Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend / G. Hauptmann. – Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. – 901 S.
3. Hauptmann, G. Das Buch der Leidenschaft / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer Verlag, 1976. – 450 s.
4. Hauptmann, G. Die Kunst des Dramas / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1965. – 246 s.
5. Hauptmann, G. Die Reden / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. – Berlin: Ficher Verlag, 1963. – B. XVI. – 1045 s.
6. Hauptmann, G. Griechische Frühling / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer, 1908. – 226 s.
7. Hauptmann, G. Italienische Reise / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1976. – 230 s.
8. Hauptmann, G. Notizkalender 1889 bis 1891 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 532 s.
9. Hauptmann, G. Sonnen. Meditationen / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 11. – S. 3 – 28.
10. Hauptmann, G. Tagebuch 1892 – 1894 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 282 s.
11. Hauptmann, G. Tagebucher 1897 – 1905 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 790 s.
12. Hauptmann, G. Tintoretto / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 12. – S. 3 – 26.
13. Kemper, D. Ideengeschichte vs. Transferforschung / D. Kemper // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – М.: Языки славян. культуры, 2004.– Т. VIII. – С. 51 – 60. – ISBN 5-9551-0051-2
14. Kemper, D. Moderneforschung als literaturwißeschaftliche Methode / D. Kemper // Germanistische Jahrbuch GUS «Das Wort». Hrsg. von. M. Vollstedt im Auftrag des DAAD. – Moskau, 2003. – S. 161 – 202. ISBN 5-9551-5651-1

15. Guthke, K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmann / K. Guthke // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. – University of California, 1958. – 122 s.

16. Guthke, K. Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart / K. Guthke. – Göttingen, Zürich: Vandenhoeck, 1971. – 372 s.

17. Guthke, K. G. Hauptmann / K. Guthke. – München: Franke, 1980. – 320 s.

18. Guthke, K. G. Hauptmann. Weltbild im Werk / K. Guthke. – München: Franke, 1984. – 290 s.

Раздел 3. МИР И ЧЕЛОВЕК В «СОВРЕМЕННЫХ» ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА

3.1. Натуралистическая концепция мира природы: философское осмысление и творческая модернизация «природных» постулатов классической и романтической эпохи

Используя аналогию с заглавием романа Гете, можно сказать, что свое «театральное призвание» Г. Гауптман в полной мере раскрывает в 1889 году, когда была написана и вскоре поставлена его первая драма «Перед восходом солнца» («Vor Sonnenaufgang»). В это время немецкий драматург вступил в тесный контакт с теоретиками и художниками слова, которые возглавили новое культурное движение, называемое натурализмом. Вопрос, касающийся принадлежности Г. Гауптмана к натурализму, является одним из самых сложных и спорных в гауптмановедении. В многочисленных работах, посвященных этой проблеме, выделяются три точки зрения. Одной из них, достаточно категоричной, придерживались представители русского литературоведения второй половины XIX века [180, с. 11]: Г. Гауптмана следует считать натуралистом, его интересуют социальные вопросы, проблемы среды и наследственности. Подчеркивается, что драматург в мае 1887 года вступил в литературное объединение «Прорыв» («Durch»), членом которого связывала идея обновления культуры: братья Харты, И. Шлаф, А. Хольц, Л. Берг, П. Эрнст, Б. Вилле, В. Бельше. Премьеры первых драм Г. Гауптмана состоялись на «Свободной сцене», на которой, как известно, ставились произведения штюрмеров конца XIX – начала XX века – так называли натуралистов. Согласно второй точке зрения, прямо противоположной литературоведческой концепции, Г. Гауптмана нельзя причислять к натуралистам, поскольку немецкий драматург имеет сильную склонность к иррациональному: внутренний, мистический ход его драм практически полностью заслоняет так называемую социальную проблематику [313, с. 327]. Третью точку зрения связана с тесными контактными связями Г. Гауптмана с натуралистами. Литературоведы, утверждая новую, столь свойственную натуралистическим творениям, технику его драм, считают в то же время, что нельзя чрезмерно акцентировать внимание на мистическом опыте Г. Гауптмана.

Натуралистическая концепция бытия, мировоззренческие принципы «новых» художников слова имели место, но не повлияли на специфику его художественного мастерства, на уникальное поэтическое своеобразие [365, s. 302].

Думается, что мировоззренческая разноголосица может быть отчасти устранена, если попытаться так сформулировать вопрос, который, как писал Х. Гадамер, «нас настигает, сам напрашивается, от него невозможно уклониться, <...> он выталкивает в сферу открытого <...>, а не в тихую гладь распространенных мнений» [110, с. 430]. В таком случае можно поставить под сомнение саму суть вопроса – точки соприкосновения или отталкивания Г. Гауптмана от натуралистов. Бесспорно, значимо и то и другое. Акценты необходимо расставить несколько иначе, чем было принято до сих пор. Немецкий драматург и его собратья по перу, некоторое время называвшие себя натуралистами, жили и творили в одну эпоху – микроэпоху модерна на рубеже XIX – XX века. Это особое культурное пространство, в котором наиболее заметно резкий отрыв от традиции и в то же время сильнейшая связь с ней. Поэтому открытость вопроса состоит в следующем: как двойной ракурс видения традиции (отрицание – принятие) способствует выработке чувства целого, того, что так важно в модернистском сознании. В этом плане натурализм как одно из многочисленных течений модерна и первые три драмы Г. Гауптмана, условно называемые современными, должны рассматриваться как некий единый модернистский комплекс.

Э. Курциус, стремясь подчеркнуть непрерывность литературной традиции, разрабатывает несколько топосов, благодаря которым культура предстает в становлении, в непрестанном движении. Топос для Курциуса, являясь формой художественного мышления, которое видоизменяется со временем, служит и методом и принципом – как для следования традиции, так и для ее преобразования, как пишет А. И. Жеребин, «насыщается энергией современной субъективности» [138, с. 71]. О такой энергии можно говорить в отношении топоса «Мальчик и старец» («Knabe und Greis»). Он, связанный в античности с обликом Аполлона, становится в дальнейшем агиографическим клише, а после XVII века, считает Курциус, вновь возвращается к своей первоначальной функции. Но сознание ориентировано не на образ бога Аполлона, а на «такое состояние души, которое нуждается

в неперенном соединении мудрой старости и цветущей юности, <...> полярности стремятся к единению» [300, s. 110].

Итак, сначала зримый облик, потом агиографическое клише, а в дальнейшем понятие, посредством которого дается объяснение состоянию души, – вот те критерии топоса «Мальчик и старец», которые, по Курциусу, свидетельствуют о континуальности. Это сложный процесс прорастания старого новым, когда новое сохраняет в себе самом старые, неизменно мудрые и в высшей степени достойные качества и свойства. Иными словами, топос Курциуса «Мальчик и старец», проецируемый на концепцию модерна, согласно которой в настоящем решаются прежние проблемы, требующие перетолкования, инновационного решения, может быть соотнесен с ведущим термином модерна «Transfer».

Особый интерес в этой связи представляет процесс интроекции, о котором говорил венгерский психоаналитик Ш. Ференци (1873 – 1933). Он трактовался ученым в широком смысле как страсть к трансферу. В результате происходит ассимиляция – то, что не было своим, становится таковым. Ференци имеет в виду бессознательное фантазирование, благодаря которому в человеческой психике возникает представление о внешнем мире. Возникает своего рода интроекционный внутренний бросок: («intro» – внутрь, «jacio» – бросаю) [234, с. 56]. Можно заметить своеобразную соотнесенность между понятием трансфера, предложенным Ференци, и особой трансляцией как состоянием души, явленной через топос Курциуса «Мальчик и старец». Их общая интенция направлена на сложный переход «извне», «вовнутрь», соединение антиномий в причудливое единство: внешний, «старый» мир выбрасывается во внутренний, становится «новым», своим, близким и родным, приобретает приватную позитивность как творение человеческого духа.

Таким «старым» миром является мир природы, поэтому само слово «натурализм» больше ассоциируется с древностью, чем с современностью. Используя топосную формулировку Курциуса, можно говорить, что натурализм скорее «старец», чем «мальчик», поскольку имеет богатейшую традицию, исток которой – представления о мире ионийских философов.

На рубеже XIX – XX вв. натуралисты, вновь обращаясь к «старым» воззрениям на природу, насыщают их «юным» содержанием,

решая в современности те проблемы, которым, с их «юной» точки зрения, не было уделено достаточного внимания ранее – «в старости». Натуралистическая мысль вырабатывается «извне» – через позитивизм О. Конта (1798 – 1857), который предлагал познавать природу только через мир внешних явлений, посредством наблюдения за ними [161]. Не случайно один из основателей и теоретиков немецкого натурализма Х. Харт (1855 – 1906), предлагая выявить новую точку зрения на природу, писал в 1877 году, что «"Я" художника сориентировано на внешний мир, должно подчиняться только объективным законам» [408, s. 14]. Однако подобное рациональное природное предвидение, как называл Конт открываемые явления во внешнем мире, относится, к примеру, немецким философом, психологом, эстетиком Т. Липпсом (1851 – 1914) к так называемому созерцательному натурализму. В противовес ему Липпс выдвигает понятие философского натурализма, главное в нем – «философия природы, являющаяся наукой о духе <...>. Это и есть естествознание, перешагнувшее за пределы собственной задачи» [172, с. 5].

Стоит отметить, что обе тенденции (внешняя природа – внутренняя; созерцательный натурализм – философский) не исключают одна другую, а существуют вместе. Между ними достаточно четко прослеживается особое тематическое сцепление. Так, тесно связанный с натуралистами швейцарский профессор, некоторое время публиковавший статьи в журнале «Общество» («Gesellschaft»), Ю. Хиллебрант (1862 – 1895) предлагает увидеть в учении Дарвина и созерцательный, и философский аспекты [408, s. 39]. Не случаен и тот факт, что мир явлений в позитивизме признавался относительным и несовершенным. О. Конт, гипотетически понимая природные законы, не считает нужным проникать в сущность вещей. Выводы одного из последователей учения Конта, родоначальника теории эволюции Г. Спенсера (1820 – 1903) о «пределе знаний, о неведомом, находящемся за этим пределом, о любых объяснениях, которые почти всегда приводят к необъяснимому» [217, с. 61] по сути дела способствуют общению и к миру внешних явлений, подлежащих созерцанию, и, бесспорно, к внутреннему природному миру.

Подобные положения могут быть объяснены близостью устремлений «друзей природы», как называл натуралистов на рубеже XIX – XX вв. естествоиспытатель и философ Э. Геккель (1834 – 1910), и те-

ми мыслителями прошлого, которые познавали природу через саму себя. Ретроспективный взгляд позволяет понять, что некоторые моменты, касающиеся феномена истолкования природы, остаются общими. Подмечая совпадение многого в одном, Спиноза говорит о царстве вечного единства в природе, явленного через «*natura naturans*» и «*natura naturata*» [218, с. 67]. Однако Лейбниц не может принять выводы Спинозы о порождающей и порожденной природе. Свое отрицание пантеистической концепции «этого натуралиста», как он не очень лестно называет Спинозу, Лейбниц мотивирует отсутствием в его фундаментальной системе понятий добра и справедливости. В этих понятиях для Лейбница объединяются два момента: «предоставляющая природа» – особая сила души, соответствующая естественным, благожелательным законам, и «предустановленная гармония», ощутимая по принципу сопричастности к добру всего со всем [170, с. 587]. Между тем и Спиноза, и Лейбниц изучают природу через нее саму, через своеобразное самооткровение, представленное в определенных формах бытия. Иными словами, постигают природу как фюсис, как само естество. А. В. Ахутин, отмечая точки соприкосновения античной фюсис и новоевропейской «натуры», считал общим между ними «всегда скрытый, затаенный смысл бытия, его несводимость к мысли, нетеоретичность, сокровенность» [88, с.102]. Подобная сокровенность ощутима в обожествлении природы Спинозой, утверждавшим, что «природа существует сама через себя» [219, с. 590], «энтелехийной сущности монады как источнике собственного внутреннего движения» у Лейбница [169, с. 45].

Мысль о природном развитии, о законах целесообразности, определяющих бытие сущего, оказывается в дальнейшем близка Ф. Шеллингу (1775 – 1854). Его утверждение, что «природа должна быть видимым духом, а дух – невидимой природой» [250, с. 418] перекликается с мыслью И. Г. Фихте (1762 – 1814) о триумфальном шествии природы, высказанной им в труде «Назначение человека» («*Die Bestimmung des Menschen*», 1800): «Природа не останавливается, проходит через бесконечный ряд своих возможных состояний, <...> принцип деятельности в природе является ведущим, он безусловно находится в ней самой <...> природа сама себя приводит в действие» [237, с. 380]. Столь универсальная оценка свидетельствует о глобальном восприятии природы, которая внутренне обретает путь к себе самой,

постигает себя саму и, что наиболее значимо, создает о себе самой традицию.

Саморепрезентация природы, динамус ее бытия, наиболее ярко представлены в воззрениях натуралистов на рубеже XIX – XX вв. Их упрекали в излишней политизации, в чрезмерном отражении в творчестве негативных сторон действительности, в шаблонных общих фразах, за которыми мало что стоит. Диагноз ставится натуралистам на протяжении почти столетия. Думается, что упреки ими в некоторой степени заслужены, однако важно другое. В. Дильтей (1833 – 1911) в «Герменевтике» называл натурализм «великим фактором, когда под внешним угадывается внутренняя основа» [134, с. 177]. Поэтому, несмотря на то, что в натуралистических воззрениях не наблюдается особой ревизии касательно взглядов на законы природы, но само обращение к ней – это практически всегда разговор с вечностью, проникновение в царство естества. Врач, психолог и философ В. Вундт (1832 – 1920) писал, что «возвращение к природе – это всегда до некоторой степени лозунг всех революций и реформ <...> кажется, что человек окунается в вечную природу, чтобы смыть пыль веков, подслушать у сущности вещей» [109, с. 53].

Такое «подслушивание» можно символически представить через образ цепи, осознаваемой в качестве некоего внутреннего философского смысла модерна. В подобном образе изначально заложена мысль о соединении, связи, взаимодействии. Такова точка зрения Лейбница, который утверждал, что «золотая цепь – это некая неотвратимость, <...> древние считали, что она подвешена под небом велением Юпитера, такую цепь невозможно разорвать, поскольку она состоит из последовательного ряда причин и действий» [170, с. 240]. Ход мысли Лейбница оказывается близок И. Гердеру (1744 – 1803). Но он вносит в понятие неразрывности еще один интересный аспект – цепь изменчивости, тонкая нить, «она связывает все, но ежесекундно рвется, чтобы завязаться вновь» [125, с. 426]. На рубеже XIX – XX века такие идеи получают расширенное толкование, что является следствием модернистского процесса внутренней коммуникации, своеобразной интеграции.

Современный немецкий исследователь С. Вьетта, размышляя о ходе всеобщего развития модерна, выдвигает понятие «цепной реакции» («Kettenreaktionen»), когда происходит расщепление одной

(«старой») связи и вступление в другую («новую») [457, s. 49]. Вьетта, не принимающий мысль Лумана (1984) о саморегуляции в любой системе, в том числе и в искусстве, отмечает «процесс взламывания цепей, происходящий не изнутри, а снаружи» [457, s. 23]. Вероятно, существенно не столько взламывание цепей, сколько их расслаивание, итогом которого становится плавный переход в другое состояние. Этому способствует как внутреннее изменение, так и внешнее, иначе произойдет полный разрыв, размыкание изначально заданного процесса. В этом плане интерес представляет точка зрения врача и естествоиспытателя Л. Бюхнера (1824 – 1899). Он, рекламируя лозунг нового времени – науку и опыт, подчеркивает свою главную мысль: «<...> постоянные перемены, <...> непрерывный круговорот соединений в вечные цепи <...> природа представляет собой нигде непрерываемую цепь родственных явлений» [99, с. 104].

Вечные цепи – вечные, незыблемые, мудрые законы природы. Человек, постигая их, должен им следовать, поскольку обретает таким образом вселенский опыт блага и, соответственно, постигает его дериванты: благожелательность, благорасположение, благонравие, милосердие, сострадание. Иными словами, самововлечение в законы природы позволяет осознать простой, но в то же время чрезвычайно сложный философский принцип – связь всего со всем через «Philia» и «Sophia».

Любовь, «Philia», явленная через изначально заданные природные космические потенции, находила наиболее яркое художественное воплощение в «старых» текстах. Так, позднеантичный поэт в Александрии Клаудиан (Claudius Claudianus, ок. 370 – ок. 404) в произведении «Против Руфина» («In Rufinum») подчеркивает свою главную идею – природно-божественную справедливость. Поэтически она выражается через действия мудрого судьи преисподней – Минос отправляет злодея Руфина «глубже, чем Хаос, туда, где начало незримого мрака» [29]. Неприродный, злой, с точки зрения Клаудиана, человек недостойн даже Хаоса, он должен быть помещен в «незримый мрак», откуда нет выхода, нет спасения. В качестве контраста необходимо упомянуть Алана Лильского (Alonus von Lille, 1128 – 1202). В «Плаче природы» («Plactus Natura», 1160 – 1170) поэт показывает величайшее ее творение – совершенного человека, прекрасного юношу, который призван противостоять всем порокам, с некоторого времени

набирающим силу в мире. Природа – всегда мудрость, милосердие, справедливость, любовь. Таковы взаимоотношения человека и мира, жизненные силы природы представляются как божественный миропорядок [30].

В Германии такой акцент на мудрость («Sophia»), рассудительность («Phronesis»), приобретаемый через теснейший контакт с природой, представлен в литературе в специфической форме. Ее можно определить как «иронию от противоположного» – «e contrario». Люди, не наделенные добродетелями, влачат неприродное существование, обязаны удалиться – в Глупландию, как о том повествует «Корабль дураков» С. Бранта (1457 –1511), или же так плотно окутаться глупостью, что не имеют никакой возможности избавиться от нее. Об этом пишет Э. Роттердамский (1469 –1536) в «Похвале глупости» (1509). Его сатирический панегирик Глупости связан, как известно, с выявлением причин неблагополучного мироустройства. Поклонение богине Глупости, а не истинному разумению приводит к душевному и духовному хаосу. Данная мысль выражается в шуточной форме – Глупость не может закончить собственное восхваление, хотя и понимает, что «позабыла всякую меру и границу». Форма «e contrario» – намеренное завышение того образа, который, по глубокому убеждению автора, достоин наивысшего порицания, позволяет при этом не приблизиться к изображаемому – кораблю дураков или же к самой госпоже Глупости – а напротив, отдалиться от него. Ирония, служащая тонким камуфляжем, способствует развитию главной мысли: разум является основой человеческого существования, доброе и разумное должны стать синонимами.

Это положение может быть исходным для понимания концепции природы натуралистами на рубеже XIX – XX вв. Утверждая, что необходимо выработать новую точку зрения на природу, лозунг «к природе» означает полное ее обновление [408, s. 119], натуралисты тем самым невольно приобщаются к некоему возвышенному опыту прежней культуры.

В первую очередь тут следует иметь в виду концепцию природы И. Гердера, который осознавался на рубеже веков как предшественник Дарвина. Действительно, Гердер, склоняющий колени перед высоким замыслом природы – перед ее Мудростью, утверждающий, что Разум является основой человеколюбия, гуманность – цель челове-

ской природы, тем не менее с болью констатирует факт жалкой судьбы человеческого рода – «человек привязан к колесу Иктиона, катит камень Сизифа, обречен на муки Тантала» [125, с. 455]. Внутренняя соотнесенность с мыслями Гердера, намеренный повтор его мысли, что «главный закон природы – человечность» [408, s. 51], в то же время не мешают натуралистам по-иному освещать ведущие положения автора «Идей». Подобная инаковость и позволяет в какой-то степени говорить о радикальном повороте в воззрениях натуралистов. Благодаря «духовному аристократу» Гердеру (а также Г. Гейне, и К. Д. Граббе, и О. Людвигу, и Ф. К. Геббелю, и, бесспорно, великому И. Гете [408, s. 35]), «заложившими основание для наступающей сейчас литературы третьего классического периода» [408, s. 11], натуралисты ощущают природные экзистенциальные потенции как законы наследственности и среды. Поэтому новый взгляд на природу связан с намеренным подчеркиванием ее бессознательных деяний, творимых независимо от человеческого разума, желания и способностей. Природа в контексте натуралистического миропонимания «предстоит как форма судьбы. Человек сломлен под ее ударами, его воля бессильна что-либо изменить» [408, s. 51].

Гердеровские «муки Тантала» обретают дарвинистски естественно-научное бытие, понимаемое при этом в высшей степени неоднозначно. К. Альберти, к примеру, считает, что в современности должна доминировать точка зрения немецкой классической философии, связанная со взглядами на природу. Иную позицию занимает Б. Вилле, подчеркивая, что «раньше само понятие природы было извращено – чрезмерно идеализировалось, не показывалось так, как оно есть» [408, s. 56]. Подобные примеры свидетельствуют о непрерывном развитии модерна, о его переработке внутри себя самого, о его самоосмыслении. Натуралисты, индивидуально творчески, с позиции как реконструкции, так и деструкции, пытаются решать те задачи, которые были намечены в классический XVIII век. Это связано для них с тем этическим императивом, который Гердер называл Возмездием – «вечным, установленным природой порядком» [125, с. 408], а Г. Лессинг определял как мудрое Провидение. В «Воспитании человеческого рода» («Die Erziehung des Menschengeschlechts») Лессинг, взывая к Провидению, не может позволить себе в нем усомниться, особенно в тех случаях, когда кажется, что Его решение отступает назад: «Geh

deinen unmerklichen Schritt, ewige Vorsehung! Nur laß mich dieser Unmerklichen wegen an dir nicht verzweifeln. – Laß mich an nicht verzweifeln, wenn selbst deine Schritte mir scheinen sollten zurückzugehen! – Es ist nicht wahr, das die kürzeste Linie immer die gerade ist» [388, s. 313].

Законы наследственности и среды могут быть поняты как Возмездие, как шаги мудрого Провидения, как то «ничто», обретающее в итоге характер бытия, о чем столь вдохновенно говорит Гете в стихотворении «Одно и все» («Eines und Alles»): «Denn alles muß in Nichts zerfallen / Wenn es im Sein beharren will» [40, s. 176]. Иными словами, законы наследственности и среды мыслятся натуралистами в качестве своеобразного природного императива, постигнуть который в некоторой степени позволяет знаменитая формула А. Хольца, представленная им в статье «Искусство» («Die Kunst»). Хольц, утверждая, что « $K = N - X$ », подчеркивает, что « X » является особым фактором, состоит из многих элементов, которые связаны друг с другом [408, s. 148]. Литературоведы считают, что «в данной формуле высказаны в самом обобщенном виде представления художника о своем будущем произведении» [165, с. 9].

Действительно, динамическая оппозиция «природа – искусство» практически всегда была предметом толкования. Видимые контрасты сглаживались, к примеру, посредством оценки « X » как действительности созерцателя, тогда идея природы «представала в качестве абсолютной реальности, за которой скрывалось абсолютно нереальное» [250, с. 235]. Данное объяснение Шеллинга, выведенное им в «Идеях к философии природы», Фихте в своем трактате «Назначение человека» раскрывает более полно. Фихте усматривает « X » в сознании, это, с его точки зрения, «положение Я с самим собой <...> граница, на которой соединяются противоположности» [237, с. 423]. Природа и искусство сопрягаются через Я. Однако подобный вывод, явленный романтической эпохой, не может в полной мере объяснить формулу Хольца. Не случайно его современники, в частности Р. Демель, считали, что « X » Хольца «невозможно постигнуть, представить и определить» [408, s. 292].

Думается, что в данном случае следует обратить внимание не столько на « X », сколько на знак «–». Из природы (N) вычитается художественное произведение (X), которое является, как пишет Хольц, частью природы и, соответственно, целью искусства, тогда «искус-

ство имеет тенденцию снова стать природой» [408, s. 148]. Получается, что авторское творение ориентируется на природу, но через отрицание, через «–». В природе возникает, говоря словами Гегеля, негация в себя самое, что выступает условием всякого движения: природа выталкивает из себя свое подобие, свое создание – художественный текст, поскольку он соответствует ей лишь отчасти. Но, отрицая себя саму в творческом духе художника, природа тем самым приходит к себе самой, обретает своеобразную атараксию. Художественное произведение – это акме природы, тот момент расцвета, когда она «оказывается единственной в своем роде, являет саму себя, свою фюсис, полностью становится собой» [88, с. 68]. Можно сказать, что формула Хольца придает свежее дыхание концепции Аристотеля. Мимезис как подражание начинает осмысливаться в качестве отрицания, но такого, благодаря которому природа постигает еще большее свое величие.

Натуралисты, интроспектируя мировоззренческие концепции классического XVIII и романтического XIX века, подвергают их трансферной обработке, поднимают понятие природы до уровня всеобщей духовности, глобальной вселенской значимости. Таковой становится натуралистическая драма. Она, создаваемая по принципу «элементарности, заложенном в самом сердце природы» [408, s. 21], поэтически воплощает вечные философские законы «Philia» и «Sophia».

Вопросы и творческие задания

1. Почему натурализм и первые три драмы Г. Гауптмана можно рассматривать в качестве единого целого?

2. Как вы понимаете топос Курциуса «мальчик и старец» в отношении натурализма?

3. Расскажите о литературных контактах натурализма с:

- древностью (античностью)
- эпохой Просвещения
- романтизмом

Чем вызваны такие контакты? На чем основаны?

4. Расскажите предельно подробно о «внешней» и «внутренней» природе в натурализме. Возможно ли их соединение?

5. С чем связано обновление точки зрения на природу в среде натуралистов?

6. Как проявляется обновленная точка зрения на природу в натурализме?

Список рекомендованной литературы.

1. Гейнке, Г. Натурфилософия / Г. Гейнке. – СПб., 1900. – 83 с.

2. Геккель, Э. Бог в природе / Э. Геккель. – СПб., 1906. – 39 с.

3. Геккель, Э. Лекции по естествознанию и философии / Э. Геккель. – СПб.: Вестник Знания, 1913. – 95 с.

4. Геккель, Э. Мировые загадки / Э. Геккель. – М.: Гос. антирелигиоз. изд-во, 1937. – 525 с.

5. Геккель, Э. Монизм или связь между религией и наукой / Э. Геккель. – Лейпциг – Санкт-Петербург: Мысль, 1907. – 67 с.

6. Гельмгольц, Г. Философия и научное исследование зрения / Г. Гельмгольц. – М.: Либроком, 2010. – ISBN 978-5-397-01721-3 – 32с.

7. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – ISBN: 978-5-389-09048-4 – 224 с.

8. Ницше, Ф. Об истине и лжи / Ф. Ницше // О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи. – Минск: Харвест, 2003 – ISBN: 985-13-1221-5– 384 с.

9. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 5-94643-099-8 – 759 с.

10. Ницше, Ф. Сумерки идолов / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 5-94643-099-8 – С. 447 – 535.

11. Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – 399 с.

3.2. Специфика философской рефлексии Г. Гауптмана. Этический контакт «природного» человека и «природного» мира

Воззрения и творчество Г. Гауптмана могут служить ярким примером такого модернистского процесса, когда на достаточно четко осознанную рефлекссию прошлого накладывается не менее сильная рефлексия на настоящее. Важно отметить, что Г. Гауптман рассматривает натурализм не как литературное направление или течение, а как «образное определение цели – вчерашнее и сегодняшнее вступают в брак» [342, s. 671]. Такой ход мысли позволяет утверждать, что немецкий драматург изначально оценивает современность как сложный феномен, внутренняя структура которого обусловлена соотношением двух принципов «старого и нового». На передний план выступает идея обновления – «сегодняшнее», которая, однако, немислима без духовной истории «вчерашнего». В дневниках и автобиографических работах Г. Гауптман много пишет про общение с натуралистами, про их дискуссии, общие цели, с пафосом подчеркивает, что все они встали на путь Ульриха фон Гуттена, приняли его девиз «Я дерзнул» («I habe gewagt»), видели в Гуттене борца за немецкую духовность [342, s. 642]. Однако немецкого драматурга глубоко опечалила реакция писателя и поэта Т. Фонтане (Th. Fontane) (1819 – 1898) на первую пьесу «Перед восходом солнца», которую он выразил в письме к Гауптману. Фонтане, перед которым благоговели натуралисты, как столетием раньше романтики перед Гете, отмечая талант Г. Гауптмана, считал его драму излишне современной, по его мнению, в ней молодой драматург чрезмерно следует новым тенденциям. Г. Гауптман благодарил за письмо, но подчеркивал, что удивлен словами Фонтане: сам он является принципиальным противником натуралистов, не понимает, почему с ними связывают его имя, обещает в дальнейшем больше проявлять свою индивидуальность, чтобы быть достойным похвалы великого мэтра [348, s. 179].

Как видно, Г. Гауптмана и натуралистов сближает желание внести нечто новое в жизнь и литературу. Но в то же время между ними существует своеобразное напряжение. Немецкий драматург говорит, что «натурализм надо отбросить прочь, его преодоление в порядке вещей» [350, s. 25]. Г. Гауптман имеет в виду статью австрийского писателя, драматурга и художественного критика Г. Бара (1863 –

1934) «Преодоление натурализма» (1891) и согласен с выводами того, «кто сам ввел в литературу меткое слово «натурализм», но имеет мужество отказаться от своих прежних взглядов» [348, s. 157]. Натурализм для Г. Гауптмана, в то время как он вступил в союз «Прорыв» («Durch) в мае 1887 года, был полон очарование и прелесть новизны. Однако достаточно скоро немецкий драматург называет натурализм «модной группировкой, в которой непременно должна быть оглядка на других, доминанта общей точки зрения» [342, s. 653]. Иными словами, натурализм, отрицающий какие-либо правила, каноны, сам становится каноничным, «старым», а не «новым», – так воспринимает его Г. Гауптман.

Натурализм, следовательно, осознается писателем как уже сложившаяся в современности традиция, с которой, как и со всякой другой, возникают точки пересечения и отталкивания. Возникает достаточно уникальная ситуация, которую С. Вьетта определяет как «модернизацию модерном себя самого» [457, s. 42]. Подобная модернизация внутри модерна имеет место в том случае, если традиция еще не совсем укоренилась, не полностью утвердилась, однако в сознании определенного индивида уже пересматривается, модернизируется. Такова реакция Г. Гауптмана на натурализм. Немецкий драматург принимает все то лучшее, что, с его точки зрения, есть в натурализме – стремление к новизне, но одновременно подвергает негативной оценке то, посредством чего это стремление достигается – чрезмерную ориентацию на естественно - научные и биологические законы.

Между тем следует учитывать и тот процесс, который связан с самоосмыслением натурализма¹⁰. П. Эрнст (1860 – 1933) в 1886 году тесно общался с братьями Хартами, но в 1898 году резко отвернулся от них [408, s. 283]. Р. Демель, ратуя, подобно многим, за новизну, подчеркивает в дальнейшем, что пробивает дорогу не натуралистическая трагедия, а трагедия самого натурализма [408, s. 293]. К. Альберти (1862 – 1918) писал статьи в натуралистические журналы, его перу принадлежит роман «Старые и молодые», но потом подчеркивал, то для натуралистов характерна только погоня за эффектами, написал комедию «Натуралистическая больничная катастрофа» («Eine natura-

¹⁰ Многие натуралисты отказываются от своих прежних постулатов. Так, Хольц вначале утверждал, что Золя продвинул искусство вперед, а Тен придал ему новую ауру. Но вскоре Хольц опровергает теорию экспериментального романа Золя, говорит о её полной непригодности, видит опасность превращения искусства в науку [408, s. 72]

listische Spalkkatastrophe»), в которой эффекты составляют все действие драмы [408, s. 58]. В этом плане творчество Г. Гауптмана и натуралистов тесно переплетаются друг с другом: принимают новые постулаты и одновременно, практически сразу, подвергают их переоценке¹¹. Такой процесс немецкий социолог и философ У. Бек (U. Beck) (1944 – 2015) называл «понятийным аппаратом модерна, в основе которого заложено не только хорошее, доброе отношение к традиции, но и исполненное печали прощание с ее нетленными сокровищами» [286, s. 250].

Необходимо обратить внимание и на то, что в недрах позитивизма изначально скрывалась мистическая мысль, невольно звучал его мистический голос. По меткому замечанию С. С. Аверинцева, «расцвет мистицизма – это время величайших открытий науки, расцвет искусства <...> образцом науки для позитивизма становится естествознание, <...> не менее существенно оно и для мистицизма, <...> оценивающего естествознание через внутренний опыт» [78, с. 240]. Так, в рассуждениях Спенсера о «постоянном соприкосновении с окружающим незнанием, <...> о неведомом, что лежит за всяким пределом» [217, с. 12] ощутимы явные переключки с теорией Н. Кузанского (1401 – 1464), касающиеся ученого незнания: «Мы должны достичь знающего незнания, всякий окажется тем учнее, чем полнее увидит свое незнание. <...> Незнание – высшее искусство» [167, с. 120].

Такое высшее искусство незнания принималось натуралистами, оно вытекало из взглядов на природу. В ней, по твердому убеждению натуралистов, есть тайна, ее невозможно, да и не нужно раскрывать, поскольку она всегда будет неподвластна естественным наукам, несмотря на их небывалый расцвет на рубеже XIX – XX вв. Так, Л. Берг (1862 – 1908), некоторое время состоявший в союзе «Прорыв», считал необходимым усилить в натуралистических произведениях иррациональный ход, придать больше субъективизма художественным творениям [408, s. 179]. Подобный иррациональный ход, явленный через мистическую идею ученого незнания, заметен, к примеру, в раннем стихотворении Г. Гауптмана «Куда мой взгляд проникает сквозь ту-

¹¹ Неслучайно О. Брам писал, что «в натурализме нет ничего похожего на изначальную заданность... в нём проявляется вечное движение жизни, оно не может и должно быть подавлено» [408, с. 6].

ман»: это никому неизвестно, может быть – в темноту, а может быть – к солнечному свету. Никто не знает, что можно видеть – пустой холмик, деревянный крест? Иногда показываются высокие тучи, за ними скрываются горы, горящие огнем, но увиденное героем непонятно ему:

Wohin mein Blick durch Nebel sieht
Ich weis es nicht, ich weis es nicht
Wohin mein trüber Wunsch mich zieht:
In Dunkelheit ins Sonnenlicht?

Ich weiss es nicht. – Manchmal im Dunst
Schau ich ein Hügelgrab,
Ein Holzkreuz drauf, bar aller Kunst
Wer weis, was ich gesehen hab?!

Manchmal auch schau ich wolkenhoch,
Wo feuerstirn'ge Berge stehn.
Ein Banner scheint zu winken – doch
Wer weis – wer weis, was ich gesehn?

Благодаря духовному началу, особому внутреннему созерцанию взгляд лирического персонажа может проникнуть за пределы видимого мира. Но телесная природа лирического персонажа не дает ему возможности объяснить трансцендентальную сущность бытия. Метафизическая основа, скрытая в глубине феноменального мира, не позволяет его приобретенным познаниям облечь в слова ту истину, которая остается сокрытой для разума. Искусство взгляда, взгляда вовнутрь, становится для Г. Гауптмана важнейшим принципом познания мира и человека, познания всего космического бытия. Куда взгляд проникает сквозь туман – объяснить невозможно, однако такое проникновение доступно тому, кто, как пишет драматург, «связывает все естественные процессы с великой тайной Вселенной» [342, с. 294].

У Г. Гауптмана складывается особая точка зрения на природу – «она во всем и везде, видит, слышит, чувствует, человек каждую минуту открывает для себя природу с ее чудесами и тайнами» [351, с. 532]. Открытие это особое, оно связано с постижением немецким драматургом иной действительности: «она существует, хотя и не за-

фиксирована на картах, но внутренне ощущается в те минуты, когда наступает душевное озарение – есть некий противовес тому, что умирает» [351, s. 278]. Как видно, «иная действительность» в понимании Г. Гауптмана – это и есть бессмертная природа «с ее чудесами и тайнами», та природа, которая «во всем и везде». Однако в рассуждениях немецкого драматурга содержится нечто иное, нежели только констатация таинственной внутренней сути природы. На первый взгляд не совсем понятно, как противопоставлена, и противопоставлена ли вообще, природа окружающего, внешнего мира той, которая «не зафиксирована на картах».

Ответ на этот вопрос кроется в первую очередь в оценке Г. Гауптманом внутренне близких ему художников слова. Так, Г. Гауптман видит в Л. Толстом мистика, поскольку «у него проникновенный взгляд на человеческую природу». Он отмечает в Толстом «особую религиозность и своеобразную нравственную систему, которая позволила ему создать величайшие произведения искусства» [348, s. 105]. Наиболее почитает Г. Гауптман И. Тургенева, приводит в дневниках выдержки из его творений, пишет, что «Тургенева отличает мистическая любовь к природе, естественно-природное проявление чувств, таинственное проникновение в природу души, чуткое прислушивание к разным голосам, раздающимся в человеческом сердце» [348, s. 114]. Не менее важна для Г. Гауптмана и скандинавская традиция. Он встречается с Ибсеном, переписывается с Брандесом, ведет долгие беседы с О. Хансоном. Г. Гауптман берет за основу определение Хансона – «субъективный натуралист» и оценивает его сквозь призму «мистико-естественной сути мира и человека» [348, s. 547]. Следует отметить и то, что Г. Гауптман внимательно читает книги немецкого оккультного писателя К. Дю-Прела (1839 – 1899), под пером которого понятия «мистика», «магия» получили научное обоснование («Die Magie als Naturwissenschaft»). Для Г. Гауптмана как писателя-модерниста оказывается чрезвычайно интересен принцип постижения действительности Дю-Прелом – изучения явлений по ту сторону психофизического порога, когда «земное долженствование разрешается в трансцендентное желание» [135, с. 311].

Подобная оценка Г. Гауптмана позволяет прийти к следующим выводам. «Иная действительность» подлежит расшифровке через «проникновенный взгляд» Толстого, «мистический» Тургенева,

«субъективный» Хансона. Для Г. Гауптмана такой ракурс видения создает возможность проникновения «по ту сторону психофизического порога» Дю-Прела, оккультизм которого смыкался с монистическим мировоззрением, благодаря чему «человек <...> вовлечен в ритм космической жизни <...> стоит на одной из ступеней той лестницы, которая ведет в открытую вечность, ощущает свою связь с первопричинами и сущностями бытия» [137, с. 48]. Г. Гауптману, который принимал активное участие в деятельности монистических сообществ («Новое сообщество», «Грядущее»), важна идея «великого божественного единства» [346, с. 65]. Она и раскрывается для него через природу «во всем и везде».

Рассуждения показывают, что идея единства, столь значимая для культурной мысли Германии, возрожденная на рубеже XIX – XX вв. в монистических сообществах и имеющая прямое отношение к мыслям Г. Гауптмана о природе, позволяет поставить знак равенства между «незафиксированной» природой и «зафиксированной». Однако подобное выравнивание оказывается возможным в том случае, если обратить пристальное внимание на восприятие Г. Гауптмана «человеческой природы, нравственной системы» Толстого, на голоса, «раздающиеся в человеческом сердце», к которым прислушивается Тургенев, на «мистико-естественную суть мира и человека», что важно для Г. Гауптмана во взглядах Хансона. Главным оказывается не идея единства сама по себе, при всей ее значимости, а взгляд нравственной личности, взгляд этически настроенного субъекта. Он, как явствует из стихотворения Г. Гауптмана, хотя и не знает, куда его взгляд проникает сквозь туман, но вполне отчетливо ощущает, что его нравственное Я (а не просто Я!) расширяется до глобального понятия мира, Вселенной, всего человечества в целом и каждого в отдельности. Именно благодаря человеку, работе его сознания и работе мысли сопрягается «незафиксированное» и «фиксированное».

Несколько иное восприятие мира и человека, особенно по сравнению с классическим прошлым столетием (конец XVIII – начало XIX века), свидетельствует о смещении ценностных акцентов. Такое смещение касается в первую очередь антропологической концепции Г. Гауптмана, даже более сильной, чем в минувшем веке, когда «полно познавался человек как мера всех вещей <...> освоение истории как органического, закономерного целого было связано с освоением че-

ловека» [185, с. 27]. Позиция Г. Гауптмана проясняется через тот процесс коммуникации, который в исследованиях эпохи модерна называется ведущим. Так, Н. Луман (Niklas Luhmann, 1927 – 1998) связывает с ним «самовоспроизводство модерна <...>. Коммуникация способна ретроспективно корректировать себя или оспаривать» [394, с. 78]. В отношении Г. Гауптмана можно вести речь и о коррекции, и об оспаривании – по этим двум направлениям, в целом сопрягающимся между собой, происходит его коммуникация с прошлым.

Такая коммуникация позволяет говорить о весьма ощутимой дистанции Г. Гауптмана, которую он сохраняет по отношению к мировоззренческим установкам прошлого. Она касается в первую очередь понятия человечности. Сила человечности для Г. Гауптмана безмерна, это организующая сердцевина его личности, фундамент его сознания и всей его поэтической системы. Ни совершенный, безгрешный человек Экхарта, ни всеобщая развернутость в человечности Кузанского, для которого человечность значит принадлежность к человеческому роду, ни даже возврат человека в целое Беме, хотя это положение очень важно для немецкого драматурга, а именно природный человек интересует Г. Гауптмана. Природный человек – это всякий человек, он не может быть грешен, даже если обособлен, как считал Беме, от целого. Природный человек – это не самодостаточный индивид, умеющий взвешивать добро и зло, по определению Гердера – мыслителя Просвещения, который возвел человека в высокий ранг «вольнотпущенника творения». Человек, с точки зрения немецкого драматурга, несчастен, обречен на страдания, считает себя, говоря словами Гете, «мрачным гостем» на этой земле¹². Несмотря на это, человек, полагает Г. Гауптман, хочет и должен стремиться к контакту с миром, поэтому драматург мечтает раскрыть людям его красоту и прелесть как противовес страху и боязни смерти. Тогда, по Г. Гауптману, умея чувствовать и созерцать, люди «будут получать удовольствие от жизни, радоваться бытию» [342, с. 559]. Тонко ощущая космическую, так называет ее драматург, трагедию человечества – страшное осознание того, что все в природе подвержено разрушению и смерти, Г. Гауптман «мечтает приспособить мир природы к миру людей» [346, с. 10]. Причем он подчеркивает, что хочет именно при-

12 Последние строки стихотворения Гёте «Selige Sehnsucht»: Und solange du das nicht hast, / Dieses: Stirb und Werde / Bist du ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde).

способить, а не погубить природу, не нарушить ее вечных, прекрасных законов. Возмущаясь выводами М. Нордау, который в «Вырождении» называет природу врагом, Г. Гауптман уверен, что «перед природой надо духовно преклоняться, погружаться в нее с огромной нежностью и любовью» [351, s. 70].

Такое погружение оказывается особенно значимым потому, что для Г. Гауптмана высшим природным законом становится этический закон. Он, осознанный немецким драматургом благодаря коммуникации (коррекции и оспариванию) с идеями прошлого, становится для него самого таким универсальным законом, в котором сопряжение «Philia» и «Sophia» достигает высшей точки. Оно поэтически представлено через образ Солнца, восход которого жаждут увидеть герои первой пьесы Г. Гауптмана.

Вопросы и творческие задания.

1. Почему Гауптмана можно назвать художником слова времени модерна? (ответ должен быть предельно четким и ясным).
2. Как, с каких позиций рассматривает Гауптман натурализм? Что именно сближает Гауптмана и натуралистов? Что отдаляет? Как точки соприкосновения и одновременное отталкивание связано с желанием натуралистов и Гауптмана внести нечто новое в литературу?
3. Как вы понимаете желание Гауптмана «отбросить натурализм прочь»? Почему Гауптман называет натурализм «модной группировкой»?
4. Как отношение Гауптмана к натурализму связано с одним из ведущих процессов модерна, который С. Вьетта определил «модернизацией модерна себя самого»?
5. Аргументируйте и докажите, что мировоззренческая позиция Гауптмана и натуралистов во многом совпадают (надо ориентироваться на то, что и Гауптман, и натуралисты принимают новые постулаты и одновременно подвергают их переоценке)
6. Как вы понимаете определение У. Бека «понятийный аппарат модерна»? Прокомментируйте данное высказывание на основании контактов Гауптмана и натуралистов.
7. Мировоззренческая позиция Гауптмана, специфика его взглядов на природу. Какого человека, по утверждению писателя,

можно назвать природным? Каков высший природный закон для Гауптмана?

Список рекомендуемой литературы.

1. Грациан, И. Согласование несогласных канонов («Декрет») / И. Грациан // Антология мировой правовой мысли // Соч. В 5 т. – М.: Мысль, 1992. – Т. 2. – 833 с.

2. Грациан, И. Средневековые исторические источники Востока и Запада [Электронный ресурс] / И. Грациан. – URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/XII/Joann_Gratian/text1.html?id=9429 (дата обращения 3.04.2016).

3. Григорий Великий-Двоеслов. Диалоги. Собеседования о жизни Италийских отцов и о бессмертии души / Г. Великий-Двоеслов. – М.: Сибир. Благовонница, 2012. – ISBN: 978-5-91362-541-0 – 214 с.

4. Мальчуков, Л. И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана. К вопросу о художественном методе писателя / Л. И. Мальчуков // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2009. – С. 62 – 99. – ISBN 978-5-8021-0995

5. Мандель, Е. М. Драматическое искусство Г. Гауптмана конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Л.: АДД, 1976. – 48 с.

6. Мандель, Е. М. Драматургическое искусство конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Саратов : Новое время, 1972. – 115 с.

7. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация / Г. Маркузе. – М.: Изд-во АСТ, 1994 – 468 с.

8. Стадников, Г. В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы / Г. В. Стадников // А. Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – СПб.: Наука, 2011. – 356 с. – ISBN: 5-02-028294-4

9. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhkampf, 1986. – 392 s.

10. Becker, S. Kiese H. Literarische Moderne: Begriff und Phänomen / S. Becker. – Berlin: Fischer, 2007. – ISBN: 9783110191141– 550 s.

11. Machatzke, M. Dichtung und Dichter an der Wende des 19. Jahrhunderts / M. Machatzke // G. Hauptmann. Italienische Reise. Tagebuch aufzeichnung. – Berlin: Propyläen, 1976. – S. 187 – 219.

12. Machatzke, M. Geistige Welt um 1900 / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1897 bis 1905. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1987. – S. 687 – 733.

13. Machatzke, M. G. Hauptmann in Schreiberhau / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1892. -1894. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1985. – S. 225 – 262.

3.3. Солнечное восхождение и низвержение личности в драме Г. Гауптмана «Перед восходом солнца». Духовная эволюция персонажей

Сюжет драмы «Перед восходом солнца» («Vor Sonnenaufgang», 1889) несложен и достаточно широко известен. А. Лот приходит в дом своего бывшего школьного товарища Гофмана, пытается выяснить причины трагического положения рабочих. Лот мечтает о всеобщем счастье, произносит пылкие речи перед Еленой Краузе. Она, прежде не слышавшая ничего подобного, отныне желает никогда не разлучаться с Лотом. Однако Лот, узнав о страшном наследственном недуге (отец и сестра Елены пьют), бросает девушку. Она, не в силах пережить крушение своих надежд, связанных с любовью Лота, накладывается на себя руки.

Интересно жанровое определение драмы: Г. Гауптман называет «Перед восходом солнца» «социальной драмой» («Soziales Drama») ¹³, подчеркивая при этом, что за словом «социальная» ничего не стоит, это «безличный постулат».

¹³ Именно такое определение дало некоторым литературоведам повод считать политические вопросы ведущими. К примеру, социал-демократ Ф. Меринг (1846 - 1919) хвалил Г. Гауптмана именно за правильное отражение политических вопросов. Подобная точка зрения достаточно долго доминировала в русском литературоведении второй половины XX века. При этом парадоксальным можно считать тот факт, что писатель-натуралист К. Хенкель (1864 - 1929), для которого политические проблемы были главными, обращает внимание не на вопросы социальной борьбы, а на красоту любовной сцены, которую, с его точки зрения, далеко не каждый может изобразить лирично и поэтично. Стихи самого Хенкеля дышали таким пылом и страстью общественной борьбы, что вызвали сильную насмешку Ф. Ведекинда. Но Г. Гауптман всегда чтит Хенкеля за наивность, непосредственность чувства, отстаивал его поэтическое достоинство перед Ведекиндом [348, s. 162]. Но при этом он подчёркивал, что «это пустое определение, не свидетельствует ни о чём, является безличным постулатом» [348, s. 148].

На кажущееся отторжение автора от жанра, предложенного им самим, следует обратить пристальное внимание. Необходимо иметь в виду два аспекта. Один из них связан с синонимичной интерпретацией жанровой структуры первой драмы Г. Гауптмана. Ближайший синоним социальности – социум, оба слова, происходящие от латинского «*socialis*», воспринимаются как нечто, связанное с общественностью, которая подразумевает общность: мнений, вкусов, желаний, потребностей. Слово «социальная», таким образом, приобретает некий оттенок стандартности, массовости, внешней респектабельности, того, что лежит на поверхности, открыто для обозрения.

Именно такая, воочию явленная социальность является для Г. Гауптмана «безличным постулатом». Она образует событийную канву так называемой «внешней» драмы, сюжет которой демонстрирует апокалипсическую картину – всеобщую дегенерацию. Люди теряют человеческий облик, личности как таковой больше нет, отсутствует даже ее подобие. Г. Гауптман рисует семью Краузе, в которой алкоголик отец, как говорит о нем доктор Шиммельпфенинг – один из персонажей драмы, – не выходит из трактира. Его вторая жена, госпожа Краузе, находится в интимных отношениях с племянником – Вильгельмом Каалем, желая в то же время выдать за него замуж свою падчерицу Елену. Не может жить без алкоголя жена Гофмана, из-за этого погиб их трехлетний сын. Шиммельпфенинг рассказывает Лоту, что в округе везде пьянство, кровосмешение. Под пером Г. Гауптмана, по образному определению Ф. Ницше, предстает «мир краха, упадка, декаданса, мир, не пропитанный больше жизнью» [193, с. 426]. Это расшатанный социум, который, однако, имеет сильную власть над людьми именно в силу своей расшатанности. Социальная деградация охватывает всех, из ее тисков невозможно вырваться.

Наиболее верным доказательством может служить образ Гофмана. О нем мало говорится в литературоведении, как правило, он упоминается как контрастный Лоту персонаж. Между тем Гофман интересен сам по себе. Его желание и даже внутренняя потребность вырваться из страшного социума тесно сливается с мыслями о возможности комфортного существования в нем. Итогом подобной душевной раздвоенности становится его еще большее погружение в трясину того существования, которое он почти добровольно выбрал. Немаловажен тот факт, что Г. Гауптман никогда не судит своих геро-

ев. Он подчеркивал, что «все они – дети драматурга, их надо всегда любить и особым образом жалеть» [344, s. 67]. Такая любовь и особая жалость ощущаются в отношении Гофмана. Богатый промышленник, стремящийся исключительно к материальному достатку, воспринимается как человек несчастный. Его жена пьет, первый сын погиб от алкоголя, второй рождается мертвым. Бесспорно, он знал, что вступает в семью пьяниц, подразумевается, хотя в тексте прямо не говорится, что он женился ради определенной выгоды. Зависимость Гофмана от жестоких законов окружающего социума, подчинение им, согласие с ними, практически полная детерминированность социальным механизмом определяют в то же время его внутреннюю драму. В основе ее лежит особая душевная раздвоенность, определяемая, с одной стороны, стремлением к деньгам и способом их получения (убедил крестьян заключить договор, по которому он один имеет право на всю выручку за добытый уголь), а с другой – мучительным ощущением и жутким осознанием того, чего так жаждет его душа и чего у него никогда не будет – домашнего уюта, семейного счастья. Поэтому Гофмана можно назвать, используя многозначную формулировку И. Гердера, «несчастливо несчастным человеком <...> возбуждающим сожаление и глубокое сострадание» [125, с. 443].

В качестве «безличного постулата», связанного и определяемого общественными, социальными нормами, предстают законы наследственности и среды. Имеющие столь важное значение для современников Г. Гауптмана, осознанные и обдуманые им самим, они осмысливаются в первом произведении немецкого драматурга как своего рода эксперимент модерна, проведенного над самим собой¹⁴. Такой эксперимент, тесно связанный с внутремодернистским принципом радикального сомнения, представляет собой, как писал М. Каган, «ту фазу модернистского сознания, в которой все противоречия доведены до предела» [147, с. 231]. Действительно, натурализм изначально не был цельным, внутри движения развернулась дискуссия, связанная с

14 Особо хочется подчеркнуть, что сам процесс эксперимента не предполагает изначальной априорной установки. Результатом литературного эксперимента как опыта модерна, его самоисследования, является открытость сознания, его особый поворот, связанный с дихотомией «принятия - отталкивания». Поэтому не совсем правомерно вести речь о победе, или преодолении натурализма в первой драме Г. Гауптмана, что имеет место в большинстве литературоведческих работ. Для примера можно назвать Rüdiger Bernhardt. Sieg und Überwindung des Naturalismus. G. Hauptmanns soziales Drama .Vor Sonnenaufgang. In G. Rupp. Klassiker der deutschen Literatur Epochen - Signaturen von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Würzburg. 1999. S. 117- 160).

вопросами наследственности и среды. В союзе «Прорыв» в феврале 1887 года дебаты привели к двум противоположным точкам зрения. Историк литературы, критик и публицист Л. Берг (1862 – 1908), видя ее апофеоз в «Привидениях» Ибсена, называет драму о несчастном сыне фру Алвиг «высшим результатом современной поэзии». Напротив, литературный теоретик Г. Вольф (1862 – 1923), одно время тесно связанный с союзом «Прорыв», считает теорию наследственности антихудожественной, «драма, чрезмерно следующая «биологическому року», изживает сама себя, в ней отсутствуют законы жизни» [408, s. 61]. Что касается трактовки среды, то она, определяемая ведущими положениями И. Тена, практически полностью принимается Бельше¹⁵. Он пишет, что «при создании характера надо быть почти математиком, точно и скрупулезно исследовать среду, только тогда образ героя будет правдоподобным» [408, s. 101]. В то же время писатель, литературный критик К. Гроттевиц (1866 – 1905) в статье «Преодоление среды» («Die Überwindung des Milieu», 1891) считает данное учение Тена неуместным, «оно создано для людей с низким интеллектом, человек с сильной волей может и должен противостоять среде» [408, s. 78].

Весьма характерно, что сам Тен не столь категоричен в отношении понятия среды по сравнению с его немецкими толкователями. Тен считает, что «среда важна, но главным при этом остается внутренний строй души <...> Основа основ – элементарность, первичность, глубина природного характера» [226, с. 93]. Нечто подобное высказывает Х. Харт в 1877 году. Утверждая, что «натурализм должен быть понят в высшем смысле слова», Харт вкладывает этот высший смысл в понятие элементарности, «которое заложено в самом сердце природы» [408, s. 14]. Подобные примеры помогают прийти к весьма неоднозначным выводам. Писатели-модернисты преодолевают границы своего мышления, раздвигают, расширяют его рамки. Сомневаясь в том, что еще недавно казалось незыблемым, значительно расходясь между собою в ими же созданных постулатах, модернисты на рубеже XIX – XX вв. манифестируют принцип жизни, в которой все изменчиво и одновременно обладает постоянством в сфере этой изменчивости.

15 «История английской литературы» И. Тена была переведена на немецкий язык в 1878 году.

Г. Гауптман как писатель времени модерна принимает подобный принцип и поэтически репрезентирует его в драме «Перед восходом солнца». Такая репрезентация касается в значительной степени вопросов среды и наследственности. Понятие социальности, связанное с ними, становится уже модернистской традицией, что требует нового усвоения, мыслящего опосредования. Вопросы среды и наследственности кажутся писателю несущественными, не «элементарными», не «природными», надуманными людьми, искусственно сделанными, относятся поэтому, с точки зрения драматурга, к той внешней социальности, которая «ни о чем не говорит»¹⁶. Г. Гауптман при этом подчеркивал, что «главное зло не в наследственности, а в злоупотреблении алкоголем. Сама же наследственность вполне излечима трудом и работой над собой». [348, s. 97]. Г. Гауптман мотивировал свои положения тем, что слушал лекции профессора Форела, благодаря которому «приобрел капитал знаний о человеке и его психике, он отложился в памяти и не может потеряться» [342, s. 632]. Верной представляется точка зрения русского исследователя Н. А. Котляровского, который видел трагическое начало в пьесе Г. Гауптмана «не в судьбе, переданной через законы наследственности, а в воле человека, который желает добра» [164, с. 21].

Герой Г. Гауптмана Альфред Лот, покидая Елену, находится в плену личных, «социальных», абстрактных установок – в семье алкоголиков не может быть здоровых детей. Неудивительно, что образ Лота вызвал недоумение еще у современников Г. Гауптмана. Г. Брандес называл его доктринером [95, с. 167], писатель, драматург, литературный критик П. Эрнст (1866 – 1933) подчеркивал, что получил огромное удовольствие от чтения пьесы, но «образ Лота крайне неприятен, он как бы составляет смету жизни, так человек не должен поступать» [348, s. 214].

Между тем необходимо иметь в виду второй аспект, касающийся жанра «социальная драма». Внимание направлено в данном случае, как пишет философ и культуролог Ю. М. Резник, не на «объективную данность, а на субъективную реальность» [211, с. 88]. Социальное осмысливается как нечто духовное, а духовное в свою очередь приоб-

¹⁶ Не случайно Ю. Харт видит недостаток пьесы Г. Гауптмана в том, что «вопросы наследственности и среды лишь затронуты, а они должны быть ведущими, выделены, представлены более выпукло и ярко» [348, s. 154].

ретаает глубину социальности. Противоречие, зафиксированное в дихотомии «социальность – духовность», снимается. Оно практически изначально было кажущимся, мнимым, но лишь в том случае, когда речь велась об индивидуальной социальности, манифестируемой через субъективное переживание личности. Тогда и возникает возможность говорить о том, что Гадамер назвал «неосознанным мнением творца» [110, с. 124].

Это мнение играет очень важную роль в трактовке жанра «Перед восходом солнца». Г. Гауптман ломает традиционное (внешнее) понятие социальности, оно как бы освобождается от реальности, но в то же время возвращается к ней. Однако это уже другая реальность – драматическая, внутритекстовая. В этом смысле представляется важным обратить внимание на точку зрения друга Г. Гауптмана А. Плоненца. Он подчеркивал, что в первой драме важна идея становления, развития, идея самой жизни в ее неустанном движении вперед. «Пьеса монистическая, вся пронизана монистическим духом, <...> наполнена солнечным светом, который озаряет все вокруг» [348, с. 163]. Подобная трактовка не была принята в расчет ни современниками драматурга, ни последующим литературоведением. Между тем она кажется гораздо более глубокой и верной, чем возобладавшая впоследствии тенденция подходить к произведениям драматурга, в частности к его первому творению, с какой-либо одной точки зрения.

Г. Гауптман был членом монистического сообщества, куда, как пишет В. Бельше, «входят люди, принадлежавшие по своим взглядам к самым разным направлениям <...>. Сейчас переживается кризис отрицания, монизм может дать душевный покой» [92, с. 37]. Однако чрезмерно выделять и подчеркивать идею монизма в творениях Г. Гауптмана представляется не совсем верным, хотя сам принцип монистической идеи, сплетение амбивалентных понятий воедино, близок немецкому драматургу. Гармонизация духа обретается автором «Перед восходом солнца» благодаря самому процессу творения, именно в нем и через него получает он тот душевный покой, о котором пишет Бельше. Субъективная оценка действительности и определяет ревизию понятия «социальности», ее тотальное преобразование. Социальность для Г. Гауптмана – это нечто в себе самой, то, что не имеет связей с действительностью, но тесно сопрягается с действительностью внутренней, ее драматическим бытием. Оно насыщается

солнечным жизненным светом, тем, что было прочувствовано Плоенцем и определено на рубеже веков как философия жизни. Социальность, выдвинутая на «центральное место, стала исходной точкой и одновременно местом встречи и слияния всех оценок – метафизических, психологических, нравственных и художественных» [142, с. 498]. Подобное слияние, осязаемое в произведении Г. Гауптмана, и позволяет увидеть основополагающее значение жанра «социальной» драмы. Социальность, сопрягаемая с философией жизни, становится драматической реальностью, постижение которой позволяет связать жанр «Перед восходом солнца» с философскими размышлениями писателя о мире и человеке. За словом «социальность» скрывается особое понятие жизни, восприятие ее вечного неизменного и постоянно меняющегося смысла, осознание человека как части целого и целого как части индивидуальной энтелехии.

Г. Гауптман стремится так организовать сюжет, чтобы «социальным» эквивалентом внешней реальности стала реальность внутренняя. Ее основу, по утверждению драматурга, «составляет борьба, которая ведется в душе человека. Благодаря ей герой узнает себя прежнего и одновременно себя иного» [344, с. 129]. Такая борьба охватывает тех, кто подвержен природному, вселенскому ритму, тех, кто имеет склонность к духовному действию. Таковы Альфред Лот и Елена Краузе: Лот мечтает привнести добро в этот распадающийся мир, Елена стремится вырваться из общества людей, являющихся рабами своих инстинктов, желает быть полезной Лоту в его служении добру. Философия Солнца, явленная в этой драме через философию жизни, раскрывается Г. Гауптманом на примере эволюционного восхождения Лота и Елены, восхождения, которое поэтически показано как причудливая, в высшей степени чарующая игра светотени.

Так, «социальная» беседа Лота и Елены об углекопах вся пронизана такой драматической светотеневой установкой писателя. Елена говорит, что углекопы появляются из ужасной тьмы, выходят из нее маленькими группами, идут впереди лошадей, никому не уступают дороги, ей всегда становится безумно страшно, когда она их видит. Елена ведет речь не столько об углекопах, сколько об общей тьме, царящей вокруг, страшные шахтеры являются зримым и наглядным воплощением реального мира как ужаса преисподней. Темнота окружает, она, подобно углекопам, не хочет посторониться и дать дорогу

свету. Следует отметить, что «новая» драма предполагала изменение формы пьесы, «на сцене требовалось изображение мыслей и чувств, привычный монолог заменялся немым разговором, или происходил быстрый обмен репликами» [408, s. 262]. Г. Гауптман, принимая и применяя новую драматическую технику, тем не менее несколько иначе расставляет акценты. Так, речь Елены об углекопах произносится как бы на одном дыхании, ее нельзя назвать монологом в духе прошлой классической драмы, но это и не натуралистический «новый» стиль. Герои Г. Гауптмана произносят так называемые монологи в те моменты, когда их мысль четко внутренне оформлена, продумана раньше, нужен лишь подходящий момент, чтобы она получила языковое оформление, внешне вербализировалась. Такова ситуация у Елены. Она видит Лота, чувствует, что он сильно отличается от окружающих ее людей, делится с ним внутренними переживаниями, которые таила до поры до времени, воспринимает Лота как своего рода спасителя от мрака. Интересно, что до того, как поведать Лоту свои впечатления о страшных углекопах, Елена говорила совсем иначе: речь ее часто прерывалась, в ней наблюдались паузы, она думала, как выразить мысль, иными словами, вела не столько беседу с Лотом, сколько говорила сама с собой: «So <...> gar nicht für den Geist gibt es» [54, s. 38]. Многоточие, поставленное Г. Гауптманом, позволяет почувствовать смятение духа Елены, во власти которого она находится. Ей не хватает в окружающих людях душевности, тепла, необходимого для жизни солнечного света, она сама погружена во тьму, из которой мечтает выбраться. Однако подобные мысли пришли ей в голову именно сейчас, поэтому она не сразу проговаривает предложение, а делает невольную внутреннюю паузу.

Для Елены в речах Лота, в самом его подходе к жизни воплощается та новизна, к которой она давно подсознательно стремилась. Восприятие новизны, само ее ощущение невольно заставляют Елену сделать несколько «солнечных» открытий. Первое состоит в том, что Лот, как выясняется, приехал из-за тех углекопов, которых так боится Елена. Тьма, воплощенная в образах страшных шахтеров, начинает рассеиваться, теневая сторона как бы обволакивается светом познания. Лот говорит, что углекопы интересуют его больше всего, он хочет выяснить, почему они такие угрюмые. Мысль настолько нова для Елены, что ответы, вернее, их видимость, напоминают односложные,

обрывистые реплики. Г. Гауптман создает особое драматическое движение, которое определяется внутренним состоянием души и, как указывал О. Брам, например, «является поворотным пунктом для действия, знаменует особый психологический ход» [408, s. 279]. Героиня Г. Гауптмана одновременно пытается и отвечать Лоту, и внутренне осмыслить ситуацию, раздумывает над ней: «Ja, freilich – es ist ja sehr interessant <...> so ein Bergmann <...> wenn man' s so nehmen will» [54, s. 38]. Елена поражена словами Лота, его новые идеи захватывают ее, она то обращается к Лоту, то говорит сама с собой. В пьесе Г. Гауптмана возникает то, что Хольц назвал «мистикой текста», она связана «со словом, которое воссоздает невидимую картину души» [369, s. 37]. Такая невидимая душевная картина получает очертания посредством сбивчивых слов Елены, которые подаются в тексте как своеобразный вывод, сделанный ею для себя самой: «Es ist mit nur <...> nur so ganz neu, so ganz – neu!». Она произносит дважды «so ganz» и «neu», выстраивает не столько предложение, сколько оформляет душевную мысль, подсознательно понимая, интуитивно чувствуя, что в произнесенных вслух простых словах кроется новое, доселе неведомое ей, представление о человеке и мире.

Второе «солнечное» открытие поражает Елену еще больше, чем первое: она узнает, что Лот совсем не пьет вина¹⁷. Она воспринимает подобное решение Лота как еще один светлый солнечный луч новизны, пробивающийся из мрака. Долгое время Елена видела людей, полностью деградировавших из-за алкогольной зависимости, таковы и ее отец, сестра и многие другие, жизнь которых она наблюдает. Правда, Гофман, госпожа Краузе, Кааль употребляют алкоголь умеренно, но Елена никогда не встречала людей, не пьющих совсем. «Es ist <...> ist nicht das gewöhnliche», – говорит она. Дочь крестьянина Краузе произносит фразу, грамматически наполняя ее возвышенно-поэтическим смыслом¹⁸. Слова Лота удивляют ее, она испытывает душевное смятение. Поэтому фраза строится не сразу, многоточие, разделяющее слова, свидетельствует о внутреннем потрясении, требуется определенное время, пусть и доля секунды, чтобы оно улег-

17 Друг Г. Гауптмана Плоенц однажды сообщил, что после личного общения с Форелом, их бесед о вреде алкоголя, решил стать трезвенником. Г. Гауптман называет подобное решение своего друга цепями, внутренними кандалами, добровольной тюрьмой. Всё, что подавляет волю и желание человека ужасно, считает драматург, любой запрет страшен [342, s. 644].

18 Наречие «das» переводится в разряд существительных, что является признаком возвышенной лексики.

лось. При этом Елена не столько внутренне потрясена, сколько испытывает преклонение перед решением Лота отказаться совсем от алкоголя. Такое преклонение и находит свое воплощение в мистическом словесном способе выражения – поэтическая лексика раскрывает возвышенную душу Елены, очарованную приоткрывшейся перед ней новизной. Не случайно в конце первого действия она, не обращаясь ни к кому конкретно, произносит странную фразу: «Oh! nicht fort, nicht fort!». Сомнительно, что Елена взывает в данный момент к Лоту, она пока его плохо знает, она не может умолять его остаться, не уходить. Скорее всего, Елена сама не понимает ни смысла своих действий (в ремарках сказано, что она быстро ходит от одной двери к другой, прислушивается, заглядывает в зимний сад), ни душевной реакции (тон умоляющий, руки сложены). Ее столь странное обращение обезличенно, это внутренний призыв к чему-то возвышенному – к солнцу, к чему-то, с чем связано желание, чтобы начавшееся просветление души продолжалось, старая жизнь улучшилась, мрак хотя бы немного рассеялся.

Между тем нельзя согласиться с теми исследователями, которые выделяют из системы образов лишь Елену, называют ее «страдающей душой» [333, s. 58], а «Лоту отказывают в значительности» [366, s. 12]. Оба героя жаждут солнечного света, души обоих жаждут обновления. Доказательством служит начало второго действия. Елена появляется в светлом платье, Лот любит рассветом. Их встреча происходит ранним утром, Елена открывает голубятню и выпускает птиц. Возникает та немая сцена, введение которых признавалось столь необходимым в «интимном» театре натуралистов. Через них передается разговор жизни, постигается природа бытия [408, s. 302]. Жест Елены полон глубокого значения – выпуская голубей, она как бы сбрасывает в этот момент собственные внутренние оковы, которые тянут ее вниз, к земле, заставляют подчиниться мраку страшного существования. Елена мысленно призывает себя, подобно голубям, взлететь вверх, душой устремиться навстречу солнечному свету¹⁹.

Что касается Лота, то в этот момент он замечает, как солнце восходит над вершиной горы, утверждает, что сам сильно нуждается

¹⁹ Сам Г. Гауптман очень любил птиц, с огромным удовольствием слушал их пение [342, s. 276]. Но голуби вызвали у драматурга особую симпатию, у него возник своего рода культ голубей. Г. Гауптман часто следил за их полётом, при этом ощущая себя несчастным, поскольку человек слишком связан с землёй, воспарение возможно лишь мысленное, иллюзорное [343, s. 62].

в солнце. Потребность в солнце связывается у Лота пока с борьбой за всеобщее счастье, однако в дальнейшем солнечное ликование души, солнечную энергию Лот приобретет только через любовь к Елене.

Интересен в этом плане их разговор в четвертом действии. Его светотеневая установка позволяет сделать весьма существенные выводы, касающиеся и любовной драмы героев, и их обоюдного ожидания восхода солнца. Начинается он с беседы о смерти. Лот так счастлив, что ему хочется умереть, Елена так долго была погружена во тьму, что жаждет жить. Она произносит слово «Leben!», вкладывая в него весь пыл своей души, всю радость от переполняющего ее счастья. Под пером Г. Гауптмана создается картина мира, столь значимая для рубежа веков. Она «основана на принципе символических сближений и переключек, на внутреннем тяготении вещей и явлений друг к другу» [138, с. 77]. В данном случае принцип символических сближений касается внутреннего ощущения героев – мысленно они плавно, практически незаметно для себя переходят из жизни в смерть, из смерти в жизнь, из мрака в свет, из света во мрак. Г. Гауптман писал, что «жизнь содержит в себе то же самое, что и смерть, но смерть есть мягчайшая форма жизни» [350, s. 207]. Нечто подобное говорит Лот: «Ja! Und so hat er gar nicht Grausiges, im Gegenteil, so etwas Freundschafftliches». Лота опьяняет влечение к смерти в самые счастливые минуты, у Елены, напротив, возникает опьянение жизнью в минуты высочайшей радости. Лот уверен, что его внешнее существование наполнено смыслом, он хочет всеобщего благоденствия, говорит о нецелесообразностях жизни, связанных с нищетой и бесправием, мечтает об изменении, улучшении общества. Однако внутренне он погружен во мрак холодной догматичности. Речи Лота слишком абстрактны, в них мало тепла, истинного сочувствия к людям. Без трогательной веры Елены, без ее восторженного принятия чрезмерно автономной морали Лота, все его проповеди пусты и мертвы. Напротив, Елена, проживая внешнюю жизнь во мраке апокалиптического хаоса, невольно излучает из глубины своей души свет внутреннего солнца. В героине первой пьесы Г. Гауптмана поэтически воплощается понятие «прекрасной души», данное Шиллером в статье «О грации и достоинстве». Писатель XVIII века считает, что «у прекрасной души нравственен <...> весь характер. <...> единственная заслуга прекрасной души в том, что она существует. С легкостью, словно действуя по ин-

стинкту, исполняет она тягчайшие обязанности <...> сама она никогда не сознает красоты своих действий, ей даже не вздумается, что можно поступать и чувствовать иначе» [254, с. 149]. Такова Елена Краузе. К ней, как к прекрасной душе, тянется Лот, недаром у него возникает ощущение, что он не жил до встречи с Еленой («ich hab nicht gelebt») [54, с. 93].

Рубежная идея, связанная с восприятием бытия как вечного потока становления, вечного созидания, когда мир смерти равен миру жизни, под пером Г. Гауптмана приобретает мистико-естественные очертания. Наиболее отчетливо они выражены в разговоре Лота и Елены о любви. Он в высшей степени лиричен и музыкален, герои подхватывают реплики друг друга, создавая единый ансамбль, в котором разные голоса сливаются в один. Елена начинает фразу, а Лот дословно повторяет за ней:

H: Ich hab dich –

L: Ich hab dich –

H: und nur immer dich –

L: und nur immer dich –

H: geliebt – geliebt zeit meiner Leben –

L: geliebt – geliebt zeit meiner Leben –

Лот в этот момент верит в свои слова, которые, правда, подсказаны ему Еленой, но соответствуют состоянию его души. Они для Лота пронизаны солнечным светом, в них сквозит ожидание того восхода солнца, в котором давний друг Гофмана так нуждается. Елена, составляя «сценарий», тем не менее во многом сомневается, в первую очередь в том счастье, которое она так неожиданно обрела. После каждой реплики Лота, ей же самой предложенной, Елена, выдавая свое волнение, все время переспрашивает: «Wirklich?». Хотя Лот пылко уверяет ее в своем чувстве, подчеркивая, что он честный человек, Елена, надеясь на это, просит его подтверждения через слово «wirklich»:

H: Sag hundertmal wirklich.

L: Wirklich, wirklich, wirklich

Наречие «wirklich» становится ключевым словом, относится к тем «секундным средствам», вводить которые в поэтический текст рекомендовал А. Хольц. Благодаря им, по мысли Хольца, «художественное произведение приобретает внутреннюю мелодию, внутрен-

ний ритм» [368, s. 28]. В драме Г. Гауптмана подобный ритм создается на основании глубочайших сомнений Елены, направленных и на характер Лота, и на силу его чувства. Так, Елена неожиданно вспоминает слова Гофмана о его прежнем друге – он называет Лота холодным, опасным мечтателем, который ради своих убеждений перешагнет даже через трупы родителей. Елена произносит некоторые из высказываний Гофмана вслух: «Schwager Hoffmann sagte: Du würdest – kaltblütig». Она немедленно себя перебивает, отказываясь в это верить, но интересно, что ее положительная установка явлена через систему отрицаний: «Ach nein! Nein! Nein!». Посредством отрицания Елена старается убедить себя в любви Лота – не желая верить в то, что он может ее оставить, она тем не менее считает это вполне возможным, но отказывается с этим внутренне смириться: «das tust du doch nicht! Gelt? – Du schreitest über mich weg tu es nicht!! – Ich weiß nicht, – was – dann noch aus – mir werden sollte» [54, s. 67].

Нетрудно увидеть, что в душе Елены происходит сильнейшая душевная борьба, которую Г. Гауптман определял как важнейший признак внутренней драмы. Эта борьба выражена через необходимые для писателя категории «Да» и «Нет», почерпнутые им из теософских рассуждений Я. Беме. Г. Гауптман пишет о «проклятии вечной, страшной борьбы» [351, s. 67], имея в виду представления Беме о мире как поле борьбы между «Да» и «Нет». «В «Да» и «Нет» содержатся все вещи <...> в них вечная борьба, единство божественного миропорядка, <...> «Да» не может существовать без «Нет», в «Нет» заключается такая же правда, как в «Да», в них – истина, любовь, единство <...>. «Да» и «Нет» не являются различными, они различенные» [351, s. 703]²⁰.

Охваченная сомнениями Елена включается в общую картину мироздания, в которой действуют мистические, природные законы. Г. Гауптман поэтически воссоздает естественную магию человеческой души, призывая постигнуть через колебания и внутренние борения Елены глубокое натурфилософское великое единство, в основе которого лежит мистико-естественный закон развития. В последнем действии дано его специфическое проявление. В нем царит почти беспросветный мрак. Оно начинается около двух часов ночи и заканчивается до рассвета. Одно из главных внешних событий пятого действия –

20

Г. Гауптман читает Я. Беме не в подлиннике, а в переводе Глаасена.

рождение Мартой, женой Гофмана, мертвого ребенка. Бесспорно, для этого существует физиологическое объяснение – она все время пила, что не могло, соответственно, способствовать нормальному развитию плода. Но существует и другая причина, которая раскрывает суть внутреннего действия. Рождение мертвого ребенка как бы перечеркивает все светлые надежды Лота и Елены, служит для них природным знаком обреченности их отношений. При всем своем стремлении к свету они не в состоянии обрести его, не могут вырваться из тисков тьмы.

Данная мысль определяет и драматическое построение последнего действия, создает определенное освещение. События разворачиваются на общем темном фоне, нет ни одного диалога Лота и Елены, только их краткий обмен репликами. Свет солнца связывается с их любовью, только она, как оба понимают, принесет в их жизнь новизну. В последнем действии Лот отрекается от своего чувства, причем, чем сильнее происходит подобное отречение, тем темнее становится вокруг. Доктор Шиммельпфенинг рассказывает Лоту о наследственном пороке семьи Краузе, о приверженности к алкоголю отца и дочери. Лот, не желая отречься от своих убеждений, связанных с уверенностью в идеальном здоровье будущей жены, в отсутствии у нее наследственных недугов, покидает семью Краузе²¹.

Пока Шиммельпфенинг отсутствует, Елена появляется два раза. В данном случае она подобна солнечному лучу, пытающемуся прорваться сквозь непроглядную тьму. Елена не знает, о чем разговаривает Лот с доктором, но ее пугают предчувствия, она называет их страшными глупыми фантазиями («schrecklich dumme Einbildungen»), взывает к Лоту (на сей раз именно к нему!), просит не покидать ее, не уходить.

Между тем Лот говорит Шиммельпфенингу, насколько дорога ему Елена, о том, что она возродила в нем веру в жизнь, что до этого он лишь существовал, а сейчас полон свежих сил, как бы заново родился. Лот определяет отношения с Еленой как вид безумия, он не

21 Позднее возникла пародия на первую драму Г. Гауптмана. Искали «трещину», которая могла бы служить предметом осмеяния. Таковой стало решение Лота оставить Елену. В пародийной интерпретации героиня не кончает жизнь самоубийством, а выходит замуж. Не имеющий денег Лот спрашивает, хочет ли она стать его женой. Вопрос задаётся на примитивном, полуграмотном языке: «Geld in Masse — immer bei Kasse, Willst du mich, Helene?». «О, ja», — отвечает счастливая девушка, пьеса заканчивается свадебным торжеством [348, s. 410].

может думать без Елены, им овладело томление («unsinnigen Sehnsucht kommt»). Одно из важных романтических состояний «Sehnsucht» Г. Гауптман наполняет рубежным смыслом. Драматург считает, что «оно подобно бедному, слабому голубю, который парит над волнами, но рано или поздно будет похоронен под водой. Томление беспомощно» [343, s. 89]. Восторгаясь красотой и внутренним пафосом романтического томления, в некоторой степени соглашаясь с его жизнеутверждающей функцией, Г. Гауптман в то же время подчеркивает обреченность «Sehnsucht». В нем, с точки зрения драматурга, нет внутренней силы, того необходимого устойчивого стержня, который позволил бы человеку, охваченному «Sehnsucht», воспарить высоко вверх над треволениями жизни. Решение Лота оставить Елену является ярким тому примером.

Оба героя мечтают о солнце, жаждут увидеть его восход. Солнце в первом произведении Г. Гауптмана связано с любовными коллизиями, его появление зависит от того, как герои воспринимают мир, как ощущают себя в нем. Альфред Лот постигает, что Елена озарила его жизнь солнечным светом, привнесла ту новизну, о которой он подсознательно мечтал. Но Лот вновь погружается во мрак отчаяния, уходит во тьму, лишая себя лицезрения восхода солнца из-за ложно понятых тривиальных догматов. Жизнь Елены Краузе лишь на время озарилась солнечным светом – она встретила Лота, полюбила его, связала с ним все свои надежды на перемены жизни к лучшему. Все время Елена жила в ожидании восхода солнца, выбралась из темноты благодаря воцарению в ее жизни Лота, но вынуждена вновь в нее погрузиться, на сей раз навсегда.

Вопросы и творческие задания

- 1.** Расскажите о жанре драмы Гауптмана «Перед восходом солнца». В чем его специфика?
- 2.** Как трактуются законы среды и наследственности в натурализме? - Дискуссия в натурализме по этому поводу. В чем ее смысл?
- Как Гауптман понимает среду и наследственность?
- 3.** В чем заключается так называемая «мистика текста» драмы Гауптмана?

4. Солнечные открытия в драме:
 - С каким образом связаны эти открытия? Почему?
 - Как в связи с этим можно трактовать образ Елены Краузе?
5. Лотт как новый человек. Поэтическое своеобразие образа.
6. В чем выражается стремление героев к солнечному свету?
7. Смысл и значение последнего действия.
8. Образ Солнца в первой драме Гауптмана, его поэтическая наполненность.
9. Инновационная роль нравственных выводов субъекта драмы Бара «Новые люди».

В произведении Бара «Новые люди» речь идет о героях (в тексте это Георг и Ани), которые, называя себя людьми новыми, руководствуются только разумом и полностью отрицают чувство. В их размышлениях доминирует идея о всеобщем развитии человечества, они называют любовь предрассудком, поскольку новый человек не зависит от сердца думать только о человеческом роде, а не об одном единственном существе. Подобная идея значима на все времена, подходит к любой эпохе, она незыблема, прочна и не может подлежать какому – либо изменению. Хедвиг, живущая в доме Георга и Ани, придерживается противоположной теории – разум кажется ей ужасным, от него одни беды, только в любви истинная жизнь, никакого толку нет от правдивых умозаключений, если в них отсутствует чувство, целый мир ничто по сравнению с великим, неповторимым, душевным порывом - любви к одному человеку. Георг, будучи не в состоянии справиться со своей любовью к Хедвиг, покоряется этому чувству, возводит его на столь же высокий пьедестал, как прежде разум. Однако любовное служение приносит так же мало счастья и радости, как его полное забвение. В финале герои – Георг и Ани – вынуждены признать, что необходимо чувство соединять с разумом, только не знают, как это сделать. Они никогда не были новыми людьми, лишь казались себе таковыми, ничего нового они не свершили, ничего нового не предложили, не создали никаких новых отношений. Все их представления разбиты, они обречены на гибель. Создается впечатление, что герои, разочаровавшись в той новизне, которая долгое время служила им точкой опоры, приходят в итоге к духовной нищете. Отчасти это так. Подобная трактовка, бытующая в литерату-

поведении, подкрепляется тем фактом, что Бар некоторое время находился под впечатлением идеи общественного служения К. Маркса. Однако, написав в 1886 году диссертацию «Ход от индивидуализма к социализму», Бар впоследствии отклоняет эту идею, она кажется ему непригодной для жизни, что и находит поэтическое выражение в драме «Новые люди». Между тем следует учитывать и другой момент. Бар пишет отцу в 1887 году, когда его произведение близится к завершению, что «все в мире движется непрерывно, беспрестанно. ...Нельзя останавливаться на достигнутом. Любое изменение – это новизна, которая, даже если она и кажется отрицательной, лучше, чем остановка в развитии». Думается, что данное письмо может служить основанием для прочтения драмы «Новые люди» в контексте общепhilosophического разговора о ценностях жизни, который столь важен на рубеже XIX – XX века. Герой, мучительно пытаясь обосновать для себя нравственную реальность, не обретая блага ни посредством разума, ни посредством чувства, стремится к тому новому, что еще отчетливо не сформировалось в его сознании, не получило ни должного определения, ни словесного обозначения. Однако это стремление и есть та новизна, благодаря которой человек движется вперед, вступает на путь самосовершенствования, пытаясь постигнуть благо лично для себя самого, оценить своеобразие этического чувства, выстраданного и сформированного посредством тяжелых жизненных переживаний.

