

Владимирский государственный университет

А. П. СКЛИЗКОВА

**АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ
В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ
Г. ГАУПТМАНА**

Учебное пособие

Владимир 2022

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

АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ
В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ
Г. ГАУПТМАНА

Учебное пособие

Электронное издание



Владимир 2022

ISBN 978-5-9984-1615-6

© ВлГУ, 2022

© Склизкова А. П., 2022

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.

Античные реминисценции в ранней драматургии Г. Гауптмана :
учеб. пособие / А. П. Склизкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г.
Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 417 с. – ISBN 978-5-
9984-1615-6. – Электрон. дан. (3,51 Мб). – 1 электрон. опт. диск
(DVD-R). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ;
Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Посвящено осмыслению античных реминисценций в ранних драмах
Г. Гауптмана, которые, имеющие в основе немецкий сюжет, могут
прочитываться как «античные». В пособии подвергаются анализу не только
драмы Гауптмана, но и даются фрагменты статей ведущих отечественных и
немецких литературоведов, что позволяет наиболее полно разобраться в
вопросе, касающемся влияния античности на немецкую литературу конца XIX –
начала XX века.

Предназначено для студентов-филологов, магистров, аспирантов, а также
может быть полезно всем интересующимся 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 978-5-9984-1615-6

© ВлГУ, 2022
© Склизкова А. П., 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Раздел 1. ФИЛОСОФСКО-ОБРАЗНАЯ МОДИФИКАЦИЯ АНТИЧНЫХ ПОСТУЛАТОВ НА РУБЕЖЕ XIX – XX СТОЛЕТИЯ	8
Раздел 2. ДРАМАТИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО «ГРЕЧЕСКОГО» МИРА И ТРАГЕДИЯ СОВРЕМЕННОГО «ГРЕЧЕСКОГО» ЧЕЛОВЕКА В РАННИХ ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА	75
Раздел 3. АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РАННИХ ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА. ДРАМАТИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО «ГРЕЧЕСКОГО» МИРА И ТРАГЕДИЯ СОВРЕМЕННОГО «ГРЕЧЕСКОГО» ЧЕЛОВЕКА	141
3.1. Философия рока в «греческой» драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель»: самопознание – миропознание	141
3.2. Трагический разлад личности и мира в драме Г. Гауптмана «Роза Бернд»	195
3.3. Философия мистерии в «античной» драме Г. Гауптмана «Бедный Генрих»: постижение тайны мира и тайны человека	250
МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ	345
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	380
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	381
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	413

ВВЕДЕНИЕ

Г. Гауптман является одним из тех мыслителей и художников слова, кто на рубеже XIX–XX вв. вновь «открывает» Грецию. Практически все исследователи признают непревзойденное величие писателя в движении нового эллинизма, начало которому было положено Ф. Ницше. Между тем литературоведы, говоря об античных реминисценциях в творчестве Г. Гауптмана, обращают внимание только на его поздние драмы¹. Однако не менее важно «греческое» прочтение ранних произведений Г. Гауптмана. В них отсутствует античный сюжет, однако есть глобальное греческое переживание, то, о котором писал Гете в статье «Античность и современность» («Antik und Modern»): «Каждый пусть будет греком на свой лад, но пусть будет» («Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei' s») [322, s. 342]. Подобное переживание свойственно художникам слова времени модерна. Тесная связь с ними Г. Гауптмана явственно обнаруживает себя в обращении к античной традиции, в стремлении понять ее и истолковать по-новому. Такое субъективное истолкование свидетельствует о «концепте индивидуальности» [156, с. 1], «концепте самоопределения личности в эпоху модерна» [156, с. 12], что наиболее отчетливо проявляется в духовном сближении со своим временем и в определенной дистанции от него. Включение Г. Гауптмана в эпоху позволяет выявить сходные направления мышления, но при этом не менее важны те глубинные влияния, которые свидетельствуют об определенном «выборе источника как предмета творческого усвоения <...> принимающей стороны» [223, с. 22].

«Принимающей стороной» являются, в контексте размышлений об античности, и эпоха рубежа XIX–XX вв, и взгляды Г. Гауптмана. В этом плане необходимо затронуть сразу несколько вопросов. Они

1 А. Armhammer. T. Pittrof. Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike Rezeption um 1900. Berlin, 2002. Daria Santinic. G. Hauptmann zwischen Modernität und tradition. Neue Perspektiven zur Atriden Tetralogie. Stutgart, 1998. A. Göglер. Antikerezeption im literarischen Expressionismus. Berlin, 2011.

связаны с осознанием Античности в прошлые столетия и в современное Гауптману время. Такое осознание является чрезвычайно сложным процессом. Античность как культурный феномен самораскрывает себя в веках, доказывает своей непрерывной востребованностью собственную неисчерпаемость, непрерывную и необходимую познаваемость. Она становится, по выражению теолога, философа, культуролога Е. Трельча (Ernst Troeltsch) (1865 – 1923) «"духовной вибрацией" всех эпох, объединяет их, стирает пространственно-временные рамки» [230, с. 604]. Можно говорить о глобальном процессе модерна, связанном с внутренней коммуникацией времен, с их согласованностью друг с другом на основании теснейшего сплава с греческой культурой. Не случайно Курциус, подчеркивая безмерное влияние Античности, указывает, что «она сама исторически возникает, <...> творчески воздействует на современный мир» [300, с. 29]. Глубинную сущность такого воздействия Курциус демонстрирует на примере терминологического осмысления «Старого завета» и «Нового Завета». Он, бесспорно, не относит их к Античности, дело не во временных рамках, и даже не в понятиях и представлениях о конкретной эпохе, а в неких внутренних свойствах. Поэтому Курциус и называет их двумя феноменами культурного поворота, призывает «следовать за духовной, сакральной историей» [300, с. 261], в ней «изначально выделяются противоположности "alt" – "neu"» [299, с. 260]. Именно они и интересуют Курциуса, благодаря им создается возможность почувствовать то «культурное укоренение, которое и свидетельствует об особых формах внутреннего движения литературы – все прошлое оказывается настоящим» [300, с. 24]. Действительно, между «Заветами» сразу ощутим глобальный водораздел, представленный в качестве достаточно четкого контраста «старого» и «нового», однако есть указание и на преодоление этого водораздела – оно в самом слове «Завет»: «Vetus testamentum» и «Novum testamentum». В этимологическом, в первоначальном смысле в завете нечто завещается, он торжественно заверяет, утверждает (от глагола «testor» – призывать в свидетели, ссылаться, и от «testis» – свидетель). Завет становится живым культурным фактором, приобретает признаки и свойства глобальной исторической метафоры – раскрывает и подчеркивает вечные противоположности «старого» и «нового»,

своей этимологической функцией соединяет их, сливает друг с другом, сохраняет между ними непрерывность, преемственность. Завет един, вечно старый и вечно новый, он свидетельствует о такой рефлексии традиции (в данном случае применительно к Античности), с которой Хабермас связывает «широчайшие возможности для коммуникаций <...> когда древность утрачивает свой хронологический смысл, постигается новым временем <...> благодаря такому постижению складываются представления о литературе как о едином, неоднородном процессе» [337, s. 10].

В Античности, на протяжении длительного времени подвергавшейся переосмыслению, изначально заложен феномен «заветности» с его внутренним движением становиться «старо-новым». Таким образом, Античность конструирует модерн, подтверждает возможность различных комбинаций в его глубинной структуре. О конструкциях модерна, которые всегда оправданны, размышляет современный исследователь Г. фон Граевенец (G. von Graevenitz). Он подчеркивает их «допустимость, неограниченную возможность складываться и создаваться, что приводит к изменениям «старой» структуры модерна, вхождения в "новую"» [330, s. 541]. Античность, благодаря своей «заветности», изменяет свои «старые» принципы, создает «новые», напластовывает себя на саму себя. Такое напластовывание, к примеру, С. Вьетта называет одним из ведущих процессов модерна, поскольку «свидетельствует о движении вперед, говорит о становлении модерна, которое не может прекратиться, <...> напластовывание составляет генезис модерна, выявляет его новые идеи, подчеркивает важное значение старых» [457, s. 22]. На основании модернистского представления о напластовывании можно говорить о переработке Античности определенной эпохой: сохраняется «старое» содержание, унаследованное от прошлого, а «новое» теснейшим образом связано с этим «старым», зависит от него и формирует свое «новое» на базе и в тесном контакте с этим «старым». В результате создается специфическое культурное пространство, которое А. В. Михайлов называет «особого рода реальностью», «внутренне правдивой иллюзией», поскольку «чем глубже сознание проникает в античность, тем дальше отступает античность перед ним<...> понимание античности есть в то же время ее непонимание» [186, с. 219].

Доказательством подобного отступления служат познания классической древности, которые на протяжении веков множились, углублялись, обогащались. С одной стороны, Античность в качестве «старого» связывается со своим конкретным временем – это дохристианская эпоха, с другой – для микроэпохи модерна рубежа XIX – XX века Античность является «старой», поскольку она, как особенно подчеркивал Курциус, «представляет собой творчество XVIII века, продукт теории об античности» [300, с. 29]. Соответственно, мыслители и художники слова «заката Европы» должны осознать Античность как в ее собственно историческом времени, так и иметь в виду представления об Античности ближайших предшественников. Вот эта «старая» Античность, «особого рода реальность», по определению Михайлова, подлежит толкованию и осмыслению. Иными словами, в конце XIX – начале XX века на «старую» Античность напластовывается «новая» традиция о «старой» Античности, именно они (античная эпоха как таковая и субъективное ее восприятие) должным образом пересматриваются и творчески модернизируются.

Раздел 1

ФИЛОСОФСКО-ОБРАЗНАЯ МОДИФИКАЦИЯ АНТИЧНЫХ ПОСТУЛАТОВ НА РУБЕЖЕ XIX – XX СТОЛЕТИЯ

Идеализация Греции на рубеже XVIII – XIX вв. способствовала утверждению неутешительной мысли, что древняя культура, достигшая высшей точки развития, не может воскреснуть из небытия. Греческой простоте и величию необходимо учиться, греческий дух надо постигнуть, но вновь обрести его невозможно. Винкельман говорит лишь о «тени былого величия <...> Мы по отношению к древним оказываемся неудовлетворенными наследниками» [108, с. 300]. Гердер сходным образом ерывает, что «склад греческого искусства недостижим» [125, с. 359], «это было возможно единственный раз во всемирной истории» [125, с. 364]. Шиллер тоскует по утраченному прекрасному миру, отличавшемуся радостным служением, когда все сердца стучали согласно, родственно, создавалось ощущение подлинного счастья («Was aus euren heitern Dienst verbannt, Glückliche sollten alle Herzen schlagen, Denn euch war der Glückliche verwandt»), теперь в природе нет больше богов («die entgötterte Natur») [72, с. 82]. Романтик Ф. Шлегель, называя греческое искусство искусством красоты, считает, что «подобный расцвет не повторится» [256, с. 104], «послегреческие этапы – варварское интермеццо» [256, с. 106].

Стоит отметить, что философ Виндельбандт усматривает в подобных рассуждениях специфику немецкого духа, «идеал всегда много значил для немецкого сознания, особенно его греческая наполненность» [107, с. 26]. Античность осмысливается в качестве живой культурной формы, как некое внутреннее свойство культуры – греческая наполненность идеала. В этом смысле хронологические рамки Античности размываются, Античность и складывающиеся на протяжении длительного времени представления о ней не связываются с конкретной эпохой, главным становится осознание ее непроходящего значения. Таково восприятие Античности на рубеже XIX–XX вв. Ранее, по образному выражению Ницше, «не взломались заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинизма» [196, с. 136]. Они полностью распахиваются в тот момент, когда Античность вступает в теснейший контакт с современностью,

происходит коммуникация времен. Такой контакт и такая коммуникация на рубеже XIX–XX вв. выражаются в том, что Античность со всею силою своей классической мощи, обогащенная художественной теорией о себе самой XVIII – XIX вв., вливается в натуралистическо-романтическое пространство следующего столетия. Не случайно натуралисты называют свое время «третьим классическим периодом, главной художественной задачей считают придание прошлому нового дыхания» [408, s. 129].

Отсюда вполне логично возникает мысль о возможности ее возрождения. Новый концепт античности утверждается на основании прежнего понятия идеала, который, как считает, к примеру, В. Дильтей, «должен вернуться, но в более зрелой форме, на основании принципов нового исторического сознания» [134, с. 274]. В нем заложены иные мировоззренческие ориентиры в отношении Греции, приобретающие теперь ярко выраженный позитивный характер. Ф. Ницше призывает всех уверовать в возрождение эллинского духа [196, с. 13]. Э. Роде заканчивает свое исследование «Душа» латинской фразой: «*Desinunt ista, non pereunt*» – Греция исчезла, чтобы вновь возвратиться, скрылась, чтобы явиться вновь [422, s. 404].

Несмотря на кажущееся расхождение между эпохами, литературная традиция – Античность – предстает и познается в своей непрерывности. В целом плавный переход античных реминисценций от одной эпохи к другой не подлежит сомнению, древность соотносится с современностью, закрепляется в ней, благодаря чему возникает комплексное чувство целого, временные пласты смыкаются, культурные пространства расширяются².

Однако есть аспект, который требует особого внимания. Необходимо проанализировать, на чем основано осмысление Античности, как оно происходит. Поэтому отметим теорию «встречных течений» Веселовского, тесно соприкасающуюся с концепцией «модернизмоведения».

Г. В. Стадников, исследуя теорию «встречных течений» Веселовского, подчеркивал, что «заимствование одной литературы у другой по существу рассекречивает внутренние процессы национальной литературы» [223, с. 17]. В данном случае слово

2 Volker Roloff. Tradition und Modernität. Aspekte der Auseinandersetzung zwischen Antikes und Moderne. Verlag Holbing, 1989. W. Jens. B. Seidenstücker. Ferne und Nähe der Antike. Stuttgart, 2000.

«рассекречивание» можно применить к постижению глубинной сути античного наследия в Германии. Правда, речь идет не о национальном и интернациональном влиянии, о чем писал Веселовский, а о творческом освоении собственной литературы, вернее, о восприятии Германией античной традиции на протяжении нескольких веков, о сложном процессе усвоения «встречных течений» в национальной литературе. На первый план выдвигается «сходное направление мыслей, аналогичные образы фантазий» и, что самое существенное, глубокое усвоение опыта, связанное с «предрасположенностью к нему воспринимаемой среды» [223, с. 18]. «Рассекречивание» чужих мнений является уделом Ф. Ницше, который, повествуя о новом пробуждении эллинского духа, называл подобный процесс «блаженным обретением немцами самих себя» [196, с. 136]. Изначальная предрасположенность Германии к глубокому постижению античного наследия и потому, как считает Ницше, себя самой, позволяет говорить о целом масштабном комплексе взаимовлияний и скрещиваний, которые отвечают поэтическому чутью каждой эпохи. Заимствуя в прошлом то, что «уже созрело, к чему<...> внутренне подготовлено,<...> предполагает не разрыв связей, а, напротив, их еще большее укрепление» [223, с. 20].

Такое укрепление прямо вело к мысли о Всеединстве, Всеобщности. Утвержденная романтиками в качестве национальной идеи Германии идея Всеединства поэтически осмысливается в современности на примере «старого» образа Диониса – Загрея³. Он, воплощая своею мифологическою судьбою единство во множественности, вновь пришедшее к единству (титаны разорвали его на куски, Афина спасла сердце Загрея, разнородные части соединились, Дионис обрел новое бытие), свидетельствует, по мнению Я. Бурхарта, о «глубокой потребности человеческой природы в «Urheit» [297, s. 38]. Подобная потребность воплощается, считает Э. Роде, в дионисийском экстазе, благодаря которому человек «сливается с первоначалом, постигает вечное» [421, s. 34]. Ранее Баховен, размышляя о категориях жизни и смерти, доказывает их

3 Подобное осмысление приобретает ярко выраженный символический характер, подтверждением служат слова Павсания о мифах: «Я подумал, что эллины передавали мифы как мудрые притчи, не говорили ничего прямо, поэтому мы многое можем лишь предполагать и строить многочисленные догадки по этому поводу» [202, XVIII, 8, 2].

«необходимое, а значит, истинное стремление к слиянию, к соединению цветовых противоположностей, черных и белых тонов» [282, s. 9]. Все эти примеры свидетельствуют о том, что мыслители и художники слова эпохи модерна включаются в тотальность мировой культуры, пытаются ее творчески представить.

Подобное творческое представление связано с именем Сократа. Личность Сократа является своего рода эталоном модернистского сознания, позволяет воспринять всю данную макроэпоху как единый поток всечувствования. Виндельбандт пишет, что «что ни одно имя не встречается в литературе чаще, чем имя Сократа, ни один образ не находит столько поклонников» [107, с. 510]. Однако уже в эпоху Просвещения Сократ далеко не для всех был идеалом мудреца. Правда, для Гамана Сократ является воплощением свободомыслия, «спасает весь мир от недоверия и сомнения в доминанте свободы» [339, s. 12], Гаман чувствует в Сократе «высокий дух, с ним необходимо слиться, его чувства и идеи оживают в нас как элегия прошлого, превращающаяся в настоящее» [339, s. 13]. В противовес Гаману Гердер видит в античном философе человека, который «не совершил никаких научных открытий, собственная научная система у него отсутствует<...> Сократа можно назвать уникальным только благодаря методу рассуждений» [125, с. 374]. Данная мысль по сути дела является истоком того, что примерно два столетия спустя скажет Ф. Ницше: Сократ, как и Еврипид, порывает с дионисийским элементом, для Ницше они являются создателями «маскированного мифа», Сократ несет смерть трагедии, поэтому философ и называет его «теоретическим человеком» [193, с. 101]. Однако, как бы ни были различны или сходны рассуждения о древнем мыслителе, важно то, что имя Сократа создает то непроницаемое единство модернистской позиции, которая позволяет говорить о непрерывности традиции, «рассекречивать» ее тайный, глобальный смысл.

«Рассекречивание» касается и религиозных воззрений, они доказывают крепкие связи между разными эпохами модерна, предстают теми «встречными течениями», которые в итоге вливаются в единое русло всеобщего универсализма. Как просветители, так и романтики акцентировали в греческой религии целостный охват мира. К примеру, Гердер, говоря о высоком значении религии, осмысливает ее с точки зрения глобальной связи разума и чувства:

«<...>лишь разумный человек религиозен, поскольку он замечает единство многого,<...> представляет незримое в зримом, связывает причину и следствие<...> религиозное предчувствие ложится в основу отвлеченных идей» [125, с. 254]. Гете ощущает в греческой религии величие, «человеческое и человечность, поскольку не распалось еще на части чувство и созерцание» [322, s. 340]. Данное распадение Гете называет «трещиной в человеческом духе», которая наиболее ярко проявляет себя в традиционной христианской догматике. Такой «трещины», считает Гете, не может быть у Винкельмана, так как он, по Гете, находится в сильнейшем родстве с античным миром, является прирожденным язычником, у него «отход от всякого христианского миропонимания, полное отращение к нему» [327, s. 257].

Что касается романтиков, то многие из них в итоге следуют по пути, чуждому художникам слова времени немецкой классики. Ф. Шлегель, правда, говорил о греческой религии как о «высшей человечности», отмечая у греков «особую нравственную деликатность» [256, с. 137]. Однако многие романтики приняли ту массовую религию, от которой ранее отреклись. В этом плане можно вести речь о некоей дистанции романтиков и по отношению к веку XVIII, и к рубежу XIX – XX века. Но данная дистанция не может свидетельствовать о сломе картины модернистского сознания. Напротив, «религиозное отречение» романтиков создает широкий простор для дальнейшего развития религиозной мысли на последующем рубеже веков.

«Религией жизни, природы, единства всех сил, призванных выявить их многообразие» называет греческую веру Я. Бурхарт [297, s. 21]. Он особо подчеркивает значение греческого религиозного культа, видя его основную особенность в единстве многообразия: «Любой мог быть благочестивым, совершать религиозные обряды, индивидуальный обряд был тесно связан со всеобщим, носил массовый, грандиозно культовый характер» [297, s. 133]. Сходным образом Э. Роде, говоря об общей сакрализации греческой жизни, обращает внимание на «отсутствие религиозных книг, некие принципиальные вопросы веры нигде не зафиксированы, но повсеместно проводятся религиозные культы» [422, s.101], их «мог вершить каждый, поскольку в основе заложено общее преклонение

перед невидимой силой» [422, с. 208]. Греческая религия воспринимается с точки зрения тех бытийных критериев, которые свидетельствуют о разрыве с традиционными формами религиозного мышления, тем самым в модернистском обширном пространстве и времени греческая культура «творится <...> из глубин собственного мира <...> проникается токами мировой культуры <...> чужое воспринимается как свое <...> насыщается энергией современной субъективности <...>» [138, с. 46].

В заново созданных на рубеже XIX – XX вв. религиозных воззрениях главенствующая роль принадлежит Ницше, его размышлениям о тесно связанных друг с другом контрастных принципах Аполлона и Диониса. Но Ницше нельзя назвать первооткрывателем. В свое время Винкельман подчеркивал глобальное сходство и столь же глобальное отличие Аполлона и Дионисия. Воспринимая греческих богов как символ вечной юности мира, Винкельман выделял среди них Аполлона, в облике которого «сила зрелого возраста сочетается с нежностью форм прекрасной весны юности» [108, с. 120]. В гармоничном единстве находится с ним и Дионис, который «воплощается в образе отрока, переступившего границу между весной и юностью» [108, с. 122]. Для классика Винкельмана сопряжение Аполлона и Дионисия проявляется в возвышенных формах, посредством чего и достигается высшее единство мироздания, зримо подтверждаются его незримые законы гармонии. Подобную позицию Винкельмана можно определить как начало того пути, по которому в дальнейшем будет следовать Ф. Ницше.

Между тем исходный пункт их кажущегося сопряжения в корне различен. Винкельман, сопоставляя Аполлона и Дионисия, исходит из своей концепции красоты и гармонии. Они являются для него главным критерием, посредством чего постигается греческая религия и, соответственно, греческое искусство. «Красота – высшая конечная цель и средоточие искусства<...> Древние поднимались к красоте божественной от человеческой, <...> натура, возвышенная до идеала» [108, с. 109]. Ницше, не принимая традиционной мысли прошлых лет, против «совершенно бесплодных разговоров о греческой красоте и гармонии» [196, с. 138]. Он считает необходимым

«слиться в одно с безмерной, изначальной радостью бытия, слиться с Единым с его оплодотворенной радостью» [196, с. 121].

Стоит обратить внимание и на еще один важный аспект. Греческая драма, как известно, развилась из религиозных культов. Жизнь драмы в дальнейшем, после ее античного заката, отличалась многогранностью, однако ретардационная драматическая поступь бросается в глаза: Лессинг, Гете и Шиллер – в век классики, Тик, Клейст и Грильпарцер – в век романтики, Ф. Геббель, О. Людвиг, Граббе – в середине XIX столетия, практически в это же время Вагнер создает свои оперы, провозглашает искусство будущего, которое «вырастает на свежей почве природы, растет вверх подобно дереву» [100, с. 700]. Оно пышно расцвело на рубеже XIX – XX вв – времени драматического подъема. Представляется далеко не случайным тот факт, что драма приобретает утраченную прежде публичность и массовость именно тогда, когда новая, индивидуальная религия, во многом ориентируемая на античные религиозные представления, утверждается достаточно прочно. Драма вновь вырастает из религии. Она, пройдя сложный путь общекультурных переоценок, выстояв в романтическом отречении, возвращается на следующем этапе модерна к своим античным первоначальным истокам, воспринимая их сквозь призму новой натуралистическо-романтической концепции бытия.

Точкой отсчета служит тот аристотелевский принцип подражания, от которого вынужден отталкиваться драматург. Он может принимать его полностью или частично, отрицать совсем, но в любом случае драматический писатель осмысливает принцип мимезиса. Не случайно «Поэтика» Аристотеля названа О. Шпенглером «самой роковой книгой для нашей поэзии», поскольку в ней, с точки зрения автора «Заката Европы», мало четкости [262, с. 598].

Фундаментальный вывод XVIII столетия о подражании как творческой силе, приводит, как известно, к созданию национальной драмы в Германии. Безмерны значение и роль Лессинга, который «в противоречивой и сложной жизни Германии того времени <...> органично синтезировал различные и вместе с тем взаимосвязанные поэтические проблемы: неоклассицизм, просвещение, сентиментализм» [221, с. 6]. Пророчески прозревая подобный синтез

в греческой драме, Лессинг одним из первых поднял вопрос о неправильном прочтении Аристотеля французами. Правда, обвинения Лессинга в адрес французов причудливым образом коснулись его соотечественников. Они, вслед за французами и ориентируясь на них, стали неверно толковать Аристотеля, почти полностью исказили его важнейшие постулаты. Толкования были самые различные, принцип мимезиса брался под сомнение.

Лессинг, предостерегая против внешнего подражания древним в отношении трех единств, дает возможность Винкельману сформулировать свою позицию: «Древние подражали природе, мы должны в этом смысле подражать им» [108, s. 312]. Однако уже Шеллинг не принимает слова «подражание», оно кажется ему расплывчатым, как и слово «природа», все это, по Шеллингу, «уподобляется вечно созидающей творческой силе, которая порождает саму себя». Поэтому и Гамана Шеллинг называет природным автором и духовно одаренным эллином, так как «Гаман чувствует везде присутствие живых существ» [252, с. 54]. Несколько раньше (1797) Шиллер в письме к Гете называет Аристотеля «настоящим загробным судьей для тех, кто рабски придерживается внешней формы, либо вообще не считается ни с какой» [127, с. 348]. Шиллер полагает, что Аристотель не может быть ни понят, ни оценен в полной мере, именно сейчас наступает момент, «когда надо внести коррективы в само слово «прекрасное», очистить его от ложных представлений, поскольку господствуют идеи Винкельмана и Лессинга» [127, с. 349]. Не порицая ни того ни другого, Шиллер тем не менее думает о написании исследования, посвященного греческой трагедии, считает, что «оно не предпринято до сих пор, нет значимых выводов ни в отношении греческого искусства в целом, ни греческой драмы в частности» [127, с. 375]. Интересно, что почти половину века спустя Ф. Ницше также уверен, что «проблема греческой трагедии еще не поставлена» [196, с. 79]. Категорически возражая против понимания драмы как подражания природе, Ницше говорит о значимом, с его точки зрения, драматическом процессе: «<...> художник приводит мир к тем границам, за которыми мир отрицает сам себя и снова ищет убежища в лоне единой реальности» [196, с. 147]. Можно заметить, что Ницше в данном случае спорит не с «роковой» книгой Аристотеля, а с Винкельманом, с его восприятием

принципа подражания как неперемного следования красоте и природе. Не считая возможным, как и ранее Шиллер, связывать принцип подражания с некой внешней формой, Ницше предлагает форму внутреннюю – лоно единой реальности, что означает для него не что иное, как природное лоно: «<...> главное – чувство единства, погружение в лоно природы» [196, с. 79]. Иными словами, Ницше, отказываясь сопоставлять драму с принципом подражания, в итоге бессознательно принимает этот принцип, правда осмысливает его иначе, чем художники слова до него, – говорит о подражании внутреннем, называя подобный процесс погружением в Первоединое. Ницше приходит к той его незыблемой природной основе, которая для Винкельмана связывалась с принципом красоты и гармонии, а для Ницше наполняется Первоединым философским смыслом. Однако именно подобное глубинное наполнение, выдвигание на передний план Первоединого, которое само по себе красиво, прекрасно и величественно, оказалось решающим для развития драмы в постромантический период.

Лессинг, определяя «Поэтику» как непогрешимое произведение, «почти такое же, как «Элементы» Евклида», писал, что «нельзя ни на шаг отступать от Аристотеля, иначе трагедия лишится своего совершенства» [390, с. 369]. Подобным высказыванием Лессинг невольно задает решающий тон модернистской эпохе, придает ей аристотелевский размах. Аристотель писал о трагедии как «подражании действию жизни, счастьем, несчастьем, указывая при этом, что есть две причины действий – мысль и характер» [85, с. 297]. В драматическом деянии художников слова XVIII – XIX вв. более угадывается характер, на рубеже веков – мысль, вобравшая в себя характер. Будучи наследниками Аристотеля, вольными или невольными, писатели, избравшие для себя драматическое поприще, «подражают» жизни, бытию, космосу, ощущают свою сопричастность со всей Вселенной. Думается, что когда подобное сопричастие становится наиболее сильным и ощутимым, то тогда в полной мере развивается драма как высший род поэзии.

«подражают» жизни, бытию, космосу, ощущают свою сопричастность со всей Вселенной. Думается, что когда подобное сопричастие становится наиболее сильным и ощутимым, то тогда в полной мере развивается драма как высший род поэзии.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Как вы понимаете мысль Виндельбанда об осмыслении античности в качестве живой культурной формы?
2. Почему Виндельбанду считает, что хронологические рамки античности размываются, античность перестает связываться с конкретной эпохой?
3. Можно ли согласиться с той точкой зрения, что античность всегда вступает в тесный контакт с современностью, происходит коммуникация времен? Подробно аргументируйте свой ответ.
4. Как вы понимаете мысль, что античность становится литературной традицией и предстает в своей непрерывности?
5. Как происходит осмысление античности каждой эпохой, на чем основано такое осмысление? Приведите много примеров.

Задание 1. *Прочитайте работу Винкельмана «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры».*

«Хороший вкус впервые начал развиваться под греческим небом. По преданию Миневра выбрала эту землю для греков из-за умеренного климата, ибо такая земля способна породить светлые умы.

Единственный путь для нас стать великими – это подражать древним. Греков нужно знать, как своих друзей. Например, Рафаэль посылал молодых людей в Грецию зарисовывать сохранившиеся древности.

Знатоки и подражатели греческих произведений находят в них нечто большее, чем натуру, а именно – нечто идеальное. Ее красота возникает из образов, созданных одним только разумом. Ту же мысль высказывал и Цицерон в «Ораторе»: «Греческую красоту невозможно уловить зрением, слухом, или иным чувством, мы постигаем ее лишь размышлениями и разумом».

В Греции приветливое и ясное небо важно для грека так же, как и ранние физические упражнения, - все это придавало ему благородную форму. Юного спартанца никогда не стесняли никакими пеленками, с 7 лет он спал на земле, упражнялся в борьбе и плавании.

Такой человек (спартанец) явно служил моделью для Тесея, Ахилла и даже Вакха. Стимулом к физическим упражнениям были для греков спортивные игры, законы требовали 10 – месячной подготовки к Олимпийским играм.

Благодаря упражнениям тела приобретался тот мощный и мужественный контур, которые греческие мастера сообщали своим статуям – без рыхлости и излишней полноты. Юные спартанцы обязаны были каждые 10 дней показываться нагими, тем, кто начинал толстеть, назначали диету. Главное предписание – остерегаться излишней полноты тела тем молодым людям, которые пожелали стать участниками состязаний.

Греки всячески остерегались телесных недостатков. Например, Алкивиад в юности не пожелал учиться играть на флейте, т.к. из-за нее лицо неузнаваемо меняется.

Греки заботились, чтобы произвести на свет красивых детей. Жители Аркадии хвалились тем, что были созданы раньше луны (так они считали).

К красоте стремились, но она отнюдь не считалась достоинством, ибо красота была почти у всех.

Болезней было мало, например, в сочинениях врачей нет упоминаний об оспе, здоровая натура греков не страдала и от венерических заболеваний. Египет необоснованно называли родиной искусств и наук. Там не было таких красивых людей, как в Греции. Только в ней с юности посвящали себя наслаждениям и радостям, достигнутое благосостояние общества никогда не наносило ущерба свободе нравов.