В тексте Бара подобные мировоззренческие перемены передаются посредством вариативных конструкций модальных глаголов *dürfen, sollen, müssen, können*. В связи с этим можно вести речь об особой поэтике модальности Бара. Так, в последней сцене первого акта Ани многократно повторяет, что должна ему сказать, Георг должен понять, Хедвиг должна уйти: *I muß, Sie muss gehen, Hedwig muss gehen*. Ани настолько уверена в правильности своих рассуждений и выводов, что слово «безжалостно» («*Unbarmherzig*»), всегда имеющее негативный смысл, в ее устах приобретает смысл позитивный. Героиня полностью убеждена, что безжалостно изгоняя из сердца Хедвиг наивные иллюзии о любви, безжалостно избавляя ее от душевных порывов, импульсов, безжалостно подавляя всякое чувство, они действовали правильно и в высшей степени разумно. Ани, находясь во власти четкого обоснованного представления о законе разума (*Gesetz der Ver-*

nunft), ни минуты не сомневаясь в его силе и величии, может говорить только с позиции сурового, картезианского müssen, когда понятие необходимости тесно соприкасается с понятием долга. В этом случае müssen становится благом для них, поскольку, как говорит Ани, они должны лучшее воспитывать и бороться с худшим («Wir müssen das beste erziehen und das Schlimmste bekämpfen» стр. 19). Георг, считает Ани, должен работать, а не любить («Du musst arbeiten, nicht lieben» s. 24).

Между тем благое müssen в глазах Георга становится определённым правилом поведения, оказывается навязанной ценностью, превращается в ту схему, от которой он, с той же позиции разума, уже готов отойти. Не случайно во втором действии Георг, рассказывая Хедвиг о новых людях, высказывает не столько своё мнение, сколько преподносит незыблемые выводы Ани. Он может озвучить их только с позиции dürfen, поскольку его этическая рефлексия заученная, он получает на нее позволение, следует чужому велению, чужому долженствованию, чужому распоряжению. Поэтому его монолог о новых людях, которые должны руководствоваться разумом, должны изгнать чувство, должны определять любовь как предрассудок, должны бороться за всеобщее счастье, пронизан столь угнетаемым самого Георга dürfen.

Между тем постепенно Георг вынужден впустить в свою душу ту новизну, к которой подсознательно стремился. Благодаря страстным речам Хедвиг герой признает чувство в качестве существенного момента нравственного бытия. Важно отметить, что Хедвиг, убеждая Георга в смене содержательного момента этики (забвения разума), выбирает в качестве модуса наставления глагол sollen, поскольку уверена, что ее пожелания соответствуют душевному настроению возлюбленного, он выполнит их на основании собственного ценностного видения. Любя Георга, мечтая, чтобы они вместе покинули дом Ани, Гедвиг считает, что он не должен слушать Ани («Du sollst nicht für Sie denken»), его сердце должно ей принадлежать («Dein Herz sollst nur mir gehören»), он должен только о ней (Хедвиг) думать, а не о целом мире («Du sollst an mich denken, nicht an die ganze Welt»), должен слушать только своё сердце («Du sollst auf dein Herz hören»). Всецело принимая sollen Хедвиг, отрицая навязанный müssen Ани, сбрасывая мучительные цепи dürfen, Георг уходит с Хедвиг, пред-

вкушая счастливую жизнь, полную радостного, самозабвенного любовного служения.

В третьем действии смена модальности определяется сменой жизненной установки. Герои понимают, что погибли, все их представления разбиты, похоронены, страшное *untergehen* звучит в качестве экзистенциального лейтмотива почти в каждой их реплике. Как для Георга, жаждущего покоя и умиротворения, так и для Ани, прибывшей через год к нему на помощь, вопросы долга, будь то разум или чувство, отступают на задний план. Гораздо важнее для них становится осознание себя в контексте исчерпанности былых возможностей, что неминуемо приводит к многократному повторению модального *können*, но с обязательным добавлением негативного *nicht*. Аня убеждена, что они ничего не могли другого сделать („*Wir können aber nichts anderer tun*“ s.57), даже если начать с самого начала, то ничего не получится („*Wenn wir noch einmal von Anfang anfangen könnten*“ s. 56), они не могут думать по - новому („*Wir können nicht an neues denken*“ s. 55). Георг сходным образом считает, что как бы иначе все не выстроилось, конец предрешен в любом случае, он не может по - другому это назвать („*Ich kann es nicht anderes nennen*“ s.53), ничто не может предотвратить раскрытие данной истины (*Und nichts kann die Entdeckung vermeiden*“ s. 62). Между тем такое отстранение от самих себя прежних, выраженное посредством *können* с отрицанием *nicht*, предстает в тексте Бара как своеобразная позитивная жизненная установка. Негативная модальность - это не навязанная ценность, не схема поведения, не руководство к действию, как ранее суровый *müssen*, вынужденный *dürfen* и столь привлекательный прежде для Георга мягкий *sollen*. Напротив, *können nicht* выступает в качестве высшей ценности, осмысленной и выстраданной теми, которые перестали называть себя новыми людьми. Сомнение Георга и Ани в силе и величии нравственных критериев прошлого, даже само их падение, познание зловещего *untergehen*, оказывается благом для них, поскольку способствует духовному развитию, предопределяет движение мысли, вытекающее из глубоких размышлений о собственном бытии.

Между тем в этом собственном бытии под большим вопросом оказывается проблема добра. Само понимание нравственно – доброго расплывается, окутывается туманной дымкой, тает в глубинах сознания и почти полностью исчезает. Доказательством являются размыш-

ления Георга о жизни с Хедвиг. Ценностный акцент Георга направлен на благополучие Хедвиг, он говорит Ани, что желает только одного – счастья и душевного комфорта для своей возлюбленной, дело всей его жизни – счастье Хедвиг („Ich habe nur mehr ein Lebenswerk - ihr Glück“ s. 64). Он стремится сделать все от него зависящее, чтобы жизнь доставляла Хедвиг удовольствие, протекала в благоденствии и радости. Иными словами, Георг руководствуется той истиной, которая звучала крещендо в прежней философии – делать добро ближнему, забывая о себе. Однако, бесспорно, такие прекрасные и в высшей степени гуманные нравственные установки непригодны для личной ситуации героя Бара. Не случайно в его речах слова „Gute“ „Edelgüte“ „Glück“ „Großmut“ вступают в непосредственное логическое соприкосновение с „Böse“ „Elend“ „Unglück“ „Tode“. Георг рассказывает, что ото всех его добрых порывов Хедвиг становилось только хуже („je besser ich zu ihr war, nur desto schlechter an ihr gehandelt und indem ich ihr Glück zu erbauen sucht, es nur verbaut mit Elend“ . s. 63). Она теперь увлечена другим, но не может оставить Георга из – за великодушия и своего благородного сердца („wegen Großmut und Edelgüte“). Хедвиг ценит то добро, что он для нее делает, не хочет причинить ему душевную боль. Георг в свою очередь не может видеть ее несчастной („Ich ertrage es ja nicht, sie im Unglück zu sehen“ s. 64), а таковой она себя в любом случае ощущает, поскольку не в состоянии ни уйти от Георга, ни отпустить его, считая, что без нее он будет сильно страдать.

Как видно, герой Бара приходит к переосмыслению прежней фундаментальной философской установки - зло есть условие добра и вынужден признать совершенно противоположную истину – добро есть необходимое условие зла, стремление к добру оборачивается злом („es ist immer das Güte von dem das Böse kommt“ s. 61). Из этой ситуации нет выхода, для него все погибло („Nein, das ist alles todt für mich“ s. 65), он не знает, что делать, что предпринять, чем руководствоваться.

В этом плане весьма показателен финал драмы. Ани, всей душой желая помочь Георгу, в сильной борьбе с собой, как пишет Бар в ремарках, смотрит вдаль, в которой ей видна Хедвиг, катающаяся по морю в лодке со своим новым поклонником. Ани считает, что Георгу необходимо все это преодолеть („Du wirft es überwinden“ s.64),

неожиданно констатирует, что лодка опрокинулась, это злая случайность, она готова это подтвердить. Георга охватывает просветление, он благодарит Ани, называет ее своим лучшим другом, чувствует в душе долгожданный покой и умиротворение. На первый взгляд последние сцены кажутся совершенно непонятными, нелогичными, своего рода „*deus es machina*“, как в трагедии древних. Правда, может возникнуть предположение, что гибель Хедвиг была изначально запланирована Ани, недаром она в конце второго действия говорила, что отомстит, всюду последует за ними. Катастрофу мог и неким образом спровоцировать и сам Георг, не случайно он испытывает чувство облегчения, когда Ани решает засвидетельствовать факт случайного крушения лодки. Однако подобные предположения не соответствуют внутренней логики философской драмы Бара. Думается, что в данном случае важно не расследование катастрофы, независимо от того, предпринята она одним из героев, или нет, сколько ощущение Георга. Он, ранее утверждавший отсутствие какого – либо выхода, теперь этот выход отчетливо ощущает, по крайней мере, герой приходит к убеждению, что разрыв с Хедвиг не только возможен, но и необходим, что расставание с ней не принесет душевной боли, напротив, приведет к спокойствию и обновлению сознания. Соответственно смерть Хедвиг следует рассматривать не как свершившееся конкретное действие в рамках драматической ситуации, а как духовное отторжение Георга от нее, то отторжение, на которое он раньше не был способен. В такую ситуацию его намеренно вводит Ани, недаром в тексте о несчастье сообщается не в авторских ремарках, которые могли бы придать событию определенную достоверность, а посредством пересказа Ани. Георг при этом не только не встает с места, но и не смотрит в ту сторону, где, по утверждению Ани, погибает Хедвиг. Герой впитывает субъективное видение Ани в собственную душу, в которой отныне нет места Хедвиг, но воцаряется то стремление к иной, новой жизни, которая, по Бару, и является высшей нравственной ценностью.

Проведите компаративисткий анализ драмы Бара и Гауптмана

1. Новые люди Бара и новый человек Гауптмана. Можно ли их сопоставить? В чем отличие между ними?
2. Смена мировоззрения Георга и Ани и непоколебимая уверенность Лота в собственных убеждениях.
3. Роль и значения новизны в текстах Бара и Гауптмана.
4. Разачарование в новизне героя Бара и разочарование в Елене и в своем «солнечном» движении героя Гауптмана.

Список рекомендуемой литературы

1. Дильтей, В. Герменевтика / В. Дильтей. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7333-0240-2 – 531 с.
2. Дюпрел, К. Философия мистики / К. Дюпрел. – М.: Эксмо, 2006. – ISBN: 5-699-15837-5 – 592 с.
3. Hauptmann, G. Vor Sonnenaufgang / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. G. Fischer. – Berlin: Aufbau, 1962. – B. I. – S. 25 – 177.
4. Herbert, G. G. Hauptmanns magischen Schöpfung / G. Herbert // Das unzerstörbare Erbe: Dichter der Weltliteratur, 15 Essays. – München: Athos-Verlag, 1973. – 235 s
5. Hillebrand, K. G. Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien / K. Hillebrand. – Wloclawek, 2006. – ISBN: 5-94661-041-4– 506 s.
6. Hoefert, S. G. Hauptmann / S. Hoefert. – Stuttgart: Metzner, 1982. – 136 s.
7. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.

3.4. Одинокий человек и мир одиночек в драме Г. Гауптмана «Одинокие». Философско-литературный контекст

Сюжет драмы Г. Гауптмана «Одинокие» (1890) несложен. В дом Иоганеса Фокерата приезжает Анна Маар – студентка из Цюриха. В Анне Иоганес чувствует родственную душу (именно так он объясняет домашним свое отношение к ней) беседует на темы, которые, как ему думается, неинтересны и непонятны его близким (родителям и жене Кэти). Осознавая, что без Анны он станет еще более одинок, чем был раньше, Иоганес не выдерживает ее отъезда и накладывает на себя руки.

Создается впечатление, что драма «Одинокие» Г. Гауптмана тематически продолжает те пьесы рубежа веков, в которых затрагиваются проблемы брака, иных, чем раньше было принято, отношений в семье, которые свидетельствуют о появлении людей, мыслящих с позиции нового времени. Так, исследователь творчества Г. Гауптмана А. Измайлов [144, с. 70] говорит о возможных литературных влияниях на драму немецкого писателя. Измайлов сравнивает «Одиноких» Г. Гауптмана с произведениями Г. Ибсена «Росмерсхольме» (1886) и Г. Бара «Новые люди» («Die neuen Menschen», 1887). Действительно, сюжетная аналогия прослеживается – герой вводит в свой дом женщину, заставляя свою жену страдать, персонажи мечтают о новом, свободном строе жизни, осознают бесперспективность и иллюзорность подобных мечтаний, в финале находят смерть в озере.

Однако внешнее сходство существует в рамках глубоких внутренних различий. Они свидетельствуют о темпоральности модерна, о его бытии, которое, по мысли Хайдеггера, «уловимо лишь во времени», в его ежесекундном переживании. Г. Гауптман вступает в тесное соприкосновение со своей эпохой, но придает актуальным идеям – взаимоотношениям людей, связанных узами Гименея, – новый поворот, достаточно четко ощущая, что современные проблемы требуют перетолкования.

Следует иметь в виду, что в конце XIX – начале XX века наиболее сильно постигается неоднозначность такого понятия, как гетерономная мораль. Так, психолог и философ В. Вундт (1832 – 1930) подчеркивает, что «индивид видит в прежних культурных формах чуждые ему нормы и протестует против них <...>, но в то же время отри-

цание гетерономной морали может привести к ее излишней автономии: автономия для одного может стать гетерономией для другого» [109, с. 287]. В рассуждениях Вундта можно заметить отражение того сложного процесса модерна, который С. Вьетта связывал с постоянным движением вперед, подчеркивая, что «модерн – это комплексное понятие, не монолитный блок, в нем самом происходит непрерывная переработка» [458, s. 11]. Такое постоянное самоисследование модерна может привести, правда, к тому процессу, который Аристотель (бесспорно, не имея в виду модерн) блестяще обозначил «дневным светом для сов». В «Метафизике» греческий философ писал о сложностях познания истины: «<...> никто не в силах достичь ее надлежащим образом <...> трудность не в вещах, а в нас самих» [82, с. 186]. Именно об этом пишет М. Нордау (1849 – 1923) в «Вырождении» («Entarung», 1982). Называя общее настроение века сумеречным, Нордау объясняет это тем, что «идеалы оказались несостоятельными, от них или малодушно отреклись, или заменили мишурой» [198, с. 7]. Подобную «мишуру» он видит в чрезмерно свободных взглядах на брак. Признавая несомненный талант Ибсена, Нордау иронично называет его «новейшим триумфатором <...> весьма одаренным в сценическом отношении злобным болтуном» [198, с. 43]. Автор «Вырождения» возмущен его женскими образами, «героини мечут пламенные филиппики и уходят при бенгальском освещении» [198, с. 258]. Нордау, как видно, страшится чрезмерной автономии в брачных узах, их гетерономного, как он считает, легкого и безболезненного разрыва²².

Такого разрыва не приемлет и Г. Гауптман. Однако, вливаясь в общее русло «рубежных» размышлений касательно семьи, драматург обнаруживает сильнейшую рефлексию в отношении «брачных» акцентов своего времени. В этом плане интересны мысли публициста и романиста К. Альберти (1862 – 1918)²³, его перу принадлежит роман

22 Неслучайно сам Нордау пишет пьесу «Право любить», в которой заставляет свою героиню Берту почти дословно повторять слова Норы из «Кукольного дома» Ибсена: она называет себя куклой, требует для себя свободы, желает следовать только голосу сердца. Между тем само право любить ставится под сомнение. Берта, «автономно» говоря о своих правах, забывает об «автономии» мужа, навязывает ему ту гетерономию, против которой сама восстаёт. Её супруг - Иосиф Вартмунд - говорит об опасности, к которой приводит право любить, долг по отношению к мужу и детям забыт. Сам он трудился ради Берты, любил и уважал её. Нордау стремится показать «выродившемуся» Ибсену, что обновление сознания, бесспорно, необходимо, но оно должно базироваться на любви к ближнему, а не на отторжении от него.

23 Регулярно публиковал статьи в журнале «Общество» («Die Gesellschaft»).

«Старые и молодые». Он, считающийся одним из первых натуралистических монистов, говорил о смешении пантеизма, дарвинизма, позитивизма. Альберти полагал, что «задача искусства – показ истинной и полной картины мира, но любовь должна занимать в ней весьма малое место. Те художники, которые исследуют бытие только на основе любовных отношений, отличаются незначительностью мышления» [408, s. 54]. Альберти разграничивает то, что он называет «полной картиной мира», и тему любви, предостерегая тем самым авторов от чрезмерной увлеченности семейными проблемами.

У Г. Гауптмана такого разграничения нет. За основу сюжета драмы «Одинокие» он взял историю своего брата Карла, который познакомился в Цюрихе со студенткой Анной, хотел остаться с ней. Разлад в семье в итоге сгладился, Карл разошелся с Анной, мучительно переживая разрыв [342, s. 490]. Тема любви, как видно, занимает весьма существенное место в «Одиноких», что, однако, не приводит к «незначительности мышления», от чего предостерегал Альберти. Напротив, частный случай (история брата) наводит Г. Гауптмана на глобальные мысли о единой драме человечества, заставляет философски размышлять о человеке и мире.

Сложное тематическое сцепление «частного» и «общего» позволяет драматургу представить все великое бытие как жизнь одиночек. Одиночество является важнейшей жизненной составляющей у Ф. Ницше. С его точки зрения, «одиночество присуще человеку, ему следует научиться, в одиночестве обретается высшая мудрость» [194, с. 217]. Одиночество – это дорога человека к себе самому, он не добровольно избирает одиночество, а впускает его в себя. Заратустра у Ницше – одинокий мудрец, поднявшийся над миром будничности, тривиальности. Для Г. Гауптмана невозможно подобное жизненное восприятие. Немецкий драматург считает, что одиночество – аномальное состояние человечества. Его герой – господин Фокерат, не видя некоторое время жену, сына и любимую невестку, говорит, что так нельзя, надо жить вдвоем, одному плохо («Es lebt der Mensch nicht gern allein, es müssen immer zweie sein» [45, s. 275]).

Одинокие люди Г. Гауптмана пытаются приспособиться к бытию себе подобных, «выражать одна другую», как писал Лейбниц о движении монад. Однако одинокие монады Г. Гауптмана, стараясь лишиться внутренней гетерогенности, приходят к мысли о невозмож-

ности взаимного контакта. Г. Гауптман показывает, что отсутствие единения в микрокосме приводит к нарушению гармонии в макрокосме. Индивид больше не является частью целого, а целое не может быть умпостигаемо без необходимых частей. Но вывод Лейбница – «каждая монада является живым зеркалом универсума <...> в котором все дышит взаимным согласием» [169, с. 420] – важен для немецкого драматурга. Подвергая его модернистскому переосмыслению, Г. Гауптман драматически репрезентирует мысль о сплочении всех одиноких людей в одну семью. Распавшийся мир на основании собственного разлада заново создает себя сам, выступает как новое единство всех одиночек. Не случайно в названии драмы выведено множественное число²⁴. Все герои одиноки, каждый имеет свой собственный одинокий голос, одиночество каждого в высшей степени самобытно. Одиночество в силу своей природы не может привести к гармонии, атараксия – покой духа – также сложно сочетается с духовной изоляцией. Однако через одиночество возникает особый «синтез невидимого», как определял его Г. Гауптман [342, s. 56]. Такой синтез в драме «Одинокие» явлен в разнообразии однообразного: всеобщее чувство одиночества представлено в многочисленных своих проявлениях.

Единство, познаваемое через инаковость, поэтически репрезентируется Г. Гауптманом посредством перетолкования мысли Лейбница о смутном и отчетливом восприятии монад. Отчетливое восприятие, по Лейбницу, «сопровождается памятью, это активный процесс апперцепции в противовес перцепции – преходящему состоянию» [169, с. 416]. Модернизация традиции, свидетельствующая о процессе смыкания времен, о современном переосмыслении всего прошедшего, приводит к его более глубокому прояснению в настоящем. Можно вести речь о таком культурном феномене, который Э. Курциус называет «безвременным настоящим» («Zeitlose Gegenwart»), подчеркивая «свойственные литературе особые формы внутреннего движения –

24 Литературоведы, размышляя о драме Г. Гауптмана «Одинокие», выделяют центрального персонажа Иоганеса Фокерата, определяют его как самого одинокого из всех одиноких людей. Ю. Вав, исследуя пути становления немецкой драмы, обращает внимание на разрушение души Иоганеса Фокерата, видя в таком процессе фактор драматического действия [279, s. 42]. Лепман подчёркивает особый внутренний ход в драме – тема раскрывается ежесекундно. Одиночество Иоганеса заключается в нём самом, он фантазёр, а не исследователь [386, с. 191]. К. Гуцке, считая, что страдания являются главными во всех работах Г. Гауптмана, подчёркивает, что через страдания у Иоганеса происходит внутреннее становление [333, s. 14]. Современные трактовки связаны с осознанием Фокерата как нервного человека, образ которого так свойствен эпохе смены ценностей. З. Хоеферт называет Иоганеса патологическим героем, он становится одиноким, но не является таковым изначально [367, s. 82].

все прошлое становится настоящим» [300, с. 24]. Г. Гауптман вводит лейбницеvское положение о перцепциях и апперцепциях во внутреннюю структуру драмы, перцепции и апперцепции как бы драматически самостоятельно существуют, подвергаются собственной каузальной логике, связаны с состоянием одиноких монад – героев драмы. Подобно многим своим современникам, Г. Гауптман называет свои произведения драмами и «показывает характерное их свойство – амальгамность» [344, с. 67]. В драме-амальгам происходит причудливое смешение самых разнородных элементов, которое, по Г. Гауптману, вполне допустимо, ибо «ведет к единой цели – установления утраченной гармонии» [344, с. 135]. Такая драма воплощает саму жизнь в ее причудливых сочетаниях и переливах чувств: от смутных к ясным и наоборот. Амальгамная драма Г. Гауптмана может, следовательно, называться монадической драмой состояния. В ней происходит неповторимый, каждый раз особенный, внутренний разговор, основанный на взаимных переходах друг в друга перцепций и апперцепций. Это разговор мыслей, состояний, предчувствий и желаний. Они живут самостоятельной драматической жизнью, как бы независимо от героев, но в то же время тесно связаны с ними. Одиноким персонажам драмы неведома их собственная внутренняя суть, тем более думы другого человека. Всех их можно назвать по-аристотелевски «совами при дневном свете». Анна говорит так о Брауне [45, с. 264], однако для Г. Гауптмана таково общее свойство одиноких людей. Они «совы», а не мудрецы, как Заратустра Ницше.

К примеру, Браун кажется близким по духу Иоганесу, но его смутные перцепции касательно работы Фокерата заставляют достаточно пренебрежительно говорить о своем друге. Ясные апперцепции Анны Мар – Браун не представляет собой индивидуальности – способствуют созданию представления о Брауне как человеке стандартного образа мыслей, некоего фанатика, отстаивающего свою позицию вопреки логике и здравому смыслу. Однако такая ясность практически все время затмевается смутным ощущением некой ущербности Брауна, его незащитности, уязвимости.

Подобные переходы, иногда мгновенные, от одного восприятия к другому свойственны практически каждому герою Г. Гауптмана. О них сложно сказать что-либо характерное, контуры намеренно размыты, им всем изначально присуща многозначная неопределенность.

Театральный деятель, критик и режиссер О. Брам (1856 – 1910) утверждал, что в «новой» драме необходимо «показать мысли и чувства, <...> в этом и состоит разговор жизни, представленный драматически через внутреннее состояние души» [408, s. 278]. Г. Гауптман согласен с Брамом, но несколько видоизменяет его положения. Немецкий драматург мыслит свою амальгамно-монадическую драму как «разновидность колдовства, посредством которого происходит постижение божественного мира» [344, s.110]. Это колдовство происходит из естественной магии сердца, из этической концентрации «Philia» и «Sophia».

В драме Г. Гауптмана ведется непрекращающийся диалог одиноких людей, жизненная экзистенция которых определяется их добрыми побуждениями, глубина трагедия связана с благородными порывами. В самых недрах гетерогенной души заключен амальгамный синтез. Поэтому и приобретает драма как жанр, по меткому замечанию Курциуса, «антропологическую форму <...> она всегда связывает человека с Космосом, с его силами, вводит <...> в возвышенное единство нравственных рамок» [300, s. 152].

Со времен Аристотеля главным в драме считалось действие. Современники Г. Гауптмана обращают внимание на показ межчеловеческих событий: у Ибсена текст организует воспоминание, пласт прошлого вторгается в настоящее, оно заново осмысливается; у Стриндберга прошлое и настоящее плавно перетекают друг в друга, события ограничиваются совместными встречами героев. «Статичная драма Метерлинка пытается отменить действие, все посвящено смерти, перед ее лицом исчезают все противоречия и разногласия» [455, s. 79]. Г. Гауптман уделяет действию еще меньшее значение, чем его собратья по перу. Драма – прежде всего мысль, напряженный диалог, который человек всегда ведет сам с собой: «никто не думает монологически, все размышляют диалогически» [344, s. 180]. В таком мистическом, как определял его драматург, диалоге и заключается драматическое движение. «В душе человека идет непрекращающийся спор между «я» и «ты», между «да» и «нет», антиномии души причудливо сочетаются, противоположности – партнеры в драме – амальгам соединяются» [344, s. 18]. Подобный диалог, происходящий между «партнерскими противоположностями», «начинается с детства, продолжается всю жизнь и заканчивается со смертью человека, именно

он, а не внешнее действие, является душою драмы» [344, s. 44]. Недра человеческой души, ее рудиментные основы составляют сущность внутренней драмы Г. Гауптмана. Исследование души посредством колдовской драматической техники – выявление дуальностей и их непереносимое монистическое восстановление – вот суть драмы-амальгам Г. Гауптмана. Он мечтает написать драму без действия и назвать ее «Drama ohne Handlung». Любое действие, по Г. Гауптману, «нечто грубое, в нем нет естества, человечности». Фабула, конечно, должна быть, но «ее нельзя перегружать внешними событиями, тогда характеры высветятся наиболее ярко, внутренний диалог получит четкие очертания» [344, s. 42]. Драма без действия, по мысли Г. Гауптмана, «от первого до последнего слова является экспозицией. Лишь такая драма имеет право на существование» [344, s. 175]. В «Одиноких» все внешнее действие, фабула, по определению Г. Гауптмана, составляет приезд и отъезд Анны Маар, в конце четвертого действия появляется отец Иоганеса – господин Фокерат, больше ничего «внешнего» не случается.

В первом действии Г. Гауптман рисует особую атмосферу – атмосферу праздника, который практически никого, кроме родителей Иоганеса, не радует. Причем само праздничное действие – крещение младенца, сына Иоганеса и Кэти – совершается за кулисами, о нем рассказывается, но само оно не показывается. Этому есть объяснения. Главным в празднике становится непреодолимое желание его пережить, надежда на его скорейшее окончание, внутренняя отрешенность от него. Обряд крещения значим только для родителей Иоганеса, сам он, его друг Браун и отчасти Кэти в высшей степени скептически относятся ко всем церковным торжествам. Праздник не радует, а внутренне напрягает, заставляет сдерживать чувства, которые, однако, невольно изливаются наружу. Кэти говорит, что Иоганес стал вновь раздражительным с тех пор, как поднялся вопрос о крещении. Сама Кэти еле сдерживает рыдания, и хотя госпожа Фокерат уверяет ее, что все будет хорошо, супруга Иоганеса в это мало верит.

Можно заметить и еще одну парадоксальную суть праздника – через него проявляется «тогда» («damals») и «теперь» («jetzt»). Праздник темпорально оценивается, подвергается духовному трансферу. Немецкий драматург художественно воплощает в своем творчестве тот процесс, о котором писал Лейбниц в связи с движением мо-

над: «Всякое настоящее состояние (простой субстанции) есть следствие ее предыдущего состояния, а настоящее чревато будущим» [169, с. 422]. Госпожа Фокерат надеется на то, что теперь все будет по-другому: «<...> nu wird alles andern werden» [45, s. 193]. Однако за ожиданием этого «другого» угадывается прошлое, «тогда». О нем ничего не рассказывается, но его негативная составляющая высвечивается через праздник. Чрезвычайно показательно, что молодые супруги не хотят, чтобы их сын был на них похож. Правда, говорят они об этом по-разному: хотя Кэти и выражает свое желание императивно, но в самом долженствовании сквозит боязнь будущего, которое может не оправдать ее ожиданий: «Mir soll er gar nicht ähnlich werden» [45, s. 192]. Иоганес, напротив, уверен в том, что его сын будет другим, не таким, как он сам: «Der soll überhaupt' n anderer Kerl werden als ich» [45, s. 204]. Долженствование Иоганеса утвердительно, апперцепции его предельно отчетливы, а слова Кэти построены на отрицании, на своеобразном отталкивании от себя самой, на «nicht», на смутном перцепциальном ощущении. В «тогда» для Кэти заключена беспокойная жизнь с Иоганесом: у него было два раза воспаление легких, он стал чрезвычайно раздражительным. Для Иоганеса «тогда» – это практически полное, как ему представляется, непонимание со стороны близких. Подобное состояние Г. Гауптман называет жаждой воздуха, его нехваткой, именно так ощущает себя Иоганес – «bissel Lufthunger». Конечно, затрудненность дыхания можно объяснить и перенесенным заболеванием Иоганеса, но из его слов становится ясно, что дело тут в другом. Нехватка воздуха осознается в качестве метафоры жизненного состояния героя, которое, как он надеется, будет иным у его сына.

Кэти призывает мужа развеселиться, включиться в жизнь, стать жадным до нее: «Fidel! Fidel!», – часто повторяет она Иоганесу. Такой призыв, высказываемый в повелительной форме, невольно обретает характер требовательности, обязательности, того, что сложно ожидать от «мадоннистой», как ее называет Иоганес, хрупкой Кэти.

Такое странное определение – «madonnenhaft» – дает Иоганес своей жене, имея в виду ее излишнюю терпимость, чрезмерную покладистость. Однако именно робкая Кэти наделена той внутренней жизненной силой, той энтелехийной «fidel», передать которую посредством речевого повеления она хочет Иоганесу. В данном случае

можно вспомнить описания И. Тена, прозорливо сделанные им в «Философии искусства». Тен говорит о контрасте между фигурами и сюжетами на полотнах Возрождения: «Магдалины, смотрящие сиренами, Мадонны, способные возбудить греховную любовь» [226, с. 228]. Бесспорно, к Кэти нельзя прилагать тот виртуозный иронический подтекст, присущий размышлениям английского исследователя. Однако его мысль о контрасте, о несоответствии формы содержанию представляется весьма значимой в отношении внешней «мадонности» Кэти. Вероятно, именно этой зримой хрупкости и кажущейся уязвимости не желает для своего маленького Филиппа супруга Иоганеса. Не случайно она употребляет слово «ähnlich», которое в большинстве случаев предполагает внешнее сходство, особенно по контрасту со словами «andrer Kerl», произносимыми Иоганесом в отношении сына. Он должен быть внутренне другим – цельный, гармоничный, жизненный, не такой, как его отец.

Необходимо отметить, что уже в первом действии высвечиваются все те проблемы, которые волновали культурный мир на рубеже XIX – XX века. По ходу драмы они расширяются, еще больше актуализируются, приобретают конфликтный характер. Вначале Иоганес Фокерат, не желая ни с кем ссориться, в первую очередь с отцом и пастором, старается быть корректным, не задевать ничьи чувства. Действие построено так, что изначально заданная в нем торжественность, необходимо вытекающая из свершения праздничного действия – крестин, – вынуждает всех держаться определенным образом. Атмосфера праздника заставляет быть уступчивым, способствует сглаживанию противоречий. Так, конфликт, возникающий за праздничной трапезой и связанный с религиозными вопросами, сходит на нет, хотя его последствия ощущаются и в особом раздражительном состоянии Иоганеса, и в резких словах Брауна.

Дело касается важнейших мировоззренческих принципов, которые и определяли движение современной Г. Гауптману общественной мысли. Своим учителем Иоганес считает Э. Геккеля, не случайно в ремарках сказано, что его портрет висит на стене. Молодой Фокерат пишет работу и берет за основу научную концепцию Геккеля. Браун презрительно называет труд Иоганеса философско-критико-психофизиологический, но в целом верно определяет его суть – это монистическое произведение. Научный труд Иоганеса, отношение к нему

всех «одиноких» и в первую очередь самого молодого Фокерата предстает под пером Г. Гауптмана в качестве некой проверки современности, оценки новых взглядов на прочность. В результате происходит драматическое преобразование современности, она становится иной, знакомой и незнакомой одновременно, понятной и непонятной. Современность входит в текст драмы как нечто такое, что неминуемо требует перетолкования, непременно пересмотра, оценки с точки зрения внутренней драматической каузальности. Современность становится драматически независимой, сама себя модернистски познающей и исследующей.

Необходимо обратить внимание на характер научного труда молодого Фокерата. В целом он включает в себя три момента, почерпнутые Иоганесом из работ Геккеля. Немецкий ученый, книга которого «Мировые загадки» («Welträtsel», 1899) на рубеже веков являлась своего рода библией монистического движения, «подчеркивает идею Всеединства, пишет о восприятии мира в бесконечном разнообразии его форм» [120, с. 10]. Сам труд Фокерата, в котором соединены философия, физиология и психология, является воплощением подобной концепции Геккеля. Следующий момент связан с мыслью Геккеля о тесном смыкании монизма с пантеизмом. Во второй части «Мировых загадок» Геккель признает концепцию Спинозы, касающуюся «тождественности понятий бога и природы», считая «пантеизм мирозерцанием современного естествознания» [120, с. 39]. Практически теми же словами Иоганес отвечает матери на ее упреки, связанные с отсутствием у него религии. Иоганес утверждает познание природы, которая сама по себе есть познание бога: «Wer Natur zu erkennen trachtet, strebt Gott zu erkennen» [45, s. 205]. Наконец, третий момент определяется оценкой Геккеля берлинского профессора-физиолога Дюбуа-Реймонда (1818 – 1896), в частности его речи «О границах познания» (1872). Ключевым словом для Дюбуа-Реймонда является «Ignorabimus» (незнание, неузнавание), сознание представлено как трансцендентное явление, поскольку с ним связана бессмертная душа человека. Геккель не согласен с таким подходом к понятиям «душа» и «сознание», поскольку «душа, как и сознание – это сумма наших ощущений, физиологических функций <...> и вполне познаваема» [120, с. 24]. Иоганес, принимая выводы своего учителя, пылко сооб-

щает Брауну о своих нападках на Дюбуа-Реймонда, хочет ему прочесть данное место из своей работы, но Браун слушать его не желает.

Следует отметить, что процесс осмысления Г. Гауптманом современных концепций крайне сложен. Немецкий драматург, общаясь с Геккелем, зная его работы, далеко не все принимает в его монистических воззрениях. Но говорить о конкретном противопоставлении также нельзя. Кажется, что в драме современные вопросы, в первую очередь касающиеся монистической концепции бытия, остаются открытыми, их толкование неопределенно, размыто и крайне спорно. Для этого есть некоторые основания. Так, для Брауна работа Иоганеса слишком ученая. Браун не понимает восторга своего друга от монистических воззрений Геккеля, для Брауна они относятся к тем половинчатым явлениям, которые он так ненавидит: « <...> ich hasse nun mal alle Halbheit bis in Tod» [45, s. 197]. Кэти сочувствует Иоганесу, но, ничего не понимая в его научном труде, все находит прекрасным. Мать ненавидит работу сына и с удовольствием бросила бы ее в печку, отцу она не менее неприятна.

Однако следует отметить, что подобные суждения Г. Гауптман вкладывает в уста самого Иоганеса. Он, рассказывая Анне о реакции близких на свою работу, полон жалости к себе самому. В его словах звучит обида на семью, себе Иоганес кажется Пегасом, на которого надели ярмо: «Wie Pegasus im Joch komm ich vor» [45, s. 235]. Восприятие ситуации Иоганесом представляется несколько странным: семья, к которой, как сам Фокерат говорит, он так привязан, не приносит ему пользы (« <...> kann mir doch nicht viel nützen» с. 230), от близких можно ожидать лишь препятствий («Von meiner Familie hab ich nun Hemmnisse zu erwarten» [45, s. 231]), главным критерием оценки человека является заинтересованность в его работе. Таким человеком становится Анна Мар, недаром Иоганес подчеркивает, что с тех пор, как она приехала, он чувствует себя как на небе (« <...> befind ich mich ja buchstäblich wie im Himmel, seit Sie hier sind, Fräulein Anna» [45, s. 230]). Но интересно, что Анна, студентка из Цюриха, чье мнение должно быть значительно и весомо, имеющая огромное влияние на Иоганеса, не произносит ни одной реплики, каким-либо образом связанной с оценкой труда молодого Фокерата. Напрашивается вывод, что Г. Гауптман не хочет подтверждать научную значимость труда главного героя. Работа Иоганеса не столь важна и интересна,

как кажется ему самому. Сам принцип монизма оказывается под сомнением.

Хотя Иоганес и пытается, как говорит о нем Браун, соединить несоединимое («Du willst Dinge vereinen, die sich eben nicht vereinen lassen») [45, s. 258], но этот основной монистический постулат применяется героем, вероятно, лишь абстрактно даже в его теоретических изысканиях. Браун имеет в виду желание своего друга примирить дружбу с Анной, таковыми считает Иоганес их отношения, и свою семью. Однако дело тут в другом. Молодой Фокерат показан Г. Гауптманом как герой, душа которого объята сильнейшими борениями. Степень их различна, они становятся тем ощутимее, чем сильнее осознает Иоганес границы, сближающие его с близкими людьми и одновременно отдаляющие от них.

В драме-амальгам возникает причудливое, колдовское, по определению писателя, соединение – монистическая гетерогенность. Чем сильнее противоречия, тем ярче проявляется тенденция к их монистическому урегулированию, но тем менее оказывается способен к этому герой. Нетрудно увидеть, что Иоганес, желая преодолеть свои внутренние борения, чрезмерно полагается на монистическую концепцию Геккеля, считая, что она поможет ему справиться с трудностями личной экзистенции. Между тем, пытаясь, как учил Геккель, установить связь между верой и знанием, примирить чувство и разум, Иоганес еще больше расшатывает свое сознание. Он стремится к цельности, к ликвидации собственной дробности, а приходит к еще большей множественности. Воля у него слабая, внутренних сил мало, покоя души, чего так жаждет герой, быть не может. Монистическое мировоззрение Геккеля не дает Иоганесу полноты жизни, лишь внешнюю способность к компромиссу. Он не может познать себя, поскольку полагается лишь на свои ощущения, но они меняются ежемоментно, приводят не к единению, а к внутреннему расколу.

На протяжении всех действий драмы Г. Гауптман показывает, как этот раскол постоянно увеличивается, расширяется. Второе действие, правда, может осмысливаться как незначительная временная остановка в подобном процессе. С появлением Анны Иоганес чувствует, что переступает границу прежнего сознания, иначе ощущает бытие. В ремарках сказано, что у него появляется огонь в глазах, на некоторое время восстанавливается душевное равновесие. Кэти заме-

чает, что ее муж стал намного спокойнее, а госпожа Фокерат называет Анну добрым гением. Однако это кажущееся спокойствие, его видимость, что драматически представлено Г. Гауптманом посредством двух полярных фраз. Одна из них принадлежит Иоганесу: он, войдя в дом вместе с Анной, радостно говорит, что солнце сильно припекает: «Die Sonne wärmt schon tüchtig» [45, s. 222]. Напротив, госпожа Фокерат ощущает не жар солнца, а осеннюю стужу, утверждая, что они принесли с собой холод, впустили его в дом: «ihr bringt Kälte herein» [45, s. 222]. Она не придает особого значения своим бессознательно произнесенным словам, не чувствует их скрытого смысла. Но в контексте драматического действия они оказываются пророческими. Уже сейчас, когда, казалось бы, еще ничего плохого не произошло, Кэти внутренне утомлена, а слыша смех своего мужа и студентки из Цюриха, она начинает тяжело дышать, что особо подчеркивается в ремарках, в ее глазах стоят слезы. В сердце Кэти проникает тот холод, который исходит от Иоганеса и Анны, но воспринимаемый ими как солнечный жар.

Подобные дуальности наиболее полно поэтически репрезентируются в третьем действии. В ремарке к нему сказано, что на столе стоит горящая лампа. Это не случайно: горящая лампа «воплощает дар предвидения, раскрывает тайное, высвечивает темное. Лампа связана с дорогой познания, с особой мистикой души» [282, s. 85]. В данном случае такая душевная мистика раскрывает ту тайну, которую герои прежде скрывали от себя. Кэти рада, что Анна собирается уезжать, Иоганес осознает, что хочет отправиться вместе с Анной. Она, понимая, что должна уехать, со слезами бросается Кэти на шею, утверждая, что кажущаяся сладость может быть обманчива («Es ist nicht so alles bloß Süße und Süße durch und durch, was süs duftet») [45, s. 247]. Источник данной реплики Анны – размышления я. Беме, мыслителя-мистика, который составил эпоху для Г. Гауптмана. Беме выделяет несколько качеств и каждое из них оказывается гетерогенным по своей природе. Так, сладкое качество «есть благое, приятное, это утолнение жизни, укрощение яростности <...> источник кротости, блаженство небесного царства радости. И в свой черед оно имеет в себе также и яростный источник, источник смерти и гибели: воспламенившись в горьком качестве, оно порождает болезни, несет разрушения» [89, с. 74].

В подобном видении мира наблюдается манифестация разнородностей. «Сладкое» для Иоганеса – присутствие Анны – оказывается «горьким» для других – Анна остается, госпожа Фокерат приходит в ужас, Кэти тихо угасает, все боятся за ее рассудок. Молодой Фокерат, желая сохранить собственный душевный покой, лишает тем самым других внутреннего равновесия. Возникает особая, парадоксальная ситуация, в которой разнородности проявляют себя через незнание, через мрак неизвестности. Иоганес, не принимающий, как и его учитель Геккель, «Ignorabimus» Дюбуа-Реймона, сам оказывается вовлечен в подобное состояние, буквально окутан им. Практически любая попытка высказаться, как-то прояснить ситуацию хотя бы для себя самого наталкивается на ощущение незнания. Оно, представленное Г. Гауптманом посредством языковых коннотаций, сквозит почти в каждой реплике Иоганеса, им пронизана любая мысль: «Ich weiß gar nicht», «Ich begreife nicht», «Ich verstehe nicht», – непрерывно повторяет Иоганес.

Между тем это не ученое незнание, которое столь проникновенно исследовал Кузанский. Иоганес не может достичь «знающего незнания», что было так важно для мыслителя XV века. Герой Г. Гауптмана не в состоянии «полно увидеть свое незнание <...> признать за незнанием высшее искусство» [167, с. 70]. Молодой Фокерат, будучи в душе верен Геккелю, уверен, что ему доступна истина, а другие судят по пошлomu шаблону («Ihr urteil nach einer kläglichen Schablone») [45, s. 257]. Иоганес уверенно сообщает Брауну, что Анна нужна ему для развития, духовного роста («<...> sie die Bedingung meiner Entfaltung ist») [45, s. 257], они с Анной понимают друг друга там, где другие перестают понимать («<...> verstehen wir uns dort noch, wo uns andere nicht mehr verstehen») [45, s. 256].

Из речей Иоганеса становится ясно, что он пытается найти практическое применение монистическим принципам, перенести их из научной в так называемую бытовую, семейную сферу. Однако из его попыток ничего не выходит. Чем больше Иоганес общается с Анной, тем меньше внимания уделяет он Кэти. Незнание себя постоянно накапливается, жизнь выходит за свои собственные пределы. Герой, утверждая, что его семье необходимо принять Анну, видеть в ней друга, а не будущую возлюбленную, отрицает в жизни имманентность, ее природную суть.

Г. Гауптман, подвергая драматическому исследованию человеческую душу, оказывается более чувствительным к оккультной позиции, в частности к размышлениям К. Дю-Прела. Он не понимает, почему современные мистики, в частности Геккель, так боятся разговоров о душе, которая, считает Дю-Прел, «еще при жизни человека позволяет ему соприкоснуться с трансцендентным миром» [135, с. 354]. Подобное соприкосновение представлено Г. Гауптманом через жену Иоганеса – хрупкую Кэти. Именно она, как предлагали мистики, смотрит вглубь себя, находит в себе самой истину, ту, которая оказывается непостижима для ее мужа. Этой истиной является тот этический смысл «Philia», такая ценностная зоркость «Sophia», который подразумевает особый склад души – благорасположение ко всем, доброту и понимание. Такое постижение, особое прозрение другого человека, чуждо «ученому» мистическому Иоганесу, но в полной мере ощущается «необразованной», каковой она себя считает, Кэти. Не случайно Г. Гауптман подчеркивает, что Кэти все время думает. Она задумчива, погружена в себя, часто молчит, сидит в оцепенении, речи ее бессвязны, обрывисты. Но именно Кэти, которой Анна доставляет сильнейшую душевную боль, защищает и студентку из Цюриха, и не позволяет дурно говорить об Иоганесе. Подобная позиция приводит в недоумение госпожу Фокерат: «Sie nimmt noch Hannes ' Partei, wenn ich mal sage. Und diese Dame <...> diese sogenannte, duchschaue sie» [45, с. 264]. Однако эта позиция героини, представленная Г. Гауптманом в драме «Одинокие», позволяет говорить о Кэти как об истинном человеке модерна. Она постигает в своем внутреннем прозрении то, что К. Тацит называл в «Диалоге об ораторе» «обогащением души». Он, размышляя о том, кого можно назвать «древним», а кого «новым», подчеркивает, что «говорить обо всем может только тот, кто познал человеческую природу, могущество добродетелей, извращенность пороков и смысл всего остального» [225, с. 215]. Кэти можно назвать той, кто поняла «все остальное»: тяжелейшие борения Иоганеса, трагическое одиночество Анны, боль за сына супругов Фокерат.

Драматически подобный контраст между Кэти и остальными персонажами, в первую очередь Иоганесом и Анной, передается через особые действия героев, которые можно назвать «внешне-внутренними». Г. Гауптман неоднократно подчеркивает, что глаза Кэти широко раскрыты («<...> die weit offenen Augen <...>») [45, с.

261)), причем, чем больше она молчит и думает, тем больше раскрываются ее глаза. Напротив, Иоганес с Анной не могут думать, иначе они додумают то, что хотят скрыть от самих себя. Не случайно в четвертом действии героини сидят в сумерках, не желая зажигать свет. Как правильно заметил А. Г. Аствацатуров, «сумерки указывают на невозможность овладеть всей полнотой знания и высветить внутренним светом истину» [87, с. 58]. Стоит отметить, что Г. Гауптман говорит не столько о сумерках, сколько о наступившем темном часе – «Dunkelstunde». Поэтому и разговор героев, ведущийся в такое таинственное время, полон скрытого смысла для них самих. Иоганес и Анна многого не договаривают, не желая признаться себе в очевидном.

Так, вначале они обмениваются коротенькими репликами, кажущимися ничего не значимыми фразами: рано стало темнеть, холодно на улице, свежо, как только солнце заходит («Es wird schon recht zeitig finster <...> und kühl, sobald die Sonne weggeht») [45, s. 264]. Героини отныне не чувствуют жара солнца, как им ранее мнилось, замечают его заход и холод в тот момент, когда дневное светило покидает свод небес. Охваченные прежде радостным чувством обновления, представленного драматургом через восприятие бытия, озаренного светом солнца, героини теперь все больше погружаются в духовный и душевный мрак неизвестности и непонимания. Но в такой темный час постепенно совершается просветление в недрах их души, Иоганес и Анна, говоря словами Кузанского, «вступают в сумрак незнания» [167, с. 67]. Правда, подобное «вступление» не является полным, они, особенно молодой Фокерат, только на подступах к нему. Не случайно речи Иоганеса чрезмерно длинные, необычайно пафосные. В его пространных монологах сквозит растерянность перед ситуацией, стремление разобраться в себе самом, в отношениях с Анной.

Для Иоганеса в Анне заключается сама жизнь, без нее он не может существовать. Поэтому молодой Фокерат считает, что, не переступая предела и не заставляя никого страдать, он добудет то, без чего не может жить («Aber ich habe den Willen, mir das zu sichern, was mir Lebensbedingung ist») [45, s. 258]. Однако подсознательно героиня начинает понимать, что его попытки соединить несоединимое обречены на провал самой жизнью, ее естественным ходом. Иоганес не постигает, что преступного в его отношениях с Анной, что теряют родители, когда их сын становится лучше, что теряет жена, если муж

духовно растет и крепнет («Ist es den ein Verlust für Eltern, wenn ihr Sohn besser und tiefer sind? Ein Verlust für eine Frau, wenn ihr Mann wächst und zunimmt, geistig?») [45, s. 267]. Но главным в его речах становится слово «потеря» («der Verlust»): оно неоднократно повторяется, с него начинается каждое предложение, заканчивающееся знаком вопроса. Иоганес сам не полагается на смысл своих высказываний, создается ощущение, что речь идет именно о потере, а не приобретении, о катастрофе духа, а не о духовном росте и благородстве. Иоганес говорит о принципиально новом союзе между мужчиной и женщиной, который будет заключен не на животной, как ее определяет герой, а на духовной основе. Однако подобные речи кажутся и Иоганесу, и Анне искусственными и надуманными. Анна чувствует, что в них самих есть нечто враждебное тем отношениям, которые им грезятся, что-то сильнее их самих. Не случайно Иоганес произносит странную, мистическую фразу, связанную с управлением неведомой силы, висящей над ним («Ich habe etwas über mich aufgehängt, was mich regiert») [45, s. 258]. Это сила самой жизни, над которой Иоганес себя поставил, через которую перешагнул. Анна оказывается несколько ближе к истине. Она еще раньше говорила о дуновении, об испарении, некой дымке, за которой скрыты все вещи («Über den Dingen liegt ein Duft, ein Rauch») [45, s. 246]. Героиня Г. Гауптмана под «дуновением» имеет в виду отношения с Иоганесом, с одной стороны, и с его домашними, которых она успела полюбить, – с другой. Все покрыто туманом, неведомыми испарениями, внутреннюю целостность обрести невозможно.

Для восстановления разрушенной гармонии необходимо иное, чем прежде, единение душ. Как показывает Г. Гауптман, у Иоганеса и Анны возник союз, пронизанный глубочайшими внутренними антиномиями. Для нового союза им необходимо разделить, чтобы в самом этом разделении обрести ту внутреннюю целостность, которой им так не хватает. Между тем подобное разделение может произойти по-разному. Первый вариант предлагает отец Иоганеса – господин Фокерат. Он говорит сыну о его долге, повинении, а не о понимании, о том, что он больше не должен удерживать Анну, должен забыть ее, при этом употребляя слово «вожделение», которое приводит сына в негодование. Однако господин Фокерат предлагает Иоганесу посредством долженствования не исправить жизнь, а противостоять

ей. Этика отца предельно догматическая, он невольно способствует еще большему расколу сознания Иоганеса, вводя в него строгость императива (сын должен быть послушным, благочестивым, чистым в помыслах). Иными словами, господин Фокерат привносит в душу Иоганеса страшное дуалистическое разделение, делает то, что Зиммель, к примеру, находил в рассуждениях Канта. Философ называл нравственные выводы Канта «моральным гомункулом <...>. Кант расчленил чувство и разум, создал императив, противостоящий жизни <...>, а нравственный постулат должен вытекать из нее» [142, с. 127]. Не случайно Иоганес, как пишет Г. Гауптман в ремарках, всматривается в темноту – в морализаторских речах отца для него нет просвета, он испытывает отвращение к жизни, ощущение, что все осквернено, втоптанно в грязь. Он, объятый еще большими, чем прежде, борениями, обещая отцу не препятствовать отъезду Анны, говорит ей, что она не может оставить его, не должна уезжать.

Анна предлагает иной вариант соединения, основанный на индивидуальном законе: они примут для себя некий закон и будут следовать ему всю жизнь. Они больше не встретятся, но осознание того, что они оба знают нечто, что другим недоступно, будет для них важной жизненной поддержкой. Все остальное их разъединит, считает Анна («Wollen wir uns ein Gesetz geben? Es gibt sonst nichts, was uns verbinden kann. Wir dürfen uns nicht täuschen darüber») [45, s. 284]. О смысле закона ничего конкретного не говорится, главное в нем – некое абстрактное единение, приводящее к душевной атараксии. Такое внутреннее установление являет в своей основе то, что Б. Спиноза называл «законом людского соизволения, когда <...> предписывается себе то, как безопаснее и удобнее жить» [219, с. 61]. В подобном личном распоряжении, внутренне выводимом в качестве закона, нет места видимой действительности, все построено на иллюзиях. В иллюзиях, по Г. Гауптману, заключается сущность жизни, «они составляют центр счастья, без иллюзий духовная жизнь невозможна» [343, s. 254], «лучшее существование человека и мира – это существование в иллюзиях. В них и через них осуществляется брак между правдой и ложью, известностью и неизвестностью, нравственностью и безнравственностью» [346, s. 180].

Однако такой иллюзорно-индивидуальный закон в драме модернизма подвергается внутренней трансформации в себе самом, при-

водит к неминуемому самоотталкиванию. Оно, выражаясь в потребности личного распоряжения, приводит к тому, что закон можно исполнить, но можно и отвергнуть. Нечто подобное происходит с Иоганесом Фокератом. Соглашаясь с Анной, что будет в дальнейшем беречь предчувствия новой, свободной жизни, сохранять свет иллюзий в душе, после отъезда Анны Иоганес накладывает на себя руки.

Подобный исход требует глубокого толкования. В первую очередь следует иметь в виду особую мистику текста, связанную, как писал Г. Гауптман, со своеобразной драматической техникой. Такова концовка драмы, ее Г. Гауптман определял как «Шах в игре» [344, с. 30]. Он считал, что в любом произведении должна быть мистериальная, природная тайна, нечто неразгаданное и неведомое, но осязаемое и прочувствованное благодаря особым внутренним формам. К таким финальным, колдовским, «техническим» внутренним формам и относится «Шах». Это в высшей степени сумеречное состояние персонажа, связанное с ощущением страшной, неведомой силы, которая подталкивает человека к окончательному выбору среди множества различных устремлений. Это сила высшей воли, она, по мысли Г. Гауптмана, определяется самой жизнью, вытекает из нее. Г. Зиммель говорил, что «высшая воля действительно хочет нашего окончательного воления» [142, с. 17]. Подобное высказывание Зиммеля вполне соответствует направлению мысли Г. Гауптмана, связанной с определением развязки в драме как «Шах в игре». Герой, внутренне чувствуя трансцендентную угрозу, возникшую через определенную жизненную ситуацию, может попытаться спрятаться, закрыться от нее – одно из возможных драматических направлений «Шаха». Другое призывает героя принести в жертву окружающих, ради спасения себя самого. Столь мистическая ситуация, гетерогенная в самой своей основе, связанная с выбором и особым откликом души на трансцендентную имманентность жизни, по-разному проявляется в драмах Г. Гауптмана. В «Одиноких» герой – Иоганес Фокерат – выбирает первое направление, «спасаясь» от неведомой силы через свою собственную смерть.

Иоганес кончает с собой, поскольку так и не обретает в глубине своего расколотого сознания внутреннее солнце, не может встать на тот тинктурный путь, который Я. Беме определял как «Barmherzlichkeit». Этот путь мистического самосовершенства постигнут Кэти. Она, научившись осознавать мир с позиции добра и блага, стала

находить все в себе и себя во всем. Не случайно последние реплики принадлежат именно Кэти. Ее действия передаются Г. Гауптманом через особый вселенский ритм, связанный с требованием быстроты внешнего свершения (хочет, чтобы принесли фонари) и почти немедленного вхождения во внутреннюю апатию (читает предсмертное письмо Иоганеса, падает в обморок). Кэти, как показывает драматург, удерживается на границе между жизнью и смертью: требование света («*Laternen in Garten! Schnell, Laternen!*») соединяется с почти мгновенной потерей сознания («*<...> nimmt ihm auf, start einige Audenblicke wie geläbmt darauf hin und bricht zusammen*»). Однако можно предположить, что Кэти придет в себя, справится с собой. Доказательством служит ситуация, предлагаемая Г. Гауптманом в драме «Праздник примирения».

Вопросы и творческие задания

1. Что лежит в основе сюжета драмы «Одинокие»? Как это связано со сложным тематическим сцеплением «частного и общего»?
2. Что понимает Гауптман под одиночеством?
 - Какова в этом плане позиция Ницше?
 - Согласен ли с ним Гауптман?
3. Как вы понимаете термин «амальгамная» драма? Что имеет в виду писатель, определяя так свое творчество в целом?
4. Что представляет собой «новая» драма Гауптмана? Как эта «новизна» воплощается в его драме «Одинокие»?
5. Почему Гауптману близка драма «без действия»?
 - Как вы понимаете его слова: «Любое действие – это нечто грубое, в нем нет естества, нет человечности»?
 - Какова роль «мистического диалога» в драме Гауптмана?
 - Что такое «мистическая техника», о которой повествует автор «Одиноких»?
 - Какава связь драмы «без действия» Гауптмана со статичной драмой Метерлинка?
 - Есть ли точки соприкосновения с драмой – воспоминания Ибсена?
6. Роль и значение праздника в драме «Одинокие»? Какова его атмосфера?

7. Что можно сказать о научном труде Иоганеса Фокерата?
 - Сходство с позицией Геккеля. Соединение философии, физиологии и психологии.
 - Как сам Гауптман относится к монистической теории Геккеля? Принимает ли драматург концепцию ученого?
8. Что думает об Иоганесе его друг Браун? Почему суждения Брауна столь важны для раскрытия характера Иоганеса?
9. Образ Анна Мар. Характер ее влияния на Иоганеса.
10. Можно ли назвать отношения Иоганеса и Анны любовными? Почему?
11. Какой новый союз между мужчиной и женщиной имеет в виду Иоганес?
 - В чем он усматривает духовную основу подобного союза?
 - Каковы глубочайшие внутренние антиномии такого союза?
12. О каком законе ведет речь Анна? Можно ли говорить, что ее позиция в корне противоположна точки зрения Иоганеса?
13. Почему Иоганес кончает с собой? Как это связано с его мечтой о «солнечном сознании»?
14. Причины трагедии героя.
15. Сравните финал драмы Бара «Новые люди», «Росмельхольм» Ибсена и «Одинокие» Гауптмана. Какова мировоззренческая позиция создателей этих драм. Сходство и различие между ними.

Список рекомендованной литературы

1. Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция / А. В. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 163 – 171.
2. Карельский, А. В. Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – М.: РГГУ, 2007. – 605 с.
3. Котляревский, Н. А. Г. Гауптман / Н. А. Котляревский // Собрание сочинений: в 3 т. / Г. Гауптман. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 1 – 26.
4. Риккерт, Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – СПб.: Академия, 1922. – 167 с.
5. Роде, А. Гауптман и Ницше / А. Роде. – М.: Наука, 1902. – 32 с.

6. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М.; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.
7. Hauptmann, G. Einsame Menschen / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1962. – В. I. – S. 191 – 290.
8. Landauer, G. Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mautners Sprachkritik / G. Landauer. – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
9. Langbehn, J. Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen / J. Langbehn. – Leipzig: Hirschfeld, 1890. – 352 s.
10. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.
11. Luhmann, N. Die Kunst der Gesellschaft / N. Luhmann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. – 1164 s.

3.5. Кризис и перерождение героя: метаморфоза примирения в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения»

«Праздник примирения» («Friedensfest», 1890) в жанровом отношении кажется несколько странным – это не только драма семьи («Familiendramen»), подобно «Одиноким», но и, как определяет ее сам Г. Гауптман, семейная катастрофа («Familienkatastrophe»). Странность заключается в намеренном ярчайшем противопоставлении названия, в доминирующей идее примирения, и жанра, в котором эта идея как бы изначально опровергается. Кроме того, «Празднику примирения» предшествует эпитафия из трактата Лессинга о басне («Abhandlungen über die Fabel»). Лессинг определяет драматическое действие как внутреннюю борьбу страстей, опровергающих друг друга мыслей: « <...> jeder innere Kampf vor Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, eine Handlung sei»). Все три драматические составляющие – название, жанр, эпитафия – необходимо рассмотреть в отдельности и в то же время связать их в гармоническое целое, что и позволит увидеть, как ведущие драматические проблемы прошлого конструируются в модернистском сознании.

Предваряя свою драму эпитафией из Лессинга, Г. Гауптман тем самым намеренно подчеркивает свою теснейшую связь с традицией прошлого. Драматург XVIII века представляет внутренний ход дей-

ствия – борьбу страстей – в «мещанской трагедии», именно в таком жанре, по мысли Лессинга, «драма меняет свое трагедийное направление и мощно воздействует на чувства» [390, s. 57]. Однако Г. Гауптман не столько обращается к Лессингу, сколько пытается его истолковать, расшифровать его мысли с точки зрения современности. Это сложный процесс для драматурга на рубеже веков – истолкование происходит через осмысление той традиции, с которой Г. Гауптман чувствует свое прямое родство (в данном случае с Лессингом), ее последующее временное преодоление, своеобразный мировоззренческий слом (середина XIX столетия, «мещанская драма» Ф. Геббеля) и, наконец, модернистская трансформация в современный драматургу период.

Процесс воздействия на чувства, о котором пишет Лессинг, очень важен для Г. Гауптмана, является и его личным, глубоко осмысленным и поэтически оформленным драматическим ходом. Кроме того, для Г. Гауптмана чрезвычайно важны выводы И. Шлафа об «Интимном театре» (1898). Современник Г. Гауптмана писал о внутреннем происшествии в драме, о тайном диалоге души, который ведут между собой герои, «в нем много невысказанного, но именно такой диалог и составляет драматическую сущность душевного процесса» [408, s. 298]. Шлаф считает, что «старая драма не имела такого интимного смысла» [408, s. 300], однако Г. Гауптман придерживается иной точки зрения и обнаруживает подобный смысл в рассуждениях Лессинга о басне. Борьба страстей, приводящих героев к душевным страданиям, то, что было столь важным для Лессинга, Г. Гауптман сопоставляет с «интимным театром» Шлафа и приходит к личным выводам об эристике, пронизывающей, по глубокому убеждению драматурга XIX – XX веков, внутреннюю суть драмы.

Известно, что эристика – это искусство ведения спора, которое было развито в древней мегарской школе. Г. Гауптман представляет эристику в качестве драматической категории, герой «эристически продумывает мысли, эристически осмысливает бытие» [342, s. 618]. Эристика, по Г. Гауптману, «ломает все существование, рушит жизненные устои, но одновременно способствует формированию нового сознания <...> без эристики нет жизни, нет развития» [344, s. 19]. Эристикой наполнено уже внешнее содержание «Праздника примирения»: сильнейший разлад в семье Штольцев, ссоры, возникающие по

самому ничтожному поводу. Госпоже Бюхнер и ее дочери Иде на некоторое время удается восстановить мир и покой, но с трудом налаженные отношения внезапно рушатся. Ида и младший сын Вильгельм Штольц пытаются построить свою жизнь на новых началах, предполагается, что им это удастся.

Что касается внутренних эристических борений, то они полемически заостряются в намеренно подчеркнутой дистанции между названием произведения и его жанром. Становится ясно, что праздник примирения не исчерпывается заложенной в нем функцией, в глобальной идее согласия скрывается ее сильнейший дуализм – неминуемый разлад, катастрофа в семье. Однако, подаваемые вместе, причудливо сцепляясь друг с другом, они приводят к единому содержательному аспекту, создают нерушимое смысловое единство. Своеобразная раздвоенность названия и жанра приобретает особую модернистскую остроту.

Нетрудно увидеть, что мысль о примирении в тот момент, когда в душах героев бушуют противоречивые страсти, не была абсолютно новой. Она подчеркивалась в самом содержании драм XVIII и была вызвана особым наследием немцев, их собственностью – понятием «Gemüt». Оно являлось, по утверждению Г. Брандеса, «внутренним очагом, внутренней теплотой, центростремительной силой духовной жизни, ее высшим благом» [95, с. 124].

Идея всепрощения, доминирующая в текстах XVIII века, подвержена единому драматическому ритму: внутреннему пламени душевной теплоты, добродетели, великодушию²⁵. Примирение с миром и с самим собой становится неким высшим нравственным законом, который, благодаря проникновению «Gemüt» в недра сознания, способствует восстановлению необходимого душевного равновесия.

Между тем предельная концентрация личности на всеобщем и индивидуально прочувствованном «Gemüt» приводит в середине XIX века к почти полному отталкиванию от него. Ф. Геббель в «Марии Магдалине» (1843) как бы намеренно отказывается от заветов прошлого столетия, в первую очередь от исследования своей души, от ее

25 Так, в «Мисс Саре Сампсон» Лессинга героиня в последние часы рвет письмо леди Марвуд, в котором та сознаётся в своём преступлении. Отец Сары, потеряв дочь, решает позаботиться об Арабелле — несчастном ребёнке, лишившемся родителей. В «Коварстве и любви» Шиллера леди Мильфорд бросается в объятия добродетели: «In deine Arme werf ich mich, Tugend», влиятельная фаворитка герцога превращается в страдающую женщину, как и обречённая на раннюю смерть Луиза Миллер.

наполненности теплотой «Gemüt». Жанр «мещанской трагедии» подается Геббелем в его негативном ключе – в замкнутости, в закрытости от мира и от себя самого. Герой «мещанской трагедии» существует в состоянии внутреннего распада, личностной деградации. Геббель, как правильно писал А. В. Карельский, «воссоздает инерцию обратного движения, предел которого – тупик, смерть, исчезновение личности» [155, с. 36]. Мастер Антон – отец Клары, главной героини, не желает вгрызаться, как пила в доски, мыслями в чужие души, он не хочет вообще думать о людях, ни плохого, ни хорошего («Ich hoble mir die Bretter wohl zurecht mit meinem Eisen, aber nie die Menschen mit meinem Gedanken») [58, s. 131]. Подобный отказ, с пафосом рекламируемый, свидетельствует о кризисе жанра, поскольку является свидетельством того экзистенциального процесса, в котором заключается, к примеру для Г. Зиммеля, кризис культуры вообще: «человеческий дух видит себя лицом к лицу с бытием <...> но в движении своем дух остается запертым в самом себе, в круге, который лишь соприкасается с бытием» [142, с. 449].

На рубеже XIX – XX вв. Г. Гауптман вновь ищет ответы на вопросы, волновавшие художников слова прошлого. Кажется, что они решаются драматургом амбивалентно, парадоксально: с одной стороны, поэтически репрезентируется исконное «Gemüt», наиболее полно явленное в классическую эпоху, а с другой – еще ярче, чем у Геббеля, сделан акцент на разрыве семейных связей. Однако именно такие драматические антиномии под пером Г. Гауптмана подвергаются модернистской логике – соединяясь друг с другом, подчеркивают всеобщую бытийную метаморфозу, которая художественно раскрывает сама себя в тексте «Праздника примирения».

В нем чрезвычайно существенен и «праздник примирения», о чем сообщается в заглавии, и бывшая в прошлом, но весьма значимая в настоящем и предугадываемая в будущем «фамильная катастрофа», весьма недвусмысленно заявляющая о себе посредством жанрового определения. Дуализм между названием произведения и его жанром, их намеренная смысловая противопоставленность приводит к единому диалектическому движению в драме: одно переходит в другое, согласие, урегулирование антиномий невозможно без духовной катастрофы, в недрах которой, в свою очередь, заложены истоки предстоящего нового примирения.

В «Празднике примирения» драматически репрезентируется современная Г. Гауптману идея эволюционного и инволюционного развития мира и человека. Поэтому действие в драме можно уподобить жизненной стихии, ее беспокойному ритму, что Г. Зиммель называл «вечным становлением с объективной значимостью и самоутверждением форм <...> жизнь вступает в контраст с постоянством бытия <...> как только достигается полное развитие, в его недрах начинает формироваться следующее, предназначенное короткой или длительной борьбой заменить первое» [142, с. 495]. Примечательно, что Зиммель видел подобные процессы в культуре, Г. Спенсер наблюдал их повсюду и, связывая эволюцию с интеграцией, подчеркивал общую тенденцию к связанности, к единению. Г. Гауптман, будучи приверженцем идей Спенсера²⁶, выделяет в них глобальный философский аспект. Он расширяется драматургом до вселенских масштабов и получает несколько иное направление – семейное, частное становится всеобщим, мировым.

Для Г. Гауптмана понятие семьи неразрывно связано со всей вселенной, поэтому «каждый член семьи является носителем космической судьбы, вливается в общее русло мировой гармонии» [343, s. 337]. Мировая гармония нарушается, считает Г. Гауптман, если происходит страшное событие – разрыв семьи. Это, по Г. Гауптману, равносильно расколу вселенной. Разрушительную силу семейных союзов писатель уподобляет силе центрифуги, «она воздействует на общемировые внутренние силы, нарушая тем самым тот устойчивый миропорядок, в котором соединяются воедино микро и макрокосм» [343, s. 329]. Но он может вновь возникнуть, особенно велика эта вероятность в праздник Рождества, «все собираются вместе, ощущается крепость семейных уз, каждый испытывает неземную радость от единения друг с другом» [343, s. 15]. Праздник должен объединить всех, именно в нем и через него проявляется то «Gemüt», которое приобрело огромное духовное значение в XVIII веке.

26 Подобная доверчивость может служить ещё одним основанием для восприятия творчества Г. Гауптмана и натуралистов как единого потока модернистского движения. Не представляется верным, поэтому, оперировать достаточно стандартными терминами в отношении многогранного творчества Г. Гауптмана как «последовательный натуралист», что наблюдается в некоторых исследованиях. Blankenburch Else. G. Hauptmann «Das Friedenfest». Ein Drama im Grenzgebiet des deutschen „konsequenten Naturalismus». Stavanger. 1987.

Scheuer Helmut. G. Hauptmann «Das Friedenfest». Zum Familiendrama im deutschen Naturalismus. In: Deutschen Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur in Umbruch. Frankfurt am Main. 1991. S. 389 - 436).

Для Г. Гауптмана, впитавшего богатейший опыт культуры прошлого, «Gemüt» является существенным моментом нравственного бытия. В нем, с точки зрения немецкого драматурга, заключено высшее благо, то, которое в «Празднике примирения» поэтически репрезентируется через песню Иды.

Практически с самого начала первого действия героиня «Праздника примирения» поет песню о цветении лип в Гааге, о пробуждении светлой мечты:

Wenn im Hag der Lindenbaum
Wieder blüht
Huscht der alte Frühlingstraum
Durch mein treu Gemüt.

В ритмико-поэтически построенной музыкальной фразе заложена мысль о доверии к «Gemüt», о благорасположении к празднику, который, как писал Э. Финк, «прерывает череду отягощенных заботами дней, отграничен от однообразия будней, возвышается как нечто необычное, особенное, редкое» [235, с. 45]. Все первое действие показывается Г. Гауптманом как подготовка к празднику Рождества, совершаются действия, которые раньше в их доме казались бессмысленными: наряжается елка, раскладываются подарки, Ида и госпожа Бюхнер стараются создать атмосферу радости и веселья. Однако для членов семьи Штольцев испытать доверие к «Gemüt» оказывается крайне сложно. Этому мешают те воспоминания о прошлом, которые необходимо предать забвению ради полного духовного вхождения в ситуацию праздника.

Все воспоминания носят негативный характер. Госпожа Штольц рассказывает матери Иды – госпоже Бюхнер о том, что ее муж всегда жил наверху, почти никогда не спускался вниз к ним, не обедал вместе с семьей. Роберт – старший сын – говорит о страшных отношениях в их семье, о вечных ссорах, криках, мать срывала скатерть со стола, отец бил графиню, между ними никогда не было ни следа любви, взаимопонимание отсутствовало. Младший сын Вильгельм не был дома шесть лет, при виде родных стен хочет убежать, дом ему представляется спрутом, который охватывает всех своими щупальцами, мучает, душит. Вильгельм, как и его брат Роберт, вспоминает ненависть, злобу, господствующие в их семье, подобные чувства невольно охватывают и его самого. Родители дали детям жизнь и систематиче-

ски портили ее, сделали из детей вьючных животных. Все они калеки, нищие духом, внутренне отравленные. Таковы впечатления Вильгельма о своей семье, таковы они и у Роберта, у сестры Августы, у матери госпожи Штольц. Создается впечатление, что все они объаты ресентиментом²⁷.

Между тем у семьи Штольцев возникает возможность получить противоядие от отравляющего душу ресентимента. Таковым является убеждение госпожи Бюхнер, что сильной волей можно все преодолеть. Мать Иды кажется с самого начала хорошей, умной женщиной, которой ведомо то, что ускользает от понимания многих, госпожи Штольц в первую очередь. Однако Г. Гауптман достаточно недвусмысленно подчеркивает иллюзорность такого впечатления. Их небольшой диалог служит тому примером. Госпожа Бюхнер начинает вполне уверенно говорить о сильной воле: «*Ich glaube doch, daß wir Menschen mit dem festen, ehrlichen Willen <...>*», но до конца развить свою мысль ей не удастся, собеседница почти сразу же прерывает ее. В реплике госпожи Штольц существительное «*Wille*» повторяется шесть раз, тесно связанный с ним глагол «*wollen*» употребляется три раза, но такой значимый повтор свидетельствует не о согласии с мыслью гостьи, а, напротив, о противостоянии ей. Для госпожи Штольц личное воление не может улучшить ситуацию, должно быть нечто иное, пока ей незнакомое. Недаром она говорит матери Иды, что та представляет себе все слишком легко: «*Du stellst es dir viel zu leicht vor*» [46, s. 129]. Как видно, противоядие госпожи Бюхнер ставится Г. Гауптманом под сомнение. Интересный нюанс состоит в том, что сомнению подвергается в данном случае весьма значительный аспект моральной философии XVIII века. Улучшение мира и человека посредством крепкой, сильной воли не может считаться панацеей от бед для людей, наделенных ресентиментным характером.

Лекарством, в котором кроется спасение от ресентимента, служит сама жизнь, ее иное, чем прежде, восприятие, желание перемен в

27 О ресентиментном характере писал М. Шеллер, ссылаясь на первоисточник — работу Ницше «К генеалогии морали». Во время работы над «Праздником примирения» и «Одинокими» Г. Гауптман интересуется произведениями Ницше, в частности «Генеалогией морали». В это время в Копенгагене Г. Брандес читает лекции о Ницше, именно он посоветовал Г. Гауптману обратить внимание на этого философа [348, s. 402]. Ресентимент – это глубина негативных переживаний, отравление души. Он внутренне ядовит, поскольку отрицательные эмоции затаиваются, а потом проявляются с небывалой силой. Ресентиментным характером, как правило, наделён человек со слабой волей, поскольку он допускает, чтобы его душа медленно отравлялась, намеренно игнорирует позитивные ценности [249. с. 45].

ней, способность ввести себя самого в процесс эволюционного душевного восхождения. Интересно отметить, что Спенсер считает слово «эволюция» неудачным, предлагает заменить его «более близким значением – развертывание, что и составляет сущность всеобщей метаморфозы» [217, с. 241]. Благодаря подобной мировоззренческой замене Спенсер сближается с мистической концепцией Н. Кузанского о развертывании Единства в мир. Выводы Спенсера об эволюции как интеграции, процесса, с помощью которого части соединяются в целое и приходят к согласованному единству, сродни важнейшему убеждению Кузанского, касающегося концепции соединений: «Вся сила нашего ума должна вращаться вокруг уточнения понятия Единства» [166, с. 190]. Наследник позитивиста Конта оказывается близок к мистику XV века. Их спонтанное мировоззренческое пересечение свидетельствует о таком процессе в модерне, который «всегда открыт, позволяет объединять многие различные положения, <...> называется интеграцией и способствует объединению многих, кажущихся совершенно различных, положений» [457, s. 22].

Г. Гауптман, будучи писателем времени модерна, в «Празднике примирения» поэтически реализует точку зрения Спенсера на эволюцию, в которой ощущаются весьма значимые переключки с теорией развертывания Кузанского. Драматург воспринимает подобные процессы как особую мистическую интеграцию. Ее истоком в поэтическом произведении стала песня Иды о доверии к «Gemüt». Подобное доверие вводит всех в общий праздничный рождественский ритм, предрекает скорое более тесное единение. Оно кроется не в крепкой, сильной воле, о которой говорила госпожа Бюхнер, а в мистическом единстве, возникающем, как явствует из текста драмы, достаточно спонтанно.

Г. Гауптман показывает, что примирение изначально протекает по иному сценарию, чем тот, который был предусмотрен матерью Иды. Она действительно представляла себе все слишком просто – Вильгельм придет в праздник рождества мириться со своей семьей, доказав тем самым, что раскаивается в своем шестилетнем отсутствии. Однако ситуация чрезвычайно усложняется – возвращается не только Вильгельм, но и его отец – доктор Штольц. Оба они в прошлом почти одновременно покинули дом, произошедшая между ними ссора (Штольц оскорбил свою жену, Вильгельм, защищая мать, под-

нял руку на отца) доказала невозможность какого-либо общения между ними. Госпожа Бюхнер не считает подобную встречу случайной, видит в этом перст судьбы: «Das ist kein Zufall sein, das ist Fügung» [46, s. 139]. Однако в ее речах скрывается более глубокий смысл, который героиня, привыкшая, как показывает Г. Гауптман, о многом судить поверхностно, сама не ощущает. Словом «die Fügung» передается не столько веление судьбы, сколько подчеркивается необходимость глобальной, всеобщей связи, единение всего со всем, восприятие мира и человека с точки зрения «Philia» и «Sophia» – тех этических постулатов, которые пока не постигнуты ни одним членом семьи Штольцев. Этический смысл «die Fügung» должен быть прояснен, прочувствован всеми вместе и каждым членом семьи Штольцев отдельно.

Однако подобное внутреннее прочувствование долгое и мучительное, появление отца и его сына Вильгельма кажется всем удивительным, слово «wunderlich» непрестанно манифестируется. Однако оно вполне логично, даже, можно сказать, законно в рождественскую ночь, является его своеобразной ведущей прерогативой. Совсем другое дело, что подобного единения боятся, испытывают от него смертельный ужас. О страхе, как одной из нераскрытых доселе проблем в творчестве Г. Гауптмана, пишет Х. Штросек. Исследователь подчеркивает, что «чувство страха переполняет героев на протяжении всей драмы «Праздника примирения» [454, s. 232]. Хотя нельзя полностью согласиться с тем, что чувство страха является ведущим, как утверждает немецкий литературовед, однако заострение внимания на нем можно считать весьма примечательным фактом. Следует особо выделить те реплики героев драмы, которые свидетельствуют о последовательном нарастании страха в их сердцах. Так, после неожиданного появления доктора Штольца его жена сообщает дочери, что она пережила смертельный страх: «Totenangst hab ich ausgestanden», поскольку боялась, что сын и отец столкнутся. Рефлексия Августы иного свойства. В языковом отношении она представлена посредством грамматического варьирования высказывания госпожи Штольц: «Wie wenn ein Toter nach Jahren wieder aufsteht» [46, s. 133]. Но в такой вариации смысловые акценты расставляются по-другому: госпожа Штольц боялась встречи Вильгельма и своего мужа, поэтому ее речь акцентирует момент переживания смертельного страха. Он, заслоняя

собой все, доминирует, выводится на первое место, остальные слова как бы подстраиваются под этот «Totenangst», становятся его внутренним воплощением. Напротив, Августа потрясена не столько ситуацией, сколько собственным эмоциональным состоянием, поэтому ее реплика начинается со сравнения «wie», в которое она вкладывает всю силу своих впечатлений. Именно они способствуют языковой материализации субъекта – «Toter», который в реплике Августы обретает новое бытие, становится реальностью. Но такое становление влечет за собой чувство страха, имеющее более длительную темпоральность: «Ich hab Angst», – говорит Августа. Ее боязнь более весома, чем у госпожи Бюхнер, не связана с конкретной ситуацией, предполагает нечто такое, что выходит за рамки определенных представлений. Августа называет свое чувство поразительным: «Ein merkwürdiges Gefühl, Mama, zu merkwürdig!», эмоциональным повтором бессознательно подчеркивая его силу для себя.

Ида высказывается по-другому. Она, пытаясь утешить Вильгельма, ободрить его, не справляется с собственной ролью и признается, что ей вдруг стало страшно: «Mir wird auf einmal bange» [46, s. 143]. Бессознательно употребляя безличную конструкцию, Ида невольно выражает свои опасения, связанные с целесообразностью их недавнего решения, начинает сомневаться, правильно ли они поступили, советуя Вильгельму помириться с родными. Дело не во внезапном появлении доктора Штольца, а в реакции ее возлюбленного на приход домой, спустя шесть лет. Ида боится только за Вильгельма, испытывает глубокое потрясение при виде его душевных мук. Безличная конструкция воплощает ту категорию состояния, которая не связана со временем, может длиться бесконечно долго, практически всегда. Опасения Иды, поэтому, сильно отличаются от чувств госпожи Штольц, переживания которой одномоментные, и Августы, чьи сильные эмоции могут столь же внезапно исчезнуть, как и начались. Иду пугает внезапная душевная слабость Вильгельма, непредсказуемость его реакции, муки воспоминаний.

Как видно, во всех трех случаях при разнице в языковом выражении и, соответственно, в драматическом осмыслении между ними прослеживается важнейший общий момент. Чувство страха связано с воспоминаниями, с тем негативом прошлого, которое так или иначе, в большей или меньшей степени присутствует в сознании героев. Вос-

поминания чрезвычайно значимы в литературе модерна. Современная исследовательница А. Ассманн (A. Assman, 1947) подчеркивает амбивалентность воспоминаний: « <...> с одной стороны, они являются оружием, посредством которых наносится рана времени, а с другой – становятся средством, обрабатывающим эту рану» [277, s. 9]. Данное образное определение способствует пониманию особой организации действия драмы Г. Гауптмана, в которой амбивалентная функция воспоминаний и порождает саму себя, и саму себя снимает. Прошлое, подвергающееся осмыслению с позиции опыта настоящего, бесспорно, властвует над людьми, но такая власть имеет тенденцию к сглаживанию, урегулированию, восстановлению душевных сил и морального здоровья. Чувство страха объясняется воспоминаниями, но в то же время невольно Они связаны с чудом, волшебством, тем великим колдовством сердец, которое исключает страх, приводит к любви и долгожданному взаимопониманию.

Второе действие служит тому примером. Большая его часть драматически являет процесс духовной эволюции, интеграционного восхождения семьи Штольцев. Наиболее ярко оно представлено в сцене примирения отца с сыном. Этой встречи все боялись, ее последствия было трудно предугадать. Однако она происходит и вершится не по законам ресентимента, а по высшим требованиям человечности. Итогом, поэтому, становится не окончательный разрыв, а полное примирение, то великое соединение, которое ранее в бессознательном предчувствии было выражено госпожой Бюхнер словом «Fügung».

Вильгельм при виде отца не может ничего сказать, падает, что-то беззвучно шепчет. Доктор Штольц, пораженный не меньше сына, старается поднять его, ласково называет «мальчик мой». О. Брам, утверждая новый стиль актерской игры, выдвигает на передний план «"разговор жизни", в котором изображаются мысли, а само действие определяется внутренним состоянием души» [408, s. 278]. Г. Гауптман, принимая новую драматическую технику, обогащает ее чрезвычайно важным поэтическим приемом – особой передачей жестов рук. Драматург писал, что тот, кто «хочет составить представление об истинно трагическом начале, должен посмотреть на руки людей портретов Рембрандта» [352, s. 20]. Движения рук у героев Г. Гауптмана создают особый подтекст, благодаря которому молчаливо раскрываются

сложные душевные переживания. Так, Вильгельм при виде отца сначала проводит рукой по волосам, потом делает такие движения, будто играет на рояле, в итоге подходит к отцу и складывает руки к его ногам. В движении рук раскрывается тайна Вильгельма, бессознательная тайна. Сын молчаливо говорит о том, что всегда боялся высказать вслух: он любил отца, страдал от непонимания между ними, жаждал похвалы своих музыкальных талантов именно от отца. Теперь Вильгельм, умоляя о прощении, как бы преподносит отцу в дар себя самого.

Вся сцена примирения построена Г. Гауптманом по принципам «приватной техники» диалога душ, о которой много размышляли натуралисты. И. Шлаф в своих заметках «Об интимной драме» пишет о диалоге души. С точки зрения Шлафа, это «тайный диалог, когда герои слышат себя и друг друга внутренним слухом <...> тогда и проявляется сфера подсознания, косвенная речь составляет внутренний душевный процесс» [408, s. 300]. Г. Гауптман вводит такую косвенную речь весьма своеобразно – она раскрывает свое драматическое бытие через действия героев, которые жестами и мимикой ведут беседу друг с другом. Такие движения, становящиеся зримым воплощением внутренних душевных процессов, даны автором не в ремарках, а введены в основной поэтический текст, представлены как особый диалог, молчаливо ведущийся героями друг с другом. Так, Вильгельм, потрясенный встречей с отцом и их примирением, теряет сознание. Весьма характерно, что Ида, видя возлюбленного в таком состоянии, почти дословно повторяет ту фразу, которая с некоторыми смысловыми вариациями звучала ранее в речах госпожи Штольц и Августы: «Wie tot sieht er aus» [46, s. 154]. Вильгельм, судя по речам Иды, выглядит так страшно, что кажется мертвым. Смысловые акценты, связанные с личностными персоналиями, резко меняются – своеобразное воскресение из мертвых определяется в тексте драмы не внезапным появлением доктора Штольца, а непредсказуемым раскаянием Вильгельма. Оно, происшедшее внезапно, вдруг, случившееся под влиянием минуты, является в то же время плодом долгих раздумий, нравственных размышлений, которые оказываются настолько глубоки, что их претворение в действительности (падение к ногам отца) лишает человека сознания.

Однако нравственный поступок Вильгельма столь поражает всех, что никто не в силах вести языковой разговор, для присутствующих оказывается возможна лишь молчаливая беседа, передаваемая Г. Гауптманом посредством косвенной речи. Каждому герою предписано особое диалогическое движение: Августа обнимает отца, Роберт пожимает ему руку, Ида целует руку, которую доктор Штольц испуганно одергивает, потом кивает головою, уходит вместе с женой. Важно подчеркнуть еще раз, что подобные действия представлены не в ремарках, а как своеобразное молчаливое говорение. Это разговор-движение, драматическая пантомима высочайшего уровня:

Robert: tritt auf seinen Vater zu und schüttelt ihm die Hand.

Frau Scholz: gibt des Doktor Hand frei und führt ihm Ida zu.

Doktor: blickt ernst Ida, dann Wilhelm an.

Ida: nimmt seine hand und küßt sie.

Doktor: zieht seine Hand gleichsam erschreckt zurück.

Последующая беседа двух братьев обнаруживает тайну семьи Штольцев, ту, которую они скрывали от самих себя, надежно прятали в тайниках души, – их всех соединяет любовь, это та крепкая связь, та «Fügung», которая не позволяла им окончательно расстаться друг с другом. Недаром Роберт совершает открытие и делится им с Вильгельмом: отец безгранично добрый, он всегда их любил, это чувство ожило теперь, значит, оно было и прежде. Главным в речах Роберта становится осмысление внутреннего хода к добру. Подобное проникновение – «in uns» – понимается Робертом как единение с семьей, от которой он отныне не может себя отделить.

Постижение добра оказывается возможным лишь через особое сердечное благородство («Herzengüte»), оно есть у Иды. В ее душе сияет тот свет милосердия, который рождает радость, возвышает и облагораживает душу, обостряет взор вечности. Иными словами, душа Иды излучает тот свет любви, через который, согласно определению Я. Беме, возникает осмысленная жизнь – «Barmherzigkeit». Именно так называет свою невесту Вильгельм: «Du Barmherzige», подчеркивая, что она никогда не посмеет вынести приговор человеку, не станет судить и тем более осуждать. Поэтому в праздничную рождественскую ночь Ида представляется Г. Гауптманом в качестве ключевой фигуры, вокруг которой сосредотачивается все действие. Его драматическая четкость и вытекающая отсюда внутренняя логичность

состоит в том, что сама Ида не принимает активного участия во внешнем действии, она в соседней комнате поет рождественскую песню. Но чем проникновеннее слова, чем торжественнее и мелодичнее звуки, тем сильнее вновь начинают ссориться Штольцы.

Данная сцена требует внимательного прочтения. Праздник примирения состоялся. Г. Гауптман красочно описывает подобное торжество – все собираются вместе, дарят друг другу подарки, кажется, что позитивные ценности доминируют, прежняя ресентиментная основа Штольцев канула в небытие. Для Г. Гауптмана в праздновании Рождества есть нечто мистическое и таинственное, возникает непреодолимое «желание жить в любви, дружбе и радости, быть крепко соединенным со своими близкими. Это праздник единения, а значит, праздник истины и правды, – таков его таинственный смысл» [343, s. 326]. В подобную ночь и происходит, по Г. Гауптману, невероятное – вечное прощение. Он неоднократно писал о необходимости примирения, видел в этом жизненную потребность, поскольку «в душах воцаряется блаженство вместо отчаяния» [351, s. 372]. По глубокому убеждению Г. Гауптмана «всегда есть за что прощать, это надо делать обязательно. Никаких обвинений! Никаких осуждений! Прощать надо даже тогда, когда нечего прощать» [351, s. 421].

Только Ида, благородная душа которой в избытке наделена «*Barmherzigkeit*», может исполнять светлый рождественский гимн. По Г. Гауптману, «любая мысль, переданная через музыку, становится высокой сама по себе <...> музыка – это нечто колдовское и таинственное, духовное и душевное блаженство» [343, s. 318]. В песне Иды звучит та вечная красота, которая составляет, по убеждению драматурга, «глубокую мистичность и сущность внутренней музыки» [342, s. 24]. Данное определение связано для Г. Гауптмана с ощущением музыки как «потока души, струящегося и льющегося» [342, s. 418]. Такой поток изливается из уст Иды в тот момент, когда она поет о младенце Иисусе, о святой прекрасной ночи, в которую отец небесный дарит всем радость. Мария и Иосиф преклоняют колени перед Иисусом, высоко в небе слышен ликующий хор ангелов, дети пастухов несут молоко, масло, мед:

Ihr Kinderlein, kommet,
o kommet doch all!
Zur Krippe her kommet

in Bethlehems Stall
und seht, was in dieser
hochheiligen Nacht
der Vater im Himmel
für Freude uns macht!

Предельно простые слова песни, должны вызывать душевное расслабление, сердечное смягчение, приводят, однако, к совершенно иной реакции – с таким трудом обретенное согласие нарушается, семья Штольцев вновь возвращается к прежнему жизненному ритму – ненависти, вражде, злобе. Поводом послужил отказ Роберта принять подарок от Иды, Штольцы не понимают, зачем он испортил девушке праздник. Отец кричит, что Роберт должен уйти, называет всех ворами, разбойниками, госпожа Штольц рыдает, осознавая, что все ее надежды на счастье в кругу семьи рухнули, Вильгельм грубо разговаривает с братом, жесток с сестрой Августой.

Такой поворот сюжета давал повод многим литературоведам (как русским, так и немецким) полагать, что в «Празднике примирения» весьма значима теория наследственности – все члены семьи Штольцев похожи друг на друга, малейший повод выбивает их из колеи. Однако это может быть верно лишь в некотором смысле, точнее в том, что Штольцам трудно сразу совладать с собой. Умение держать себя достойно, быть сдержанным, стараться не обижать ближнего резким словом или бестактным поступком, – подобная внутренняя и внешняя деликатность, если она не является прирожденным свойством души, вырабатывается годами, непрерывной работой над собой. Для Штольцев, как показывает Г. Гауптман, возможно лишь временное смягчение, они не могут продолжительно находиться в благожелательном состоянии. Но это не доказывает их генетическую предрасположенность к аффектам, не получающим объяснение в драме с точки зрения биологического рока. Внутренняя и внешняя невыдержанность Штольцев является свидетельством страстей души, которые они, не наделенные мудростью сердца, и не стараются подавлять. Их этический критерий сдвинут в сторону от «Philia» и «Sophia», он только предполагается, контурно намечается.

Неслучайно Роберт не понимает, почему они всегда должны отталкивать друг друга. Вильгельм объясняет это отсутствием сердечной доброты, она есть у Иды, но ее мало у самих Штольцев. Однако

она проявляется в те жизненные моменты, которые вызывают величайшее удивление. Интересно, что Декарт, к примеру, считает удивление в «Страстях души» одним из главных состояний, поскольку «нас поражает то, что мы считаем новым, или весьма отличающимся от предметов, которые мы знали раньше <...> сила неожиданности зависит в первую очередь от новизны» [133, с. 72]. Таковым стало раскаяние Вильгельма, оно было настолько удивительным, что заставило выявиться доселе скрытому в них добру, тому внутреннему «in uns», о чем Роберт говорит Вильгельму. Однако данное «in uns» становится в большей степени мудростью разума, а не сердца. Младший сын Штольцев весьма недвусмысленно указывает брату на особый факт – то, что он надумал умом, живет в Иде: «Was du dir erklügelt hast, das lebt in ihr» [46, s. 157]. Можно говорить о достаточно резком смещении ценностных акцентов в драме Г. Гауптмана. Мудрость, всегда выделявшаяся в этике как воплощение всех добродетелей и долгое время выражающая свою этическую значимость через образ мудреца, постигающего глубину вещей умом, а в дальнейшем, со времен романтиков, чувством, тем, что Ф. Шлегель проницательно называет нравственной деликатностью, теряет свою смыслодержательную наполненность и преобразуется в такой философский принцип «Sophia», который связан с добротой. Мудрость, возведенная Аристотелем в ранг мыслительной добродетели, на рубеже XIX – XX вв. осознается как добродетель сердца. Мудрость – это доброта (эпекея), которая предполагает такую соотнесенность разума и чувства, которая постигается только сердцем, его сильнейшим эмоциональным, этическим откликом на жизнь, в первую очередь на жизнь других людей.

Представленные в тексте драмы контрастные пары «in uns» – «in ihr» позволяют говорить об отсутствии у Штольцев (в большинстве случаев) доброты. Эпекеей наделена Ида, она постоянно присутствует в ней – «in ihr», «Sophia» и Philia внутренне постигаются и внешне бессознательно применяются невестой Вильгельма. Напротив, у Штольцев, в них самих, «in uns», как правильно заметил Роберт, доброта обнаруживается временами, но не является источником внутреннего движения. Однако выявляемые в драме духовные контрасты между Идой и Штольцами не свидетельствуют о наследственности, а подчеркивают разное мировидение, мировосприятие. Добро-

та, не будучи узаконена генетически, постигается сердечно, к ней душевно склоняются.

Подобная склонность весьма ощутима в последнем действии. Оно построено по инволюционной схеме: «распад, дезинтеграция, обратный ход происшедших изменений», – так определяет ее Спенсер [217, с. 433]. Инволюционный ритм драматически задается Г. Гауптманом еще в конце второго действия. Показано движение не диалогического восхождения, как было раньше, а разговорного нисхождения, беседа посредством косвенной речи представлена в качестве негативного образца того позитива, который прежде являлся результатом счастья и радости. Во время песни Иды молчаливое говорение через действия репрезентирует полное внутреннее крушение. Доктор Штольц делается все мрачнее, его жена рыдает, Роберт иронически усмехается, Августа громко вскрикивает, лицо Вильгельма заливается краскою негодования:

Doktor Schtolz: ist immer finster geworden..

Frau Schtolz: bricht in Schluchzen aus.

Robert: lächert ironisch.

Auguste: platzt nun laut heraus.

Wilhelm: nun steigt ihm die Röte der Entrüstung ins Gesicht.

Утрата благорасположения всего со всем, каждого с каждым демонстрирует потерю человека в человечности, человечности в человеке. Подобное мироощущение определяется Г. Гауптманом «состоянием двенадцати часов ночи». В поэтическом определении драматурга сквозит, на первый взгляд, сильнейшая дуальность, эристическая разорванность. С одной стороны, «это состояние одержимости, господства гневных демонов, в человеке проявляется скорпионовское начало» [343, s. 335]. С другой – «состояние двенадцати часов ночи – это некий духовный час, когда с мира сбрасывается вуаль. Благодаря этому часу человек может постигнуть тайны вселенной, пробиться из глубокой ночи к свету дня, возвратиться из темноты в высокую сферу сияющего света» [343, s. 341]. Однако подобное противоречие – лишь кажущееся. Именно состояние одержимости позволяет проникнуть в тайны вселенной, без скорпионовского начала непостижима сфера сияющего света.

Весь драматический ход последних сцен доказывает подобное единение – «Fügung». Оно, явленное в первых действиях как попытка

сглаживания конфликта в семье Штольцев, наполняется в последнем иным смыслом. Это другое «Fügung», в основе которого лежит ведущий модернистский принцип – сотворение нового через осознание старого, переработка прежнего опыта, его внутреннее осмысление, приводящее к изменению ситуации в будущем. Соответственно третье действие построено по таким диалектическим принципам утраты – обретения. Сначала отрицается все то, что ранее казалось незыблемым, рекламировалось безоговорочно. Так, госпожа Бюхнер отказывается от своих прежних убеждений. Раньше она думала, что люди должны вырабатывать в себе сильную волю, тогда они будут детерминированы к добру. Теперь от былой уверенности матери Иды не осталось и следа, ей стыдно, что она считала себя способной на основании благих намерений управлять человеческими натурами, влиять на их судьбы. Госпожа Бюхнер повторяет фразу, свидетельствующую о ее незнании, непонимании, растерянности перед сложностями жизни, которые она сама не в состоянии преодолеть: «Ich weiß nicht. Ich weiß das selbst nicht» [46, s. 176].

Никакой уверенности нет и у Вильгельма. Правда, он говорит Роберту, что надо работать над собой, стараться изменить свой характер, но в глубине души соглашается с братом – идти против своей природы сложно. Вильгельм объят сомнениями, касающимися того счастливого будущего, о котором они мечтали с Идой. Финальный разговор братьев чрезвычайно напоминает тот, который ведется в первой пьесе Г. Гауптмана между доктором Шиммельпфенингом и Лотом. Роберт говорит брату о сходстве его с отцом, рисует неприглядные картины будущего существования с Идой, недвусмысленно подчеркивая, что Вильгельм в силу семейной предрасположенности испортит жизнь девушке. Однако, в отличие от Лота, который, услышав от доктора правду о семье Елены, покидает ее, Вильгельм указывает Роберту на неоспоримый довод – каждый человек есть новый человек, никто ничего не может предугадать («Jeder Mensch ist ein neuer Mensch <...> Das kann kein Mensch wissen») [46, s. 183]. Вильгельм задает Роберту важнейший этический вопрос, который не мог прийти в голову герою первой драмы Г. Гауптмана: что будет с Идой, если он ее покинет: «ich ginge auf der Stelle mit dir, was sollte dann aus Ida werden» [46, s. 182].

Подобные размышления героя приводят его к новому личному внутреннему эволюционному ходу («Innerlichlich»). Вильгельм, как показывает Г. Гауптман, проникается эпекейей, важнейшим этическим чувством, становится духовно близок Иде в тот момент, когда ее мать и Роберт настаивают на отречении от нее. Они боятся проявления у Вильгельма наследственных недугов, однако, с точки зрения драматурга, главная болезнь – это отсутствие доброты. Человек, не наделенный ею, не оправдывает своего человеческого назначения. Доброта сияет во тьме, тинктурно освещает дорогу тем, кто вступил на путь духовного восхождения, ощутил истинный праздник примирения в своей душе. Для Г. Гауптмана примирение есть внутреннее солнце. Столь образное направление мысли драматурга позволяет говорить о возможности нового эволюционного восхождения, которое предполагает союз любви и смерти. Г. Гауптман называл его «прекрасным, трагическим союзом, в нем заключено истинное развитие, обновление, становление» [347, s. 216].

Финал последнего действия производит сильнейшее впечатление. Ида, в душе которой сияет *Barmherzigkeit*, уверена, что темные дни сменяются светлыми, нельзя терять мужества («<...> es kommen trübe, <...> es kommen auch wieder helle Tage. Wer wird sich gleich so, so ganz und gar mutlos machen lassen») [46, s. 177], она и Вильгельм обнимутся и никогда не отпустят друг друга («Wir wollen uns umschlingen und nicht loslassen – fest, fest») [46, s. 177] и тогда исчезнут все ужасы («Ich habe keine Furcht») [46, s. 186]. Страх жизни, предполагаемый страх перед наследственными недугами излечивается добротой, любовью и верой в будущее благополучие, в неперемное наступление светлых дней. Подобный вывод вытекает из убежденных речей Иды, но, кажется, что колебания Вильгельма в некоторой степени сводят подобную убежденность на нет. Младший сын Штольцев, возражая невесте, говорит, что она любит свою иллюзию: «Du liebst eine Illusion» [46, s. 186]. Однако его речи совсем не убедительны. Г. Гауптман считал, что в иллюзиях, которые «сотканы из обманутых надежд, заключается весь смысл бытия» [346, s. 67]. Поэтому на реплики Иды, а не Вильгельма падает смысловое ударение, ее речи обоснованы именно любовью к иллюзиям, в них ощутима внутренняя правда. Она высвечивается еще сильнее в тот момент, когда становится ясно, что доктор Штольц умер. Ида, страдая не меньше Виль-

гельма, сочувствуя всей семье, ощущает необходимость возложить на себя тяжелую ношу – помочь возлюбленному пройти через смерть. Ее достаточно властный тон («Wilhelm! komm zu dir selbst!») [46, s. 186] может показаться неуместным в этот момент. Но за ним кроется забота о Вильгельме, понимание, что ему сложно справиться с ситуацией, он должен прийти в себя. Поэтому ее следующая реплика не менее повелительна, но объяснима сильнейшей любовью и желанием всегда быть рядом с возлюбленным: «Und geh nicht ohne mich». Ида и Вильгельм, обещая друг другу не расставаться даже в смерти, идут рука об руку навстречу ей – в ту комнату, в которой покоится сейчас столь долго страдавший доктор Штольц. Такой путь любящих, сознательно шествующих к мраку смерти, в будущем может привести их к тем блаженным дням, которые окажутся наполнены светом любви и доброты. В драме «Праздник примирения», осмысленной с точки зрения эволюции и инволюции, вечных жизненных процессов, непрерывно сменяющих друг друга, предчувствуется новое эволюционное восхождение героев.

Вопросы и творческие задания

1. Что вы можете сказать о жанре драмы « Праздник примирения»? Какова его специфика?
2. Почему Гауптман предваряет свое произведение эпитафией из Лессинга?
3. Что такое эридика? Как это связано с текстом драмы «Праздник примирения»?
4. Смысл и значение понятия «Gemüt».
5. Как развивается сюжет Примирения?
 - В чем его специфика?
 - Сходство и отличие от идеи всепрощения, которая доминирует в текстах XVIII века.
6. Как Гауптман понимает семью? Связь этого понимания с общей идеей эволюционного и инволюционного развития мира и человека.
7. Что такое ресентимент?
 - Как понятие ресентимента поэтически воплощается в драме «Праздник примирения»?

- Что, по Гауптману, может служить лекарством от ре-
сентимента?

8. Тема страха. Как она представлена в драме?

9. Воплощение темы добра в поэтическом тексте Гауптмана.

10. Смысл и значение финала.

11. Сопоставьте трактовку драмы Гауптмана «Праздник прими-
рения» и Ходьца «Семья Зелике», написанного им в соавторстве со
Шлафом.

А. Хольц (A. Holz) (1863 -1929), ставший вместе с Баром и О.
Брамом (O. Brahm) (1856 - 1912) в мае 1890 года редактором «Сво-
бодной сцены» (Freie Bühne), размышляет в статье «Искусство» („Die
Kunst“) (1891) о законе развития и подчеркивает, что он заложен в
самом принципе существования (Ман. С. 144), поскольку все, что
происходит с обществом и с человеком, вытекает из естественных
причин, является следствием определенной реакции на бытие („Es ist
ein Gesetz, das jedes Ding ein Gesetz hat“ s. 150). В искусстве, считает
Хольц, подобный закон, облекаясь в поэтические формы, являет себя
посредством создания картины повседневной жизни – показа среды, и
одновременной концентрации на «душевном происшествии» - ре-
флексии героев на среду.

В контексте исследуемой проблематики, переосмысление цен-
ностей в немецком натурализме, подобные рассуждения Хольца ка-
жутся чрезвычайно важными. С одной стороны, среда, в которой че-
ловек вынужден влачить свое существование, проступает как видимое
зло, но с другой, та же среда, окружающий мир, явленный как сама
жизнь в ее непрекращающемся движении, вечном стремлении вперед,
побуждает индивида выводить из него ценности, организовывать
свою экзистенцию согласно собственным, выстраданным представле-
ниям о нравственности. Благо, таким образом, кроется в самой среде,
создается ею, обретает видимость, являя себя в возвышенном каче-
стве нравственно – доброго.

Подобные этические закономерности наиболее ярко прослежи-
ваются в драме «Семья Зелике» („Die Familia Selike“) (1891), напи-
санной Хольцем в соавторстве со И. Шлафом (J. Schlaf) (1862 - 1941).
С момента возникновения «Семья Зелике» определялась как драма
среды, понимаемой как вселенское зло, от которого человек не в со-

стоянии освободиться. Так воспринимал ее, к примеру, актер и театральный критик Г. Шварцкоф (G. Schwarzkoﬀ) (1853 – 1939) утверждая, что «в драме воссоздана картина падения дома Зелике, в этом главная идея» (Ман. С. 284)). В современных немногочисленных трактовках практически не добавляется ничего принципиально нового по сравнению с первоначальными суждениями. Между тем акцентирование зла в драме не менее значимо, чем акцентирование добра. Падение оборачивается взлетом, нравственным воспарением, трагедия смерти приводит, конечно, не к радости жизни, но, по крайней мере, к стремлению изменить жизнь к лучшему, к созданию того доброго, светлого бытия, которое отсутствовало у всех членов семьи Зелике изначально.

С самого начала и до конца пьесы воссоздается атмосфера тяжелой и угнетающей жизни в семействе Зелике. Денег у них очень мало, забот и волнений в изобилии, отец часто приходит домой пьяный, бьет мать. Их жилец Вендт, на основании своих наблюдений, делает общий вывод о людях в целом и о семье Зелике в частности – они, рафинированные бестии, эгоистичны, жестоки, могут прийти только к взаимному уничтожению, поскольку больше ни на что не способны. Любя Тони, старшую дочь Зелике, Вендт мечтает жениться на ней и создать ей хорошие условия существования. Тони, вначале соглашаясь с ним, в конце отказывается оставить родителей, считает своей обязанностью еще больше, чем прежде, заботиться о них после смерти своей младшей сестры Линхен.

Как видно, практически все действие драмы сосредоточено на показе бедственного положения в семье Зелике. Все они каждый по-своему охвачены чувством страха, боязни, ужаса. Эти слова и их дериванты вкупе с коннотациями („schrecklich - erschrecklich“, „Angs - ängstlich“, „erschrocken“, „Entsetzen – entsetzlich“) постоянно звучат почти в каждой реплике действующих лиц. Но не менее значим и эстетически выразителен в речах героев их общий антоним „schön“. При этом прекрасное, а значит возвышенное, выступает не только как контраст к безобразному, а значит низменному, но и является его следствием, становится его причиной. Наиболее полно это проявляется в двух диалогах Тони и Вендта.

В первом из них идея блага проступает в своем достаточно традиционном значении - предпочтение высшего „schön“ в противовес

низшему „schrecklich“. Однако по ходу беседы данные понятия теряют свою однозначность, причудливым образом меняются местами. Так, для Вендта звон берлинского колокола ужасен („Der Berliner Glocken sind schrecklich“ s. 45), для Тони, напротив, колокола, особенно в рождественскую ночь, звучат прекрасно („zu Weihnachten klingen sie immer schön“ s. 45). Причем, в драме особенно подчеркивается, что это не столько специфика конкретно данной импрессии, сколько автономность восприятия жизни в целом. Венд всей силою своего красноречия убеждает Тони в том, что жизнь ее в этой семье отвратительна („es ist alles zu, zu schrecklich“ s. 44), она существует в этом ужасе уже долгое время („Du hast Angst, das zu hören“ s. 45), сегодня, в рождественскую ночь, она находится в страхе перед своим безотрадным будущем („Heute, am Heiligen Abend, sitzt du in Angst“), родители Тони не думают о своих детях, ничего не делают, чтобы изменить ситуацию к лучшему („die sie gar nicht wieder gut machen können“ s. 46), они кажутся Венду жалкими в своей ребяческой ненависти („kindischen Hass), все это, считает Венд, так страшно и жутко („Das ist alles zu, zu schrecklich! Furchtbar!“ s. 46).

Однако Тони пугают не ужасы существования, не ее среда обитания, которая в столь темных красках обрисована Вендтом, а общие его рассуждения о жизни и людях. Она просит его замолчать, не говорить больше ничего („Reden Sie doch nicht so! Sagen Sie doch das nicht!“ s. 47). Тони не в состоянии постигнуть, как Венд может произносить такие слова об ее отце и матери, они оба очень хорошие, считает Тони („Sie sind beide gut und schön“ s. 48). Получается, что среда как таковая предстает в качестве виртуального зла, истинная его сущность прорывается наружу посредством словесной вербализации, проявляет себя в сфере видимого через речи Вендта. Он, желая избавиться от зла свою возлюбленную, наполняет ее сознание еще большими ужасами и страхами. Венд, осознав это в определенный момент, понимая, что испугал Тони („Hab ich dich so erschreckt?“ s. 49), полностью меняет риторику и переключает внимание на ту прекрасную жизнь, которую он готов ей предложить.

Венд хочет, чтобы Тони ушла с ним, у них будут прекрасные отношения (schöne Verhältnissen), они будут счастливы друг с другом („Du wirst glücklich werden, wir beide“ s. 53), ненависти не будет места в их прекрасной жизни вдвоем. Тони, очарованная дивной картиной,

для описания которой Венд не жалеет красок, непрерывно восклицает: „O, nun wird die Welt so schön werden! So schön! (S, 53).

Получается, что прекрасное - schön - обретает зримые очертания только через отталкивание и полное забвение безобразного – schrecklich, иными словами, забвения той жизни, которую Тони вела до сих пор. Венд, правда, говорит, что Тони станет помогать родителям и братьям, что они в будущем возьмут к себе Линхен, но главное для него – взять Тони с собой, вырвать ее из этого ада, коим Венд считает ее семью. В этом плане наиболее показательное описание дома, в котором Венд предполагает жить с Тони: дом огорожен высокой стеной („Ringsherum eine große, hohe Mauer“ s. 52), находится за маленькой деревенской церковью и оплетен виноградными листьями („Unser Haus hinter der kleinen Dorfkirche, ganz von Weinlaub umrankt“ s. 52), они почти оторваны от мира (wir beide, ganz abgeschlossen von der Welt“ s. 52).

Кров, безопасное убежище может быть лишь за пределами той действительности, в которой сейчас обитает Тони. Окружающая ее среда, бесспорно, жуткая, мрачная и невыносимая – schrecklich, но в этой среде живут люди, которых Тони любит (родители, братья, больная сестра). Любовь, согласно аналитике прекрасного, является одним из самых возвышенных чувств, соответственно, может оцениваться только с позиции schön. Поэтому Вендт, призывая Тони покинуть свою среду, невольно способствует ее отказу от любви, от того прекрасного schön, которое озаряет своим светом безобразное schrecklich.

Доказательством является их второй диалог в конце последнего действия. Линхен умерла, родители Тони в отчаянии, она не может их оставить, о чем и сообщает Вендту. Однако дело не только и не столько в ее этических критериях, хотя их роль весьма значительна, сколько в еще одном ценностном моменте. Он связан с тем, что Вендт не постигает пока ту мистерию добра, которая создалась в семье Зелике после смерти Линхен. Девочка покидает этот мир с мыслями о свете, который гаснет для нее, но загорается для других. Ее последние слова: „Das – Licht – geht – aus! Das Licht – geht –Ma – ma – chen“ (s.70) предопределяют тот внутренний процесс в семье Зелике, который связан с воцарением добра в их душах, завершением ненависти, окончанием ссор. Еще раньше Зелике говорил, что он неплохой и лю-

бит их всех („Er hat Euch alle lieb! Alle! Auch Eure Mutter“! s. 67). Тони подчеркивает в разговоре с матерью, что отец стал совсем другим, он изменился („Der Vater wird ganz anders werden! Er ist ganz verändert!“ s. 79). Сама госпожа Зелике, которая больше всех сетовала на свою неудавшуюся жизнь, утверждает, что они теперь должны объединиться, держаться друг за друга („Wir müssen uns jetzt alle recht zusammenschliessen“ s. 79). Тони, как и раньше, но теперь с большей убежденностью говорит Вендту, что ее родители такие хорошие, она их так любит („Sie sind so gut Alle beide Ich habe sie ja so lieb“ s. 84). Члены семьи Зелике создают прекрасный мир - schön в той среде, которая ранее могла ими оцениваться только как нечто ужасное - schrecklich. Благо выводится ими из той жизни, из той среды, которая раньше оценивалась только как юдоль скорби и непрекращающихся страданий. В связи с этим можно говорить об особом внутреннем движении драмы – в постепенном понимании прекрасной жизни- schön. Она становится таковой в тот момент, когда в ней начинает твориться великая мистерия добра.

Венд, внимая словам Тони, понимает свою прежнюю ошибку. Предлагая возлюбленной будущее чудесное бытие, он тем самым пытался решить этическую проблему исходя не из самой жизни, а, напротив, пытаясь выйти за ее рамки. Не случайно он называет Тони удивительной девушкой („Du hast wunderbares Mädchen!“ s.88), которая сделала его совершенно другим человеком („Du machte mir jetzt zu einen anderen Menschen“ s. 89). Благодаря Тони Вендт понял, что жизнь горька и серьезна, но она еще и прекрасна („Das Leben ist ernst! Bitter ernst! Aber jetzt sehe ich, es ist doch schön“ s. 89). Он сам, покидая Тони, будет отныне творить прекрасный мир, станет утешать людей так, как велит ему долг проповедника – пастыря. Ценностный акцент должен быть направлен на внешний мир, а не на иллюзорный выход из него.

Список рекомендуемой литературы

1. Аникст, А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
2. Аничков, Е. Предтечи и современники / Е. Аничков. – СПб.: Освобождение, 1910. – 220 с.

3. Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. – СПб.: Амфора, 2008. – ISBN: 5-85962-009-8– 509 с.
4. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.
5. Кереньи, К. Элевсин. Архетипический образ матери и дочери / К. Кереньи. – М.: Руфл-бук, 2000. – ISBN 5-87983-094-2 – 288 с.
6. Ковров, А. Заметка о свободных театрах Германии / А. Ковров // Русское богатство. – СПб., 1895. – № 6. – С. 108 – 109; № 10. – С. 172 –185.
7. Наторп, П. Избранные работы / П. Наторп. – М.: Территория будущего, 2006 – ISBN: 5-91129-046-4 – 383 с.
8. Николаи, Г. Ф. Биология войны / Г. Ф. Николаи. – М.: ЛКИ, 2007. – 248 с. – ISBN 978-5-382-00306-1.
9. Четверикова, Н. И. О некоторых особенностях композиции немецкой драмы конца XIX – начала XX века / Н. И. Четверикова // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж: Мысль, 1981. – С. 129 – 137.
10. Blankenburg, E. G. Hauptmann Das Friedenfest. Ein Drama in Grenzgebieten des deutschen «konsequenten» Naturalismus / E. Blankenburg. – Berlin: Stavanger, 1987. – 346 s.
11. Hauptmann, G. Fridensfest / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in siben Bände. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1962. – B. I. – S. 120 –186

Раздел 4. ЭТИЧЕСКОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ОБРАЗА ХУДОЖНИКА В «РОМАНТИЧЕСКИХ» ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА. ИМПЕРАТИВНАЯ КОРРЕЛЯЦИЯ ЛИЧНОСТИ И МИРА

4.1. Философско-поэтическое сознание «новых» романтиков. Философия религии как узловой пункт культурного посредничества между эпохами

В литературоведении вопрос о влиянии романтизма на творчество Г. Гауптмана поставлен давно. В общем можно сказать, что подобное влияние не подлежит сомнению, однако в большинстве работ доминирует взгляд, согласно которому художник из реалиста и натуралиста «вдруг» превращается в романтика и, как следствие этого, в символиста. Соответственно так называемые романтические драмы являются новым этапом его творчества. Подобный подход основательно утвердился в русском литературоведении, некоторые отголоски его можно заметить и среди немецких исследователей, правда, в несколько сглаженном виде. В многочисленных работах, в которых ведется речь о романтических творениях Г. Гауптмана, почти все его драмы называются магическими (или мистическими), но лишь те, которые следуют за первыми произведениями²⁸. Мистический опыт Г. Гауптмана, выделенный литературоведами при исследовании его драматических творений, интересен тогда, когда он работает над «Потонувшим колоколом» и в так называемых драмах-сказках. В обширных исследованиях З. Хоеферта и П. Шпренгеля дается глубокий анализ мистико-мифологической концепции Г. Гауптмана, но «действительность мифа», как называется, к примеру, работа Шпренгеля²⁹, не может служить путеводной звездой для прочтения первых трех творений драматурга. Все литературоведы, которых интересует вопрос, связанный с мистикой модерна, затрагивают те произведения Г. Гауптмана, которые, с их точки зрения, ориентированы на глобальную концепцию тотальной одухотворенности универсума. К таковым относятся, как считает, к примеру, М. Фик, автор работы о психофи-

28 Günter Herbert. Gerhart Hauptmanns magisches Schöpfungertum. In Dess.: Das unzerstörbare Erbe. Hamburg, 1973. - S. 119 - 150.

29 Sprengel Peter. Die Wirklichkeit der Mythen. Berlin, 1982.

зическом монизме в литературе, исследующая чувственный мир и мир души («Sinnenwelt und Weilseele»), драмы Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет», «Бедный Генрих», «Роза Бернд» [313, s. 230]. У. Шперл, ведя речь о неомистицизме в литературе рубежа веков, добавляет к этому списку раннее произведение Г. Гауптмана «Апостол» и «Вознесение Ганнеле» [452, s. 328].

Между тем рубеж XIX – XX вв. представляется тем периодом, когда многочисленные пласты культурной традиции приходят в столкновение. Г. Гауптмана – «романтика» сложно понять без Г. Гауптмана – «натуралиста». Чрезвычайно важно постигнуть взаимодействие внутри системы модерна, увидеть, как причудливо соприкасались, примирались друг с другом кажущиеся различными на первый взгляд мировоззренческие принципы и убеждения. Соответственно рассмотрение вопросов общего плана, касательно связей натурализма с романтизмом, возрождения романтизма в последующую микроэпоху модерна в некоторой степени позволит пролить свет на взаимодействие сходных процессов в творчестве Г. Гауптмана.

В большинстве литературоведческих работ подчеркивается влияние романтизма на рубеже XIX – XX вв.³⁰. Основоположник германской филологии в России профессор Ф. П. Браун (1862 – 1942) считал, что «романтизм возрождается в новых формах, но со старым идейным содержанием», «искусство нашего времени во многом напоминает то, что было прежде пережито» [98, с. 209]. В. М. Жирмунский (1891 – 1971), посвятивший свою книгу «Немецкий романтизм и современная мистика» Брауну, расширяет его позицию, подчеркивая, что «романтизм перестает быть только литературным фактом, становится новой формой чувствования, формой переживания жизни» [139, с. 9]. Предметом особого рассмотрения оказывается тот апофеоз свободы, который, как писал в дальнейшем А. В. Карельский (1936 – 1993), являлся реакцией на духовное порабощение. Именно поэтому «романтизм дождался своего часа – XIX век заканчивается бурным всплеском неоромантических течений, ими же открывается век XX» [153, с. 167]. Подобное «открытие» было запрограммировано в самих мировоззренческих концепциях романтиков. Их чувство жизни – стремле-

30 Исключением в некоторой степени являются выводы Ф. П. Фёдорова. Он наблюдает в романтизме и неоромантизме разную картину мира: «романтический – это мир реальности и сверхреальности, ... неоромантический мир – это в основе своей односферный мир, сверхреальная сфера в ... неоромантической картине мира отсутствует» [231, с. 107].

ние в неведомую даль, в безграничный простор небес, непрестанное движение, неприятие покоя, застоя – всегда привлекательно, особенно в то время, считает, например, современная немецкая исследовательница М. Депперманн, когда «в обществе наблюдается чрезмерное увлечение научно-техническим прогрессом, тогда и выдвигается мысль об эстетизации современности» [301, s. 25]. Романтизм в качестве спасения от духовной катастрофы в самой своей повторяемости черпает огромную силу, становится «немецкой судьбой, великим, национальным движением» [301, s. 24].

Можно заметить, что, обретая новое бытие на рубеже XIX – XX вв., романтизм подвергается процессу интерференции, столь важному в модерне. Речь идет о взаимодействии кажущихся разных вещей («Interferenzstellen»), о таком их сближении, которое выявляет значимость каждого из них. Исследователи модерна связывают процесс интерференции с одной из ведущих идей модерна – с идеей бесконечности, неисчерпаемости, поскольку каждый раз, под влиянием интерференции, получаются разные, новые соединения, образования, которые движут модерн вперед, не позволяют ему завершиться. Так, немецкий философ Ю. Хабермас (J. Habermas, 1929), размышляя в своей книге «Философский дискурс в модерне» («Der Philosophische Diskurs der Moderne», 1985) об интерференции, рассматривает ее сквозь призму теории коммуникации, которая «основана на столкновении разных точек зрения, <...> самосознание не может проявляться в оппозиции к прошлой эпохе, <...> конституирует себя только как пересечение времени и вечности» [337, s. 12]. Интерференция в значении коммуникации, как ее представляет Хабермас, проявляется наиболее наглядно на рубеже XIX – XX вв. в сложном мировоззренческом разговоре между романтизмом прошлой эпохи и натурализмом двадцатого столетия. Их сопряжение позволяет сделать следующие выводы.

Романтизм прошлого, соприкасаясь с натурализмом нового времени, самообновляется, заново прочитывается. Э. Курциус, ведя речь о непрерывности истории литературы, подчеркивая, что все эпохи тесно связаны воспоминаниями друг о друге, обращает внимание на причудливое соединение 1750 и 1832 года, он называет это «дивизией классики и романтики» [300, s. 274]. Такая дивизия, к которой во второй половине века примыкает наследник немецкого романтизма Р. Вагнер, вторгается в культурный мир на рубеже XIX – XX вв., влияет

на него и отчасти подавляет, но не разрушает окончательно, а напротив, сама изменяется. Интерференция, как видно, оказывается возможной благодаря особой готовности к посредничеству между эпохами, к тому трансферу, благодаря которому возникают новые художественные конструкции. Они и определяют специфику романтизма на рубеже XIX – XX вв. Препятствие, достаточно прочно утвердившееся в литературоведении определение «неоромантизм», в данном случае представляется не совсем логичным. Во-первых, в силу того, что понятие лишено терминологической строгости; во-вторых, потому что в слове «неоромантизм» акцентируется, бесспорно, новизна («нео»), но не подчеркивается ее неперемный исследовательский характер. Напротив, определение «романтизм на рубеже XIX – XX вв.» не только вбирает в себя смысловые коннотации «неоромантизма», но и значительно их расширяет: говорит и о периоде, который подвергается осмыслению, и о ракурсе исследования – это новый романтизм, романтизм иной микроэпохи модерна, которая отличается от прежней, конца XVIII – начала XIX столетия, но имеет с ней самую прочную связь. Кроме того, хотя в модерне главным считается постижение прошлой традиции в ее причудливых отношениях близости – дальности, а понятие новизны является побочным, само собой разумеющимся, но этимологически оно заложено в слове «модерн». Без стремления к новизне не может состояться посредничество между эпохами, без ощущения новизны отсутствует возможность истолкования прошлого.

Так, раннему романтизму, по меткому замечанию Р. Хух, свойственно «температуруобывание» [371, s. 163], но в дальнейшем он, вступая в тесные контакты с натурализмом, взаимодействует с ним по принципу «старого» и «нового». Подобное взаимодействие протекает весьма своеобразно. Романтизм сам становится «новым», произрастая из натурализма, обогащает его «старым» романтическим содержанием. Натурализм, изначально впитав в себя «дивизию» прошлого классико-романтического времени, произвольно обретает то чувство жизни, движение и становление которой остро ощущали романтики.

Обращает на себя внимание подход к проблеме Г. Бара. Он, называя натурализм заблуждением, ратуя за его преодоление, в то же время предлагает рецепт улучшения – ввести в натурализм «романтику нервов». Само зарождение подобной мысли может служить дока-

зательством изначального внутреннего синтеза натурализма и романтизма, их смыкания на глубокой основе. Таковой становится тема природы, натурфилософская мысль о ее одушевлении, всеобщем одухотворении, о тайне, сокрытой в недрах природы. Столь существенный момент романтической концепции бытия развивается, к примеру, в следующую эпоху модерна историком литературы, критиком и новеллистом Л. Бергом. Он, во многих пунктах придерживаясь выводов Бара, называет натуралистов вечными идеалистами, подчеркивает, что «в натурализме есть что-то от прошлого, что-то тянет в будущее – это природа», поэтому натурализму «надо придать иррациональный ход, <...> вера в реальность ничего не дает» [408, s 190]. Характерно, что У. Шперл, занимающийся рассмотрением мистики в постромантическом времени, замечает ее у братьев Харт, которые, с точки зрения исследователя, усилили мистицизм Фехнера. Предметом особого размышления для Шперла становится статья Г. Ландауера «Скепсис и мистика», работа В. Бельше «О ценности мистики», пишет он и о мистицизме Геккеля [452, s. 100]. Мистика воспринимается Шперлом в общем культурном дискурсе модерна, в котором натуралисты занимают одно из первых мест.

«Новые» романтики, находя в натурализме подтверждение своих прежних постулатов, смогли существенно их расширить. Такое расширение оказалось возможным за счет более тесного, чем было в прошлом столетии, соединения естественных наук с мистикой, теософией и оккультизмом. Так, К. Дю-Прел подчеркивает в «Философии мистики», что он сам является сторонником теории эволюции, поскольку принцип развития царит и в потустороннем мире. Дю-Прел утверждает, что «исходной точкой, приведшей его к мистике, послужила научная система дарвинизма» [135, с. 125]. Сходным образом Р. Штейнер, ведя речь о мистике на заре духовной жизни, говорит, что посвятил свою книгу великому естествоиспытателю Э. Геккелю, пытаясь показать правомерность его круга мыслей. Романтические определения мистики как философской тайны, теософской теории, духовного чутья к бесконечному получают еще большее развитие под влиянием теории «глубокого мрака бессознательного» философа Э. фон Гартмана (1842 – 1906). Он считает, что в мистике наиболее проявляется склонность к бессознательному, поэтому мистика, «проходя через всю культурную историю человечества, меняла свой характер,

но всегда отстаивала свое существование <...> истинная мистика глубоко лежит в существе человека» [112, с. 249]. Подобные выводы Гартмана позволяют говорить о близости его устремлений с романтиками начала века. Так, ученый фармацевт, химик, известный исследователь в области электричества И. Риттер (1776 – 1810) в письме философу, теологу Ф. Баадеру (1765 – 1841) поэтически определяет то состояние, которое в будущем Гартман свяжет с мистикой бессознательного: «Каждый носит в себе свою сомнамбулу и сам ее магнетизирует» [371, с. 84]. Гартман, выражаясь более конкретно, но не столь образно – возвышенно, несколько расширяет романтические «сомнамбулические» концепции и приходит к сходным выводам: «мистика – это содержание чувств, мыслей, определенный род и способ восприятия мира» [112, с. 259].

Саморасширение романтизма на рубеже веков ведет к его самопознанию. В данном модернистском понятии скрывается решающий вопрос – как и каким образом происходит взаимодействие двух движений: познание собственной традиции и ее современное истолкование. В данном случае необходимо иметь в виду «узловой пункт», по определению А. И. Жеребина, касающийся религиозного мирозерцания [138, с. 271]. Оно, приобретая характер «нового» на рубеже XVIII – XIX века, постепенно становится «старым», но, постигая себя самое, вновь является в статусе «нового». Столь сложные и интересные процессы, возникающие в едином пространстве макроэпохи модерна, связаны с постижением романтиками мира и человека, их последующим отречением и дальнейшим религиозным обретением.

Мистика и религия для ранних романтиков являлись равными понятиями. Осознаваемая через них божественная бесконечность, попытка объяснения с предельной полнотой того, что по своей природе необъяснимо, позволяла им сделать выводы о мистичности философии в целом. «Тайна, – писал Ф. Шлегель, – может быть сообщена только таинственным образом» [256, с. 224]. Тайна бесконечного субъекта Шеллинга, который «проходит через всю природу» [251, с. 493], общеромантический постулат Шлейермахера о существовании всего конечного в бесконечном способствовали утверждению мысли о всеобщей гармонии в мире. Идея всеединства, вытекающая из романтического монизма, объясняющего видимое бытие через субъективную рефлексию душевной монады («Seelenmonade»), как пред-

ставляет культурную ситуацию на рубеже веков М. Фик, приводит к «новой» религии. Она, основанная на свободном духе, на отталкивании от устойчивых традиций, от формализма официальной церкви, манифестировала познание божественного в собственной душе. «Новая» романтическая религия осознается как «жизнь в бесконечной природе целого <...> слияние человека с вечным в непосредственном единстве созерцания и чувства» [258, с. 75]. Так писал Шлейермахер, в «Речах о религии» которого «нашли место все романтические мечты и переживания» [239, с. 149].

Отречение романтиков от своих постулатов, в частности от важнейшего из них, согласно которому религия – это сама жизнь, мистическим образом воспринимаемая, является одной из самых сложных и непонятных проблем. Для Г. Гейне, наиболее близкого по времени последователя романтиков, переход в католичество, отречение от собственных убеждений относится к разряду патологии. «Тяготение к материнскому лону католической церкви» объясняется Гейне тем, что «они любили в изуродованном облике дохристианскую религию своих отцов» [357, s. 119]. Некоторое время спустя Р. Хух рассмотрит данный вопрос с несколько иной позиции. В склонности романтиков к католичеству она увидит их возвращение к самим себе: «в этом заложена всеобщность <...> католичество воспринималось как прарелигия <...> культ Марии представлялся в аспекте вечной женственности («Ewigweibliche»), в котором сглаживаются противоречия. Католичество мыслится романтиками в качестве основы единства, вновь возникает «новая» религия» [370, s. 49]. Вероятно, объяснения поэта Гейне и писательницы Р. Хух, доверчиво относящейся к литературной традиции недавнего прошлого, позволяют вписать романтическое отречение в общий контекст модернистских размышлений. Д. Кемпер называет их грузом, «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» [156, с. 17].

Скорее всего, благодаря подобному осознанию раннеромантические религиозные постулаты оживают и вновь набирают силу на рубеже веков. Прежняя мысль, связанная с обновлением христианства, вновь оказывается актуальной. Мыслители и художники слова обобщают прежний культурный опыт и приходят к далеко неутешитель-

тельными выводам. Современная ситуация парадоксальным образом напоминает ту, которая, как казалось, осталась в далеком прошлом – в XV веке, когда вершилась немецкая Реформация. Э. Геккель подробно описывает ее в статье «Бог в природе»: «В середине XIX века католическая церковь объявила войну наукам, в 1870 году папа заявил о своей непогрешимости, католики следили за воспитанием детей в школах³¹, накладывали запреты на те отрасли знания, которые казались им предосудительными. Князя Бисмарка, который, посредством культуркампф («Kulturkampf») в 1872 – 1875 года, старался освободить немецкую культуру от гнета папской тирании, вся либеральная пресса величала новым Лютером» [118, с. 32]. Ранее Г. Гейне, называя М. Лютера «самым немецким человеком во всей немецкой истории», в то же время со свойственной ему виртуозной иронической манерой подчеркивал так называемые итоги Реформации: «торговцы индulgенциями были изгнаны, хорошенькие наложницы священнослужителей заменены холодными, законными супругами» [357, s. 42]. Несмотря на то, что на рубеже XIX – XX вв. акценты несколько смещаются и интерес к пикантным личным ситуациям служителей церкви отступает на задний план, так называемые реформационные свершения представляются столь же малозначительными, как это казалось Г. Гейне. Немецкий врач, физиолог, психолог, последователь Фехнера В. Вундт (1832 – 1920) особо подчеркивает, что «Реформация стала бороться против тех идей, из которых вышла, <...> мистики навлекли на себя преследования <...> постижение внутренней сущности веры вновь привело к следованию внешней обрядовой стороне религии» [109, с.120].

Размышления Вундта дают ответ на вопрос, почему Германия на рубеже XIX – XX вв. оказалась объята теми же настроениями, которые доказали свою недееспособность уже в доромантическую и послеромантическую эпоху. С одной стороны, напрашивается вывод о цикличности движения истории, о ее неизменной повторяемости, которая, согласно оценке философа, культуролога Г. Маркузе (1898 – 1979), всегда приводит к тому, что «борьба <...> заканчивается уста-

31 На эту тему написана драма М. Дрейера (1862 - 1946) «Кандидат». Молодой учитель лишается своего статуса, поскольку он «проповедует дарвинизм, что пагубно сказывается на молодом поколении» [24, с. 56]. Глава учебного заведения считает, что «науке не место в школе, вера не должна быть потеряна» [24, с. 71]. Поскольку молодой человек не желает вернуться в стан истинно верующих, то его отстраняют от преподавания.

новлением новой «улучшенной» системы господства. Прогресс осуществляется путем совершенствования цепей» [182, с. 320]. Такими цепями становится массовое религиозное сознание, следовать внешней обрядовой стороне легче и предпочтительнее, чем познавать божественное в глубине своей души. Инакомыслия стараются не допускать, оно равно ереси, о которой столь восторженно отзывался Шлейермахер, призывая вернуть ей «славное, положительное значение» [258, с. 191]. Шлейермахер не говорит конкретно, что он имеет в виду под позитивным значением ереси. Однако вполне ясно, что речь идет о самостоятельной, индивидуальной религии, которая всегда основывается на инакомыслии, отклонении от общепринятых взглядов и убеждений. Отречение от подобной внутренней установки влечет за собой ту общую историческую диалектику, о которой вдохновенно повествовал еще Гердер: «одна чаша весов не может опуститься, чтобы другая не поднялась» [125, с. 408].

С этим и связана другая сторона вопроса. Чем больше происходило отречение от индивидуальной религии, тем весомее проявляла себя религия массовая. Однако чем сильнее и значительнее она становилась, тем больше ощущалась потребность в религии индивидуальной. Ее основные критерии те же, что и в прошлом столетии: против внешнего показного благочестия, церковного культа, обращения к заветам первобытного христианства, поиск зачарованного бога, которого можно обрести только в себе самом. Об этом говорят естествоиспытатель Э. Геккель, автор книги «Становление и исчезновение» К. Штерн, тайновед Р. Штейнер. Огромным успехом пользовалась книга известного тюрингенского теолога Д. Штрауса (1808 – 1874) «Старая и новая вера» («Der alte und der neue Glaube», 1872), которая, как известно, вызвала сильное недовольство Ф. Ницше. Он в работе «Дэвид Штраус, исповедник и писатель» (1873) называет автора «типичным филистером с узкой, черствой душой», иронично объявляет Штрауса оракулом, подчеркивает, что «ценит его как актера, который играет наивного гения и классика» [192, с.101]. Столь негативная оценка Ницше вызвана в первую очередь местоимением «мы», часто употребляемым Штраусом. Для Ницше «мы» – это те, «которым свойственен наименее открытый ум для всех высших интересов человечества» [192, с. 82]. Возмущен Ницше и «приговорами» Канту, Шлейермахеру, которые позволяет себе оглашать Штраус. Вероятно, автор

«Заратустры» во многом прав, однако в данном случае важна не объективная истина, вытекающая из толкования книги Штрауса, а четкая постановка им вопроса, связанного с разграничением старой и новой веры. Со «старой» связывается догматическая идеология, с «новой» – свободная вера. В ней главной становится идея гуманности, внутренняя потребность человека оставаться благородным и добрым. Индивидуальная религия совести, как называет ее физиолог Г. В. Николаи (1874 – 1964), состоит в особом мистическом состоянии: «верить в человечество и гордиться тем, что человек существует» [191, с. 242].

Столь явная мировоззренческая переключка классико-романтического времени и следующей за ним микроэпохи модерна свидетельствует не о трафаретной тематической вербализации, а подтверждает недостаточную решаемость проблемы в прошлом. Она требует дополнительной расшифровки, более тщательного размышления. Опыт романтиков опроверг сам себя и нуждался в новом повторении, новом освещении. Прежняя мысль об индивидуальной религии доминирует, сама повторяемость свидетельствует о ее продуктивности, необходимости развертывания в современности. Напрашивается вывод об особом субстанциональном движении, в котором доминантой является триединство как основа всякого построения. Ф. Шеллинг в «Системе трансцендентного идеализма» выдвигает триаду: тезис – антитезис – синтез [251, с. 279]. Создается представление о «трехактной парадигме спиралевидного развития, восходящей к Библии и неоплатоникам», согласно которым «всякий процесс начинается с нерасчлененного целого, затем распадается на мелкие части, в итоге приходит к высокоорганизованной целостности» [138, с. 286]. Соответственно можно представить эволюционное движение романтизма: иенский (нерасчлененное целое, тезис) – постиенский (распадение, антитезис) – романтизм на рубеже XIX – XX вв. (высокоорганизованная целостность, синтез).

При этом необходимо учесть следующее. Романтики Иены, выдвигая идею всеединства, видели ее наиболее полное художественное воплощение в драме. Ф. Шлегель в статье «Об изучении греческой поэзии» пишет о философской трагедии, подчеркивая при этом, что не будет подробно развивать теорию, поскольку это еще неизвестный феномен. Тем не менее он пытается его раскрыть, отталкиваясь от своего впечатления «Гамлета» Шекспира – единственного примера,

как считает Шлегель, философской трагедии. Главное, с точки зрения романтика Иены, это постановка вопросов «человека и судьбы, именно в них величайшая множественность сочетается с величайшим единством» [256, с.111]. Решение подобных вопросов приводит к мысли «о дисгармоничности, героем овладевает чувство нравственного отчаяния, душа раскалывается от противоречий, мир и человек объят хаосом» [256, с. 113]. Но чем он сильнее, «тем возникает большее стремление к единству. Гармония целого воцаряется тогда, когда диссонансы кажутся непреодолимыми» [256, с. 115].

Обращает на себя внимание тот факт, что романтики в большинстве своем не пробуют силы в драматическом искусстве. Беспорно, выделяются постановки Л. Тика, развивается драма под пером Г. Фон Клейста, который оценивается литературоведами как родоначальник «новой драмы», в Вене ставятся трагедии Ф. Грильпарцера, З. Вернер создает «трагедию рока». Однако тотального распространения драма не получила. Ответ на вопрос, почему подобное оказалось возможным, кроется в большей степени в поэтических декларациях ранних романтиков. Так, Ф. Шлегель возражает против попыток популяризировать поэзию, выносить ее на суд публики, «это приведет к снижению поэтического взгляда, внесет банальность и пошлость в художественное творение» [257, с. 114]. Для романтиков неприемлемо массовое зрелище, опасаются они и искусства, в основе которого лежит современный материал, иными словами, всего того, без чего трудно представить себе драму как высший род поэзии.

Можно предположить и другой ответ. С. Вьетта, отмечая критико-рефлексивный процесс модерна, подчеркивает, что «в 1900 году вершится реализация того, о чем раньше говорили романтики <...> на рубеже XIX – XX вв. их идеи практически осуществляются» [458, с. 36]. В романтической Иене происходит постулирование драматических идей, художественное их воплощение достается на долю следующей переходной эпохе. Не случайно Р. Вагнер утверждал, что «драма будущего возникнет тогда, когда родится новая религия» [100, с. 79]. Возрожденный романтизм, более масштабно, чем в прошлое столетие, манифестируя новую религию, сохранил «старое» содержание (идею всеединства, осознания мистической сущности жизни, чувство присутствия конечного в бесконечном), но расцвел в иных формах –

драматических, которые проступили в концентрированной форме через столетие.

Вопросы и творческие задания

1. Неоромантические тенденции на рубеже XIX – XX века. Почему, на ваш взгляд, романтизм обоел второе бытие?

2. Как вы понимаете процесс интерференции? Как он связан с важнейшими принципами модерна бесконечности, неисчерпаемости?

3. Специфика романтизма на рубеже веков. Трактовка и теоретическое обоснование принципа неоромантизм.

4. Как естественные науки соединяются с мистикой, теософией и религией? Прокомментировать в этом плане драму М. Хальбе «Поток», написанную в 1905 году.

В драме «Поток» («*der Storm*») речь идёт о трёх братьях, один из которых – Петер – утаил истинное завещание отца. Не совсем ясно, какова была действительная воля покойного – разделить все поровну, оставить наследство только двум братьям – Генриху и Якову, или же наградить лишь последнего, как он сам неоднократно утверждает. Однако не вызывает сомнений то, что один Петер не может быть владельцем всего имущества. Спор из-за этого, жуткие воспоминания прошлого (смерть маленьких детей Петера и его жены Ренаты), непрестанно усиливающийся шторм, со страшной силой бушующий в феврале, попытка Якова прорубить плотину, чтобы отомстить Петеру, старания последнего подобных действий не допустить, гибель обоих в воде в финале составляют содержание данной драмы.

Нетрудно заметить, что М. Гальбе, желая максимально сблизить искусство с природой, организывает сюжет так, что в развитии событий обнаруживается тесная связь между бушующим потоком и поступками (как в прошлом, так и в настоящем) ведущих персонажей: чем мощнее шторм, тем неистовее оказывается разлад между героями, в то же время чем резче их разногласия, тем ощутимее становится буйство стихии. Вначале о шторме только говорят, вспоминают о его страшных последствиях в прошлом, но уже в начале второго действия шторм набирает силу, в ремарках сказано, что шторм грохочет, гудит и шумит, представляет сильную угрозу. Одновременно нарастает

конфликт среди персонажей: Якоб начинает смотреть на Генриха как на соперника, Рената ощущает сильное чувство к Генриху, просит его уехать, но предварительно желает, чтобы Петер публично признал свою вину. В третьем действии шторм ревет, набрасывается на дом, грозя его свалить, дико и жутко воет ветер. Шторм теперь рядом, он практически проник в дом, сотрясает его, из-за шума и грохота трудно разговаривать. Интенсификации силы и мощи шторма соответствует бурное и в высшей степени экспансивное развитие последнего действия: раскрытие тайны завещания, взаимные обвинения братьев, нежелание Петера сознаваться в содеянном, попытка претворения в жизнь своей недавней угрозы – сломать плотину – со стороны Якоба.

Подобное композиционное формирование отражает общую установку конца XIX–начала XX века – понимание персонифицированного природного бытия в нерушимом материально - духовном единстве. Геккель проводит эту мысль в третьей части «Мировых загадок», рекламируя древнюю ионическую философию с её доминантой одушевлённого первоначала как истока философии натуралистической; для поэта и писателя Р. Демеля (R. Demel, 1863–1920) «отсутствие первопричины лишает художественный текст содержательности» [Demel 1987, s. 290]; философ, психолог Т. Липпс (Th. Lipps, 1851–1914), не связанный напрямую с натуралистическим движением, тем не менее вступает с ним в мировоззренческий контакт, утверждая единое одушевлённое начало – мироцелое, которое «имеет важное эстетическое значение, подлежит эстетической оценке и должно быть понято эстетически» [Липпс 2007, с. 68].

Такая эстетизация мироцелого представлена М. Гальбе через образ шторма, который воспринимается как метафора поэтического, индивидуального сознания. Традиционное, берущее начало с античности, представление о воде как о естественном элементе, с которым связана идея становления, движения, развития, столь ценная на рубеже веков, раскрывается М. Гальбе через понятие тайны («das Geheimnis») всеобщей метаморфозы, проявляющей себя через единую внешнюю («äußerlich») и внутреннюю («innerlich») штормовую сущность природы. На рубеже веков метафора, с её акцентом на наглядность, на почти обязательную антропоморфность, о чём говорит, к примеру, Ф. Ницше в произведении «Об истине и лжи» («Человек, будучи гением зодчества, стоит намного выше пчелы, она строит из

воска, который находится в природе, он — из понятий, которые создаёт из самого себя» [Ницше 2003, с. 374]), интересна не столько своей семантикой, сколько внутренней созидательной энергией, которой её наделяет художник-творец. На такую функцию метафоры обратил внимание немецкий философ Х. Блюменберг (H. Blumenberg) (1920–1996), подчёркивая, что «вся история мышления постигается через метафоры, вся действительность — это лишь метафоры индивидуального сознания» [Blumenberg 2003, s. 142].

В первом действии шторм называется старым Ульрихом — дядей трёх братьев — «гневным чудовищем» (ein wildest Biest), причём, не сравнивается, а именно называется. Благодаря эпитету «гневный», прилагаемого к шторму, создаётся не только образная картина необузданной стихии с её великой и страшной силой, всё сметающей на своём пути и всех поражающей, но и складывается представление о шторме как о некоем живом апейроне — бесконечном начале, первоэлементе, о котором шла речь в древней ионической философии. В данном случае это начало гневное, его непрерывное движение (поток воды), разрушительное действие представлено М. Гальбе по образцу античного миропонимания — миропорядок изначально задан, человек не в состоянии его изменить, может лишь покоряться ему и надеяться, что шторм пройдёт стороной, не будет столь разрушительным.

Однако восприятие шторма как пагубного, бесконтрольного единого начала значимо лишь в прошлом — об этом читает в старых хрониках Якоб, делится воспоминаниями Ульрих со своим младшим племянником. В настоящем индивид пытается вступить в контакт с миром, выстроить свои отношения с ним — отчасти понять природу шторма и хотя бы немного ему противостоять. В тексте попытки подобного понимания и противостояния связаны с защитой от шторма — воздвигается плотина, представленная автором персонифицировано: она «может сдержать чудовище, а может и не сдержать, выпустит его» [Halbe 2014, s. 6], сходным образом ветер «может принести тучи, а может их разогнать» [Halbe 2014, s. 8].

Намеренно создаваемая панорама всеобщего одушевления позволяет М. Гальбе достаточно чётко выявить оппозиции — «там снаружи» и «там внутри». Их значение может быть раскрыто через толкование слов «die Bewegung» und «das Treiben». Кажущиеся синони-

мичные пары в тексте Гальбе перестают быть таковыми, приобретают смысл антонимов, поскольку их семантика предполагает разное восприятие хода шторма, выявление его природы: «die Bewegung» – свободное, ничем и никем не ограниченное движение, «das Treiben» – движение, в котором доминирует принуждение.

В связи с этим чрезвычайно важной оказывается позиция ведущих персонажей. Их реакция на шторм, как показывает М. Гальбе, вписывает их в смысловое пространство «там снаружи», или «там внутри». Например, в депеше о надвигающемся шторме, которую получает Петер, представление о стихии вводится словом «Bewegung»: «Storm hier setzt sich soeben in Bewegung» [Halbe 2014, s. 37], задача Петера, соответственно, справиться с тем, что снаружи: «Nehm' ich' s mit dem da draußen auf <...>. » [Halbe 2014, s. 69], узнать, кто сильнее «< ...> wer stärker ist der Storm oder wir» [Halbe 2014, s. 68]. Однако тот же Петер подсознательно чувствует, что в шторме есть некое таинственное начало, никому, ему – Петеру – в первую очередь, неподвластное. Шторм, разыгравшийся «там снаружи», действует по какой-то своей определённой логике, которая причудливым образом акцентируется на том, что «там внутри». Петер не знает и не хочет знать эту логику, однако его рассказ о гибели детей на плотине формулируется странным образом – шторм кажется Петеру живым существом, грозящим ему кулаком: «Es ist, als wenn der Storm selber seine Faust nach ihnen ausgestreckt hat» [Halbe 2014, s. 22]. Олицетворение, оформленное посредством словосочетания «как если бы» («als wenn»), служит доказательством сильнейшей эмоциональной реакции Петера, которая не утратила свою силу и мощь даже спустя годы. С одной стороны, ему не в чем себя упрекнуть, он действительно не виновен в смерти детей, но, с другой стороны, созданный его воображением образ шторма, простирающего свою карающую длань в направлении Петера, невольно заставляют его свою вину ощущать. Сам не отдавая себе в этом отчёта, Петер интуитивно воспринимает движение шторма с позиции «das Treiben». Не случайно именно в этот момент он признаётся Ренате в содеянном прошлом преступлении – в сокрытии завещания отца.

Старый Ульрих, подобно Петеру, оценивает шторм с точки зрения «там снаружи», но, в отличие от Петера, считает, что действовать против стихии, предстающей видимому взору, невозможно, какие-

либо защитные меры оказываются бесполезными и бессмысленными, поскольку со времён Адама шторм имеет свой ход («Seit Adams Zeit hat der Storm seinen Lauf gehabt» [Halbe 2014, s. 47], будет делать, что захочет, никто не знает, кто это есть («Wer es ist») [Halbe 2014, s. 94]. Чёткая убеждённость Ульриха, что всё будет идти так, как «снаружи» («Es wird gehen, wie mit dem da draußen») [Halbe 2014, s. 45], тот, кто «снаружи» диктует свои законы тем, кто «внутри», наиболее ярко проявляется во время разговора с Генрихом.

На первый взгляд, между ними мало общего – Ульрих считает, что посягать на стихию бессмысленно, Генрих, напротив, полон решимости направить шторм в новое русло, свести опасность к минимуму, считает, что может это сделать, благодаря своим чертежам, вычислениям, приобретённым умениям и навыкам. Между тем аргументы, приводимые Генрихом, сам способ его рассуждений позволяют говорить о позиционном согласии героев – шторм, значимый для них «снаружи», является одушевлённым субъектом, а не безжизненным объектом. Сближает дядю со средним племянником и основная посылка в отношении движения шторма, оба связывают его с «das Treiben». При этом возникает весьма парадоксальная ситуация. Ульрих, при всей своей уверенности в могуществе шторма, убежденности его влияния на человеческую жизнь, удивлении, вызванным желанием Генриха подняться над тем, кто снаружи («Denkst du wirklich, das du gegen den draußen aufkommst» [Halbe 2014, s. 46], воспринимает его принудительный ход и приход с чисто внешней стороны – лёд сначала крепко лежит, но наступает определённый час, он разбивается, шторм приходит в движение («Es kommt ins Treiben. Da kann das Eis so fest gepackt liegen, wenn seine Uhr geschlagen hat, kommt er ins Treiben» [Halbe 2014, s. 45]. Напротив, Генрих свою чисто практическую задачу – выравнивание шторма, перевод его в другое русло, собирается выполнить на основании глубоких раздумий о внутренней сущности природной стихии. Он называет её хищным зверем, которого надо медленно, осторожно, бережно приманить и заманить, принудить делать то, что хочет человек («Wir kommen ihm eben <...> langsam, vorsichtig, Schritt um Schritt! Nicht mit Gewalt! Nein, mit List! Wir locken und ködern ihn sozusagen. Und eines Morgen haben wir ihn in das neue Bett eingefangen und lassen ihn nicht mehr heraus» [Halbe 2014, s. 46]. В представлении Генриха шторм – не гневное чудовище, как ра-

нее говорил Ульрих, а дикий зверь, которого загоняют в ловушку и больше не выпускают.

Как видно, принуждение – «das Treiben» – в обоих случаях основывается на чисто внешних реалиях: Ульрих имеет в виду природные процессы, заставляющие шторм двигаться, Генрих выдвигает на передний план феномен человеческого мышления, благодаря которому можно управлять примарными явлениями, подвергать их метаморфозе. Тесная связь с естественно-научным дискурсом эпохи рубежа веков кажется вполне закономерной, но для М. Гальбе смещение центра тяжести только в сторону личности, с её познаниями, с её научным предвидением, наконец, с её кажущимися правильными действиями, представляется несколько искусственным.

Подобной искусственности полностью лишён младший брат Яков. М. Гальбе в «Заметках о литературе и искусстве» (1900) писал о необходимости «введения в драму естественного, природного человека» [Halbe 1987, s.266]. Такой герой, по замыслу драматурга, контрастирует с другими, но его роль этим исчерпывается. Он не может служить примером остальным персонажам, поэтически воплощать авторское кредо «человека чувственного, страстного, пылкого, с горячей кровью и разбитым сердцем», как о том мечтал З. Ленц [Lenz 1980, s. 370], быть образцом наивного создания – «искренности против искусства притворяться», о чём столь проникновенно пишет Ф. Шиллер в работе о «Наивной и сентиментальной поэзии», наконец, несомненная, зачастую намеренно подчёркиваемая автором, связь героя с романтическими персонажами прошлой эпохи – мечтателями и отчасти бунтарями – практически полностью разрушается в конце. Яков в конце предстаёт в качестве деструкциониста – хочет сломать плотину, обрекая на смерть не только своего ненавистного соперника и презираемого брата Петера, но и всех тех, кто живёт в этих местах, в первую очередь столь любимую им Ренату. Между тем именно Яков является, по замыслу М. Гальбе, тем персонажем, благодаря которому искусство приобретает высокий статус природы. Основания для подобного утверждения могут быть следующими.

Якоба трудно вписать как в пространство «снаружи», так и в пространство «внутри», но хотя он не рассуждает о шторме, не старается объяснить его суть, не задумывается о его природе. Яков любит жену своего старшего брата Ренату, его сердце полно этой любо-

вью и ничто иное Якоба не трогает. Правда, он связывает с потоком «жизнь, или судьбу, или что-то вроде этого», люди оказываются льдинами, которые несутся в море («Der Storm, der ist das Leben oder das Schicksal oder so was, und die Menschen das sind die Eisschollen, die reinen weise runter zur See» [Halbe 2014, s. 75]. Несмотря на то, что природа шторма не может быть исчерпана даже такими глобальными понятиями, как жизнь, судьба и «что-то вроде этого», Якоб оказывается единственным, кто хотя бы отчасти приближается к постижению стихии как великого таинства всеобщего бытия.

Доказательством служит его сон – видение, о котором Яков рассказывает Ренате. Сам Якоб считает его пророческим, воспринимает в качестве знака сверху – ему кажется, что две звезды, которые он замечает на ясном небосклоне, воплощают его и брата Генриха судьбу, вернее, счастье кого-либо из них с Ренатой. Звезда Якоба (вечерняя звезда, как он неоднократно подчёркивает, *der Abendstern*) победила – первой выглянула из-за туч, теперь, младший брат Петера уверен в этом, всё будет хорошо, и они, подобно двум ланям на льдине, которых замечает Якоб, унесутся в море. Однако видение Якоба в драме М. Гальбе «Поток» рассеивается: столь ярко сиявшая во сне вечерняя звезда Якоба померкнет в реальности, Рената изначально отдаёт предпочтение Генриху, две лани, называемые Якобом король и королева, наяву окажутся двумя братьями, которых поток, скажет впоследствии Ульрих, навеки убаюкал вместе в сон («Jetzt wiegt sie der Storm zusammen in der Schlaf») [Halbe 2014, s. 99].

Однако дело заключается не в предсказаниях будущего, явленного логикой сна, а в тех важнейших образах, которые позволяют назвать драму Гальбе природной: трясина, в которой на некоторое время завяз Якоб, свет луны, освещающий всё вокруг, звезды, сияющие на тёмном небосклоне. Думается, что эти образы следует трактовать в контексте работы И. Я. Баховена (Johann Jakob Bachofen, 1815–1887), связанной с исследованием древней символики могил («Versuch über die Gräber der Alten», 1859). Среди натуралистов, в частности в кружке на Фридрихсхаген, членом которого был М. Гальбе, пользовалась особой популярностью данная книга швейцарского учёного. Он, размышляя об идее становления, столь важной на рубеже веков, усматривает её реализацию в тех природных началах, которые свидетельствуют, с точки зрения Баховена, о господстве перемен, не-

постоянстве – одной из важнейших идей конца XIX столетия. Одним из таких природных начал является луна, которая, «предстаёт в вечном изменении, в вечном движении – увеличении (росте) и уменьшении (убывании)» [Vachofen 1857, s. 77], под светом луны, считает Баховен, «кажется всё преходящим, бранным, расплывчатым, размытым» [Vachofen 1857, s. 72], звёзды, благодаря своей световой природе, «соединяют видимый (материальный) и невидимый (нематериальный) мир, <...> высвечивая первый, позволяют предугадать второй» [Vachofen 1857, s. 74], наконец, болото, к которому «имеет луна прямое отношение, поскольку природа как у болота, так и у луны ночная, <...> тёмная глубина порождает активные жизненные потенции» [Vachofen 1857, s. 119].

Их пробуждение у Якоба показывает М. Гальбе. Младший брат Петера и Генриха, чудом уцелевший от полного погружения в трясину (зацепился за сук), способен, благодаря свету месяца, блеску звёзд, не только постигнуть природные границы между мирами, но и ощутить союз с ними, осознать свою принадлежность как к видимому бытию, так и к невидимому. Такое проникновение в тайны вселенной, совершающееся на подсознательном уровне, предрасполагает к ощущению в себе разрушительной силы шторма – он хочет разбить плотину и выпустить шторм на волю. Однако попытка подобного разрушения влечёт за собой созидание, причём и во внешнем, и во внутреннем плане. Первый обусловлен разрешением конфликтной ситуации – Генрих становится единственным хозяином имения, их предполагаемый союз с Ренатой оказывается вполне вероятным. Второй план связан с темой искупления. Вина в значительной степени слагается с Петера, он её загладил тем, что, как говорит Генрих, «<...> пал ради нас всех <...> спас плотину и всю страну» («Peter ist für uns alle gefallen. Peter hat den Damm und das Land gerettet») [Halbe 2014, s. 111]. Что касается Якоба, то он называется жертвой, так считает Генрих и задаёт риторический вопрос; «Кто может сказать (имеет мужество), что он виноват?!» («Er war ein Opfer! Wer hat den Mut, ihn schuldig zu sprechen?») [Halbe 2014, s. 110]. Несмотря на предполагаемую метаморфозу, связанную с некоторыми изменениями к лучшему, финальные аккорды приобретают минорное звучание — тихие голоса действующих лиц, непрекращающиеся рыдания Ренаты.

Итак, хотя практически все герои драмы воспринимают шторм с позиции «там снаружи, но подсознательно оценивают его под углом зрения «там внутри». Такая оценка приближает их к овладению великой природной тайной, осознанию в ней нерушимого единства двух противоположных начал (äußerlich – innerlich).

5. Как раньше романтики конца XVIII – XIX века понимали мистику и религию? Почему они отреклись от своих постулатов?

6. Почему раннеромантическое религиозное мышление набирает силу на следующем рубеже веков? В чем его современность?

7. Специфика массовой и индивидуальной религии. В чем сходство и различие?

8. Согласны ли вы с точкой зрения, что опыт романтиков опроверг сам себя?

9. Как вы понимаете мысль А.И. Жеребина о «трехактной парадигме спиралевидного развития» в связи с возрождением романтизма на рубеже веков?

10. Почему в романтизме не возникло драматического искусства?

11. Что такое критико-рефлексивный процесс в модерне? Как он связан с возрождением романтических идей на рубеже XIX – XX века?

Список рекомендуемой литературы.

1. Гальбе, М. Поток [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1903. – 80 с.
2. Гиршфелд, Г. Путь к свету [Рукопись] / Г. Гиршфелд. – М., 1910. – 42 с.
3. Дрейер, М. Зимний сон / М. Дрейер. – СПб., 1912. – 56 с.
4. Фульда, А. Дурак [Рукопись] / А. Фульда. – М., 1908. – 64 с.
5. Новалис. Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – 343 с.
6. Ницше, Ф. Давид Штраус, исповедник и писатель / Ф. Ницше // Несвоевременные размышления. – Л.: Лениздат, команда А, 2014 – 6 ISBN: 978-5-4453-0741-9 – 416 с.

7. Ницше, Ф. Казус Вагнер / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 978-5-17-043166-3 – С. 411 – 447.
8. Тен, И. Философия искусства / И. Тен. – М.: Республика, 1996.– 351 с.
9. Тик, Л. Краски / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
10. Толмачев, В. М. Неоромантизм / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – ISBN: 5-93264-026-X. – С. 640 –646
11. Франк, С. Л. Шлейермахер / С. Л. Франк // Речи о религии. Монологи / Ф. Шлейермахер. – СПб.: Алетейя, 1994.– 304 с.
12. Франке, К. История немецкой литературы / К. Франке. – СПб.: Герольд, 1904. – 593 с.
13. Шлейермахер, Ф. Д. Речи о религии к образованным людям её презирующим / Ф. Д. Шлейермахер. – СПб.: Наука, 1994.– 335 с.
14. Шопенгауэр, А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992.– 472 с.
15. Anz, T. Gesund oder kfrank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur / T. Anz. – Stuttgart: Metzler, 1980. – 259 s.
16. Assmann, A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München: Verlag Bek, 1993 – 320 s.
17. Assmann, A. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. – 278 s.
18. Assmann, A. Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann, D. Harth. – Frankfurt am Main: Verlag Fischer, 1991. – 320 s.
19. Assmann, A. Zur Metaphorik der Erinnerung / A. Assmann, D. Harth. – München: Verlag Bek, 1991. – 247 s.
20. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 1. – 170 s.

4.2. «Homo religiosus» – «новая» религиозная философия Г. Гауптмана. Экзистенция мира (Wiederkunft) и экзистенция личности (Wiedergeburt)

Г. Гауптман является одним из тех драматургов, в которых дух романтики присутствовал изначально. Он писал, что «это весьма значительная, если не основная часть моей натуры» [342, s. 285]. Скорее всего, романтика как особенность натуры, своеобразная душевная организация и способствовала глубокому проникновению в романтическую эпоху прошлого столетия. Г. Гауптман тонко чувствует романтизм именно потому, что сам преклоняется перед мечтой, грезой, силой фантазии, благодаря которым «все остальное уходило на задний план» [342, s. 60], восхищается снами, «позволяющими при пробуждении внимательно всматриваться в жизнь» [342, s. 162], ему свойственны медитации, «свободные представления, которые овладевают человеком наяву» [342, s. 45]. Если его образы величественны, пишет драматург, то в силу того, что он «пропускает сознание через сокровища фантазии, <...> всегда ориентируется на нее, поэтому и в образах заключается нечто такое, что сложно обнаружить» [342, s. 654]. «Нечто такое» ощущалось уже в его первых драмах, «сокровища фантазии» раскрылись изначально, натуралистические темы и проблемы получали романтическое освещение, в недрах так называемых романтических драм продолжали исследоваться сложные вопросы, подвергавшиеся обсуждению в союзе «Прорыв» и на совместных встречах Фридрихсхаген.

Как отмечает большинство исследователей, за Г. Гауптманом закрепилось слово «непостижимый» («unergründet»). Так, Р. Мюллер подчеркивает, что «подобное определение осталось ведущим спустя много лет после его смерти, равным образом и его литературная манера – крепкопишущий («festgeschrieben»)» [406, с. 400]. Такая манера, в полной мере воплотившаяся в первом творении «Перед восходом солнца», позволяет вести речь о специфике мастерства Г. Гауптмана. Он усматривает развитие искусства в целом и себя самого в частности в постоянном влиянии старого на новое, что можно представить посредством процесса кристаллизации. Драматург художественно описывает его, привлекая внимание к «старой ветке»: она, «извлеченная из целебного источника, становится «новой» – очень

красивой, покрытой сверкающими кристалликами. Каждый из них что-то означает, все вместе они создают непередаваемую красоту, которая, однако, не может проявиться полностью без наличия главной, доминирующей составляющей – старой ветки» [343, s. 75].