Были в Греции гимнасии, где юноши обнаженными занимались физическими упражнениями. Большинство диалогов Платона, особенно вступление, завязывается в гимнасиях. Но девушки могли в Спарте танцевать нагими во время праздника (Плутарх «Ликург»). Знаменитая гетера Фрина купалась во время игр перед взорами всех греков.

Подобный взгляд на натуру побудил греков пойти еще дальше – они начали создавать определенные всеобщие понятия красоты. Их прообразом служила духовная природа, творимая разумом.

Так греки создавали своих богов и героев (лоб и нос образуют почти прямую линию).

Считалось при этом, что художник должен изображать более возвышенные и одухотворенные лица, чем в действительности, он должен как можно лучше подражать природе. Был закон, предписывающий создавать людей более красивыми, этот закон всегда оставался наивысшим для греческих художников, что было обусловлено стремлением мастера к поискам более красивой и совершенной природы.

В скульптурах четко обозначенные складки кожи, у греков наблюдался плавный переход в виде выпуклости – создается впечатление, что все составляет единое целое.

В Греции универсальная красота и идеальное изображение возникало под влиянием наблюдения за красотой природы, которая раскрывалась каждый день. Наше воображение никогда не смогло вознестись до сверхчеловеческих пропорций прекрасного божества

Поэтому современный художник должен исходить из этих соображений и предоставить руке и рассудку руководствоваться греческим канонам красоты. Это тот путь, который неизбежно приводит художника к подражанию природе, к представлению ее цельности и совершенства.

Но в нашей разобщенной природе тоже есть красота, но надо познать ее связь с совершенной красотой и лишь тогда создать свой собственный канон.

В Рафаэле главное – это самобытность, его античный вкус. Наблюдения превратились для него в то, что составляло его существо, его душу.

Древние подражали природе, мы должны в этом смысле подражать им. Многие пытались подражать грекам, но это почти никому не удавалось. Очертания тел у Рубенса весьма далеки от греческих, особенно в тех произведениях, которые были созданы до поездки в и изучения памятников античного искусства.

Полнотелость может превратиться в излишество, тут очень тонкая грань должна быть проведена. Современные мастера зачастую уклоняются от этой границы.

Микеланджело был, пожалуй, единственным, о ком можно сказать, что он сравнился с античными мастерами. Но только в изображении крепких мускулистых тел, в изображении фигур, принадлежащих героической эпохе, но не в нежных женских фигурах.

Греческие художники никогда не откажутся от контура. Даже под покровом фигур у них всегда господствовал мастерский контур. Именно он является целью художника, который и сквозь мрамор являет нам прекрасное строение созданных тел.

Раскопки в Геркулануме. Герцог Эммануэль Морис (1677 – 1763) – видный австрийский военачальник – услышал о находке мраморных плит и обломков статуй. Он приобрел тот участок земли неподалеку от деревушки Ресина и начал раскопки. В 1711 году им был открыт геркуланумский театр, где и находится статуи. Это было в Италии, а потом раскопки возобновились лишь в 1738 году по инициативе Карла неополитанского. Статуи были приобретены Фр. Августом и выставлены в Дрездене. Это великие шедевры греческого искусства привезены под небо Германии. Высокий стиль одеяний весталок (это статуи привезенные), особенно поражает драпировка их одеяний. Все это придает благородную свободу и нежную гармонию всему целому, не скрывая при этом прекрасного очертания нагого тела. Изломов практически нет благодаря изгибам более крупных частей тела, так называемые изломы как бы теряются в них.

Для верхнего одеяния греческие женщины употребляли очень тонкую ткань, *Perlon*, т. е. покрывало. Вся одежда ложилась мягкими складками. Это и есть благородная простота и спокойное величие. В выражении лица такая простота и величие тоже обнаруживаются. Оно всегда остается безмятежным при самой сильной бури чувств, которые, казалось бы, должны быть. Но, несмотря на страсти, в выражении лица греческих фигур появляется величие и зрелость души. Например, «Лаокон» - в нем великая и зрелая душа, но боль не порождает ярости в лице или в позе. Он не испускает ужасные вопли, как поет Вергилий, это не крик, а скорее трепетный и сдавленный вздох. Лаокон страдает как софокловский Филоктет.

Чем спокойнее поза, тем точнее способно тело выразить истинный характер души, ярче проявляется в минуту сильной страсти, великой и благородной она бывает в состоянии гармонии и покоя. **В Греции прекрасная душа в прекрасном теле.**

Микеланджело – это Фидий нового времени, величайший скульптор. В его фигурах впервые после греков выражена вся совокупность чувственных элементов. Он помещал свою модель из

воска, или другого твердого материала в сосуд с водой и постепенно поднимал ее над поверхностью воды.

При этом все искусства играют двойную роль – развлекать и поучать».

Ответьте на вопросы:

- Почему, по мысли Винкельмана, хороший вкус начал развиваться именно под греческим небом?

- Какую легенду приводит Винкельман в пример?

- Что имеет в виду Винкельман под подражанием?

- Как понимает Винкельман идеальную греческую натуру?

- Как влиял прекрасный греческий ландшафт на создание прекрасного искусства в Греции?

- Роль физических упражнений в сфере создания прекрасного

- Что такое прекрасный и мужественный контур тела?

- Чем знамениты в этом плане спартанцы? Как и почему описывает древнюю Спарту Винкельман?

- Почему греки всячески остерегались телесных недостатков?

- Что пишет Винкельман об Аркадии?

- Что такое гимназии? Их роль при создании прекрасного искусства.

- Почему, с точки зрения Винкельмана, прообразом красоты служила для греков духовная природа? Как вы это понимаете?

- Расскажите, как Винкельман описывает скульптуры, как природа превосходит себя в скульптурах смело и мудро?

- Из каких соображений, считает Винкельман, должен исходить художник, чтобы предоставить руке и рассудку руководствоваться греческим канонам красоты?

- Что имеет в виду Винкельман. Говоря о подражании природе в ее цельности и совершенства?

- В чем и как проявляется у Рафаэля античный вкус? Что думает Винкельман по этому поводу?

- Как осознает Винкельман Микеланджело? Почему он для немецкого мыслителя является единственным, кто может сравняться с античными мастерами?

- Смысл и значение раскопок в Геркулануме. Как Винкельман их описывает?

- Понимание Винкельманом благородной простоты и спокойного величия.

- Описание Винкельманом статуи «Лаокона». На что он обращает особое внимание, почему?

- Что такое, по Винкельману, великая душа, которая преобладает над воспроизведением великой природы?

6. Понятие об идеале в немецкой культуре. Как это можно связать с мыслью об античности в значении живой культурной формы?

7. Почему можно говорить, что хронологические рамки античности размываются?

8. Как вы понимаете, что античность вступает в контакт с современностью, на чем базируется этот контакт?

9. Возможно ли возрождение античности в любой момент культурной истории? Почему? Аргументируйте свой ответ. Приведите примеры.

10. Как вы понимаете, что античность познается в своей непрерывности?

11. Прочитайте работу И. Гердера «Идеи к философии истории человечества»

И. Гердера «Идеи к философии истории человечества»

«Греция, о которой мы говорим сейчас, состоит из трех частей, окружена морем, это прибрежная страна, вся она в бухтах и заливах, это, можно сказать, целый архипелаг островов. Греция расположена в такой области, которая могла принять не только жителей различных широт, но и отовсюду — ростки культуры; географическое положение Греции и характер ее народа, который приспособился к этой местности, рано пустившись в опасные предприятия и переживший не одно серьезное потрясение,— таковы, что очень скоро привели к интенсивному обмену идеями и представлениями и к такой активной деятельности, которая самой природой была заказана живущим на твердом материке народам. Наконец, и время, на какое пришлась греческая культура, та ступень развития, на которой стояли тогда не только окружающие народы, но стоял и вообще весь человеческий

дух,— все способствовало тому, что греки стали тем самым народом, каким они некогда были, каким они перестали быть и каким они уже никогда не будут вновь. Рассмотрим же повнимательнее эту прекрасную проблему истории; сведений о греческой истории, собранных в первую очередь тщанием немецких ученых, находится в нашем распоряжении такое множество, что проблема, можно сказать, уже созрела для своего разрешения.

Народ, живущий замкнуто, между гор, вдали от берегов, чуждый общения с другими нациями, народ, все свое просвещение воспринявший из одного источника, народ, который железными законами закрепляет свою культуру и делает это с тем большим упорством, чем раньше усвоил ее, такой народ может стать и весьма своеобразным по своему характеру и может долгое время хранить это свое своеобразие, но тут еще очень многого не хватает для того, чтобы ограниченная своеобразность придала ему полезную многосторонность, которую обрести можно лишь в деятельности, лишь в соперничестве с другими народами. Примером, не считая Египта, послужат все страны Азии. Если бы построившая нашу Землю энергия могла придать иной облик горам и морям этих народов, а великая судьба, положившая пределы народам, даровать им иное происхождение, не исток их в азиатских нагорьях, если бы Восточная Азия раньше занялась морской торговлей и было у нее свое Средиземное море, то и все поступательное движение культуры в мире совершенно переменилось бы. Но культура двинулась на Запад, потому что на Восток ей некуда было идти и распространяться.

Если рассмотреть теперь историю островов и архипелагов, где бы они ни были расположены, то мы увидим: чем удачнее заселены они, чем многообразнее и легче заведенный круговорот деятельности и, наконец, чем благоприятнее время или географическое положение, когда играли они свою историческую роль, тем больше отличаются жители островов и побережий от созданий материковой земли. На материке пастух оставался пастухом, охотник — охотником, несмотря на все природные дарования и благоприобретенные умения; и даже земледелец и ремесленник — словно растения, утвердившиеся на своем тесном клочке земли. Сравним Англию и Германию; англичане — те же самые немцы, и, более того, вплоть до самого последнего времени немцы предшествовали англичанам во всех наиболее значитель-

ных начинаниях. Однако Англия, будучи островом, с ранней поры была втянута, в разных отношениях, в деятельность общего духа, в деятельность весьма существенную, а потому дух этот мог лучше развиваться в Англии и, без помех, добиться целостности, в которой отказано было притесняемой со всех сторон материковой стране. Та же ситуация — на датских островах и на побережье Италии, Испании, Франции, в не меньшей мере и в Нидерландах и Северной Германии, если сравнить эти страны с глубинными областями славянских и скифских земель Европы, с Россией, Польшей, Венгрией. Путешественники обнаружили, что на всех морях, на всех островах, полуостровах и побережьях, если местоположение их благоприятно, развивалась такая целеустремленная деятельность и значительно более свободная культура, которые не могли бы возникнуть под гнетом однообразных, древних законов твердого материка^{1*}. Достаточно прочесть описания островов Федерации и Общества; несмотря на их удаленность от всего обитаемого мира, тут возникла своего рода Греция, если только отвлечься от их украшений и роскошного образа жизни. И даже на некоторых отдельных расположенных в океане островах путешественники встречали такую мягкость и приятность нравов, каких напрасно будем искать у народов глубинных земель. Итак, повсюду соблюдается великий закон человеческой природы: везде, где изящно сочетаются деятельность и покой, общительность и уединение, добровольный труд и пользование его плодами, везде это дает толчок тому круговороту, что так благоприятен и человеческому роду и всем родам приближающихся к нему живых существ. Если застаиваются соки, то это самое вредное для здоровья человечества; но в деспотических державах древнего строя застой неизбежен, и именно поэтому такие государства умирают медленной смертью, если только их не уничтожат скорыми средствами. А где благодаря природе самой страны государства остаются маленькими и жители их занимаются здоровой деятельностью, причем тут самое лучшее и состоит как раз в том, чтобы делить свое время между сушей и морем,— там, стоит только случиться благоприятным обстоятельствам, народ обретает культуру и славится на весь мир. Если не говорить о других областях света, то между самими греками остров Крит был первой землей, выработавшей законодательство⁴, что послужило затем образцом для материковых земель; и большинство греческих республик,

самые знаменитые среди них, тоже расположены были на морском берегу. Не без основания древние представляли, что блаженные души обитают на островах⁵, — по-видимому, именно на островах встречали они больше всего свободных и счастливых людей.

Применим все сказанное к Греции: сколь естественно было этому народу отличаться от жителей гор! Фракию от Малой Азии отделял узкий пролив, а западные берега Малой Азии, этой плодородной, заселенной множеством племен земли, соединялись с Грецией целым архипелагом островов. Для того, можно сказать, и пробит был Гелеспонт, для того и раскинулось тут Эгейское море с его островами, чтобы переход не стоил слишком больших трудов и чтобы в Греции, изобилующей бухтами, совершалось беспрестанное переселение и кругообращение народов. И вот мы видим, что, начиная с древнейших времен, странствуют по морям обитатели этих берегов — народы Крита, Лидии, Пеласга, Фракии, Родоса, Фригии, Кипра, Милета, Карий, Лесбоса, Фокеи, Самоса, Спарты, Наксоса, Эритреи и Эгины, — задолго до Ксеркса сменяли они друг друга, господствуя на море^{2*}; но и до этих морских держав можно было встретить на море разбойников, колонистов, искателей приключений, так что, вообще говоря, трудно найти греческое племя, которое не переселялось бы в свое время с места на место, притом обычно не один раз. Начиная с древности все тут в движении, от берегов Малой Азии до Италии, Сицилии, Франции, и ни один европейский народ не населял более обширного, более красивого уголка Земли, чем эти греческие народности. Но когда говорят о прекрасном климате Греции — и имеют в виду именно все сказанное. Ведь будь все дело в плодородии почвы, в таких местах, где можно жить, предаваясь лени, будь все дело в орошаемых долинах или заливающихся луга реках, какой прекрасный климат можно отыскать в каждой из других трех частей света, но ведь они не производили на свет греков!^{3*} Но нигде на целом свете не найти берегов, которые расположены были бы в атмосфере, столь благоприятной для энергичной деятельности малых государств на всем протяжении развития культуры, как эти побережья Ионии, Греции и Великой Греции. Поэтому нам не стоит долго думать над тем, откуда пришли в страну греков ее первые обитатели. Пеласги — имя им, то есть пришельцы⁸, они и на таком отдалении чувствовали себя братьями народов, живущих за морем, в Малой Азии. Напрасный труд перечислять

все те пути, по которым, через Фракию, Геллеспонт или острова, шли на юг и запад народы, впоследствии расселившиеся, под прикрытием гор с севера, по всей территории Греции. Одно племя шло за другим, одно оттесняло другое; эллины принесли древним пеласгам новую культуру, а со временем уже греческие поселения переправились на берега Малой Азии. Весьма благоприятное для греков обстоятельство — столь прекрасный полуостров, продолжение большого материка, был у них под боком; большинство живших тут народов не только принадлежали к одному племени, но и отличались рано развившейся культурой^{4*}. Вследствие этого не только язык греков приобрел оригинальность и единство, какого никогда не было бы у смеси множества разноязыких наречий, но и сама греческая нация приобщилась к цивилизации соседних народностей и вступала с ними в разнообразные отношения войны и мира. Итак, Малая Азия — мать Греции, она определила и население, и основные черты первоначальной греческой культуры, а Греция, в свою очередь, населяла материнскую землю своими колониями и дождалась расцвета в них новой, еще более прекрасной культуры.

Но, к несчастью, мы так мало знаем об этом азиатском полуострове, о ранних периодах его истории! Троянское царство известно нам лишь из Гомера, а если он своих соплеменников и ставит несравненно выше троянцев, то все же нельзя не заметить в его описании того, что троянское царство процветало, что процветали в нем и искусства, и пышность, и богатство. Вот и фригийцы — тоже древний, рано сложившийся народ, религия и сказания которого бесспорно повлияли на древнейшую мифологию греков. Вот и карийцы: они называли себя братьями мизийцев и лидийцев, они были одного племени с пеласгами и лелегами; они рано занялись мореплаванием, то есть по тогдашним временам — морским разбоем, тогда как более цивилизованные лидийцы делят с финикийцами честь изобретения чеканной монеты. Итак, ни один из этих народов, как и мизинцы и фракийцы, не был чужд ранней культуры, и каждый из них, будучи удачно пересаженым, мог стать народом греческим.