Как видно, Г. Гауптман, размышляя о важнейших процессах «старого» и «нового», вбирающих в себя сущность искусства и его собственного творчества, отдает предпочтение «старому». Он уверен, что «новое» без существенной ориентации на «старое» не может ярко сверкать и переливаться разноцветными кристаллами. «Старым», чрезвычайно значимым и дорогим, драматург считает и свое собственное романтическое сознание, и романтизм в значении литературного направления на рубеже XVIII – XIX вв. Писатель проникает внутренним взором в современный ему общекультурный процесс, и его субъективное Я подвергается кристаллизационной обработке – на романтическое восприятие накладываются натуралистические принципы. Сливаясь друг с другом, они вступают в связь, приобретают единую, достаточно отчетливую форму – романтико-натуралистическую.

Такая сложная, но достаточно закономерная форма для рубежа XIX–XX вв. определяется и своеобразной религией Г. Гауптмана. Он называет ее «*Nomo religiosus*», подчеркивает ее нравственный, а не моральный смысл. Данное противопоставление заслуживает пристального внимания. Драматург писал о том, что «моральный пункт должен быть полностью преодолен в религиозном сознании <...> в морали нет и не может быть особого христианского чутья, того чувства, которое нельзя терять, именно в нем есть глубокое содержание, величайший нравственный смысл» [350, s. 55]. Слова «*Moralität*» и «*Sittlichkeit*» приобретают в сознании Г. Гауптмана противоположное значение, становятся антонимами. Он не комментирует свою позицию подробно, однако можно предполагать, что «*mores*» воспринимается Г. Гауптманом в том значении, в котором оно впервые введено Цицероном – нечто общепринятое, традиционное³². Не случайно драматург

32 Цицерон переводит на латинский язык аристотелевское понятие «этическая добродетель» как мораль – «*moralitet*». В его знаменитом выражении: «О времена! О нравы!» («*O tempora! O mores!*») подчеркивается осуждение общества, в котором происходят постоянные заговоры. В позднем трактате «Об обязанностях» («*De Officiis*») речь идет о красоте морали, объединяющей всех мужей: «Мораль – это прекрасно, особенно если мы видим её в другом человеке, тогда она нас больше волнует... Ничто так не объединяет, как сходство морали» [245, с. 54]. Для Цицерона мораль – общественное понятие, именно на основании морали возможно создание справедливого мира.

пишет, что «христианская мораль ограничивает человека, исключает чувственность <...> из-за религиозной морали человек стал рабом <...> современное поколение изуродовано христианством» [350, s. 25]. Г. Гауптман возражает против слепого подчинения и повиновения, что непременно происходит, если человек склоняется к общественной религии. Это «плоская религия, больная, <...> является продуктом общего соглашения священников» [350, s. 196], они «делают из здоровых людей больных, поскольку считают их грешниками, священник общается с нашим духом, калечит его, а мы кладем нашу душевную боль на исповедальный стул, на котором получают отпущение грехов даже убийцы» [342, s. 726]. Подобные впечатления Г. Гауптмана о религии, неприятие ее моральной стороны, позволяют понять его восклицание: «Религия, но не священники!» [351, s. 130].

Понятие нравственности («die Sittlichkeit») постигается Г. Гауптманом в аристотелевском смысле, в значении внутреннего порядка души, который оберегается человеком. Драматург определяет нравственность как понятие сугубо личное, связанное с этикой человека. Отсюда и складывается концепция о нравственной религии – это индивидуальное чувство, «блаженство души», как называет его драматург [350, s. 52]. Человек, «всматриваясь в себя внутренним взором, начинает лучше понимать жизнь, мир в целом» [342, s. 162]. Г. Гауптман подчеркивает, что «для каждого возникает задача самоуглубления, это возможно только через индивидуальную религию» [350, s. 196]. Не случайно немецкий драматург восхищается «Речами о религии» Шлейермахера, идеи которого, как совершенно справедливо отмечает С. Л. Франк в предисловии к произведениям религиозного философа конца XVIII – начала XIX века, «продолжали влиять на немецкую мысль, от него идет непрерывная нить традиции и духовного воздействия на последующее поколение» [239, с. 9]. Важна такая традиция и для Г. Гауптмана, для него большое значение имеют представление Шлейермахера о религии как о жизни «в бесконечной природе целого», желание «потревожить людей сократовскими вопросами – можно ли быть одновременно мудрым и благочестивым» [258, с. 69]. Г. Гауптман уверен, что подобное возможно, если «ощутить себя человеком религиозно думающим, а не повинующимся и подчиняющимся авторитетам, в первую очередь священникам» [350, s. 156].

Интересно, что Г. Гауптман, будучи писателем времени модерна, называет себя экстремальным идеалистом, подчеркивая тем самым столь важную в романтизме и заново осмысливаемую на последующем рубеже веков концентрацию личности на себе самой. Драматург писал, что его религиозные убеждения определяются «тайной склонностью к подпольному христианству». Такую склонность он обнаруживает в герое Ф.М. Достоевского Алеше Карамазове, отмечая, что этот образ «вошел в его плоть и кровь» [342, s. 458]. Создается ощущение, что Г. Гауптман, вступая в проникновенную беседу с героем русской литературы, который представлял значительный интерес для немецкого культурного сознания в современное драматургу время, невольно раскрывает в себе самом нечто доселе непонятое, неразгаданное. Таковым и оказываются его экстремально-идеалистические воззрения, благодаря которым «осуществляется и поиск таинственной картины прошлого, и воплощение ее в настоящем» [342, s. 223]. Подобные размышления немецкого драматурга требуют основательной расшифровки.

«Поиск таинственной картины прошлого», осознаваемый Г. Гауптманом как «подпольное христианство», заставляет обратиться к тем временам, в которых могут прослеживаться истоки столь загадочной «таинственной картины», рисуемой драматургом в своем воображении. В первую очередь следует иметь в виду немецкую мистическую традицию, основным постулатом которой является представление о боге, утратившем личностные черты. М. Экхарт считает, что «бог действует без своих образов, чем свободнее ты от образов, тем больше погружен в себя» [183, с. 46]. «Таинственное богословие» Н. Кузанского строится на мистическом чувстве проникновения в неизведанное: «До тех пор, пока желающий видеть твое лицо держится каких-то представлений о нем, он далек от твоего лика» [167, с. 89]. В немецкой идеалистической философии представления мистиков переосмысливаются, однако позиция остается практически прежней – атрибуты бога, его телесную сущность, ни создать, ни воплотить невозможно. Таково и «совершеннейшее существо, имеющего бесконечные атрибуты» [218, с. 46] Спинозы, таков мировой разум «субъекта, который прошел через природу» [250, с. 493] Шеллинга. Подобные толкования остаются в пределах своей первоначальной критической функции – отрицание общепринятой и почитание индивидуальной

религии. Правда, столь серьезная оппозиционная функция не помешала в дальнейшем Г. Гейне сделать вывод, сформулированный посредством свойственной ему иронии, о немецком идеализме в целом: «<...>идеалисты так долго фильтровали божество через всевозможные отвлеченности, что в конце концов от него ничего не осталось» [357, s. 73]³³.

Создается впечатление, что ориентация на истоки, способные прояснить «подпольное христианство» Г. Гауптмана, не приводит к ощутимым результатам. Мистическая мысль о проникновенных взаимоотношениях человека с богом, лик которого скрыт, трансформируется в идеалистической философии в пантеистическую теорию о природном божестве, являющимся причиной всех вещей. Такая фильтрация, выражаясь образным языком Гейне, в ничто, не могла отвечать потребностям поэтического мышления Г. Гауптмана. Оппозиционный пафос прошлого близок немецкому драматургу, соответствует его религиозной энергии, той, которая, с точки зрения Виндельбанда «свойственна всей немецкой культуре <...> пытающейся решить вопрос о встрече человека с богом» [107, с. 137]. Однако «религиозно думающий» человек, как его определяет Г. Гауптман, не повинующийся авторитетам и создающий собственную индивидуальную религию, должен зрительно воссоздать образ Христа. Подобное воссоздание чрезвычайно важно для немецкого драматурга, поскольку именно через него проявляются контуры «таинственной картины», названной драматургом «подпольным христианством».

Неслучайно и определение Г. Гауптмана своей индивидуальной религии – «Homo religiosus», сходное с тем, что Гердер столетием раньше назвал религией высокой гуманности человека («die Religion die höchste Humanität des Menschen»). Главное в «человеческой религии» («Homo religiosus») Г. Гауптмана – это высокое этическое чувство, осознание которого приводит к постижению неразрывного соединения *Philia* и «*Sophia*», чувство причастности человека к богу, бо-

33 Характерно, что образ Христа в поэме «Германия - зимняя сказка» в главе 13 является доминирующим, поэтически зримо воссозданным: он проступает из утреннего тумана, из розовой дымки: «Und als der Morgennebel zerrann, / Da sah ich am Wege ragen, / Im Frührotschein, das Bild des Manns, / Der an das Kreuz geschlagen». Все усилия Христа, связанные с попытками исправить мир, оказались тщетны, темнота и мрак навечно поселились на земле, их не под силу развеять даже Христу. Он пытался спасти мир и людей, умер на кресте, но зло проникло в души людей, поселилось там навечно. Распятый Христос должен служить поэту примером для острастки, но возводится им в статус романтика, мечтателя, бунтаря, становится в этом смысле поэтическим двойником самого Гейне: «Unglücklicher Schwärmer, jetzt hängst du am Kreuz / Als warnendes Exempel».

га к человеку. При этом этический смысл столь неразрывного единения раскрывается, с точки зрения Г. Гауптмана, через акцентирование несколько иных ценностей, чем было принято ранее. Так, Спиноза был против сострадания, считая его «дурным и бесполезным» [218, с. 67], Кант, подчеркивая могучий закон долга, отмечал несколько более слабый закон человечности [148]. Ведущей религиозно-этической ценностью для Г. Гауптмана становится сочувствие, сострадание и милосердие, то, что было в целом, за редким исключением, чуждо этической мысли прошлых лет. Немецкий драматург, напротив, все, что связано с чувством страдания и, соответственно, сострадания, называет божественным законом, который должен стать человеческим.

Поэтому логичен религиозный сюжет «таинственной картины» Г. Гауптмана – это гибель Сына на кресте. Он погиб ради людей, обьятый иллюзией, грезой о возможности спасения человечества. Именно за это и любит его драматург, преклоняется «перед его душевными муками, перед силой иллюзии» [342, s. 537]. Г. Гауптман, мысленно соединяя и сопоставляя себя – человека – с Христом, подчеркивает, что сам он «не был на кресте, но имел его перед глазами – это то, что называется любовью к людям, такое чувство со мною везде <...> Я вкушал благословение бога, который испытывал мучения, я имел часть его силы – любовь к человечеству» [342, s. 538]. Можно полностью согласиться с мнением исследователя творчества Г. Гауптмана К. Гуцке, который, говоря о доминанте идеи страданий во всех творениях Г. Гауптмана, подчеркивает их «специфическую заложенность в самом принципе мирового порядка... страдания изначально заданы, метафизически укоренены... они есть само творение» [333, s.14].

Страдания, как видно, являются для Г. Гауптмана нравственным наставником человека. Природа страдания, считает немецкий драматург, божественна, страдающий человек ценностно возвышен, поскольку ощущает в себе «благословение мучившегося бога». Страдания выявляют глубины жизни, раскрывают ее нравственный потенциал, подчеркивают основную этическую установку – любовь к человечеству.

Именно она приводит Г. Гауптмана к особым этическим размышлениям. Он отмечает, что читает с большим интересом книги Д. Штрауса «Жизнь Иисуса» и «Старая и новая вера». Не видя в них ни-

чего принципиально иного, что не было бы высказано раньше, Г. Гауптман в то же время не принимает чрезмерно критической, на его взгляд, позиции Ницше в отношении Д. Штрауса. Подчеркивая, что рассуждения последнего «являются парафразой темы «Заратустры», концептуально произрастают из него» [342, s. 671], Г. Гауптман не ощущает в критике Ницше того, что составляет, по глубокому убеждению драматурга, основу нравственной религиозной концепции – понятия христианской любви. «Ницше не знает ее, не может знать, не способен ее почувствовать. У него отсутствует понятие созидательной любви, лишь любовь под вуалью увлекает его», – пишет драматург и добавляет, что «любовь – это магическая, глубокая мистерия души, для нее необходимо ощущение подлинной религии» [351, s. 37]. Таковой была душа Христа в «таинственном прошлом», таковую необходимо воплотить в настоящем.

Г. Гауптман размышляет о сложном мистическом чувстве, с помощью которого он постигает нравственную религию Христа, и подчеркивает ее доминирующий признак – это была религия индивидуальная, «она шла вразрез с господствующей тогда официальной религией: «Христос был не признан, не понят, не имел ничего общего с нашей современной религией» [350, s. 196]. Именно поэтому выводы Новалиса, «касающиеся всеобщего объединения посредством папства» [347, s. 23], Г. Гауптмана повергают в сильное недоумение. Он считает подобное объединение, основанное на общественной морали, в корне непригодным, поскольку индивид «вынужден посещать церковные службы, этот никому не нужный и ни на что непригодный *Nokus – rokus*» [347, s. 26].

В философии «новой» религии Г. Гауптмана, названной им «*Nomo religiosus*», можно выделить две части: «*Wiederkunft*» («вечное возвращение»), вбирающее в себя суть мира, и «*Wiedergeburt*» («вечное рождение»), связанное с экзистенцией личности. Их сложное тематическое переплетение и составляет «*Totalorganismus*» «новой» религии Г. Гауптмана.

Полное представление о «*Wiederkunft*» дает весьма значимая для Г. Гауптмана мифологема из «Эдды» – «*Goldene Scheibe*» («золотой диск»). Немецкий драматург интересуется скандинавской мифологией, находит в древних сказаниях глубокую символику. Так,

«Goldene Scheibe»³⁴ Г. Гауптман связывает с обновлением мира, он, погрязший во зле, придет к концу, тогда внезапно появится золотой диск, боги вновь будут с ним играть. В дневниках Г. Гауптман отмечает, что «"образ золотого диска" стал символом вечного возвращения, гармонии, света, счастья. Он держал меня в сетях и все сильнее завораживал» [350, s. 154].

Стоит отметить, что в дневнике после слов «золотой диск» стоит «сжигание» – «гибель старого мира и обретение нового» [351, s. 32]. Подобное обретение является следствием движения человеческого духа к новому рождению – «Wiedergeburt». Г. Гауптман считает, что «наступает такой момент в жизни человека, когда надо оставить себя прежнего и обрести себя иного» [344, s. 205]. Философское осмысление и драматургическое воплощение категории «Wiedergeburt» возникает у Г. Гауптмана благодаря глубокому осмыслению мистической традиции прошлого – новое рождение, начиная с размышлений Майстера Экхарта, воспринималось как божественное озарение души, связанное с благодатью, блаженством. Но особенное впечатление производят на Г. Гауптмана тексты Я. Беме, выдержку из «Утренней зари» которого он приводит в своем дневнике: «Когда дух божественной любви проникает в мой дух, тогда наступает новое, духовное рождение» [351, s. 132].

Следует иметь в виду, что романтики конца прошлого столетия восхищались Беме, называли его мистиком природной, поскольку Беме, с их точки зрения, мог читать знаки необъятной вселенной, постигать их сокровенное значение. В литературоведении, кроме того, подчеркивается, что «мифопоэтика романтиков начинается с изучения работ Парацельса, который, как и Беме, мог постигать мистические природные письмена» [443, s. 27]. В результате «оживления» мистики писатели и мыслители эпохи модерна вновь обращаются к творческому наследию прошлого, несколько пересматривая его. Понятие «Wiedergeburt» не изменяется в смысловом отношении, но несколько

34 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, подобная шашкам и шахматам. Что конкретно представляет собой эта игра, не ясно. Г. 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 1 мая 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» [350, s. 154].

расширяется. Так, Э. фот Гартман, написавший книгу о Парацельсе, выделяет его мысли о мудрой любви. Именно она, по Гартману, «способствует бессознательному стремлению к бесконечности, доминанте иррационального начала во всякой духовной деятельности» [111, с. 59]. Такая доминанта и называется Гартманом «Wiedergeburt». Г. Гауптман, знакомый с философской установкой своего современника, сопоставляет с ней позицию Бельше, согласно которой «"Wiedergeburt" – высокая любовь, без которой немислимо восприятие единой субстанции» [91, с. 68]. Важна для Г. Гауптмана и точка зрения Геккеля, который связывал «Wiedergeburt» с теорией атомов: «Они вступают между собой в различные комбинации, приобретают разное видовое и смысловое наполнение» [120, с. 324]. В этой связи следует упомянуть и столь почитаемого немецким драматургом оккультиста Дю-Прела. Он, подчеркивая близость человека к трансцендентному миру, считал, что «он совершенствует свою внутреннюю суть, обретает каждый раз новое рождение» [135, с. 578]. Понятие «Wiedergeburt», таким образом, подчиняется особой модернистской логике трансфера: ее мистическая значимость сохраняется, но наполняется особым натуралистическим смыслом, который, будучи закреплен в научном естествознании, причудливым образом проявляется в позиции оккультизма.

Г. Гауптман, вступая в самую тесную связь и с традицией прошлого, перерабатывая современные мировоззренческие установки, становится не только наследником романтических постулатов, но и их творческим модификатором. Он создает философскую драму, ту, о которой лишь грезил романтики, но, боясь предоставить свое творение большинству, отказались от мысли о ее воплощении. 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.

Вопросы и творческие задания

1. Как вы понимаете «романтика» и «романтизм»? Что между ними общего? В чем заключается существенное отличие?
2. Что можно сказать о натуре Гауптмана? Каково свойство его души? Преклоняется ли он перед романтической эпохой прошлого столетия? В чем выражается подобное преклонение?
3. Почему за Гауптманом закрепилось слово «непостижимый»?
4. Что для Гауптмана значит «старый» в связи с реакцией на романтизм прошлого? Как это можно трактовать с точки зрения «нового» романтизма?
5. Какова религия Гауптмана? В чем ее специфика?
6. Почему Гауптман называет себя экстремальным идеалистом? Что он имеет в виду?
7. Как понимать «подпольное христианство» писателя? Что он сам говорит об этом?
8. Смысл религии Гауптмана «Homo religiosus». В чем ее этическое значение? Это «массовая», или «индивидуальная» религия? Почему? Как вы это можете трактовать?
9. Образ Христа в мировоззренческой картине Гауптмана. Тема страданий.
10. Две части в «новой религии» Гауптмана. Как в них проявляется идея всеединства, воспетая романтиками раннего этапа?
11. Почему для Гауптмана так важна мифологема из «Эдды» «Goldene Scheibe»? Точки соприкосновения данной мифологемы с понятием Гауптманом «золотого диска».
12. Вы согласны с тем, что Гауптман является не только наследником романтических традиций, но и их творческим модификатором? Докажите аргументированно.

Список рекомендуемой литературы

1. Аствацатуров, А. Г. Предисловие / А. Г. Аствацатуров // В. М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. – СПб.: Аксиома, 1996. – 231 с. ISBN 5 -85862-106-6.
2. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер. – М.: Эксмо, 2001. – 797 с. – ISBN: 5-7921-0445-X
3. Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция / А. В. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 163 – 171.
4. Карельский, А. В. Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – М.: РГГУ, 2007. – 605 с. – ISBN: 9785728109655
5. Федоров, Ф. П. Неоромантизм / Ф. П. Федоров // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Литература, 1997. – № 8. – С. 106 – 118.
6. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с.
7. Ференци, Ш. Интроекция и трансфер / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2011. – 60 с. – ISBN5-9292-0007-6
8. Fick, M. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende / M. Fick. – Tübingen: Niemeyer, 1993. – 652 s.
9. Schmitz, W. G. Hauptmanns dichterisches Wohnen / W. Schmitz. – Dresden: Thelem, 2010. – 322 s. – ISBN 978-3-935712-36-1
10. Schneidewin, M. Das Räthsel des G. Hauptmanns Märchen-drama / M. Schneidewin. – Leipzig: Fleischer, 1897. – 89 s.
11. Schreiber, H. G. Hauptmann und Irrationale / H. Schreiber. – Wien; Leipzig: J. Schönleitner, 1946. – 232 s.
12. Schrimpf, H. J. G. Hauptmann: Wege der Forschung / H. J. Schrimpf. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. – 550 s.

4.3. «Потонувший колокол» – философская драма сознания. Нравственное прозрение индивида: обретение себя в мире и мира для себя

Г. Гауптман называет «Потонувший колокол» («Die versunkene Glocke», 1896) драмой-сказкой (Märchendrama). Кажется, что подобное жанровое определение вполне закономерно. На рубеже XIX – XX вв, как отмечается в большинстве литературоведческих работ, жанр сказки обретает новое рождение³⁵. Оно, подчеркивает М. Машатске, объясняется «ориентацией на натуралистическую концепцию, является ее продолжением и расширением, но средства выразительности становятся иными, поэтическая образность меняется» [397, s. 192]. Данное утверждение оказывается чрезвычайно важным. Оно доказывает непрерывность литературного процесса, выявляет чувство целого, согласно которому натурализм и возрожденный через него (и в значительной степени благодаря ему) романтизм не могут рассматриваться изолированно, отдельно. Так, С. Вьетта, раскрывая творческое и радостное восприятие природы Новалисом, называет его «подлинным натуралистом, таким, которому свойственно пробуждение природной мысли» [458, s. 79]. Не случайно «подлинный натуралист» – романтический поэт Новалис – оказывается интересен на рубеже XIX – XX вв. «Понять Новалиса, – пишет Браун, – значит исчерпывающе понять немецкий романтизм <...> возрожденный романтизм не мог не оглянуться на свое прошлое. Ярче всех из тумана забвения высвечивается Новалис» [98, с. 289]. Одним из наиболее ярких доказательств такого высвечивания могут служить «сказочные» ассоциации Г. Гауптмана, в большинстве случаев почерпнутые им у Новалиса.

Для Г. Гауптмана Новалис был одним из любимых романтических поэтов, у немецкого драматурга чрезвычайно много рефлексий из Новалиса. Так, Г. Гауптман видит «сказочность» в его высказывании: «Мы – дети солнца и враги ночи». Художник слова на рубеже веков считает, что в нем «сквозит мысль о грандиозной борьбе уни-

35 Действительно, многие художники слова данного переходного времени обращаются к названному жанру. Можно указать на драму-сказку Г. Гиршфельда (1873 - 1917) «Путь к свету», в которой тёмный дух Ганкиль отрывается от мести во имя любви, обретает то, чего так жаждал раньше, - прекрасные эльфы берут его в свой хоровод. Драматург Л. Фулда (1862 - 1939), известный в среде натуралистов произведением «Потерянный рай» («Die verlorene Paradis», 1890), в 1892 году пишет драму-сказку в стихах «Талисман» («Talisman»), сюжет которой почти дословно повторяет «Новое платье короля» Г. Андерсена.

версума (день – ночь), в которой каждый человек принимает непосредственное и невольное участие» [351, s.187]. В суточных изменениях Г. Гауптман всегда видел нечто мистическое: «Ночь вызывает страх, это прерывание дня, утро – свидетельство того, что человеку удалось пережить день» [342, s. 536]. Индивид, считает Г. Гауптман, причастен ходу целого, и с этой причастностью, соответственно, связано его самоопределение. Поэтическое проявление подобного самоопределения, по Г. Гауптману, воплощается в сказке, высвечивается в сказочном жанре, приобретает в нем очевидность.

Новалис, как известно, назвал сказку канонem поэзии, все поэтическое должно быть сказочным: «Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesi. Alles Poetische muß märchenhaft sein». Новалис, модернистски представляя «сказочную» проблему, изначально подчеркивает ее амбивалентный признак: сказка – это не просто канон, но канон, разрушающий сам себя и непрерывно восстанавливающийся. Такая модернистская трактовка ощущается в утверждении сказочной традиции, в провозглашении не только ее незыблемости, но и неперемennого разрушения. Так, Новалис называет сказку ансамблем удивительных вещей, они составляют каноническую сущность сказки как сновидения без связи, удивительное смешение («wunderbare Art mit ganzen Geisterwelt vermischt sein»), явленное через музыкальную фантазию, гармонию эоловой арфы, наконец, через саму природу («Ein Märchen ist wie ein Traumbild, ohne Zusammenhang <...>.ein Ensambel wunderbarer Dinge...eine musikalische Phantasie, die harmonischen Folgen einer Äolscherfe, das ist die Naturselbst»). Однако такой согласованный канонический ансамбль ведет к природной анархии («Naturanarchie»), которая поэтически закрепляется за сказкой, провозглашается одним из ее ведущих признаков. Получается, что главное в сказочном каноне не его установление, а, напротив, его непрестанное анархическое изменение, творческое преобразование.

Именно так и ощущает сказку Г. Гауптман. Под «канонem поэзии» он понимает идею творчества, поданную и осмысленную драматически. Наполненная глобальным универсальным содержанием, поэтически осознанная в виде грандиозной «ночной – дневной» борьбы, сказка в представлении Г. Гауптмана дает возможность мыслить о целом. Само понятие сказки теряет свою жанровую направленность, выходит за свои канонические пределы. Такой выход предугадывался

в «магическом идеализме» Новалиса, сущность которого, как пишет А. Г. Аствацатуров, – «в открытости человека миру, в проникновении в сокровенный смысл вещей, в преодолении наложенных на человека предписаний не выходить за схемы рассудка» [86, с. 25].

Неслучайно сказка обретает новое бытие в драмах наследника романтизма Р. Вагнера, что само по себе является свидетельством непрерывности «сказочной» традиции, эволюции «сказочных» форм. Г. Гауптман чрезвычайно ценит Р. Вагнера³⁶, называет его великим и глубоким музыкантом, создавшим одно из самых загадочных творений – «Кольцо Нибелунгов». У Вагнера, считает Г. Гауптман, «вечно манящее, великое, сверхъестественное искусство, в котором внутренне ощутишь некий неуловимый элемент, вспыхивающий из земных недр» [351, s. 86]. Драматическая «сказка» Вагнера, в которой девы Рейна, великаны, карлики, боги, валькирии и люди «являются веткой с дерева жизни» [351, s. 108], интуитивно прочувствована Г. Гауптманом.

Не случайно первоначальное название «Потонувшего колокола» – «Высокое колесо». Г. Гауптман подчеркивал, что сам образ « "высокого колеса" ассоциируется у него с драмой Вагнера, особенно с ее финалом – в борьбе великанов и богов прежний мир сгорает, светлые языки пламени врываются в зал Валгаллы, наступает новый круг времени, новое, высокое колесо начинает заново свое движение» [350, s. 41]. Г. Гауптман был знаком с достаточно устойчивыми трактовками образов круга, колеса. Они, определяемые в романтическую эпоху как «изначальный природный синтез конечного и бесконечного, субстанции и акциденции» [256, с. 364], в дальнейшем подвергаются некоторой модернизации. Круг образно представляет «царящий и господствующий повсюду природный закон, это символ вечного возвращения жизни к себе самой. Круг есть одновременное завершение бытия и возвращение к его началу, поскольку в каждом удалении от исходного пункта заложено приближение к нему» [282, s. 227]. Г. Гауптман сходным образом воспринимает круг как нечто божественное, таинственное и мистическое. В круге, считает немецкий драматург, смыкается видимое и невидимое, конечное и бесконечное, пользуясь тер-

36 У Г. Гауптмана есть фрагмент драмы «Нибелунги», он подчеркивал, что драматический разговор о Нибелунгах вечен, они жили в прошлом, обитают в настоящем, их присутствие в будущем несомненно. Нибелунги - это жизненная драма [350, s. 290].

минологией Канта, – ноумены и феномены. Круг для Г. Гауптмана – символический знак целого, знак глобального синтеза. Поэтому в дневнике он особо выделяет слова автора «Кольца Нибелунгов», касающиеся 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» [100, с. 62].

Данные слова Вагнера позволяют говорить об особом модернистском синтезе, основанном на магии аналогий, но обретающих в конце XIX столетия не свойственную им ранее драматическую интенцию. Г. Гауптман ориентируется, таким образом, на «сказочный» «магический идеализм» Новалиса, в котором немецкого драматурга привлекает мысль об открытости сознания вечности, а также на размышления Вагнера о произведениях будущего, на его «сказочную» жизненную драму «Кольцо Нибелунгов». Драма-сказка мыслится как сама жизнь в ее непрерывном потоке развития, как великое стремление к всеединству, осуществимое благодаря рефлексии субъективного духа.

Мастер Генрих – герой драмы Г. Гауптмана «Потонувший колокол» – не удовлетворен 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 принес лишь страдания, творческие порывы его давно безнадежно иссякли.

Драма-сказка «Потонувший колокол» – многоплановое, многослойное произведение, оно не подлежит однозначной трактовке³⁷. В многочисленных работах, в которых даются разнообразные комментарии к «Потонувшему колоколу», исследова-

37 Не случайно исследователи сопоставляют его с «Фаустом» Гёте, ведь это творение, «требующее от исследователя использование сразу нескольких призм, которые способны представить "Фауста" как единое целое..., многоуровневой информации, получаемой от текста» [87, с. 415].

тели разбирают его отдельные аспекты³⁸. Обращает на себя внимание несколько странный факт. Несмотря на то, что практически во всех литературоведческих исследованиях драма-сказка Г. Гауптмана определяется как символическое произведение, однако сам образ-символ не называется, практически не комментируется. Предполагается, что таковым является колокол, ведущая роль которого закреплена в названии произведения.

По этому поводу можно сказать следующее. Символическое значение драмы-сказки Г. Гауптмана кажется бесспорным. Вывод Жирмунского о «символизме, понимаемом в Германии как неоромантизм» [140, с. 260], представляется наиболее логичным. Как известно, философия символа сложилась в Германии в романтическую эпоху, ее новое осмысление на следующем рубеже веков предоставляет художникам слова возможность вводить в свои творения образ-символ. Он, неисчерпаемо трактуемый, заставляет идею произведения проявиться косвенным образом, «выйти за рамки своей чувственной постигаемости» [110, с. 123]. Однако образ-символ должен быть осмыслен, назван, словесно определен, от этого зависит понимание идеи произведения. В противном случае текст будет лишен открытости, приобретет замкнутость в себе самом. Следовательно, от образа-символа, введенного в художественную ткань произведения, зависит бытие самого текста, постижение им своей собственной сокровенной тайны, ее раскрытие и, как следствие этого, своеобразный прорыв в бесконечность.

Между тем колокол в качестве образа-символа весьма незначительно связан с подобным прорывом. Кажется, что особой тайны в нем нет, более того, отсутствует важная связь между символическим обликом (в данном случае колоколом) и его

38 Для примера можно назвать М. Шнайдевина. Он почти сразу же, с момента постановки драмы-сказки Г. Гауптмана, заговорил о загадке произведения, о её сложном раскрытии (M. Schneidewin. *Das Räthsel des G. Hauptman's Märchendramas*. 1897). В середине XX века исследователей в целом интересуют иррациональные образы и мотивы в «Потонувшем колоколе» (H. Schreiber. *G. Hauptmann und Irrationale*. Wien, Leipzig, 1946). С ними связывается и ими определяется поэтика произведения (B. Wille. *Erinnerungen an G. Hauptmann*. 1928). В конце прошлого и начале нынешнего столетия комментари к столь загадочному произведению немецкого драматурга становятся несколько прозаическими, в частности стали обсуждаться вопросы, касающиеся моральной стороны поведения главного героя: слабый или сильный человек мастер Генрих, можно ли назвать его талантливым, прав ли он, оставляя жену и детей (W. Leppmann. *G. Hauptmann*. Berlin, 2007). Литературоведчески востребованные размышления П. Шпренгеля об эпохе, об историческом времени, в которое создавался и писался «Потонувший колокол», позволяют понять и почувствовать сложную поэтику художественного текста (P. Sprengel. *G. Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung*. München, 1984), но вопрос о загадке произведения, изначально поставленный, постепенно отошёл на задний план.

предполагаемым значением. Бесспорно, можно говорить об идее творения, воплощаемой через образ колокола, о бесконечном движении к совершенству мастера-литейщика. Однако колокол, сотворенный в долине, упал в пропасть, а работа над тем, который Генрих пытается отлить в горах, так и не завершилась. Следовательно, можно вести речь о неудавшемся творении, о его полном отсутствии, нечто предметное не создается, не закрепляется зримо в конечном. О глобальном единении с бесконечным не может идти речь уже потому, что нет самого символического предмета.

Г. Гауптман так строит свое произведение, что, используя определение С. Аверинцева, «в нем присутствует некий смысл, что позволяет образу выйти за свои пределы, интимно слиться с образом, но не быть ему тождественным» [77, с.156]. Такой выход образа-символа за свои пределы в драме Г. Гауптмана позволяет особым образом увидеть задачу героя-литейщика Генриха. Он должен не создать творение (колокол), а постигнуть жизнь в ее целостности, этической значимости, иначе творение и сам процесс творчества не имеет смысла, оказывается не нужным, не востребованным в первую очередь самим героем. Символическая наполненность образа колокола, который потонул, исчез из сферы видимости, связывается с жизненным ходом и исходом, выводит тем самым повествование за собственные внешние рамки, придает ему бесконечную полноту. Не случайно Г. Гауптман указывал, что «колокол может пониматься и как жизнь в целом, макрокосм, и как душа отдельного индивида, микрокосм» [350, s. 88]. Душа индивида должна слиться с душой мира, постигнуть ее глобальную этическую суть, ощутить в себе власть этоса и незыблемые нравственные ценности.

В «Потонувшем колоколе» Г. Гауптман драматически исследует сложный путь героя к новому рождению – «Wiedergeburt», показывает стадии сознания мастером Генрихом бытия. Драма композиционно построена на синтезе настроений, «когда логика действия диктуется логикой изменения чувств героя» [138, с. 64]. Драматический конфликт определяется неразрешимыми противоречиями в душе героя, противоречиями, которыми охвачен мир в целом. Генриху, как почти всем героям Г. Гауптмана, свойственен бинаризм – «центральный принцип мышления, весьма рано сформировавшийся в виде органичных для художника

взаимоотяготеющих парностей» [179, с. 77]. Однако мастер-литейщик подсознательно стремится преодолеть подобный бинаризм, включиться в тотальность мировой жизни, овладеть ее динамикой. О подобном включении шла речь в декларациях романтиков прошлой эпохи. Г. Гауптман, будучи писателем следующей микроэпохи модерна, практически воплощает в своем творчестве то, что манифестировали романтики в своих теоретических трактатах. Литературоведы, ведя речь об актуальных понятиях модерна, выделяют его саморефлексивность («Selbstreflexivität»), благодаря которой «наглядно предстают различия между эстетической теорией и эстетической практикой <...> В 1800 году в эстетической системе возникают революционные изменения, которые достигают апогея к концу столетия <...> Происходит реализация тех эстетических проблем, о которых романтики только теоретически говорили» [457, s. 36].

В связи с этим можно вести речь о драматической реализации Г. Гауптманом в «Потонувшем колоколе» некоторых прежних весьма значимых положений романтиков. Имеет смысл проследить, как Г. Гауптман посредством драматической каузальности воссоздает то, что Шлегель наметил в «Системе трансцендентного идеализма»: теоретическую декларацию Я, становление Я интеллигенцией через собственное субъективное восприятие (Я созерцает само себя, потом созерцание переходит в рефлексию, наконец, на последней, третьей, стадии рефлексия Я становится актом воли).

Г. Гауптман психологически усложняет ситуацию, модернизируя тем самым теоретические выводы раннего романтика Шлегеля. Г. 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 и в итоге предпринять попытку нового рождения. Подобный процесс крайне сложен, связан с самоопределением личности, его внутренней причастностью ко всеобщему. Такое сопричастие Г. Гауптман передает через особую поэтику – Утро, День, Вечер, Ночь.

В суточных изменениях Г. 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» [342, s. 536]. Первое действие начинается в сумерки, час, который Г. Гауптман определяет «как надлом, трещину дня» [342, s. 290]. Подобные сумерки царят в душе литейщика Генриха. Он выглядит больным – так Г. Гауптман определяет его состояние в ремарках, передвигается с трудом, лицо белое, на нем лежит печать страданий. Из первых реплик героя становится понятно, что Генрих заблудился, упал, он молит о помощи, говорит, что больше не может («*ich – kann – nicht – mehr*») [43, s. 71]. Последняя фраза подается графически определенным образом: между каждым из четырех слов ставится тире, один из тех знаков, которые Новалис определял как «грамматическую мистику» [35, с. 71]. Создается ощущение, что любой звук произносится героем с большим трудом, он на пределе своих возможностей, жизненные силы его на исходе, он находится в том состоянии, которое Г. Гауптман определяет как «сердечную тяжесть, душевную разбитость» [343, s. 183]. В таком состоянии Генрих вводится в текст – это сумерки духа, недаром почти сразу же дается ремарка – солнце заходит, темнеет.

Из текста драмы становится понятным, что в душе главного героя все больше усиливаются антиномии сознания. То, что Шеллинг называл «парением между противоположностями», когда «Я созерцает самого себя, становится сам для себя объектом в качестве ощущающего» [251, с. 312], поэтически репрезентируется Г. Гауптманом через попытки Генриха постигнуть дуальности, разобраться в них. Литейщик колоколов видит прекрасную Раутенделейн, ничего не может понять, задает ей множество вопросов, ответов на которые нет ни у него, ни у нее. Генрих не знает, где он, что с ним случилось, жив он или мертв, спит или бодрствует.

Об антиномиях жизни и смерти много говорили романтики. Новая религия Новалиса основывалась на мысли о преодолении смерти, его размышления о таинственной дороге после смерти долгое время оставались лозунгом романтического движения. Р. Хух цитирует стихотворение Новалиса о смерти, которую он воспринимает как омоложение, бальзам для души, вливающийся в кровь. В то же время Новалис ценит жизнь, поскольку без нее нет понятия великой сущности смерти («*Ich fühle des Todes / verjungende Fluth/ zu Balsam <...> verwandelt mein Blut / Ich lebe bei Tage/ voll*

Glauben und Muth / und sterbe die Nächte/ in heiliger Gluth» [371, s. 76]). Постигание столь важной истины Новалиса на следующем рубеже проходит сквозь призму мировидения великого Парацельса, Ф. Гартман в своей книге о нем приводит высказывания Парацельса о смерти, о ее 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» [111, с. 116]. Бельше, с которым долгое время общался Г. Гауптман, считает, что «индивид бессмертен, он исчезает, но не погибает» [91, с. 95]. Сам Г. Гауптман сходным образом, на основании личных переживаний, размышлений и ощущений, утверждает равнозначность категорий жизни и смерти, отличие, с его точки зрения, состоит в том, что «одна зримая, другую лицезреть невозможно» [351, с. 162]. Разница между ними весьма небольшая, зыбкая, иллюзорная: «Смерть есть мягчайшая форма жизни, жизнь в итоге значит то же самое, что и смерть» [350, с. 207].

Самосозерцание через антиномии ощущений заставляет мастера Генриха в высшей степени парадоксально утверждать, что он умер, а теперь жив, но почти сразу же он отказывается от своих слов, поскольку смерть есть жизнь, а жизнь есть смерть. Подобная рефлексия приводит к особому типу и стилю разговора – беседе с самим собой. Г. Гауптман поэтически манифестирует свою мысль, высказанную в теоретической работе «Искусство драмы»: «Самая первая, примитивная драма – это разговор с собой, потом драма расширяется до Ты, Мы, Они, до понятия мира» [344, с. 58]. Мастер Генрих, находясь во власти такой «примитивной» драмы, внешне (монологически) обращаясь к Раутенделейн, ведет разговор с собой. Он желает, чтобы Раутенделейн осталась с ним, не уходила, пытается рассказать ей о происшествии с ним. Связная речь в данный момент ему недоступна, поскольку, созерцая себя, Генрих теряется в собственных ощущениях: говорит Раутенделейн, что он упал, или они упали вместе с колоколом, продолжает дальше так называемый монолог, по тематике мало связанный с предыдущим повествованием. Он просит девушку не покидать его, говорит, что именно для нее так долго боролся, вновь задает 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 нем трансцендентное начало. Оно проявляет себя в интуитивном, бессознательном стремлении Генриха к сказке. Мастер-литейщик постепенно приобретает статус, говоря словами Шеллинга, интеллигенции в ее становлении. Именно в сказке происходит соединение несоединимого, в «сновидении без связи» эта связь обнаруживается в полной мере, в «совокупности чудесных вещей» постигается высшее единство, трансцендентное слияние микро- и макрокосма. Для доказательства данного трансцендентного «сказочного» посыла Г. Гауптман позволяет своему герою ощутить чудесное дыхание сказки. Генрих 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 <...>» [43, s. 78]). Тотальный сказочный мир, однако, лишь короткое время занимает сознание Генриха. Гармоничную, истинно сказочную целостность он ощущает в красоте, непосредственности и мистичности девушки, находящейся рядом с ним. Сильные чувственные переживания меняют ракурс восприятия, внутреннее видение обостряется, трансцендентное начало активизируется. Именно сейчас он способен почувствовать сказочную суть мира и, оттолкнувшись от прекрасных, но туманных и расплывчатых видений, придать бесформенному прежде сказочному бытию черты феи Раутенделейн.

В тексте драмы дается объяснение подобному восприятию героя. Он находится, как показывает Г. Гауптман, в состоянии, близком к сомнамбулической прострации, не понимает, спит он или бодрствует. О сомнамбулическом сне много говорилось в романтическую эпоху. Для романтиков, как известно, мир сна является истинным миром, сказочным. 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» [35, с. 118].

В постромантическую эпоху мыслители и художники слова вносят некоторые коррективы в трактовку сна. После опытов

Месмера заговорили о церебральной (сознательной) и ганглиозной (бессознательной) системе. Об этом пишет, к примеру, 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» [370, s. 96]. Ф. Гартман, ориентируясь на высказывание Парацельса, но значительно модернизируя его, говорит о сне как о «соединении человека с внутренней природой Макрокосма, <...> сон – звездное тело человека, которое бодрствует тогда, когда физическое тело спит» [111, с. 115]. Как видно, в постиненскую эпоху сну придается больше мистико-универсальное, чем поэтически-сказочное значение. Сон мыслится не столько как феномен сознания, сколько как феномен культуры, «сцепляющий бытие и небытие, сон придает небытию статус бытия и влияет на поведение людей наяву <...>, бытие во сне говорит о победе жизни над смертью» [146, с. 319].

О подобной победе идет речь и в драме Г. Гауптмана. Сам он рассматривает сны как «внутреннее созерцание, как миры, переходящие друг в друга» [350, s. 45]. Его герой, погрузившись в сон, созерцая сказку, мечтает оторваться от земли, к которой пригвожден, просит Раутенделейн приподнять его, освободить, уверен, что это ей по силам. Интерпретация данных слов Генриха вызывает определенные сложности. Напрашивается несомненная аналогия со «Строителем Сольнесом» Ибсена – произведением, которое Г. Гауптман идентифицировал со своей жизнью³⁹. Немецкому драматургу близка главная тема ибсеновского творения, которую Г. Гауптман определял как центральную – тема падения – поднятия. Последнее становится возможным тогда, как пишет Г. Гауптман о своем восприятии текста Ибсена, «когда Юность стучится в дверь» [350, s. 50].

Осмысливая символику Ибсена, Г. Гауптман усиливает в «Потонувшем колоколе» тему духовного подъема, душевного воспарения. Оно подвержено закону становящегося мира, должно

39 Он читал «Строителя Сольнеса» вместе со своей первой женой Марией, они вместе восхищались творением Ибсена, Мария называла его «мой строитель», Г. Гауптман обращался к ней «Моя Хильда» [350, s. 244]. Интересно отметить, что Г. Гауптман, признавая сильнейшее влияние Ибсена, парадоксальным образом от него дистанцируется. Так, Г. Гауптман пишет: «Я преодолел в себе Ибсена, но никто не есть к нему ближе, чем я» [351, s. 98].

осуществляться постепенно. О нечто подобном пишет Баховен, называя этот закон метафизическим стремлением к солярному бытию: низшая ступень – это теллурия (земля), средняя ступень – луна, самая высшая – солнце» [282, s. 99]. Баховен подчеркивает, что «эти ступени составляют единый, общий для всех закон Вселенной: от темноты к свету, от теллурии к соляризму» [282, s. 106]. Что касается мастера Генриха, то он мечтает не о постепенном, а о мгновенном восхождении, в этом его трагическая вина и трагическая ошибка. Он хочет освободиться от земных оков, навсегда забыть о своих истоках – о теллурии. О последствиях, определяемых подобными желаниями, прозорливо говорит Водяной: люди вырывают свой корень из земли, тянутся к небу, но не могут вынести его света и увядают (« <...> den eignen Wuzelstock im Grund zerstört / und also, krank im Kerne, treibt und schießt, / <...> Mit Schmachterarmen langt es nach Licht» [43, s. 100]). Увядание является результатом мгновенного восхождения, чрезмерно быстрый выход за пределы своего Я грозит потерей Я себя самого. Такая модернистская амбивалентная диалектика обретения – утраты драматически воссоздается Г. Гауптманом практически с самого начала. Произведение построено таким образом, что возникает достаточно четкое ощущение – чем выше возносится Генрих в своих мечтах, связанных с желанием создать прекрасный колокол, тем глубже его духовное падение. Чем сильнее, как ему кажется, он проникает в основы мироздания, тем слабее их постижение оказывается для него самого.

В конце первого действия Раутенделейн, выполняя просьбу Генриха, чертит цветущей веткой магический круг, проговаривает, что отныне он принадлежит и себе, и ей, сохраняет свою сущность, но и вбирает ее – мистическую, гармоническую, всеобъемлющую («Bleibe, Kömmling, unversehrt! / Bleibe Dein und Dein und mein!» [43, s. 83])). Раутенделейн, заключая Генриха в магический круг, тем самым связывает себя навеки с мастером-литейщиком. Отныне их связь становится нерушимой и прочной. Раутенделейн приподнимает Генриха над землей, отдаляет от теллурии, вводит в свой мир сказки. Правда, одного магического круга оказывается недостаточно. Раутенделейн вынуждена свершить еще один мистический обряд – сварить питье жизни Генриху. Она делает то, что оказывается под

силу Мефистофелю в поэтическом творении Гете⁴⁰. Однако если Мефистофель, благодаря напитку ведьмы, способствует внешнему омоложению Фауста, то для самого доктора «простор, открывшийся эросу, означает сильный регресс в духовном развитии» [87, с. 104]. В отношении героя Г. Гауптмана можно говорить, напротив, о душевном творческом подъеме, являющимся следствием омоложения души. Раутенделейн в доме Генриха варит волшебный напиток, который должен сделать его здоровым и физически, и духовно, влить в него жизненные силы, обновить душу.

Необходимо иметь в виду, что романтики воспринимали медицину как натурфилософскую науку, мысль об использовании природных сил, скрытых в человеке, позволяла врачам эпохи романтизма прошлого столетия заниматься лечением тела и души. Не случайно выдвигается понятие жизненной силы – сути души, происходящей из самого организма. О жизненной силе говорил и писал, к примеру, К. Г. Карус: он считал необходимым «одновременное лечение как телесных, так и духовных недугов» [372, s. 284]. Многие врачи, писатели и философы начала XIX века 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» [372, s. 290].

На следующем рубеже веков взгляды и выводы знаменитого врача прошлого оказываются не менее интересны. Сам образ Парацельса приобретает особую культурную значимость, становится своего рода символом модернистского понятия трансфер: переходит из одной эпохи модерна в другую, тесно связывает, подчеркивает их непрерывность. Так, Г. Гауптман чрезвычайно ценил книгу своего современника Ф. Гартмана о Парацельсе, сам много читал об этом уникальном человеке, размышлял о его алхимических опытах, считал, что «в алхимии прослеживаются таинственные действия жизни, происходит концентрация непостижимых химических и органических процессов. Алхимию можно только чувствовать и ощущать, суждения

40 «Потонувший колокол» Г. Гауптмана с самого начала сопоставляли с «Фаустом» Гёте. Так, Г. Бар, восторженно приветствуя выход в свет творение Г. Гауптмана, называл его шедевром, говорил, что оно равно по художественной силе и поэзии образов «Фаусту» Гёте. Э. фон Вольцоген в венской газете «Время» (от 2 января 1897 года) писал, что готов дерзнуть и указать «Потонувшему колоколу» Г. Гауптмана место в истории литературы сразу за первой частью «Фауста» Гёте [348, s. 196].

о том, что возможно, что нет, неприемлемы в ней. Огонь надежды все освещает, он играет и сверкает, в алхимии – вечная юность, счастье, радость» [351, s. 256]. Нетрудно увидеть, что в «Потонувшем колоколе» магический обряд Раутенделейн почти дословно повторяет советы и рецепты Парацельса⁴¹. Раутенделейн призывает на помощь природные стихии – Огонь и Воду (в действии драмы такой призыв выражен во внешних действиях феи – она бросает в воду, стоящую на огне, майские травы и шепчет тайные слова). Она пытается вернуть Генриха к первоначалам, которые, по ее мнению, позволят ему обрести необходимое гармоничное единство, то, которое есть в ней, но отсутствует в нем. Раутенделейн подкрепляет свою связанность с первоистоками – Огнем и Водой – особыми природными звуками («surre, surge, singe»), в которых слышится жужжание, гуденье, кипенье. Она произносит чрезвычайно важные слова: «Wer es trinkt, der trinkt sich Mark»⁴², магическая направленность которых состоит в восстановлении нарушенного душевного центра Генриха, употребляя лексику Шеллинга, способствует возвращению архея – животворящей силы – в центр⁴³.

В. фон Вилл, размышляя о символическом языке в работах Г. Гауптмана, совершенно правильно подчеркивает, что Генриху в целом свойственны лишь два внутренних состояния – жизненное ликование и душевная угнетенность [469, s. 116]. Действительно, нечто среднее, срединное чуждо герою Г. Гауптмана, он осознает свою замкнутость в сфере конечного – в мире долины, в которой невозможно, считает Генрих, высокое творение. Его мечты о духовном воспарении приобретают характер томления по неведомому («Was in mir ist,/ seit ich dort oben stand, will bergwärts steigen,/ im Klaren überm Nebelmeere wandeln/ und Werke wirken aus der Kraft der Hö-

41 Он 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» [111, с. 258].

42 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, его средоточие.

43 Шеллинг в сочинении «О сущности человеческой свободы» выдвигает понятие архея – животворящей силы. Болезнь возникает, когда архей покидает центр и выходит на периферию. Лечение, по Шеллингу, должно состоять в восстановлении отношения периферии к центру, в возвращении жизни во внутренний свет сущности [245, с. 119].

hen» [43, s. 117]). Генрих мечтает о работе, в которой воплотятся все его духовные силы и стремления, но понимает, что подобное может осуществиться, если он вновь станет юным, обретет новое рождение – «Widergeburt». Это оказывается возможным лишь в тот момент, когда мастер-литейщик выпивает целительный напиток Раутенделейн.

Следует отметить, что понятие юности для Г. Гауптмана, как и для многих художников слова рубежа веков, определяется свойством духа, мир видится ярким, насыщенным⁴⁴. После того как Генрих выпил жизненный эликсир, Раутенделейн говорит, что отныне он обрел новизну и свободу: «<...> so bist Du neu,/ und im Neuen bist Du frei» [43, s. 127]. Подобное обретение влечет за собой иное восприятие мира – юношеское. Оно поэтически представлено Г. Гауптманом через образ утреннего солнца: Генрих видит его, замечает, что лучи пробиваются через окно, золотят руку. Сейчас он, обретя новое рождение, прошедший, как он думает, через бинарные стадии сознания, способен наслаждаться бытием. Мастер-литейщик потрясен красотой зримого универсума, воочию представшим перед его взором («O Morgenluft! Nun, Himmel, ist's Dein Wille,/ ist diese Kraft, die durch mich wirkt und wühlt <...> » [43, s. 127]), ощущает силы, проникающие ему в грудь, стремится еще раз войти в жизнь («noch einmal meinen Schritten ins Leben werden <...>» [43, s. 127]). Став созерцаемым для самого себя, как определяет Шеллинг 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 влечет за собой смену мира. Шеллинг, говоря о второй этапе самовосприятия Я, выделял в ней необходимый процесс «отбрасывания, когда индивид не может уже вернуться к прежнему сознанию» [251, с. 331]. Подобный процесс «отбрасывания» проявляется в драме Г. Гауптмана в тот момент, когда мастер-литейщик почти полностью порвал с миром долины, отбросил

44 Например, М. Халбе «Юность» - произведение, в котором юность не связывается с неким внешним образом, а определяется чисто внутренним состоянием. 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.

прежнюю жизнь, обрел 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, У. Лаутербах отвечает на этот вопрос отрицательно, утверждая, что «мастер-литейщик ничего конкретно не создал, лишь в его мечтах возникали грандиозные замыслы» [382, s. 206]. Нечто подобное высказывал К. Гуцке. Он считает, что Генрих «не может творить нигде – в долине его работа слишком стандартная, таковой она признается и самим героем, а в горах творчеству мешает отсутствие страданий, там, где глаза открыты только свету, не может идти речь об искусстве» [333, s. 24]. Думается, что ответ не может быть столь категоричным. Важно обратить внимание на ремарку ко второму действию – Г. Гауптман указывает, что в комнате Генриха висят репродукции П. Фишера. Подобная ремарка далеко не случайна, ее толкование позволяет прийти к следующим выводам.

Петер Фишер (1460 – 1529) – один из самых почитаемых Г. Гауптманом мастеров древности. Драматург оценивает его скульптурную композицию «Могила святого Зебальда» (1507 – 1519) так же высоко, как и «Фауста» Гете. Г. Гауптман считает, что «у П. Фишера представлена индивидуальная душа, тонко и субъективно выраженная» [343, s. 346], в его композиции драматурга интересует немецко-восточный синтез, все расчленено в «Могиле святого Зебальда», но и все взаимосвязано. Это, считает Г. Гауптман, «есть вечная тайна художественного творения, незримая гениальность великого индивидуума. Подобно «Фаусту», который, как и художник Возрождения, недостаточно понят, считает Г. Гауптман, у Фишера перемешаны элементы из всех культур и времен, в них прослеживается не только немецкая душа, но и осязаемо восточное изобилие и богатство, это произведение всех произведений» [343, s. 64]. 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. В душе Генриха воцаряется, хотя и на время, тот синтез, та гармония, которую Г. Гауптман находит у Фишера и Гете.

В горах, куда Генрих следует за Раутенделейн, герой чувствует себя свободным, полным творческих сил и благородных порывов. Прежние антиномии снимаются, внутренние раздоры исчезают, сознание гармонизируется. Г. Гауптман подчеркивает, что такая умиротворенная иллюминация чувств, как он определяет состояние Генриха, может возникнуть только в горах. Горы, по Г. Гауптману, «безграничны и безбрежны, пропитаны глубокой магией, именно в горах раскрывается истинная суть вещей. Горы – это мир, не имеющий конца, в нем здоровый человеческий дух способен на высшее воспарение» [351, s. 41]. В горах границы мира «могут раздвигаться, человек интуитивно воспринимает другую действительность, <...> ощущает солнечное ликование в душе, воспринимает мировую гармонию» [350, s. 312]. Не случайно в горах Генрих находится в состоянии духовного экстаза. Он повествует о своем творении, которое предстает перед его мысленным взором.

Сила мастерства, сила творчества проявляется в желании Генриха создать колокольный перезвон, игру колоколов. Главным в ней становится звучание, переливы колоколов подобны мощности весеннего грома, новорожденный свет в мире наконец обретет 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» [43, s. 145]. Это первая часть грандиозной внутренней фантазмагии Генриха⁴⁵. Ее 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» [43, s. 145]).

Внутреннее движение Генриха – это движение к Солнцу, «к обогащенной сфере сознания» [349, s. 14], – так называет подобное свойство духа драматург. Он писал, что «солнце каждый раз новое, оно есть отражение в высшей степени субъективного духа человека» [349, s.11]. Г. Гауптман вводит особый термин – «солнечное

45 Это отклик драматурга на важную для него фразу Новалиса: «Мы есть дети солнца и враги ночи» [346, s. 17].

сознание» [349, 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 восприятие мира – солнечное, иное бытие – «горное», сила творческой фантазии безмерна, глаза открыты и полны солнечного света.

Огромное значение во внутренней структуре драмы приобретает и та песня, о которой Генрих говорит в своем монологе. Она слышится в перезвоне колоколов, созданных воображением героя, они поют о чем-то давно утраченном и забытом («es singt ein Lied, verloren und vergessen»), эту песню знает каждый, но не слышит ее, звучание песни особое – это то боль соловья, то смех голубя, от нее ломается лед в человеческой груди, уходят ненависть, злоба, ярость, все растворяется в горячих, горячих, горячих слезах («zerschmelzt in heisen, heisen, heisen Trannen»). В литературоведении закрепились точка зрения, что Г. Гауптман намеренно не вносит ясность в саму идею песни, только М. Шнайдевин высказывает предположение, что «в данном случае речь идет о мировых улучшениях в целом» [436, s. 58]. Думается, что в данном случае надо вести речь не столько об абстрактно понимаемом всеобщем счастье, хотя нечто подобное вполне ощутимо в речах мастера-литейщика, сколько о центральной мысли самого драматурга о возвращении мира к своим начальным истокам – к «Wiederkunft». Тогда (и только тогда!) колокола сами начнут звучать, мир обновится, боги найдут золотой диск и будут им играть.

Чрезвычайно важна заключительная часть монолога Генриха. Момент воцарения всеобщей гармонии, когда происходит слияние «Wiederkunft» и «Wiedergeburt», все подойдут к церкви, туда, где освобожденный силою Солнца мертвый спаситель начнет шевелиться. Он, весь освещенный солнечными лучами, сияет сам, смеется, полон вечной юности, снисходит к людям с небес:

Wo endlich, durch der Sonne Kraft erlost
Der tote Heiland seine Glieder regt
Und strahlend, lachend, ewiger Jugend voll
Ein Jungling, in den Maien niedersteigen

В литературоведческих работах данный «солнечный» монолог героя Г. Гауптмана отмечается как один из тех, которые связаны с

солярным культом немецкого драматурга. В некоторой степени это действительно так, однако подобные трактовки требуют корректировки, дополнения и уточнения. В первую очередь необходимо обратить внимание на то, что подобные «солнечные» монологи не совсем подходят под определение культа. В них драматург поэтически воплощает те признаки и принципы индивидуальной религии, о которой он говорил в своих автобиографических работах и теоретических сочинениях. Следует иметь в виду и тот факт, что К. Штерн, книгу которого «Исчезновение и становление» часто упоминает Г. Гауптман, приводит примеры так называемых «солнечных героев – это Будда, Зороастр, Геркулес, Бальдер, Зигфрид, Христос, все они воплощают древний миф о природе, борьбу света с тьмой» [264, с. 237]. К таким «солнечным» героям следует отнести и мастера-литейщика, тем более что он весьма недвусмысленно называется в драме Бальдером, мечтающим создать храм Солнца высоко в горах⁴⁶. Именно там, как явствует из текста, «солнечный» бог Христос, представленный Г. Гауптманом в образе юноши, засверкает в солнечных лучах во всем своем великолепии. К спасителю люди потянутся именно потому, что он юный, прекрасный, светлый бог, несет им добро, свет и мистическую радость. Восприятие Христа как «солнечного» бога составляет, писал драматург, «важнейший поэтический постулат индивидуальной религии, выявляет <...> ее внутренний солнечный свет, который и есть надземный источник всяких возвышенных чувств» [350, с. 16]. Для Г. Гауптмана таковыми являются в первую очередь сострадание и милосердие – это те этические ценности, посредством которых раскрывается сущность «Philia» и «Sophia». Вполне логично, что герой, тем более герой-творец, литейщик колоколов, мечтающий о всеобщем благоденствии, которое должно воцариться через силу его искусства, должен ими обладать или хотя бы стремиться к их

46 Напрашиваются несомненные текстовые параллели с «Кольцом Нибелунгов» Вагнера, образы которого бытуют в сознании Г. Гауптмана. Он писал, что они присутствуют везде, господствуют в его снах, дают о себе знать при пробуждении [351, с. 290]. Действительно, в тексте Вагнера Брюнхильда, пробуждаясь от поцелуя Зигфрида, славит солнце, славит свет, благодаря которым она обрела любовь и новую жизнь: «Здравствуй солнцу!/Здравствуй, свет!/Здравствуй, радостный день!» [100, с. 288]. Зигфрид, упоенный любовью Брюнхильды, объят прекрасным бытием: «Славен день,/Славно солнце,/что нам горит!/ Славен свет, что из ночи восстал» [100, с. 298]. Зигфрид и Брюнхильда, воспринимая своё взаимное чувство как слияние с божественным универсумом, поют о его красоте, о радости собственных ощущений: «Одно и Всё/ Страсти сиянье/ Смерти восторг» [100, с. 299].

постижению и обретению в своей душе. Предполагается, что Генрих, воссоздавая в своем воображении ослепительно прекрасную картину об освобожденном силою Солнца Спасителе, который несет людям добро, предъявляет и к себе самому, и к миру, ради которого он творит (по крайней мере такой вывод следует из его речей), те этические критерии, на основании которых выстраивается теснейшая соотнесенность «Philia» и «Sophia».

Между тем дальнейшее развитие действия представляет достаточно парадоксальную ситуацию – о сострадании и милосердии говорит пастор, представитель массовой, официальной религии, столь порицаемой драматургом и, соответственно, не принимаемой его героем. Однако Генрих, проповедуя религию индивидуальную, солнечную, пафосно отрекается от столь возвышенных и прекрасных человеческих чувств. Подобные противоречия должны стать предметом пристального рассмотрения.

На первый взгляд, пастор говорит вполне разумные вещи: мастер забыл о своем долге перед ближними, дети страдают, плачут без него, жестокосердие литейщика безмерно. Ответ Генриха предельно эгоистичен. Он отвечает пастору, что сочувствует своим близким, но ничего не может поделать, живет любовью, ею обновлен, жаждет творить («In Kummerstunden grübelnd,/ fühl ich ganz: / es jeßt zu linden, ist mir gegeben./ Der ich ganz Liebe bin, in Lieb' erneut <...> » [43, s. 149]). Пастор говорит о раскаянии, которое в будущем непременно почувствует Генрих, на что мастер гордо 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» [43, s. 152]. Слова пастора, бесспорно, не могут служить эталоном, восприниматься как необходимый критерий поведения. Для Г. Гауптмана вещания служителей церкви всегда лживы, напыщенны. Напротив, индивидуальная религия Христа, которая противопоставлена официальной, – истинна, правдива уже потому, что ее основные постулаты вырабатываются сердцем. Поэтому в речах пастора, хотя они и могут казаться правильными, нет духовности, нет творческой, субъективной силы и мощи, тон

чрезмерно моральный, даже можно сказать морализаторский, всегда присущий, считал Г. Гауптман, официальной религии.

Между тем в моральных сентенциях пастора проскальзывают выводы, связанные с трагической ошибкой Генриха. Не случайно третье действие завершается словами служителя церкви, последнее слово остается за ним: пастор пророчески предвещает, что колокол зазвонит и Генрих его услышит: «*Sie klingt Euch wieder, Meister! Denkt an mich!*» [43, s. 154]. Герой, изначально желая быстрого воспарения, забывает о своих земных корнях. Несомненно, мастер не в состоянии внимать словам пастора и с гордостью говорит, что та стрела раскаяния, о которой ведет речь служитель церкви, не может его поранить. Генрих и пастор ведут беседу на разных языках: пастор вещает с позиции филистерской долины, Генрих – с высот безграничных, творческих гор. Но стремление к солнечному, творческому существованию оборачивается для Генриха полным забвением прошлого, земные истоки отринуты, его талант развился именно в мире долины, в горах он может лишь расцвести.

Разговор с пастором позволяет судить о том, что Генрих, в рамках внешнего действия драмы, не придет к третьему необходимому этапу сознания. По Шеллингу, на третьем этапе «рефлексия становится актом воли, обретает способность к трансцендентной абстракции» [251, s. 377]. Под пером Г. Гауптмана вершится чрезвычайно интересный модернистский процесс – теоретические постулаты, бесспорно, значительные и интересные, не могут быть реализованы вне рамок своего теоретического бытия – трансцендентного абстрагирования. Рефлексия, как показывает Г. Гауптман, не может стать актом воли, поскольку герой вовлечен в хаос собственных мыслей и чувств. Жизненный путь героя Г. Гауптмана подобен странствиям Улиса, с которым Ф. Шлегель обобщенно сравнивал все человечество: «Лишь немногие достигают Итаки, если у кого-нибудь и достанет сил для бегства с острова Калипсо, то лишь для того, чтобы стать добычей сирен» [256, с. 70].

Такой добычей становится Генрих для себя самого. Он почти полностью отрекается от внутреннего солнца как состояния души. В последних действиях, как показывает Г. Гауптман, у героя отсутствует иллюзия гармонии, та, которую, как Генрих считал ранее, ему удалось отчасти обрести. Не случайно время суток в четвертом

действии – вечер. Для комментирования данного эпизода стоит обратить внимание на восприятие Г. Гауптманом мраморных фигур Микеланджело, воздвигнутых над гробницей Медичи во Флоренции. Г. Гауптман, восхищаясь ими, подчеркивал, что эти фигуры отражают состояние души великого художника. Драматургу близко то восприятие мраморных статуй, о котором повествует И. Тен. Он, размышляя о вопросе, связанном с подражанием искусства природе, писал, что «данные величественные фигуры Микеланджело открыл не в природе, а обнаружил в собственном сердце. Чтобы создать их, нужна душа созерцателя, только тогда становится понятна надпись на пьедестале спящей статуи: «Не буди меня, говори тише!» – это то, что философия называет сущностью вещей» [226, с. 23]. Сущность вещей для Г. Гауптмана равна сущности души. Он воспринимает День Микеланджело как «свободного солнечного гиганта, Ночь – красивая, тяжелая и глубокая, Утро – наполовину сестра Ночи, Вечер – брат Дня, в Вечере и Утре борются тень и сон с силою Дня» [347, s. 117].

В душе мастера-литейщика вечером происходят сходные борения. Он сам теперь не уверен, является ли он великим мастером. Задает этот вопрос карлику, который помогает ему в работе; в самом тоне, смысловых оттенках, явленных на письме в особом синтаксисе, Г. Гауптман подчеркивает 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 überrein» [43, s. 155].

В литературоведении в целом нет ответа на вопрос, почему Генриху не удастся его творение. Исследователи творчества драматурга, обращаясь к драме-сказке «Потонувший колокол», обращают внимание в основном на личную жизненную ситуацию Г. Гауптмана, раскол его брака в момент написания «Потонувшего колокола», пылкую страсть к Ани, как она названа в

автобиографическом произведении «Книга страсти». Подобный принцип подсказан самим Г. Гауптманом. Он писал о тесной связи своих работ с личной судьбой, подчеркивал, что сделанные им «намёки могут пролить свет на трактовку его произведений» [342, s. 664]. Действительно, в драме-сказке прослеживается личная ситуация Г. Гауптмана: трагедия с женой Магдой, любовь и расставание с Раутенделейн достаточно ясно намекают и раскрывают трагедию самого драматурга.

Однако есть аспект, который не освещен в литературоведческих работах. Это касается творческой неудачи героя Г. Гауптмана – мастера Генриха. Необходимо принять во внимание выводы и рассуждения драматурга о пластическом искусстве, призвание к которому он чувствовал раньше. Для ваятеля, считает Г. Гауптман, в первую очередь необходимо трудолюбие, а не сила фантазии. Она вызывает в воображении чрезмерно величественные образы, которые не могут воплотиться в жизнь. Г. Гауптман, отказавшись от первоначальной мысли стать скульптором, осознав свое драматургическое призвание, «смог внести в данный вид искусства то, что мешало ему в пластике – воображение и фантазию» [342, s. 527]. Подобное свойственно и его герою – литейщику Генриху. Его замысел слишком грандиозен, для воплощения нужны иные средства, способы и принципы осуществления, а главное, иной подход к миру и людям.

Доказательством является сцена с карликами, данная Г. Гауптманом в начале четвертого действия. Карлики вынуждены помогать Генриху, он заставляет их служить ему. Мастер обращается с карликами повелительно, отдает жесткие, суровые приказы, грозит спалить им бороды, если они не выполнят должным образом работу, считает, что держать карликов надо в страхе. В данном случае поведение Генриха весьма напоминает действия карлика Альберихта из «Кольца Нибелунгов» Вагнера. Альберихт, осознавая себя господином над всеми существами, превратил их в рабов, бьет своего брата – карлика Миме, заставляя его безоговорочно ему подчиняться. У Вагнера подобные сцены служат доказательством всеобщей надвигающейся мировой катастрофы: Вагнер, как и Шопенгауэр, с которым музыкант познакомился летом 1854 года, «ощущает мировую основу как нечто неблагополучное и бессмысленное, отсюда

и возникают у него мотивы отречения, отказ от воли и жизни» [138, с. 36].

Г. Гауптман, при всем своем восхищении Вагнером, преклонении перед его творением «Кольцо Нибелунгов», размышляет не об отречении, а, напротив, о принятии бытия, его духовном радостном наполнении. Правда, внутренний путь к подобному восприятию сложен и тернист. Отрекаясь от солнца души, не чувствуя его света, мастер Генрих вновь, как вначале своего драматического пути, погружен в сумерки сознания. Он понимает, что способен создавать лишь прекрасные части своей работы, но не может соединить их в целое, поскольку в душе его царит подобное разъединение. Одного магического искусства феи Раутенделейн оказалось недостаточно для ощущения глобального Всеединства, необходимо еще и особое внутреннее прозрение. Оно призвано изменить ракурс видения, сделать иной точку отсчета – почувствовать не только творящее Я, но и Я кающееся, тогда, по Г. Гауптману, окажется возможным новый высокоорганизованный амальгамный синтез – индивид поймет 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. Необходимо иметь в виду оценку Генриха, которую дает 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») [43, s. 158]. 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 [112, с. 142]. Генрих, как сказано в ремарках, грезит с открытыми глазами, что, по Г. Гауптману, равнозначно бессознательному погружению в сон. Он находится на границе сознания, она «чрезвычайно зыбкая, как и разница между мыслимым и немыслимым» [345, s. 249]. Отсутствие четких границ, их намеренная размытость драматически представлена через образ тумана, который, как подчеркивает Г. Гауптман, проникает в

отверстие в стене и окутывает все кругом. Из тумана появляется Водяной и предвещает Генриху грядущие беды.

Именно в данный момент Генрих способен ощутить свою тяжелую нравственную вину. Он чувствует раскаяние, как пишет Фихте: «<...> беспокойный, но очень ценный залог нашей более благородной природы <...> неприятное чувство из-за того, что человечность была побеждена» [237, с. 99]. Нечто подобное ощущает в данную минуту и Генрих. Он обретает мистическое знание, в основе которого лежит этический момент – вина перед женою и маленькими детьми. Об этом пытался сказать ему пастор, но его слова имели мало значения для Генриха, в них сквозила мораль, высокий нравственный смысл отсутствовал. Сейчас мастер погружен во мрак бессознательного, из глубины которого невольно всплывают мысли о вине. Она, как писал Э. фон Гартман, «не может быть почерпнута из внешнего восприятия <...> это непосредственное мистическое знание, внушенное только Бессознательным» [112, с. 167], «происходит наполнение сознания тем содержанием, которое независимо от нашей воли всплывает из Бессознательного» [112, с. 252].

Речи Водяного, мыслимого как часть природы, как ее важнейшее первоначало, проникают в подсознание Генриха. Водяной включает Генриха в общую природную связь всех вещей, заставляет слиться с универсумом, услышать его божественный глас, его божественное веление. Речи Водяного подобны, используя образное сравнение Фихте, «оракулу из вечного мира», который «объясняет индивидууму, как он должен приспособиться к порядку духовного единения» [237, с. 654]. Столь сложный психологический процесс, в котором герой становится участником драматических событий собственного Я, чрезвычайно тонко передается Г. Гауптманом. Генрих спит, сон его беспокоен, поскольку в его сознание, беззащитное и незащищенное в данный момент, проникает трансцендентная истина. Водяной говорит о колоколе, которым играют русалки – дочери Водяного, колокол стремится выплыть из глубины вод наружу. Раздается его звон, гул, Генрих боится подобных звуков. Пророческие речи Водяного передаются Г. Гауптманом в форме экстатического вещания, почти в каждом предложении ставится знак восклицания, придающего смыслу высказыванию яркую стилистическую и эмоциональную наполненность. Недаром Генрих

мечется во сне, взывает о помощи. Водяной говорит не абстрактно, а обращается напрямую к мастеру: «O wehe, Du, wenn ihre Stimme Dir wieder schall!», вызывая тем самым ощущение четкого присутствия трансцендентного мира. Погребальный звон колокола раздаётся в душе мастера, музыкальный ритм, слышимый в словах Водяного («Bim! Baum! Bim! Baum!», гармонично сливающийся с неоднократно повторяющимся словом «Traum»), придает им мистическую силу, влияние которой чувствует Генрих. Г. Гауптман творчески осуществляет то, о чем мечтал Р. Вагнер, говоря в работе «Искусство будущего» о «музыкальной поддержке драматического диалога» [100, 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!» [43, s. 15].

Необходимо отметить, что в пророческих речах Водяного, кроме их мистически-пугающего смысла, угадываются и намеки на возможное духовное изменение и избавление Генриха от себя самого. Дух воды не случайно дважды повторяет фразу: «Helfe Dir Gott aus Deinem Traum», – в ней есть предчувствие того, что «бог из сна-мечты» поможет Генриху обрести еще одно новое рождение. Это «солнечный» Христос, о котором грезил мастер в своей величественной горной фантазмагории, тот бог света, поклонение которому возможно только через ощущение внутреннего солнца в своей душе.

Образ внутреннего солнца – один из центральных у Г. Гауптмана. Будучи тесно связанным с понятием новой солнечной религии, он выявляет тот ее значимый аспект, когда бездны темной доселе души героя озаряются солнечными лучами. Такая поэтическая репрезентация наиболее значима в тот момент, когда Генрих, прежде объятый самовосхвалением и самовозвеличиванием, ощущает страдание, сострадание и милосердие. Перед его внутренним взором

предстают дети, карабкающиеся на гору и несущие кувшинчик, полный слез их матери. 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 Г. Гауптманом через звуки – звоном колокола, его слышит только мастер-литейщик, колокол входит во внутренний мир его сущности, является, используя термин Г. Зиммеля, тем камертоном, на который в дальнейшем будет настраиваться существование Генриха. Образ колокола наполняется конкретным содержанием, связывается с подсознательной, внутренней, а значит, по Г. Гауптману, мистической жизнью героя.

В финальных сценах наиболее ощущается концепция новой религии Г. Гауптмана. Кажется, что его герой полностью отошел от центра – от воли божественной любви, от того сияющего в лучах солнца Христа, который столь ярко представал в его видении. Но чем больше Генрих погружается во тьму собственных деяний (возвращение к людям, попытка физической расправы с ними, смерть Магды, утрата Раутенделейн), тем сильнее у него желание исправить то, что исправлению не подлежит. Однако такое желание приводит Генриха к истинному религиозному мышлению, к тому, как писал Шлейермахер, которому «нельзя научиться, оно проступает изнутри в качестве высшего, первичного знания» [258, с. 70].

Время суток последней сцены – ночь, тот самый час, как считал Г. Гауптман, когда наиболее возможна смерть. В целом литературоведы не придерживаются конкретной точки зрения на финал произведения, лишь в достаточно ранних работах о Г. Гауптмане подчеркивается, что «последние реплики произносит умирающий человек» [392, с. 266]. Между тем трактовка пятого действия, являющегося наиболее туманным, как оно определяется исследователями, позволяет сделать весомые выводы о сути новой религии Г. 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

сейчас его желания слабо выражены, не случайно он почти сразу же соглашается с Виттихой о невозможности их 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 Г. Гауптмана А. Измайлов, трактуя драму-сказку с точки зрения ницшеанских мотивов, видит в кубках с вином аналогию с «Заратустрой», ссылаясь на работу А. Родэ «Г. Гауптман и Ницше». Действительно, в главе «О духе тяжести» Ницше пишет о «густой желтой и алой краске, «их требует <...> вкус, – примешивающий кровь во все цвета. Но кто окрашивает свой дом белой краской, обнаруживает выбеленную душу» [196, с. 304]. Родэ, определяя Генриха как высшего человека в ницшеанском смысле, делает вывод, что белое вино для тех, кто влюблен в призраки, т. е. в бога, красное – сила сверхчеловека, поэтому он и вызывает Раутенделейн как воплощение великого здоровья земли. Желтое – вино мумий, оно носитель смерти. Генрих, поэтому, уходит в вечную ночь, в ничто [213, с. 29].

Трактовка образа мастера-литейщика в качестве сверхчеловека Ницше не представляется верной. Г. Гауптман с самого начала отрицал влияние Ницше на драму «Потонувший колокол», определял Ницше как «писателя, погибшего в чрезмерной любви к абсолюту» [351, s. 180]. Немецкий драматург называет Ницше основателем новой религии, «Рождение трагедии» – эпохальной книгой, но Г. Гауптману не хватает в ней «чувственности, естественности, созидательной любви» [342, s. 137]. Главным недостатком Ницше для Г. Гауптмана является «отсутствие страдания и сострадания к людям, именно подобные чувства ведут к новому рождению, к жизни в любви» [342, s. 216]. Как видно, у Ницше немецкий драматург не находит того, что является центром его драмы- сказки – идеи нового рождения, обретающей драматическую силу и мощь благодаря глубокому постижению Г. Гауптманом философских принципов «Philia» и «Sophia». Идея нового рождения, как известно, провозглашается в произведениях Ницше, но для Г. Гауптмана изложение Ницше абстрактное, холодное, болезненное. Думается, что данные

рассуждения Г. Гауптмана не дают основания говорить 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, ее торжества над небытием. Смерть, по Г. Гауптману, это становление, тот великий момент, когда происходит гармоничное слияние «Wiederkunft» и «Wiedergeburt»⁴⁷. Необходимо учитывать и значение древней символики числа три, с которой был знаком Г. Гауптман. В «три» сказывается неизменяемая суть мира, идея вечного круговорота противоположностей, это число вечного становления, генеральное направление природы» [282, s. 246]. В «три» для Г. Гауптмана воплощается «Wiedergeburt», а в разных цветах вина – «Wiederkunft», когда «надо перечеркнуть себя прежнего и обрести себя иного, стать "tabula rasa"» [351, s. 338]. «Три» соединяет Генриха и Раутенделейн незримыми мистическими узлами, которые крепче, чем те, которые содержались в магическом круге и питье жизни. Раутенделейн поет песню о трех яблоках: съела белое и стала бледная, съела желтое – стала богатая, съела розово-красное – стала мертвая. Генрих пьет из трех кубков – белого, красного и желтого. Кажется, что удел и феи, и мастера-литейщика общий – уход в небытие. Раутенделейн называет себя мертвой невестой Водяного, у Генриха нет ни физических, ни душевных сил для какой-либо борьбы. В конце четвертого действия Раутенделейн, глядя вслед Генриху, произносит слово «Vorbei» – все 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, учитывая 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.

47 Лейбницевская мысль о всеобщем становлении, о великой метаморфозе в середине XIX века оживает под пером Баховена. Он, описывая гробницы, древние погребальные надписи, представляет их как мир жизни. В доказательство Баховен приводит распространенное в Коринфской области, в Сикионе, могильное изречение: «XALPE - Радуйся! Прощай!» [282, s. 412].

Раутенделейн, погрузившись вглубь колодца, соприкасается с низшей ступенькой природного сознания – с сыростью, влагой, которые являются одновременно творческой, созидательной силой⁴⁸. 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 ее правоты, повторяет за ней: «Die Sonne». Подобный повтор – важный знак: Генрих теперь ясно понимает, что вина целиком лежит на нем одном. Раутенделейн ощущает его раскаяние и произносит в радостном упоении его имя: «Heinrich». В данный момент они полностью понимают друг друга и, что важно, соединяются с универсумом прочными узами. Раутенделейн обнимает Генриха, как бы желая войти с ним 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 сейчас не связано для Генриха ни с великим космическим происшествием, ни с состоянием души. Это нечто отдаленное, 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 утвердилось 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 принес лишь страдание и смерть, Генрих вынужден признать

48 Так, Баховен, ведя речь о болотной жизни, видит в ней творческие силы вечного круговорота. Он приводит в пример судьбу Окна - Медлителя. Это старик, находящийся в царстве мёртвых, он плетёт канат, который поедает осёл. Но работа Окна, кажущаяся бессмысленной, представляет для Баховена вечный процесс творения: из бесформенности в форму, из несовершенства к совершенству. Поэтому, считает Баховен, необходимо постичь болотную жизнь, из которой берёт начало верёвка Окна. Это творческие силы вечного круговорота, ростки из тёмной болотной глубины тянутся к свету дня. Поэтому работа Окна необходима. Она представляет первоначальную, низшую, стадию творения, ту, без которой невозможна высшая [281, s. 310, 316, 319, 324].

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 идет утро как провозвестник нового круга бытия, а вместе с ним новое рождение, новое возвращение, обретение истинного «Homo Religiosus».

Вопросы и творческие задания

1. Почему Гауптман называет «Потонувший колокол» драмой - сказкой? С чем связано подобное жанровое определение?
2. Как вы понимаете модернистский синтез, основанный на магии аналогий в связи с драмой Гауптмана «Потонувший колокол»?
3. Почему данную драму можно назвать многоплановым произведением, в чем его отличие в связи с этим от других творений Гауптмана?
4. Как можно трактовать слова С. С. Аверинцева касательно «Потонувшего колокола» о глубоком смысле художественного образа, благодаря чему «образ выходит за свои пределы»?
5. Каковы внутренние контакты Гауптмана с романтиками прошлого? Как эти контакты находят воплощение в «Потонувшем колоколе»?
6. Фр. Шлегель и Г. Гауптман. Потенция главного героя, его внутренний ход в бесконечность.
7. Специфика первого действия. Особенности композиционного построения, чем это вызвано?
8. Тема сновидений. Сходство и различие трактовки этой темы романтиков прошлого столетия и художников слова рубежа веков? Какие коррективы вносят последние в тему сновидений?
9. Почему Гауптман рассматривает сны как «внутреннее созерцание»? Чем вызвано такое рассмотрение?
10. Связи Гауптмана с концепцией Ибсена. Тема духовного подъема, воспарения души.
11. Особенность внутреннего состояния Генриха – главного героя «Потонувшего колокола».
12. Как Гауптман понимает юность? Как рисуется на основании подобного понимания жизненный путь его героя?

13. Бытие Генриха в горах. Подробный рассказ и комментирование состояния героя.

14. Смысл творения Генриха. Что он хочет создать? Какой колокол ему видится? Чем он отличается от тех, которые он создавал в долине?

15. Подробное комментирование «солнечного» монолога Генриха. В какой момент он его произносит? Как и для кого он говорит? Как подобные мысли характеризуют героя?

16. Образ «солнечного» Спасителя, представляющего в сознании Генриха.

17. Диалог Генриха с пастором, его мировоззренческая функция.

18. Сомнения и колебания в душе Генриха, чем они вызваны? Каков их исток?

19. В чем причина творческой неудачи героя? Значение сцены с карликами.

20. Осознание героем своей нравственной вины. Этапы прозрения Генриха.

21. Смысловое значение образа Водяного. Почему именно он помогает Генриху наиболее остро почувствовать раскаяние? Предельно подробно прокомментируйте эту сцену.

22. Образ внутреннего Солнца в «Потонувшем колоколе» Гауптмана.

23. Поэтическое воплощение «новой» религии в финальных сценах драмы.

24. Как можно прочитывать финал драмы Гауптмана «Потонувший колокол»?

Сопоставьте тексты Л. Тика «Рунеберг» и Г. Гауптмана «Потонувший колокол».

1. Каковы «пространственные» движения героев – перемещение из долины в горы и из гор в долину? Как это объясняется в новелле Тика и драме Гауптмана?

2. Стату героев – молодой стрелок Тика и мастер – литейщик Гауптмана. Точки соприкосновения и отличия. Как это связано с романтическим *Sehnsucht*?

3. Цели Христиана и Генриха – влечение к неведомому и желание отлить колокола, которые будут сами звучать

4. Влияние Новалиса на Тика и Гауптмана. Мифопоэтические образы Солнца и Ночи.

5. Выявите дополнительные смыслы новеллы Тика и драмы Гауптмана, выявите общий идейно – художественный контекст времени. Комментируйте свою позицию.

6. Как, на ваш взгляд, сопоставление творений Тика и Гауптмана способствует прояснению вопроса, касающегося возрождения романтизма на рубеже XIX – XX столетия?

Список рекондуемой литературы

1. Гартман, Э. Философия бессознательного / Э. Гартман. – М.: Либроком, 1973. – 543 с.

2. Гартман, Н. Этика / Н. Гартман. – М.: Владимир Даль, 2002. – 708 с. – ISBN 5-93615-016-X

3. Гвоздев, А. А. Западно-европейский театр на рубеже XIX – XX столетий / А. А. Гвоздев. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 375 с.

4. Цыба, Н. Н. Литературно-критические взгляды Г. Гауптмана / Н. Н. Цыба // Литературно-философские проблемы в контексте современных духовных исканий. – М.: Наука, 1996. – С. 59 – 61.

5. Четверикова, Н. И. О некоторых особенностях композиции немецкой драмы конца XIX – начала XX века / Н. И. Четверикова // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж: Мысль, 1981. – С. 129 – 137.

6. Heine, H. Die romantische Schule / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. —Berlin und Weimar.: Aufbau Verlag, — B.4. — S. 189–341.

7. Hauptmann, G. Die versunkene Gloke / G. Hauptmann // G. Hauptmann Gesammelte Werke in sechs Bänden. – Berlin: Fischer, Verlag, 1906. – B. IV. – S. 63 – 201

8. Heine, H. Zur Geschichte der Religion und Philosophi in Deutschland / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag., 1987 – B. 5. – S. 5 – 151.

9. Makropoulos, M. Modernität als Kontingenzkultur / M. Makropoulos // Kontingens. Poetik und Hermeneutik. Gerhart von Graevenitz und Odo Marguard. – München: Fink, 1998.– Bd. 7. – 174 s.

10. Marcuse, L. Hauptmann's Dramen, die Tragödie der Verstockung / L. Marcuse // G. Hauptmann. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. – 429 s.

11. Meier, C. E. Das Motiv des Selbstmords im Werk G. Hauptmanns / C. E. Meier. – Würzburg: Ergon Verlag, 2005. – 612 s. – ISBN: 3-932704-75-4

12. Mellen, Ph. G. Hauptmann – J. Boehme / Ph. Mellen // P. Sprenzel / P. Mellen. Hauptmann. – Frankfurt am Main; Bern; New York, 1986. – S. 93 –125.

13. Schwende, R. Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmann, Hesse und der Brüder Mann um 1900 / R. Schwende. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. – 235 s.

14. Wiedersich, A. Frauengestalten G. Hauptmann / A. Wiedersich. – Berlin: Fischer, 1923. – 421 s.

4.4. Философская драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер».

Соподчинение этического просветления и творческого вдохновения художника

В произведении Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» («Michael Kramer», 1900) речь идет о двух художниках – отце, имя которого вынесено в заглавие, и его сыне Арнольде. Старший Крамер – преуспевающий художник, для которого работа – главное, трудолюбия и неустанных занятий требует он и от сына. Арнольд наделен огромным талантом, но не пишет картины. Думы о несчастной любви к трактирщице Лизе, издевательства филистеров, непонимание домашних, кажущееся пренебрежение отца приводят Арнольда к мысли о самоубийстве. Крамер перед гробом сына осознает собственную неправоту, преклоняется перед величием и духовной красотой Арнольда, предполагается, что Крамер закончит картину, которая столь долго не удавалась ему.

Содержание произведения, статус двух главных героев возводит «Михаэля Крамера» в разряд романтических драм о художниках

(«Künstlerdrama»). Таково мнение большинства исследователей и с этим трудно не согласиться. Параллели с произведениями романтической эпохи, в которой главной фигурой является личность художника-творца, кажутся бесспорными. Г. Гауптман почитает опыт прошлого – воззрения романтиков на творчество. Главенствующая роль искусства, свобода человеческого духа, проявляемая посредством творения, приводят к тому, что « <...> образ художника становится предметом художественного изображения и писательской рефлексии <...> такого массивного вторжения и распространения художественной саморефлексии не знали предшествующие литературные эпохи» [154, с. 558]. При этом необходимо учесть следующее. Возвращение к идеалам романтической Иены приводит Г. Гауптмана к их пересмотру, сильнейшая духовная причастность согласуется с достаточно сильной дистанцией от них, внутренняя приверженность романтическому мышлению, собственный романтический дух создают возможности для переработки важнейших романтических постулатов. Однако именно данная переработка позволяет увидеть движение модерна, которое У. Бек, к примеру, связывает с «непрерывным развитием, в нем обнаруживаются свои противоречия, они устраняются, но создаются новые <...> реконструкция прошлого приводит к его модернизации – выходу за пределы старого» [286, с. 230].

Такой модернистский «выход» обнаруживается в драме Г. Гауптмана в первую очередь в своеобразном отказе от расшифровки жанра – Г. Гауптман называет «Михаэля Крамера» драмой. Между тем кажущаяся узость жанрового определения (драма, а не драматическая сказка, не фамильная катастрофа, не социальная драма, как часто уточнял Г. Гауптман) способствует расширению его границ. Драма одного (Михаэля Крамера) раздвигается до драмы мира, до вселенской драмы, личностная экзистенция сливается с бесконечным космическим бытием⁴⁹.

⁴⁹ Наиболее интересными кажутся исследования П. Шимана (1876 - 1944). Формирующаяся на его глазах новая драма тонко им прочувствована, её будущая дорога пророчески им предсказана. Он подчёркивает всеобщность, всесторонность в новой драме. Для Шимана в этом смысле Г. Гауптман является драматургом-первооткрывателем, который в любом своём творении стремится постигнуть суть бытия. В «Михаэле Крамере» подобное постижение связано со смертью, перед лицом которой драматический конфликт разрешается. Шиман именно такое разрешение считает чрезвычайно существенным, оно придаёт драме Г. Гауптмана всеобщность, соединяет по широте охвата и глобализации проблем с античной и классической трагедией (Paul Schieman. *Auf dem Wege zum neuen Drama*. Leipzig, 1912).

Следует отметить, что Г. Гауптман фокусирует внимание на жанре, который, за редким исключением, не реализовался в романтизме. Как замечает Курциус, «драма, изображающая человеческое бытие в его отношении к мировому ходу,<...> связывающая человека с Космосом и его религиозными силами, вводит в возвышенное единство нравственных рамок, драма всегда антропологична» [300, s. 152]. Вероятно, подобной антропологичности не хватало романтическим юным героям-энтузиастам, которые представляли себя и объектом, и субъектом мира. Такова была в целом сущность романтического искусства, в котором мир являл себя только посредством преломления в романтической душе. Итогом подобного преломления стало то, что А. В. Карельский называет «парением в высотах»: «Романтики<...> пренебрегли ближним своим<...> Эмпедокл у Гельдерлина, окруженный холодом одиночества на вершине горы Этны, восклицает: "Людей я любил не по-человечьи"» [152, с.10].

Такова и любовь «не по-человечьи» у пятидесятилетнего персонажа Г. Гауптмана – художника Михаэля Крамера. Он, вновь обращаясь к толкованию проблем искусства, о которых уже говорилось в предыдущую эпоху, формулирует их сходным образом: надо погрузиться в вечность, отрешиться от суеты мира, тогда творение будет совершенно. Бросающаяся в глаза идентичность формулировок может свидетельствовать о том, что проблема искусства, положения и роли художника в мире, не решенная в прошлом, актуализируется в настоящем и требует новой концентрации художественного сознания. Однако неоднократное повторение одного и того же заставляет сделать и другие выводы – возобновление разговора бессмысленно, проблема, представленная на том же уровне, вписанная в сходный смысловой контекст, решается не будет, способ мышления, ракурс видения должен изменить направление.

Таким направлением для Г. Гауптмана становится специфический цветовой колорит. Именно через него может быть расшифрован тот скрытый смысл, который, к примеру, П. Рикер предлагает всегда усматривать за очевидным: «Всегда интерпретации подвержен скрытый смысл. Он требует такой расшифровки, которая высвечивается через обращение к традиции<...> посредством

традиции отягощенный временем скрытый смысл проясняется» [420, s. 56]. Благодаря цвету и связанному с ним свету постигаются в нерасторжимом единстве и прежние романтические постулаты, и современные драматургу натуралистические воззрения. Цвет в рамках драматического действия приобретает характер бытийной категории, литературный процесс предстает как единое целое, «цветовые» размышления переходят друг в друга, самопостигаются и самореализуются. Благодаря цвету драматически высвечивается проблема самообоснования модерна, которая, по мысли Ю. Хабермаса, «тесно связана с нормативностью, которую модерн черпает из самого себя» [337, с. 11].

Такой нормативностью является цветное мышление, которое для культурного мира конца XIX – начала XX вв. стало одним из способов осознания вечных философских вопросов, связанных с постижением сущности мира и человека. Можно выделить две традиции, благодаря которым проясняется «отягощенный временем» «цветовой» смысл. Это так называемая «черно-белая» традиция. Она, имеющая глубинные истоки в Античности, определялась положениями Платона о «восприятии противоположностей вселенной как чередования дня и ночи, в которых скрыта бытийная черно-белая космическая суть» [297, s. 45]. В модернистскую эпоху размышления Платона трансформируются в мысль о цвете как высоком символе человеческого духа: Баховен, придерживаясь античной установки, усматривает в мире и человеке «два противоположных начала – черные и белые, им все подвластно, так называемая цветовая яркость есть иллюзия» [297, s. 79]. В аспекте этих размышлений выводы автора «Заката Европы» выглядят своеобразно. Он, как известно, отрицая значение Античности и в некоторой степени Средневековья, тем не менее достаточно подробно останавливается на цветовых переливах их художественного языка. О. Шпенглер, отказывая античному искусству в становлении, называет языческие краски болтливо-веселыми. Шпенглер выделяет в Античности желтые, красные, белые оттенки, для него они являются цветами переднего плана, «им противостоят католические (темно-зеленый цвет судьбы на полотнах Грюневальда) и протестантские – коричневый – глубокий цвет мысли у Рембрандта» [262, с. 504].

Противоположная «цветная» традиция корнями также уходит в Античность. Она определяется мощной цветовой мыслью древних пифагорейцев, которые воспринимали музыкальную октаву в различной цветовой гамме и закрепляли ее мистическое значение в «Тетраксисе» – тайном знании, выявляющем цветовую душу мира и человека, связанную с потоком разрушения и становления, жизни и смерти» [421, s. 303]. Эту традицию, глобально осмысленную и модернизированную Гете, можно определить как «репрезентацию скрытой реальности». Такое определение мировоззренческим установкам романтиков дает Р. Рорти: «<...>они обращаются к таинственной способности воображения, раскрывают то, что внутри нас» [425, s. 235]. Выявление «скрытой реальности» в «Учении о цвете» Гете, названном Т. Манном романом европейской мысли⁵⁰, проявляется в чрезвычайном расширении «цветовой» концепции, толкования ее как психологического феномена. Гете пишет Шиллеру, что он «берется за свой труд в пасмурный день, в безрадостный и серый», скорбит, что «из современников только Шиллер вполне понимает его» [127, с. 56]. Порицая Ньютона за отсутствие поэтического восприятия, Гете называл его «колдуном, похитившим семицветную принцессу, которую он заточил в холод и мрак математических формул» [324, s. 105].

Романтики, вслед за Гете, ориентируются на «цветовую» традицию, продолжают, применяя образный язык их мэтра, освобождение семицветной принцессы. Так, Л. Тик считает, что «через краски с нами говорит дух природы, это язык мирового духа, различные цвета – это отдельные звуки его речи<...> нас пронзает тайная магическая радость, словно мы узнаем самих себя и вновь с бесконечным блаженством ощущаем некое забытое духовное родство» [227, с. 80].

Как видно, благодаря цветовому мышлению ощутима связь разных эпох. Обладая богатой истолкованностью, оно являет себя в рамках традиции, подвластной тому внутреннему движению,

50 М. Рейнхардт, ставя «Макбета» Шекспира, взял за основу выводы Гёте о тайном, загадочном, «цветовом» внутреннем состоянии всех людей. Не случайно Макбет появляется на сцене в тёмном костюме, глаза его пылают тёмным огнём. В этом спектакле ощущается страх перед временем перемен, перед непроявившимися в полной мере силами эпохи [176, с. 236]. Напротив, сцена, на которой шёл «Сон в летнюю ночь», была чарующе-прекрасной, цветовые переливы нежнейших оттенков окутывали всё вокруг [94, с. 53].

сущность которого передается словом «Transfer». Благодаря трансферу создается вневременной текст модерна, критерием которого является непрерывный пересмотр традиции, осмысление прошлого с современных позиций. Традиция, берущая начало в глубине веков, подвергается такой модернизации, которая в каждую следующую микроэпоху модерна, начиная с середины XVIII столетия, приводит, как точно почувствовал У. Бек, «к размыванию границ старого и созданию нового» [286, s. 67]. Такое «размывание» и «создание» способствуют возникновению на рубеже XIX – XX вв. новых художественных «цветовых» конструкций.

Новизна проявляется в том, что художники и мыслители «заката Европы» соединяют в своем сознании две казалось бы противоположные концепции – ориентируются и на прежнюю «черно-белую» установку, и на не менее давнюю «цветную», утверждая в своем сознании некое временное состояние середины (рубежа), в котором они волею судьбы должны существовать. Особенное значение приобретают «цветовые ремарки» новой драмы. Они, призванные подчеркнуть «цветовые» переливы души, тесно смыкаются в данном случае с романтической поэзией, в которой чрезвычайно сильная «цветовая» наполненность художественного текста составляет его специфику и своеобразие.

Цветовая метафорика модерна закрепляется на рубеже веков в теоретических постулатах натуралистов. Так, О. Брам отмечал в классической игре отсутствие неуловимых внутренних эффектов. Их надлежит развить в современности, ориентируясь на точку зрения Гете о цвете как поэзии мысли. Цвет для драматургов рубежной эпохи «необходим для изображения душевных переживаний, скрытых чувств, которые могут восприниматься как «темные», «белые» и «цветные», являются принадлежностью немой сцены, становятся поворотным пунктом для всего действия. Цвет, прочувствованный через свет, составляет внутренний колорит всего произведения» [408, s. 278]. Цвет в драме сводит на нет принцип пирамиды (термин Г. Фрайтага), главными составляющими которой были экспозиция, развитие действия, кульминация и развязка. Драматическое повествование, благодаря цветовому насыщению, становится единым целым, перестает «пирамидно» делиться. Не случайно А. Хольц выявлял бесконечные, ежесекундные изменения во внутреннем

состоянии персонажей, которые «могут быть черными и белыми, а могут и цветными» [369, s. 72]. Хольц сопоставляет с ними особый внутренний ритм произведения – он должен быть «цветным». Поэтому, например, первое издание его «Фантазиуса» «не светилось и не искрилось, в нем был только черно-белый ритм, краски отсутствовали» [369, s. 296].

Не менее важен цвет и для драматургов Вены. Гофмансталь утверждал, что произведения искусства должны стать зримыми – насыщенными цветом и светом. В цвете он видит стержень духовного существования, а свет способствует его проявлению. Поэтому задача поэта сходна с задачей художника – использовать слова так, чтобы возникли цветовые эффекты, которые создают лирическое настроение. Фон драм Гофмансталя в высшей степени «живописный, в них ощутимо орнаментальное начало, благодаря цвету внешняя статичность драмы приобретает внутреннюю динамичность»⁵¹ [244, с. 209].

Творчество Г. Гауптмана вбирает в себя достижения культурной мысли прошлого, его свето-цветовую философию. Драматургу оказываются близки выводы пифагорейцев, бытийная концепция Платона, интересны рассуждения Гете, исследования современников: Хольца, соединяющего воедино цвет, свет и ритм, поэтические принципы Гофмансталя, определяющие живописный фон драм. Г. Гауптман, затрагивая глубокие философские вопросы в своих творениях, решает их посредством сложных в психологическом плане цветовых переходов и сочетаний, благодаря чему внутреннее действие его драм высвечивается особым светом – светом писательской души и писательской интуиции.

Главной фигурой для Г. Гауптмана стал великий венецианец Тинторетто. Ему немецкий писатель посвящает отдельный очерк, в котором «развернута философия оксюморонных «живых парностей» бытия» [182, с. 97]. Г. Гауптман оценивает Тинторетто как великого современного рубежного мыслителя. Называя его сыном красок, подчеркивая, что «краски Тинторетто проникают во все, горят огнем» [352, s. 16], Г. Гауптман не сомневается, что Тинторетто подобному колориту научила Венеция. Среди красок венецианского художника

51 К примеру, в «Электре» Гофмансталя через обилие чёрного цвета, который зачастую переходит в белый, передаётся незримое – некое сатанинское начало в душе героини [94, с. 47].

Г. Гауптман, в согласии с позицией своего времени, выделяет черные и белые. В них «заложен глубинный смысл, выявляется проблема светотени, возникает особая драма, в которой раскрывается то состояние мира, в котором нет победы ни в преисподней, ни на небе» [352, s. 25]. Не случайно сам драматург предлагает своим героям следовать по мистическому тинктурному пути – через темноту к сияющему свету, когда «персонаж несет свою единственную лампу и освещает ею свой путь» [344, s. 52]. Г. Гауптману близко восприятие Тинторетто вселенной как «Purgatorium, некое срединное положение между Аидом и Олимпом, Адом и Раем» [352, s. 25], когда «ночь освещается светом, значим в равной мере мрак и свет» [352, s. 42]. Г. Гауптману при взгляде на картины Тинторетто приходит на ум известное высказывание гетевского Мефистофеля: «Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar». Оно выражает доверие Тинторетто к ночи, то доверие, которое ведет к особой белизне, сияющему свету [352, s. 11].

Г. Гауптман неоднократно говорил о сходстве между драматургом и художником: оба смешивают краски, только художник производит подобное смешение зримо – на холсте, а драматург – скрыто, в душе персонажа. Оба они, по Г. Гауптману, являются медиумами, их главная задача – показ и выявление непостижимого. Но оно не должно быть полностью раскрыто, можно лишь приблизиться к его пониманию. В связи с этим у Тинторетто Г. Гауптман находит чрезвычайно интересный прием – эманацию. Мистический процесс эманации, осознаваемый как излучение божественного света, внутренне ощущаемый, духовно постигаемый, связывается в творческих размышлениях Г. Гауптмана о Тинторетто со специфическим венецианским золотым фоном. Немецким драматургом Тинторетто мыслится как «художник-романтик», поскольку на его картинах, как и в романтическую эпоху, «пламенеет божественное излучение, <...> творческий экстаз, который и порождает великие творения» [352, s. 19].

«Цветовыми» можно назвать все драмы Г. Гауптмана, однако «Михаэль Крамер» является наиболее ярким тому примером. Цветовая палитра проступает через черные и белые оттенки, через разнообразные их сочетания, драма Г. Гауптмана наполняется тем «цветовым» психологическим смыслом, выводимым Гете из своего

«Учения о цвете», приобретает в итоге тот «медиум смысла», который, с точки зрения Н. Лумана, «являет себя во времени» [394, s. 17]. В первую очередь обращает на себя внимание посвящение – памяти друга Гуго-Эрнста Шмидта. Он был товарищем драматурга в художественной школе, которая, как писал Г. Гауптман, «стала тем фундаментом, на который в дальнейшем опирался его дух» [342, s. 370]. Истоком «Михаэля Крамера», следовательно, являются воспоминания драматурга о годах, проведенных в художественной школе, именно они способствуют размышлениям о творчестве в целом, о роли и значении художника в частности. Такие воспоминания можно назвать одним из первых пластов «медиума смысла», являющего себя во времени: прошлое осмысливается из горизонта нового времени, того, когда создается драма «Михаэль Крамер». Поэтому и сам текст оказывается вневременным, таковым его делает «медиум смысла», тот его пласт, который позволяет воспоминаниям прорваться наружу, обрести драматическую форму.

Второй смысловой пласт концептуально связан с эпохой романтизма, с глубоким проникновением в нее, со стремлением разобраться в тех вопросах, которые, по мысли Г. Гауптмана, остались без ответа. Главным из них является вопрос о сущности творчества, о внутренней установке художника-творца. В этой связи обращают на себя внимание художники, выведенные в драме Г. Гауптмана: они кажутся несколько странными – не создают картины. Возникает вопрос: почему Крамер-старший в течение семи лет мечтает закончить большое полотно на сюжет о «человеке в терновом венце», но не делает этого? Похожая ситуация у Арнольда: он имеет талант, «искру», как определяет его дарование Крамер-старший, но, подобно своему отцу, не пишет ничего. Получается, что драма о художниках повествует об отсутствии творчества, вдохновения, о разрушении, а не о созидании.

Между тем скрытое прочтение произведения позволяет прийти к несколько иным выводам. Необходимо поставить вопрос по-другому: почему художник не может творить. Ответ на него может быть дан, если исследовать религиозный феномен драмы Г. Гауптмана, тот, который, поэтически раскрываясь посредством света и цвета, конституирует содержательный центр этики немецкого драматурга. В литературоведении о мистической сущности

драматических творений Г. Гауптмана речь велась давно⁵². В этом смысле наибольший интерес вызывает работа М. Фик, которая говорит о световой символике в произведениях немецкого драматурга, обращает особое внимание на световые сцены, на их цветовое художественное решение [313, s. 232]. Однако М. Фик имеет в виду так называемые ненатуралистические творения Г. Гауптмана, не указывая при этом на «Михаэля Крамера», и не разбирая его как текст, написанный художником-мистиком. По этому поводу можно сказать следующее. Поэтические категории света и цвета значимы во всех драмах Г. Гауптмана, каждая из которых в равной степени может быть названа и натуралистической и религиозно-мистической. «Михаэль Крамер» в этом смысле не является исключением, но, будучи драмой, в которой главными героями выступают художники, предоставляет более богатый материал для исследования светлоцветовой колористики. В данном случае она ощущается как своеобразная передача внутреннего авторского слова, как приватный драматический разговор о феномене религиозности. В самом значении слова «феномен» скрывается связь со светом (от греческого «*phainomenon*» – являющийся, кажущийся, становящийся видимым), нечто, что подлежит освещению, высвечиванию. Феномен выявляет бытие света, Хайдеггер называет феномен сущим, тем, «что кажет себя и из себя самым разным образом» [242, с. 56]. Феномен религиозности должен высветиться, стать сущим, раскрыть свое многообразное световое бытие. Четыре драматических действия «Михаэля Крамера» фиксируют подобное раскрытие.

Первое действие дает драматическую цветовую установку – зимнее, сумрачное утро, около девяти часов, еще темно, на столе горит лампа. Г. Гауптман писал, что «при виде старой лампы им овладевает томление, свет, исходящей от нее, навеивает воспоминания о дружбе, о несостоявшейся любви» [342, s. 429]. При свете лампы Михалина – сестра Арнольда – разговаривает с матерью о брате и об

52 Можно отметить работы Баумгарта, который особо выделяет мистическую линию его творчества, подчёркивая при этом, что речь может идти только о ненатуралистических работах (Baumgart W. G. Hauptmanns Mystik. Breslau, 1942). Интересными кажутся и рассуждения Хойзера, который подчёркивает связь религиозной темы с искусством (Heuser F. W. G. Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen. Tübingen, 1961.) Из современных литературоведческих работ можно указать на исследование Шпёрла, который много внимания уделял мистическому саморазговору героев Г. Гауптмана (Spörl U. Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. München, Wien, Zürich. 1997).

отце. Это сумеречная беседа, навеянная темным зимним утром, беседа, которая ничего не проясняет, лишь доставляет внутреннюю боль и Михалине и госпоже Крамер. Жена художника берет сторону сына, говорит, что Арнольд боится отца, мальчик несчастен, нездоров от рождения. Михалина сетует, что отец чувствует себя в доме как чужой, самые близкие оказываются самыми далекими. Лампа высветила страхи людей, показала сумерки души, озарила своим искусственным светом серое, неприглядное настоящее, навеяла воспоминания о прошлом – недаром служанка Берта сообщает о приходе Лахмана. Прежде он был поклонником Михалины, учеником и сильнейшим почитателем ее отца. Прежде чем он входит, лампу тушат – просветление пасмурного зимнего утра отчасти способствует просветлению человеческой души, представленной в тексте драмы как изменение темы разговора, – прежняя беседа о сложных, запутанных, семейных отношениях сменяется диалогическими размышлениями, касающимися искусства, роли художника в мире.

Лахман мечтает увидеть картину Крамера, полагая, что в ней сосредоточена душа художника. Он вспоминает о Крамере как о великом учителе, который выколачивал из учеников все мещанское, переделывал их заново. Но столь светлые воспоминания омрачаются репликой Михалины, она говорит, что отцу сейчас очень тяжело, он мучается: «Papa ist zu reinlich» [51, s. 1121]. Не совсем ясно, чем вызвано подобное состояние Крамера – непониманием со стороны близких людей, конфликтом с сыном, отсутствием творческого вдохновения, собственным сложным характером. Скорее всего, значим полный комплекс проблем, не случайно в ремарках ко второму действию сказано, что на столе у Крамера мучительный порядок («*reinliche Ordnung*»).

Художник Михаэль Крамер по-филистерски регламентирован, уравновешен, приземлен, предстает под пером Г. Гауптмана в качестве барочного персонажа. Такой персонаж является плодом драматической рефлексии Г. Гауптмана, определяемой особым впечатлением от творчества Тинторетто. Немецкий драматург считает, что «художник изображает барочного персонажа при помощи изломанных линий, а трагический писатель призван выявить изломанную душу» [352, s. 56]. Не случайно Г. Гауптман в ремарках подчеркивает, что Крамер производит странное впечатление, это

фигура явно значительная, но больше отталкивающая, чем привлекательная. Во внешности художника два цвета – черный и белый (волосы черные с белыми прядями, одежда черная), полутона отсутствуют. Речи Крамера пронизаны филистерским духом: сына называет негодяем, советует всем работать (повторяет слово «arbeiten» четыре раза в своем небольшом монологе), утверждает, что работа – это и есть жизнь, работать надо добросовестно, необходимо исполнять свой долг («Pflichten, Pflichten, das ist die Hauptsache»), главное – осознать всю серьезность жизни («das Leben erkennen im ganzen Ernst»). Подобные речи странно звучат в устах художника, нет слов о вдохновении, о творческом призвании. Не случайно Г. Гауптман вводит Михаэля Крамера в текст особым образом, приземленным, крайне унижительным для творческой натуры: художник сидит на софе и подписывает бумаги, в его кабинете находятся всевозможные предметы, но только не кисти и краски. Создается ощущение изломанности во всем, а гнутые стулья на переднем плане представлены как символ подобной изломанности.

Обращает на себя внимание то, что атмосфера всей драмы, вплоть до финального, четвертого действия – темная, мрачная. Подобный темный фон наиболее ярко прослеживается во втором действии, в котором Г. Гауптман показывает встречу отца и сына. Между ними существует как достаточно сильное «цветовое» внешнее сходство, так и внутреннее «цветовое» различие. Оба они темноволосые, их глаза горят огнем, который столь пугает трактирщицу Лизу. Внешность у обоих Крамеров несуразная, нескладная, в одежде преобладают черные оттенки, но указывается, что рубашка старшего Крамера накрахмалена, предполагается, что она белая. Арнольд приходит на встречу с отцом в красном галстуке. Этот галстук выделяется как яркое, цветное пятно на общем серо-голубом фоне: занавес, скрывающий мастерскую, серый, стены голубовато-серого оттенка, гипсовые слепки, один из которых представляет собой маску Бетховена, как бы окутывают пространство мертвым, голубоватым сиянием. Бледный луч этого мертвого сияния пронзает души людей – они закрыты и для мира, и друг для друга, и для себя самих. Подобная закрытость души у Михаэля Крамера внешне проявляется в том, что он плотно прикрывает окно, хотя день серый и мрачный, но Крамер не допускает проникновения света в

помещение и без того достаточно унылое. Арнольд на протяжении разговора с отцом старается не смотреть на него, торопится уйти, на лице у него застыло упрямство, отвращение и страх. Крамер пытается вызвать сына на откровенность, предлагает ему взять его в товарищи, протягивает руку, хочет сгладить противоположности, устранить недоразумения. Однако он замечает красный галстук сына, для Крамера – это знак беспутной жизни, поэтому он говорит, чтобы Арнольд снял его. В речах Крамера сквозит та незыблемость и правильность, которую не может принять Арнольд. В данном случае Михаэль Крамер подобен Мартину Лютеру, поскольку охвачен «*fixe idee*», которая, считает Г. Гауптман, составляет самую суть фанатизма [351, s. 178]. Крамер, не понимающий в полной мере ни себя, ни сына, требует от Арнольда абсолютной правды – Арнольд обязан сказать, что он провел прошлую ночь не с приятелем, а в трактире Лизы. Абсолютной правды не бывает, утверждает Г. Гауптман, «человек, поглощенный ею, не знает ни сомнений, ни истиной жалости» [351, s. 178]. Крамер невольно подавляет в сыне всякую радость жизни, хочет видеть в нем аскета, а не олимпийца, каковым для Г. Гауптмана является всякий талантливый художник⁵³. Крамер, любя сына, ведет себя как греческий Периандр⁵⁴. Не желая понимать смущения Арнольда, не задумываясь о том, что понимание не может быть достигнуто столь быстро, отец прогоняет сына. Старший Крамер не в состоянии помочь Арнольду в страшный час полуночи, «в жуткий час вопиющей темноты» [343, s. 90].

Третье действие вновь протекает под знаком смещения цветов – в ремарках сказано, что сейчас вечерние сумерки – они царят в сердцах почти всех людей, темная ночь воцарилась в сердце Арнольда. Но в трактире отца Лизы все дышит белизной. Белизна является свидетельством бездуховности, филистерства, отрешенности от людских страданий. Действие происходит в пивной, в ней все

53 Олимпийцы – особое понятие для Г. Гауптмана. Он считает, что ими и создаётся великое искусство. Олимпийцами немецкий драматург называет Данте, Гёте, Бетховена, грандиозная гробница Медичи, сотворённая Микельанджело, мыслится Г. Гауптманом как «непревзойдённое творение истинного олимпийца», «храм вечной радости, в ней мистерия смерти и великая ей преданность» [345, s. 903]. Г. Гауптман соединяет воедино имена олимпийцев Микельанджело и Тинторетто, поскольку «у них душа выступает наружу... всё дышит таким величием, которое трудно выносить» [352, s. 524].

54 Г. Гауптман вспоминает Периандра, подчёркивает, что античная традиция причисляла его к семи мудрецам, поскольку во время правления Периандра Коринф достиг небывалого культурного расцвета. Г. Гауптман подчёркивает, что правитель относился к сыну с беспощадной строгостью, но в то же время со страстной отеческой любовью [346, s. 209].

блестит, краны ярко вычищены, дверь стеклянная, Лиза в белом фартуке, она ждет тех, кто назовет Арнольда «маляром», «грифелем», «пачкуном», «фатальным Крамером». Так говорят о нем пьяные гости, их забавляет влюбленность Арнольда, его гнев и недовольство.

Данная сцена образует идейный центр драмы. Под пером Г. Гауптмана происходит сложное драматическое сцепление пространственно-временных категорий. Романтическая мысль об их непереносимом слиянии⁵⁵ драматически осмысливается Г. Гауптманом, они воссоздаются так, как были представлены на картинах художников итальянского Ренессанса. Пространственно-временные категории явлены в качестве двух разных миров: конечный мир земной юдоли и вечный мир райского блаженства. На живописных полотнах оба плана внешне обозримы, драматическая картина Г. Гауптмана внутренне ощутима. Различные пространства охватываются двумя комнатами – в одной разгоряченные вином и собственной неуязвимостью гости трактира издеваются над Арнольдом, в другой – Лахман рассказывает Михалине о картине ее отца. Прошлое – время созерцания искусства – и настоящее – данный разговор о нем соединяются через воспоминание о картине, сильное впечатление от которой позволяет забыть о неприглядной действительности. Лахман видел спокойный лик Христа, как создал его Крамер, представляет Христа здесь, в этом чаду, во всем величии и чистоте [51, s. 1158]. Речь спутника Михалины неоднократно прерывается взрывами хохота, раздающимися из соседней комнаты, из той, где находится Арнольд. После последней фразы Лахмана смех звучит крещендо, смертельно бледный сын Крамера выбегает из комнаты и скрывается в неизвестном направлении.

Белый (бездуховный) цвет таверны и темный, определяющий поведение, образ мыслей и действия людей, причудливо смешиваясь, в итоге преобразуются в ярко-красный – символ свободы, света души, высокого искусства. Лахман с Михалиной пьют красное вино, пьют за искусство, которое, как они говорят, освещает весь мир. Кажется, что

55 Ф. Шлегель видел сопряжение пространства и времени в конечном и бесконечном, «первое включает в себя второе, антиномии лишь кажущиеся, полностью преодолимые» [256, с.180]. Сходной мысли придерживался и Новалис – подлинный мистик, по убеждению Г. Гейне. Новалис писал во «Фрагментах», что пространство переходит во время, как тело в душу. Подобный процесс для Новалиса является истинной поэзией, поскольку «ничто так не поэтично, как всякие переходы и разнородные смешения» [35, с. 92].

лишь в высоком искусстве, на полотнах великих мастеров, одним из которых является для Лахмана Михаэль Крамер, можно созерцать Христа. Однако истинный Христос – страдающий и любящий – обитает в низшем мире – в таверне, черпает в своей слабости (в безответной любви к девушке, невозможности и нежелании противостоять толпе) огромную силу.

Можно говорить о дистанции Г. Гауптмана по отношению к романтизму. Кажется, что в «Михаэле Крамере» драматически развивается мысль Шеллинга о возникновении произведений искусства, «устраняется невидимая преграда, разделяющая реальный мир и идеальный» [252, с. 484]. Действительно, в драме Г. Гауптмана внешний мир (таверна) забывается, преграда между действительностью (страданиями Арнольда) и идеальным творческим созерцанием (воспоминаниями Лахмана) рушится, вечное искусство трансформирует грубую действительность. Однако подобное крушение преграды не является прерогативой романтического мышления, обладатели которого не признавали в целом соотнесения искусства с внешним миром. В романтизме можно наблюдать лишь поиск путей к синтезу, поскольку «романтический художник чувствует себя призванным к более высокому служению, чем служению актуальным потребностям дня» [152, с. 178]. Глобальная манифестация искусства и действительности происходит в драме натурализма, в котором «доминирует идея страданий<...> возникает искусство "бедных людей"» [318, с. 11]. Сильнейшая концентрация страданий, представленная художниками-натуралистами, создает возможности для иного восприятия «низменной» действительности и «высокого» искусства. Подобное восприятие, закрепленное в натуралистической драме, значимо и в драме романтической на рубеже XIX – XX вв., в которой обыденный мир раскрывается через свое повседневное величие.

Именно такой мир и служит предметом пристального внимания Г. Гауптмана. Это мир жизни, тот мир, без которого не мыслит своего существования его герой-художник, без принятия этого мира талант великого живописца (таков Арнольд) оказывается бессмысленным, ненужным в первую очередь ему самому. Мир культуры и мир обыденности на рубеже веков сталкиваются и дополняют друг друга. Отношения субъекта и объекта несколько переосмысливаются:

объект (мир), бесспорно, значим сам по себе, существует независимо и даже вопреки представлениям субъекта (художника). Более того, творческий субъект не только не создает этот (жизненный, повседневный) мир, его творят другие субъекты – филистеры, но и мечтает стать в нем «своим», жаждет быть не отвергнутым, а принятым им и в нем. Не случайно именно в этом мире творческий субъект находит главные ценности – любовь и предполагаемое счастье. Мир жизни диктует законы субъекту, он вынужден считаться с ними, стараться, хотя бы в некоторой степени, им следовать.

Между тем весьма ощутимая дистанция от прежней романтической традиции означает для Г. Гауптмана одновременное приближение к ней, понятия «низкое» – «высокое» меняются местами, переходят одно в другое. Подобный переход в отношении Г. Гауптмана и означает модернистскую трансформацию: «высокая» сущность искусства может быть осознана посредством «низкой» действительности, ее познанием и проникновением в нее. В то же время самый «низ» действительности оказывается ее «верхом»: мир таверны, ощущение ее растлевающего духа, низменных страстей, безнравственных помыслов и жестоких деяний порождает ощущение самой жизни, той, которая и составляет, по Г. Гауптману, предмет истинного искусства. Поэтому в воспоминаниях Лахмана о Христе спокойным ликом важно ощущение реальности, принятие ее, а не взлет над ней. Лахман невольно отстраняется от воспоминания о картине, от ее внутреннего созерцания, его мысль направляется «вниз» – в шум и гам таверны, где величие и чистота Христа наиболее ощутимы.

Пик страданий Арнольда, представленных Г. Гауптманом в третьем действии, дает возможность определить героя, находящегося в состоянии 12 часов ночи, как Христа, вновь терпящего издевательства невежественной толпы. Сын Крамера драматически представлен как человек в терновом венце, который он носит на протяжении длительного времени. Недаром в последнем действии, всматриваясь в черты умершего сына, Крамер скажет: «Тот, кто лежит здесь, это я, это вы. Вы это сделали с сыном божьим, вы это сделали сегодня, как и тогда. И как тогда, он сегодня не умрет» [51, s. 117]. Искусство берет начало в жизни, жизнь определяется смертью,

становление приводит к разрушению, разрушение является предметом искусства.

Фигура Христа – одна из центральных у Г. Гауптмана. Он признает значимость размышлений Спинозы о боге как единой субстанции, лейбницевское определение бога как высшей монады. Пребывая в Иене, восхищаясь Фихте, Шеллингом, Шлейермахером, Г. Гауптман в то же время не может согласиться, например, с мыслями Фихте о боге, обладающем признаками создателя и правителя, но не признаками реальности. Немецкому драматургу гораздо ближе те философские размышления, в которых говорится о Христе как человеке. Так, Г. Гауптман читает Гердера и особо выделяет его мысль, что «религия – это прежде всего человечность, Христос – человек, он действительно существовал» [125, с. 478]. Размышления о Христе достигают апогея в Италии: при взгляде на картины Веронезе у Г. Гауптмана возникает желание создать Христа и привести его в мир. Драматург не просто представляет, а воочию наблюдает Христа: «<...>вижу человека-бога, узнаю его в особенных ситуациях, Христос противостоит враждебным силам времени, Христос вечно парит во мне [347, с. 46]⁵⁶. Для Г. Гауптмана Христос является в первую очередь «страдающим человеком, а любой страдающий человек может быть сравним с Христом» [347, с. 253]. Драматург уверен, что «в каждом человеке есть нечто божественное, с именем Христа связана в первую очередь любовь к ближнему, мучения Христа – ради любви, во имя нее, в любви заключается вся его божественная сила» [347, с. 66]. Христос – это «странник на земле, лишь слегка замаскированный под бога, переодетый им, скрытый под вуалью» [347, с. 38].

Современный исследователь У. Шперл подчеркивает особый процесс, протекающий в драмах Г. Гауптмана: «<...>благодаря внутренней интенсивности переживаний человек воскрешает в себе Христа» [452, с. 332]. Шперл имеет в виду раннее произведение немецкого драматурга «Апостол», в котором «герой, заглядывая в свое сердце, воспринимает Христа в себе самом» [452, с. 333]. Нечто

56 Интересно, что в один год (1900) с «Михаэлем Крамером» из-под пера Поля Гейзе выходит драма «Мария из Магдалы». В ней речь идёт, как и во многих пьесах данного периода, о новой религии, об индивидуальной вере. Мария воспринимает Христа как великого пророка, благородного и возвышенного душой, чувствует в нём мудреца и провидца, она уверена, что у Христа будет достаточно силы, чтобы разорвать узы смерти [20, с. 79].

подобное происходит в «Михаэле Крамере». Художник воспринимает себя как Отца, который чтит умершего сына, поклоняется ему; понимание и любовь возникают у художника только после земной кончины Сына

Отец – барочный персонаж Михаэль Крамер – произносит чрезвычайно важную фразу: «Kunst ist Religion». Об этом художник ранее говорил Лахману, повествуя, почему он не может писать картину о человеке в терновом венце: «Для этого нужно одиночество, должен снизойти святой дух, надо остаться наедине с вечностью, погрузиться в нее, тогда можно увидеть спасителя» [51, s. 1135]. В этой речи Михаэля Крамера сквозит то томление по сверхземному, которое чрезвычайно остро ощущали художники романтической эпохи. Крамер мечтает о слиянии с универсумом, об искусстве, рожденном глубоким религиозным сознанием. Однако в его душе отсутствует этос «Philia», который в данном случае четко субстантивируется в значении слова «любовь». Любовь для романтиков являлась религией, к любви как к глубокому религиозному чувству приходят герои следующей эпохи модерна, но лишь в тот момент, когда в их душе возникнет новая индивидуальная религия. В этой драме она представлена как глубокое постижение тайны Троицы.

Обращает на себя внимание тот факт, что основным моментом христианской религии – истолкование тайны Троицы – воспринимается Г. Гауптманом в высшей степени своеобразно. Таинственное божественное единение отца, сына и духа прочувствовано немецким драматургом через его человеческую религию, нравственное содержание которой составляют высокие постулаты «Philia» и «Sophia». Благодаря их глубокому постижению человек и раскрывает для себя, считает Г. Гауптман, тайну Троицы в ее вечном процессе вечного становления. Главным в таком процессе являются страдания, они приобретают сакральный характер. Исследователь творчества Г. Гауптмана К. Гуцке, не связывая идею страданий с постижением драматургом тайны Троицы, в то же время совершенно верно отмечает их глобальную суть: «<...>страдания – это вход в сверхчеловечность, в божественную сферу сознания <...> Только в страданиях осуществляется приближение человека к богу» [333, s. 17]. Г. Гауптман сакрализирует таинство Единения, но оно (и

именно данный момент оказывается наиболее убедительным, принципиально новым для его теодицеи), по его глубокому убеждению, существует не изначально, а проявляется постепенно – через страдания Сына. Любовь – «Philia» – приобретается, духовно складывается, постепенно ощущается.

Драматическая инкарнация тайны Троицы, раскрытие ее бытия в форме постоянного становления через страдания, преподносятся Г. Гауптманом в последнем действии «Михаэля Крамера». Отец – художник Крамер – ощущает в себе самом процесс божественной эманации, рождение Троицы в своем сердце. Троица всегда была внутри него, но воспринимается только теперь, в тот момент, когда страдания сына, боль от его утраты заглушили все прошлые мелочные обиды.

Важно иметь в виду высказывание Г. Гауптмана: «Когда дух здоров, мир приобретает краски и цвета» [346, s. 708]. Подобного «здорового духа» и, соответственно, «красок и цветов» Г. Гауптман не показывает на протяжении первых трех действий. Драма о художнике оказалась чрезвычайно бедной в цветовом отношении. Парадоксальным образом произведение насыщается цветом тогда, когда трагические внутренние коллизии достигают апогея – Арнольд кончает с собой, а его отец, постарев сразу на 10 лет, как говорит Михалина, оплакивает сына. Однако именно это действие может быть прочитано живописно, осознанно через особый цвет – цвет свежей зелени. Подобный оттенок очень важен для Г. Гауптмана. Он наблюдает зеленый луч во время заката, воспринимает его как что-то уходящее, связанное со смертью, но в то же время отмечает, что это природный свежий цвет, цвет жизни [346, s. 14]. Смерть Арнольда пробуждает жизнь, пробуждает искусство.

Эманация, процесс, который Г. Гауптман замечает на полотнах великого Тинторетто, связана у Крамера с постижением божественного начала – добра и любви – в себе самом. Оно высвечивается в его душе, внутренне прозревается, духовно ощущается⁵⁷. Он начинает чувствовать, что искусство – это и есть показ жизни в ее мистичности, только теперь он в полной мере

57 Одним из зрителей премьеры «Михаэля Крамера» был Рильке. Он говорил, что не может поставить по эмоциональному переживанию рядом с этой пьесой никакую другую. Рильке писал в дневнике: «Я был весь взбудоражен, весь переполнен переживаниями, моё сердце оголено» [396, s. 726].

постигает собственные слова об искусстве, которое и есть религия. Внутренняя сущность искусства не способна проявиться сама по себе, она может быть осознана через раскрытие тайны Троицы, через субъективное в нее проникновение, через личное ее переживание.

Характерен жест Крамера – он поднимает занавес над мастерской, тот занавес, который прежде был плотно задернут. Данный жест – знак особой встречи с миром, прежде всего миром собственного искусства. Крамер раскрывает окно, что не решался сделать прежде, впускает свет вечерней зари в мастерскую, садится за мольберт и начинает работать. Страдание оказывается позитивным для Крамера, благодаря страданию он постиг тайну Троицы в своей душе, осознал свое сокровенное начало – он любящий и мудрый, свои творческие силы. В тексте не сказано конкретно, что пишет Крамер, возможно он хочет закончить картину о человеке в терновом венце или гравюру, на которой изображен мертвый рыцарь в доспехах. Главное, что темой его творения становится смерть.

Смерть принадлежит к великим темам эпохи. Ею пронизаны искусство, музыка и литература. Рильке пишет «Мелодии жизни и смерти», Т. Манн «Смерть в Венеции», Гофмансталь создает «Смерть Тициана», музыка Г. Малера подобна Эвридике, выведенной из царства мертвых, гравюра Клингера «Мать и дитя» пронизана сложными мыслями о переплетении жизни и смерти⁵⁸. Размышления Г. Гауптмана о смерти в большей степени объясняются его личными переживаниями, чем духовным потоком времени. Г. Гауптман читает книгу «Сокровище смиренных» Метерлинка и находит в ней важную для себя мысль: «Наша жизнь не имеет иной цели, кроме смерти, смерть есть та форма, которую принимает наша жизнь» [351, s. 79]. Его герой воочию столкнулся со смертью. Она осветила его душу особым светом прозрения – любви, добра, блага, помогла почувствовать Отца в себе в тот момент, когда скорбь за Сына достигла апогея. Смерть, сглаживая все противоречия, являет себя через особый цвет и свет – синие отблески погребальных свечей. Они зажжены перед гробом Арнольда и озаряют все вокруг.

58 Клингер показывает ребёнка, едва вышедшего из младенческого возраста. Он, наполовину приподнявшись, сидит на груди у мёртвой матери. Ни один немецкий поэт, художник, музыкант этого времени не остался равнодушен при созерцании этого творения, равным образом как от известной картины Бёклина «Остров мёртвых» [397, s. 32].

Михаэль Крамер, пристально всматриваясь в черты умершего сына, говорит Лахману о своей жажде света, его надо добиться, открыть ему доступ («Wir wollen die Lichter aufstecken») [51, s. 1168]. Крамер зажигает много свечей (2 канделябра и 6 подсвечников), расставляет их вокруг гроба. Мистический свет погребальных свечей позволяет ему понять значение смерти («Der Tod ist immer das Große») [51, s. 1168]. Именно смерть высветила величие его сына, а при жизни, говорит Крамер, ему не удалось увидеть в чертах сына ту ясность, которая лишь сейчас проступает на его лице. Смерть, разрушение приводит в итоге к становлению, к новому познанию и признанию жизни. То, чего невозможно было достигнуть при свете лампы (понимания), удалось добиться при свете погребальных свечей, расставленных на возвышении, на котором покоится тело Арнольда. Крамер обретает истинное религиозное сознание, религиозную мудрость, его душа пронизана любовью, мистически ею освещается. Сейчас, соотнеся смерть с жизнью, герой обретает ту свободу духа, которая необходима для творчества («Tod ist auch mild wie die Liebe <...> Der Tod ist die mildeste Form des Lebens<...> der ewigen Liebe Meisterstück») [51, s. 1172]. Однако такая свобода не дает Крамеру душевного успокоения, напротив, вызывает многочисленные вопросы, ответов на которые у него нет.

Крамер задает вопросы вечности, бросает их в метафизическую пустоту, сомневается во всем, размышляет о потерях, о предполагаемом конце, о том, что жизненный праздник есть ничто, догматические церковные размышления не приводят к истине («<...> wo treiben wir hin? Warum jauchzen wir manchmal ins Ungewisse? Und was hast du gewusst? Von irdischen Festen ist es nicht! – Der Himmel der Pfaffen ist es nicht!») [51, s. 1172]. Благодаря смерти познается жизнь, проступает эманация души, свет лампы переходит в свет свечей, их причудливое сияние вызывает осознание возвышения в смерти, красный цвет наполняется синим, который приобретает цвет «небесно-зеленый» (такой оттенок, по Г. Гауптману, присущ любой молитве). Дальше подобной истины разум человека проникнуть не в состоянии, возникает растерянность перед вечностью, не случайно заключительные фразы преподносятся Г. Гауптманом в качестве вопросительных предложений. Индивид, пораженный внутренним входом в божественное бесконечное, ощутив эманационный прорыв в

него, мысленно останавливается, теряется перед вечностью, представшей перед его внутренним взором, застывает в мистическом молчании.

Вопросы и творческие задания

1. Какова главная тема данной драмы?
2. Как связана трактовка этой темы с романтическими драмами о художниках?
3. Почему Гауптман возвращается к идеалам романтической Иены?
4. Как под пером Гауптмана происходит трансформация романтических постулатов, касающихся теории искусства и положения художника в мире?
5. Специфика цветового колорита в драме Гауптмана «Михаэл Крамер». «Цветовая» традиция. «Цветовое» мышление как связь разных эпох.
6. Почему «Михаэл Крамер» наиболее ярко проявляет себя в качестве «цветовой» драмы?
7. Почему художники, явленные в драме Гауптмана, не могут творить? Чем это вызвано?
8. Картина Крамера – старшего. Восприятие данной картины другими драматическими персонажами.
9. Особенности драматической атмосферы. Как она связана с центральной проблемой «Михаэля Крамера»?
10. Почему, на ваш взгляд, третье действие образует идейный центр произведения? Как в ней происходит смешение пространственно – временных категорий?
11. Образ Христа в драме.
12. Истолкование Гауптманом тайны Троицы.
13. Какие вопросы задает Крамер Вечности? Есть ли на них ответ?
14. В чем истинное религиозное сознание Крамера? Как герой сам это осознает?

Список рекомендуемой литературы.

1. Тик, Л. Краски / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
2. Толмачев, В. М. Неоромантизм / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – С. 640 – 670. – ISBN: 5-93264-026-X.
3. Травушкин, Н. С. Многожанровый состав художественного целого / Н. С. Травушкин // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск: Изд-во МГУ СПН, 1978. – С. 95 – 104.
4. Barner, W. Zur Problem der Epochenillusion / W. Barner // Epochenwelle und epochenbewußtsein. – München: Hrsg. R. Herzog und R. Koselleck, 1987. – 670 s.
5. Baumgart, W. G. Hauptmanns Mystik / W. Baumgart // G. Hauptmann zum 80. Geburtage. Kommentar. Biographien, Theater, Literaturwissenschaft. – Breslau: Sclesien Verlag, 1942. – 331 s.
6. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhkampf, 1986. – 392 s.
7. Hauptmann, G. Michael Kramer / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Dramen in vier Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1966. – B. III. – S. 1115 – 1172.
8. Hauptmann, G. Tintoretto / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 12. – S. 3 – 26.
9. Tieck, L. Die Elfen / L. Tieck // Deutsche romantische Märchen. – М.: Verlag Progres, 1980. – S. 49 – 79.
10. Tempel, B. Ein Versuch über G. Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis / B. Tempel. – Dresden: Thelem, 2010. – 284 s. – ISBN 978-3-942411-01-1

4.5. Философско-эстетическая трансформация шекспировских постулатов в драме Г. Гауптмана «Ткачи». Трагедия мира и трагедия героев

«Ткачи» («Die Weber», 1892) – наиболее известная драма Г. Гауптмана и одна из самых загадочных. Данному произведению немецкого драматурга посвящено достаточно много исследований, поэтому в целом можно выделить две альтернативные точки зрения. Практически у всех исследователей не возникает сомнений в том, что «Ткачи» – социальная, натуралистическая драма. Так она была определена с самого начала, таковой считается до сих пор⁵⁹. Правда, бытует и другое мнение, согласно которому в «Ткачах» сделан акцент не на политических, а на этических вопросах. В связи с этим обращалось внимание на открытый финал: вопрос об отношении Г. Гауптмана к восстанию остается не проясненным, а шальная пуля поражает того, кого с самого начала возмущали действия ткачей, – старика Гильзе. Исследователей приводит в недоумение данный факт, нелепость и бессмысленность смерти Гильзе очевидна⁶⁰.

Основания для подобных трактовок, бесспорно, имеются. Г. Гауптман описывает бунт ткачей, решившихся на него из-за страшной бедности, когда их душевные силы, долготерпение оказались на исходе. Подобная сюжетная линия способствовала закреплению социального взгляда на произведение. Однако именно из таких устойчивых воззрений вытекала возможность и другой оценки – этической, связанной с трактовкой правомерности бунта, размышления о его внутренней закономерности, духовной логичности. Этическая постановка вопроса казалась неизбежной, но с ней никак не сопрягалась мысль о тех кровавых действиях ткачей, которые они как бы невольно были вынуждены совершить, решившись на восстание. Текст в какой-то мере обесценивался, рушился при его этическом анализе, который в то же время не проводить было невозможно. Сам Г. Гауптман никак

59 Подобный взгляд сохранялся вплоть до конца XX века. Gafert Karin. Die soziale Frage in Literatur und Kunst des XIX Jahrhundert. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes 2Bd. Kronberg, 1973. Hildebrandt Klaus. Naturalistische Dramen G. Hauptmann. München, 1983. Werner Johannes. Der Glaube der Weber. Sozialgeschichtliche Nachträge. In: Diskussion Deutsch 13. 1982. P. Sprengel. G. Hauptmann. Die Weber. In: Dramen des Naturalismus. Interpretation. Stuttgart, 1988 J. Lehmann. G. Hauptmann. Die Weber In Dramen des 19 Jahrhundert. Stuttgart, 1997. Современные, довольно-таки малочисленные, трактовки «Ткачей» не прибавляют ничего принципиально нового.

60 W. Hans. Der alte Hilse. In: Das Leid im Werke G. Hauptmann. K. S. Gutke und H. M. Wolff Bern. 1958. Rey. William H. Der offene Schluß der Weber. 1982.

и нигде не поясняет свою позицию. Поэтому попытка понять глубинное содержание «Ткачей», драму, которая при всей своей кажущейся простоте предстает в качестве одной из самых сложных, наводит на мысль о несколько иной интерпретации, которая была принята ранее. Она основывается на посвящении, предшествующего тексту. Именно на него в первую очередь обращают внимания исследователи, дающие «Ткачам» определение социальной драмы. Его внимательное прочтение позволяет прийти к не столь категоричным выводам.

Свое произведение Г. Гауптман посвящает отцу, которому, пишет драматург, известны чувства сына, о них нет необходимости говорить («<...>aus Gefühlen heraus, die Du kennst und die an dieser Stelle zu zerlegen keine Nötigung bestehht»). Вероятно, Г. Гауптман имеет в виду, что отец всегда поддерживал его, ратовал за свободу выбора жизненного пути. Драматург вспоминает ободряющие слова отца, произнесенные им в достаточно сложный для Г. Гауптмана период, когда он решил оставить занятия в художественной школе, почувствовав в себе сильнейшую склонность к творчеству⁶¹. Становится ясно, что на передний план выдвигается идея драматургического творчества, выраженная в форме глубокой благодарности отцу, который всегда поощрял духовные порывы сына. В данном случае подобное поощрение способствует и развитию творческого замысла – отец рассказывал о деде, который в юности был бедным ткачом, сидел за станком, подобно персонажам, представленным в драме («Deine erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die Geschilderten hinterm Webstuhl gesessen»). Г. Гауптман добавляет, что такие беседы с отцом стали теми ростками, из которых возникло его произведение («<...> ist der Keim meiner Dichtung geworden»).

В воспоминаниях о деде-ткаче нет ничего зловещего, о бунте речь не идет, он не предполагается, напротив, картина рисуется вполне мирная – ткач работает за станком. Следует иметь в виду и еще один пласт воспоминаний драматурга, которые переплетаются и вытекают из художественной логики посвящения к «Ткачам». Г. Гауптман писал в автобиографии, что имел возможность наблюдать

61 Отец сказал, что когда человек действительно чего-то хочет, даже если цель кажется недостижимой, то он в любом случае должен к ней стремиться, не отступая перед трудностями. Надо стараться не лишаться мужества, несмотря на удары судьбы и препятствия. Он радуется, что такая воля и желание есть у сына, цель его ясна и определённа, его можно поздравить. Г. Гауптман пишет, что не мог ничего сказать, сильное чувство благодарности и радости переполняло его [342, s. 357].

быт и нравы ткачей, подчеркивал их миролюбие, патриархальность, которая навевала ему мысли о древней мифологии. Драматург сравнивал «женщин с волшебницей Кирке, сидящей за ткацким станком, а мужчины-ткачи напоминали ему величественного Зевса и скандинавского Тора» [342, s. 707]. Недаром в тексте пьесы один их героев Вождер восхищается внешностью старого ткача Анзорге, называет его богатырем, любит его косматыми бровями, дикой бородой, отмечает первобытную силу. Правда, его восторг отчасти быстро развеивается: тряпичник Горниг говорит, что у ткачей не хватает денег на цирюльника, вот они и отращивают себе волосы и бороду. Однако мощная богатырская сила остается, равно как и добрый нрав. Старик Баумерт, который одним из первых примкнет к восставшим, говорит о себе как о мирном человеке. Его жена, которая рада решимости мужа быть вместе с бунтующими ткачами, подчеркивает, что и она не злая, хотела всегда все решать добром. Пастор был уверен, что ткачи являются кроткими, уступчивыми, порядочными, честными людьми. Старик Гильзе, слушая рассказ Горнига о восстании, поражен, недоверчиво качает головой, не в состоянии постигнуть, что местные ткачи способны на подобные бесчинства.

Все эти примеры служат доказательством того, что в характере самих ткачей нет ничего, что подвигло бы их на бунт. Напротив, их добрый нрав, мягкость и покладистость свидетельствуют о невозможности ожидать с их стороны решительных действий.

Утвердившееся в литературоведении мнение, что беспросветная нужда приводит столь добродушных ткачей к восстанию, верно лишь в некотором смысле. Однако в данном случае важно другое. В посвящении такая мысль не звучит, не затронут и социальный аспект Представленная в нем картина в высшей степени гармонична. Правда, последнее предложение несколько нарушает ее. Г. Гауптман высказывает предположение о будущем уделе данного драматического творения: оно или жизнеспособно, или должно зачахнуть. Но в любом случае эта драма – лучшее, что дал такой «бедный» человек, как Гамлет (««<...> die, ob sie nun lebenskräftig oder morsch im Inneren sein mag, doch das Beste ist, was „ein armer« Mann wie Hamlet zu geben hat»»).

В литературоведческих работах на последнее предложение посвящения практически не обращается внимания, хотя именно оно, думается, помогает постичь глубокий смысл текста Г. Гауптмана и

требует тщательнейшего комментирования. На передний план выдвигается личность Гамлета. Как явствует из посвящения, именно он оказывается тем человеком, который придает драме жизнь, развивает все лучшее, что в ней есть. Но Гамлет в то же время может привести драматическое бытие к ветхости, дряхлости, к своеобразной экзистенциальной ликвидации. Иными словами, Гамлет становится художником-творцом, приравнивается к автору, своей личностью создает в художественном произведении специфическую мировоззренческую установку. Только Гамлет способен решать сложные вопросы о дальнейшем бытии творения, подвергать определенной оценке сам принцип творческого процесса. На Гамлета возлагается небывалая ответственность – сложное авторское бремя, которое он обязан с гордостью и честью нести. По степени значимости принц датский оказывается даже выше, чем сам драматург. Рассказы отца являлись необходимым ростком, Г. Гауптман призван подготовить почву для плодотворного художественного развития этого ростка, но Гамлет выступает высшим судьей, его мудрому и благому слову подчиняются вечные экзистенциальные процессы.

Необходимо обратить внимание и на еще один момент. Для характеристики ткачей и Гамлета Г. Гауптман использует единое прилагательное – armen: «armer Weber» и «armer Hamlet». Это не может быть случайным. Сопоставление через слово позволяет говорить об особой внутренней соотнесенности Гамлета и ткачей – это этическая соотнесенность, а не социальная. Слово «бедный» употребляется Г. Гауптманом не для подчеркивания незначительного материального положения ткачей, тем более Гамлета, а для акцентирования этического смысла. Гамлет и ткачи несчастны. Несчастье в значении отсутствия выхода, невозможности избрать какой-либо другой путь действия, определяется Г. Гауптманом в качестве особой этической установки. На нее падает логическое ударение, через нее проясняется нравственное содержание. Посредством слова они (принц датский и ткачи) приходят к взаимопониманию, становятся собеседниками, раскрываются друг через друга, предстают для себя в новом свете истины. Она ранее скрывалась, не высвечивалась, а теперь, благодаря взаимному, словесному модернистскому постижению, выводится наружу, становится реальностью.

В связи с этим кажется вполне закономерным рассмотрение «Ткачей» Г. Гауптмана сквозь призму шекспировских идей, в частности рассуждений драматурга о трагедии «Гамлет». Известно, что Г. Гауптман неоднократно обращался к наследию Шекспира, создал свободный перевод «Гамлета», драму «Гамлет в Виттенберге» («Hamlet in Wittenberg», 1935), роман «Вихрь призвания» («Wirbel der Berufung», 1935), на страницах дневниковых записей и автобиографических работ Г. Гауптмана можно найти много рассуждений о Шекспире и его творениях.

Г. Гауптман, будучи художником-мыслителем, считает себя учеником Шекспира. Все внимание Г. Гауптмана, как и английского драматурга, сосредоточено на проблеме человека и мироустройства. Литературоведы заметили связь двух, столь несхожих в отношении места и времени, драматургов. Так, Ф. Фойгт провел между ними чрезвычайно интересные параллели. Он говорил о трудностях, встающих перед исследователями, когда они пытаются комментировать драмы Шекспира и Г. Гауптмана, их произведения вмещают в себя множество различных толкований. Так происходит, поскольку «оба они при написании драм как бы видели перед собой голову Медузы» [461, s. 132]. Данная мысль критика требует разъяснения. Дело в том, что об образе Медузы неоднократно вел речь Г. Гауптман. Он подчеркивал, что «в театре в Афинах на скале Акрополя находилась голова Медузы, сделанная из золота. Тот, кто взглянет на нее, навеки отрешится от будничной суеты. В человеке навсегда воцаряется тяжесть трагического, каждая трагедия всегда скрыта под вуалью Медузы» [344, s. 55].

Бесспорно, Г. Гауптман не одинок в таком пристальном интересе к личности и наследию великого англичанина. Г. Гауптман отдает предпочтение точке зрения Гердера, который отмечал в Шекспире «божественную хватку», посредством которой он мог «вместить в одно событие целый мир разнороднейших явлений» [361, s. 210]. Немецкий драматург полностью разделяет точку зрения Гете, который восхищался манерой Шекспира «выворачивать наружу внутреннюю жизнь человека [328, s. 11] и, проводя виртуозные поэтические параллели, подчеркивал, что «Шекспир соревновался с самим Протеем, по его примеру, черта за чертой, создавал людей <...> из Шекспира вещает сама природа» [326, s. 7]. Практически также, «по-

гетевски», оценивали великого англичанина современники Г. Гауптмана: натуралисты «чтили Шекспира за близость к природе, за показ естественного человека» [408, s. 25]⁶². Предмет размышления Г. Гауптмана несколько глубже, на передний план он выдвигает проблему эзотерической глубины, «то тайное знание о внутренней природе человека, понять которую под силу только гению» [344, s. 53]. Может возникнуть предположение, что в данной мысли драматурга нет ничего принципиально нового, особенно по сравнению с рассуждениями Гете. Однако Г. Гауптман несколько иначе расставляет акценты, что становится особенно заметно, если учитывать романтическую позицию. Классико-романтические воззрения, подкрепленные натуралистической точкой зрения, тесно соприкасаясь друг с другом, приводят к интересному мировоззренческому синтезу. В результате возникает, как писал М. Каган, «не присоединение А к Б, но их сцепление воедино, возникает система, а не составные части соединения» [147, с. 155].

Такая система становится понятной, если обратиться к точке зрения романтиков на творения Шекспира в целом и драму «Гамлет» в частности. Выявляя «дух современной поэзии» у Шекспира, подчеркивая его «тонкий вкус, тонкую художественность» [256, с. 113], восхищаясь особым чередованием «шутки и серьезности, гармонии и дисгармонии, обыденности и высокого, действительности и вымысла» [35, с. 104], романтики считали непревзойденной заслугой Шекспира то, что он создал философскую трагедию. Таковой в первую очередь является «Гамлет», в котором, как писал Ф. Шлегель, «показ бессмысленной жизни создает целое о ней представление» [256, с. 112]. Романтики, в теоретических воззрениях которых размышления о

62 Следует отметить, что 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. Кронегга. Он уделял большое внимание массовым сценам, благодаря которым возник новый вид спектакля – спектакль-ассамблея). Большой интерес вызывали и современные постановки. Так, деятельность М. Рейнгарта (1873 – 1943) определялась как знамение эпохи. Бунтарь по натуре, проникнутый духом оппозиции к прежним устоям, он как бы применял к своим спектаклям известные слова из «Гамлета»: «Есть много на земле и небе того, что не снилось вашим мудрецам» [94, с. 58]. Рейнгарта привлекала многоплановость драм Шекспира, главной своей задачей режиссёр ставил создание трагической атмосферы, что придавало произведениям Шекспира в театре Рейнгарта грандиозную философскую масштабность.

Шекспире достигли подлинного апофеоза, считают Гамлета человеком с великой душой, но слабым, у которого «деятельное начало совершенно уничтожено» [256, с. 115]. Интересно, что спустя некоторое время примерно также определит Гамлета Ф. Ницше. Герой Шекспира станет для Ницше «дионисийским человеком, впавшим в летаргическое состояние, поскольку он осознал, что его действия ничего не могут изменить в мире, соскочившим с петель» [193, с. 80]. Подобной точки зрения придерживался и Г. Брандес. Он видел в Гамлете «современную жертву болезненной рефлексии, человека, у которого взрывчатый материал гения в натуре, но он полностью лишен способности действия» [96, с. 387]

Апелляции Г. Гауптмана к традиции, касательно взглядов на творчество великого англичанина и его трагедии «Гамлет», приобретают полемическую направленность. Можно говорить о «модернистской рефлексии традиции», которая, считает Ю. Хабермас, «создает широкие возможности для постоянных процессов модернистской коммуникации» [337, s. 8]. Данный процесс проявляется в отношении Г. Гауптмана в его сильнейшем расхождении с теми мыслителями и художниками слова, которые считали Гамлета слабым персонажем. Однако именно такое расхождение лишней раз позволяет говорить о Г. Гауптмане как о писателе времени модерна, мир которого «каждый раз возникает снова и снова, порождает новое из себя самого, <...> тот непрерывный процесс, который свидетельствует о зарождении новой эпохи» [337, s. 10]. Г. Гауптман с особой поэтической силой отстаивал противоположную позицию – Гамлет является в высшей степени активным человеком. Подобная позиция сближает Г. Гауптмана с теми из его собратьев по перу, которые связывают имя Гамлета с непрекращающейся деятельностью. Г. Гауптман указывает на немецкого философа и драматурга 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 историк литературы Эрих Шмидт (1853 – 1913), рассуждения которого о Шекспире читал Г. Гауптман. Кроме того, немецкий драматург указывает на источники «Гамлета» – Саксона Грамматика (летописца XIII столетия) и автора «Трагических историй» XVII века Франсуа де Бельфора, которые ви-

дят в Гамлете человека действия [344, s. 72]. В дальнейшем О. Шпенглер объяснит гамлетовский «гештальт бытия» непрерывной подвижностью, «которая облагораживает его деяния» [262, с. 366].

Перед немецким драматургом стояла чрезвычайно сложная задача. Он предпринимает попытку передать произведение Шекспира «Гамлет» в его первоначальном виде, в том, который был утрачен. Выводы Г. Гауптмана своеобразны, попытка восстановления нарушенного смысла шекспировского текста приводит к весьма неожиданным результатам.

Г. Гауптман считает, что у Шекспира не Лаэтр поднимает восстание, а сам Гамлет, тут наличествует явная текстовая ошибка. С точки зрения Г. Гауптмана, Гамлет по натуре бунтарь и мятежник, его возвращение из Англии – продуманное решение. Он задумал восстание, рассчитывает на помощь Фортинбраса, агрессивные действия которого против Дании отвечают планам Гамлета – «такова была первоначальная сюжетная канва шекспировского текста, она искажена временем и небрежностью переписчика. С помощью военной силы, мощной армии Гамлет хочет мстить за отца» [344, s. 72]. Такова концепция Г. Гауптмана, его взгляд на текст Шекспира.

Однако в финале благородные замыслы героя терпят крах⁶³. Следует учитывать, что во времена Г. Гауптмана пользовалось популярностью произведение Э. Роде «Психея», в котором пристальное внимание уделяется древнегреческому культу души, культу героев и культу смерти. Для Г. Гауптмана рассуждения Роде имеют немаловажное значение, он кладет их в основу своего восприятия финала «Гамлета». Грозный призрак отца героя требует кровавого служения. Неистовая душа призрака успокоится только тогда, когда уничтожит все вокруг. Дух непримиримый и мстительный, он полностью разрушает свой дом. Этого Демона нельзя любить, он страшен. Гамлет везде ощущает его угрозу, но он проникает в сознание принца датского, необходимость мести сводит его с ума. Поэтому в финале Гамлет становится одержимым, вынужден расстаться со своей внутренней свободой – свободой поступать по справедливости. Под таким тяжелейшим давлением он совершает преступление – убивает Клавдио без ве-

63 Причины этого более подробно Г. Гауптман излагает в своём позднем романе «Вихрь призвания», который «выразительно представляет важнейшие из особенностей мировоззрения и поэтики... роман, как звено в цепи, соединяет начало и конец творческого пути Г. Гауптмана, поясняет истоки и вариации ключевых для него тем» [55, с. 74].

сомых и зримых доказательств. В нем невольно материализуется убийца, Гамлет своим последним деянием наносит вред своей душе, но искупает преступление ценою собственной жизни [344, s. 86].

Итак, раздумья о содержании шекспировских творений, в частности «Гамлета», заставляют Г. Гауптмана признать необходимость восстания, активного протеста против своей участи как единственного пути изменения неблагоприятного мироустройства. Теперь вопрос приобретает иную формулировку: кем для Г. Гауптмана является шекспировский герой – мыслителем или мстителем? Ответить на него затруднительно. Выдвижение на передний план деятельного, активного начала выталкивает героя во внешнюю, социальную сферу, укоренение в которой мешает Гамлету следовать своей изначально доброй природе души. Его бунтарская, мятежная натура, как определяет ее Г. Гауптман, позволяет Гамлету, в значительной степени вопреки себе самому, впустить в душу кровавого призрака, стать мстителем, оставаясь в душе мыслителем. Мудрость – «Sophia» – трагически разобщена с тем, с чем разобщения быть не может и не должно – с открытой миру и, бесспорно, человеку *Philia*.

Обращение Г. Гауптмана к широкому культурному фону приводит к свободному, автономному мышлению, к созданию философской трагедии, о которой мечтали романтики. Драма «Ткачи» – это произведение о безысходности, дисгармонии, о вечном диссонансе человеческой природы. Через «бедного человека» Гамлета, который, будучи мыслителем, становится мстителем, уходя тем самым от своей первоначальной этической природы, Г. Гауптман утверждает жизнеспособность своей драмы. Она проявляется в вечном вовлечении в гамлетовскую проблематику, которая в своем перевернутом виде проступает в «Ткачах»: «бедные ткачи», избравшие путь мести, постепенно овладевают навыками мыслительной деятельности. Способные думать, размышлять о высоком, объятые томлением, стремлением в неведомую даль, ткачи вступают тем самым на путь революции духа, приобретают статус романтического художника.

Г. Гауптман, не соглашаясь с романтическим определением Гамлета как великого медлителя, размышляет о важной для всего романтизма идее неограниченной свободы художника, о его праве на преобразование мира, о создании новой жизни, о своеобразии мистического, сакрального пути, который ведет к подобному преобразова-

нию. Под пером Г. Гауптмана вершится глубокий модернистский процесс: натуралистический «низ», страшный быт и не менее страшное восстание ткачей, соединяется с романтическим «верхом» – мечтой о свободе, желанием превратить жизнь в поэзию и сказку, томлением по неведомому, по высокому. «Низ» поэтически репрезентируется через романтический «верх», манифестируется посредством романтической поэтики. Обе, казалось бы, амбивалентные традиции соединяются, приходят в систему, к единому согласию благодаря личности Гамлета. Именно он, придавая драме жизнеспособность, лишает ее возможной «ветхости» – чрезмерного мировоззренческого увлечения «низом» и «верхом». «Старое» (бунт, натуралистически поданный и романтически осмысленный) прочитывается как «новое» – как ситуация героя Шекспира, пронизанная философскими раздумьями Г. Гауптмана о мире и человеке, о вечных вопросах бытия, согласно которым «Philia» и «Sophia» должны предстать в нерушимом единстве. Такова драма «Ткачи».

Г. Гауптман показывает внутренний процесс, родственный гамлетовскому – мирные по натуре люди вынуждены отступить от своей первоначальной сути, стать гневными и беспощадными. Трагический конфликт раскрывается постепенно, драматическое напряжение нарастает на протяжении всех пяти действий⁶⁴. Долготерпение было свойственно ткачам, их стремления ограничивались добычей нескольких лишних пфеннигов. Однако в их жизни наступает момент, когда необходимо прийти к «свершениям» – коренным изменениям своей жизни, отказу от всех правил и канонов, преобразованию мира, замене 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 тот, кто способен подавить в себе филистерское пассивное начало, стать иным, позволить себе мечтать о переменах.

64 Подобное нарастание ощутимо и в романе «Вихрь призвания», столь важном для анализа гамлетовско-романтического восприятия «социальной» драмы Г. Гауптмана «Ткачи». В романе атмосфера нарастающей угрозы с самых первых страниц окутывает почти всех героев. «На первый план выходит проблема человеческого существования <...> выдвигается антропологическая проблема... Не случайно эпиграфом к роману Г. Гауптман берёт слова Я. Буркхарта из «Всемирно-исторических размышлений»: "Наш исходный пункт <...> человек в его долготерпении, в его стремлениях и свершениях"» [55, s. 12].

Г. Гауптман писал, что «филистеры – это те, которые полностью согласны с господствующей системой, <...> у кого отсутствует духовный рост» [351, s. 360], «филистера ничего не может впечатлить, он находится под давлением своего времени, <...> филистер блуждает в беспросветном мраке личного непонимания» [351, s. 23]. Изначально ткачам было свойственно филистерское мышление: забвение и непонимание своего человеческого достоинства, подчинение правилам, согласие с авторитетом. Однако их стремление к обновленной жизни, желание освободиться от гнета прошлых безрадостных лет позволяют говорить о сильнейших внутренних изменениях ткачей. Их дерзновенный порыв способствует просветлению сознания, они перестают быть филистерами, «бедные» ткачи становятся художниками-энтузиастами. Однако именно в таком процессе и кроется глубочайшая трагедия: ткачам не под силу приобщиться к той высокой духовности, которая была свойственна романтическим героям прошлых лет. Поэтому их бунт, при всей его значительности и активности, столь же нелеп и неразумен, как и все прошлое существование. Само восстание ткачей свидетельствует об их филистерской ограниченности, от которой ткачи, казалось бы, смогли избавиться.

Г. Гауптман, стремясь передать изменение душевного состояния ткачей, их глубокий внутренний переход от сонной апатии к активным действиям, использует поэтику света и цвета. Она была значима в «Михаэле Крамере», «Ткачи» как драма о художниках-творцах строится по сходному поэтическому принципу. Так, в ремарках первого действия сказано, что ткачи похожи на подсудимых, ждущих приговора, на лицах застыло выражение подавленности. Г. Гауптман отмечает бледный цвет лиц ткачей, у них восковые лица, комната, в которую они приносят свою работу, серая [44, s. 7]. Серый – для Г. Гауптмана цвет смерти, недаром он отмечал, что «когда умер отец, вся действительность представлялась в таких оттенках» [343, s. 75]. Ткачи сейчас тоже мертвы, мертвы внутренне, они полностью смирились со своим положением, звучат лишь их робкие, умоляющие просьбы добавить немного денег, поскольку болеют их близкие. Они не мыслят, не протестуют, не живут совсем, представлены Г. Гауптманом как сплошная серая, филистерская масса. Первое действие заканчивается их нерешительным ропотом, хотя они уже были свидетелями смелого столкновения ткача Беккера с фабрикантом Дрейсиге-

ром: он уволил Беккера, поскольку тот открыто говорит, что предлагаемая плата является жалкой подачкой. Но Беккера они видят каждый день, поэтому отчасти привыкли к его дерзостям в отношении начальства, он слишком обычный, почти такой же, как они сами, лишь держится немного непринужденнее.

Иное дело Мориц Егер. Он появляется во втором действии. Его цветовая наполненность отчасти контрастна первому. Комната старика Баумерта, правда, темная, потолок черный, но подчеркивается 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 изможденной жены. В тексте сказано, что до появления Морица Егера семья Баумерта сидела и работала почти в полной темноте, но входит Август, сын Баумерта, с зажженной свечой в руке, которая ярко озаряет фигуру Егеря [44, s. 27]. Подобное цветовое решение связано как с самой личностью Морица, так и с той реакцией, которую вызывает у ткачей его появление. Г. Гауптман писал, что «ткач до поры до времени равнодушен к своей судьбе, безучастно ее принимает. Однако так происходит до того момента, пока штормовой ветер не залетит к ним в хижину» [342, 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 нем чистая, сапоги целые, на руке серебряные часы, в кармане лежат десять талеров – огромная сумма по меркам нищих ткачей. 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 все исправится, справедливость восстановится. Старый Баумерт просит Егеря взять дело в свои руки, на что Мориц соглашается с превеликим удовольствием. В литературоведении отмечается, что «Мориц не является предводителем ткачей, руководство ему не свойственно» [383, s. 320]. Это действительно так. Егерь хорошо знает жизнь ткачей, сочувствует им, разжигает в их душах праведный гнев, но ничего конкретного предложить не может. Правда, именно Егерь зачитывает текст песни «Кровавый суд» («Bluttgerichte»).

По Г. Гауптману, «любая мысль, переданная через музыку, через слова песни, становится высокой сама по себе, это является истинной целью искусства, способствует развитию высокой духовности» [342, s. 883]. Под влиянием музыки возникают сильные переживания, «музыка – это душевное блаженство, объяснение невозможного, это сфера вечной красоты» [346, s. 200]. Музыка всегда «мистична, глубока и таинственна, связана и с жизнью, и со смертью, в этом и состоит ее глубокий, божественный синтез» [347, s. 25]. Во втором действии нет звучания музыки, Егерь произносит лишь слова песни «Кровавый суд». Но под влиянием их глубокого музыкального смысла, легко угадываемого посредством сильного внутреннего возбуждения ткачей, происходит обновление их души, их сознания. Рождается, как пишет Г. 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» [343, s. 421]. Драматически подобный процесс воспарения передается через особую реакцию ткачей – сонная апатия, свойственная им ранее, исчезла, ткачи, находясь в состоянии душевной экзальтации, перебивают Егеря, подхватывают последние строки или же те, которые произвели на них наиболее сильное впечатление. Старого Баумерта пронзает мысль, что этот мир является камерой пыток, день за днем они вздыхают и стонут. Анзорге только сейчас понимает, какие издевательства они терпят. Таково их сверхчувственное переживание, овладевающее человеком, по Г. Гауптману, под влиянием слов песни. Интересно, что в ней не идет речь о свержении старого мира и воцарении нового, говорится лишь об ужасах теперешнего существования, переданного многократно повторяющимся словом «тут»: «Hier im Ort ist ein Gericht, / noch schlimmer als die Femen, / wo mann nicht erst ein Urteil spricht, / das Leben schnell zu nehmen» [44, s. 67]. Упоминание о суде Фемы оказывается далеко не случайным. В XIV – XV веке центральная власть Германии дала согласие на учреждение тайного судилища Фемы, в котором и судья, и заседатели никому не были известны. Обвиняемыми оказывались те, кого не смел открыто карать официальный суд. В течение полутора веков суд Фемы был для немецкого народа своего рода правовой самопомощью. Проговариваемая песня способствует невольному отождествлению ткачей с судом Фемы, поскольку мир «тут» более страшен, чем «то»

тайное судилище. «Тут» люди медленно мучаются, «тут» есть камера пыток, «тут» вздохи и рыдания: «Hier wird der Mensch langsam gequält, / hier ist die Folterkammer, / hier werden Seutzer viel gezähl t/ als Zeugen von dem Jammer» [44, s. 67].