Местопробывание Муз Греции сначала было на северо-востоке, в стороне Фракии. Из Фракии вышел Орфей, который первым научил жить по-людски одичавших пеласгов, он ввел религиозные обряды, которые распространились широко и установились надолго. Первыми

горами Муз были горы Фессалии — Олимп, Геликон, Парнас, Пинд; здесь, говорит самый тонкий знаток греческой истории, здесь был древнейший центр религии, философии, музыки и поэзии греков. Здесь жили первые греческие барды; здесь впервые сложилось цивилизованное общество; здесь изобретена была лира и кифара и здесь впервые намечено было все то, что впоследствии до конца развил греческий дух. В Фессалии и Беотии, этих двух землях, которые в позднейшее время не проявили себя в области-духа, нет ни одного источника, нет ни реки, ни холма, ни рощи, которые не стали бы известны, не были бы увековечены в поэзии. Здесь протекал Пеней, здесь была и прекрасная долина Темпея, здесь бродил Аполлон в облике пастуха, а гиганты громоздили одну на другую горы. У подножья Геликона Гесиод услышал свои мифы из уст Музы⁹, короче говоря, тут первородина греческой культуры, и отсюда разошелся по коленам эллинов более чистый греческий язык с основными его диалектами.

Но с течением времени, на островах и побережьях, при таком преизбытке странствий и переселений, не мог не сложиться новый ряд сказаний, благодаря поэтам тоже утвердившийся во владениях греческой Музы. И почти всякая маленькая область и каждое знаменитое греческое племя вводили своих предков и своих родовых богов в царство Музы, и именно это разнообразие, которое сделалось бы непроходимым лесом, если бы мы обязаны были трактовать греческую мифологию как догматическое вероучение, именно это разнообразие и переносило живую жизнь греческих племен в сферу общенародного образа мыслей. И только от таких корней и побегов и мог произрасти тот прекрасный цветущий сад, который со временем принес многообразные плоды даже в области законодательства. В такой расчлененной стране, как Греция, одно племя защищено было долиной, другое — берегом или островным положением, и так, постепенно, на юношеской энергичности и подвижности рассыпанных на все стороны греческих племен и царств выросла великая вольная мысль греческой Музы. Не было общего правителя над ними, который навязывал бы им культуру; по доброй воле, сегодня — один, а завтра — другой клочок земли, принимали они нравы и законы — чрез звуки лиры, раздающиеся во время священных обрядов, игр и хороводов, чрез науки и искусства, ими же изобретенные, но, главное, в общении

между собой и в сношениях с чужим» народами; и на пути своем к культуре этот народ оставался народом вольных греков. Несомненно, что внесли свой вклад в развитие греческой культуры и финикийские колонии — в Фивах, и колонии египетские — в Аттике, хотя, к счастью, ни главное греческое племя, ни образ мысли его, ни язык не были сформированы этими народами. И по происхождению своему, жизненному укладу, по свойственной им родной Музе грекам не было суждено сделаться народом в египетско-ханаанском духе.

II. Язык, мифология и поэзия греков

Мы подходим к предметам, которые вот уже в течение тысячелетий доставляли наслаждение более утонченной части человечества; надеюсь, что никогда не перестанут они доставлять людям такое наслаждение. Греческий язык — самый развитый в мире, греческая мифология — самая богатая и изящная на свете, и, наконец, греческая поэзия — самая совершенная в своем роде, если рассматривать ее в связи с временем и местом, когда она существовала. Но кто же даровал племенам, некогда столь грубым, такой язык, такую поэзию и пластическую истину? Гений Природы, страна, жизненный уклад, время, племенной характер.

Вначале греческий язык был неразвит, но уже содержал в себе то, чему суждено было развиваться. Язык греков не был жалкой иероглифической поделкой, не был и цепочкой исторгаемых по отдельности слогов, как в языках по ту сторону монгольских гор. Более подвижные, более гибкие органы речи породили у народов Кавказа большую плавность речи, мягкость переходов, и любовь к музыке общительных греков без труда придавала их речи ясный облик. Мягче связывались между собой слова, звуки упорядочивались в ритмическое движение; речь сливалась в полноводный поток, ее образы — в приятную для слуха гармонию, они поднимались до благозвучности танца. И так сложился единственный в своем роде строй греческого языка, не насильственно порожденный немymi законами, а как живая форма природы возникающий из музыки и танца, из пения и истории и, наконец, из вольного общения множества племен и колоний, из разговорного тона речи. Когда складывались народы Северной Европы, то они не знали такой удачи и такого счастья. Когда чуждыми им законами и не знающей песнопений религией даны им были чужеземные нравы, их язык умолк. Немецкий язык бесспорно утратил

многое от былой внутренней гибкости, от большей отчетливости в окончаниях слов и тем более от того живого звучания, которым некогда обладал он в более приятных климатических зонах. Некогда немецкий язык был братом греческому, а теперь — как далек он от него. И ни один язык по ту сторону Ганга не имеет присущей греческому наречию гибкости и мягкого течения, и ни у одного древнего арамейского наречия по эту сторону Евфрата не было этой гибкости. И только язык греческий словно возник из пения, ибо в пении и в поэзии и в давней вольной жизни сложился он, среди всех языков мира, и стал языком Муз. И как не сойдутся вновь все условия греческой культуры, как род человеческий не вернется уже к временам своего детства и «е выведет из царства мертвых Орфея, Мусея, Лина или Гомера, Гесиода со всем, что окружало их,— так невозможно в наше время и рождение нового греческого языка, даже и в тех же самых областях нашей Земли.

Мифология греков составила из сказаний разных областей: в нее влились верования народа, рассказы племен о своих предках и первые попытки мыслящих умов объяснить чудеса света и придать форму человеческому общежитию. Если известные нам гимны древнего Орфея и не подлинны и переделаны, то все же в них — отражения живых молитв и приветствий, обращаемых к природе, как то обычно для народов ранних ступеней культуры. Почти как орфики обращаются: первобытный охотник — к страшному для него медведю, негр — к священному фетишу, мобы парсов — к духам природы и стихиям; но только как же очищен, как облагорожен орфический гимн природе, и уже одним тем, что слова его и образы — это слова и образы греческого языка! И насколько же приятнее, насколько воздушнее греческая мифология, со временем сбросившая с себя даже узы непрерывного призывания божества, а вместо этого, как в гомеровских поэмах, начавшая рассказывать мифы о богах! И даже в космогонических сказаниях древние жестокие мифы были потеснены, вместо этого стали воспевать в них людей — героев и прародителей племен, тесно связывая их с древними мифами и образами богов. К счастью, древние творцы теогонии, нередко с помощью одного-единственного слова своего изящного языка, вплетали в генеалогию богов и героев столь превосходные, столь прекрасные аллегории, что когда впоследствии мудрецы пожелали развить их значение, присо-

единив к ним свои, более изысканные, представления, то всякий раз получалась новая, прекрасная ткань. Поэтому даже эпические певцы оставили со временем свои мифы о рождении богов, о штурмующих небеса гигантах, о подвигах Геркулеса и т. п. и вместо этого стали воспевать более человеческие предметы, на пользу рода человеческого.

Наиболее знаменит среди этих эпических певцов Гомер, отец всех греческих поэтов и мудрецов, живших после него. Благоволением судьбы рассеянные по всем сторонам песнопения Гомера были вовремя собраны; их объединили в две целые поэмы, и по прошествии стольких тысячелетий ярко сияющие, словно несокрушимая обитель богов! Как бы пытаюсь объяснить чудо природы, люди трудились над разрешением этой загадки, над разъяснением истоков Гомера, а ведь он был просто сыном природы, благословенным певцом ионийского побережья. Сколько певцов, подобных ему, навеки погибли, а они могли оспаривать у него славу, славу, которой удостаивается он, единственный. Ему строили храмы и почитали его как богоравного, однако наилучший культ Гомера — в том, что произведения его никогда не переставали воздействовать на греческий народ, не перестают и поныне — на всех, кто способен ценить его. Правда, предметы, которые он воспевает,— это, с нашей точки зрения, мелочи; боги и герои у него, со всеми их нравами и страстями,— это боги и герои сказаний прошлых веков и гомеровского времени; ограничены у него знания природы и земли, мораль и воззрения на государство. Но вот что в истории человечества превращает Гомера в поэта единственного в своем роде, вот что делает его достойным бессмертия, если есть на Земле что-либо бессмертное,— это истина и мудрость, что все предметы его мира сплетают в одно целое, это твердость и четкость в изображении любого лица на его бессмертной картине, это мягкость и ненапряженность, с которой, словно бог, видит он всякий характер, повествуя о пороках, о доблестях, счастье и несчастье людей, и, наконец, это — музыка, что непрерывно стекает с его губ в двух его столь разнообразных больших поэмах, музыка, что вечно живет в его песнопениях, проникая всякий образ, звучание всех его слов.

Конечно, на греков Гомер воздействовал совсем иначе, чем на нас, ибо от нас бывает ему наградой и вымученное холодное удивление или даже холодное презрение; не то было у греков. Им он пел на языке живом, совершенно не считаясь с тем, что позднее назвали диа-

лектами; он воспевал подвиги предков, патриотически выступал против врагов и при этом называл поименно роды, племена, города, местности, все то, что или лежало у всех перед глазами как общее достояние и обладание, или же жило в памяти, гордящейся праотцами. Для греков Гомер был божественным вестником национальной славы, источником многогранной мудрости народной. Более поздние поэты шли за ним; поэты трагические заимствовали у него фабулы, поучительные аллегии, примеры и сентенции; и каждый, кто был первым в новом поэтическом жанре, брал за образец своего труда искусное здание его поэм, так что вскоре Гомер сделался знаменем греческого вкуса, а для более слабых умов — нормой всей человеческой мудрости. И на римских поэтов он воздействовал, и без него не было бы «Энеиды». И более того: и он, он тоже, помог вытащить новые народы Европы из варварства, — сколько юношей наслаждалось, читая его. радостью пластического творчества, сколько тружеников и созерцателей черпали в нем правила вкуса и знание людей. Но коль скоро нельзя отрицать, что всякий великий человек порождает злоупотребления, когда талантами его начинали восхищаться сверх всякой меры, то и добрый Гомер не был свободен от этого, и сам удивился бы более всех, если бы, вновь явившись на эту Землю, увидел, во что превращала его та или иная эпоха. Если говорить о греках, то тут Гомер с большой силой закрепил мифы, которые, не будь его, люди вскоре, по всей вероятности, перестали бы рассказывать; а так рапсоды перепевали Гомера, мелкие и холодные поэты подражали ему, а энтузиазм греков, восхищавшихся своим Гомером, стал в конце концов столь пустым, слащавым и деланным, как ни у какого другого народа по отношению к его поэтам. Бесчисленные сочинения грамматиков о Гомере по большей части утрачены, иначе мы увидели бы, какой неблагодарный труд возлагает бог на позднейшие поколения, посылая народу выдающихся людей; впрочем, разве в новые времена мало примеров ложного толкования и применения Гомера? Но при этом одно несомненно: человек, подобный Гомеру, был для народа великим культурным даром — в те времена, когда он жил, и для того народа, для которого были собраны его песнопения; таким даром не может похвастаться ни один народ. У восточных людей нет своего Гомера; не являлся Гомер и европейским народам — вовремя, в пору их весеннего цветения. Даже и Оссиан¹³ не был Гомером для своих

шоттов, а выпадет ли вторично такое счастливое число и подарит ли судьба нового Гомера обитателям островов Федерации, этой Новой Греции, и не поведет ли он свой народ так же далеко, как древний его близнец — свой,— обо всем этом следует спросить судьбу.

Итак, коль скоро греческая культура вышла из мифологии, поэзии и Музыки, не приходится удивляться и тому, что вкус к ним навсегда остался основной чертой их характера, такой чертой, которой отмечены и самые серьезные их сочинения и самые серьезные их начинания. Если греки говорят о музыке как о главной составной части воспитания, если они трактуют музыку как великий инструмент государства и приписывают падению ее самые существенные последствия, то все это чуждо нашим нравам. Еще более странными кажутся нам похвалы, восторженные и почти уж экзальтированные, расточаемые танцам, мимическому и актерскому искусству — словно родным братьям поэзии и мудрости. Многие читавшие подобные похвалы полагали, что музыка греков была бог весть каким чудом, причем даже некоей совершенной системой, потому что восхваляемые ее эффекты совершенно недоступны нам. Но само применение музыки у греков показывает, что они в первую очередь отнюдь не стремились к научному совершенству музыки. Дело в том, что они и не пользовались музыкой как особым искусством, и она лишь служила у них поэзии и Танцу, мимическому и актерскому искусству. Вот в этом соединении искусств и во всем развитии греческой культуры и заключен главный момент, почему звуки музыки способны были производить такое впечатление. Поэзия греков вышла из музыки и охотно возвращалась к ней; даже возвышенная трагедия вышла всего-навсего из хоровой песни, и, подобно Тому, древняя комедия, общественные увеселения, идущее на битву войско и радости домашних пиров редко обходились у греков без музыки и пения, а игры — без танцев. Но и в этом отношении между провинциями существовали большие различия, потому что Греция состояла из многих государств и племен; времена, различия в ступенях культуры и роскоши внесли сюда еще больше перемен, а в целом сохраняло свою верность то положение, что греки всегда рассчитывали на совместное действие названных искусств и более всего ценили именно их совместное действие. Вполне можно сказать, что и танец, и поэзия, и музыка — у нас совсем иные, чем у греков. У них все эти искусства были лишь одним художе-

ственным творением, одним цветком человеческого духа, а бесформенные ростки его замечаем мы и у всех диких народов, если они отличаются приятным и легким характером и живут в благотворном климате. Смешно переноситься в пору юношеского легкомыслия, если уж юность прожита, смешно скакать вместе с юношами хрому старику, но стоит ли сердиться старику на юношей, если те бодро пляшут и танцуют? Культура греков как раз и пришлась на такую пору юношеских радостей, из искусств, подобающих такому возрасту, греки сделали все, что можно было сделать, а потому они и достигли этого эффекта, самую возможность которого трудно даже вообразить нам с нашими недугами и с нашими натянутостями. И я сомневаюсь даже, бывает ли более значительный момент тонкого чувственного воздействия на человеческую душу, чем доведенная до совершенства высшая точка соединения искусств, особенно если души воспитаны и образованы для таких восприятий и если они живут в живом мире таких впечатлений. Итак, если уж сами мы не можем быть греками, давайте лучше радоваться тому, что были некогда греки и что, как и для всякого цветка человеческих дум, и для этого цветка тоже нашлось свое время и место и он мог достичь самого прекрасного своего развития.

Сказанное выше позволяет предположить, что на многие роды художественного творчества греков мы смотрим как на тень былого, а потому наверняка заблуждаемся даже и при самом тщательном их истолковании,— таковы греческие искусства, связанные с живым представлением — с музыкой, танцем и языком жестов. Театр Эсхила, Софокла, Аристофана и Еврипида — не то самое, что наш театр; в собственном смысле слова греческая драма не являлась второй раз ни у какого народа, сколь бы превосходные драмы ни создавали другие нации. И оды Пиндара, без пения, без торжественных ритуалов и возвышенных представлений греков о своих играх, кажутся нам какими-то извержениями опьяненного духа; и даже диалоги Платона с их музыкой слов и великолепно составленными образами и словами неслучайно вызвали наибольшее число возражений именно в тех своих местах, где они облечены в наиболее искусную форму. Поэтому нужно, чтобы греков учились читать юноши,— старики редко склонны смотреть на них и усваивать их соцветия. Пусть воображение греков иной раз брало верх над рассудком, пусть тонкая чувственность, в которой

видели они суть доброго воспитания, перевешивала иногда доблесть и разум,— будем ценить их, и не делаясь оттого греками. И нам еще есть чему поучиться у них — самой форме выражения мысли, их прекрасной мере и четкости выражения, естественной живости чувств и, наконец, полнозвучному ритму их речи, с которой ничто не сравнилось никогда и нигде.

III. Греческие искусства

Отличавшийся подобным умонастроением народ и во всех искусствах повседневной жизни не мог не восходить от необходимого к прекрасному и приятному; во всем присущем им греки, можно сказать, достигли высшей точки развития. Религия греков требовала статуй и храмов, а строй греческих государств вынуждал возводить памятники и общественные здания; климат и образ жизни, занятия, роскошь, тщеславие — все это пробуждало потребность в разнообразных произведениях искусства. И Гений красоты научил их создавать такие художественные творения и, единственный раз во всей истории человечества, помог достичь в них совершенства, а если самые чудесные создания такого рода и были разрушены уже в давние времена, то мы не перестаем восхищаться даже самими руинами и осколками их.

Желали видеть глазами предмет своего поклонения, и везде, где этого не запрещал закон или сама религия, люди стремились представить себе бога или воплотить его в образе. Даже у негритянских народов бог присутствует в фетише, а если говорить о греках, то известно, что представления их о богах брали в седую старину начало с какого-нибудь камня или особым образом отмеченной колоды. Но, конечно, деятельный народ не мог застрять на такой нищете представлений; колода превратилась в герму или статую, а поскольку нация была разделена на множество племен и народностей, то естественно, что каждому племени хотелось получше разукрасить изображение своего домашнего и родового божка. Успешные опыты Древних Дедалов и, вероятно, увиденные собственными глазами художественные произведения соседних народов пробудили жар подражательства, и вот вскоре целые племена, целые города узрели бога своего, величайшую святыню всей округи, в куда более пристойном виде. Древнейшее искусство поднялось на ноги и, так сказать, научилось ходить, учась изображать своих богов,— вот почему народы, которым запрещено

изображать бога, никогда не поднимались на значительную высоту в изобразительном искусстве.

Но если боги вступили в Грецию под звуки песен и поэм, если они обитали здесь в своем великолепном облике, что может быть более естественного, чем то, что изобразительное искусство с самых ранних времен стало сыном Поэзии и что мать, Поэзия, воспевала такие великие образы и они как бы проникали в самую душу сына? Только от поэта мог узнать художник историю богов, а следовательно, и способ их изображения: вот почему самое древнее искусство не останавливалось даже перед самыми жуткими образами, потому что такие же страшные картины пел и сам поэт. Со временем же художники перешли к более приятным представлениям, потому что и сама поэзия стала более приятной, вот тогда-то и пришел Гомер, родитель более прекрасного искусства, родитель и более прекрасной поэзии. Гомером подсказана Фидию возвышенная идея Юпитера, а вслед за Юпитером появились и все другие образы этого божественного художника. В согласии с родственными отношениями между богами, как рассказывали о них поэты, и образы приобрели более определенный, конкретный характер, иной раз даже черты семейного сходства, и вот, наконец, вся воспринятая художником поэтическая традиция сложилась в своего рода кодекс божественных фигур, в кодекс, обязательный для всего царства искусств. Поэтому такого искусства, как у греков, и не могло быть ни у одного народа древности, если не было у него и греческой мифологии и поэзии, если он не обрел свою культуру тем же путем, что и греки. Но другого такого народа история не знает, и потому греки со своим гомеровским искусством ни на кого более не похожи. Этим, следовательно, и объясняется идеальность творений греческого искусства — они возникли не из глубокой философии его творцов и не из идеального телосложения греков, а возникли по причинам, только что изложенным у нас. Без сомнения, весьма благотворным обстоятельством явилось то, что в целом греки были хорошо сложены, хотя и нельзя думать, что красив был каждый отдельный грек — как своего рода идеальная художественная фигура. У греков, как и повсюду на свете, изобилующая формами природа не переставала творить тысячекратные вариации человеческих тел, а согласно Гиппократу, и у прекрасных греков были всякие болезни и изъяны, обезображивавшие тела. Но если и согласиться со всем этим,

если даже вспомнить о предоставляющихся художнику бесчисленных сладостных возможностях превратить прекрасного юношу в Аполлона, а Фрину или Лайду — в богиню красоты, то и все это еще не объяснит нам воспринятого художниками и объявленного правилом божественного идеала искусства. Голова Юпитера, по всей вероятности, вообще не могла существовать в природе, как в нашем реальном мире никогда не существовал гомеровский Юпитер. Великий анатом-рисовальщик Кампер ясно показал, что художественный идеал формы у греческих художников основан на измышленных правилах; но к этим правилам могли повести лишь представления поэтов и сама цель — благоговейное поклонение богу. Итак, если хотите пробудить к жизни новую Грецию, целый мир их божественных образов, так дайте народу верования греков — их поэтическую мифологию, со всем, что относится сюда, со всей ее простотой и естественностью. Но достаточно будет поехать по Греции, посмотреть на ее храмы, гроты и священные рощи, чтобы отказаться от такой мысли — пожелать народу высот греческого искусства; ведь ни один народ не имеет представления о подобной религии, о подобных верованиях и суевериях, что всякий город, всякое поселение, всякий уголок наполняли священным присутствием бога, стародавнего бога племен.

2. Сюда же относятся и героические сказания греков, особенно сказания, повествующие о родоначальниках племен, ведь и в героев вдыхали душу поэты, и герои нередко жили в вечных песнопениях; изображавший их художник воспроизводил их подвиги, проникнутый, так сказать, религией предков, он творил для племени, чтобы ялемя, видя доблести предков, гордилось ими и радовалось им. История самых древних художников, все художественные произведения греков это подтверждают. Память предков увековечена в надгробиях, щитах, алтарях, капищах, в храмах, и работа над созданием всех этих предметов и зданий с давних пор занимала художника; так было у многих греческих племен. Все воинственные народы украшали и расписывали свои щиты, но греки пошли дальше: они или вырезали на щитах, или исполняли на них литые фигуры и рельефы — в память о предках. Таковы были создания Вулкана по описанию очень старых поэтов, таков же был и изображавший подвиги Персея щит Геркулеса у Гесиода. И такие картины были не только на щитах, но находили для себя место и на алтарях, воздвигаемых героям, и на

племенных реликвиях, каков, например, ларец Кипсела: выполненные на нем фигуры — вполне во вкусе Гесиодова щита. Рельефы с подобными сюжетами существовали уже во времена Дедала, а поскольку многие храмы богов первоначально были надгробиями, то воспоминания о предках, о героях и о богах так сближались, что это, можно сказать, был один культ и, по крайней мере для искусства, одно побуждение к творчеству. Вот почему подвиги героев нередко изображались на одеждах богов, по сторонам тронов и алтарей; вот почему памятники умершим нередко ставились на площадях городов, а гермы и статуи — на могилах. А если прибавить сюда и несказанное число художественных произведений, которые выставлялись в храмах богов как приношения семейств, родов, частных лиц, в знак памяти или во исполнение обета, и которые, согласно с принятым обычаем, нередко тоже разукрашивались картинами из истории племени или подвигов героев, — какой другой народ мог похвалиться такой причиной, побуждающей к творчеству и создающей самое разнообразное, самое многогранное искусство? Что по сравнению с этим наши теперешние залы с фамильными портретами, с развешанными по стенам изображениями забытых предков, — ведь вся Греция наполнилась сказаниями, песнями о своих богах и героях, повсюду в Греции были посвященные героическим предкам места. Решительно все связывалось в Греции с дерзкой идеей: боги — это высшие люди, родственные народу, а герои — это низшие боги, и представление это сложилось у греческих поэтов. Прославлению греческих родов и отечества служили и греческие игры, которые тоже способствовали расцвету искусства: они учреждались героями, но учреждались одновременно в память о них, а при этом были и культовым обрядом, в высшей степени благоприятным для развития и изобразительного искусства и поэзии. Не только потому, что юноши, нередко обнаженные, упражнялись в различных состязаниях, в ловкости и умениях, служа живыми моделями для художника, но, главное, именно благодаря таким упражнениям тела их и приуготовлялись к воспроизведению средствами изящного искусства, а юношеские победы закрепляли в памяти славу семейств, отцов, героев. По Пиндару, из самой истории мы знаем, как высоко ценились во всей Греции победы, одержанные на играх, сколь ревностно стремились греки одержать такую победу в состязании. Победа была честью для всего города, где жил победитель; боги и ге-

рой седой древности нисходили к роду его. Такими представлениями проникнут весь внутренний строй пиндаровых од, этих художественных творений, которые сам он ставил превыше статуй и скульптур. Вот почему такой честью были и надгробия и статуи, обычно идеальные изображения, воздвигаемые в честь победителя. Подражая со всем рвением души своим героическим предкам, грек становился как бы богом, возвышался над всеми людьми. Где теперь подобные игры, с тем же достоинством, с тем же влиянием?

3. И строй греческих государств тоже способствовал расцвету искусства — не столько тем, что государства эти были свободными, сколько тем, что они нуждались в художниках для исполнения значительных работ. Греция была разделена на множество государств, и искусство всегда находило здесь пищу для себя, независимо от того, управлялись ли государства царями или архонтами. Ведь и цари были греками, а потому и художественные потребности, определявшиеся религией и племенными сказаниями, были их потребностями; цари нередко были и верховными жрецами. Так и в убранстве царских дворцов издревле, о чем рассказывает еще Гомер, выделялись драгоценные дары сородичей и друзей-героев. Впрочем, республиканский строй, со временем установившийся на всей территории Греции, давал искусству больший простор. Нужны были здания для народных собраний, для хранения государственной казны, для совместных упражнений, для развлечений, и так в Афинах возникли великолепные гимнасии, театры и колоннады, Одеон, Пританей, Пникс и т. д. Поскольку в греческих республиках все совершалось от имени народа или города, то никогда и не могло быть чрезмерных затрат, потому что все средства шли на хранящих город божеств или на прославление государства; напротив того, отдельные граждане, даже и знатные, могли довольствоваться более простыми домами. Этот дух общности, когда все, по крайней мере наружно, делалось на пользу целого, составлял самую душу греческих государств, и именно эту черту, вне всякого сомнения, имел в виду Винкельман, когда прославлял эпоху свободных греческих республик как золотое время искусства. Величие и роскошь не были поделены в них между гражданами, как в новое время, а сливались воедино в общих целях государства. Картинами общей славы улещал афинский народ Перикл, который для искусства сделал больше, чем десять афинских царей. Все построенное им

отличалось возвышенным вкусом, ибо принадлежало богам и вечному городу; и, конечно, лишь немногие из греческих городов и островов стали бы возводить такие постройки, стали бы поощрять подобного рода искусства, не будь они сами государствами совершенно отдельными, независимыми, соревнующимися между собой в славе. А поскольку в демократической республике вождь народа должен был нравиться толпе, что следовало избрать ему, если не большие траты средств,— они были и угодны покровительствующим божествам, и бросались в глаза народу, и кормили множество людей.

Никто не сомневается в том, что такие щедрые траты приводили и к последствиям, от которых человечество предпочтет отвернуть свой взор. Жестокость, проявленная Афинами в обращении с побежденными народами, угнетение своих же собственных колоний, те разбойничьи походы и войны, в которые беспрестанно ввязывались греческие государства, тяжелый труд, который должны были выполнять для государства его граждане,— это и многое другое, по всей видимости, отнюдь не превращало греческие республики в такой идеал, о котором можно только мечтать; но даже и все тяготы шли на пользу общественному искусству. Храмы богов обычно чтили даже враги, но и в переменах судьбы храмы, разрушенные неприятелем, еще прекраснее восставали из пепла. За счет захваченных у персов сокровищ были прекраснее прежнего отстроены Афины, и после всех успешных войн часть принадлежащей государству добычи обычно приносилась на алтарь того или иного искусства. Даже в гораздо более поздние времена опустошенные римлянами Афины продолжали поддерживать величие своей славы, тут строились здания, воздвигались памятники, ибо и императоры, и цари, и герои, и просто богачи стремились поддержать и украсить город, во всем признававшийся ими материнским лоном доброго вкуса. И под пятою македонской империи греческое искусство, видим мы, не вымирает, а только странствует. И в далеких землях греческие цари не переставали быть греками и любили художества греков. Александр и наследники его выстроили в Африке и Азии множество великолепных городов; римляне и другие народы тоже учились у греков, когда время греческого искусства на родине уже прошло: ибо повсюду на Земле было лишь одно греческое искусство, одна греческая архитектура, единые, неповторимые.

4. Наконец, климат Греции тоже питал изящные искусства, не потому, что телосложение людей было прекрасно, ибо оно зависит не столько от широт, сколько от породы, а потому, что положение Греции было благоприятно,— тут были и материалы искусства, и произведения искусства можно было выставлять на открытом воздухе. Прекрасный мрамор с Пароса и другие сорта мрамора всегда были в распоряжении греков; слоновую кость, медь и вообще все необходимое для искусства давала торговля, причем Греция оказалась как бы в центре торговых путей. В известном смысле торговля даже обогнала развитие искусства, потому что греки могли обладать такими драгоценностями, привезенными из Малой Азии, Финикии и других стран, которых сами они еще не умели выделывать. Итак, росток их художественных дарований рано прорезался на свет, особенно в связи с тем обстоятельством, что близость к Малой Азии, к колониям Великой Греции пробуждали в греках вкус к роскошной и изнеженной жизни, а такой вкус мог только способствовать развитию искусства. Греки с их легким характером были весьма не склонны тратить свой труд на строительство никому не нужных пирамид, и отдельные города и государства тоже никак не могли бы пристраститься к такой пустопорожней колоссальности. И поэтому греки даже и в самых крупных своих созданиях, за исключением, может быть, только колосса с острова Родос, всегда угадывали прекрасную меру, где возвышенное соединяется с изящным и прелестным. А светлое небо предоставляло им так много удобных поводов для этого! Небо позволяло разместить на открытом воздухе статуи, алтари, храмы, и под небом Греции вместо безжизненной стены Севера могла стройно и изящно возвышаться прекрасная колонна, непревзойденный образец меры, правильности и простоты.

А если свести воедино все эти обстоятельства, то станет ясно, что в Ионии, Греции, на Сицилии, в их искусстве, и мог проявиться легкий и верный дух, которым отмечены все создания греческого вкуса. По одним правилам этот вкус не изучить, но он сказывается в следовании правилам и, будучи легким дуновением, исходившим из уст благословенного Гения, со временем, в результате непрерывных усилий, мог становиться еще и умением. И самый дурной греческий художник по своей манере все еще грек; мы можем превзойти его, но

генетического склада греческого искусства нам никогда не обрести: гений тех времен принадлежит прошлому.

IV. Нравственная и государственная мудрость греков

Нравы греков были столь же различны, сколь различны были по степеням культуры и по целому ряду счастливых и несчастных, в которые вверг их случай, сами греческие племена и области с характерным для каждой образом жизни. Так непохожи друг на друга жители Аркадии и Афин, Ионии и Эпира, Спарты и Сибариса, что нет у меня такого искусства, чтобы мог я нарисовать обманчивую картину целого, где все отдельные черты больше противоречили бы друг другу, чем нарисованный Парра-сием^{13*} образ афинского демоса. Итак, не остается ничего иного, как отметить вехи того пути, по которому пошли в своем развитии нравы греков, и посмотреть, как уживались эти нравы с укладом греческих государств.