У Г. Гауптмана, подобно романтикам, в иерархии искусств музыка обретает первое место. Посредством музыки возникает катарсис, Г. Гауптман говорит о «возвышенной катарсической силе вагнеровской музыки, отмечает ее безмерность» [345, s. 1029]. Это важный критерий, связанный с глубочайшим расхождением Г. Гауптмана и Ницше. Последний, как известно, связывал музыку Вагнера с декадансом, определял ее как больное искусство, то, в котором отсутствует целое: «Музыка Вагнера <...> очень плохая музыка, быть может, вообще худшая из всех» [193, с. 428]. Г. Гауптман, преклоняясь перед искусством Вагнера, видя в нем, как и в творениях Бетховена, особую катарсическую наполненность, ощущал, в противовес Ницше, единую, глобальную составляющую в музыке постромантических художников модерна. Это единство, этот синтез, по Г. Гауптману, заключается в идее воспарения, возвышения, без которой немислимо искусство. Мощное соединение разнородных душевных переживаний посредством музыки и приводит, считает Г. Гауптман, к высокоорганизованному слиянию разобщенных до этой поры людей. Ткачи, до того как Егерь прочитал слова песни, были трагически одиноки, каждый был занят собственной судьбой, поглощен личными несчастьями. Песня «Кровавый суд» соединила их души в единое целое, придала логику до этой поры разрозненным мыслям, четко выявила желания – исправить мир, перестроить вселенную, сделать так, чтобы «тут» стало лучше. В сознании ткачей вершится та духовная революция, о которой грезил романтики. Ткачи перестают быть апатичными филистерами, становятся активными художниками-бунтарями, внутренний протест порождает мысль.

Между тем будущее счастье обретает зримые очертания не только в царстве духа, но и во внешних будущих деяниях – разгром домов фабрикантов, уничтожение станков, фабрик, ликвидация всеобщего ткацкого производства. На основании рассуждений М. Кагана о «трехфазной структуре, в которой заключается синтезирование разнородных элементов (небытие – бытие – небытие)» [146, с. 156], можно увидеть безысходную трагедию ткачей. Она заключается в перехо-

де от небытия, явленного через изначальную «серую», мертвую покорность ткачей, к бытию – возникает желание перемен, что влечет за собой смену внутреннего цвета (ощущение яркости, радости, наполненности жизни). Однако подобное бытие неминуемо должно стать небытием, поскольку чрезмерно агрессивные действия ткачей приводят к той же деградации души, от которой бунтари временно отошли.

Третье действие можно определить как переходное душевное состояние, в котором выделяется фаза цветового нарастания. Г. Гауптман, хорошо зная работу Гете «Учение о цвете», заинтересован мыслью о плавном переходе одного оттенка в другой, «когда энергия цвета меняется, он сдвигается в сторону или ослабления, или усиления» [324, с. 90]. Драматическое построение третьего действия является тому примером. Почти в самом начале речь идет о похоронах одного из ткачей, Вояжер удивляется их чрезмерной пышности, а трактирщик Виганд говорит, что столь торжественный похоронный обряд принят у них. Тема смерти отчасти звучала раньше – тень ее витала на бледных лицах ткачей, погруженных в апатию. Сейчас присутствие смерти ощутимо в разговорах о кончине и погребении ткача из Нентвиха. Наконец, в последнем действии смерть обволакивает все вокруг: ткачей ждет неминуемая гибель, многие из них убиты солдатами, умирает старый Гильзе. Получается, что третье действие являет собою момент перехода, энергия цвета, о которой говорил Гете, размыта: тема смерти, представленная в начале произведения в серых оттенках, в финале приобретает насыщенный темный цвет. Третье действие, как в фокусе, вбирает в себя цветовую гамму событий прошлого, в то же время предрекая будущую трагическую развязку.

Созданию нужной атмосферы способствуют и красные оттенки. Серый тон начальных сцен сдвигается в сторону бледно-розового, того вечернего заката, сквозь отсветы которого проступает мечта ткачей, их грезы о лучшей жизни. Однако столь поэтический бледно-розовый сменится насыщенно-красным – воплощение мечты связано с кровью и насилием, что раскрывают последние сцены. В третьем действии речь тоже идет о крови, но говорится о ней шутливо, несерьезно – Беккер показывает кровавые знаки прививки от оспы, которую им сделал кузнец. Бледно-розовый постепенно переходит в бледно-красный, чтобы в финале обрести свою кроваво-красную энергетику.

Необходимо отметить, что так называемое переходное положение третьего действия, его цветное «перетекание» сродни мыслям Гамлета о правомерности своих действий. Г. Гауптман подчеркивает колебания и сомнения шекспировского героя: «<...>он любит Офелию, но бежит от нее, по-прежнему испытывает нежность к матери, но мучает ее тягостными разговорами, хочет уехать из Дании, однако внезапно возвращается» [344, s. 84]. Главной, по мысли драматурга, становится идея становления, непрерывного стремления, то, что так свойственно романтическому мироощущению. Концепция вечно творящегося романтического искусства, осознанная Г. Гауптманом через творение Шекспира «Гамлет», заложена в глубинной драматической структуре «Ткачей».

Героя Г. Гауптмана, представленного через массовый образ ткачей, воодушевляет сама идея перемен, надежда, что все сложится удачно, когда они пойдут к Дрейсигеру просить прибавки к жалованью. Трактирщик Вельцель называет дело ткачей сумасбродством, глупостью, но тряпичник Горниг, не споря с ним, в доказательство всеобщей правоты утверждает, что все объаты томлением: «A jeder Mensch hat' ne Sehnsucht» [44, s. 5]. Последние слова чрезвычайно важны, они перекликаются с утверждением трактирщицы госпожи Вельцель, что всякий человек стремится вперед, всегда желает чего-то лучшего. Она говорит это, оправдывая надежду своей дочери на иную жизнь. Однако важной оказывается не логика внешнего действия, не ситуативная обозначенность, а логика внутренней мысли, непоколебимой убежденности в необходимости перемен, которые могут касаться и узкой личной сферы, и приобретать глобальный все-ленский размах. Г. Гауптман неоднократно указывал на важность подобного мироощущения, оно «охватывает человека целиком, душа поет и ликует, фантазия вспенивается, пробуждается мечта и, самое главное, иллюзия» [351, s. 270].

Действие иллюзий Г. Гауптман наблюдал у шекспировского героя, их сила для Гамлета оказывается безмерной, причем настолько, что вселяет в него «почти твердую уверенность, непоколебимую надежду – военный союз с Фортинбрасом поможет ему восстановить расшатанный мир» [344 s. 67]. В «Ткачах» роль иллюзии оказывается еще важнее. Через иллюзии, через томление в драме Г. Гауптмана осуществляется глобальный синтез духа. Ткачи видят в иллюзии, в

томлении спасение и от прежнего несовершенного мира, и от собственного разрушительного сознания. Благодаря иллюзиям на время приостанавливается распад целого, поскольку ткачи пытаются изменить неблагоприятное мироустройство силой иллюзий. Так, они, обращаясь к старому Гильзе, уверяют не столько его, сколько самих себя 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 пойдет спать без ужина [44, s. 81]. 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 Г. 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 ведет разговор с самим собой» [344, s. 58]. Вначале Анзорге задает 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?»). Он не в состоянии ответить на данные вопросы, поэтому старый ткач приходит к единственному правильному с его точки зрения выводу: «Я с ума спятил?» («Is a verruckt geworn? »). Думы о себе, о своих поступках заставляют Анзорге обратиться к другим ткачам с пламенным призывом: «Уходите прочь, уходите, бунтари» («Geht weg, geht weg, ihr Rebeller»). Однако подобный призыв ему самому кажется 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: «Вперед!» («Immer druf!») [44, s. 77] Анзорге, под влиянием иллюзии собственной правоты и неустрашимости, бросается крушить дом Дрейсигера.

Г. Гауптман показывает страшный процесс – у ткачей, решившихся на бунт, перегорают сознание, они невольно становятся плен-

никами некой злой иррациональной силы – силы разрушения, одержимости, буйства. Справедливость восстанавливается силой оружия: кольями и топорами, которые ткачи хотят обломать о спины фабрикантов. Ими овладевает жажда мести, что влечет за собой как бы невольное следование указаниям того кровавого Демона, который, как считает Г. 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». Г. Гауптман определял Гадес как некое место, которое простирается в глубину земли до самого ада и в небо до самых границ обители святых. Г. Гауптман делает вывод, что «все мы в определенном смысле находимся в Гадесе» [55, s. 1217]. На основании подобных размышлений драматурга 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, бессмысленны и жестоки.

В последнем действии, в доме Гильзе, рассказываются подробности бунта ткачей. Он абсурден, доказательством этого служит рассказ Горнига. Ткачи крушат все 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 их, а отбивают горлышко, поэтому многие из них порезались, ходят, обливаясь кровью. Г. Гауптман называет их толпой бунтовщиков – они грязные, запыленные, одичалые, оборванные, с раскрасневшимися от водки лицами. Ткачи несказанно изменились, оцепенение их прошло, прежнее сонное состояние исчезло. Но как личности они полностью деградировали, потеряли человеческий облик. Ведущий цвет последних действий – красный – цвет крови, насилия, убийства.

В литературоведении остается 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, несправедливых, с его точки зрения, действий. Гильзе считает, что насилием невозможно чего-либо добиться. 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, поэтому он будет исполнять свой долг.

Некоторые исследователи называют подобный конец «метафизическим, непонятным и неясным» [460, s. 72]. Другие определяют Гильзе как «единственного человека, который принадлежит трансцендентной сфере, хотя он свое высшее знание облакает в форму примитивного и ортодоксального христианства» [335, s. 21]. Наконец, существует мнение, что «его глубокая вера резко и категорично противопоставляется Г. Гауптманом апокалипсическому бунту ткачей» [365, s. 85]. Принимая во внимание точки зрения литературоведов, следует отметить, что Г. Гауптману не могут быть близки чрезмерно благочестивые и предельно покорные речи Гильзе, драматург был настроен отрицательно к традиционным религиозным воззрениям, они для него пропитаны чрезмерным морализированием, ничего нравственного, что составляет сущность индивидуальной религии, в них нет.

Следует иметь в виду то особое понятие Г. Гауптмана – внутреннее солнце, к обретению которого стремятся все герои, но постигают его лишь на время. Понятие внутреннего солнца драматически воссоздается почти в каждом произведении – «это нечто мистическое, возвышенное, надземное» [349, s. 21]. Кажется, что ткач старик Гильзе тоже имеет такое солнце – оно заключается в его религии, благодаря которой он может почувствовать себя по ту сторону земного бытия. Но такое ощущение заставляет его почти полностью отрешиться от земных проблем, а значит, по Г. Гауптману, от сострадания и сочувствия своим ближним. Его так называемое солнце догматическое, моральное, а не нравственное, мертвенное, хотя мистическое и надземное. Не случайно Г. Гауптман подчеркивает 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. Гильзе определяет жизнь как горсточку тревоги и горя, такую не жалко и потерять. Поэтому смерть его в финале закономерна – Гильзе изначально стремился к смерти, намеренно шел ей навстречу, пуля земного мира дала Гильзе то, о чем он мечтал всю свою долгую жизнь, полную страданий.

Иное дело ткачи. Подобно Гильзе, они тоже находятся по ту сторону земного бытия. Однако между ними есть весьма существенная разница. Внутреннее солнце ткачей связано с надеждой на лучшую жизнь на земле, именно поэтому их души охватывает ликование, то, которого нет у старого Гильзе. Ткачи тянутся к счастью, к свету, 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 Г. Гауптмана. Поэтому ткачи, как и Гильзе, тоже невольно стремятся к смерти. Она лежит в основе их надежд, проявляется в их действиях, связана с их стремлениями. Драма заканчивается так же, как и началась: в первом действии Г. Гауптман показал ткачей, чрезмерная пассивность которых являлась следствием омертвления души, в последнем им свойственна та же душевная окостенелость, которая явилась следствием их вопиющей активности. Внутренне ткачи мертвы, сознание разрушено, они погружаются в небытие при жизни. Немецкий драматург показывает бессмысленную действительность, против которой предпринят столь же бессмысленный протест.

Г. 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 еще 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 могли.

Вопросы и творческие задания

1. Как трактуется в литературоведении тема Бунта в драме Гауптмана «Ткачи»? Что вы можете сказать о подобных трактовках?
2. Как социальная проблема сопоставляется с проблемой этической? Ваша точка зрения.
3. Кому посвящает Гауптман свое произведение? Почему?
4. Сопоставьте «Ткачей» Гауптмана и «Гамлета» Шекспира. На чем основано подобное сопоставление?
5. Отношение Гауптмана к Шекспиру. Как немецкий драматург понимает творения великого англичанина?
6. Что думает Гауптман о самой идее востания? Принимает ли о ее? Почему?
7. В чем смысл философской трагедии Гауптмана? Докажите на примере драмы «Ткачи».
8. В чем философский смысл сюжета драмы «Ткачи»?
9. Значение третьего действия в драме. Каково его идейно-философское наполнение?
10. Почему бунтуют ткачи? Могут ли они не бунтовать?
11. Как в драме «Ткачи» поэтически воплощается «внутреннее солнце» - один из центральных мифопоэтических образов Гауптмана?

Список рекомендуемой литературы

1. Брандес, Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. – М.: Алгоритм, 1997. – 733 с. – ISBN 5-88878-003-0
2. Bohrer, K. H. Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne / K. H. Bohrer. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989. – 311 s.
3. Deppermann, M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation / M. Deppermann // «Die Schaubüne» in der Epoche des Freischütz. – Salzburg: Verlag MuellerßSpeiser, 2009. – S. 23 – 56. – ISBN 5-987- 78-045-5
4. Dülmen, R. Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart / R. Dülmen. – Darmstadt: WBG, 2001. – 460 s.

5. Du Prel. Das Rätsel des Menschen / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006.— 775 s. .— ISBN 5-902490-02-2
6. Du Prel. Der Spiritismus / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006.— 72 s. – ISBN 3-89094-487-6
7. Du Prel. Die Psyche und das Ewige. Grundriß einer transzendentalen Psychologi / Du Prel. – Leipzig: Ficher, Pforzheim, 1971. – 357 s.
8. Fick, M. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende / M. Fick. – Tübingen: Niemeyer, 1993. – 652 s.
9. Fischer, M. Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende / M. Fischer // Studien zur deutschen Literatur. – Frankfurt am Main: Lang, 1986. – Bd. 11. – 469 s.
10. Hauptmann, G. Die Weber / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Dramenn. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – S. 5 – 101.
11. Sprengel, P. Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1985. – 230 s.
12. Sprengel, P. G. Hauptmann / P. Sprengel // Deutsche Dichter der XX Jahrhunderts. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1996. – 490 s.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Прочитайте художественные тексты.

Список художественных текстов

1. Г. Гауптман «Перед осходом солнца»
2. Г. Гауптман «Одинокие»
3. Г. Гауптман «Праздник примирения»
4. Г. Гауптман «Потонувший колокол»
5. Г. Гауптман «Михаэль Крамер».
6. Г. Гауптман «Ткачи».
7. Э. Золя «Жерминаль».

2. Подготовьте конспекты статей к семинарским занятиям.

- a. Гейнке, Г. Натурфилософия. – СПб., 1900. – 83 с.
- b. Геккель, Э. Бог в природе – СПб., 1906. – 39 с.
- c. Грациан, И. Согласование несогласных канонов («Декрет»)
- d. Гвоздев, А. А. Западно-европейский театр на рубеже XIX – XX столетий
- e. Ницше, Ф. К генеалогии морали– СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015.
- f. Ницше, Ф. Об истине и лжи– Минск: Харвест, 2003.
- g. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм– М.: Пушкин. б-ка, 2006.
- h. Ницше, Ф. Сумерки идолов М.: Пушкин. б-ка, 2006.
- i. Нордау, М. Вырождение– М.: Республика, 1995.
- j. Мальчуков, Л. И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана. К вопросу о художественном методе писателя.
- k. 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. (Пушк. дом). – СПб.: Наука, 2011. С.1-45

1. Цыба, Н. Н. Литературно-критические взгляды Г. Гауптмана // Литературно-философские проблемы в контексте современных духовных исканий. – М.: Наука, 1996. – С. 59 – 61.
- т. Четверикова, Н. И. О некоторых особенностях композиции немецкой драмы конца XIX – начала XX века // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж: Мысль, 1981. – С. 129 – 137.

3. Подготовьте реферат, доклад.

Тематика рефератов/докладов

1. Поэтика новой драмы Гауптмана
2. История немецкой литературы. Гауптман как представитель эпохи рубежа веков.
3. Сказочные мотивы и символика в ранней драматургии Гауптмана.
4. Античный цикл драм Гауптмана
5. Натурализм и отход от него в драматургии Г.Гауптмана.
6. Образ ребенка в драмах Гауптмана.
7. Образ Солнца в ранней драматургии Гауптмана.
8. Специфика модерна.
9. Ранняя драматургия Г. Гауптмана как явление литературно-философского синкретизма
10. Мир и человек в «современных» драмах Г. Гауптмана.
11. Натуралистическая концепция мира природы: философское осмысление и творческая модернизация «природных» постулатов классической и романтической эпохи
12. «Солнечное восхождение» личности и её низвержение в драме Г. Гауптмана «Перед восходом солнца».
13. Духовная эволюция персонажей в драме Гауптмана «Перед восходом солнца».
14. Одинокий человек и мир одиночек в драме Г. Гауптмана «Одинокие».
15. Философско-литературный контекст драме Гауптмана «Одинокие».
16. Кризис и перерождение героя: метаморфоза примирения в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения

17. Этическое переосмысление образа художника в «романтических» драмах Г. Гауптмана.

18. Императивная корреляция личности и мира в драматургии Г. Гауптмана.

19. Философско-поэтическое сознание «новых» романтиков.

20. Философия религии как узловой пункт культурного посредничества между эпохами.

21. Homo religiosus – «новая» религиозная философия Г. Гауптмана.

22. Экзистенция мира (Wiederkunft) и экзистенция личности (Wiedergeburt)

23. «Потонувший колокол» – философская драма сознания.

24. Нравственное прозрение индивида: обретение себя в мире и мира для себя.

25. Философская драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер».

26. Соподчинение этического просветления и творческого вдохновения художника.

27. Философско-эстетическая трансформация шекспировских постулатов в драме «Ткачи».

28. Трагедия мира и трагедия героев.

4. Подготовьте три самостоятельных письменных работ.

1. Прочитайте отрывок из «Этики» Спинозы, представленный в пособии. Ответьте письменно на вопросы

– Что он понимает под страстями? Как надо, с точки зрения Спинозы, воздействовать на страсти? Как в этом может помочь разум?

– В чем польза добра, по Спинозе?

– Как он оценивает сострадание? Согласны вы с трактовкой Спинозы, что «сострадание в человеке, живущего по руководству разума, дурно»? Что тут имеется в виду?

– Как понимает Спиноза раскаяние? Что вы думаете о его утверждении, из которого следует «раскаяние – не добродетель, т.к. не вытекает из разума. Тот, кто раскаивается в своем поступке, жалок и ничтожен»? На чем, с вашей точки зрения, основана подробная аргументация?

Бенедикт Спиноза
ЭТИКА

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

О Боге

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

I. Под именем *самопричины* (causa sui) я подразумеваю то, сущность чего включает в себе существование, или то, природа чего не может быть представлена иначе как существующей.

II. Та *вещь* называется в своем роде *конечной*, которая может быть ограничена другою вещью такой же природы. Например, тело называется конечным, потому что мы всегда представляем другое, большее тело. Так, мышление ограничивается другим мышлением. Но тело не ограничивается мышлением, а мышление – телом.

III. Под *субстанцией* я подразумеваю то, что существует в себе и представляется само по себе, т. е. то, представление чего не нуждается в представлении другой вещи, из которого оно должно было бы образоваться.

IV. Под *атрибутом* я подразумеваю то, что разум представляет о субстанции как бы нечто, составляющее ее сущность.

V. Под *состоянием* (*модусом*, modus) я подразумеваю видоизменения (affectiones) субстанции или то, что есть в другом, посредством чего оно также представляется.

VI. Под *Богом* я подразумеваю абсолютно бесконечное существо, т. е. субстанцию, состоящую из бесконечных атрибутов, из которых каждый выражает вечную и бесконечную сущность.

Объяснение

Я говорю абсолютно, а не в своем роде бесконечное. Ибо что бесконечно только в своем роде, относительно того мы можем отрицать бесконечные атрибуты; что же абсолютно бесконечно, то содержит в сущности своей все, что выражает сущность и не включает в себе никакого отрицания.

I. Та вещь называется *свободной*, которая существует по одной только необходимости своей природы и определяется к деятельности только сама собой; *необходимая* же или, лучше, принужденная вещь та, которая определяется к существованию и деятельности другими по известному и определенному способу.

II. Под *вечностью* я понимаю само существование, насколько оно представляется необходимо вытекающим уже из одного определения вечной вещи.

Ибо такое существование, как вечная истина, представляется как сущность вещи и потому не может быть объяснено продолжаемостью или временем, хотя бы мы представляли себе продолжаемость не имеющую ни начала, ни конца.

АКСИОМЫ

I. Все существующее существует или в себе, или в другом.

II. То, что не может быть представлено посредством другого, должно быть представляемо само по себе.

III. Из данной определенной причины необходимо вытекает действие, и наоборот, если нет определенной причины, то невозможно, чтобы последовало действие.

IV. Познание действия зависит от познания причины и включает ее в себе.

V. Вещи, которые не имеют ничего общего между собою, не могут быть и поняты одна посредством другой, или понятие одной вещи не включает в себе понятия другой.

VI. Истинная идея должна быть согласна со своим содержанием (*cum suo ideato*).

VII. Что может быть представлено несуществующим, сущность того не содержит в себе существования.

ПОЛОЖЕНИЕ I

Субстанция по природе предшествует своим состояниям (модусам).

Доказательство

следует из *определений 3 и 5.*

ПОЛОЖЕНИЕ II

Две субстанции, имеющие различные атрибуты, не имеют ничего общего между собой.

Доказательство

следует также из *определения 3.* Ибо каждая субстанция должна существовать в себе и представляться сама по себе, или представление одной не включает в себе представления другой.

ПОЛОЖЕНИЕ III

Из тех вещей, которые не имеют ничего общего между собой, одна не может быть причиной другой.

Доказательство

Если они не имеют ничего общего, то, следовательно (*по аксиоме 5*), не могут быть поняты взаимно, а потому (*по аксиоме 4*) одна не может быть причиной другой, – что и требовалось доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ IV

Две или многие различные вещи различаются между собой или разностью атрибутов субстанций, или разностью их состояний (модусов).

Доказательство

Все существующее существует или в себе, или в другом (*по аксиоме 1*), т. е. (*по опред. 3 и 5*) вне разума не существует ничего, кроме субстанций и их состояний. Итак, вне разума нет ничего другого, чем бы многие вещи могли различаться между собой, кроме субстанций, или, что то же (*по опред. 4*), их атрибутов и их состояний, – что и требовалось доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ V

В природе вещей не может быть двух или нескольких субстанций той же самой природы или того же самого атрибута.

Доказательство

Если бы было несколько различных субстанций, то они должны были бы различаться или разностью атрибутов, или разностью состояний (*по предыдущему пол.*) Если только разностью атрибутов, тогда, значит, допускается, что может быть только одна субстанция с одним и тем же атрибутом. Если же разностью состояний, то – так как субстанция по природе предшествует своим состояниям (*по пол. 1*) – рассматриваемая без состояний, а сама по себе, т. е. (*по опред. 3 и аксиоме 6*) рассматриваемая правильно, она не может быть представлена отличной от другой, т. е. (*по пред. пол.*) не может быть нескольких субстанций, но только одна, – что и требовалось доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ VI

Одна субстанция не может быть произведена другой субстанцией.

Доказательство

В природе вещей не может быть двух субстанций с одинаковым атрибутом (*по пред. пол.*), т. е. (*по пол. 2*) таких, которые бы имели что-либо общее между собой; поэтому (*по пол. 3*) одна не может быть причиной другой, или одна не может происходить от другой, – что и требовалось доказать.

Королларий

Из этого следует, что субстанция не может быть произведена чем-нибудь другим. Ибо в природе вещей нет ничего, кроме субстанций и их состояний, как следует из *акс. 1* и *опред. 3* и *5*. Но она не может быть произведена и другой субстанцией (*по пред. пол.*). Итак, субстанция абсолютно не может быть произведена чем-нибудь другим, – что и требовалось доказать.

Иначе

Это еще легче доказывается абсурдностью противного. Ибо если бы субстанция могла быть произведена чем-нибудь другим, то познание ее должно было бы зависеть от познания ее причины, (*по акс. 4*), а поэтому (*по опред. 3*) она не была бы субстанцией.

ПОЛОЖЕНИЕ VII

К природе субстанции принадлежит существование.

Доказательство

Субстанция не может быть произведена чем-нибудь другим (*по короля, пред. пол.*); она, следовательно, должна быть причина самой себя, т. е. (*по опред. 1*) сущность ее обязательно включает в себе существование, или к природе ее принадлежит существование, – что и требовалось доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ VIII

Всякая субстанция есть необходимо бесконечна.

Доказательство

Существует только одна субстанция с одним и тем же атрибутом (*по пол. 5*), и к ее природе принадлежит существование (*по пол. 7*). Итак, по своей природе она будет существовать конечной или бесконечной. Но она не может быть конечной. Ибо (*по опр. 2*) она должна была бы ограничиваться другой субстанцией такой же природы, которая также непременно должна была бы существовать (*по пол. 7*) поэтому существовали бы две субстанции с одинаковым атрибутом

том, что абсурдно (*по пол. 5*). Следовательно, существует бесконечная субстанция, – что и требовалось доказать.

Схолия I

Так как быть конечным на самом деле составляет отчасти отрицание, а быть бесконечным – абсолютное утверждение существования какой-либо природы, то уже из одного *пол. 7* следует, что всякая субстанция должна быть бесконечна.

Схолия II

Я не сомневаюсь, что многим, которые путано рассуждают о вещах и не привыкли познавать вещи посредством их первопричин, будет трудно понять доказательство *7 пол.*; особенно потому, что они не делают различия между видоизменениями субстанций и самими субстанциями и не знают, каким образом происходят вещи. Отсюда следует, что они приписывают субстанциям начало, которое, как они видят, имеют вещи в природе. Кто не знает истинных причин вещей, тот все смешивает и без всякого противодействия со стороны ума представляет себе деревья так же говорящими, как люди, и воображает, что люди могут произойти так же из камней, как из семян, и что всякие формы могут изменяться в какие угодно формы. Так же точно и те, которые смешивают божественную природу с человеческой, легко приписывают Богу человеческие страсти, особенно когда они не знают, каким образом страсти производятся в душе. Но если бы люди вникали в природу субстанции, то нисколько не сомневались бы в истине *пол. 7*; даже оно было бы для всех аксиомой и принадлежало бы к общепринятым понятиям. Ибо под субстанцией они разумели бы то, что существует в себе и представляется само по себе, т. е. то, познание чего не нуждается в познании какой-нибудь другой вещи; а под видоизменениями – то, что есть в другом, так что представление их образуется от представления той вещи, в которой они существуют. Поэтому-то мы можем иметь истинные идеи о видоизменениях несуществующих, так как, хотя они на деле и не существуют вне разума, все-таки сущность их содержится в другом так, что они могут быть представлены посредством его же. Истина же субстанций вне разума находится только в них самих, поскольку они представляются посредством самих себя. Итак, если кто-нибудь скажет, что он имеет ясное и отчетливое, т. е. истинное, понятие о субстанции и тем не менее

сомневается, существует ли такая субстанция, то это будет все равно, как если бы он сказал, что он имеет истинное понятие и тем не менее сомневается, не ложно ли оно (как это очевидно для всякого достаточно внимательного); или если кто-то утверждает, что субстанция может быть сотворена, то он этим утверждает также, что ложная идея сделалась истинною, а абсурднее этого нельзя ничего себе и представить. Поэтому необходимо признать, что существование субстанции, как ее сущность, есть вечная истина. А отсюда мы можем заключить другим способом, что существует только одна субстанция одной и той же природы, – что я счел стоящим труда доказать здесь. Но чтобы сделать это в порядке, необходимо заметить: 1) что истинное определение каждой вещи не содержит и не выражает ничего, кроме природы определяемой вещи. Из чего следует, 2) что никакое определение не содержит и не выражает какого-нибудь известного числа индивидуумов, так как оно ничего другого не выражает кроме природы определяемой вещи. Например, определение треугольника не выражает ничего другого кроме простой природы треугольника, но оно не выражает какого-либо известного числа треугольников. 3) Нужно заметить, что для каждой существующей вещи неизбежно должна быть какая-нибудь определенная причина, по которой она существует. 4) Наконец, нужно заметить, что эта причина, по которой какая-нибудь вещь существует, или должна содержаться в самой природе и определении существующей вещи (именно потому, что к природе ее принадлежит существование), или должна быть вне ее. Из этих положений следует, что если в природе существует какое-нибудь известное число индивидуумов, то неизбежно должна быть причина, почему существует именно столько индивидуумов и почему не больше и не меньше. Если бы, например, в мире существовали двадцать человек (для большей ясности я предполагаю, что они существуют одновременно и что прежде них не существовало других), то для того чтобы объяснить, почему их существует двадцать, не достаточно было бы показать причину человеческой природы вообще, но, кроме того, необходимо было бы показать причину, почему существует именно двадцать, а не более и не менее, так как (по замечанию 3) относительно каждого из них должна существовать причина, почему он существует. Но эта причина (по замечаниям 2 и 3) не может со-

держаться в самой человеческой природе, так как истинное определение человека не включает в себе двадцатиричного числа.

Поэтому (*по замечанию 4*) причина, почему существуют эти 20 человек и, следовательно, почему существует каждый из них, необходимо должна существовать вне каждого из них; а отсюда следует вывести абсолютное заключение, что все то, природа чего может содержать несколько индивидуумов, должно неизбежно иметь внешнюю причину, почему они существуют. Коль скоро существование принадлежит к природе субстанции (*как уже показано в этой схолии*), то определение ее безусловно должно содержать в себе существование, и, следовательно, уже из одного ее определения должно быть выведено заключение о ее существовании. Но из определения ее (*как мы уже показали в замеч. 2 и 3*) не может вытекать существование нескольких субстанций. Итак, из него следует, что существует только одна субстанция одной и той же природы, – что и было предложено доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ IX

Чем больше вещь имеет реальности или существования, тем больше атрибутов принадлежит ей.

Доказательство

явствует из определения 4.

ПОЛОЖЕНИЕ X

Каждый из атрибутов одной субстанции должен быть представляем посредством себя.

Доказательство

Ибо атрибут есть то, что разум воспринимает о субстанции как составляющее ее сущность (*по определению 4*), поэтому (*по опред. 3*) он должен быть представляем посредством себя, – что и требовалось доказать.

Схолия

Из этого явствует, что хотя и могут быть представлены два атрибута, реально различные, т. е. один без помощи другого, однако из этого мы не можем заключить, что они составляют два существа или две различные субстанции. Ибо природе субстанции свойственно, чтобы каждый из ее атрибутов представлялся сам по себе, так как все атрибуты, которые она имеет, всегда вместе были в ней, и один из них не мог быть произведен другим; но каждый из них выражает реальность

или бытие субстанции. Итак, далеко не было абсурдом приписывать одной субстанции несколько атрибутов; даже ничего не может быть яснее того, что каждое существо должно быть представляемо под каким-нибудь атрибутом и что чем больше оно имеет реальности или бытия, тем больше имеет и атрибутов, которые выражают и необходимость, или вечность, и бесконечность; следовательно, ничего не может быть яснее того, что существо абсолютно бесконечное обязательно должно быть определяемо (*как мы выразили в опред. б*) как существо, которое состоит из бесконечных атрибутов, из которых каждый выражает известную сущность, вечную и бесконечную. Если же кто-нибудь спросит, по какому же признаку мы можем распознать разность субстанций, то пусть прочтает следующие положения, которые показывают, что в природе вещей существует только одна субстанция и она абсолютно бесконечна, поэтому напрасно было бы искать данный признак.

ПОЛОЖЕНИЕ XI

Бог, или субстанция, состоящая из бесконечно многих атрибутов, из которых каждый выражает вечную и бесконечную сущность, необходимо существует.

Доказательство

Если отрицаешь это, то представь себе, возможно ли, чтобы Бог не существовал. Это значило бы (*по акс. 7*), что сущность его не заключает в себе существования; но это (*по пол. 7*) абсурдно. Следовательно, Бог необходимо существует, – что и требовалось доказать.

Иначе

Для каждой вещи должна быть показана причина или основание как того, почему она существует, так и того, почему она не существует. Например, если существует треугольник, то должна быть причина или основание, почему он существует; если же он не существует, то также должна быть причина или основание, которая препятствует тому, чтобы он существовал, или которая уничтожает его существование. Но это основание или причина должны содержаться или в самой вещи, или вне ее. Например, основание, почему не может существовать квадратный круг, указывает сама его природа; потому именно, что это заключает в себе противоречие. Почему, напротив, субстанция существует, это следует также из одной ее природы, которая именно заключает в себе существование (*по пол. 7*). Но основание,

почему существует круг или треугольник или почему они не существуют, вытекает не из их природы, а из порядка всей телесной природы. Ибо из него должно вытекать – или чтобы треугольник необходимо существовал, или чтоб было невозможно, чтобы он существовал. И это ясно само по себе. Из этого следует, что необходимо существует то, относительно чего нет никакого основания или причины, которая препятствовала бы, чтобы оно существовало. Итак, если не может быть никакого основания или причины, которая препятствовала бы, чтобы Бог существовал, или которая уничтожила бы его существование, то вполне можно заключить, что он необходимо существует. Но если бы существовало такое основание или причина, то они должны были бы быть или в самой природе Бога, или вне ее, т. е. в другой субстанции и с другой природой. Ибо если бы она была с такой же природой, то этим самым допускалось бы, что Бог существует. Но субстанция, которая была бы другой природы, не имела бы ничего общего с Богом (*по пол. 2,*) и потому не могла бы ни дать, ни уничтожить его существование. Итак, если основание или причина, которая уничтожала бы божественное существование, не может существовать вне божественной природы, то она обязательно должна находиться, если Бог не существует, в самой его природе, которая поэтому заключала бы в себе противоречие. Но утверждать это о существе абсолютно бесконечном, высочайше совершенном абсурдно; следовательно, ни в Боге, ни вне Бога нет основания или причины, которая уничтожала бы его существование, и потому Бог необходимо существует, – что и требовалось доказать.

Иначе

Иметь возможность не существовать есть бессилие, и напротив, иметь возможность существовать есть могущество (*как это понятно само собой*). Итак, если то, что уже необходимо существует, суть только конечные существа, то значит, что конечные существа могущественнее существа абсолютно бесконечного; а это (*как ясно само по себе*) абсурдно. Следовательно, или ничто не существует, или же необходимо существует и абсолютно бесконечное существо. Но мы существуем или в нас, или в другом, что необходимо существует (*см. акс. 1 и пол. 7*). Итак, абсолютно бесконечное существо, т. е. Бог (*по опред. б*), необходимо существует, – что и требовалось доказать.

Схолия

В этом последнем доказательстве я хотел показать существование Бога a posteriori для того, чтобы доказательство легче было понято, а не потому, чтобы из того же самого основания существование Бога не вытекало a priori. Ибо из утверждения: иметь возможность существовать есть могущество – следует, что чем больше реальности свойственно природе какой-нибудь вещи, тем более она имеет в себе сил, чтобы существовать; поэтому абсолютно бесконечное существо, или Бог, имеет в себе абсолютную силу существования, и потому он абсолютно существует. Однако многие, может быть, с трудом поймут очевидность этого доказательства, так как они привыкли видеть только те вещи, которые происходят от внешних причин, и те вещи, которые скоро происходят, т. е. которые легко существуют, кажутся им и скоро погибающими; напротив, те вещи они считают более трудными для исполнения, т. е. не столь легкими для существования, для которых, по их мнению, нужно многое. Но чтобы освободить их от этих предрассудков, мне нет надобности показывать, в каком смысле верно следующее положение: *что скоро происходит, то скоро и погибает*, а также и то, действительно ли относительно целой природы все одинаково легко или нет; но достаточно будет только заметить, что я говорю не о вещах, которые происходят от внешних причин, а об одних субстанциях, которые (*по пол. б*) не могут быть произведены никакой внешней причиной. Ибо вещи, которые происходят от внешних причин, состоят ли они из многих частей или немногих, всем, что есть в них совершенного или реального, обязаны внешней причине, и потому их существование проистекает из одного совершенства внешней причины, а не их собственной. Напротив, субстанция всем, что она имеет совершенного, не обязана никакой внешней причине; поэтому и ее существование должно вытекать из одной ее природы, которая, стало быть, есть не что иное как ее сущность. Итак, совершенство не уничтожает существования вещи, но, напротив, дает его; несовершенство же уничтожает его, и потому ни в чем другом существовании мы не можем быть более уверены, чем в существовании существа абсолютно бесконечного и совершенного, т. е. Бога. Действительно, так как его сущность исключает всякое несовершенство и заключает в себе абсолютное совершенство, то тем самым она устраняет всякую причину сомнения в его существовании и дает наивысшую в нем уверенность, что, я думаю, будет ясно и для посредственного внимания.

ПОЛОЖЕНИЕ XII

Не может быть верно понят ни один атрибут субстанции, из которого следовало бы, что субстанция может быть разделена.

Доказательство

Ибо части, на которые разделялась бы представляемая так субстанция, или сохраняют сущность субстанции, или нет. Если первое, тогда (*по пол. 8*) каждая часть должна будет быть бесконечной и (*по пол. 6*) причиной себя и (*по пол. 5*) должна будет состоять из различного атрибута, а поэтому из одной субстанции может составиться несколько их, что (*по пол. 6*) абсурдно. К этому нужно прибавить, что части (*по пол. 2*) не имели бы ничего общего со своим целым, и целое (*по опред. 4 и по пол. 10*) могло бы существовать и быть представляемым без своих частей; в бессмысленности этого не усомнится никто. Если же допустить второе, т. е. что части не сохраняют природы субстанции, то из этого следовало бы, что когда вся субстанция разделилась бы на равные части, то она утратила бы природу субстанции и перестала бы существовать, что (*по пол. 7*) абсурдно.

ПОЛОЖЕНИЕ XIII

Абсолютно бесконечная субстанция неделима.

Доказательство

Ибо если бы она была делима, то части, на которые она была бы разделена, или сохраняют природу субстанции абсолютно бесконечной, или нет. Если первое, то, значит, будет несколько субстанций с одной и той же природой, что (*по пол. 5*) нелепо. Если же принять второе, то это значило бы (*как выше*), что абсолютно бесконечная субстанция может перестать существовать, что (*по пол. 11*) также абсурдно.

Королларий

Из этого следует, что никакая субстанция и, следовательно, никакая телесная субстанция, поскольку она – субстанция, не может быть делимой.

Схолия

Что субстанция неделима, еще проще можно понять уже из того, что природа субстанции не может быть представлена иначе как бесконечной и что под частью субстанции не может быть представлено ничто другое, кроме конечной субстанции, – что (*по пол. 8*) содержит в себе явное противоречие.

ПОЛОЖЕНИЕ XIV

Кроме Бога нет и не может быть представлена никакая субстанция.

Доказательство

Так как Бог есть абсолютно бесконечное существо, у которого нельзя отрицать никакого атрибута, выражающего сущность субстанции (*по опред. б*), и он существует (*по пол. 11*), то если бы была кроме Бога какая-нибудь другая субстанция, она должна была бы быть объясняема посредством какого-нибудь атрибута Бога, и, таким образом, существовали бы две субстанции с одним и тем же атрибутом, что (*по пол. 5*) абсурдно; поэтому-то вне Бога не может быть никакой субстанции и, следовательно, не может быть и представлено. Ибо если бы она могла быть представлена, то обязательно должна была бы представляться как существующая; но это (*по первой части этого доказ.*) бессмысленно. Итак, вне Бога не существует и не может быть представлено никакой субстанции, – что и требовалось доказать.

Королларий I

Из этого яснейшим образом следует 1, что Бог един, т. е. (*по опр. б*) в природе вещей существует только одна субстанция, и она абсолютно бесконечна, как мы уже дали понять в *схолии к положению 10*.

Королларий II

Следует 2, что вещь протяженная и вещь мыслящая суть или атрибуты Бога, или (*по акс. 1*) состояния атрибутов Бога.

ПОЛОЖЕНИЕ XV

Все, что есть, есть в Боге, и без Бога ничего не может быть и не может быть представлено.

Доказательство

Кроме Бога не существует и не может быть представлена существующей никакая субстанция (*по пол. 14*), т. е. (*по опр. 3*) вещь, которая существует в себе и представляется посредством себя. Состояния же (*по опр. 5*) без субстанции не существуют и не могут быть представлены; поэтому они могут существовать в одной божественной природе и только через нее могут быть представлены. А кроме субстанции и состояний нет ничего (*по акс. 1*). Итак, без Бога нет ничего и ничего не может быть представлено, – что и требовалось доказать.

Схолия

Некоторые воображают Бога наподобие человека, состоящим из тела и души и подверженным страстям. Но как они далеки от истинного понятия о Боге, достаточно хорошо видно из доказанных уже положений. Но я оставляю их в стороне. Ибо все, кто каким-нибудь образом представлял себе божественную природу, говорят, что Бог бестелесен; и это они лучше всего доказывают тем, что под телом мы разумеем какую-нибудь величину, имеющую длину, ширину и глубину, определенную известной фигурой; но абсурднее этого ничего нельзя сказать о Боге, т. е. существо абсолютно бесконечном. Впрочем, и другими основаниями, которыми они стараются доказать то же самое, они ясно показывают, что совершенно устраняют из божественной природы телесную или протяженную субстанцию, и утверждают, что она создана Богом. Но из какой именно божественной потенции она могла быть создана, они совершенно не знают; а это ясно показывает, что они не понимают того, что говорят. Я, по крайней мере, достаточно ясно, как мне кажется, доказал (*см. коралл. пол. 6 и схол. 2 пол. 8*), что никакая субстанция не может быть произведена или создана другой субстанцией. Далее, *положением 14* мы показали, что кроме Бога не может быть другой субстанции и она не может быть представлена. А отсюда мы заключили, что протяженная субстанция есть один из бесконечных атрибутов Бога. Но для более полного разъяснения я опровергну все аргументы противников, которые сводятся к следующему. *Во-первых*, телесная субстанция, поскольку она – субстанция, состоит, как они думают, из частей; а потому они говорят, что она не может быть бесконечна и, следовательно, не может принадлежать Богу. Это они объясняют многими примерами, из которых я приведу один или два. Если, говорят они, телесная субстанция бесконечна, то представим себе, что она разделена на две части: каждая часть будет или конечна, или бесконечна. Если первое, то, значит, бесконечное слагается из двух конечных частей, – что ложно. Если же второе, то, значит, есть бесконечное, которое вдвое больше другого бесконечного, что также ложно. Далее, если бесконечная величина измеряется частями, равными футам, то она должна будет состоять из таких же бесконечных частей, как и в том случае, если бы она измерялась частями, равными дюймам; и таким образом, одно бесконечное число было бы в 12 раз более другого бесконечно-

го. *Наконец*, если представить, что из одной точки какой-нибудь бесконечной величины две линии, как, например, АВ и АС, в известном и сначала определенном расстоянии продолжены в бесконечность, то, конечно, расстояние между В и С будет постоянно увеличиваться и, наконец, из определенного делается неопределимым. А так как эти абсурдные утверждения вытекают, по их мнению, из того, что предполагается бесконечная величина, то они и заключают отсюда, что телесная субстанция должна быть конечною и, следовательно, не принадлежит к сущности Бога.



Второй аргумент также выводится из высочайшего совершенства Бога. Бог, говорят они, так как он есть существо высочайше совершенное, не может страдать, а телесная субстанция, так как она делима, может страдать; из этого следует, что она не принадлежит к сущности Бога. Таковы аргументы, которые я нахожу у писателей и которыми они стараются показать, что телесная субстанция недостойна божественной природы и не может принадлежать ей. Но кто был в достаточной степени внимателен, тот сообразит, что я уже ответил на это, так как эти аргументы основываются только на том, что телесная субстанция предполагается состоящей из частей, абсурдность чего я уже показал (*пол. 12 с короля, пол. 13*). Затем, кто хочет правильно взвесить все аргументы, увидит, что все те абсурдные положения (*всели это абсурдные положения, этого я пока не касаюсь*), из которых хотят вывести заключение, что протяженная субстанция конечна, вытекают вовсе не из того, что величина предполагается бесконечной, но из того, что бесконечная величина предполагается измеримой и состоящей из конечных частей; поэтому из вытекающих отсюда нелепостей нельзя сделать никакого другого заключения кроме того, что бесконечная величина не может быть измеримой и не может слагаться из конечных частей. А это есть то самое, что мы уже доказали выше (*по пол. 12 и проч.*). Таким образом, стрела, которую пускают в нас, обращается на самих же наших противников. Итак, если они из всего этого абсурда намерены все-таки выводить заключение, что протяженная субстанция должна быть конечной, то они поступа-

ют точно так же, как если бы кто-нибудь, вообразив, что круг имеет свойство квадрата, вывел из этого заключение, что круг не имеет центра, проведенные из которого к окружности линии все равны. Ибо для того, чтобы вывести заключение, что телесная субстанция, которая на самом деле может быть представлена не иначе как бесконечной, единой и неделимой (см. 8, 5 и 12 пол.), они представляют себе, что она состоит из конечных частей, что она многократна и делима. Подобным же образом и другие, вообразив, что линия состоит из точек, умеют придумывать много аргументов, которые доказывают, что линия не может быть делима до бесконечности. И действительно, одинаково бессмысленно как предполагать, что телесная субстанция слагается из тел или частей, так и допускать, что тело слагается из поверхностей, поверхности – из линий и линии, наконец, из точек. Это должны признать все, кто знает, что ясное основание безошибочно, и особенно те, кто отрицает существование пустоты. На самом деле, если б телесная субстанция могла быть разделена так, чтобы части ее были реально отличны, то почему одна часть не могла бы быть уничтожена, в то время как другие оставались бы по-прежнему соединенными между собой? И почему все они должны быть так приспособлены, чтобы не было пустоты? Конечно, из вещей, которые реально отличны друг от друга, одна может быть без другой и оставаться в своем состоянии. Итак, если в природе нет пустоты (*о чем в другом месте*), но все вещи должны соединяться так, чтобы не было пустоты, то из этого также следует, что они не могут быть реально различны, т. е. телесная субстанция, насколько она есть субстанция, не может делиться. Если же кто-нибудь спросит, почему мы от природы склонны делить величину, то я отвечу ему, что величина представляется нами двумя способами, а именно: или отвлеченно и поверхностно, так, как мы именно ее воображаем себе, или как субстанция, что делает только один разум. Итак, если мы рассматриваем величину так, как она представляется в воображении, – что мы часто и легче делаем, то она является конечной, делимой и состоящей из частей; если же мы станем рассматривать ее такой, какая она есть в уме, и представлять ее насколько она есть субстанция, – что очень трудно, тоща, как мы уже доказали, она окажется бесконечной, единственной и неделимой. Это будет достаточно ясно для всех, кто умеет отличать воображение от разума, особенно если иметь в виду то, что *материя везде одна и*

та же и что части в ней различаются только тогда, когда мы представляем ее подверженную различным состояниям, почему части ее различаются только модально (по способу существования), а не реально. Например, воду, насколько она есть вода, мы представляем делимой и части ее отделимыми одна от другой; но если рассматривать ее как телесную субстанцию, то она не делится и не распадается. Затем, вода, как вода, рождается и портится; но как субстанция она и не рождается, и не портится. И этим, мне кажется, я ответил и на второй аргумент, так как он также основывается на том, будь то материя как субстанция делима и составляется из частей. И даже если бы не было этого, я все-таки не понимаю, почему она не достойна божественной природы, так как (*по пол. 14*) вне Бога не может быть другой субстанции, действие которой она могла бы испытывать. Все, говорю я, существует в Боге, и все, что совершается, совершается по одним только законам бесконечной природы Бога и вытекает из необходимости его сущности (как я сейчас покажу). Поэтому ни в каком смысле нельзя сказать, что Бог испытывает действие другой вещи или что протяженная субстанция не достойна божественной природы, хотя бы она предполагалась делимой, только бы при этом допускалось, что она вечна и бесконечна. Но пока достаточно об этом.

ПОЛОЖЕНИЕ XVI

Из необходимости божественной природы должно вытекать бесконечное множество вещей (т. е. все, что может подпадать бесконечному разуму) бесконечными способами.

Доказательство

Это положение должно быть ясно всякому, если только вникнуть в то, что из данного определения каждой вещи разум выводит многие свойства, которые необходимо вытекают из нее (т. е. из самой сущности вещи), и тем их больше, чем больше реальности выражает определение вещи, т. е. чем больше реальности заключает в себе сущность определенной вещи. Но так как божественная природа имеет абсолютно бесконечные атрибуты (*по опр. б*), из которых каждый выражает бесконечную в своем роде сущность, то из ее необходимости обязательно должно следовать бесконечное множество вещей (т. е. все, что может подпадать бесконечному разуму) бесконечными способами, — что и требовалось доказать.

Королларий I

Отсюда следует, *во-первых*, что Бог есть действующая причина всех вещей, которые могут подпадать бесконечному разуму.

Королларий II

Следует, *во-вторых*, что Бог есть причина сам по себе, а не по случайности.

Королларий III

Следует, *в-третьих*, что Бог есть абсолютно первая причина.

ПОЛОЖЕНИЕ XVII

Бог действует только по законам своей природы и не принуждаемый никем.

Доказательство

Что бесконечное абсолютно вытекает из одной необходимости божественной природы или (что то же) только из законов той же природы, это мы уже показали *в пол. 16, а в пол. 15* доказали, что ничто не может быть представлено без Бога, но что все существует в Боге. Поэтому вне его не может быть ничего, что определяло бы или принуждало бы его к действию, и потому Бог действует только по законам своей природы и не принуждаемый никем, – что и требовалось доказать.

Королларий I

Из этого следует, *во-первых*, что не существует никакой причины, которая внутренне или внешне побуждала бы Бога к действию, кроме совершенства его природы.

Королларий II

Следует, *во-вторых*, что один только Бог есть свободная причина. Ибо один только Бог существует по одной только необходимости своей природы (*по пол. 11 и короля. 1 пол. 14*) и действует по одной только необходимости своей природы (*по пред. пол.*). Поэтому (*по опр. 7*) он один есть свободная причина, – что и требовалось доказать.

Схолия

Некоторые думают, что Бог есть свободная причина потому, что он, по их мнению, может сделать, чтобы то, что, как мы сказали, вытекает из его природы, т. е. что находится в его власти, не совершалось или не производилось им. Но это все равно, как если бы кто-нибудь сказал, что Бог может сделать, чтобы из природы треугольника не вытекало, что его три угла равны двум прямым углам, или чтоб из дан-

ной причины не произошло действие, что абсурдно. Дальше и без помощи этого положения я покажу, что ни разум, ни воля не принадлежат к природе Бога. Я знаю, впрочем, что многие думают, будто они могут доказать, что к природе Бога принадлежит высший разум и свободная воля; ибо, по их словам, они не знают ничего совершеннее, что они могут приписать Богу, как то, что в нас есть высшее совершенство. Далее, хотя они и представляют Бога в действии высочайше разумным, однако же не верят, чтобы он мог сделать существующим все, что он действительно себе представляет, ибо этим, по их мнению, уничтожалось бы могущество Бога. Если бы, говорят они, он создал все, что есть в его уме, то он уже не мог бы создать ничего больше, что, по их мнению, противоречит всемогуществу Бога. Поэтому они предпочитают утверждать, что Бог ко всему относится равнодушно и не творит ничего, кроме того, что он по какой-то абсолютной воле определил создать. Но мне кажется, что я достаточно ясно доказал (*см. пол. 16*), что из высочайшего могущества Бога или из бесконечной природы вытекло бесконечное множество вещей бесконечными способами, т. е. все вытекло необходимо или постоянно вытекает с такою же необходимостью; совершенно так же, как из природы треугольника от вечности следовало и вечно будет следовать, что его три угла равны двум прямым. Поэтому всемогущество Бога от вечности было деятельно и вовеки будет оставаться в той же деятельности. Этим способом, по крайней мере по моему мнению, всемогущество Бога устанавливается гораздо совершеннее. Мои противники даже, кажется, отвергают всемогущество Божье (говоря откровенно). Ибо они вынуждены признать, что Бог заключает в своем уме бесконечное множество вещей, которые могут быть созданы, но которых, однако ж, он никогда не будет в состоянии сотворить. В противном же случае, т. е. если бы он творил все, что он заключает в своем уме, то этим он, по их мнению, истощил бы свое всемогущество и сделался бы несовершенным. Поэтому, чтобы установить совершенство Бога, они вынуждены вместе с тем утверждать, что он не может произвести всего, на что простирается его могущество; но я не знаю, можно ли придумать что-нибудь нелепее этого и несообразнее с всемогуществом Бога. Далее (чтоб сказать здесь же что-нибудь об уме и воле, которые мы вообще приписываем Богу), если к вечной сущности Бога относятся ум и воля, то, конечно, тот и другой из этих атрибутов нужно

понимать иначе, чем это обыкновенно представляют люди. Ибо ум и воля, которые составляли бы сущность Бога, должны были бы отличаться от нашего ума и воли, как небо от земли, и сходство между ними заключалось бы только в названии, точно так, как схожи между собой *собака-созвездие*, и *собака – лающее животное*. Это я докажу следующим образом: если разум принадлежит к божественной природе, то он не может, по природе своей, как наш разум, быть позади понятых вещей (как многие думают) или же быть одновременен с ними, так как Бог в силу своей причинности существует прежде всех вещей (*по короля. 1 пол. 16*), но, напротив, истина и формальная сущность вещей потому именно такова, что таковою объективно существует в разуме Бога. Поэтому разум Бога, насколько он представляется составляющим сущность божью, есть действительно причина вещей – как их сущности, так и их существования. И это, кажется, было замечено и теми, которые утверждали, что разум Бога, воля и сила – одно и то же. Итак, если разум Бога есть единственная причина вещей, т. е. (как мы показали) как их сущности, так и их существования, то он непременно должен быть отличен от них как относительно сущности, так и относительно существования. Ибо произведенное причиной отличается от своей причины именно тем, что оно получает от причины. Например, человек есть причина существования, но не сущности другого человека (это вечная истина); отсюда по существу они могут быть совершенно сходными, но должны различаться по существованию. Поэтому если существование одного кончится, то вследствие этого не кончится существование другого; но если бы сущность одного могла бы уничтожиться и сделаться ложной, то уничтожилась бы также сущность другого. На этом основании вещь, которая служит причиной и сущности, и существования какого-нибудь действия, должна отличаться от такого действия как относительно сущности, так и относительно существования. Но разум Бога есть причина и сущности, и существования нашего разума; следовательно, разум Бога, поскольку он представляется составляющим божественную сущность, отличается от нашего разума как относительно сущности, так и относительно существования, и ни в чем другом не может быть сходен с ним, кроме названия, как нам хотелось доказать. Относительно воли доказательство может быть развито точно таким же образом, как это легко может видеть каждый.

ПОЛОЖЕНИЕ XVIII

Бог есть причина всех вещей постоянная (имманентная), а не переходящая.

Доказательство

Все, что существует, существует в Боге и должно быть представляемо посредством Бога (*по пол. 15*), и потому (*по короля. 1 пол. 16*) Бог есть причина вещей, которые находятся в нем. Это первое. Далее, вне Бога не может быть никакой субстанции, т. е. (*по пол. 14*) вещи (*по опр. 3*), которая существовала бы вне Бога, в себе. Это второе. Итак, Бог есть причина вещей имманентная, а не переходящая, – что и требовалось доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ XIX

Бог или все атрибуты Бога вечны.

Доказательство

Ибо Бог есть (*по опр. 6*) субстанция, которая (*по пол. 11*) необходимо существует, т. е. (*по пол. 7*) субстанция, к природе которой принадлежит существование, или – что то же – из определения которой вытекает, что он существует: следовательно (*по опр. 8*), он вечен. Далее, под атрибутами Бога нужно разуметь то, что (*по опр. 4*) выражает *сущность* божественной субстанции, т. е. то, что принадлежит к субстанции: то самое, говорю я, что должны заключать в себе и атрибуты. Но к природе субстанции (*как я уже доказал пол. 1*) относится вечность; следовательно, каждый из атрибутов должен заключать в себе вечность, а потому все они вечны, – что и требовалось доказать.

Схолия

Это положение как нельзя яснее открывается также из того способа, каким я доказал (*пол. 11*) существование Бога. Из этого доказательства, говорю я, следует, что существование Бога, как и его сущность, есть вечная истина, затем, в 1-й части, *19 пол. Principiogit philosophiae Cartesii (Принципы Декартовой философии)* я и другим способом доказал вечность Бога, и здесь нет необходимости повторять его.

ПОЛОЖЕНИЕ XX

Существование Бога и его сущность – одно и то же.

Доказательство

Бог (*по пред. пол.*) и все его атрибуты вечны, т. е. (*по опр. 8*) каждый из его атрибутов выражает существование. Следовательно, те же самые атрибуты Бога, которые (*по опр. 4*) выражают его вечную сущность, выражают вместе с тем и его вечное существование, т. е. то самое, что составляет сущность Бога, составляет вместе с тем и его существование; поэтому существование и сущность его – одно и то же, – что и требовалось доказать.

Королларий I

Отсюда следует 1, что существование Бога, как и его сущность, его вечная истина.

Королларий II

Следует 2, что Бог или все его атрибуты неизменны. Ибо если бы они изменялись относительно существования, то должны были бы также (*по пред. пол.*) изменяться и относительно сущности, т. е. (*как ясно само собой*) из истинных сделаться ложными, – что абсурдно.

ПОЛОЖЕНИЕ XXI

Все, что вытекает из абсолютной природы какого-нибудь атрибута Бога, должно было всегда и бесконечно существовать, или же посредством того же атрибута существует вечно и бесконечно.

Доказательство

Кто отрицает это, пусть вообразит, если возможно, что в каком-нибудь атрибуте Бога из его абсолютной природы вытекает что-нибудь, что конечно и имеет ограниченное существование или продолжительность; например, в мышлении идея Бога. Но мышление, когда оно предполагается атрибутом Бога, необходимо, (*по пол. 11*) бесконечно по своей природе. Поскольку же оно включает в себе идею Бога, оно предполагается конечным. Но конечным (*по опред. 2*) оно может быть представлено только тогда, когда оно ограничивается мышлением же, но не мышлением, поскольку оно устанавливает идею Бога (*в этом смысле оно предполагается конечным*), а, следовательно, мышлением, поскольку оно не устанавливает идеи Бога, которое, однако, (*по пол. 11*) должно существовать необходимо. Таким образом, нам дается мышление, не устанавливающее идеи Бога, и потому из его природы, поскольку оно есть абсолютное мышление, не вытекает необходимо идеи Бога (*ибо оно представляется устанавливающим и не устанавливающим идею Бога*), – что противно предполо-

жению. Поэтому если идея Бога в мышлении или что-нибудь другое (*все равно что, так как доказательство имеет универсальный характер*) в каком-нибудь атрибуте Бога вытекает из необходимости абсолютной его природы, то оно обязательно должно быть бесконечным. Это первое. Далее, то, что таким образом вытекает из необходимости природы какого-нибудь атрибута, не может иметь определенной продолжительности. Ибо если ты отрицаешь это, то предположи, что вещь, которая вытекает из необходимости природы какого-нибудь атрибута, заключается в каком-нибудь атрибуте Бога, например идея Бога – в мышлении, и предположи, что она когда-нибудь не существовала или не будет существовать. Но так как мышление предполагается атрибутом Бога, то оно и должно существовать необходимо и быть неизменяемым (*по пол. 11 короля. 11 пол. 20*). Поэтому за пределами продолжительности идеи Бога (*ибо предполагается, что она когда-нибудь не существовала или не будет существовать*) должно существовать мышление без идеи Бога; но это противно высказанному предположению, так как мы предположили, что из данного мышления необходимо вытекает идея Бога. Итак, идея Бога в мышлении или что-нибудь другое, что необходимо вытекает из абсолютной природы какого-нибудь атрибута Бога, не может иметь ограниченной продолжительности, но посредством этого самого атрибута существует вечно. Это второе. Заметь, что это же самое нужно утверждать о всякой вещи, которая в каком-нибудь атрибуте Бога необходимо вытекает из абсолютной природы Бога.

ПОЛОЖЕНИЕ XXII

Все, что вытекает из другого какого-либо атрибута Бога, поскольку оно изменено таким видоизменением, которое по тому же атрибуту существует необходимо и бесконечно, также должно существовать необходимо и бесконечно.

Доказательство

Доказательство этого положения ведется таким же способом, как и предыдущее.

ПОЛОЖЕНИЕ XXIII

Всякое состояние (modus), которое существует необходимо и бесконечно, должно было необходимо вытекать или из абсолютной природы какого-нибудь атрибута Бога, или из какого-нибудь атрибута,

измененного таким видоизменением, которое существует и необходимо, и бесконечно.

Доказательство

Ибо состояние заключается в другом, посредством чего оно должно представляться (*по опр. 5*), т. е. (*по пол. 15*) находится в одном только Боге и может быть представлено только посредством Бога. Итак, если состояние представляется необходимо существующим и бесконечным, то о том и другом следует заключить: или оно должно быть представляемо посредством какого-нибудь атрибута Бога, поскольку он представляется выражающим бесконечность и необходимость существования, или (*что, по опред. 8, то же самое*) вечность, т. е. (*по опред. 6 и пол. 19*) поскольку он рассматривается абсолютно. Следовательно, состояние, которое существует и необходимо, и бесконечно, должно вытекать из абсолютной природы какого-нибудь атрибута Бога; и это или непосредственно (*о чем пол. 21*), или при посредстве какого-нибудь видоизменения, которое вытекает из его абсолютной природы, т. е. (*по пред. пол.*) которое существует и необходимо, и бесконечно, – что и требовалось доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ XXIV

Сущность вещей, произведенных Богом, не заключает в себе существования.

Доказательство

следует из *опр. 1*. Ибо то, природа чего (рассматриваемая сама в себе) заключает в себе существование, есть самопричина и существует только вследствие одной необходимости своей природы.

Королларий

Из этого следует, что Бог не только есть причина того, чтобы вещи начали существовать, но также и того, что они продолжают существовать, или (употребляя схоластический термин) Бог есть причина бытия (*essendi*) вещей. Ибо существуют ли вещи или не существуют, но как только мы вникаем в их сущность, находим, что она не заключает в себе ни существования, ни продолжительности; поэтому сущность вещей не может быть причиной ни их существования, ни их продолжительности, а может быть причиной только Бог, к одной природе которого принадлежит существование (*по короля. 1 пол. 14*).

ПОЛОЖЕНИЕ XXV

Бог есть не только действующая причина существования вещей, но и их сущности.

Доказательство

Если ты отрицаешь это, то, значит, Бог не есть причина сущности вещей, и, следовательно (*по акс. 4*), сущность вещей может быть представлена без Бога. Но это (*по пол. 15*) абсурдно. Итак, Бог если причина и сущности вещей, – что и требовалось доказать.

Схолия

Это положение еще яснее вытекает из *пол. 16*. Ибо из нег следует, что из данной божественной природы необходимо дог жен вытекать вывод как о сущности вещей, так и об их существовании; и, говоря кратко, в каком смысле Бог называется причине себя, в таком же он должен быть назван и причиной всех вещь] что еще яснее будет видно из следующего короллария.

Королларий

Отдельные вещи суть не что иное, как видоизменения атрибутов Бога или состояния, в которых атрибуты Бога выражается известным и определенным образом. Доказательство следует из *пол. 15* и *опред. 5*.

ПОЛОЖЕНИЕ XXVI

Вещь, которая определена к какой-нибудь деятельности, необходимо была так определена Богом; а которая не определена Богом, та не может сама себя определить к деятельности.

Доказательство

То, что определяет вещи к какой-нибудь деятельности, безусловно есть нечто положительное (*как это ясно само собой*); поэтому Бог, по необходимости своей природы, есть действующая причина как его сущности, так и существования (*по пол. 25* и *16*). Это первое. Из этого яснейшим образом следует вторая часть положения. Ибо если бы вещь, которая не определяется Богом, могла сама себя определять, то первая часть этого положения была бы ложной, – что абсурдно, как мы показали.

ПОЛОЖЕНИЕ XXVII

Вещь, которая определена Богом к какой-нибудь деятельности, не может сделать сама себя неопределенною к деятельности.

Доказательство

Это положение следует из *акс. 3*.

ПОЛОЖЕНИЕ XXVIII

Все отдельное или каждая вещь, которая конечна и имеет определенное существование, может существовать и определяться к деятельности не иначе как если она определяется к существованию и деятельности другой причиной, которая также конечна и имеет определенное существование; и, в свою очередь, эта причина может существовать и определяться к деятельности не иначе, как если она определяется к существованию и деятельности другой причиной, которая также конечна и имеет определенное существование, и так до бесконечности.

Доказательство

Все, что определено к существованию и деятельности, определено так Богом (*по пол. 26 и королл. пол. 24*). Но то, что конечно и имеет определенное существование, не могло быть произведено абсолютной природой какого-нибудь атрибута Бога; ибо все, что вытекает из абсолютной природы какого-нибудь атрибута Бога, есть бесконечно и вечно (*по пол. 21*). Следовательно, оно должно было вытекать из Бога или какого-нибудь его атрибута, поскольку он представляется измененным (*affectum*) каким-нибудь образом; ибо кроме субстанций и состояний (*modi*) не существует ничего (*по акс. 1 и опред. 3 и 5*), а состояния (*по королл. пол. 25*) суть не что иное, как видоизменения (*affectiones*) атрибутов Бога. Но из Бога или какого-нибудь его атрибута, поскольку он подвергся такому видоизменению, которое вечно и бесконечно, оно тоже не могло вытекать (*по пол. 22*). Следовательно, оно должно было вытекать или определяться к существованию и деятельности Богом или какими-нибудь его атрибутом, поскольку он изменен видоизменением, которое конечно и имеет определенное существование. Это первое. Затем, в свою очередь, эта причина или это состояние (*на том же основании, которыми мы доказали первую часть этого положения*) должно было определяться другой причиной, которая также конечна и имеет определенное существование, а эта последняя, в свою очередь (*на том же основании*), еще другой, и так постоянно (*на том же основании*) до бесконечности, — что и требовалось доказать.

Схолия

Так как нечто должно было быть произведено Богом непосредственно, именно то, что необходимо вытекает из его абсолютной при-

роды через посредство этих первых атрибутов, которые, однако, не могут ни существовать, ни быть представлены без Бога, то из этого следует 1, что Бог есть для вещей, непосредственно им произведенных, абсолютно ближайшая причина, а не в своем роде, как говорят. Ибо действия Бога не могут ни существовать, ни быть представлены без своей причины (*по пол. 15 и короля, пол. 24*). Следует 2, что Бог не может быть собственно назван отдаленной причиной отдельных вещей иначе как только в том смысле, чтобы отличить эти вещи от тех, которые он произвел непосредственно или, лучше, которые вытекают из его абсолютной природы. Ибо под отдаленной причиной мы понимаем такую, которая никаким образом не связана с действием. Но все, что существует, существует в Боге и так зависит от Бога, что без него не может ни существовать, ни быть представлено.

ПОЛОЖЕНИЕ XXIX

В природе вещей нет ничего случайного, но все определено необходимостью божественной природы к существованию и действию известным образом.

Доказательство

Все, что существует, существует в Боге (*по пол. 15*). Бог же не может быть назван случайной вещью, ибо (*по пол. 11*) он существует необходимо, а не случайно. Затем, состояния божественной природы вытекли из нее тоже необходимо, а не случайно (*по пол. 16*), и это, рассматривается ли божественная природа абсолютно (*по пол. 21*) или поскольку она рассматривается определенной к деятельности известным образом (*по пол. 27*). Далее, Бог не только есть причина этих состояний, поскольку они просто существуют (*по короля, пол. 24*), но даже и поскольку они рассматриваются определенными к какой-либо деятельности (*по пол. 26*). Если бы они (*по тому же пол.*) не были определены Богом, то невозможно, а не есть случайность, чтобы они сами себя определяли; и наоборот (*по пол. 27*), если они определены Богом, то невозможно, а не есть случайность, чтобы они сделали сами себя неопределенными. Поэтому все определено необходимостью божественной природы не только к существованию, но и к существованию и деятельности известным образом, и нет ничего случайного, — что и требовалось доказать.

Схолия

Прежде чем я буду продолжать дальше, хочу объяснить или, лучше, напомнить, что следует понимать у нас под *natura naturans* (*природой действующей, создающей*) и что под *natura naturata* (*природой страдательной, созданной*). Я думаю, что уже видно из предшествующего, что под *natura naturans* нужно разуместь то, что существует в себе и представляется посредством себя, или те атрибуты субстанции, которые выражают вечную и бесконечную сущность, т. е. (*по короля. 1 пол. 14 и короля. 2 под. 17*) Бога, поскольку он рассматривается как свободная причина. Под *natura* же *naturata* я понимаю все то, что вытекает из необходимости природы Бога или каждого из атрибутов Бога, т. е. все состояния (*modi*) атрибутов Бога, поскольку они рассматриваются как вещи, которые существуют в Боге и которые без Бога не могут ни существовать, ни быть представляемы.

ПОЛОЖЕНИЕ XXX

Разум действующе-конечный или действующе-бесконечный должен охватывать атрибуты Бога и видоизменения (affectiones) Бога и ничего другого.

Доказательства

Истинная идея должна быть согласна со своим предметом (*по акс. б*), т. е. (*как ясно само собой*) то, что держится в уме объективно, необходимо должно находиться в природе. Но в природе (*по королю. 1 пол. 14*) есть только одна субстанция, именно Бог, и нет никаких других видоизменений (*по пол. 15*), кроме тех, которые находятся в Боге и которые (*по тому же пол.*) без Бога не могут ни существовать, ни быть представляемы. Итак, разум действующе-конечный и действующе-бесконечный должен охватывать атрибуты Бога и видоизменения Бога, и ничего другого, — что и требовалось доказать.

ПОЛОЖЕНИЕ XXXI

Действующий разум, будет ли он конечный или бесконечный, так же как и воля, желание, любовь и пр., должны относиться к созданной природе (natura naturata), а не к создающей (natura naturans).

Доказательство

Ибо под разумом (*как ясно само собой*) мы понимаем не абсолютное мышление, а только известное состояние (*modus*) мышления, которое отличается от других, т. е. от желания, любви, и проч., и потому (*по опр. 5*) оно должно быть представляемо посредством абсолют-

ного мышления; именно (*по пол. 15 и опр. 6*) оно должно посредством какого-нибудь атрибута Бога, выражающего вечную и бесконечную сущность мышления, быть так представляемо, что без него оно не может ни существовать, ни быть представляемо. И поэтому (*по схол. пол. 29*) это состояние (*modus*) должно относиться к *natura naturata*, а не к *naturans*, как и остальные состояния мышления, – что и требовалось доказать.

Схолия

Основание, почему я говорю здесь о действующем разуме, не то, будто бы я допускаю, что есть какой-нибудь разум только в возможности; но так как я хочу избежать всякой запутанности, то и говорю только о вещи, представляемой нами наияснейшим образом, т. е. о самом разумении, так как мы ничего не представляем яснее его. Ибо мы не можем понимать ничего, что не вело бы к более совершенному познанию разумения.

ПОЛОЖЕНИЕ XXXII

Воля не может быть названа свободной причиной, но только необходимой.

Доказательство

Воля, так же как и разум, есть только состояние мышления; поэтому (*по пол. 28.*) каждое желание не может существовать и определяться к деятельности, если оно не определяется другой причиной, а это, в свою очередь, опять другой, и так до бесконечности. Но если предположить, что воля бесконечна, то она также должна определяться к существованию и деятельности Богом не поскольку он есть абсолютная субстанция, а поскольку он имеет атрибут, который выражает бесконечную и вечную сущность мышления (*по пол. 23*). Итак, во всяком случае, представляется ли воля конечной, или бесконечной, она требует причины, которой должна определяться к существованию и деятельности; поэтому (*по опр. 7*) она не может быть названа свободной причиной, но только необходимой или принужденной, – что и требовалось доказать.

Королларий I

Из этого следует, *во-первых*, что Бог действует по свободной воле.

Королларий II

Следует, *во-вторых*, что воля и разум так относятся к природе Бога, как движение и покой и вообще как все естественное, что (*по пол.*

29) должно определяться Богом к существованию и деятельности известным образом. Ибо воля так же, как и все остальное, нуждается в причине, которой она определялась бы к существованию и деятельности известным образом. И хотя из данной воли или разума следует бесконечное множество вещей, однако на этом основании также нельзя сказать, что Бог действует по свободе воли, как относительно вещей, которые вытекают из движения и покоя (ибо и из них также следует бесконечное множество), нельзя сказать, что они действуют по свободе движения и покоя. Поэтому воля не более принадлежит к природе Бога, чем все остальное естественное, но относится к ней таким же образом, как покой, движение и все остальное, что, как мы показали, следует из необходимости божественной природы и ею определяется к существованию и деятельности известным образом.

ПОЛОЖЕНИЕ XXXIII

Вещи не могли быть произведены Богом никакими другим образом и ни в каком другом порядке, как в том, в каком они произведены.

Доказательство

Ибо все вещи необходимо следовали из данной природы Бога (*по пол. 16*) и необходимостью природы Бога определены к существованию и действию известным образом (*по пол. 29*). Итак, если бы вещи могли быть другой природы, или могли определяться к деятельности иным образом, так что порядок природы был бы другой, тогда и природа Бога могла бы быть иная, чем она есть; и поэтому (*по пол. 11*) она также должна была бы существовать, а следовательно, могло бы быть два или несколько богов, что (*по короля. 1 пол. 14*) абсурдно. Поэтому вещи не могли быть произведены никаким другим образом и ни в каком другом порядке и проч., – что и требовалось доказать.

Схолия I

Так как я этим яснее полуденного света доказал, что в вещах абсолютно нет ничего, почему бы они могли назваться случайными, то я хочу объяснить здесь кратко, что мы будем разуметь под *случайными*; но прежде объясню, что такое *необходимое* и *невозможное*. Какая-либо вещь называется *необходимой* или относительно своей сущности, или относительно причины, ибо существование какой-либо вещи необходимо вытекает или из самой сущности ее и определения или из данной действующей причины. Затем, на этом же основании какая-либо вещь называется

ся *невозможной*, потому ли именно, что сущность ее или определение заключает в себе противоречие, или потому, что нет никакой внешней причины, определенной к производству этой вещи. Случайной же какая-нибудь вещь называется лишь ввиду недостаточности нашего познания. Ибо вещь, относительно которой мы не знаем, заключает ли сущность ее в себе противоречие, или относительно которой мы хорошо знаем, что она не содержит в себе никакого противоречия, и однако же ничего не можем утверждать наверняка относительно существования ее, потому что от нас скрыт порядок причин, – такая вещь не может казаться нам ни необходимой, ни невозможной; и поэтому мы называем ее случайной, или возможной.

Схолия II

Из предшествующего очевидно, что вещи были произведены Богом с высочайшим совершенством, так как они необходимо вытекли из данной совершеннейшей природы. И это не обличает никакого несовершенства в Боге; напротив, именно совершенство его побуждает нас утверждать это. Ибо из противного этому ясно следовало бы (как я сейчас показал), что Бог не есть высочайше совершенен; именно потому, что если бы вещи были произведены каким-нибудь другим образом, то Богу нужно бы было приписать другую природу, отличную от той, которую мы вынуждены были приписать ему как существу совершеннейшему. Но я не сомневаюсь, что многие отвергнут эту мысль как нелепую и не захотят внимательно вникнуть в нее; и это на том только основании, что они привыкли приписывать Богу иную свободу, совершенно отличную от той, какую мы указали (*опр. 7*), а именно абсолютную волю. Но я также не сомневаюсь, что если бы они захотели обсудить предмет и внимательно вникнуть в ряд наших доказательств, то они эту свободу, какую они приписывают Богу, прямо отвергли бы не только как ложную, но и как представляющую большое препятствие науке. Нет необходимости повторять здесь то, что мы сказали в *схолии к положению 17*. Но собственно для них я теперь покажу, что если даже и согласиться, что воля принадлежит к сущности Бога, то тем не менее из его совершенства следует, что вещи не могли быть созданы Богом никаким другим ни образом, ни порядком. И это легко будет доказать, если мы сначала рассмотрим то, с чем они сами согласны, т. е. что только от одного решения и воли Бога зависит то, чтобы каждая вещь была тем, чем она является. Ибо

иначе Бог не был бы причиной всех вещей; а потом рассмотрим то, что все решения Бога были от вечности приняты самим Богом, ибо в противном случае он обличался бы в несовершенстве и непостоянстве. Но так как в вечности нет ни *когда*, ни *прежде*, ни *после*, то отсюда, т. е. из одного уже совершенства Бога, следует, что Бог никогда не может и никогда не мог решить что-нибудь иначе, или, другими словами, Бог не существовал прежде своих решений и не может существовать без них. – Но скажут, что если даже и предположить, что Бог сделал иную природу вещей или что он от вечности решил как-нибудь иначе относительно природы и ее порядка, то из этого не вытекало бы несовершенство в Боге. – Но кто скажет это, тот должен допустить, что Бог может изменять свои решения. Ибо если б Бог решил относительно природы и ее порядка иначе, чем как он решил в действительности, т. е. если допустить, что он представлял себе иначе природу и имел другие желания относительно ее, то, следовательно, он имел бы тогда другой разум, чем какой он теперь имеет, и другую волю, чем какую он теперь имеет. А если Богу можно приписывать иной ум и иную волю без всякого изменения его сущности и его совершенства, то почему же он не мог бы изменить свои решения относительно созданных вещей и тем не менее оставаться одинаково совершенным? На самом деле, относительно его сущности и совершенства абсолютно все равно, как представлять его разум и волю по отношению их к созданным вещам и их порядку. Затем, все философы, каких я только знаю, согласны с тем, что в Боге нет разума в возможности, но есть разум только действующий. А так как и разум Бога, и его воля не отличаются от его сущности, с чем все согласны, то из этого следует, что если бы он имел действующие иной разум и иную волю, то и его сущность обязательно была бы иная; и потому (как я заключил сначала) если бы вещи были произведены Богом иначе, чем каковы они теперь, то разум Бога и его воля, т. е. (как с этим соглашаются) его сущность, была бы иная, что абсурдно.

Итак, если вещи не могли быть произведены Богом иным образом и порядком и эта истина вытекает из высочайшего совершенства Бога, то никакое здравое основание не может заставить нас верить, что Бог не хотел создать всего, что есть в его разуме, с тем самым совершенством, с каким он это понимает. – Но скажут: в вещах нет ни совершенства, ни несовершенства, но то, что есть в них, ради чего они счи-

таются совершенными или несовершенными, хорошими или дурными, зависит только от воли Бога; и поэтому если бы Бог пожелал, то мог бы сделать так, чтобы то, что теперь есть совершенство, стало бы величайшим несовершенством, и наоборот; – Но не значит ли это открыто утверждать, что Бог, который необходимо понимает то, чего желает, может своей волей сделать так, чтобы он понимал вещи иным образом, чем каким понимает. А это (как я сейчас показал) абсурд. Поэтому я могу обратить доказательство против самих противников следующим образом: «Все зависит от власти Бога. Следовательно, чтобы вещи могли существовать иначе, и воля Бога должна была бы существовать иначе; но воля Бога не может существовать иначе (как мы сейчас показали на основании совершенства Бога); следовательно, и вещи не могут существовать иначе». Я признаюсь, что это мнение, которое подчиняет все какой-то безразличной воле Бога и все ставит в зависимость от его произвола, менее уклоняется от истины, чем мнение тех, кто утверждает, что Бог делает все с целью добра. Ибо они принимают нечто вне Бога, что не зависит от Бога, к чему он в своем действии стремится как к образцу или чего он старается достичь как определенной цели. Но это есть не что иное, как подчинять Бога судьбе, а абсурднее этого нельзя ничего утверждать о Боге, который, как мы показали, есть первая и единственная свободная причина как сущности всех вещей, так и их существования. Поэтому не стоит тратить и времени на опровержение этого абсурда.

2. Прочтите отрывок из «Монадологию» Лейбница, представленный в пособии. Ответьте письменно на вопросы:

На чем базируется связь Лейбница с античностью? В чем смысл «Монадологии» Лейбница? Как он понимает бога и человека с точки зрения монадологии? Каковы точки соприкосновения с Аристотелем?

Лейбниц «Монадология»

1. *Монада*, о которой мы будем здесь говорить, есть не что иное, как *простая* субстанция, которая входит в состав сложных; простая, значит, не имеющая частей¹¹.

2. И необходимо должны существовать простые субстанции, потому что существуют сложные; ибо сложная субстанция есть не что иное, как собрание, или *агрегат*, простых.

3. А где нет частей, там нет ни протяжения, ни фигуры и невозможна делимость. Эти-то монады и суть истинные атомы природы, одним словом, элементы вещей.

4. Нечего также бояться и разложения монады, и никак нельзя вообразить себе способа, каким субстанция могла бы естественным путем погибнуть^[21].

5. По той же причине нельзя представить себе, как может простая субстанция получить начало естественным путем, ибо она не может образоваться путем сложения.

6. Итак, можно сказать, что монады могут произойти или погибнуть сразу (*tout d'un coup*), т. е. они могут получить начало только путем творения и погибнуть только через уничтожение, тогда как то, что сложно, начинается или кончается по частям.

7. Нет также средств объяснить, как может монада претерпеть изменение в своем внутреннем существе от какого-либо другого творения, так как в ней ничего нельзя переместить и нельзя представить в ней какое-либо внутреннее движение, которое могло бы быть вызываемо, направляемо, увеличиваемо или уменьшаемо внутри монады, как это возможно в сложных субстанциях, где существуют изменения в отношениях между частями. Монады вовсе не имеют окон, через которые что-либо могло бы войти туда или оттуда выйти. Акциденции не могут отделяться или двигаться вне субстанции, как это некогда у схоластиков получалось с чувственными видами. Итак, ни субстанция, ни акциденция не может извне проникнуть в монаду.

8. Однако монады необходимо должны обладать какими-нибудь свойствами, иначе они не были бы существами. И если бы простые субстанции несколько не различались друг от друга по своим свойствам, то не было бы средств заметить какое бы то ни было изменение в вещах, потому что все, что заключается в сложном, может исходить лишь из его простых составных частей, а монады, не имея свойств, были бы неразличимы одна от другой, тем более что по количеству они ничем не различаются; и, следовательно, если предположить, что

все наполнено, то каждое место постоянно получало бы в движении только эквивалент того, что оно до того имело, и одно состояние вещей было бы *неотличимо* от другого.