Как и у всех народов мира, наиболее древняя культура греков по преимуществу вышла из религии и еще долгое время держалась прежней колеи. Издревле были заведены обычаи и правила, призванные укротить полудикий народ и постепенно воспитать в духе гуманности не знавших культуры людей,— таковы обряды и ритуалы, которые в различных мистериях досуществовали до весьма цивилизованной эпохи: это священные обязанности гостеприимства и защиты несчастных, молящих о помощи, это святость очага, храма, могил, это вера в фурий, мстящих в нескольких поколениях даже за невольное убийство, вера в проклятие, настаивающее целую страну, если только кровь убитого не отмщена, это обряды очищения от греха и примирения с богами, это голос оракула, ненарушимость клятвы и т. д. Сколь успешно сыграли свою роль такие обычаи, можно видеть, сравнивая греков с другими нациями, ибо невозможно отрицать, что не что иное, но именно такие обряды подвели греческий народ не только к вратам философии и цивилизации, но и ввели его в самые недра святилища. Один дельфийский оракул,— сколько пользы принес он грекам! Сколько тиранов и злодеев обличил его божественный голос, возвестив им судьбу их и отвергнув их; сколько несчастных спас он, сколько советов подал отчаявшимся, сколько благих намерений укрепил своим священным авторитетом, сколько творений искусства и Муз-прославил, сколько нравственных изречений и политических правил освятил! Неуклюжие вирши оракула принесли больше пользы,

чем самые гладкие стихи позднейших поэтов, а величайшее влияние в Греции оракул приобрел благодаря тому, что взял под защиту высшее греческое собрание, судей Греции — амфикионов и приговоры их объявил как бы религиозными законами. Суд амфикионов был только предложен спустя столько веков в качестве единственного средства положить начало вечному миру в Европе, а у греков он уже существовал, и он был у греков близок к престолу бога мудрости и истины, который освящал его своим неземным авторитетом.

Помимо религиозных, сюда же относятся и все те обычаи, которые выросли из обрядов праотцов и сохраняли память о предках в потомстве; они постоянно влияли на нравственное развитие греков. Так, например, разнообразные общественные игры придавали весьма специфическую направленность греческому воспитанию, поскольку физические упражнения составляли основное их содержание, а приобретаемые благодаря им достоинства привлекали к себе внимание целой нации. Ни одна ветвь не приносила лучших плодов, чем веточка маслины, плюща или сосны, что венчала победителей на играх. Благодаря этой веточке юноши становились здоровыми, бодрыми, красивыми; члены тела обретали гибкость, стройность, изящество; она раздувала в их душах искорки любви к славе, даже к славе посмертной, она оттискивала в их душах печать нерушимо твердого стремления жить для общества, на пользу города и всей страны; и, наконец, что наиболее ценно, она закладывала в них вкус к мужскому обществу, к мужской дружбе, вкус, столь выделяющий греков среди всех народов. Женщина в Греции не была той единственной наградой, борьбе за которую посвящал бы всю свою жизнь юноша; и самая прекрасная на свете Елена могла бы воспитать лишь Париса, если бы обладание и наслаждение ею было исключительной целью всей мужской доблести. Женщины и в Греции явили прекрасные образцы добродетели, и все же они оставались лишь второстепенной целью для мужчины; мысли юноши устремлялись к более возвышенным идеалам: узы дружбы, связывавшие юношу с его друзьями или с опытными мужами, увлекали его в такую школу, какой не могла дать им Аспазия. Отсюда во многих государствах Греции любовь между мужчинами, с такой жаждой соревнования, с взаимным обучением, любовь долговечная и жертвенная, любовь, о чувствах, о проявлениях которой мы узнаем из Платона, словно читая роман о людях с другой

планеты. Мужские сердца соединялись в любви и дружбе, нередко до гробовой доски: влюбленный преследовал своего любимца своего рода ревностью, отыскивая и всякий самый незначительный изъян в нем, а любимец его остерегался взглядов влюбленного словно пламени, очищающего самые сокровенные влечения его души. Для нас слаще всего дружба юных лет, и нет более стойкого чувства, чем любовь к тем, с кем в лучшие годы нашей жизни, когда просыпались спящие в нас силы, мы упражнялись на одном поприще совершенства,— так и грекам было предустановлено поприще гимнасий, сражений и государственного управления, а естественным следствием этого была священная толпа друзей, влюбленных. Я далек от того, чтобы умалчивать о нравственной порче, причиной которой были злоупотребления обычаем, особенно в тех местах, где упражнялись нагие юноши; но, к несчастью, и сами злоупотребления тоже заложены были в характере нации, и непорядки такого рода становились неизбежными вследствие пылкого воображения, почти безумной любви ко всему прекрасному, той любви, в которой видели греки высшее наслаждение богов. Совершаемые втайне, те же пороки возымели бы куда более губительные последствия,— это показывает нам история всех народов изнеженной культуры, живших в жарких странах. Поэтому пламя, тлевшее в душе, более свободно вырывалось наружу благодаря заведенным обществом обычаям и ритуалам, но оно тут же оказывалось под надзором закона, не дававшего ему разгореться в полную силу и использовавшего это пламя на благо государства, как действенную пружину всех его начинаний.

И последнее. Коль скоро трехсоставная Греция, страна, расположенная в двух частях света, делилась на множество племен и государств, то нравственная культура каждого племени не могла не быть его генетической принадлежностью, а благодаря этому и политические формы и формы цивилизации, возникавшие тут и там, должны были бесконечно разнообразиться,— уже это одно объясняет нам все успехи нравственного воспитания в Греции. Самые легкие узы связывали между собой греческие государства, это был общий язык, религия, оракулы, игры, суд амфики-онов и т. д., греков связывало общее происхождение, поселения колонистов, наконец, и память о древних, совместно совершенных подвигах, их связывали поэзия и

национальная слава,— и никакой деспот не налагал на них тяжких уз, ибо долгое время даже общие опасности счастливо миновали их. Так что все дело сводилось теперь к тому, из какого источника культуры будет черпать каждое племя, какие воды оно отведет к себе.

Каждое племя и поступало по обстоятельствам, по потребности, а главное, в соответствии с образом мысли великих людей, которых посылала им пластическая мать-природа. Уже и при греческих царях благородные сыновья древних героев учитывали изменившиеся времена и были теперь столь же полезны своим народам законами, которые давали им, как отцы их — своей достославной храбростью. Не считая первых основателей колоний, среди царей-законодателей особенно выделяется Минос, в воинственном духе воспитавший обитателей Крита, этого гористого острова, людей весьма воинственных,— Минос послужил образцом и для Ликурга. Минос первый усмирил морских разбойников, Эгейское море стало при нем безопасным для мореплавателей, он был первым основоположником греческих нравов на суше и на море — в самых широких пределах. Что в подобных начинаниях у него было немало единомышленников среди греческих царей, показывает история Афин, Сиракуз и других царств. Но, конечно, активность людей в деле политической цивилизации нравов приняла совсем иной размах, когда большинство греческих царств стало республиками,— это был перелом, одна из самых замечательных революций в истории человечества. Только в Греции и был возможен подобный переворот: тут множество народов и под властью царей сохранили память о своем происхождении, о своей племенной принадлежности. Причем каждый народ видел в себе особое, отдельное государственное образование, которому, как и его предкам-кочевникам, дано полное право политически устраиваться, как ему будет угодно,— ибо ни одно греческое племя не запродало во власть царствующей династии! Но, конечно, перемены еще не означали, что новое правление будет непременно лучше прежнего; вместо царя власть почти повсеместно прибрали к рукам знать и богачи, так что во многих городах усилился беспорядок, а лежавший на народе гнет стал невыносимым; но между тем жребий был брошен, и люди, словно пробудившись от детских снов, учились размышлять о своем политическом строе. Итак, эпоха греческих республик стала первым шагом человеческого духа к зрелости — в деле

важном: как людям управлять людьми. Поэтому на все безобразия и промахи, совершенные при существовавших в Греции формах правления, следует смотреть как на опыты юности, которая может учиться и умнеть только на ошибках.

Вскоре среди многих племен, обретших свою свободу, тоже и в колониях, выдвинулись мудрые люди, они стали опекунами народов. Они видели, от каких пороков страдает племя, и задумывались над способами лучшего устройства целого, как построить целое на всеобщих законах и нравах. Конечно, большинство этих древнегреческих мудрецов занимали общественные должности, были предводителями народа, советниками царей, военачальниками, ибо только от таких знатных людей, от аристократов, и могла исходить политическая культура, действительно влиявшая на низкий люд. Даже Ликург, Дракон, Солон принадлежали к первым семействам города, отчасти принадлежали к властям города; в их времена пороки аристократического правления и недовольство народа возросли до крайности; вот почему то лучшее устройство государства, которое было предложено ими, было принято с такой готовностью. Бессмертна слава этих людей: опираясь на доверие народа, они отвергли высшую власть для себя лично, для своих семейств, а все свое знание людей и народов, весь свой труд обратили на общее дело, то есть посвятили его государству как таковому. А если первые опыты государственного устройства и не стали высшими и вечными образцами — не в том дело! Место установленному ими строю — только там, где и осуществлялись эти попытки, да и здесь невольно приходилось примеряться к нравам племени и к глубоко укоренившимся в нем порокам. Ликург не был так связан в своих действиях, как Солон; однако он обратился к слишком древним временам и строил свое государство так, как будто мир весь век будет пребывать в героическом возрасте первоначальной юности. Он устанавливал законы, не дожидаясь результатов, и, быть может, самым чувствительным наказанием для его души было бы увидеть, какие последствия возымели его установления на всем протяжении греческой истории,— последствия, вызванные и злоупотреблениями, и чрезмерной долговечностью его законов; последствия эти касались и его страны и всей Греции в целом. Вред от законов Солона произошел иным путем. Сам Солон уже пережил дух своих законов и заранее предвидел дурные последствия народного правления, и вплоть до

последнего вздоха Афин они были очевидны для всех мудрых и лучших граждан его города. Но такова судьба всех человеческих установлений, а в особенности самых трудных, касающихся целых стран и народов. Время и природа переменяют все, но разве жизнь людей не должна переменяться? Приходит новое поколение, а вместе с ним появляется на свет и новый образ мыслей, какими бы патриархальными ни оставались жизненный уклад и воспитание. Новые потребности и новые опасности, рост населения, преимущества побед, множась богатства, укрепляющесь понятия чести — все это стучится в дверь, а как вчерашний день может оставаться сегодняшним, ветхий закон — законом вечным? Закона придерживаются, но, видимо, только внешне и, к сожалению, прежде всего в злоупотреблениях, жертвовать которыми было бы слишком тяжело для людей с их ленью и себялюбием. Такова судьба Ликургов, Солонов, Ромулов, Моисеев; таковы законы, пережившие свой век.

Вот почему так трогательно звучит голос этих законодателей в старости, ибо слышны в нем прежде всего жалобы. Ведь если они жили долго, то уже переживали свое время. Так звучит голос Моисея, так звучит и голос Солона в нескольких сохранившихся от него поэтических фрагментах, и если исключить изречения морального характера, то почти все размышления греческих мудрецов настроены на печальный тон. Они видели, что законы природы дают мало простора для счастья людей, для их изменчивой судьбы и что собственное поведение людей всюду внесло резкий хаос; вот что было причиной глубокой скорби мудрецов. Они сожалели о быстротечности человеческой жизни, о том, что юность так быстро отцветает, и, в противовес юности, рисовали картину нередко бедной и несчастной, всегда бессильной и презираемой старости. Они печалились о том, что наглые живут счастливо и добродушные терпят несчастья, но они не забывали внушать гражданам своего мира, внушать кротко и трогательно, лучшие средства против зла — житейский ум и здравый рассудок, умеренность страстей и непрестанное усердие, согласие и дружескую верность, постоянство и твердость, почитание богов и любовь к отечеству. И этот скорбный голос кроткой гуманности слышен даже во фрагментах греческой новой комедии.

Итак, несмотря на дурные, а иной раз и ужасные последствия, которые вытекали из устройства разных греческих государств для

илотов, пеласгов, для колоний, чужестранцев и врагов, мы не можем не оценить по достоинству благородный дух общности, который был жив в Лакедемоне, Афинах, Фивах,— можно думать, в каждом греческом государстве в свое время. Верно сказать, и это вполне очевидно, что дух общности не вырос из отдельных законов, установленных отдельными людьми, и что в каждом сочлене государства он не был жив во все времена и всегда одинаковым образом; но верно и то, что дух этот все же был жив среди греков, и являют его нам и даже самые несправедливые, продиктованные завистью; войны греков, и даже само жестокое угнетение, и даже люди, бессовестно предававшие гражданские добродетели греков. Высшим принципом гражданской доблести все равно остается эпитафия павшим при Фермопилах спартамцам:

Путник, пойди возвести нашим гражданам в Лакедемоне,
Что, их заветы блюдя, здесь мы костями полегли.

Вспоминая этот принцип, мы, спустя два тысячелетия, можем только пожалеть, что разделяла его на этой земле всего лишь горстка спартамцев, верных жестоким аристократическим законам своей маленькой страны, и что ему никогда еще не удавалось стать началом, определяющим отношение всего человечества к чистым законам человечности. Сам по себе этот принцип — самый возвышенный из всех, какие могут придумать и осуществить люди ради своей свободы и счастья. Нечто подобное представляет собой афинский строй, хотя он и вел к совершенно иной цели. Ведь если просвещение народа во всех вещах, которые наиболее близко затрагивают его, может быть предметом гражданского установления, то Афины бесспорно были самым просвещенным городом в известном нам мире. Ни Париж, ни Лондон, ни Рим, ни Вавилон, ни тем более Мемфис или Иерусалим, Пекин или Бенарес не смогут оспаривать у Афин этого звания. Ведь патриотизм и просвещение — это два полюса, вокруг которых вращается вся нравственная культура человечества, а потому Афины и Спарта навсегда останутся двумя великими памятниками государственного искусства, впервые, по-юношески бодро, упражнявшегося здесь в достижении этих больших целей. Другие греческие государства обычно просто следовали за этими двумя, так что некоторым, которые не желали следовать, афинский или спартамский строй был попросту навязан победителями. А кроме того, философия истории че-

ловеческого рода обращает внимание не столько на то, что было на самом деле сделано слабыми руками людей за короткое время на этих двух полюсах Земли, сколько на то, что вытекает из самих принципов для всего человечества. Несмотря на все ошибки, вечно будут славны имена Ликурга и Солона, Мильтиада и Фемистокла, Аристиды, Кимона, Фокиона, Эпаминонда, Пелопида, Аге-силая, Агиса, Клеомена, Диона, Тимолеона, тогда как имена столь же великих людей — Алкивиада, Конона, Павсания, Лисандра — всегда будут произносить с упреком и порицанием, как имена людей, подрывавших дух общности или предававших свое отечество. И даже скромная доблесть Сократа вряд ли расцвела бы так в трудах некоторых из его учеников, не будь Афин, — потому что Сократ был просто гражданином Афин, и вся его мудрость была мудростью афинянина, и ее сеял он в своих домашних беседах. Итак, что касается гражданского просвещения, то одному-единственному городу — Афинам — мы обязаны самым лучшим и прекрасным во все времена.

Итак, коль скоро о практических добродетелях мы можем сказать сейчас лишь немного, нам остается уделить некоторое время тем институтам общества, которые и стали возможны лишь благодаря народному правлению, установившемуся в Афинах; эти институты — ораторы и театр. Выступающие на суде ораторы — опасные пружины, особенно, если затрагиваются государственные дела, требующие незамедлительного решения; дурные последствия такого заведения ясно сказались и в самой истории Афин. Но коль скоро существование ораторов предполагает и народ, который будет разбираться во всяком излагаемом в его присутствии деле общественной важности или, по меньшей мере, будет способен усвоить относящиеся к этому делу сведения, то в этом отношении афинский народ, несмотря на все группировки, существовавшие в этом городе, до сих пор остается единственным во всей нашей истории народом, — и далеко до него даже римлянам. Конечно же, не делом самой толпы было выбирать или осуждать полководцев, решать вопросы мира и войны, жизни и смерти, высказываться по поводу государственных дел: однако коль скоро дела эти излагались перед народом, и ради этого ораторы употребляли все свое искусство, то даже и у дикой толпы открывались уши — и она усваивала просвещенный и политический дух разглагольствования, о котором и не слыхивали народы Азии. А вместе с

тем и красноречие достигало таких высот, на какие никогда не поднималось, кроме как в Греции и Риме,— оно и не поднимется на такие высоты, если только произнесение речей перед народом не станет средством подлинного просвещения. Итак, цель ораторского искусства была, бесспорно, высока, но только и в Афинах средство значительно уступало цели. То же можно сказать и об афинском театре. Тут играли драмы для народа, сообразные с его интересами, возвышенные, глубокомысленные; вместе с Афинами ушла в прошлое и история этого театра, потому что никогда уже не будет вновь ни этого тесного круга мифов, ни тех же страстей, ни прежних намерений воздействовать на народ,— ничего подобного не повторится при ином политическом строе, среди смешанной толпы людей иной человеческой породы. Итак, не следует прилагать меру абстрактной морали к греческой цивилизации — ни к ее политической истории, ни к ее ораторам и драматическим поэтам, потому что такая мера не лежит в основе всех этих явлений. История показывает, что греки, в каждый отдельный момент своего существования, были всем, чем могли быть в данных обстоятельствах, добрыми и дурными. Оратор показывает, какими видел он спорящие стороны, какими представлял их в соответствии с поставленной перед собой целью. И, наконец, театральные поэты переносили в свою пьесу образы седой древности или рисовали их такими, какими хотел их представить, сообразно со своим призванием,— представить вот этим и никаким другим зрителям. Делать выводы о нравственности или безнравственности всего народа — безосновательная затея; однако никто не усомнится в том, что в известные периоды своей истории, в известных городах, греки, если судить по доступному им тогда кругу предметов, были самым умелым, легким и просвещенным народом древнего мира. Из афинских граждан выходили полководцы, ораторы, софисты, судьи, художники, государственные деятели как того требовали воспитание, склонность, выбор и судьба вместе со случаем; нередко в одном греке сочеталось много прекраснейших достоинств доброго и благородного человека.

V. Научные занятия греков

Если навязывать народу чуждый ему идеал науки, невозможно оценить сделанное им по заслугам; как со многими народами Азии, так бывало и с греками; их осыпали упреками и похвалами, часто одинаково несправедливыми. Так, греки и не подозревали о суще-

ствовании догматических учений о боге и душе; их изыскания в этой области оставались частными мнениями, и такие мнения были дозволены, если только философ соблюдал религиозные обряды своей страны и никакие политические партии не стояли у него на пути. Что касается этих последних, то человеческий дух в Греции, как и повсюду, должен был завоевать для себя простор, завоевать в борьбе, но он в конце концов и завоевал такой простор для своей деятельности.

Греческая мудрость вышла из древних сказаний о богах, из теогонии; тонким духом этой нации сочинено на эту тему удивительно много. Рождение богов, спор стихий, любовь и ненависть живых существ — все эти поэтические создания были развиты разными школами в самых различных направлениях, так что можно было бы сказать, что греки не отстают и от нас,— когда мы сочиняем космогонию, не прибегая к помощи естественной истории. Нет, в известном отношении они были впереди нас, поскольку ум их был более свободен, и никакая заранее заданная гипотеза не определяла им цели. Ведь даже числа Пифагора и других философов — это смелые попытки сочетать знание о вещах с предельно чистым понятием, доступным человеческой душе, с отчетливо мыслимой величиной; но поскольку и естествознание, и математика были тогда еще в детском возрасте, то попытки эти были преждевременны. Подобно системам многих греческих философов, они вызывают наше уважение; каждая из систем была по-своему глубоко продумана и разработана; в основе многих из них лежат истины и наблюдения, которые мы потеряли с тех пор из виду, что отнюдь не пошло на пользу науке. Так, например, детскому возрасту тогдашней философии вполне было сообразно — и, верно, всегда будет сообразно,— что ни один древний философ не мыслил себе бога как некое расположенное вне пределов мира существо, как некую в высшей степени метафизическую монаду, но что все оставались на понятии мировой души. Жаль только, что мнения самых дерзновенных философов известны нам по пересказам, искажающим их мысль, а не по их собственным сочинениям в связном изложении; но еще больше приходится пожалеть, что мы не любим переноситься в их время, а предпочитаем приспособлять их к нашему образу мысли. У каждой нации есть свой способ видения всеобщих понятий, способ, заложенный в форме выражения, короче говоря, вообще в традиции, а поскольку философия греков выросла из поэм и ал-

легорий, то эти поэмы и аллегии и придали их абстрактным представлениям своеобразный, очевидный и для самих греков отпечаток. Еще у Платона аллегии — не просто орнамент; образы его — словно классические изречения седой древности, они развивают, более тонко, мотивы древней поэтической традиции.

Но исследовательский дух греков склонялся по преимуществу к человеческой, к моральной философии, потому что таким путем вели их время и весь уклон жизни. Естественная история, физика, математика еще не были в достаточной степени разработаны, даже и в своих фундаментах, а инструменты наших новейших открытий еще не были изобретены. Поэтому все внимание было приковано к природе человека, к его нравам. Таков был тон, который царил в греческой поэзии, в истории и в государственном строе, — каждый должен был знать своих сограждан, каждый — заниматься время от времени общественными делами, чего никоим образом нельзя было избежать; тогда для чувств, для творческих сил человека оставалось больше простора, и даже мимо праздного философа они не проходили совершенно незамеченными, а той чертой, которая господствовала в то время в греческой душе, стремящейся ввысь, было желание управлять людьми или же деятельно творить, будучи живым звеном целого. Нет тогда ничего удивительного в том, что даже философия абстрактного мыслителя вся сводилась к воспитанию нравов и устройению государства, что доказывает пример Пифагора, Платона и даже Аристотеля. Гражданское призвание их состояло не в том, чтобы наводить порядок в государстве; Пифагор никогда не управлял, как Ликург, Солон и другие, он не был архонтом, и философия его в значительной своей части остается спекулятивной, иногда граничит даже с суеверием. Между тем в школе его выросли люди, оказавшие самое значительное влияние на государства Великой Греции, а если бы судьба даровала долговечность союзу его учеников, то союз этот стал бы самой деятельной и по меньшей мере весьма чистой побудительной причиной к совершенствованию мира. Но и этот шаг человека, высоко поднявшегося над своей эпохой, был преждевременен: сибаритствующим городам Великой Греции, их тиранам не угодны были стражи их нравственности, и пифагорейцев убили.

Часто повторяют преувеличенные, на мой взгляд, похвалы человеколюбивому Сократу, будто бы он первым из всех свел философию

с небес на землю и сдружил ее с нравственной жизнью людей; менее всего эта похвала относится к личности Сократа и тесному жизненному кругу его существования. Уже задолго до Сократа жили мудрецы, философствовавшие деятельно и нравственно, ибо начиная с Орфея это было как раз отличительной чертой греческой культуры. И Пифагор благодаря своей школе положил гораздо более основательные начала воспитания человеческих нравов, чем то было возможно для Сократа со всеми его друзьями. Что Сократ не любил отвлеченных материй, объяснялось его сословным положением, кругом знаний, а прежде всего временем и образом жизни. К этому времени исчерпаны были основанные на воображении и не обращавшиеся к естественнонаучному опыту системы, а греческая мудрость стала болтовней и фокусничеством софистов, так что не требовалось большой решимости, чтобы презирать и отбрасывать то, чего уже нельзя было превзойти. Демон³⁰ Сократа, его природная честность и обывденная жизнь горожанина хранили его от ложного блеска софистики. В то же время жизнь поставила перед Сократом подлинную цель человечности, что почти на всех, с кем он общался, возымело самое лучшее действие; но, конечно, для того чтобы могло проявиться подобное влияние, нужны были обстоятельства тогдашнего времени, места и тот круг людей, в котором жил Сократ. В другом месте этот мудрец-горожанин оставался бы просто просвещенным и добродетельным человеком, и мы не услышали бы и его имени; ибо он не вписал в книгу времен ни нового учения, ни какого-либо нового открытия, а образцом для целого света стал лишь благодаря своему методу рассуждения и образу жизни, благодаря тому моральному облику, который придал он себе и пытался придать другим, но, главное, благодаря тому, как он умер. Нужно было обладать многим, чтобы стать Сократом, и прежде всего нужно было обладать превосходным умением-жить, терпя лишения, нужен был тонкий вкус морально-прекрасного, вкус, который у Сократа возвысился до степени своеобразного инстинкта,— однако не нужно поднимать этого скромного, благородного человека над той сферой, которую определило для него само Провидение. У него было мало вполне достойных его учеников, именно потому что мудрость была как бы частью его домашней утвари, а его великолепный метод в устах учеников вырождался в пустые насмешки и софизмы, когда ироническому вопрошателю не доставало

ума и сердца Сократа. И если взять двух самых благородных его учеников, Ксенофонта и Платона, и беспристрастно сопоставить их между собой, то можно увидеть, что Сократ по отношению к ним сыграл лишь роль повивальной бабки — любимое его выражение — он помог выйти на свет их своеобразному духовному облику; вот почему и сам он так непохож в двух своих изображениях у этих философов. Самое замечательное у Ксенофонта и Платона идет, очевидно, от их собственного образа мысли, и лучшей благодарностью их любимому учителю было то, что они создали его моральный портрет. Конечно, было бы весьма желательно, чтобы дух Сократа через учеников его проник глубже — в законодательство и государственные устройства Греции; однако история свидетельствует о том, что этого не случилось. Жизнь Сократа пришлась на момент величайшего расцвета афинской культуры, но вместе с тем на время величайшей напряженности в отношениях между греческими государствами; и то и другое могло повлечь за собою лишь несчастья и дурные нравы, и весьма скоро они послужили причиной гибели греческой свободы. И от этой гибели не могла спасти Грецию никакая сократовская мудрость, ибо она была слишком чистой и тонкой, чтобы предрешать судьбу народов. Государственный деятель и военачальник Ксенофонт рисует дурное устройство государств, но он не способен изменить его. Платон сочинил идеальную республику, какой не было нигде³² и которой тем более не могло быть при дворе Дионисия³³. Короче говоря, философия Сократа принесла больше пользы человечеству, чем Греции, но это к вящей ее славе.

Совсем иным был ум Аристотеля, самый острый, твердый и сухой, какой когда-либо водил пером. Правда, философия его — не столько философия обычной жизни, сколько философия школьная, — такова она прежде всего в тех сочинениях, которыми располагаем мы, если пользоваться ими так, как всегда пользовались; но тем больше выиграли благодаря «ему чистый разум и наука, потому что в сфере науки и чистого разума Аристотель — словно монарх времен. Не вина Аристотеля, что схоласты обычно набрасывались на его «Метафизику» и этим ограничивались; и все же «Метафизика» невероятным образом отточила человеческий разум. Она предоставила в распоряжение варварских наций инструменты, с помощью которых темные сны фантазии и предания превратились поначалу в изоощренные со-

физмы, а затем постепенно разрушили и самих себя. Но у Аристотеля есть сочинения получше «Метафизики», это «Естественная история» и «Физика», «Этика и «Мораль»", «Политика», «Поэтика» и «Риторика», и они во многом только ждут своего удачного применения. Следует сожалеть, что исторические сочинения Аристотеля погибли, а от «Естественной истории» сохранились только фрагменты. Но тому, кто отрицает способность греков к чистой науке, стоит почитать Аристотеля и Евклида — писателей, которые в своей области никогда не будут превзойдены, ибо заслуга Платона и Аристотеля состоит еще и в том, что они пробудили дух естествознания и математики, такой дух, который, отбрасывая всякое морализаторство, обращается к самому значительному и основному и творит для всех времен. Ученики Платона и Аристотеля развивали и астрономию, и ботанику, и анатомию, и другие дисциплины, и сам Аристотель уже одной своей «Естественной историей» заложил фундамент такого здания, которое будут строить не один еще век. В Греции была заложена и основа научного сознания и основа всего прекрасного, но, к сожалению, судьба даровала нам столь немногие из сочинений самых глубоких и основательных мудрецов Греции! Оставшееся—хорошо, но сач мое лучшее, видимо, погибло.

Никто не ждет от меня, что я буду рассматривать по отдельности науки — математику, медицину, естествознание и все изящные искусства, называя длинный ряд имен тех, кто послужил опорой для всех грядущих времен, открывая и умножая знания во всевозможных областях. Общеизвестно, что ни Азия, ни Египет не дали нам подлинной формы знания ни в одной из дисциплин и что такой формой мы всецело обязаны греческому духу, всюду вносящему свой тонкий порядок. А поскольку лишь вполне определенная форма познания позволяет умножать и совершенствовать знания во все грядущие времена, то мы обязаны грекам фундаментом почти всех наших наук. Сколько бы чужих идей ни присвоили они себе, тем лучше для нас; довольно того, что они приводили их в порядок и стремились к ясному познанию. Множество греческих школ было в Греции тем же, что множество республик в их государственном организме, это были энергии, стремящиеся к общей цели и соревнующиеся друг с другом; не будь политической раздробленности Греции, и в науках они не сделали бы столь многого. Ионийскую, италийскую и афинскую шко-

лы, несмотря на общий язык, разделяли страны и моря; каждая пускала свои корни, а пересаженная и привитая, приносила тем более прекрасные плоды. Ни одному из ранних мудрецов ни государство, ни ученики не платили денег, мудрец думал сам для себя, он открывал новое из любви к науке или из любви к славе. И учил он не детей, а юношей и мужей, нередко мужей, занятых важнейшими государственными делами. Тогда еще не писали книг в расчете на ярмарки ученой книготорговли, но думали тем дольше и тем углубленнее, тем более, что философ, живший в прекрасном климате Греции, живший умеренно, мог мыслить, не заботясь о пропитании, ибо нуждался лишь в самом малом.

Но мы не можем не воздать должное и монархии. Ни одно из так называемых свободных государств Греции не в силах было оказать Аристотелю нужной для создания его «Естественной истории» помощи, а такую помощь дал ему царственный воспитанник; тем более не могли бы достигнуть таких больших успехов, как в Александрии, науки, требующие значительного времени и больших расходов,— астрономия, математика и другие,— в Александрии о них позаботились Птолемеи. Им, основанным ими учреждениям обязаны мы появлением Евклида, Эратосфена, Аполлония Пергея, Птолемея и других ученых, заложивших основы знаний, основы, на которых и в наши дни зиждется не только все здание учености, но и в известном смысле и все наше мироздание. Значит, есть, видимо, польза и оттого, что вместе с республиками закончился период греческого ораторского искусства и моральной философии: они принесли свои плоды, но духу человечества важно было получить от греческих душ и ростки иных знаний. Поэтому нам нетрудно простить египетской Александрии ее поэтов^{20*}; плохие поэты возмещены умными людьми, умеющими наблюдать и считать. Поэтом становится каждый сам по себе, а научиться в совершенстве наблюдать можно лишь путем усердных трудов и упражнений.