9. Точно так же каждая монада необходимо должна быть отлична от другой. Ибо никогда не бывает в природе двух существ, которые были бы совершенно одно как другое и в которых нельзя было бы найти различия внутреннего или же основанного на внутреннем определении.

10. Я принимаю также за бесспорную истину, что всякое сотворенное бытие — а следовательно, и сотворенная монада — подвержено изменению и даже что это изменение в каждой монаде непрерывно.

11. Из сейчас сказанного следует, что естественные изменения монад исходят из *внутреннего принципа*, так как внешняя причина не может иметь влияния внутри монады^[3].

12. Но кроме начала изменения необходимо должно существовать *многообразие* того, что *изменяется*, которое производит, так сказать, видовую определенность и разнообразие простых субстанций.

13. Это многообразие должно обнимать многое в едином или простом. Ибо так как естественное изменение совершается постепенно, то кое-что при этом изменяется, а кое-что остается в прежнем положении; и, следовательно, в простой субстанции необходимо должна существовать множественность состояний и отношений, хотя частей она не имеет.

14. Преходящее состояние, которое обнимает и представляет собой множество в едином или в простой субстанции, есть не что иное, как то, что называется *восприятием* (перцепцией), которое нужно отличать от *апперцепции*, или *сознания*, как это будет выяснено в следующем изложении. И здесь картезианцы сделали большую ошибку, считая за ничто несознаваемые восприятия. Это же заставило их думать, будто одни лишь духи бывают монадами и что нет вовсе душ животных или других энтелехий; поэтому же они, разделив ходячие мнения, смешали продолжительный обморок со смертью в строгом смысле. А это заставило их впасть в схоластический предрассудок, будто

душа может совершенно отделиться от тела, и даже укрепило направленные в другую сторону умы во мнении о смертности душ.

15. Деятельность внутреннего принципа, которая производит изменение или переходит от одного восприятия к другому, может быть названа *стремлением*. Правда, стремление не всегда может вполне достигнуть цельного восприятия, к которому оно стремится, но в известной мере оно всегда добивается этого и приходит к новым восприятиям.

16. Мы в самих себе можем наблюдать множество в простой субстанции, если обратим внимание на то обстоятельство, что наималейшая сознаваемая мысль обнимает разнообразие в ее предмете. Таким образом, все, кто признает душу за простую субстанцию, должны признавать и эту множественность в монаде; и г-ну Бейлю вовсе не следовало бы находить здесь затруднения, как он делает это в своем «Словаре», в статье «Рорарий»¹.

17. Вообще надобно признаться, что и все, что от него зависит, *необъяснимо причинами механическими*, т. е. с помощью фигур и движений. Если мы вообразим себе машину, устройство которой производит мысль, чувство и восприятия, то можно будет представить ее себе в увеличенном виде с сохранением тех же отношений, так что можно будет входить в нее, как в мельницу. Предположив это, мы при осмотре ее не найдем ничего внутри ее, кроме частей, толкающих одна другую, и никогда не найдем ничего такого, чем бы можно было объяснить восприятие. Итак, именно в простой субстанции, а не в сложной и не в машине нужно искать восприятия. Ничего иного и нельзя найти в простой субстанции, кроме этого, т. е. кроме восприятий и их изменений. И только в них одних могут состоять все внутренние действия простых субстанций^[4].

18. Всем простым субстанциям, или сотворенным монадам, можно бы дать название энтелехий, ибо они имеют в себе известное совершенство (*εχουσι το εντελες*) и в них есть самодовление (*αυταρχια*), которое делает их источником их внутренних действий и, так сказать, бестелесными автоматами^[5].

19. Если бы хотели назвать душой все, что имеет *восприятия* и *стремления* в том общем смысле, как я только что пояснил, то можно бы все простые субстанции, или сотворенные мо-

нады, назвать душами; но так как чувство есть нечто большее, нежели простое восприятие, то я согласен, что для простых субстанций, имеющих только последнее, достаточно общего названия монад и энтелехий, а что душами можно называть только такие монады, восприятия которых более отчетливы и сопровождаются памятью.

20. Ибо мы в самих себе можем наблюдать такое состояние, в котором мы ни о чем не помним и не имеем ни одного ясного восприятия, как, например, когда мы падаем в обморок или когда мы отягчены глубоким сном без всяких сновидений. И этом состоянии душа не отличается заметным образом от простой монады; но так как это состояние непродолжительно и душа освобождается от него, то она есть нечто большее, чем простая монада^[6].

21. И отсюда вовсе не следует, чтобы простая субстанция тогда вовсе не имела восприятий. Этого даже и не может быть, именно по вышеприведенным основаниям: монада ведь не может погибнуть, она не может также и существовать без всякого состояния, которое есть не что иное, как ее восприятие. Но когда у нас бывает большое количество малых восприятий, в которых нет ничего отдельного, тогда мы лишаемся чувств; например, когда мы несколько раз подряд будем поворачиваться в одном и том же направлении, то у нас появится головокружение, от которого мы можем упасть в обморок и которое ничего не позволяет нам ясно различать. И смерть может на некоторое время приводить животных в такое же состояние.

22. И так как всякое настоящее состояние простой субстанции, естественно, есть следствие ее предыдущего состояния, то настоящее ее чревато будущим^[7].

23. И так как, однако, придя в себя из бессознательного состояния, мы *сознаем* наши восприятия, то последние необходимо должны были существовать и непосредственно перед тем, хотя бы мы и вовсе не сознавали их, ибо восприятие может естественным путем произойти только от другого восприятия, как и движение естественным путем может произойти только из движения^[8].

24. Отсюда видно, что если бы в наших представлениях не было ничего ясного и, так сказать, выдающегося и ничего более высокого разряда, то мы постоянно находились бы в бессознательном состоянии. И таково положение совершенно простых монад.

25. Мы видим также, что природа дала животным выдающиеся восприятия путем той заботливости, какую приложила она, снабдив их органами, которые собирают несколько световых лучей или несколько волн воздуха, чтобы их соединением придать им больше силы. Есть нечто сходное и в чувствах обоняния, вкуса и осязания и, быть может, еще в массе других чувств, которые нам неизвестны. И я объясню сейчас, каким образом то, что происходит в душе, представляет то, что совершается в органах.

26. Память дает душам род *связи по последовательности*, которая походит на разум (*raison*), но которую нужно отличать от него. Именно, как мы видим, животные при восприятии чего-нибудь их поражающего, от чего они имели до этого подобное же восприятие, благодаря памяти ожидают того, что было соединено в этом предшествовавшем восприятии, и в них возбуждаются чувства, подобные тем, какие они тогда имели. Например, когда собакам показывают палку, они припоминают боль, которую она им причиняла, и воют или убегают^[9].

27. И сильное представление (*imagination*), поражающее и волнующее их, происходит или от величины, или от множества предшествовавших восприятий. Ибо сильное впечатление часто сразу производит действие *долгой привычки* или множества повторенных умеренных восприятий.

28. Люди, поскольку последовательность их восприятий определяется только памятью, действуют как неразумные животные, уподобляясь врачам-эмпирикам, обладающим только практическими сведениями, без теоретических; и в трех четвертях наших поступков мы бываем только эмпириками; например, мы поступаем чисто эмпирически, когда ожидаем, что завтра наступит день, потому что до сих пор так происходило всегда. И только астроном судит в этом случае при помощи разума.

29. Но познание необходимых и вечных истин отличает нас от простых животных и доставляет нам обладание *разумом* и науками, возвышая нас до познания нас самих в Боге. И вот это называется в нас разумной душой или *духом*.

30. Равным образом через познание необходимых истин и через их отвлечения мы возвышаемся до *рефлексивных актов*, которые дают нам мысль о том, что называется «я», и усматриваем в себе существование того или другого; а мысля о себе, мы мыслим также и о бытии, о субстанции, о простом и сложном, о невещественном и о самом Боге, постигая, что то, что в нас ограничено, в нем беспредельно. И эти рефлексивные акты доставляют нам главные предметы для наших рассуждений^[10].

31. Наши рассуждения основываются на *двух великих принципах: принципе противоречия*, в силу которого мы считаем *ложным* то, что скрывает в себе противоречие, и *истинным* то, что противоположно, или противоречит ложному^[11];

32. И на *принципе достаточного основания*, в силу которого мы усматриваем, что ни одно явление не может оказаться истинным или действительным, ни одно утверждение справедливым без достаточного основания, почему именно дело обстоит так, а не иначе, хотя эти основания в большинстве случаев вовсе не могут быть нам известны^[12].

33. Есть также два рода истин: *истины разума* и *истины факта*. Истины разума необходимы, и противоположное им невозможно; истины факта случайны, и противоположное им возможно. Основание для необходимой истины можно найти путем анализа, разлагая ее на идеи и истины более простые, пока не дойдем до первичных^[13].

34. Точно так же и у математиков умозрительные теоремы и практические правила сведены путем анализа к *определениям, аксиомам и постулатам*.

35. И наконец, есть *простые идеи*, определения которых дать невозможно; есть такие аксиомы и постулаты, или, одним словом, *первоначальные принципы*, которые не могут быть доказаны, да и нисколько в этом не нуждаются. Это тождественные положения, противоположные которым заключает в себе явное противоречие.

36. Но *достаточное основание* должно быть также и в *истинах случайных*, или в *истинах факта*, т. е. в ряде вещей, рассеянных в мире творений, где разложение на частные основания могло бы идти до беспредельного многообразия и подробностей по причине безмерного разнообразия вещей в природе и разделенности тел до беско-

нечности. Бесконечное множество фигур и движений настоящих и прошедших входит в действующую причину настоящего процесса моего писания, и бесконечное множество слабых склонностей и расположение их в моей душе — настоящих и прошедших — входит в его причину конечную^[14].

37. И так как все это *многообразие* скрывает в себе только другие случайности, предшествующие или еще более сложные и многообразные, из которых каждая, чтобы найти основание для нее, требует такого же анализа, то мы не подвинемся в этом отношении дальше, а следовательно, достаточное, или последнее, основание должно стоять вне цепи, или ряда, этого многообразия случайных вещей, как бы ни был ряд бесконечен.

3. Прочитайте отрывок из основных положений работы Фр. Ницше «По ту сторону добра и зла», представленный в пособии. Ответьте письменно на вопросы:

Что, по Ницше, означает радикальный переворот всех ценностей? Почему прежние ценности осознаются Ницше как правила поведения, как рецепты и руководство к действию? В чем он усматривает негативный момент?

Ф.Ницше

По ту сторону добра и зла. Прелюдия к философии будущего

Предисловие

Предположив, что истина есть женщина, — как? разве мы не вправе подозревать, что все философы, поскольку они были догматиками, плохо понимали женщин? что ужасающая серьезность, неуклюжая назойливость, с которой они до сих пор относились к истине, были непригодным и непристойным средством для того, чтобы расположить к себе именно женщину. Да она и не поддавалась соблазну — и всякого рода догматика стоит нынче с унылым и печальным видом. *Если* только она вообще еще стоит! Ибо есть насмешники, утверждающие, что она пала, что вся догматика повержена, даже более того, — что она находится при последнем издыхании. Говоря серьезно, есть довольно прочные основания для надежды, что всякое дог-

матизирование в философии, какой бы торжественный вид оно ни принимало, как бы ни старалось казаться последним словом, было только благородным ребячеством и начинанием; и быть может, недалеко то время, когда снова поймут, *чего*, собственно, было уже достаточно для того, чтобы служить краеугольным камнем таких величественных и безусловных философских построек, какие возводились до сих пор догматиками, – какое-нибудь народное суеверие из незапамятных времен (как, например, суеверие души, еще и донныне не переставшее бесчинствовать под видом суеверных понятий «субъект» и Я), быть может, какая-нибудь игра слов, какой-нибудь грамматический соблазн или смелое обобщение очень узких, очень личных, человеческих, слишком человеческих фактов. Будем надеяться, что философия догматиков была только обетованием на тысячелетия вперед, подобно тому как еще ранее того астрология, на которую было затрачено, быть может, больше труда, денег, остроумия, терпения, чем на какую-нибудь действительную науку, – ей и ее «сверхземным» притязаниям обязаны Азия и Египет высоким стилем в архитектуре. Кажется, что все великое в мире должно появляться сначала в форме чудовищной, ужасающей карикатуры, чтобы навеки запечатлеться в сердце человеческом: такой карикатурой была догматическая философия, например учение Веданты в Азии и платонизм в Европе. Не будем же неблагодарны по отношению к ней, хотя мы и должны вместе с тем признать, что самым худшим, самым томительным и самым опасным из всех заблуждений было до сих пор заблуждение догматиков, именно, выдумка Платона о чистом духе и о добре самом по себе. Но теперь, когда оно побеждено, когда Европа освободилась от этого кошмара и по крайней мере может наслаждаться более здоровым... сном, мы, чью задачу составляет само бдение, являемся наследниками всей той силы, которую взрастила борьба с этим заблуждением. Говорить так о духе и добре, как говорил Платон, – это значит, без сомнения, ставить истину вверх ногами и отрицать саму *перспективность*, т. е. основное условие всяческой жизни; можно даже спросить, подобно врачу: «Откуда такая болезнь у этого прекраснейшего отпрыска древности, у Платона? уж не испортил ли его злой Сократ? уж не был ли Сократ губителем юношества? и не заслужил ли он своей цыкуты?» – Но борьба с Платоном, или, говоря понятнее и для «народа», борьба с христианско-церковным гнетом тысячелетий – ибо христианство есть

платонизм для «народа», – породила в Европе роскошное напряжение духа, какого еще не было на земле: из такого туго натянутого лука можно стрелять теперь по самым далеким целям. Конечно, европеец ощущает это напряжение как состояние тягостное; и уже дважды делались великие попытки ослабить тетиву, раз посредством иезуитизма, другой посредством демократического просвещения – последнее при помощи свободы прессы и чтения газет в самом деле может достигнуть того, что дух перестанет быть «в тягость» самому себе! (Немцы изобрели порох – с чем их поздравляю! но они снова расквитались за это – они изобрели прессу.) Мы же, не будучи ни иезуитами, ни демократами, ни даже в достаточной степени немцами, мы, *добрые европейцы* и свободные, *очень свободные* умы, – мы ощущаем еще и всю тягость духа и все напряжение его лука! а может быть, и стрелу, задачу, кто знает? цель...

*Сильс-Мария, Верхний Энгадин,
июнь 1885*

Отдел первый: О предрассудках философов

Воля к истине, которая соблазнит нас еще не на один отважный шаг, та знаменитая истинность, о которой до сих пор все философы говорили с благоговением, – что за вопросы предъявляла уже нам эта воля к истине! Какие странные, коварные, достойные внимания вопросы! Долго уже тянется эта история – и все же кажется, что она только что началась. Что же удивительного, если мы наконец становимся недоверчивыми, теряем терпение, нетерпеливо отворачиваемся? Если мы, в свою очередь, учимся у этого сфинкса задавать вопросы? *Кто*, собственно, тот, кто предлагает нам здесь вопросы? *Что*, собственно, в нас хочет «истины»? – Действительно, долгий роздых дали мы себе перед вопросом о причине этого хотения, пока не остановились окончательно перед другим, еще более глубоким. Мы спросили о *ценности* этого хотения. Положим, мы хотим истины, – *отчего же лучше* не лжи? Сомнения? Даже неведения? Проблема ли ценности истины предстала нам, или мы подступили к этой проблеме? Кто из нас здесь Эдип? Кто сфинкс? Право, это какое-то свидание вопросов и вопросительных знаков. И поверит ли кто, что в конце концов нам станет казаться, будто проблема эта еще никогда не была поставлена, будто впервые мы и увидели ее, обратили на нее

внимание, *отважились* на нее? Ибо в этом есть риск, и, может быть, большего риска и не существует.

«Как могло бы нечто возникнуть из своей противоположности? Например, истина из заблуждения? Или воля к истине из воли к обману? Или бескорыстный поступок из своекорыстия? Или чистое, солнцеподобное созерцание мудреца из ненасытного желания? Такого рода возникновение невозможно; кто мечтает о нем, тот глупец, даже хуже; вещи высшей ценности должны иметь другое, *собственное* происхождение, – в этом преходящем, полном оболщений и обманов ничтожном мире, в этом сплетении безумств и вожделений нельзя искать их источников! Напротив, в недрах бытия, в непреходящем, в скрытом божестве, в «вещи самой по себе» – там их причина, и нигде иначе!» – Такого рода суждение представляет собою типичный предрассудок, по которому постоянно узнаются метафизики всех времен; такого рода установление ценности стоит у них на заднем плане всякой логической процедуры; исходя из этой своей «веры», они стремятся достигнуть «знания», получить нечто такое, что напоследок торжественно окрещивается именем «истины». Основная вера метафизиков есть *вера в противоположность ценностей*. Даже самым осторожным из них не пришло на ум усомниться уже здесь, у порога, где это было нужнее всего, – хотя бы они и давали обеты следовать принципу «*de omnibus dubitandum*». А усомниться следовало бы, и как раз в двух пунктах: во-первых, существуют ли вообще противоположности и, во-вторых, не представляют ли собою народные расценки ценностей и противощности, к которым метафизики приложили свою печать, пожалуй, только расценки переднего плана, только ближайшие перспективы, к тому же, может быть, перспективы из угла, может быть, снизу вверх, как бы лягушачьи перспективы, если употребить выражение, обычное у живописцев. При всей ценности, какая может подходить истинному, правдивому, бескорыстному, все же возможно, что иллюзии, воле к обману, своекорыстию и вожделению должна быть приписана более высокая и более неоспоримая ценность для всей жизни. Возможно даже, что и сама ценность этих хороших и почитаемых вещей заключается как раз в том, что они состоят в фатальном родстве с этими дурными, мнимо противоположными вещами, связаны, сплочены, может быть, даже тождественны с ними по существу. Может быть! – Но кому охота

тревожить себя такими опасными «может быть»! Для этого нужно выждать появления новой породы философов, таких, которые имели бы какой-либо иной, обратный вкус и склонности, нежели прежние, – философов опасного «может быть» во всех смыслах. – И, говоря совершенно серьезно, я вижу появление таких новых философов.

После довольно долгих наблюдений над философами и чтения их творений между строк я говорю себе, что большую часть сознательного мышления нужно еще отнести к деятельности инстинкта, и даже в случае философского мышления; тут нужно переучиваться, как переучивались по части наследственности и «прирожденного». Сколь мало акт рождения принимается в счет в полном предшествующем и последующем процессе наследования, столь же мало *противоположна* «сознательность» в каком-либо решающем смысле инстинктивному, – большею частью сознательного мышления философа тайно руководят его инстинкты, направляющие это мышление определенными путями. Да и позади всей логики, кажущейся самодержавной в своем движении, стоят расценки ценностей, точнее говоря, физиологические требования, направленные на поддержание определенного жизненного вида. Например, что определенное имеет большую ценность, нежели неопределенное, иллюзия – меньшую ценность, нежели «истина», – такого рода оценки, при всем их важном руководящем значении для нас, все же могут быть только оценками переднего плана картины, известным родом *niaiserie*, потребной как раз для поддержки существования таких созданий, как мы. Предположив именно, что вовсе не человек есть «мера вещей»...

Ложность суждения еще не служит для нас возражением против суждения; это, быть может, самый странный из наших парадоксов. Вопрос в том, насколько суждение споспешествует жизни, поддерживает жизнь, поддерживает вид, даже, возможно, способствует воспитанию вида; и мы решительно готовы утверждать, что самые ложные суждения (к которым относятся синтетические суждения *a priori*) – для нас самые необходимые, что без допущения логических фикций, без сравнения действительности с чисто вымышленным миром безусловного, самотождественного, без постоянного фальсифицирования мира посредством числа человек не мог бы жить, что отречение от ложных суждений было бы отречением от жизни, отрицанием жизни. Признать ложь за условие, от которого зависит жизнь, – это, конечно,

рискованный способ сопротивляться привычному чувству ценности вещей, и философия, отваживающаяся на это, ставит себя уже одним этим по ту сторону добра и зла.

Если что побуждает нас смотреть на всех философов отчасти недоверчиво, отчасти насмешливо, так это не то, что нам постоянно приходится убеждаться, насколько они невинны, как часто и как легко они промахиваются и заблуждаются, говоря короче, не их ребячество и детское простодушие, а то обстоятельство, что дело у них ведется недостаточно честно: когда все они дружно поднимают великий и добродетельный шум каждый раз, как только затрагивается проблема истинности, хотя бы только издалека. Все они дружно притворяются людьми, якобы дошедшими до своих мнений и открывшими их путем саморазвития холодной, чистой, божественно беззаботной диалектики (в отличие от мистиков всех степеней, которые честнее и тупее их, – эти говорят о «вдохновении»), – между тем как в сущности они с помощью подтасованных оснований защищают какое-нибудь предвзятое положение, внезапную мысль, «внушение», большей частью абстрагированное и профильтрованное сердечное желание. – Все они дружно адвокаты, не желающие называться этим именем, и даже в большинстве пронирыливые ходатаи своих предрассудков, называемых ими «истинами», – *очень* далекие от мужества совести, которая признается себе именно в этом; *очень* далекие от хорошего вкуса мужества, которое дает понять это также и другим, все равно, для того ли, чтобы предостеречь друга или недруга, или из заносчивости и для самоиздевательства. Настолько же чопорное, насколько и благонравное тартюфство старого Канта, с которым он заманивает нас на потайные диалектические пути, ведущие, вернее, совращающие к его «категорическому императиву», – это зрелище у нас, людей избалованных, вызывает улыбки, так как мы не находим ни малейшего удовольствия наблюдать за тонкими кознями старых моралистов и проповедников нравственности. Или еще этот фокус-покус с математической формой, в которую Спиноза заковал, словно в броню, и замаскировал свою философию, – в конце концов «любовь к *своей* мудрости», если толковать это слово правильно и точно, – чтобы заранее поколебать мужество нападающего, который осмелился бы бросить взгляд на эту непобедимую деву и Палладу-Афину: как много собственной

боязливости и уязвимости выдает этот маскарад больного отшельника!

Мало-помалу для меня выяснилось, чем была до сих пор всякая великая философия: как раз самоисповедью ее творца, чем-то вроде *mêmoires*, написанных им помимо воли и незаметно для самого себя; равным образом для меня выяснилось, что нравственные (или безнравственные) цели составляют в каждой философии подлинное жизненное зерно, из которого каждый раз вырастает целое растение. В самом деле, мы поступим хорошо (и умно), если для выяснения того, как, собственно, возникли самые отдаленные метафизические утверждения данного философа, зададимся сперва вопросом: какая мораль имеется в виду (имеется *им* в виду)? Поэтому я не думаю, чтобы «призыв к познанию» был отцом философии, а полагаю, что здесь, как и в других случаях, какой-либо иной инстинкт пользуется познанием (и незнанием!) только как орудием. А кто приглядится к основным инстинктам человека, исследуя, как далеко они могут простирать свое влияние именно в данном случае, в качестве *вдохновляющих* гениев (или демонов и кобольдов), тот увидит, что все они уже занимались некогда философией и что каждый из них очень хотел бы представлять *собою* последнюю цель существования и изображать управомоченного *господина* всех остальных инстинктов. Ибо каждый инстинкт властолюбив; и, как *таковой*, он пытается философствовать. Конечно, у ученых, у настоящих людей науки дело может обстоять иначе – «лучше», если угодно, – там может действительно существовать нечто вроде призыва к познанию, какое-нибудь маленькое независимое колесо часового механизма, которое, будучи хорошо заведено, работает затем бодро *без* существенного участия всех остальных инстинктов ученого. Настоящие «интересы» ученого сосредоточиваются поэтому обыкновенно на чем-нибудь совершенно ином, например на семействе, или на зароботке, или на политике; и даже почти все равно, приставлена ли его маленькая машина к той или иной области науки и представляет ли собою «подающий надежды» молодой труженик хорошего филолога, или знатока грибов, или химика: будет он тем или другим, это не *характеризует* его. Наоборот, в философе нет совершенно ничего безличного, и в особенности его мораль явно и решительно свидетельствует, *кто он такой*, т. е. в каком отношении

по рангам состоят друг с другом сокровеннейшие инстинкты его природы.

Как злобны могут быть философы! Я не знаю ничего ядовитее той шутки, которую позволил себе Эпикур по отношению к Платону и платоникам: он назвал их *Dionysiokolakes*. По смыслу слова это значит прежде всего «льстецы Дионисия», стало быть, челядь тирана и его плевколиз; но кроме того, это слово еще говорит нам, что «всё это *комедианты*, что в них нет ничего неподдельного» (ибо слово *Dionysokolax* было популярной кличкой актера). А последнее есть, собственно, стрела злобы, пущенная Эпикуром в Платона: его раздражали эти величественные манеры, эта самоинсценировка, в чем знали толк Платон и его ученики и чего не понимал Эпикур, этот старый учитель с острова Самос, скрывавшийся в своем садике в Афинах и написавший три сотни книг, – кто знает, – может быть, из ярости и честолюбия, возбужденных в нем Платоном. Понадобилось столетие, пока Греция не раскусила, кем было это садовое божество, Эпикур. Да и раскусила ли она это?

В каждой философии есть пункт, где на сцену выступает «убеждение» философа, или, говоря языком одной старинной мистерии:

adventavit asinus
pulcher et fortissimu.

Вы хотите *жить* «согласно с природой»? О благородные стоики, какой обман слов! Вообразите себе существо, подобное природе, – безмерно расточительное, безмерно равнодушное, без намерений и оглядок, без жалости и справедливости, плодовитое и бесплодное, и неустойчивое в одно и то же время, представьте себе безразличие в форме власти, – как *могли бы* вы жить согласно с этим безразличием? Жить – разве это не значит как раз желать быть чем-то другим, нежели природа? Разве жизнь не состоит в желании оценивать, предпочитать, быть несправедливым, быть ограниченным, быть отличным от прочего? Если же предположить, что ваш императив «жить согласно с природой» означает в сущности то же самое, что «жить согласно с жизнью», то каким же образом вы *не* могли бы этого сделать? К чему создавать принцип из того, что сами вы являете собою и чем вы должны быть? – В действительности дело обстоит совсем иначе:

утверждая с восторгом, что вы вычитали канон вашего закона из природы, вы хотите кое-чего обратного, вы, причудливые актеры и самообманщики! Природе, даже природе хочет предписать ваша гордость свою мораль и свой идеал, хочет внедрить их в нее; вы желаете, чтобы она была природой, «согласной со Стоей», и хотели бы заставить все бытие принять исключительно ваш образ и подобие – к безмерной, вечной славе и всемирному распространению стоицизма! Со всей вашей любовью к истине вы принуждаете себя так долго, так упорно, так гипнотически-обалдело к *фальшивому*, именно стоическому взгляду на природу, пока наконец не теряете способности к иному взгляду, – и какое-то глубоко скрытое высокомерие в конце концов еще вселяет в вас безумную надежду на то, что, *поскольку* вы умеете тиранизовать самих себя (стоицизм есть самотирания), то и природу тоже можно тиранизовать, ибо разве стоик не есть *частица* природы?.. Но это старая, вечная история: что случилось некогда со стойками, то случается еще и ныне, как только какая-нибудь философия начинает верить в самое себя. Она всегда создает мир по своему образу и подобию, она не может иначе; философия сама есть этот тиранический инстинкт, духовная воля к власти, к «сотворению мира», к *causa prima*.

Усердие и тонкость, мне хотелось бы даже сказать – хитрость, с которыми нынче всюду в Европе возятся с проблемой «о действительном и кажущемся мире», дают повод поразмыслить и поприслушаться; и кто не слышит за всем этим ничего, кроме «воли к истине», тот, без сомнения, не может похвастаться очень острым слухом. В отдельных и редких случаях в этом действительно может принимать участие такая воля к истине, какое-нибудь чрезмерное и ищущее приключений мужество, некое честолюбие сдавшего свои позиции метафизика, который в конце концов все еще предпочитает пригоршню «достоверности» целому возу прекрасных возможностей; может быть, есть даже такие пуритане-фанатики совести, которые скорее готовы положить жизнь за верное Ничто, чем за неверное Нечто. Но это – нигилизм и признак отчаявшейся, смертельно усталой души, какую бы личину мужества ни надевала на себя подобная добродетель. У мыслителей же более сильных, более полных жизни, у мыслителей, еще жаждущих жизни, дело, кажется, обстоит иначе: являясь *противниками* кажимости (Schein) и произнося слово «перспек-

тивный» уже с высокомерием, приблизительно так же мало ценя достоверность собственного тела, как достоверность очевидности, говорящей нам, что «земля недвижима», и таким образом, по-видимому, весело выпуская из рук вернейшее достояние (ибо что же считается ныне более достоверным, чем собственное тело?), – кто знает, не хотят ли они в сущности отвоевать назад нечто такое, что некогда было еще *более верным* достоянием, нечто из старой собственности веры былых времен, быть может, «бессмертную душу», быть может, «старого Бога», словом, идеи, за счет которых жилось лучше, а именно, полнее и веселее, нежели за счет «современных идей»? В этом сказывается *недоверие* к названным современным идеям, в этом сказывается неверие во все то, что построено вчера и сегодня; к этому примешивается, может быть, легкое пресыщение и насмешливое презрение, не могущее более выносить того *bric-a-bra* самых разнородных понятий, который нынче выносится на рынок так называемым позитивизмом, – примешивается отвращение более изнеженного вкуса к ярмарочной пестроте и ветоши всех этих философастро действительности, в которых нет ничего нового и неподдельного, кроме самой пестроты. И мне кажется, следует отдать справедливость этим скептическим подобиям антидействительности и микроскопистам познания в том, что инстинкт, который гонит их из этой *современной* действительности, непреоборим, – какое дело нам до их ретроградных окольных путей! Существенно в них *не* то, что они хотят идти «назад», а то, что они хотят уйти *прочь*. Немного *больше* силы, мужества, порыва, артистизма – и они захотели бы *вон* из этой действительности, – а не назад!

Мне кажется, что теперь всюду стараются не замечать подлинного влияния, оказанного Кантом на немецкую философию, и благоразумно умалчивать именно о том достоинстве, которое он сам признал за собой. Кант прежде всего гордился своей таблицей категорий; с этой таблицей в руках он говорил: «Вот самое трудное из всего, что когда-либо могло быть предпринято для целей метафизики». – Уразумейте-ка это «могло быть»! Он гордился тем, что *открыл* в человеке новую способность, способность к синтетическим суждениям *a priori*. Положим, что он в этом обманул сам себя, но развитие и быстрый расцвет немецкой философии связаны с этой гордостью и с соревнованием всей младшей братии, стремившейся открыть, по возможности, что-

нибудь такое, чем можно бы было гордиться еще больше, и во всяком случае «новые способности»! Однако поразмыслим на сей счет: это будет кстати. Как *возможны* синтетические суждения a priori? – спросил себя Кант; и что же он, собственно, ответил? *В силу способности*: к сожалению, однако, не в трех словах, а так обстоятельно, с таким достоинством и с таким избытком немецкого глубокомыслия и витиеватости, что люди пропустили мимо ушей веселую *piaiserie allemand*, скрытую в подобном ответе. Эта новая способность сделалась даже причиной чрезвычайного возбуждения, и ликование достигло своего апогея, когда Кант вдобавок открыл в человеке еще и моральную способность, ибо тогда немцы были еще моральны, а не «реально-политичны». – Настал медовый месяц немецкой философии; все молодые богословы школы Тюбингена тотчас же удалились в кусты, – все искали новых «способностей». И чего только не находили в ту невинную, богатую, еще юношескую пору германского духа, которую вдохновляла злая фея романтизма, в то время, когда еще не умели различать понятий «обрести» и «изобрести»! Прежде всего была найдена способность к «сверхчувственному»: Шеллинг окрестил ее интеллектуальным созерцанием и угодил этим самому горячему желанию современных ему, в сущности благочестиво настроенных немцев. Но как бы смело ни рядилось это задорное и сумасбродное движение в туманные и старческие понятия, все же оно было периодом юности, и нельзя оказать ему большей несправедливости, чем смотреть на него серьезно и трактовать его чуть ли не с негодованием возмущенного нравственного чувства; как бы то ни было, мы стали старше – сон улетел. Настало время, когда мы начали тереть себе лоб: мы трем его еще и нынче. Все грезили – и прежде всего старый Кант. «В силу способности» – так сказал или, по крайней мере, так думал он. Но разве это ответ? Разве это объяснение? Разве это не есть скорее только повторение вопроса? Почему опиум действует снотворно? «В силу способности», именно, *virtus dormitiva*, – отвечает известный врач у Мольера:

quia est in eo virtus dormitiva,
cujus est natura sensus assoupire.

Но подобным ответам место в комедии, и наконец настало время заменить кантовский вопрос: «Как возможны синтетические суждения а priori?» – другим вопросом: «Зачем *нужна* вера в такие суждения?» – т. е. настало время понять, что для целей поддержания жизни существ нашего рода такие суждения должны быть *считаемы* истинными; отчего, разумеется, они могли бы быть еще и *ложными* суждениями! Или, говоря точнее, – грубо и решительно: синтетические суждения а priori не должны бы быть вовсе «возможны»; мы не имеем на них никакого права; в наших устах это совершенно ложные суждения. Но, конечно, нужна вера в их истинность, как вера в авансцену и иллюзия, входящая в состав перспективной оптики жизни. Воздавая напоследок должное тому огромному действию, которое произвела «немецкая философия» во всей Европе (я надеюсь, что всем понятно ее право на кавычки), не следует, однако, сомневаться, что в этом принимала участие известная *virtus dormitiva*; в среде благородных бездельников, добродеев, мистиков, художников, на три четверти христиан и политических обскурантов всех национальностей были очень рады иметь, благодаря немецкой философии, противоядие от все еще чрезмерно могучего сенсуализма, который широким потоком влился из прошлого столетия в нынешнее, словом – «*sensus assoupié*»...

Касательно материалистической атомистики можно сказать, что она принадлежит к числу легче всего опровержимых теорий, и, вероятно, в настоящее время в Европе нет больше таких неучей среди ученых, которые признавали бы за нею кроме удобства и сподручности для домашнего обихода (именно, в качестве сокращения терминологии) еще какое-нибудь серьезное значение – благодаря прежде всего тому поляку Боскович, который, совместно с поляком Коперником, был до сих пор сильнейшим и победоноснейшим противником очевидности. Тогда как именно Коперник убедил нас верить, наперекор всем чувствам, что земля *не* стоит непоколебимо, Боскович учил, что надо отречься от веры в последнее, что оставалось «непоколебимого» от земли, от веры в «вещество», в «материю», в остаток земного, в комочек – атом. Это был величайший триумф над чувствами из всех достигнутых доселе на земле. – Но нужно идти еще дальше и объявить беспощадную, смертельную войну также и «атомистической потребности», которая, подобно еще более знаменитой «метафизиче-

ской потребности», все еще существует в опасном паки-бытии в таких областях, где ее никто не чувствует; нужно прежде всего доконать также и ту другую, еще более роковую атомистику, которой успешнее и дольше всего учило христианство, *атомистику души*. Да будет позволено назвать этим словом веру, считающую душу за нечто неискоренимое, вечное, неделимое, за монаду, за *атомон*, – эту веру нужно изгнать из науки! Между нами говоря, при этом вовсе нет надобности освобождаться от самой «души» и отречься от одной из старейших и достойнейших уважения гипотез, к чему обыкновенно приводит неуклюжесть натуралистов, которые, как только прикоснутся к «душе», так сейчас же и теряют ее. Но путь к новому изложению и утонченной обработке гипотезы о душе остается открытым; и такие понятия, как «смертная душа», «душа как множественность субъекта» и «душа как общественный строй инстинктов и аффектов», с этих пор требуют себе права гражданства в науке. Готовясь покончить с тем суеверием, которое до сих пор разрасталось вокруг представления о душе почти с тропической роскошью, *новый* психолог, конечно, как бы изгнал самого себя в новую пустыню и в новую область недоверия, – возможно, что старым психологам жилось удобнее и веселее, – но в конце концов именно благодаря этому он сознает, что обречен на *изобретения* и – кто знает? – быть может, на *обретения*.

Физиологам следовало бы поразмыслить насчет взгляда на инстинкт самосохранения как на кардинальный инстинкт органического существа. Прежде всего нечто живое хочет *проявлять* свою силу – сама жизнь есть воля к власти: самосохранение есть только одно из косвенных и многочисленных *следствий* этого. – Словом, здесь, как и везде, нужно остерегаться *излишних* телеологических принципов! – одним из каковых является инстинкт самосохранения (мы обязаны им непоследовательности Спинозы). Таково именно требование метода, долженствующего быть по существу экономностью в принципах.

Быть может, в пяти-шести головах и брезжит нынче мысль, что физика тоже есть лишь толкование и упорядочение мира (по нашей мерке! – с позволения сказать), а *не* объяснение мира; но, опираясь на веру в чувства, она считается за нечто большее и еще долго в будущем должна считаться за большее, именно, за объяснение. За нее стоят глаза и руки, очевидность и осязательность: на век, наделенный плембейскими вкусами, это действует чарующе, убеждаю-

ще, *убедительно* – ведь он инстинктивно следует канону истины извечно народного сенсуализма. Что ясно, что «объясняет»? Только то, что можно видеть и ощупывать, – до таких пределов нужно разрабатывать всякую проблему. Наоборот: как раз в *противоборстве* осязаемости и заключались чары платоновского образа мыслей, а это был *благородный* образ мыслей, и он имел место в среде людей, обладавших, быть может, более сильными и более взыскательными чувствами, нежели наши современники, однако видевших высшее торжество в том, чтобы оставаться господами этих чувств; и они достигали этого при посредстве бледной, холодной, серой сети понятий, которую они набрасывали на пестрый водоворот чувств, на сброд чувств, как говорил Платон. В этом одолении мира, в этом толковании мира на манер Платона было *наслаждение* иного рода, нежели то, какое нам предлагают нынешние физики, равным образом дарвинисты и антитеологи среди физиологов с их принципом «минимальной затраты силы» и максимальной затраты глупости. «Где человеку нечего больше видеть и хватать руками, там ему также нечего больше искать» – это, конечно, иной императив, нежели платоновский, однако для грубого, трудолюбивого поколения машинистов и мостостроителей будущего, назначение которых – исполнять только *черную* работу, он, может статься, и есть как раз надлежащий императив.

Чтобы с чистой совестью заниматься физиологией, нужно считать, что органы чувств *не* суть явления в смысле идеалистической философии: как таковые, они ведь не могли бы быть причинами! Итак, сенсуализм есть по крайней мере руководящая гипотеза, чтобы не сказать эвристический принцип, – Как? а некоторые говорят даже, что внешний мир есть будто бы создание наших органов. Но ведь тогда наше тело, как частица этого внешнего мира, было бы созданием наших органов! Но ведь тогда сами наши органы были бы созданием наших органов! Вот, по-моему, полнейшая *reductio ad absurdum*, предполагая, что понятие *causa sui* есть нечто вполне абсурдное. Следовательно, внешний мир *не* есть создание наших органов.

Все еще есть такие простодушные самосозерцатели, которые думают, что существуют «непосредственные достоверности», например «я мыслю» или, подобно суеверию Шопенгауэра, «я хочу» – точно здесь познанию является возможность схватить свой предмет в чи-

стом и обнаженном виде, как «вещь в себе», и ни со стороны субъекта, ни со стороны объекта нет места фальши. Но я буду сто раз повторять, что «непосредственная достоверность» точно так же, как «абсолютное познание» и «вещь в себе», заключает в себе *contradictio in adjecto*: нужно же наконец когда-нибудь освободиться от словообольщения! Пусть народ думает, что познавать – значит узнавать до конца, – философ должен сказать себе: если я разложу событие, выраженное в предложении «я мыслю», то я получу целый ряд смелых утверждений, обоснование коих трудно, быть может, невозможно, – например, что это *Я* – тот, кто мыслит; что вообще должно быть нечто, что мыслит; что мышление есть деятельность и действие некоего существа, мыслимого в качестве причины; что существует *Я*; наконец, что уже установлено значение слова «мышление»; что я *знаю*, что такое мышление. Ибо если бы я не решил всего этого уже про себя, то как мог бы я судить, что происходящее теперь не есть – «хотение» или «чувствование»? Словом, это «я мыслю» предполагает, что я *сравниваю* мое мгновенное состояние с другими моими состояниями, известными мне, чтобы определить, что оно такое; опираясь же на другое «знание», оно во всяком случае не имеет для меня никакой «непосредственной достоверности». – Вместо этой «непосредственной достоверности», в которую пусть себе в данном случае верит народ, философ получает таким образом целый ряд метафизических вопросов, истых вопросов совести для интеллекта, которые гласят: «Откуда беру я понятие мышления? Почему я верю в причину и действие? Что дает мне право говорить о каком-то *Я* и даже о *Я* как о причине и, наконец, еще о *Я* как о причине мышления?» Кто отважится тотчас же ответить на эти метафизические вопросы, ссылаясь на некоторого рода *интуицию* познания, как делает тот, кто говорит: «Я мыслю и знаю, что это по меньшей мере истинно, действительно, достоверно», – тому нынче философ ответит улыбкой и парой вопросительных знаков. «Милостивый государь, – скажет ему, быть может, философ, – это невероятно, чтобы вы не ошибались, но зачем же нужна непременно истина?»

Что касается суеверия логиков, то я не перестану подчеркивать один маленький факт, неохотно признаваемый этими суеверами, именно, что мысль приходит, когда «она» хочет, а не когда «я» хочу; так что будет *искажением* сущности дела говорить: субъект «я» есть

условие предиката «мыслю». *Мыслится* (Es denkt): но что это «ся» есть как раз старое знаменитое Я, это, выражаясь мягко, только предположение, только утверждение, прежде всего вовсе не «непосредственная достоверность». В конце же концов этим «мыслится» уже много сделано: уже это «ся» содержит в себе *толкование* события и само не входит в состав его. Обыкновенно делают заключение по грамматической привычке: «Мышление есть деятельность; ко всякой деятельности причастен некто действующий, следовательно —». Примерно по подобной же схеме подыскивала старая атомистика к действующей «силе» еще комочек материи, где она сидит и откуда она действует, — атом; более строгие умы научились наконец обходиться без этого «остатка земного», и, может быть, когда-нибудь логики тоже приучатся обходиться без этого маленького «ся» (к которому улетучилось честное, старое Я).

Поистине немалую привлекательность каждой данной теории составляет то, что она опровержима: именно этим влечет она к себе более тонкие умы. Кажется, что сто раз опровергнутая теория о «свободной воле» обязана продолжением своего существования именно этой привлекательности: постоянно находится кто-нибудь, чувствующий себя достаточно сильным для ее опровержения.

Философы имеют обыкновение говорить о воле как об известнейшей в мире вещи; Шопенгауэр же объявил, что одна-де воля доподлинно известна нам, известна вполне, без всякого умаления и примеси. Но мне постоянно кажется, что и Шопенгауэр сделал в этом случае лишь то, что обыкновенно делают философы: принял *народный предрассудок* и еще усилил его. Мне кажется, что хотение есть прежде всего нечто *сложное*, нечто имеющее единство только в качестве слова — и как раз в выражении его *одним* словом сказывается народный предрассудок, господствующий над всегда лишь незначительной осмотрительностью философов. Итак, будем же осмотрительнее, перестанем быть «философами» — скажем так: в каждом хотении есть, во-первых, множество чувств, именно: чувство состояния, от которого мы стремимся *избавиться*, чувство состояния, которого мы стремимся *достигнуть*, чувство самих этих стремлений, затем еще сопутствующее мускульное чувство, возникающее, раз мы «хотим», благодаря некоторого рода привычке и без приведения в движение наших «рук и ног». Во-вторых, подобно тому как ощущения — и именно раз-

народные ощущения – нужно признать за ингредиент воли, так же обстоит дело и с мышлением: в каждом волевом акте есть командующая мысль; однако нечего и думать, что можно отделить эту мысль от «хотения» и что будто тогда останется еще воля! В-третьих, воля есть не только комплекс ощущения и мышления, но прежде всего еще и *аффект* – и к тому же аффект команды. То, что называется «свободой воли», есть в сущности превосходящий аффект по отношению к тому, который должен подчиниться: «я свободен, «он» должен повиноваться», – это сознание кроется в каждой воле так же, как и то напряжение внимания, тот прямой взгляд, фиксирующий исключительно *одно*, та безусловная оценка положения «теперь нужно это и ничто другое», та внутренняя уверенность, что повиновение будет достигнуто, и все, что еще относится к состоянию повелевающего. Человек, который *хочет*, – приказывает чему-то в себе, что повинует или о чем он думает, что оно повинует. Но обратим теперь внимание на самую удивительную сторону воли, этой столь многообразной вещи, для которой у народа есть только *одно* слово: поскольку в данном случае мы являемся одновременно приказывающими и повинующимися и, как повинующимися, нам знакомы чувства принуждения, напора, давления, сопротивления, побуждения, возникающие обыкновенно вслед за актом воли; поскольку, с другой стороны, мы привыкли не обращать внимания на эту двойственность, обманчиво отвлекаться от нее при помощи синтетического понятия *Я*, – к хотению само собой пристегивается еще целая цепь ошибочных заключений и, следовательно, ложных оценок самой воли, – таким образом, что хотящий совершенно искренне верит, будто хотения *достаточно* для действия. Так как в огромном большинстве случаев хотение проявляется там, где можно *ожидать* и воздействия повеления, стало быть, повиновения, стало быть, действия, то *видимая* сторона дела, будто тут существует *необходимость действия*, претворилась в чувство; словом, хотящий полагает с достаточной степенью уверенности, что воля и действие каким-то образом составляют одно, – он приписывает самой воле еще и успех, исполнение хотения и наслаждается при этом приростом того чувства мощи, которое несет с собою всяческий успех. «Свобода воли» – вот слово для этого многообразного состояния удовольствия хотящего, который повелевает и в то же время сливается в одно существо с исполнителем, –

который в качестве такового наслаждается совместно с ним торжеством над препятствиями, но втайне думает, будто в сущности это сама его воля побеждает препятствия. Таким образом, хотящий присоединяет к чувству удовольствия повелевающего еще чувства удовольствия исполняющих, успешно действующих орудий, служебных «под-воль» или под-душ, – ведь наше тело есть только общественный строй многих душ. L'effet c'est moi: тут случается то же, что в каждой благоустроенной и счастливой общине, где правящий класс отождествляет себя с общественными успехами. При всяком хотении дело идет непременно о повелевании и повиновении, как сказано, на почве общественного строя многих «душ», отчего философ должен бы считать себя вправе рассматривать хотение само по себе уже под углом зрения морали, причем под моралью подразумевается именно учение об отношениях власти, при которых возникает феномен «жизнь».

Что отдельные философские понятия не представляют собою ничего произвольного, ничего само по себе произрастающего, а вырастают в соотношении и родстве друг с другом; что, несмотря на всю кажущуюся внезапность и произвольность их появления в истории мышления, они все же точно так же принадлежат к известной системе, как все виды фауны к данной части света, – это сказывается напоследок в той уверенности, с которой самые различные философы постоянно заполняют некую краеугольную схему *возможных* философий. Под незримым ярмом постоянно вновь пробегают они по одному и тому же круговому пути, и, как бы независимо ни чувствовали они себя друг от друга со своей критической или систематической волей, нечто в них самих ведет их, нечто гонит их в определенном порядке друг за другом – прирожденная систематичность и родство понятий. Их мышление в самом деле является в гораздо меньшей степени открытием нового, нежели опознаванием, припоминанием старого, – возвращением под родной кров, в далекую стародавнюю общую вотчину души, в которой некогда выросли эти понятия, – в этом отношении философствование есть род атавизма высшего порядка. Удивительное фамильное сходство всего индийского, греческого, германского философствования объясняется довольно просто. Именно там, где наличествует родство языков, благодаря общей философии грамматики (т. е. благодаря бессознательной власти и руководительству одинаковых грамматических функций), все неизбежно и заранее подготовлено

для однородного развития и последовательности философских систем; точно так же как для некоторых иных объяснений мира путь является как бы закрытым. Очень вероятно, что философы урало-алтайских наречий (в которых хуже всего развито понятие «субъект») иначе взглянут «в глубь мира» и пойдут иными путями, нежели индо-германцы и мусульмане: ярмо определенных грамматических функций есть в конце концов ярмо *физиологических* суждений о ценностях и расовых условиях. – Вот что можно сказать против поверхностных взглядов Локка на происхождение идей.

Causa sui – это самое вопиющее из всех доселе выдуманных самопротиворечий, своего рода логическое насилие и противоестественность; но непомерная гордость человека довела его до того, что он страшнейшим образом запутался как раз в этой нелепости. Желание «свободы воли» в том метафизическом, суперлативном смысле, который, к сожалению, все еще царит в головах недоучек, желание самому нести всю без изъятия ответственность за свои поступки, сняв ее с Бога, с мира, с предков, со случая, с общества, – есть не что иное, как желание быть той самой causa sui и с более чем мюнхаузеновской смелостью вытащить самого себя за волосы в бытие из болота Ничто. Но допустим, что кто-нибудь раскусит-таки мужицкую простоватость этого знаменитого понятия «свободная воля» и выкинет его из своей головы, – в таком случае я уж попрошу его подвинуть еще на шаг дело своего «просвещения» и выкинуть из головы также и инверсию этого лжепонятия «свободная воля»: я разумею «несвободную волю», являющуюся следствием злоупотребления причиной и действием. «Причину» и «действие» не следует *овеществлять*, как делают натуралисты (и те, кто нынче следует их манере в области мышления) согласно с господствующей механистической бестолковостью, заставляющей причину давить и толкать, пока она не «задействует». «Причиной» и «действием» нужно пользоваться как чистыми *понятиями*, т. е. как общепринятыми фикциями, в целях обозначения, соглашения, а не объяснения. В «сущности вещей» (An-sich) нет никакой «причинной связи», «необходимости», «психологической несвободы»: там «действие» не следует «за причиной», там не царит никакой «закон». Это *мы*, только мы выдумали причины, последовательность, взаимную связь, относительность, принуждение, число, закон, свободу, основание, цель; и если мы примысливаем, примешива-

ем к вещам этот мир знаков как нечто «само по себе», то мы поступаем снова так, как поступали всегда, именно *мифологически*. «Несвободная воля» – это мифология: в действительной жизни дело идет только о *сильной* и *слабой* воле. – Если мыслитель во всякой «причинной связи» и «психологической необходимости» уже чувствует некоторую долю приневоливания, нужды, необходимости следствия, давления, несвободы, то это почти всегда симптом того, чего не хватает ему самому: чувствовать так – предательство: личность выдает себя. И вообще, если верны мои наблюдения, «несвобода воли» понимается как проблема с двух совершенно противоположных сторон, но всегда с глубоко *личной* точки зрения: одни ни за что не хотят отказаться от собственной «ответственности», от веры в *себя*, от личного права на *свои* заслуги (к этой категории принадлежат тщеславные расы); другие, наоборот, не хотят ни за что отвечать, ни в чем быть виновными и желали бы, из чувства внутреннего самопрезрения, иметь возможность *сбыть* куда-нибудь самих себя. Последние, если они пишут книги, имеют нынче обыкновение защищать преступников; род социалистического сострадания – их любимая маска. И в самом деле, фатализм слабовольных удивительно украшается, если он умеет отрекомендовать себя как «*la religion de la souffrance humaine*»: это *ego* «хороший вкус».

Пусть простят мне, как старому филологу, который не может отделаться от злой привычки клеймить скверные уловки толкования – но эта «закономерность природы», о которой вы, физики, говорите с такой гордостью, как если бы... – существует только благодаря вашему толкованию и плохой «филологии», – она не есть сущность дела, не есть «текст», а скорее только наивно-гуманитарная подправка и извращение смысла, которыми вы вдосталь угождаете демократическим инстинктам современной души! «Везде существует равенство перед законом; в природе дело обстоит в этом отношении не иначе и не лучше, чем у нас»; благодетельная задняя мысль, которой еще раз маскируется враждебность черни ко всему привилегированному и самодержавному, маскируется второй, более тонкий атеизм. «*Ni dieu, ni maître*» – этого хотите и вы, – и потому «да здравствует закон природы!» – не так ли? Но, как сказано, это – толкование, а не текст, и может явиться кто-нибудь такой, кто с противоположным намерением и искусством толкования сумеет вычитать из той же самой природы и

по отношению к тем же самым явлениям как раз тиранически беспощадную и неумолимую настойчивость требований власти; может явиться толкователь, который представит вам в таком виде неуклонность и безусловность всякой «воли к власти», что почти каждое слово, и даже слово «тирания», в конце концов покажется непригодным, покажется уже ослабляющей и смягчающей метафорой, покажется слишком человеческим; и при всем том он, может быть, кончит тем, что будет утверждать об этом мире то же, что и вы, именно, что он имеет «необходимое» и «поддающееся вычислению» течение, но *не потому*, что в нем царят законы, а потому, что абсолютно *нет* законов и каждая власть в каждое мгновение выводит свое последнее заключение. Положим, что это тоже лишь толкование – и у вас хватит усердия возражать на это? – ну что ж, тем лучше.

Вся психология не могла до сих пор отделаться от моральных предрассудков и опасений: она не отважилась проникнуть в глубину. Понимать ее как морфологию и *учение о развитии воли к власти*, как ее понимаю я, – этого еще ни у кого даже и в мыслях не было; если только позволительно в том, что до сих пор написано, опознавать симптом того, о чем до сих пор умолчано^[18]. Сила моральных предрассудков глубоко внедрилась в умственный мир человека, где, казалось бы, должны царить холод и свобода от гипотез, – и, само собою разумеется, она действует вредоносно, тормозит, ослепляет, искажает. Истой физиопсихологии приходится бороться с бессознательными противодействиями в сердце исследователя, ее противником является «сердце»: уже учение о взаимной обусловленности «хороших» и «дурных» инстинктов (как более утонченная безнравственность) удручает даже сильную, неустрашимую совесть, – еще более учение о выводимости всех хороших инстинктов из дурных. Но положим, что кто-нибудь принимает даже аффекты ненависти, зависти, алчности, властолюбия за аффекты, обуславливающие жизнь, за нечто принципиально и существенно необходимое в общей экономии жизни, что, следовательно, должно еще прогрессировать, если должна прогрессировать жизнь, – тогда он будет страдать от такого направления своих мыслей как от морской болезни. Однако даже эта гипотеза не самая мучительная и не самая странная в этой чудовищной, почти еще новой области опасных познаний: и в самом деле есть сотни веских доводов за то, что каждый будет держаться вдали от этой области, –

кто *может!* С другой стороны: раз наш корабль занесло туда, ну что ж! крепче стиснем зубы! будем смотреть в оба! рукою твердою возьмем кормило! – мы переплываем прямо через мораль, мы попираем, мы раздробляем при этом, может быть, остаток нашей собственной моральности, отваживаясь направить наш путь туда, – но что толку в *нас!* Еще никогда отважным путешественникам и искателям приключений не открывался *более глубокий* мир прозрения: и психолог, который таким образом «приносит жертву» (но это *ne sacrificio dell'intelletto*, напротив!), будет по меньшей мере вправе требовать за это, чтобы психология была снова признана властительницей наук, для служения и подготовки которой существуют все науки. Ибо психология стала теперь снова путем к основным проблемам.

Отдел второй: Свободный ум

O sancta simplicitas! В каком диковинном опрощении и фальши живет человек! Невозможно в досталь надивиться, если когда-нибудь откроются глаза, на это чудо! каким светлым, и свободным, и легким, и простым сделали мы всё вокруг себя! – как сумели мы дать своим чувствам свободный доступ ко всему поверхностному, своему мышлению – божественную страсть к резвым скачкам и ложным заключениям! – Как ухитрились мы с самого начала сохранить свое неведение, чтобы наслаждаться едва постижимой свободой, несомненностью, неосторожностью, неустрашимостью, веселостью жизни, – чтобы наслаждаться жизнью! И только уже на этом прочном гранитном фундаменте неведения могла до сих пор возвышаться наука, воля к знанию, на фундаменте гораздо более сильной воли, воли к незнанию, к неверному, к ложному! И не как ее противоположность, а как ее утонченность! Пусть даже *речь*, как в данном, так и в других случаях, не может выйти из своей неповоротливости и продолжает говорить о противоположностях везде, где только есть степени и кое-какие тонкости в оттенках; пусть также воплощенное тартюфство морали, ставшее теперь составной частью нашей непобедимой «плоти и крови», даже у нас, знающих, извращает слова в устах наших – порой мы понимаем это и смеемся, видя, как и самая лучшая наука хочет всеми силами удержать нас в этом *опрощенном*, насквозь искусственном, складно сочиненном, складно подделанном мире, видя, как и она, волей-неволей, любит заблуждение, ибо и она, живая, любит жизнь!

После такого веселого вступления пусть будет выслушано и серьезное слово: оно обращается к серьезнейшим. Берегитесь, философы и друзья познания, и остерегайтесь мучений! Остерегайтесь страдания «во имя истины»! Остерегайтесь даже собственной защиты! Это лишает вашу совесть всякой невинности и тонкого нейтралитета, это делает вас твердолобыми к возражениям и красным платкам, это отупляет, озверяет, уподобляет вас быкам, когда в борьбе с опасностью, поруганием, подозрениями, изгнанием и еще более грубыми последствиями вражды вам приходится в конце концов разыгрывать из себя защитников истины на земле, – точно «истина» такая простодушная и нерасторопная особа, которая нуждается в защитниках! И именно в вас, о рыцари печального образа, господ зеваки и пауки-ткачи ума! В конце концов, вы довольно хорошо знаете, что решительно все равно, окажетесь ли именно *вы* правыми, так же как знаете, что до сих пор еще ни один философ не оказывался правым и что в каждом маленьком вопросительном знаке, который вы ставите после ваших излюбленных слов и любимых учений (а при случае и после самих себя), может заключаться более достохвальная правдивость, чем во всех торжественных жестах, которыми вы козыряете перед обвинителями и судилищами! Отойдите лучше в сторону! Скройтесь! И наденьте свою маску и хитрость, чтобы вас путали с другими! Или немного боялись! И не забудьте только о саде, о саде с золотой решеткой! И окружите себя людьми, подобными саду, – или подобными музыке над водами в вечерний час, когда день становится уже воспоминанием, – изберите себе *хорошее* одиночество, свободное, веселое, легкое одиночество, которое даст и вам право оставаться еще в каком-нибудь смысле хорошими! Какими ядовитыми, какими хитрыми, какими дурными делает людей всякая долгая война, которую нельзя вести открыто силой! Какими *личными* делает их долгий страх, долгое наблюдение за врагами, за возможными врагами! Эти изгнанники общества, эти долго преследуемые, злобно травимые, – также отшельники по принуждению, эти Спинозы или Джордано Бруно – становятся всегда в конце концов рафинированными мстителями и отравителями, хотя бы и под прикрытием духовного маскарада и, может быть, бессознательно для самих себя (доройтесь-ка хоть раз до dna этики и теологии Спинозы!), – нечего и говорить о бестолковости морального негодования, которое у всякого философа всегда служит

безошибочным признаком того, что его покинул философский юмор. Мученичество философа, его «принесение себя в жертву истине» обнаруживает то, что было в нем скрыто агитаторского и актерского; и если предположить, что на него до сих пор смотрели только с артистическим любопытством, то по отношению к иному философу, конечно, может показаться понятным опасное желание увидеть его когда-нибудь также и в состоянии вырождения (выродившимся в «мученика», в крикуна подмостков и трибун). Лишь бы при подобном желании непременно ясно понимать, *что* при этом во всяком случае придется увидеть: только драму сатиров, только заключительный фарс, только непрерывное доказательство того, что долгая подлинная трагедия *кончилась*, – предполагая, что всякая философия в своем возникновении была долгой трагедией.

Каждый избранный человек инстинктивно стремится к своему замку и тайному убежищу, где он *избавляется* от толпы, от многих, от большинства, где он может забыть правило «человек» как его исключение, – за исключением одного случая, когда еще более сильный инстинкт наталкивает его на это правило, как познающего в обширном и исключительном смысле. Кто, общаясь с людьми, не отливает при случае всеми цветами злополучия, зеленея и серея от отвращения, пресыщения, сочувствия, сумрачности, уединенности, тот наверняка не человек с высшими вкусами; но положим, что он не берет на себя добровольно всю эту тягость и доуку, что он постоянно уклоняется от нее и, как сказано, продолжает гордо и безмолвно скрываться в своем замке, – в таком случае верно одно: он не создан, не предназначен для познания. Ибо как таковой он должен бы был сказать себе в один прекрасный день: «Черт побери мой хороший вкус! но правило интереснее, нежели исключение – нежели я, исключение!» – и отправился бы *вниз*, прежде всего «в среду». Изучение *среднего* человека, долгое, серьезное, и с этой целью множество переодеваний, самопреодолений, фамильярности, дурного обхождения (всякое обхождение дурно, кроме обхождения с себе подобным), – составляет необходимую часть биографии каждого философа, быть может, самую неприятную, самую зловонную, самую богатую разочарованиями часть. Если же на долю его выпадает счастье, как подобает баловню познания, то он встречает людей, поистине сокращающих и облегчающих его задачу, – я разумею так называемых циников, т. е. таких людей, кото-

рые просто признают в себе животность, пошлость, «правило» и при этом обладают еще той степенью ума и кичливости, которая их заставляет говорить о себе и себе подобных *перед свидетелями*: иногда даже и в книгах они точно валяются в собственном навозе. Цинизм есть единственная форма, в которой пошлые души соприкасаются с тем, что называется искренностью; и высшему человеку следует наострять уши при каждом более крупном и утонченном проявлении цинизма и поздравлять себя каждый раз, когда прямо перед ним заговорит бесстыдный скоморох или научный сатир. Бывают даже случаи, когда при этом к отвращению примешивается очарование: именно, когда с таким нескромным козлом и обезьяной по прихоти природы соединяется гений, как у аббата Галиани, самого глубокого, самого пронизательного и, может быть, самого грязного из людей своего века; он был гораздо глубже Вольтера и, следовательно, также в значительной степени молчаливее его. Гораздо чаще бывает, что, как сказано, ученая голова насажена на туловище обезьяны, исключительно тонкий ум соединен с пошлой душой, – среди врачей и физиологов морали это не редкий случай. И где только кто-нибудь без раздражения, а скорее добродушно говорит о человеке как о брюхе с двумя потребностями и о голове – с одной; всюду, где кто-нибудь видит, ищет и *хочет* видеть подлинные пружины людских поступков только в голоде, половом вожделении и тщеславии; словом, где о человеке говорят дурно, но совсем не *злобно*, – там любитель познания должен чутко и старательно прислушиваться, и вообще он должен слушать там, где говорят без негодования. Ибо негодующий человек и тот, кто постоянно разрывает и терзает собственными зубами самого себя (или взамен этого мир, или Бога, или общество), может, конечно, в моральном отношении стоять выше смеющегося и самодовольного сатира, зато во всяком другом смысле он представляет собою более обычный, менее значительный, менее поучительный случай. И никто не *лжет* так много, как негодующий.

Трудно быть понятым: особенно если мыслишь и живешь *gangasrotogati* среди людей, которые все поголовно иначе мыслят и живут, именно, *kurtmagati* или в лучшем случае «аллюром лягушки», *mandeikagati*, – не делаю ли я все для того, чтобы меня самого «понимали с трудом»? – и нужно быть сердечно признательным за добрую волю к некоторой тонкости толкования. Что же касается «добрых

друзей», которые всегда слишком ленивы и полагают, что именно в качестве друзей имеют право на леность, – то поступишь хорошо, если заранее предоставишь им просторную арену недоразумений: тогда можно еще и посмеяться; или можно совсем избавиться от них, от этих добрых друзей, – и тоже посмеяться!

Что труднее всего поддается переводу с одного языка на другой, так это темп его стиля, коренящийся в характере расы, или, выражаясь физиологически, в среднем темпе ее «обмена веществ». Есть переводы, считаемые добросовестными, но являющиеся почти искажениями, как невольные опошления оригинала, просто потому, что не могут передать его смелого, веселого темпа, который перескакивает, переносит нас через все опасности, кроющиеся в вещах и словах. Немец почти неспособен в своей речи к *presto*, а стало быть, само собой разумеется, и ко многим забавным, смелым *puances* свободной, вольной мысли. Насколько чужды ему буффон и сатир телом и совестью, настолько же непереводимы для него Аристофан и Петроний. Все важное, неповоротливое, торжественно тяжеловесное, все томительные и скучные роды стиля развились у немцев в чрезмерном разнообразии – пусть простят мне тот факт, что даже проза Гёте, представляющая собою смесь чопорности и изящества, не составляет исключения, как отражение «доброе старое время», к которому она относится, и как выражение немецкого вкуса того времени, когда еще существовал «немецкий вкус» – вкус рококо, *in moribus et artibus*. Лессинг является исключением благодаря своей актерской натуре, которая многое понимала и многое умела, – недаром он был переводчиком Бейля и охотно искал убежища у Дидро и Вольтера, а еще охотнее у римских комедиографов: Лессинг тоже любил в темпе вольность, бегство из Германии. Но как смог бы немецкий язык, хотя бы даже в прозе какого-нибудь Лессинга, перенять темп Макиавелли, который в своем *principio* заставляет дышать сухим, чистым воздухом Флоренции и который принужден излагать серьезнейшие вещи в неукротимом *allegriissimo* – быть может, не без злобно артистического чувства того контраста, на который он отваживается: длинные, тяжелые, суровые, опасные мысли – и темп галопа и самого развеселого настроения. Наконец, кто посмел бы рискнуть на немецкий перевод Петрония, который, как мастер *presto* в вымыслах, причудах, словах, был выше любого из великих музыкантов до настоящего времени, – и

что такое, в конце концов, все болота больного, страждущего мира, также и «древнего мира», для того, кто, подобно ему, имеет ноги ветра, полет и дыхание его, освободительный язвительный смех ветра, который всё оздоравливает, приводя всё *в движение!* Что же касается Аристофана, этого просветляющего и восполняющего гения, ради которого всему эллинству *прощается* его существование, — при условии, что люди в совершенстве поняли, *что* именно там нуждается в прощении, в просветлении, — я и не знаю ничего такого, что заставляло меня мечтать о скрытности *Платона* и его натуре сфинкса больше, нежели тот счастливо сохранившийся *petit fait*, что под изголовьем его смертного ложа не нашли никакой «Библии», ничего египетского, пифагорейского, платоновского, а нашли Аристофана. Как мог бы даже и Платон вынести жизнь — греческую жизнь, которую он отрицал, — без какого-нибудь Аристофана!

Независимость — удел немногих: это преимущество сильных. И кто покушается на нее, хотя и с полнейшим правом, но без *надобности*, тот доказывает, что он, вероятно, не только силен, но и смел до разнузданности. Он вступает в лабиринт, он в тысячу раз увеличивает число опасностей, которые жизнь сама по себе несет с собою; из них не самая малая та, что никто не видит, как и где он заблудится, удалится от людей и будет разорван на части каким-нибудь пещерным Минотавром совести. Если такой человек погибает, то это случается так далеко от области людского уразумения, что люди этого не чувствуют и этому не сочувствуют, — а он уже не может больше вернуться назад. Он не может более вернуться к состраданию людей!

Наши высшие прозрения должны — и обязательно! — казаться безумствами, а смотря по обстоятельствам, и преступлениями, если они запретными путями достигают слуха тех людей, которые не созданы, не предназначены для этого. Различие между экзотерическим и эсотерическим, как его понимали встарь в среде философов, у индусов, как и у греков, персов и мусульман, словом, всюду, где верили в кастовый порядок, *а не* в равенство и равноправие, — это различие основывается не на том, что экзотерик стоит снаружи и смотрит на вещи, ценит, мерит их, судит о них не изнутри, а извне: — более существенно здесь то, что он смотрит на вещи снизу вверх, — эсотерик же *сверху вниз!* Есть такие духовные высоты, при взгляде с которых даже трагедия перестает действовать трагически; и если совокупить в

одно всю мировую скорбь, то кто отважится утверждать, что это зрелище *необходимо* склонит, побудит нас к состраданию и таким образом к удвоению скорби?.. То, что служит пищей или усладой высшему роду людей, должно быть почти ядом для слишком отличного от них и низшего рода. Добродетели заурядного человека были бы, пожалуй, у философа равносильны порокам и слабостям, и возможно, что человек высшего рода, вырождаясь и погибая, только благодаря этому становится обладателем таких качеств, которые заставляют низший мир, куда привело его падение, почитать его теперь как святого. Есть книги, имеющие обратную ценность для души и здоровья, смотря по тому, пользуется ли ими низкая душа, низменная жизненная сила или высшая и мощная: в первом случае это опасные, разъедающие, разлагающие книги, во втором – клич герольда, призывающий самых доблестных к *их* доблести. Общепринятые книги – всегда зловонные книги: запах маленьких людей пристаёт к ним. Там, где толпа ест и пьёт, даже где она поклоняется, – там обыкновенно воняет. Не нужно ходить в церкви, если хочешь дышать чистым воздухом.

Мы чтим и презираем в юные годы еще без того искусства оттенять наши чувства, которое составляет лучшее приобретение жизни, и нам по справедливости приходится потом жестоко платиться за то, что мы таким образом набрасывались на людей и на вещи с безусловным утверждением и отрицанием. Все устроено так, что самый худший из вкусов, вкус к безусловному, подвергается жестокому одурачиванию и злоупотреблению, пока человек не научится вкладывать в свои чувства некоторую толику искусства, а еще лучше, пока он не рискнет произвести опыт с искусственным, как и делают настоящие артисты жизни. Гнев и благоговение, два элемента, подобающие юности, кажется, не могут успокоиться до тех пор, пока не исказят людей и вещи до такой степени, что будут в состоянии излиться на них: юность есть сама по себе уже нечто искажающее и вводящее в обман. Позже, когда юная душа, измученная сплошным рядом разочарований, наконец становится недоверчивой к самой себе, все еще пылкая и дикая даже в своем недоверии и угрызениях совести, – как негодует она тогда на себя, как нетерпеливо она себя терзает, как мстит она за свое долгое самоослепление, словно то была добровольная слепота! В этом переходном состоянии мы наказываем сами себя недоверием к своему чувству, мы истязаем наше вдохновение сомнением, мы даже чув-

ствуем уже в чистой совести некую опасность, как бы самозаволакивание и утомление более тонкой честности, и прежде всего мы становимся противниками, принципиальными *противниками* «юности». — Но проходит десяток лет, и мы понимаем, что и это — была еще юность!

В течение самого долгого периода истории человечества, называемого доисторическим, достоинство или негодность поступка выводились из его следствий: поступок сам по себе так же мало принимался во внимание, как и его происхождение; как еще и ныне в Китае заслуги или позор детей переходят на родителей, так и тогда обратная действующая сила успеха или неудачи руководила человеком в его одобрительном или неодобрительном суждении о данном поступке. Назовем этот период *доморальным* периодом человечества: императив «познай самого себя!» был тогда еще неизвестен. Наоборот, в последние десять тысячелетий на некоторых больших пространствах земной поверхности люди шаг за шагом дошли до того, что предоставили решающий голос о ценности поступка уже не его следствиям, а его происхождению: великое событие в целом, достойная внимания утонченность взгляда и масштаба, бессознательное следствие господства аристократических достоинств и веры в «происхождение», признак периода, который в более тесном смысле слова можно назвать *моральным*, — первая попытка самопознания сделана. Вместо следствий происхождение: какой переворот перспективы! И, наверно, переворот, достигнутый только после долгой борьбы и колебаний! Конечно, новое роковое суеверие, характерная узость толкования достигла именно благодаря этому господству: происхождение поступка истолковывалось в самом определенном смысле, как происхождение из *намерения*; люди пришли к *единению* в вере, будто ценность поступка заключается в ценности его намерения. Видеть в намерении все, что обуславливает поступок, всю его предшествующую историю — это предрассудок, на котором основывались почти до последнего времени на земле всякая моральная похвала, порицание, моральный суд, даже философствование. — Но не пришли ли мы нынче к необходимости решиться еще раз на переворот и радикальную перестановку всех ценностей, благодаря новому самоосмыслению и самоуглублению человека, — не стоим ли мы на рубеже того периода, который негативно следовало бы определить прежде всего

как *внеморальный*: нынче, когда, по крайней мере среди нас, имморалистов, зародилось подозрение, что именно в том, что *непреднамеренно* в данном поступке, и заключается его окончательная ценность и что вся его намеренность, все, что в нем можно видеть, знать, «сознавать», составляет еще его поверхность и оболочку, которая, как всякая оболочка, открывает нечто, но еще более *скрывает*? Словом, мы полагаем, что намерение есть только признак, симптом, который надо сперва истолковать, к тому же признак, означающий слишком многое, а следовательно, сам по себе почти ничего не значащий, – что мораль в прежнем смысле, стало быть, мораль намерений, представляла собою предрассудок, нечто опрометчивое, быть может, нечто предварительное, вещь приблизительно одного ранга с астрологией и алхимией, но во всяком случае нечто такое, что должно быть преодолено. Преодоление морали, в известном смысле даже самопреодоление морали – пусть это будет названием той долгой тайной работы, которая предоставлена самой тонкой, самой честной и вместе с тем самой злобной современной совести как живому пробному камню души.

Делать нечего: чувства самопожертвования, принесения себя в жертву за ближнего, всю мораль самолишений нужно безжалостно привлечь к ответу и к суду – точно так же как эстетику «бескорыстного созерцания», под прикрытием которой кастрация искусства довольно лукаво пытается нынче очистить свою совесть. Слишком уж много очарования и сахару в этих чувствах под вывесками «для других», «не для себя», чтобы не явилась надобность удвоить здесь свое недоверие и спросить: «Не *соблазны* ли это, пожалуй?» – Что они *нравятся* – тому, кто ими обладает, и тому, кто пользуется их плодами, а также рядовому зрителю, – это еще не служит аргументом в *их* пользу, а как раз побуждает нас к осторожности. Итак, будем осторожны!

На какую бы философскую точку зрения ни становились мы нынче, со всех сторон *обманчивость* мира, в котором, как нам кажется, мы живем, является самым верным из всего, что еще может уловить наш взор, – мы находим тому доводы за доводами, которые, пожалуй, могут соблазнить нас на предположение, что принцип обмана лежит в «сущности вещей». Кто же возлагает ответственность за фальшивость мира на само наше мышление, стало быть, на «ум» – почтенный вы-

ход, которым пользуется всякий сознательный или бессознательный *advocatus dei*, – кто считает этот мир вместе с пространством, временем, формой, движением за неправильный *вывод*, тот, по крайней мере, имеет прекрасный повод проникнуться наконец недоверием к самому мышлению вообще: разве оно не сыграло уже с нами величайшей шутки? и чем же можно поручиться, что оно не будет продолжать делать то, что делало всегда? Кроме шуток, есть что-то трогательное и внушающее глубокое уважение в невинности мыслителей, позволяющей им еще и нынче обращаться к сознанию с просьбой, чтобы оно давало им *честные* ответы: например, «реально» ли оно и почему, собственно, оно так решительно отстраняет от себя внешний мир и еще на многие подобные вопросы. Вера в «непосредственные достоверности» – это *моральная* наивность, делающая честь нам, философам; но – ведь не должны же мы, наконец, быть «*только моральными*» людьми! Отвлекаясь от морали, эта вера есть глупость, делающая нам мало чести! Пусть в бюргерском быту постоянное недоверие считается признаком «дурного характера» и, следовательно, относится к категории неразумного; здесь, среди нас, по ту сторону бюргерского мира и его Да и Нет, – что могло бы препятствовать нам быть неразумными и сказать: философ-то, собственно говоря, и имеет *право* на «дурной характер», как существо, постоянно подвергавшееся до сих пор на земле жесточайшим одурачениям, – он нынче *обязан* быть недоверчивым, бросать злобные косые взгляды из каждой пропасти подозрения. – Да простят мне шутку, выраженную в такой мрачно-карикатурной форме: ибо я сам давно научился иначе думать об обмане и обманутости, иначе оценивать их и готов попотчевать по крайней мере парой тумачков слепую ярость, с которой философы всеми силами противятся тому, чтобы быть обманутыми. Почему бы и *нет*? Что истина ценнее иллюзии, – это не более как моральный предрассудок; это даже хуже всего доказанное предположение из всех, какие только существуют. Нужно же сознаться себе в том, что не существовало бы никакой жизни, если бы фундаментом ей не служили перспективные оценки и мнимости; и если бы вы захотели, воспламеняясь добродетельным вдохновением и бестолковостью иных философов, совершенно избавиться от «кажущегося мира», ну, в таком случае – при условии, что *вы* смогли бы это сделать, – от вашей «истины» по крайней мере тоже ничего не осталось бы! Да, что

побуждает нас вообще к предположению, что есть существенная противоположность между «истинным» и «ложным»? Разве недостаточно предположить, что существуют степени мнимости, как бы более светлые и более темные тени и тона иллюзии – различные *valeurs*, говоря языком живописцев? Почему мир, *имеющий к нам некоторое отношение*, не может быть фикцией? И если кто-нибудь спросит при этом: «но с фикцией связан ее творец?» – разве нельзя ему ответить коротко и ясно: *почему?* А может быть, само это слово «связан» связано с фикцией? Разве не позволительно относиться прямо-таки с некоторой иронией как к субъекту, так и к предикату и к объекту? Разве философ не смеет стать выше веры в незыблемость грамматики? Полное уважение к гувернанткам – но не пора ли философии отречься от веры гувернанток?

О Вольтер! О гуманность! О слабоумие! Ведь «истина», ведь *искание истины* что-нибудь да значит, и если человек поступает при этом слишком по-человечески – «*il ne cherche le vrai que pour faire le bien*»– бьюсь об заклад, он не найдет ничего!

Допустим, что нет иных реальных «данных», кроме нашего мира вождений и страстей, что мы не можем спуститься или подняться ни к какой иной «реальности», кроме реальности наших инстинктов – ибо мышление есть только взаимоотношение этих инстинктов, – не позволительно ли в таком случае сделать опыт и задаться вопросом: не *достаточно* ли этих «данных», чтобы понять из им подобных и так называемый механический (или «материальный») мир? Я разумею, понять его не как обман, «иллюзию», «представление» (в берклиевском и шопенгауэровском смысле), а как нечто, обладающее той же степенью реальности, какую имеют сами наши аффекты, – как более примитивную форму мира аффектов, в которой еще замкнуто в могучем единстве все то, что потом в органическом процессе ответвляется и оформляется (а также, разумеется, становится нежнее и ослабляется —), как род жизни инстинктов, в которой все органические функции, с включением саморегулирования, ассимиляции, питания, выделения, обмена веществ, еще синтетически вплетены друг в друга, – как *праформу жизни?* – В конце концов не только позволительно сделать этот опыт, – на это есть веление совести *метода*. Не предполагать существования нескольких родов причинности, пока попытка ограничиться одним не будет доведена до своего крайнего

предела (до бессмыслицы, с позволения сказать), – вот мораль метода, от которого не смеют нынче уклоняться; это следует «из его определения», как сказал бы математик. Вопрос заключается в конце концов в том, действительно ли мы признаем волю за *действующую*, верим ли мы в причинность воли: если это так – а, в сущности, вера в *это* есть именно наша вера в саму причинность, – то мы *должны* попытаться установить гипотетически причинность воли как единственную причинность. «Воля», естественно, может действовать только на «волю», а не на «вещества» (не на «нервы», например —); словом, нужно рискнуть на гипотезу – не везде ли, где мы признаем «действия», воля действует на волю, и не суть ли все механические явления, поскольку в них действует некоторая сила, именно сила воли – волевые действия. – Допустим, наконец, что удалось бы объяснить совокупную жизнь наших инстинктов как оформление и разветвление *одной* основной формы воли – именно, воли к власти, как гласит *мое* положение; допустим, что явилась бы возможность отнести все органические функции к этой воле к власти и найти в ней также разрешение проблемы зачатия и питания (это *одна* проблема), – тогда мы приобрели бы себе этим право определить *всю* действующую силу единственно как *волю к власти*. Мир, рассматриваемый изнутри, мир, определяемый и обозначаемый в зависимости от его «интеллигибельного характера», был бы «волей к власти», и ничем кроме этого.

«Как! Так, значит, популярно говоря: Бог опровергнут, а черт нет?» Напротив! Напротив, друзья мои! Да и кто же, черт побери, заставляет вас говорить популярно!

То, чем представилась при полном свете новейших времен Французская революция, этот ужасающий и, если судить о нем с близкого расстояния, излишний фарс, к которому, однако, благородные и восторженные зрители всей Европы, взирая на него издали, так долго и так страстно примешивали вместе с толкованиями свои собственные негодования и восторги, *пока текст не исчез под толкованиями*: так, пожалуй, некое благородное потомство могло бы еще раз ложно понять все прошлое, которое только тогда и сделалось бы сносным на вид. – Или лучше сказать: не случилось ли это уже? не были ли мы и сами тем «благородным потомством»? И не кануло ли это именно теперь, поскольку мы это поняли?

Никто не станет так легко считать какое-нибудь учение за истинное только потому, что оно делает счастливым или добродетельным, – исключая разве милых «идеалистов», страстно влюбленных в доброе, истинное, прекрасное и позволяющих плавать в своем пруду всем родам пестрых, неуклюжих и добросердечных желательностей. Счастье и добродетель вовсе не аргументы. Но даже и осмотрительные умы охотно забывают, что делать несчастным и делать злым также мало является контраргументами. Нечто может быть истинным, хотя бы оно было в высшей степени вредным и опасным: быть может, даже одно из основных свойств существования заключается в том, что полное его познание влечет за собою гибель, так что сила ума измеряется, пожалуй, той дозой «истины», какую он может еще вынести, говоря точнее, тем – насколько истина *должна быть* для него разжижена, занавешена, подслащена, притуплена, искажена. Но не подлежит никакому сомнению, что для открытия известных *частей* истины злые и несчастные находятся в более благоприятных условиях и имеют большую вероятность на успех; не говоря уже о злых, которые счастливы, – вид людей, замалчиваемый моралистами. Быть может, твердость и хитрость служат более благоприятными условиями для возникновения сильного, независимого ума и философа, чем то кроткое, тонкое, уступчивое, верхоглядное благонравие, которое ценят в ученом, и ценят по справедливости. Предполагаю, конечно, прежде всего, что понятие «философ» не будет ограничено одним приложением его к философу, пишущему книги или даже излагающему в книгах *свою* философию! – Последнюю черту к портрету свободомыслящего философа добавляет Стендаль, и я не могу не подчеркнуть ее ради немецкого вкуса – ибо она *противна* немецкому вкусу. «Pour être bon philosophe – говорит этот последний великий психолог, – il faut être sec, clair, sans illusion. Un banquier, qui a fait fortune, a une partie du caractère requis pour faire des découvertes en philosophie c'est-à-dire pour voir clair dans ce qui est»

Все глубокое любит маску; самые глубокие вещи питают даже ненависть к образу и подобию. Не должна ли только *противоположность* быть истинной маской, в которую облекается стыдливость некоего божества? Достойный внимания вопрос, – и было бы удивительно, если бы какой-нибудь мистик уже не отважился втайне на что-либо подобное. Бывают события такого нежного свой-

ства, что их полезно засыпать грубостью и делать неузнаваемыми; бывают деяния любви и непомерного великодушия, после которых ничего не может быть лучше, как взять палку и отколотить очевидца: это омрачит его память. Иные умеют омрачать и мучить собственную память, чтобы мстить, по крайней мере, хоть этому единственному свидетелю: стыдливость изобретательна. Не самые дурные те вещи, которых мы больше всего стыдимся: не одно только коварство скрывается под маской – в хитрости бывает так много доброты. Я мог бы себе представить, что человек, которому было бы нужно скрыть что-нибудь драгоценное и легкоуязвимое, прокатился бы по жизненному пути грубо и кругло, как старая, зеленая, тяжело окованная винная бочка: утонченность его стыдливости требует этого. Человек, обладающий глубиной стыдливости, встречает также веления судьбы своей и свои деликатные решения на таких путях, которых немногие когда-либо достигают и о существовании которых не должны знать ближние его и самые искренние друзья его: опасность, грозящая его жизни, прячется от их взоров так же, как и вновь завоеванная безопасность жизни. Такой скрытник, инстинктивно пользующийся речью для умолчания и замалчивания и неистощимый в способах уклонения от общительности, *хочет* того и способствует тому, чтобы в сердцах и головах его друзей маячил не его образ, а его маска; если же, положим, он не хочет этого, то все же однажды глаза его раскроются и он увидит, что там все-таки есть его маска – и что это хорошо. Всякий глубокий ум нуждается в маске, – более того, вокруг всякого глубокого ума постепенно вырастает маска, благодаря всегда фальшивому, именно, *плоскому* толкованию каждого его слова, каждого шага, каждого подаваемого им признака жизни.

Нужно дать самому себе доказательства своего предназначения к независимости и к повелеванию; и нужно сделать это своевременно. Не должно уклоняться от самоиспытаний, хотя они, пожалуй, являются самой опасной игрой, какую только можно вести, и в конце концов только испытаниями, которые будут свидетельствовать перед нами самими и ни перед каким иным судьей. Не привязываться к личности, хотя бы и к самой любимой, – каждая личность есть тюрьма, а также угол. Не привязываться к отечеству, хотя бы и к самому страждущему и нуждающемуся в помощи, – легче уж отворотить свое сердце от отечества победоносного. Не прилепляться к состраданию, хотя бы оно и относилось к высшим людям, исключительные мучения и беспомощность которых мы увидели случайно. Не привязываться к

науке, хотя бы она влекла к себе человека драгоценнейшими и, по-видимому, для нас сбереженными находками. Не привязываться к собственному освобождению, к этим отрадным далям и неведомым странам птицы, которая взмывает все выше и выше, чтобы все больше и больше видеть под собою, – опасность летающего. Не привязываться к нашим собственным добродетелям и не становиться всецело жертвою какого-нибудь одного из наших качеств, например нашего «радушия», – такова опасность из опасностей для благородных и богатых душ, которые относятся к самим себе расточительно, почти беспечно и доводят до порока добродетель либеральности. Нужно уметь *сохранять себя* – сильнейшее испытание независимости.

Нарождается новый род философов: я отваживаюсь окрестить их небезопасным именем. Насколько я разгадываю их, насколько они позволяют разгадать себя – ибо им свойственно *желание* кое в чем оставаться загадкой, – эти философы будущего хотели бы по праву, а может быть, и без всякого права, называться *искусителями*. Это имя само напоследок есть только покушение и, если угодно, искушение.

Новые ли это друзья «истины», эти нарождающиеся философы? Довольно вероятно, ибо все философы до сих пор любили свои истины. Но наверняка они не будут догматиками. Их гордости и вкусу должно быть противно, чтобы их истина становилась вместе с тем истиной для каждого, что было до сих пор тайным желанием и задней мыслью всех догматических стремлений. «Мое суждение есть *мое* суждение: далеко не всякий имеет на него право», – скажет, может быть, такой философ будущего. Нужно отстать от дурного вкуса – желать единомыслия со многими. «Благо» не есть уже благо, если о нем толкует сосед! А как могло бы существовать еще и «общее благо»? Слова противоречат сами себе: что может быть общим, то всегда имеет мало ценности. В конце концов, дело должно обстоять так, как оно обстоит и всегда обстояло: великие вещи остаются для великих людей, пропасти – для глубоких, нежности и дрожь ужаса – для чутких, а в общем все редкое – для редких.

Нужно ли мне добавлять еще после всего этого, что и они будут свободными, *очень* свободными умами, эти философы будущего, – несомненно, кроме того, и то, что это будут не только свободные умы, а нечто большее, высшее и иное в основе, чего нельзя будет не узнать и смешать с другим. Но, говоря это, я чувствую почти настолько же по отношению к ним самим, как и по отношению к нам, их герольдам и предтечам, к нам, свободным умам! –

повинность отогнать от нас старый глупый предрассудок и недоразумение, которое слишком долго, подобно туману, непроницаемо заволакивало понятие «свободный ум». Во всех странах Европы, а также и в Америке есть нынче нечто злоупотребляющее этим именем, некий род очень узких, ограниченных, посаженных на цепь умов, которые хотят почти точь-в-точь противоположного тому, что лежит в наших намерениях и инстинктах, – не говоря уже о том, что по отношению к этим будущим *новым* философам они должны представлять собою только наглухо закрытые окна и запертые на засов двери. Одним словом, они принадлежат к числу *нивелировщиков*, эти ложно названные «свободные умы», как словоохотливые и борзопишущие рабы демократического вкуса и его «современных идей»: всё это люди без одиночества, без собственного одиночества, неотесанные, браваые ребята, которым нельзя отказать ни в мужестве, ни в почтенных нравах, – только они до смешного поверхностны, прежде всего с их коренной склонностью видеть в прежнем, старом общественном строе более или менее причину *всех* людских бедствий и неудач; причем истине приходится благополучно стоять вверх ногами! То, чего им хотелось бы всеми силами достигнуть, есть общее стадное счастье зеленых пастбищ, соединенное с обеспеченностью, безопасностью, привольностью, облегчением жизни для каждого; обе их несчетное число раз пропетые песни, оба их учения называются «равенство прав» и «сочувствие всему страждущему», – и само страдание они считают за нечто такое, что должно быть *устранено*. Мы же, люди противоположных взглядов, внимательно и добросовестно отнесшиеся к вопросу, – где и как до сих пор растение «человек» наиболее мощно взрастало в вышину, – полагаем, что это случалось всегда при обратных условиях, что для этого опасность его положения сперва должна была разрастись до чудовищных размеров, сила его изобретательности и притворства (его «ум») должна была развиваться под долгим гнетом и принуждением до тонкости и неустрашимости, его воля к жизни должна была возвыситься до степени безусловной воли к власти: мы полагаем, что суровость, насилие, рабство, опасность на улице и в сердце, скрытность, стоицизм, хитрость искуителя и чертовщина всякого рода, что все злое, ужасное, тираническое, хищное и змеиное в человеке так же способствует возвышению вида «человек», как и его противоположность. – Говоря только это, мы говорим далеко еще не всё и во всяком случае находимся со всеми нашими словами и всем нашим молчанием на другом конце современной идеологии

и стадной желательности: как ее антиподы, быть может? Что же удивительного в том, если мы, «свободные умы», не самые общительные умы, если мы не всегда желаем открывать, *от чего* может освободиться ум и *куда*, пожалуй, в таком случае направится его путь? И что означает опасная формула «по ту сторону добра и зла», которою мы, по меньшей мере, предохраняем себя, чтобы нас не путали с другими: мы *суть* нечто иное, нежели «libres-penseurs», «liberi pensatori», «свободомыслеящие» и как там еще не называют себя эти бравые ходатаи «современных идей». Мы были как дома или, по крайней мере, гостили во многих областях духа; мы постоянно вновь покидали глухие приятные уголки, где, казалось, нас держала пристрастная любовь и ненависть – юность, происхождение, случайные люди и книги или даже усталость странников; полные злобы к приманкам зависимости, скрытым в почестях, или деньгах, или должностях, или в воспламенении чувств; благодарные даже нужде и чреватой переменами болезни, потому что она всегда освобождала нас от какого-нибудь правила и его «предрассудка»; благодарные скрытому в нас Богу, дьяволу, овце и червю; любопытные до порока, исследователи до жестокости, с пальцами, способными схватывать неуловимое, с зубами и желудками, могущими перерабатывать самое неудобоваримое; готовые на всякий промысел, требующий острого ума и острых чувств; готовые на всякий риск благодаря чрезмерному избытку «свободной воли»; с передними и задними душами, в последние намерения которых не так-то легко проникнуть; с передними и задними планами, которых ни одна нога не посмела бы пройти до конца; сокрытые под мантиями света; покорители, хотя и имеющие вид наследников и расточителей; с утра до вечера занятые упорядочиванием собранного; скряги нашего богатства и наших битком набитых ящиков; экономные в учении и забывании; изобретательные в схемах; порой гордящиеся таблицами категорий, порой педанты; порой ночные совы труда даже и среди белого дня, а при случае – а нынче как раз тот случай – даже пугала: именно, поскольку мы прирожденные, неизменные, ревнивые друзья *одиночества*, нашего собственного, глубочайшего, полночного, полдневного одиночества, – вот какого сорта мы люди, мы, свободные умы! И может быть, и *вы* тоже представляете собою нечто подобное, вы, нарождающиеся, – вы, *новые философы*?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, первые три драмы Г. Гауптмана, условно называемые современными, затрагивают те вопросы, решают те проблемы, которые волновали мыслителей и художников слова на рубеже XIX – XX вв: наследственность и среда, эволюция и инволюция, позитивизм и оккультизм, индивидуально постигаемая монистическая гармония и социально создаваемая общественная дисгармония – таковы концептуально-мировоззренческие априории, имеющие место в культурном пространстве микроэпохи модерна. Но, вступая в тесное соприкосновение со своим временем, Г. Гауптман придает современным идеям новое звучание. Натурализм мыслится драматургом как традиция, с которой, как и со всякой другой, возникают точки пересечения и отталкивания. В первой драме «Перед восходом солнца» вопросы наследственности и среды, объясняемые натуралистами как своеобразный природный императив, оказываются для Г. Гауптмана несущественными, надуманными. В драме «Одинокие» модернистское переосмысление касается монистической концепции бытия, которое, по Г. Гауптману, не дает ощущения полноты жизни. В «Празднике примирения» научная теория Спенсера поэтически реализуется как духовная эволюция и инволюция. Ведущий модернистский принцип – сотворение нового посредством переработки старого – применяется Г. Гауптманом для перетолкования современности, которая в результате сама себя познает и исследует.

Подобное исследование связано с философией мира и человека, которая под пером Г. Гауптмана в полной мере приобретает статус бытия сущего. Философия постигается драматургом во внутреннем движении, в саморазвитии «Philia» и «Sophia». Приобщение к этическим постулатам, их глубокое внутреннее понимание происходит тогда, когда герой выбирает путь духовного солнечного восхождения. В первой драме такой путь только намечен, во второй – достигается лишь одной героиней во внутреннем прозрении, в третьем творении Г. Гауптмана на дорогу, ведущую из темноты к яркому свету, вступают оба персонажа. Доброта как сердечная добродетель способствует всеобщему примирению, регулирует антиномии, манифестируется Г. Гауптманом в качестве ведущей темы разговора человека и мира.

Драматическая реализация Г. Гауптманом теоретических постулатов, выдвинутых в конце XVIII – начале XIX века, позволяет обрести поэтическое бытие философской трагедии, ранее названной романтиками неизвестным феноменом. Под пером Г. Гауптмана вершится модернистский процесс саморасширения, самоузнавания и самообновления романтизма. Проблема художника, вписанная в общий смысловой контекст модерна, манифестируется Г. Гауптманом в драмах «Потонувший колокол», «Михаэль Крамер», «Ткачи». Мастер Генрих связывает подлинную сущность искусства с индивидуальной религией, называемой драматургом «*Novo religious*», в тот момент, когда жизненный путь литейщика колоколов закончен, возникает понимание, что без людей, без любви к ним, его искусство бессмысленно. Однако подобное познание в предполагаемом новом духовном рождении позволит герою стать настоящим художником. Михаэль Крамер обретает способность к творению через раскрытие тайны Троицы в своем сердце, эта тайна этическая, определяемая контактом с практическим миром – жизненным, и культурным миром – творческим. И мастер Генрих, и Михаэль Крамер вступают на путь «солнечного» духовного восхождения. Оно в полной мере присуще и несчастным ткачам, дерзновенный порыв которых вовлекает их в гамлетовскую проблематику и возводит в высокий ранг художников-творцов. Но своими несправедливыми деяниями ткачи лишаются этого ранга, вновь погружаются в небытие духа, от которого на время им удалось избавиться.

В философской трагедии Г. Гауптмана, пронизанной размышлениями о мире и человеке, герои ощущают свет внутреннего солнца: мастер Генрих перед уходом в небытие, Михаэль Крамер перед его зримым воплощением – смертью сына, ткачи перед свершением своего кровавого суда. Безысходная дисгармония, нравственное отчаяние, что, по мысли романтиков, является предметом философской трагедии, творчески репрезентируется Г. Гауптманом, модернистски перерабатывается. Его герои приобщаются к возвышенному опыту бытия, сливаются с целым, обретают Единство, постигая, каждый по-своему, величие «*Philia*» и «*Sophia*»: уходят из мира (мастер Генрих), стараются отныне жить в мире (Михаэль Крамер), создают воображаемый праведный мир (ткачи).

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анценгрюбер, Л. Нашла коса на камень / Л. Анценгрюбер. – М. : Польза, 1877. – 85 с.
2. Апель, П. Возвышенное чувство [Рукопись] / П. Апель. – М., 1909. – 48 с.
3. Апель, П. Гостиница «Белая лошадь» [Рукопись] / П. Апель. – СПб., 1900. – 93 с.
4. Апель, П. Сошествие во ад / П. Апель. – СПб., 1923. – 101 с.
5. Бирбаум, О. Голубая кровь [Рукопись] / О. Бирбаум. – М., 1912. – 55 с.
6. Блюменталь, О. Поединок [Рукопись] / О. Блюменталь. – М., 1913. – 58 с.
7. Брант, С. Корабль дураков / С. Брант. – М. : Худож. лит., 1971. – 750 с.
8. Вагнер, Р. Кольцо Нибелунга / Р. Вагнер. – М. : Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7921-0445-X–, 797 с.
9. Вах, Р. Солнечный луч [Рукопись] / Р. Вах. – СПб., 1905. – 16 с.
10. Ведекинд, Ф. Знаменитость / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 34 с.
11. Ведекинд, Ф. Пляска мёртвых / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 36 с.
12. Ведекинд, Ф. Пробуждение весны / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 71 с.
13. Гальбе, М. Голубые горы [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1909. – 64 с.
14. Гальбе, М. Мать сыра-земля [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1898. – 136 с.
15. Гальбе, М. Поток [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1903. – 80 с.
16. Гартлейбен, О. Драма в гарнизоне [Рукопись] / О. Гартлейбен. – СПб., 1901. – 22 с.
17. Гартлейбен, О. На пути к браку [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1908. – 74 с.

18. Гартлейбен, О. Нравственность [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1904. – 26 с.
19. Гартман, фон Ауэ. Бедный Генрих / А. Гартман // Средневековый роман и повесть. – М.: Худож. лит., 1974. – 637 с.
20. Гейзе, П. Мария из Магдалы [Рукопись] / П. Гейзе. – М., 1908. – 102 с.
21. Гиршфелд, Г. Путь к свету [Рукопись] / Г. Гиршфелд. – М., 1910. – 42 с.
22. Гофмансталь, Г. Сказка 672 ночи: сб. рассказов / Г. Гофмансталь. – СПб. : Современ. лит., 1908. – 111 с.
23. Демель, Р. Без призвания / Р. Демель. – СПб., 1910. – 53 с.
24. Дрейер, М. Зимний сон / М. Дрейер. – СПб., 1912. – 56 с.
25. Дрейер, М. Кандидат / М. Дрейер. – Харьков, 1903. – 124 с.
26. Дрейер, М. Молодёжь / М. Дрейер. – М., 1923. – 55 с.
27. Дрейер, М. Победитель / М. Дрейер. – М., 1901. – 115 с.
28. Зуддерман, Г. Честь [Рукопись] / Г. Зуддерман. – СПб., 1892. – 74 с.
29. Клаудиан. Против Руфина [Электронный ресурс] / Клаудиан. – URL: http://annales.info/ant_lit/klavdian/rufin1.html (дата обращения: 23.12 2013)
30. Лильский, А. Плач Природы [Электронный ресурс] / А. Лильский. – URL: <http://crusader.org.ru/alan-lilskij.html> (дата обращения: 23.12 2013)
31. Линдау, П. Допрос / П. Линдау. – М., 1904. – 78 с.
32. Метерлинк, М. Пьесы / М. Метерлинк. – М.: Гудьял-Пресс, 1999. – ISBN 5-8026-0034-9 – 526 с.
33. Миш, Р. Сверхчеловек [Рукопись] / Р. Миш. – СПб., 1906. – 156 с.
34. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис // Новалис. Ученики в Саисе. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – С. 112 – 343.
35. Новалис. Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – 343 с.
36. Нордау, М. Драмы / М. Нордау. – Киев, 1903. – 231 с.
37. Фульда, А. Дурак [Рукопись] / А. Фульда. – М., 1908. – 64 с.

38. Шнитцлер, А. Покрывало Беатриче / А. Шнитцлер. – М.: Жизнь, 1903. – 227 с.
39. Anzengruber, L. Hand und Herz / L. Anzengruber // Anzengrubers Werke in zwei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau - Verlag, 1977. – B. I. – S. 141 – 203.
40. Goete, W. Eins und Alles / W. Goete // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. II. – 176 s.
41. Goete, W. Faust / W. Goete // Goete Werke in zwölf Bänder. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. IV. – S. 153 – 581.
42. Hauptmann, G. Der arme Heinrich / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in siben Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1902. – B. VI. – S. 6 – 172.
43. Hauptmann, G. Die versunkene Gloke / G. Hauptmann // G. Hauptmann Gesammelte Werke in sechs Bänden. – Berlin: Fischer, Verlag, 1906. – B. IV. – S. 63 – 201.
44. Hauptmann, G. Die Weber / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Dramenn. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – S. 5 – 101.
45. Hauptmann, G. Einsame Menschen / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in siben Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1962. – B. I. – S. 191 – 290.
46. Hauptmann, G. Fridensfest / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in siben Bände. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1962. – B. I. – S. 120 – 186.
47. Hauptmann, G. Furmann Henschel / G. Hauptmann // G. Hauptmann Ausgewählte Werke in zehn Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1959. – B. II. – S. 189 – 262.
48. Hauptmann, G. Hamlet in Wittenberg / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtliche Werke. – Berlin: Propylaen Verlag, 1996. – ISBN: 3548149804. – B. 3. – S. 459 – 591.
49. Hauptmann, G. Hännelles Himmelfahrt / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Gesammelte Werke in sechs Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1906. – B. IV. – S. 5 – 59.
50. Hauptmann, G. Kaiser Karl Geisel / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in siben Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1908. – B. VI. – S. 150 – 302.

51. Hauptmann, G. Michael Kramer / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Dramen in vier Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1966. – B. III. – S. 1115 – 1172.
52. Hauptmann, G. Pippa tanzt / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Dramen in vier Bänden. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1952. – B. III. – S. 97 – 163.
53. Hauptmann, G. Rose Bernd / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Dramen. – Berlin: Aufbau-Verlag und Weimar, 1976. – S. 173 – 261.
54. Hauptmann, G. Vor Sonnenaufgang / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. G. Fischer. – Berlin: Aufbau, 1962. – B. I. – S. 25 – 177.
55. Hauptmann, G. Wirbel der Berufung / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtliche Werke. – Berlin: Propylaen Verlag, 1996. – ISBN 3-87057-190-X. – B. 5. – S. 1083 – 1317.
56. Heine, G. Deutschland – Ein Wintermärchen / G. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1976. – B. II. – S. 87 – 161.
57. Heine, G. Die Wallfahrt nach Kevlaar / G. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – B. 1. – S. 54 – 57.
58. Heibel, G. Maria Magdalena / G. Heibel // Heibels Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. – B. I. – S. 117 – 179.
59. Hoffmann, E. T. A. Der goldne Topf / E. T. A. Hoffmann // Hoffmanns Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979. – S. 57 – 145.
60. Hoffmann, E. T. A. Nußknacker und Mausekönig / E. T. A. Hoffmann // Deutsche romantische Märchen. – M.: Verlag Progres, 1980. – S. 251 – 355.
61. Ibsen, G. Ein Puppenheim / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 273 – 359.
62. Ibsen, G. Gespenster / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 358 – 431.
63. Ibsen, G. Hedda Gabler / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 643 – 735.

64. Kleist, G. Ketchen aus Heilbron / G. Kleist // Kleist Werke in zweiter Band. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – B. II. – S. 56 – 187.
65. Lenz, S. Die Soldaten / S. Lenz // Lenz. Werken in einer Band. – Berlin und Weimer: Aufbau-Verlag, 1980. – S. 175 – 237.
66. Lessing, G. Abhandlungen über die Fabel / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – B. 5. – S. 164 – 235.
67. Lessing, G. Emilia Galott / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 227 – 309.
68. Lessing, G. Miß Sara Sampson / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 1 – 97.
69. Lessind, G. Nathan der Weise / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1978. – B. II. – S. 5 – 157.
70. Novalis. Das Märchen von Hyazinth und Rosenblüte / Novalis // Deutche romantische Märchen. – M.: Verlag Progres, 1980. – S. 33 – 41.
71. Schiller, F. Die Braut von Messina / F. Schiller // Schillers Werke in fünf Bänder. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. V. – S. 283 – 391.
72. Schiller, F. Die Götter Griechenland / F. Schiller // Schillers Werke in fünf Bänder. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 82 – 86.
73. Schiller, F. Kabale und Liebe / F. Schiller // Schillers Werke in fünf Bänder. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1978. – B. II. – S. 289 – 407.
74. Shamisso, A. Schloss Boncourt / A. Shamisso // Shamissos Werke in einen Band. – Berlin und Weimar : Aufbau – Verlag, 1977. – B. 5. – S. 23.
75. Tieck, L. Die Elfen / L. Tieck // Deutche romantische Märchen. – M.: Verlag Progres, 1980. – S. 49 – 79.

Исследовательская литература

76. Аверинцев, С. С. Образ античности в западноевропейской культуре XX века / С. С. Аверинцев // Новое в современной классической философии : сб. науч. тр. – М.: Наука, 1979. – С. 5 – 34.

77. Аверинцев, С. С. Символ. София – Логос : словарь / С. С. Аверинцев. – Киев : Дух і Літера, 2001.– ISBN: 966-7888-84-3.– С. 155 – 161.
78. Аверинцев, С. С. Мистика / С. С. Аверинцев. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 1 – 333 с.
79. Августин. Исповедь / Августин. – М.: Гендальф, 1992. – ISBN: 5-88044-016-8– 148 с.
80. Аникст, А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
81. Аничков, Е. Предтечи и современники / Е. Аничков. – СПб. : Освобождение, 1910. – 220 с.
82. Аристотель. Метафизика. Политика. Аналитика / Аристотель. – М. : Эксмо, 2008.– ISBN: 978-5-699-23906-1 – 958 с.
83. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель. – М. : Эксмо-Пресс, 1997.– 1103 с.
84. Аристотель. Политика / Аристотель. – М. : Хранитель, 2006. – ISBN: 978-5-8291-1804-4 – 395 с.
85. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Политика. – М.: Хранитель, 2006. ISBN: 978-5-8291-1804-4 – С. 291 – 327.
86. Аствацатуров, А. Г. Предисловие / А. Г. Аствацатуров // В. М. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика.– СПб.: Аксиома, 1996. – ISBN 5 -85862-106-6. – 231 с.
87. Аствацатуров, А. Г. Поэзия. Философия. Игра / А. Г. Аствацатуров. –СПб.: Геликон Плюс, 2010. – ISBN: 978-5-93682-704-4 – 494 с.
88. Ахутин, А. В. Понятие "природа" в античности и в новое время (фюсис и натура) / А. В. Ахутин. – М.: Наука, 1988. – 208 с.
89. Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. – СПб.: Амфора, 2008. – ISBN: 5-85962-009-8– 509 с.
90. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.
91. Бёльше, В. Тайны любви в природе / В. Бёльше. – Минск: Литература, 1998. – 830 с.
92. Бёльше, В. Монизм / В. Бёльше. – М.: Наука, 1909. – 37 с.
93. Берковский, Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – ISBN 5-352-00211-X– 479 с.

94. Бояджиева, Л. М. Рейнхарт / Л. М. Бояджиева. – Л.: Искусство, 1987. – 221 с.
95. Брандес, Г. Г. Гауптман / Г. Брандес. – Киев.: Изд-во Фукса, 1902. – 249 с.
96. Брандес, Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. – М.: Алгоритм, 1997. – ISBN 5-88878-003-0 – 733 с.
97. Бубер, М. Я и Ты [Электронный ресурс] / М. Бубер. – URL: http://royallib.com/book/martin_buber/ya_i_ti.html (дата обращения 1.04.2015)
98. Бурхарт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурхарт. – М.: Интрада, 1996. – ISBN 5-7357-0020.0. – 463 с.
99. Бюхнер, Л. Сила и материя / Л. Бюхнер. – СПб.: Вестник знаний, 1907. – 291 с.
100. Вагнер, Р. Опера и драма / Р. Вагнер. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7921-0445-X– 797 с.
101. Венгерова, З. Г. Гауптман / З. Венгерова // Вестник Европы. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. – № 11. – С. 308 – 328.
102. Венгерова, З. Драма Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» / З. Венгерова // Вестник иностранной литературы. – СПб., 1906. – № 3. – С. 318 – 323.
103. Венгерова, З. Рецензия на драму Г. Гауптмана «Бедный Генрих» / З. Венгерова // Вестник Европы. – СПб., 1903. – № 2. – С. 836 – 870.
104. Веронский, Зинов. Творения [Электронный ресурс] / Зинов Веронский. – URL: <http://predanie.ru/lib/book/67541/> (дата обращения 13.04.2015)
105. Веселовский, А. Н. Из введения в историческую поэтику / А. Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1998. – ISBN 5-06-000256-X– 448 с.
106. Виндельбандт, В. О свободе воли / В. Виндельбандт. – М.: АСТ, 2000. – ISBN: 985-433-941-6 – 205 с.
107. Виндельбандт, В. Философия в немецкой духовной жизни XX столетия / В. Виндельбандт. – М.: Звено, 1910. – 150 с.
108. Винкельман, И.И. История искусства древности / Винкельман. – СПб. : Алетейя : Гос. Эрмитаж, 2000. – ISBN: 5-89329-260-X – 800 с.

109. Вундт, В. Введение в философию / В. Вундт. – СПб.: Брокгауз – Ефрон, 1903. – 310 с.
110. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод / Х.-Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 699 с.
111. Гартман, Ф. Жизнь Парацельса / Ф. Гартман. – М.: Алетейя, 1998. – ISBN 5-89321-030-1 – 270 с.
112. Гартман, Э. Философия бессознательного / Э. Гартман. – М.: Либроком, 1973. – 543 с.
113. Гартман, Н. Этика / Н. Гартман. – М.: Владимир Даль, 2002. – ISBN 5-93615-016-X – 708 с.
114. Гвоздев, А. А. Западно-европейский театр на рубеже XIX – XX столетий / А. А. Гвоздев. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 375 с.
115. Геббель. Драммы / Геббель // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1978. – Т. 1. – 271 с.
116. Гегель. Феноменология духа / Гегель. – СПб.: Наука, 1992. – 495 с.
117. Гейнке, Г. Натурфилософия / Г. Гейнке. – СПб., 1900. – 83 с.
118. Геккель, Э. Бог в природе / Э. Геккель. – СПб., 1906. – 39 с.
119. Геккель, Э. Лекции по естествознанию и философии / Э. Геккель. – СПб.: Вестник Знания, 1913. – 95 с.
120. Геккель, Э. Мировые загадки / Э. Геккель. – М.: Гос. антирелигиоз. изд-во, 1937. – 525 с.
121. Геккель, Э. Монизм или связь между религией и наукой / Э. Геккель. – Лейпциг – Санкт-Петербург: Мысль, 1907. – 67 с.
122. Гельмгольц, Г. Философия и научное исследование зрения / Г. Гельмгольц. – М.: Либроком, 2010. – ISBN 978-5-397-01721-3 – 32 с.
123. Гераклит Эфесский. Всё наследие / Гераклит Эфесский. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. – ISBN: 978-5-91103-112-1 – 416 с.
124. Гербарт, И. Ф. Психология / И. Ф. Гербарт. – М.: Территория будущего, 2007. – ISBN: 5-91129-043-X – 283 с.
125. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.
126. Геродот. История / Геродот. – М.; СПб.: Эксмо, 2008. – ISBN: 978-5-699-29702-3 – 703 с.

127. Гете, И. В. Шиллер Ф. Переписка / И. В. Гете // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 1. – 539 с.
128. Гете, И. В. Шиллер Ф. Переписка / И. В. Гете // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1988. – Т. 2. – 587 с.
129. Грациан, И. Согласование несогласных канонов («Декрет») / И. Грациан // Антология мировой правовой мысли // Соч. В 5 т. – М.: Мысль, 1992. – Т. 2. – 833 с.
130. Грациан, И. Средневековые исторические источники Востока и Запада [Электронный ресурс] / И. Грациан. – URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/XII/loann_Gracian/text1.ph tml?id=9429 (дата обращения 3.04.2016)
131. Григорий Великий-Двоеслов. Диалоги. Собеседования о жизни Итальянских отцов и о бессмертии души / Г. Великий-Двоеслов. – М.: Сибир. Благовонница, 2012. – ISBN: 978-5-91362-541-0 – 214 с.
132. Гугнин, А. Трагедия гуманистического сознания / А. Гугнин // Драматурги-лауреаты Нобелевской премии. – М.: Мысль, 1998. – ISBN: 5-85220-555-9 – С. 148 – 151.
133. Декарт, Р. Избранные произведения в двух томах / Р. Декарт. – М.: Мысль, 1989. – Т. 1. – 654 с.
134. Дильтей, В. Герменевтика / В. Дильтей. – М.: Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7333-0240-2 – 531 с.
135. Дюпрел, К. Философия мистики / К. Дюпрел. – М.: Эксмо, 2006. – ISBN: 5-699-15837-5 – 592 с.
136. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с.
137. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с.
138. Жеребин, А. И. От Виланда до Кафки / А. И. Жеребин. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. – ISBN 978-5-87991-091-9 – 475 с.
139. Жирмунский, В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – СПб.: Аксиома: Новатор, 1996. – 231 с.
140. Жирмунский, В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В. М. Жирмунский. – Л.: Худож. лит., 1972. – 493 с.
141. Зиммель, Г. Созерцание жизни / Г. Зиммель // Избранное. – М.: Юрист, 1996– Т. 2.. – 606 с.

142. Зиммель, Г. Философия культуры / Г. Зиммель // Избранное. – М.: Юрист, 1996 – Т. 1. – 667 с.
143. Ибс-Езра, Аврахам. Начало мудрости. Книга обоснований / Аврахам Ибн-Езра. – Запорожье: Еврейская кн., 2009. – 576 с.
144. Измайлов, А. А. Г. Гауптман / А. А. Измайлов // Г. Гауптман. Драммы: Собр. соч.: в 3 т. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 5 – 30.
145. Исидор. Этимология / Исидор. – СПб.: Евразия, 2006.. – ISBN: 5-8071-0171-5– 352 с.
146. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении / М. С. Каган. – СПб., 2006. – 567 с.
147. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: ИД "Петрополис 1996. – 415 с.
148. Кант, И. Грёзы духовидца [Электронный ресурс] / И. Кант. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/kant/grez.php (дата обращения 2.10 2016)
149. Кант, И. Естественная история неба [Электронный ресурс] / И. Кант– URL:http://www.textfighter.org/teology/Philos/kant/kant_i_vseobschaya_estestvennaya_istoriya_i_teoriya_neba_filosofii.php (дата обращения 5.04.2016)
150. Кант, И. Критика способности суждения [Электронный ресурс] / И. Кант.–URL: http://platon.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_nemeckaja_klassicheskaja/kant_i_kritika_sposobnosti_suzhdenija/12-1-0-2706 (дата обращения 23.06.2016)
151. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Эксмо, 2009 – ISBN: 9785699147021– 735 с.
152. Карельский, А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М.: Медиум, 1992. – 336 с.
153. Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция / А. В. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 163 – 171.
154. Карельский, А. В. Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – М.: РГГУ, 2007. – 605 с.

156. Карельский, А. В. Фр. Геббель / А. В. Карельский // Собрание сочинений: в 2 т. / Ф. Геббель. – М.: Искусство, 1978– Т. 1. – 639 с.
157. Кемпер, Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Д. Кемпер. – М.: Языки славян. культуры, 2009. – ISBN: 9785955103396– 386 с.
158. Кереньи, К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / К. Кереньи. – М.: Ладомир, 2007. – ISBN 978-5-86218-438-9 – 420 с.
159. Кереньи, К. Элевсин. Архетипический образ матери и дочери / К. Кереньи. – М.: Руфл-бук, 2000. – ISBN 5-87983-094-2 – 288 с.
160. Ковров, А. Заметка о свободных театрах Германии / А. Ковров // Русское богатство. – СПб., 1895. – № 6. – С. 108 – 109; № 10. – С. 172 –185.
161. Козырев, Ф. Н. Искушение и победа святого Иова / Ф. Н. Козырев. – СПб.: Алгоритм, 1997. – 208 с.
162. Конт, О. Дух позитивной философии [Электронный ресурс] / О. Конт. – URL: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/9072/ogl.shtml> (дата обращения 12.08.2016)
163. Коростовцев, М. А. Религия древнего Египта / М. А. Коростовцев. – СПб.: Нева: Летний сад, 2000. – ISBN: 5-87516-198-1 – 464 с.
164. Косиков, Г. К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5 – 62.
165. Котляревский, Н. А. Г. Гауптман / Н. А. Котляревский // Собрание сочинений: в 3 т. / Г. Гауптман. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 1 – 26.
166. Кудрявцева, Т. В. А. Хольц и место его лирики в немецкой литературе / Т. В. Кудрявцева. – М.: АКД, 1990. – 25 с.
167. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – 905 с.
168. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 2. – 1002 с.

169. Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
170. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 1. – 636 с.
171. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 2. – 765 с.
172. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 4. – 857 с.
173. Липпс, Т. Философия природы / Т. Липпс. – М.: ЛКИ, 2007. – 236 с.
174. Лосев, А. Ф. Р. Вагнер / А. Ф. Лосев // Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – С. 7 – 48.
175. Лосский, Ю. О. Учение о перевоплощении. Интуитивизм / Ю. О. Лосский. – М.: Прогресс, 1992. – 207 с.
176. Луков, В. А. История литературы (от истоков до наших дней) / В. А. Луков. – М.: Академия, 2005. – ISBN: 978-5-7695-6613-4 – 510 с.
177. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века / Г. В. Макарова. – М.: Наука, 1992. – 333 с.
178. Макаров, А. Н. Штюрмерская литература в немецком культурном контексте последней трети XVIII века / А. Н. Макаров. – М.: АДД, 1991. – 52 с.
179. Максимус, Валерий. Достопамятные деяния и изречения / В. Максимус. – СПб.: СПбГУ, 2007. – ISBN 978-5-288-04267-6 – 308 с.
180. Мальчуков, Л. И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана. К вопросу о художественном методе писателя / Л. И. Мальчуков // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2009. – С. 62 – 99.
181. Мандель, Е. М. Драматическое искусство Г. Гауптмана конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Л.: АДД, 1976. – 48 с.
182. Мандель, Е. М. Драматургическое искусство конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Саратов : Новое время, 1972. – 115 с.

183. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация / Г. Маркузе. – М.: Изд-во АСТ, 1994 – 468 с.
184. Мастер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения / Мастер Экхарт. – М.: Политиздат, 1991. – 192 с.
185. Мережковский, Д. Неоромантизм в драме. Критический очерк / Д. Мережковский // Вестник иностранной литературы. – М.: Наука, 1894. – № 3. – С. 275 – 280.
186. Михайлов, А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – URL: http://www.xliby.ru/kulturologija/jazyki_kultury/p3.php (дата обращения 14.10.2016)
187. Михайлов, А. В. Идеал античности и изменчивость культуры: рубеж XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности. – М.: Высш. шк., 1988. – С. 420 – 453.
188. Михайлов, А. В. Гёте и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Контекст. Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1984. – С. 113 – 148.
189. Михайлов, А. В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов. – URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/mihajlov-barokko-4.htm> (дата обращения 14.10.2016)
190. Михайлов, А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры / А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 231 с.
191. Наторп, П. Избранные работы / П. Наторп. – М.: Территория будущего, 2006 – ISBN: 5-91129-046-4 – 383 с.
192. Николаи, Г. Ф. Биология войны / Г. Ф. Николаи. – М.: ЛКИ, 2007. – 248 с.
193. Ницше, Ф. Давид Штраус, исповедник и писатель / Ф. Ницше // Несвоевременные размышления. – Л.: Лениздат, команда А, 2014 – 6 ISBN: 978-5-4453-0741-9 – 416 с.
194. Ницше, Ф. Казус Вагнер / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 978-5-17-043166-3 – С. 411 – 447.

195. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – ISBN: 978-5-389-09048-4 – 224 с.
196. Ницше, Ф. Об истине и лжи / Ф. Ницше // О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи. – Минск: Харвест, 2003 – ISBN: 985-13-1221-5– 384 с.
197. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 5-94643-099-8 – 759 с.
198. Ницше, Ф. Сумерки идолов / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – ISBN: 5-94643-099-8 – С. 447 – 535.
199. Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – 399 с.
200. Одуев, С. Ф. Метаморфозы иррационализма / С. Ф. Одуев. – М.: Изд-во РАГС. – Вып. 1. – 201 с.
201. Оствальд, В. Г. Гельмгольц / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1919. – 62 с.
202. Оствальд, В. Философия природы / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1903. – 326 с.
203. Павсаний. Описание Эллады: в 10 т. / Павсаний. – М.: Ладомир, 2002. – ISBN 5-86218-066-4.
204. Папий Иеропольский. Фрагменты и свидетельства. Фрагмент 3 / Папий Иеропольский // Писания мужей апостольских. – М.: Издательский совет Русской православной церкви, 2003. – ISBN 5-94625-059-0 – 447 с.
205. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Мысль, 1986. – 607 с.
206. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Азбука-классика, 2008. – 450 с.
207. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – 528 с.
208. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 3. – 528 с.
209. Платон. Диалоги [Электронный ресурс] / Платон. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/fedon.php (дата обращения 2.03.2016)

210. Платон. Теэтет [Электронный ресурс] / Платон. – URL: <http://royallib.com/book/platon/teetet.html> (дата обращения 2.03.2016)
211. Плутарх. Застольные беседы / Плутарх. – М.: Эксмо, 2008 – ISBN: 978-5-699-59997-4. – 645 с.
212. Резник, Ю. М. Введение в социальную теорию: Социальная систематология / Ю. М. Резник. – М.: Наука, 2003. – ISBN: 5-02-006194-8– 526 с.
213. Риккерт, Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – СПб.: Академия, 1922.– 167 с.
214. Роде, А. Гауптман и Ницше / А. Роде. – М.: Наука, 1902. – 32 с.
215. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М.; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.
216. Сирин, Ефрем. Творения: в 6 т. / Е. Сирин. – Барнаул : Изд-во прп. Максима Исповедника, 2005. – Т. 3. – С. 107.
217. Склизкова, А. П. Комментарии к поэме Г. Гейне «Германия – зимняя сказка»: учеб. пособие / А. П. Склизкова. – Владимир: ВлГУ, 2001.– 57 с.
218. Спенсер, Г. Основные начала / Г. Спенсер. – СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1897. – 473 с.
219. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М. : Политиздат, 1957. – Т. 1. – 1267 с.
220. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М. : Политиздат, 1957. – Т. 2. – 1435 с.
221. Стадников, Г. В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII века / Г. В. Стадников. – М.: Академия, 2009. – ISBN: 9785769551628 – 168 с.
222. Стадников, Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. – Л.: Наука, 1987. – 101 с.
223. Стадников, Г. В. О смысле финала трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» / Г. В. Стадников // Драма и драматический принцип в прозе : межвуз. сб. науч. тр. – Л.: Наука, 1991. – С. 27 – 37.
224. Стадников, Г. В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы / Г. В. Стадников // А. Веселовский. Актуальные аспекты наследия.

Исследования и материалы / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – СПб.: Наука, 2011. – 356 с.

225. Таулер, И. Царство божие внутри нас / И. Таулер. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. – 101 с.

226. Тацит, К. Диалог об ораторах / К. Тацит // Сочинения: в 2 т. Анналы. Малые произведения. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – 671 с.

227. Тен, И. Философия искусства / И. Тен. – М.: Республика, 1996. – 351 с.

228. Тик, Л. Краски / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.

229. Толмачев, В. М. Неоромантизм / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – ISBN: 5-93264-026-X. – С. 640–646.

230. Травушкин, Н. С. Многожанровый состав художественного целого / Н. С. Травушкин // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск: Изд-во МГУ СПН, 1978. – С. 95–104.

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

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

233. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с.

234. Ференци, Ш. Интроекция и трансфер / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2011. – ISBN 5-9292-0007-6. – 60 с.

235. Ференци, Ш. Истерия и патоневрозы / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2014. – ISBN: 978-5-98904-220-3. – 96 с.

236. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблемы человека в западной культуре. – М.: Политиздат, 1994. – 435 с.

237. Фихте, И. Г. Наукоучение / И. Г. Фихте. – М.: Логос, 2000. – ISBN: 5-01-004662-8. – 192 с.

238. Фихте, И. Г. Назначение человека / И. Г. Фихте // Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение. – М.: Харвест; М.: АСТ, – 784 с.
239. Фишер, К. Воля и рассудок / К. Фишер. – СПб.: Изд-во В. И. Ретенштерн, 1909. – 63 с.
240. Франк, С. Л. Шлейермахер / С. Л. Франк // Речи о религии. Монологи / Ф. Шлейермахер. – СПб.: Алетейя, 1994.– 304 с.
241. Франке, К. История немецкой литературы / К. Франке. – СПб.: Герольд, 1904. – 593 с.
242. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Весь мир, 2003. – ISBN 5-7777-0263-5.– 416 с.
243. Хайдегер, М. Бытие и время / М. Хайдегер. – М.: ad Marginem, 1997.– 1510 с.
244. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
245. Цветков, Ю. Литература венского модерна / Ю. Цветков. – М.: МИК, 2003. – 431 с.
246. Цицерон. Об обязанностях / М. Т. Цицерон // О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М.: Наука, 1993.– 307 с.
247. Цыба, Н. Н. Литературно-критические взгляды Г. Гауптмана / Н. Н. Цыба // Литературно-философские проблемы в контексте современных духовных исканий. – М.: Наука, 1996. – С. 59 – 61.
248. Четверикова, Н. И. О некоторых особенностях композиции немецкой драмы конца XIX – начала XX века / Н. И. Четверикова // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж: Мысль, 1981. – С. 129 – 137.
249. Шарыпина, Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов) / Т. А. Шарыпина. – Н. Новгород: ННГУ, 1998.– 170 с.
250. Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей / М. Шелер. – СПб. : Наука, 1999. – ISBN: 5-02-026812-7– 230 с.
251. Шеллинг, Ф. Идеи к философии природы / Ф. Шеллинг. – СПб.: Наука, 1998.– 518 с.
252. Шеллинг, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – 637 с.

253. Шеллинг, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 2. – 638 с.
254. Шестакова, Н. В. «Возчик Геншель» Г. Гауптмана как драма рока / Н. В. Шестакова // Судьба жанра. – Иркутск: ИГУ 2005. – Вып. № 2. – С. 230 – 239.
255. Шиллер. Статьи по эстетике / Шиллер // Сочинения: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1957. – Т. 6. – 790 с.
256. Шлегель, Ф. Речи о мифологии / Ф. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
257. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель // Сочинения : в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 478 с.
258. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель // Сочинения : в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – 447 с.
259. Шлейермахер, Ф. Д. Речи о религии к образованным людям её презирующим / Ф. Д. Шлейермахер. – СПб.: Наука, 1994. – 335 с.
260. Шопенгауэр, А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992. – 472 с.
261. Шопенгауэр, А. Метафизика любви / А. Шопенгауэр // Избранные работы. – М.: Просвещение, 1992. – С. 371 – 413.
262. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Минск: Харвест, 2007. – ISBN: 978-985-16-9785-0. – 845 с.
263. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М.: Эксмо, 2009. – ISBN: 978-5-699-15818-8 – 797 с.
264. Штейнер, Р. Теософия. Познание высших миров / Р. Штейнер. – М.: Эксмо, 2002. – ISBN 5-94610-012-2. – 892 с.
265. Штерн, К. Становление и исчезновение / К. Штерн. – М.: Эксмо, 1908. – 1240 с.
266. Штраус, Д. Жизнь Иисуса / Д. Штраус. – М.: Республика, 1992. – 447 с.
267. Штраус, Д. Старая и новая вера / Д. Штраус. – М.: Либроком, 2011. – ISBN: 978-5-397-01770-1 – 184 с.
268. Эгинхарт. Жизнь Карла Великого / Эгинхарт. – М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – ISBN: 5-94242-013-0 – 304 с.

269. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Владос, 1999. – ISBN 5-09-006457-1– 360 с.
270. Юнг, К. Г. Ответ Иову / К. Г. Юнг. – М.: АСТ, 2001. – ISBN 5-88925-057-4– 384 с.
271. Юнгеров, П. А. Введение в Ветхий Завет / П. А. Юнгеров // Сочинения: в 2 т. – М.: Изд-во КБ МДА и Фонда «Серафим», 2007. – ISBN 978-5-94420-029-7 – Кн. 1. – 314 с.
272. Юнгеров, П. А. Введение в Ветхий Завет / П. А. Юнгеров // Сочинения: в 2 т. – М.: Изд-во КБ МДА и Фонда «Серафим», 2007. – ISBN 978-5-94420-029-7 – Кн. 2. – 339 с.
273. Albert, K. Das Sein ist Gott. Zur philosophischen Mystik Meister Eckhart / K. Albert // Böhme W. Zu Dir hin. Über Mystische Lebenerfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan. — Frankfurt am Main : Insel, 1987. – S. 65 – 77.
274. Anz, T. Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur / T. Anz. – Stuttgart: Metzler, 1980. – 259 s.
275. Assmann, A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München: Verlag Bek, 1993 – 320 s.
276. Assmann, A. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. – 278 s.
277. Assmann, A. Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann, D. Harth. – Frankfurt am Main: Verlag Fischer, 1991. – 320 s.
278. Assmann, A. Zur Metaphorik der Erinnerung / A. Assmann, D. Harth. – München: Verlag Bek, 1991. – 247 s.
279. Aurmhammer, A. Rittrof. Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900 / A. Aurmhammer. – Frankfurt am Main: Insel, 2002. – ISBN 978-5-8265-0841-1– 205 s.
280. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 1. – 170 s.
281. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 2. – 187 s.
282. Bachmaier, H. Paradigma Moderne / H. Bachmaier. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishers Company, 1990. – 278 s.

283. Bachofen, J. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten / J. Bachofen. – Basel: Bahnmaier, 1857. – 426 s.
284. Bärenbach, E. Herder als Vorläufer Darwin / E. Bärenbach. – Berlin: Weidmann, 1877. – 260 s.
285. Barner, W. Zur Problem der Epochenillusion / W. Barner // Epochenwelle und epochenbewußtsein. – München: Hrsg. R. Herzog und R. Koselleck, 1987. – 670 s.
286. Baumgart, W. G. Hauptmanns Mystik / W. Baumgart // G. Hauptmann zum 80. Geburtage. Kommentar. Biographien, Theater, Literaturwissenschaft. – Breslau: Sclesien Verlag, 1942. – 331 s.
287. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. – 392 s.
288. Becker, S. Kiese H. Literarische Moderne: Begriff und Phänomen / S. Becker. – Berlin: Fischer, 2007. – ISBN: 9783110191141– 550 s.
289. Bernhardt, R. G.Hauptmanns Delphi lag auf Hiddensee. Der Dichter in der Zeit von 1933 bis 1945 / R. Bernhardt. – Berlin: Projekte-Verlag 188. alle, 2006. – ISBN 3-86153-130-5– 231 s.
290. Bialek, E. Czarnecka, M. Carl und G. Hauptmann. Zwischen regionaler Vereinnahmung und europäischer Perspektivierung / E. Bialek. – Dresden: Neisse Verlag, 2006. – ISBN 978-3-944209-40-1. – 434 s.
291. Bise, A. Die Philosophie des Metaphorischen / A. Bise. – Berlin: Voss, 1893. – 324 s.
292. Blankenburg, E. G. Hauptmann Das Friedenfest. Ein Drama in Grenzgebieten des deutschen «konsequenten» Naturalismus / E. Blankenburg. – Berlin: Stavanger, 1987. – 346 s.
293. Blumenberg, H. Licht als Metafer der Wahrheit. Im Verlag der philosophischen Begriffsbildung / H. Blumenberg // Ästhetische und metaphorologische Schriften. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 – S. 139 – 169.
294. Böhme, W. Zu Dir hin. Über Mystische Lebenerfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan / W. Böhme. – Frankfurt am Main: Insel, 1987. – 331 s.
295. Bohrer, K. H. Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne / K. H. Bohrer. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989. – 311 s.

296. Bölsche, W. Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur / W. Bölsche. – Leipzig: E. Diederichs, 1901. – 374 s.
297. Bölsche, W. Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst / W. Bölsche. – Dresden: C. Reissner, 1904. – 351 s.
298. Burckhardt, J. Griechische Kulturgeschichte / J. Burckhardt. – Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1923. – 520 s.
299. Buytendijk, F. Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb / F. Buytendijk. – Berlin: Wolf, 1933. – 164 s.
300. Cowen, R. G. Hauptmann. Kommentar zur dramatischen Werk / R. Cowen. – München: Winkler Verlag, 1981. – 230 s.
301. Curtius, E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / E. R. Curtius. – Tübingen und Basel: Franke Verlag, 1993. – 607 s.
302. Deppermann, M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation / M. Deppermann // «Die Schaubüne» in der Epoche des Freischütz. – Salzburg: Verlag MuellerßSpeiser, 2009. – S. 23 – 56.
303. Dilthey, W. Das Wesen der Philosophie / W. Dilthey. – Hamburg: F. Meiner Verlag, 1984. – 217 s.
304. Driesch, H. Philosophie des Organischen. Bd1/2 H. Driesch. – Leipzig: W. Engelmann, 1909. – 1241 s.
305. Dülmen, R. Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart / R. Dülmen. – Darmstadt: WBG, 2001. – 460 s.
306. Du Prel. Das Rätsel des Menschen / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006.— ISBN 5-902490-02-2 –.775 s.
307. Du Prel. Der Spiritismus / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006. – ISBN 3-89094-487-6. – 72 s.
308. Du Prel. Die Psyche und das Ewige. Grundriß einer transzendentalen Psychologie / Du Prel. – Leipzig: Ficher, Pforzheim, 1971. – 357 s.
309. Ebrechte, A. Das individuelle Ganze. Zum Ernst P. Der Weg zur Form / A. Ebrechte. – München: WBG, 1928. – 529 s.
310. Eloesser, A. Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte des 18 und 19 Jahrhundert / A. Eloesser. – Berlin: Herz, 1898. – 218 s.

311. Erdmann, G. G. Hauptmann. Neue Akzente, neue Aspekte: Vorträge im G. Hauptmann Museum Erkner / G. Erdmann. – Berlin: Stapp Verlag, 1922. – 179 s.
312. Ernst, P. Der Weg zur Form / P. Ernst. – München: WBG, 1928. – 529 s.
313. Fähnders, W. Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910 / W. Fähnders. – Stuttgart: Deutscher Verlags – Anstalt, 1987. – 421 s.
314. Fick, M. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende / M. Fick. – Tübingen: Niemeyer, 1993. – 652 s.
315. Fischer, M. Augenblicke um 1900. Literatur, Philosophie, Psychoanalyse und Lebenswelt zur Zeit der Jahrhundertwende / M. Fischer // Studien zur deutschen Literatur. – Frankfurt am Main: Lang, 1986. – Bd. 11. – 469 s.
316. Forel, A. Der Hypnotismus. Seine psychologische, psychophysiologische und therapeutische Bedeutung oder Die Suggestion und Psychotherapie / A. Forel. – Stuttgart: F. Enke, 1907. – 287 s.
317. Fröl, E. Der Weber in Revision. Untersuchungen zu Quellen. Struktur und Intention von Hauptmanns Weberdrama / E. Fröl. – Frankfurt am Main: Lang, 2005. – ISBN 978-3-11-019500-2 – 321 s.
318. Gadamer, H. G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / H. G. Gadamer. – Tübingen: Mohr Siebeck, 1999. – 495 s.
319. Gafert, K. Die soziale Frage in Literatur und Kunst des XIX Jahrhundert. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes / K. Gafert. – Kronberg: Comelsen Vlg. Scriptor, 1973. – 530 s.
320. Gebhart, A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk / A. Gebhart. – Marburg: Tectum Verlag, 2005. – ISBN: 3-355-00122-8 – 95 s.
321. Gerth, K. Die Poetik des Sturm und Drang / K. Gerth // W. Hinck. – Kronberg: Sturm und Drang. Hrsg. v. Walter Hinck, 1978. – 223 s.
322. Gieserberg, M. Gestaltene Kräfte des Dramas bei G. Hauptmann, Untersuchung an vier Werken (Der Weise Heiland, Michael Kramer, Der arme Heinrich, Die Ratten) / M. Gieserberg. – Diss. Universität Bonn, 1955. – 267 s.

323. Goethe, W. Antik und Modern / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 338 – 345.
324. Goethe, W. Die Natur / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 12. – S. 10 – 14.
325. Goethe, W. Farbenlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 12. – S. 88 – 164.
326. Goethe, W. Naturlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 18 – 24.
327. Goethe, W. Shakespeare und kein Ende! / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 323 – 336.
328. Goethe, W. Winckelmann / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 254 – 258.
329. Goethe, W. Zum Schakspears Tag / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 5 – 10.
330. Gögler, A. Antikerezeption im literarischen Expressionismus / A. Gögler. – Berlin: Elektrischer Verlag, 2012. – ISBN 978-3-86596-377-2. – 102 s.
331. Graevenitz, G. Konzepte der Moderne. Germanistisches Symposium der DFG / G. Graevenitz. – Stuttgart– Leipzig: Metzler, 1999. – 702 s.
332. Grieger, M. Die Symvolik in G. Hauptmanns Glashüttenmärchen und Pippa tanzt / M. Grieger. – Berlin: Freie Universität, 1985. – 328 s.
333. Groos, K. Die Spiele der Menschen / K. Groos. – Iena: G. Fischer, 1899. – 538 s.
334. Guthke, K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmann / K. Guthke // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. – University of California, 1958. – 122 s.
335. Guthke, K. Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart / K. Guthke. – Göttingen, Zürich: Vandenhoeck, 1971. – 372 s.
336. Guthke, K. G. Hauptmann / K. Guthke. – München: Franke, 1980. – 320 s.

337. Guthke, K. G. Hauptmann. Weltbild im Werk / K. Guthke. – München: Franke, 1984. – 290 s.
338. Habermas, J. Der philosophische diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen / J. Habermas. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. – 416 s.
339. Hamann, H. Kreuzzüge des Philologen / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.
340. Hamann, H. Sokratische Denkwürdigkeiten / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.
341. Hans, W. Der alte Hilde / W. Hans // Hoefert S. Internationale Bibliographie zum Werk G. Hauptmann. – Berlin: Erich Schmidt, 1989. – S. 250 – 259.
342. Hartmann, E. Die Philosophie des Unbewussten / E. Hartmann. – Berlin: Carl Duncker, 1876. – 570 s.
343. Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend / G. Hauptmann. – Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. – 901 S.
344. Hauptmann, G. Das Buch der Leidenschaft / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer Verlag, 1976. – 450 s.
345. Hauptmann, G. Die Kunst des Dramas / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1965. – 246 s.
346. Hauptmann, G. Die Reden / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. – Berlin: Fischer Verlag, 1963. – B. XVI. – 1045 s.
347. Hauptmann, G. Griechische Frühling / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer, 1908. – 226 s.
348. Hauptmann, G. Italienische Reise / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1976. – 230 s.
349. Hauptmann, G. Notizkalender 1889 bis 1891 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 532 s.
350. Hauptmann, G. Sonnen. Meditationen / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 11. – S. 3 – 28.
351. Hauptmann, G. Tagebuch 1892 – 1894 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 282 s.

352. Hauptmann, G. Tagebuecher 1897 – 1905 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 790 s.
353. Hauptmann, G. Tintoretto / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 12. – S. 3 – 26.
354. Hebbel, F. Ein wort über Drama / F. Hebbel // Hebbels Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 1. – S. 1 – 11.
355. Hedel, G. W. Fr. Phänomenologie des Geistes / G. W. Fr. Hedel. – Hamburg: Meiner Verlag, 1988. – 631 s.
356. Heidegger, M. Sein und Zeit / M. Heidegger. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986. – 445 s.
357. Heine, H. Die romantische Schule / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. —Berlin und Weimar.: Aufbau Verlag, — B.4. — S. 189–341.
358. Heine, H. Zur Geschichte der Religion und Philosophi in Deutschland / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 5. – S. 5 – 151.
359. Hemmerich, G. Überlegungen zum Phänomen der Moderne und Geschichte / G. Hemmerich // Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarische Moderne in Theorie und Deutung. U. Fülleborn. – München: Hrsg. T. Elm und G. Hemmerich, 1982. – S. 23 – 41.
360. Herbert, G. G. Hauptmanns magischen Schöpfertum / G. Herbert // Das unzerstörbare Erbe: Dichter der. Weltliteratur, 15 Essays. – München: Athos-Verlag, 1973. – 235 s.
361. Herder, J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit / J. G. Herder // Herders Werke in füne Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 4. – 465 s.
362. Herder, J. G. Shakespeare / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1978. – B. 2. – S. 201 – 227.
363. Herder, J. G. J. Winckelmann / J. G. Herder // Herders Werke in füne Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 2. – S. 336 – 347.
364. Heuser, F. W. J. G. Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen / F. W. J. Heuser. – Tübingen: Niemeyer, 1960. – 432 s.
365. Hillebrand, K. Ästetik des Nihilismus.Von Romantik zum Modernismus / K. Hillebrant. – Stuttgart: Verlag Metzler, 1991. – 237 s.

366. Hillebrand, K. Naturalistische Dramen G. Hauptmanns «Die Weber», «Rosa Bernd», «Die Ratten». Tematik, Entstehung, Struktur / K. Hillebrand. – München: Oldenburg Verlag, 1983. – 405 s.
367. Hillebrand, K. G. Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien / K. Hillebrand. – Wloclawek, 2006. – ISBN: 5-94661-041-4– 506 s.
368. Hoefert, S. G. Hauptmann / S. Hoefert. – Stuttgart: Metzler, 1982. – 136 s.
369. Holz, A. Die befreite deutsche Worterkunft / A. Holz. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.
370. Holz, A. Idee und Gestaltung des Phantasmus / A. Holz // Holz A. Die befreite deutsche Worterkunft. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.
371. Huch, R. Ausbreitung und Verfall der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1902. – 324 s.
372. Huch, R. Blüthezeit der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1899. – 481 s.
373. Jutta, Osinski. Katholizismus und deutsche Literatur im 19 Jahrhundert / Osinski Jutta. – Paderborn: Schöningh, 1993.– 447 s.
374. Kant, I. Kritik der reinen Vernunft / I. Kant. – Stuttgart: Reklam-Verlag, 1993. – S. 760.
375. Keckeis, G. Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang / G. Keckeis. – Berlin: Fischer, 1907. – 421 s.
376. Kemper, D. Ideengeschichte vs. Transferforschung / D. Kemper // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – М.: Языки славян. культуры, 2004.– Т. VIII. – С. 51 – 60.
377. Kemper, D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode / D. Kemper // Germanistische Jahrbuch GUS «Das Wort». Hrsg. von M. Vollstedt im Auftrag des DAAD. – Moskau, 2003. – S. 161 – 202.
378. Kluge, G. Hanneles Tod und Verklärung. Studien und Vorstudien zu G. Hauptmanns «Hanneles Himmelfahrt / G. Kluge // H. P. Bayerdörfer u.a. Hgg, Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. – Tübingen: Niemeyer, 1978. – S. 139 – 165.
379. Koller, H. Die Mimesis in der Antike. Nachhmung. Darstellung. Ausdruck / H. Koller. – Berne: Franke, 1954. – 235 s.

380. Krappe, A. H. The sources of Serizzo's Sei Giornate / A. H. Krappe. –Indiano University – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
381. Landauer, G. Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mautners Sprachkritik / G. Landauer. – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
382. Langbehn, J. Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen / J. Langbehn. – Leipzig: Hirschfeld, 1890. – 352 s.
383. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.
384. Lehmann, J. G. Hauptmann. Die Weber / J. Lehmann // Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhundert. – Stuttgart: Metzler, 1997.– S. 306 – 328.
385. Lenz, S. Anmerkungen übers Theater / S. Lenz // Lenz Werke. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1980. – S. 356 – 387.
386. Lenz, W. Seidensticker. Ferne und Nähe der Antike / W. Lenz. – Stuttgart: Metzler, 2002. – ISBN 5-85251 -023--8– S. 186 – 196.
387. Leppmann, W. G. Hauptmann. Eine Biographie / W. Leppmann. – Berlin: Ullstein Taschenbuchverlag, 2007. – ISBN: 978-3548369570– 415 s.
388. Leppmann, W. G. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit / W. G. Leppmann. – Bern: Scherz Verlag, 1986. – 415 s.
389. Lessing, G. Die Erziehung des Menschengeschlecht / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 289 – 317.
390. Lessing, G. Durch Spinoza ist Leibniz nun auf die Spur der vorherbestimmten Harmonie gekommen / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 245 – 249.
391. Lessing, G. Hamburgische Dramaturgie / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – 4 B.– 410 s.
392. Lessing, G. Über die Wirklichkeit der Dinge auser Gott / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 243 – 246.
393. Linne, F. Die Sagen und Märchendramenn: ihre Quellen / F. Linne. – Diss – Köln,1922. – 289 s.
394. Lublinski, S. Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Mit einer Bibliographie von J. Braakenburg neuhrsg.v. G. Wunberg / S. Lublinski. – Tübingen: M. Niemeyer, 1976. – 461 s.

395. Luhmann, N. Die Kunst der Gesellschaft / N. Luhmann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. – 1164 s.
396. Machatzke, M. Dichtung und Dichter an der Wende des 19. Jahrhunderts / M. Machatzke // G. Hauptmann. Italienische Reise. Tagebuch aufzeichnung. – Berlin: Propyläen, 1976. – S. 187 – 219.
397. Machatzke, M. Geistige Welt um 1900 / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1897 bis 1905. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1987. – S. 687 – 733.
398. Machatzke, M. G. Hauptmann in Schreiberhau / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1892. -1894. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1985. – S. 225 – 262.
399. Makropoulos, M. Modernität als Kontingenzzkultur / M. Makropoulos // Kontingens. Poetik und Hermeneutik. Gerhart von Graevenitz und Odo Marguard. – München: Fink, 1998.– Bd. 7. – 174 s.
400. Marcuse, L. Hauptmann's Dramen, die Tragödie der Verstockung / L. Marcuse // G. Hauptmann. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. – 429 s.
401. Martini, Fr. Modern, die Modern / Fr. Martini // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte – Berlin: de Gruyter, 1965. – Bd. 2. – S. 391– 415.
402. Martini, Fr. Nachwort zu: G. Hauptmann: Der arme Heinrich / Fr. Martini // Reclam Uniwersalbibliothek 86422.– Stuttgart: Reklam, 1985. – S. 87 – 94.
403. Mayer, H. G. Hauptmann und die Mitte / H. Mayer. – Berlin: Fischer, 1962. – 481 s.
404. Meier, C. E. Das Motiv des Selbstmords im Werk G. Hauptmanns / C. E. Meier. – Würzburg: Ergon Verlag, 2005. – ISBN: 3-932704-75-4 – 612 s.
405. Mellen, Ph. G. Hauptmann – J. Boehme / Ph. Mellen // P. Sprendel / P. Mellen. Hauptmann. – Frankfurt am Main; Bern; New York, 1986. – S. 93 –125.
406. Meyer, Thea. Theorie des Naturalismus / T. Meyer. – Stuttgart: Reklam, 2008. – ISBN. 3-15-009475-5 – 326 s.
407. Müller, R. Kosmos und Psyche in G. Hauptmanns Glashüttenmärchen «Und Pippa tanzt» / R Müller // Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhundert. – Wien, 1951. – S. 291 – 406.

408. Müller, R. Prometheus. Das Bild des Menschen bei G. Hauptmann / R Müller // Phaidros. – 1948. – № 2. – S. 40 – 62.
409. Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. – Stuttgart: J.B. Metzler, 1987 – 778s.
410. Nietzsche, Fr. Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik / Fr. Nietzsche // Kritische Gesamtausgabe. – Berlin, 1972. – Bd. I. – 137 s.
411. Oberembt, G. G. Hauptmann: Der Biberpelz. Eine naturalistische Komödie / G. Oberembt. – München: Winkler, 1987. – 480 s.
412. Oberembt, G. Jenseits der Moral. Der Biberpelz / G. Oberembt // Ders. Grossenstadt, Landschaft. Augenblick. Über die Tradition von Motiven im Werk G. Hauptmanns. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 1999. – S. 37 – 51.
413. Pfister, M. Das Drama. Theorie und Analyse / M. Pfister. – München: Fink, 2001. – ISBN 3-7705-1368-1. – 240 s.
414. Pohl, G. Bin ich noch in meinem Haus? Die Tage G. Hauptmanns / G. Pohl. – Leipzig: Plötter Verlag, 2011. – 126 s.
415. Rasch, W. Die literarische Decadence um 1900 / W. Rasch. – München : Beck, 1986. – 285 s.
416. Rasch, W. G. Hauptmanns Drama «Und Pippa tanzt» / W. G. Rasch // Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. – Stuttgart: Metzler, 1967. – S. 96 – 123.
417. Rasch, W. Zur deutschen Literatur seit Jahrhundertwende / W. Rasch. – Stuttgart: Metzler, 1962. – 401 s.
418. Rautenberg, U. Hartmann von Aue, Der arme Heinrich / U. Rautenberg. – Stuttgart: Reclam, 1987. – 104 s.
419. Reichart, Walter A. Ein Leben für G. Hauptmann / W. A. Reichart. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1991. – 167 s.
420. Rey, W. Der Schluß der Weber. Zur Aktualität G. Hauptmanns in unserer Zeit / W. Rey // The german Quarterly, Cherry Hill. – N.J., 55, 1982. – № 2. – S. 141 –163.
421. Ricoeur, P. Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik / P. Ricoeur // Texte zur Literaturgeschichte der Gegenwart. – Stuttgart: Reclam, 1990. – 464 S.
422. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zwei Bänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B.1. – 319 s.

423. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zwei Bänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B. 2. – 135 s.
424. Roloff, V. Tradition und Modernität. Aspekte der Auseinandersetzung zwischen Antikes und Moderne / V. Roloff. – Berlin: R. Hobbing-Essen, 1989. – 240 s.
425. Roters, E. Weltgeist, wo bist du? Monismus, Pantheismus, Individualismus / E. Roters // Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den Berliner Festwochen 1984. – Berlin: Berlinischen Galerie, 1984. – S. 375 – 393.
426. Rorty, R. Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. – 437 s.
427. Rorty, R. Kontingens, Ironie und Solidarität / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. – 328 s.
428. Santini, Darina. G. Hauptmann zwischen Moderne und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie / D. Santini. – Berlin: Erich Schmidt, 1998. – 173 s.
429. Scheuer, H. G. Hauptmann. «Das Friedenfest». Zum Familiendrama im deutschen Naturalismus / H. Scheuer // Deutschen Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur im Umbruch. – Bern; Frankfurt am Main: R. Leroy und E. Pastor, 1991. – S. 389 – 436.
430. Schelling, F. W. System des transzendentalen Idealismus. Ausgewählte Werke. BDI / F. W. Schelling. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. – S. 395 – 702.
431. Schiemann, P. Auf dem Wege zum neuen Drama. Ein literarhistorischer Versuch / P. Schiemann. – Leipzig: Neue Verlag, 1912. – 134 s.
432. Schildberg-Schroth, G. G. Hauptmann. Die Weber / G. Schildberg-Schroth. – Frankfurt am Main: Verlag Diesterweg, 1983. – 86 s.
433. Schiller, F. Über naive und sentimentalische Dichtung / F. Schiller // Schillers Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – B. 1. – S. 248 – 345.
434. Schirmacher, W. Natur, Geschichte, Utopie: Philosophie als Zeitkritik im XIX – XX Jahrhundert / W. Schirmacher // Von kommenden Zeiten. Geschichtsprophetien im XIX – XX Jahrhundert. – Stuttgart und Bonn: Burg, 1984. – 312 s.

435. Schmeling, M. Der labirinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell / M. Schmeling. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1986. – 358 s.
436. Schmitz, W. G. Hauptmanns dichterisches Wohnen / W. Schmitz. – Dresden: Thelem, 2010. – ISBN 978-3-935712-36-1 – 322 s.
437. Schneidewin, M. Das Räthsel des G. Hauptmanns Märchen-drama / M. Schneidewin. – Leipzig: Fleischer, 1897. – 89 s.
438. Schreiber, H. G. Hauptmann und Irrationale / H. Schreiber. – Wien; Leipzig: J. Schönleitner, 1946. – 232 s.
439. Schrimpf, H. J. G. Hauptmann: Wege der Forschung / H. J. Schrimpf. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. – 550 s.
440. Schopenhauer, A. Die Welt als Wille und Vorstellung / A. Schopenhauer // Schopenhauer A. Sämtliche Werke. – Darmstadt: Selbstverlag, 1974. – Bd. I. – 430 s.
441. Schweissinger, M. G. Hauptmann und seine historische Dramen / M. Schweissinger. – Aachen: Schaiker Verlag, 2008. – ISBN:978-5-9795-0950-1 – 336 s.
442. Schwende, R. Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmann, Hesse und der Brüder Mann um 1900 / R. Schwende. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. – 235 s.
443. Sprengel, P. Der Dichter stand auf hoher Küste. G. Hauptmann im Dritten Reich / P. Sprengel. – Berlin: Propyläen, 2009. – ISBN 978-3-549-07311-7 – 400 s.
444. Sprengel, P. Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1985. – 230 s.
445. Sprengel, P. G. Hauptmann / P. Sprengel // Deutsche Dichter der XX Jahrhunderts. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1996. – 490 s.
446. Sprengel, P. G. Hauptmann / P. Sprengel // Gunter Grimm, Fr. Reiner Max. – Stuttgart: Deutsche Dichter, 1993. – S. 530.
447. Sprengel, P. G. Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographi / P. Sprengel. – München: C.H. Beck, 2012. – ISBN 3-406-09484-8. – 848 s.
448. Sprengel, P. G. Hauptmann: Die Weber. Ein riskanter Balanceakt / P. Sprengel // Dramen des Naturalismus. Interpretationen. – Stuttgart: Reklam, 1988. – S. 107 – 145.

449. Sprengel, P. G. Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung / P. Sprengel. – München: Beck, 1984. – 298 s.
450. Sprengel, P. Krzysztof A. G. Hauptmann: Autor des 20 Jahrhunderts. / P. Sprengel. – Würzburg, Königshausen: Neumann, 1991. – 196 s.
451. Sprengel, P. Mellen P. G. Hauptmann. Forschung. Neue Beiträge. Frankfurt am Main / P. Sprengel. – New York: P. Lang, 1986. – 420 s.
452. Sprengel, P. Todessehnsucht und Totenkult bei G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Neue deutsche Hefte 33, 1986. – S. 11 – 34.
453. Spörl, U. Gottlose Mystik in der Literatur um die Jahrhundertwende / U. Spörl. – Paderborn; München; Wien; Zürich, 1997 – 427 s.
454. Staiger, E. Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. – Zürich: Atlantis Verlag, 1957. – 273 s.
455. Stroszeck, H. «Sie haben furchtbar, furchtbar». Verschweigung und Problemstruktur in G. Hauptmanns «Das Fridenfest» / H. Stroszeck // Euphorion 84. – 1990. – S. 237 – 268.
456. Szondi, P. Theorie des modernen Dramas 1880 – 1950 / P. Szondi. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. – 392 s.
457. Tempel, B. Ein Versuch über G. Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis / B. Tempel. – Dresden: Thelem, 2010. – ISBN 978-3-942411-01-1 – 284 s.
458. Vietta, S. Ästhetik der Moderne / S. Vietta. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. – ISBN: 978-3-7705-4974-0 – 329 s.
459. Vietta, S. Die literarische Moderne / S. Vietta. – Stuttgart: Metzler, 1992. – 361 s.
460. Voigt, F. Hauptmann und die Antike / F. Voigt. – Berlin: E. Schmidt, 1965. – 291 s.
461. Voigt, F. G. Hauptmann. Der Schlesier / F. Voigt. – Würzburg: Bergstadtverlag W. G. Korn, 1988. – 106 s.
462. Voigt, F. G. Hauptmann und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte des Fortlebens Schakespear's in Deutschland / F. Voigt, W. Reichart. – Breslau, 1938. – 152 s.
463. Wagner, E. M. Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur um XX Jahrhundert / M. Wagner. Stuttgart: Metzler, 1989. c– 621 s.

464. Wagner, E. M. G. Hauptmanns Griechendramen. Ein Betrag zu dem Verhältnis von Psyche und Mythos. Diss. / E. M. Wagner. – Kiel, 1968. – 321 s.
465. Walach, D. G. Hauptmann. Die Weber / D. Walach. – Stuttgart: P. Reclam, 1999. – ISBN: 5-8026-0035-7 – 227 s.
466. Werner, J. Der Glaube der Weber. Sozialgeschichtliche Nachträge / J. Werner // Diskussion Deutsch. – Frankfurt am Main. – Jg. 13 – Februar / März 1982. – H. 63, – S. 58 – 69.
467. Wiedersich, A. Frauengestalten G. Hauptmann / A. Wiedersich. – Berlin: Fischer, 1923. – 421 s.
468. Wiese, L. G. Hauptmann: Bahnwärter Thiel / L. Wiese. – München: Oldenbourg, 2007. – ISBN: 3920111214 – 235 s.
469. Will, W. Erinnerungen an G. Hauptmann / W. Will. – Berlin: Fischer, 1932. – 135 s.
470. Will, W. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Symbolsprache in Werke G. Hauptmann / W. Will. – Köln : Felix Meiner, 1962. – 623 s.
471. Winkelmann, J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst / J. J. Winkelmann // Winkelmanns Werke in zwei Band. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1982. – B.1. – S. 1 – 37.
472. Winkelmann, J. J. Geschichte der Kunst des Altertums / J. J. Winkelmann // Winkelmanns Werke in zwei Band. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1982. – B. 2. – S. 123 – 367.
473. Witkowski, G. Das deutsche drama des neunzehnten Jahrhunderts / G. Witkowski. – Leipzig: Teubner, 1923. – 123 s.

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Гартман, Э. Философия бессознательного / Э. Гартман. – М.: Либроком, 1973. – 543 с.
2. Гартман, Н. Этика / Н. Гартман. – М.: Владимир Даль, 2002. – 708 с. – ISBN 5-93615-016-X
3. Гейнке, Г. Натурфилософия / Г. Гейнке. – СПб., 1900. – 83 с.
4. Геккель, Э. Бог в природе / Э. Геккель. – СПб., 1906. – 39 с.
5. Геккель, Э. Лекции по естествознанию и философии / Э. Геккель. – СПб.: Вестник Знания, 1913. – 95 с.
6. Геккель, Э. Мировые загадки / Э. Геккель. – М.: Гос. антирелигиоз. изд-во, 1937. – 525 с.
7. Геккель, Э. Монизм или связь между религией и наукой / Э. Геккель. – Лейпциг – Санкт-Петербург: Мысль, 1907. – 67 с.
8. Гельмгольц, Г. Философия и научное исследование зрения / Г. Гельмгольц. – М.: Либроком, 2010. – 32с. – ISBN 978-5-397-01721
9. Грациан, И. Согласование несогласных канонов («Декрет») / И. Грациан // Антология мировой правовой мысли // Соч. В 5 т. – М.: Мысль, 1992. – Т. 2. – 833 с.
10. Грациан, И. Средневековые исторические источники Востока и Запада [Электронный ресурс] / И. Грациан. – URL: http://www.vostlit.info/Texts/Dokumenty/Italy/XII/Ioann_Gratian/text1.phtml?id=9429 (дата обращения 3.04.2016).
11. Григорий Великий-Двоеслов. Диалоги. Собеседования о жизни Итальянских отцов и о бессмертии души / Г. Великий-Двоеслов. – М.: Сибир. Благовонница, 2012. – 214 с. – ISBN: 978-5-91362-541-0
12. Гвоздев, А. А. Западно-европейский театр на рубеже XIX – XX столетий / А. А. Гвоздев. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 375 с.
13. Дильтей, В. Герменевтика / В. Дильтей. – М.: Эксмо, 2001. – 531 с. – ISBN: 5-7333-0240-2
14. Дюпрел, К. Философия мистики / К. Дюпрел. – М.: Эксмо, 2006. – 592 с. – ISBN: 5-699-15837-5
15. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – 224 с. – ISBN: 978-5-389-09048-4
16. Ницше, Ф. Об истине и лжи / Ф. Ницше // О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать

- молотом. О философах. Об истине и лжи. – Минск: Харвест, 2003.– 384 с. – ISBN: 985-13-1221-5
17. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – 759 с. – ISBN: 5-94643-099-8
18. Ницше, Ф. Сумерки идолов / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушкин. б-ка, 2006. – С. 447 – 535. – ISBN: 5-94643-099-
19. Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – 399 с.
20. Мальчуков, Л. И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана. К вопросу о художественном методе писателя / Л. И. Мальчуков // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2009. – С. 62 – 99. – ISBN 978-5-8021-0995
21. Мандель, Е. М. Драматическое искусство Г. Гауптмана конца XIX –начала XX века / Е. М. Мандель. – Л.: АДД, 1976. – 48 с.
22. Мандель, Е. М. Драматургическое искусство конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Саратов : Новое время, 1972. – 115 с.
23. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация / Г. Маркузе. – М.: Изд-во АСТ, 1994 – 468 с.
24. Стадников, Г. В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы / Г. В. Стадников // А. Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – СПб.: Наука, 2011. – 356 с. – ISBN: 5-02-028294-4
25. Цыба, Н. Н. Литературно-критические взгляды Г. Гауптмана / Н. Н. Цыба // Литературно-философские проблемы в контексте современных духовных исканий. – М.: Наука, 1996. – С. 59 – 61.
26. Четверикова, Н. И. О некоторых особенностях композиции немецкой драмы конца XIX – начала XX века / Н. И. Четверикова // Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. – Воронеж: Мысль, 1981. – С. 129 – 137.
27. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhkampf, 1986. – 392 s.
28. Becker, S. Kiese H. Literarische Moderne: Begriff und Phänomen / S. Becker. – Berlin: Fischer, 2007.– 550 s. – ISBN: 9783110191141

29. Machatzke, M. Dichtung und Dichter an der Wende des 19. Jahrhunderts / M. Machatzke // G. Hauptmann. Italienische Reise. Tagebuchaufzeichnung. – Berlin: Propyläen, 1976. – S. 187 – 219.
30. Machatzke, M. Geistige Welt um 1900 / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1897 bis 1905. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1987. – S. 687 – 733.
31. Machatzke, M. G. Hauptmann in Schreiberhau / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1892. -1894. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfurt am M: Propyläen, 1985. – S. 225 – 262.
32. Hauptmann, G. Vor Sonnenaufgang / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. G. Fischer. – Berlin: Aufbau, 1962. – B. I. – S. 25 – 177.
33. Heine, H. Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag., 1987 – B. 5. – S. 5 – 151.
34. Herbert, G. G. Hauptmanns magischen Schöpfertum / G. Herbert // Das unzerstörbare Erbe: Dichter der Weltliteratur, 15 Essays. – München: Athos-Verlag, 1973. – 235 s
35. Hillebrand, K. G. Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien / K. Hillebrand. – Wloclawek, 2006.– 506 s. – ISBN: 5-94661-041-4
36. Hoefert, S. G. Hauptmann / S. Hoefert. – Stuttgart: Metzner, 1982. – 136 s.
37. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.
38. Makropoulos, M. Modernität als Kontingenzkultur / M. Makropoulos // Kontingens. Poetik und Hermeneutik. Gerhart von Graevenitz und Odo Marguard. – München: Fink, 1998.– Bd. 7. – 174 s.
39. Marcuse, L. Hauptmann's Dramen, die Tragödie der Verstockung / L. Marcuse // G. Hauptmann. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. – 429 s.
40. Meier, C. E. Das Motiv des Selbstmords im Werk G. Hauptmanns / C. E. Meier. – Würzburg: Ergon Verlag, 2005. – 612 s. – ISBN: 3-932704-75-4
41. Mellen, Ph. G. Hauptmann – J. Boehme / Ph. Mellen // P. Sprenzel / P. Mellen. Hauptmann. – Frankfurt am Main; Bern; New York, 1986. – S. 93 –125.

42. Schwende, R. Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmann, Hesse und der Brüder Mann um 1900 / R. Schwende. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. – 235 s.
43. Wiedersich, A. Frauengestalten G. Hauptmann / A. Wiedersich. – Berlin: Fischer, 1923. – 421 s.

Учебное электронное издание

СКЛИЗКОВА Алла Персиевна

ГЕРОЙ МОДЕРНА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ Г. ГАУПТМАНА

Учебное пособие

Издается в авторской редакции

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10;
Adobe Reader; дисковод DVD-ROM.

Тираж 25 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Кафедра русской и зарубежной филологии
vladphilolog@yandex.ru
burelomy@list.ru