Греческая философия далее всего продвинулась в изучении трех дисциплин — языка, искусства и истории, для которых едва ли найдется еще такая кузница, какой была Греция. Греческий язык благодаря поэтам, ораторам и философам стал по своему складу столь многогранным, богатым и красивым, что это орудие мысли продолжало привлекать к себе внимание и тогда, когда его нельзя уже было

применить к прежним блестящим предметам общественной жизни. Отсюда искусство грамматиков, которые нередко были настоящими философами. Правда, большую часть таких писателей похитило у нас время, и мы как-нибудь примиримся с их утратой, обладая более важными вещами, однако труды греческих грамматиков отнюдь не пропали даром, потому что благодаря изучению греческого языка началось изучение языка римского, а от этой искры пошла и вся философия языков мира. И в Переднюю Азию эта языковедческая наука пришла только из Греции, потому что сформулировать правила еврейского, арабского и других языков сумели только благодаря греческому. И о философии искусств подумали тоже только в Греции, потому что, следуя прекрасному природному влечению и усвоенной привычке вкуса, сами поэты и художники осуществляли на практике некую философию красоты, и аналитики искусства позднее просто позаимствовали у них их художественные правила. В результате невиданной конкуренции в сочинении эпосов, театральных пьес и речей не могла не сложиться со временем и критика, причем такая, что нашей критике далеко до нее. От критических сочинений, помимо Аристотеля, сохранились, правда, только некоторые отрывки, относящиеся к позднему времени, однако и они свидетельствуют об утонченной проницательности греческих критиков. И наконец, Греция — родной дом философии человеческой истории, потому что только у греков и есть история в собственном смысле слова. У людей восточных есть генеалогия и сказки, у людей северных — сказания, у других — песни; а грек из сказаний, песен, сказок и генеалогий сложил со временем проникнутое здоровым духом тело повествования, каждый член которого живет полнокровной жизнью. И здесь истории предшествовала древняя поэзия, ведь и сказку трудно рассказать приятнее и легче, чем эта поэзия рассказывала эпос; распределение материала между рапсодиями послужило образцом для подобных же разделений исторического повествования, а длинный стих гекзаметра сформировал благозвучие греческой прозы. Так, Геродот стал преемником Гомера, а позднейшие историографы республик взяли их краски, прибавили к ним свой республиканский ораторский дух и все это перенесли в свой рассказ. Поскольку в лице Фукидида и Ксенофонта история греков вышла из пределов Афин, а писатели эти были государственными деятелями и полководцами, то их историческое повествование

не могло не стать прагматической историографией, хотя они отнюдь не старались придать ему подобный вид. Такую форму придали ему дух речей, произносимых перед народом, переплетение интересов греческих государств, живой облик вещей, живые пружины действия; можно смело утверждать, что без греческих республик на свете не было бы прагматической историографии. Чем больше развивалось искусство государственного управления, военное искусство, тем искуснее становился и прагматический дух истории, и, наконец, Полибий превратил историографию, если можно так сказать, в науку ведения войны и управления государством. Образцы подобного рода давали обильный материал для позднейших комментаторов, и, конечно, Дионисию³⁷ могли упражняться в основах исторического искусства полнее какого-нибудь китайца, иудея и даже римлянина.

А коль скоро так богаты и счастливы были греки всякого рода упражнениями духа, созданиями поэтическими, ораторскими, философскими, научными, историческими, что же ты, о Судьба времен, отказала нам в столь многом из этих богатств? Где «Амазония» Гомера, где его «Фиваида» и «Иресиона», где его ямбы, где «Маргит»? Где множество потерянных стихотворений Архилоха, Симонида, Алкея, Пиндара, где восемьдесят три трагедии Эсхила, сто восемнадцать Софокла и бесчисленное число других сочинений трагиков, комиков, лириков, величайших мудрецов, самых нужных историков, самых замечательных математиков, физиков и т. д.? За одно сочинение Демокрита, Аристотеля, Феофраста, Полибия, Евклида, за одну трагедию Эсхила, Софокла и столь многих других авторов, за одну комедию Аристофана, Филемона, Менандра, за одну оду Алкея или Сапфо, за утраченные естественнонаучные и исторические книги Аристотеля, за Полибия в 35 книгах — кто не отдаст, и не отдаст с величайшей готовностью, целую гору новейших сочинений, и свои собственные прежде всего, чтобы целый год можно было топить ими александрийские бани"? Но у судьбы с ее железной пятой — иной путь, и она не считается с бессмертием отдельных научных трудов или художественных творений. Могучие афинские Пропилеи, храмы богов, роскошные дворцы, стены, колоссы, статуи, троны, акведуки, улицы, алтари — все, создававшееся древним миром для вечности, все пало жертвою яростных разрушителей, — так разве могли быть пощажены какие-то слабые листочки, свидетельства человеческих раздумий и

трудов? Скорее еще приходится удивляться тому, что еще есть у нас, и, быть может, всего еще слишком много, так что мы далеко не всем воспользовались должным образом. Теперь же, чтобы разъяснить в целом рассмотренное по отдельности, поразмыслим над всей греческой историей; философия истории шаг за шагом, неотступно следует за ней, наставляя и поучая нас.

VI. История перемен, происходивших в Греции

Как бы ни изобиловала и ни усложнялась греческая история многочисленными переменами, совершавшимися в ней, все же нити ее сводятся к нескольким основным моментам, а естественный закон этих моментов вполне очевиден.

Для истории таких морских и прибрежных областей земли, как эти три составные части Греции с ее островами и полуостровами, характерно то, что еще в древности множество племен и колоний переселялись по суше и по морю с одного места на другое, основывали поселения, оттесняли друг друга. Но только в Греции все такие переселения совершались оживленнее, потому что поблизости находились северные горы, где жило много народностей, и рядом была и огромная Азия, а благодаря ряду Случайных причин, о которых рассказывают легенды, в греческом народе всегда поддерживался смелый и предприимчивый дух. Такой была история Греции на протяжении почти семисот лет.

2. Между греческими племенами должна была постепенно распространиться культура, приходившая в Грецию от разных народов; это отвечает природе вещей и географическому положению страны. Культура спускалась к грекам с севера, она шла из соседних областей, где жили культурные народы, и закреплялась по-разному в разных местах. Наконец, эллины, одержавшие верх над другими племенами, внесли во все свое единство и стали задавать тон греческому языку и образу мыслей. Но зародыши этой дарованной грекам культуры пошли в рост неровно и совсем по-разному в Малой Азии, в Малой и Великой Греции; однако сами различия пробуждали дух соревнования, способствовали переселению и пересаживанию культурных ростков на новую почву и этим помогли греческому духу встать на ноги; ибо из естественной истории растений и животных известно, что одно семя не будет целую вечность произрас-

тать на одной почве, а, будучи вовремя пересажено на другое место, принесет более сочные и свежие плоды.

3. Мелкие, разделенные государства были первоначально маленькими монархиями, а со временем эти монархии стали аристократиями, некоторые — и демократиями; тем и другим весьма часто угрожала опасность оказаться во власти одного правителя, но демократии эта опасность грозила чаще. И это вновь естественный ход человеческого общежития в период его ранней юности. Племенная знать полагала, что может обойтись без царской власти, а поскольку народ не был способен управлять собою сам, то знатные люди и становились его вождями. А в зависимости от рода занятий, духа, жизненного уклада народ или покорялся этим вождям, или боролся до тех пор, пока не получал своей доли в управлении государством. Пример первого — Лакедемон, пример второго — Афины. Причина всякий раз — в конкретных условиях и строе обоих городов. В Спарте правители зорко следили друг за другом, чтобы не появился между ними тиран, а в Афинах народ не раз заманивали льстивыми речами под власть тирании, если даже форма правления и не называлась таким словом. Оба города и все, что произвели они на свет,— это такие же естественные создания их географического положения, времени, жизненного уклада и исторических обстоятельств, как и все производимое природой.

4. Если множеству республик, более или менее связанных общими делами, границами и прочими интересами, а прежде всего пристрастием к войнам и любовью к славе, приходится бежать вместе по одной дорожке, то они быстро найдут повод для раздоров,— сначала найдут такой повод республики более сильные, а они всех, кого только могут, будут перетягивать на свою сторону, и, наконец, одна из группировок восторжествует. Таковы были долгие войны юношеской поры — войны между государствами Греции, особенно между Лакедемоном, Афинами, а потом и Фивами. Войны эти велись ожесточенно, упорно, иногда бесчеловечно, как вообще ведутся войны, когда все граждане и воины зажигаются общей целью. Возникали войны обычно из-за пустяков, из-за нанесенных обид, как то бывает, когда дерутся подростки, и вот что кажется странным, а на самом деле и совсем не странно: государство, одержавшее победу, особенно Лакедемон, старалось навязать свои законы и порядки побежденному, чтобы,

так сказать, печать поражения навеки легла на него. Ибо аристократия — заклятый недруг и тирании и народного правления.

5. Между тем войны греков, если рассматривать их как род занятий, не были, по существу, простыми варварскими набегами; совсем напротив, в них со временем получает развитие весь дух государственных и военных дел, какой когда-либо вращал колесо мировых событий. И греки знали уже, в чем состоят потребности государства, источники его могущества и богатства, и вот этими источниками они и пытались овладевать, порою пользуясь самыми грубыми средствами. И они знали уже, что означает равновесие в отношении между республиками и сословиями, что такое тайные и явные союзы государств, что значит пойти на военную хитрость, опередить противника, оставить в беде союзника и т. д. Итак, и в государственных делах, и в делах войны самые искусные деятели Римской империи и нового мира поучились у греков, ибо способ ведения войны, конечно, меняется с изменением оружия, времени, географического положения, но вечно остается одним и тем же дух людей, и этот дух хитрит, уговаривает, скрывает свои намерения, переходит в нападение, защищается, отступает, выискивает слабости противника, дозволенными и недозволенными средствами пытается доказать свое преимущество.

6. Войны с персами проводят первую резкую грань в истории Греции. Повод к войне подали греческие колонии в Малой Азии, которые не могли уже противостоять чудовищному захватническому духу азиатов и, привыкнув к независимости, при первом же удобном случае попытались сбросить чужеземное иго. Афины послали двадцать кораблей им в подмогу, и это было высокомерным вызовом со стороны демократии, потому что спартанец Клеомен отказал колониям в помощи, и вот эти несчастные двадцать кораблей навлекли такую безумную войну на всю Грецию. Но уж коль скоро страшная война началась, великолепные победы немногих мелких государств над двумя царями огромной Азии были чудесами мужества и доблести,— но только не сверхъестественными чудесами. Персы, воюя с греками, были совершенно выбиты из своей колеи, а греки, напротив, сражались за свободу, за жизнь и отечество. Они сражались против варваров, у которых — рабская душа, против варваров, которые своей расправой над эретрийцами уже показали, чего ждать от них

грекам, а потому греки и напрягли все свои силы и собрали все свое мужество и весь свой ум. Персы под предводительством Ксеркса напали на них, как нападают варвары; они пришли с цепями в руках, чтобы вязать, и с факелами в руках, чтобы жечь и опустошать; однако во всем этом было мало ума. Фемистокл просто воспользовался против них ветром, а противный ветер на море — опасный враг неповоротливого флота. Короче, персы вели войну с великими силами, яростно, но безрассудно, а потому она и кончилась для них такой неудачей. Положим даже, что греки были бы разбиты, а вся страна их — Афины были бы разграблены, — персы все равно не смогли бы удерживать Грецию в повиновении, управляя ею из самого центра Азии, при внутреннем разладе империи; ведь и Египет им было уже трудно удерживать в то время. Море было союзником Греции, как и сказал, только в другом смысле, дельфийский оракул

7. Но разбитые наголову персы вместе с добычей и позором оставили в Греции искру, пламя которой уничтожило все здание греческого строя. Вслед за Персидскими войнами пришли слава и богатство, роскошь и ревность, короче говоря, гордыня и надменность. Вскоре в Афинах наступил век Перикла, самый блестящий, какой когда-либо переживало такое маленькое государство, а затем, по причинам тоже вполне естественным, разгорелась неудачная Пелопоннесская война — собственно, две войны со спартанцами, и вот, победив в одном-единственном сражении, Филипп Македонский накинул сеть на голову всей Греции. Не говорите, что неблагоприятный бог вершит судьбами людей и, питая к ним зависть, стремится сбросить народы с вершин счастья; сами люди — вот неблагоприятные друг к другу демоны. Из Греции, какой была она в эти времена, могло ли стать что-либо иное, как легкая добыча для победителя? А откуда было прийти завоевателю, если не с гор Македонии? Греция была в безопасности со стороны Персии, Египта, Финикии, Рима, Карфагена; но враг ее притаился поблизости, и он внезапно поразил Грецию хитрыми и мощными ударами. Оракул и на сей раз был умнее греков; он угождал Филиппу, а все событие в целом попросту подтвердило общее положение: воинственный горный народ, живущий в согласии и мире, неизменно одержит верх над обессиленной, разъединенной, изнеженной нацией, если хорошенько вцепится в нее и будет вести дело умно и мужественно. Так и вел дело Филипп, и

Греция сделалась его добычей,— она задолго до него уже пала в борьбе с самой собою. Тут и кончилась бы история Греции, если бы Филипп был варваром вроде Суллы или Алариха, но Филипп сам был греком, греком был и его старший сын, так что вместе с утратой греческой свободы начинается, под именем греков, новый невиданный эпизод всемирной истории, эпизод, каких мало во всей всемирной истории.

8. Вот как развивались события: юный Александр, который взошел на трон, едва исполнилось ему двадцать лет, охваченный пламенем честолюбия, свершил замысел, для претворения которого все уже было готово у его отца: он перешел в Азию и вступил на землю персидского монарха. И опять — самое естественное, что только могло случиться. Все пути, по которым шли персы в Грецию, если они воевали на суше, пролегли через Фракию и Македонию; стало быть, давняя ненависть к персам жила в душе этих народов. А слабость персов была прекрасно известна грекам, не только из воспоминаний о древних битвах при Марафоне, Платеях и т. д., но и по более близким временам — по истории возвращения на родину десяти тысяч греков под предводительством Ксенофонта. Так куда же было направить оружие македонцу, ставшему властелином и верховным главнокомандующим всей Греции, куда было направить ему свои фаланги, если не против богатейшей империи, которая вот уже целое столетие переживала глубокий упадок? Юный герой выиграл три сражения, и вот Малая Азия, Сирия, Финикия, Египет, Ливия, Персия, Индия оказались подвластны ему; он мог дойти и до мирового океана, если бы македонцы, будучи рассудительнее его, не принудили его повернуть назад. Не было во всем этом везении чуда, как не было завистливой судьбы, уготовавшей ему конец в Вавилоне. Какая великая мысль — править миром из Вавилона, править миром, простирающимся от Инда до Ливии, миром, охватывающим и всю Грецию вплоть до Икарского моря! Что за мысль — всю эту часть света превратить в единую Грецию, где все — язык, нравы, искусства, торговля и колонии — будет единым, что за мысль — основать новые Афины в Бактрах, Сузах, Александрии! И вот — победитель умирает в расцвете лет, а с ним гибнут все надежды, гибнет весь только что основанный греческий мир! Итак, если бы мы обратились к Судьбе, она ответила бы нам: «Пусть был бы Вавилон, пусть была бы Пелла столицей

Александра, пусть бы в Бактрах говорили по-гречески и по-парфянски,— но если хочет сын человеческий исполнить намеченное им, он должен вести умеренную жизнь и не напиваться до смерти». Но Александр так поступал, и царство уплыло из его рук. Нет ничего удивительного в том, что он злодейски загубил сам себя; более удивительно другое, что так долго прожил человек, давно уж разучившийся выносить свое счастье. 9. Тогда империя распалась на части— то есть лопнул чудовищный мыльный пузырь; но бывало ли иначе при подобных обстоятельствах? Вся завоеванная Александром область земли не была объединена ни с какой стороны, даже в душе самого завоевателя она едва ли успела сложиться в единое целое. А те поселения, которые он заложил, не могли в своем младенчестве существовать без такого покровителя, как он, и тем более не могли они держать в узде народы, которым были навязаны силой. И если Александр умер, не оставив наследника, могли ли не начать грабить, каждая для себя, те хищные птицы, которые своими победами помогали ему в его полете? Они клевали друг друга, пока не отыскали себе гнезд — своей военной поживы. Ни с одним государством, возникшим в результате невообразимо быстрых захватов, и не бывало иначе: природа народов и областей земных очень скоро потребует назад принадлежащие ей права, так что только за счет превосходства греческой культуры над варварскими народами и следует отнести то обстоятельство, что разные уголки земли, насильственно объединенные друг с другом, еще раньше не вернулись к своему прежнему строю. Первыми отпали Парфия, Бактрия и земли по ту сторону Евфрата, ибо они были расположены слишком далеко от центра империи, и эта империя ничего не могла бы поделаться с горными парфянскими племенами. Если бы Селевкиды выбрали Вавилон или свою собственную Селевкию местом пребывания,— Александр, как раз и хотел сделать столицей Вавилон,— то они, вероятно, сохранили бы всю свою мощь и справлялись бы с восточными племенами, но зато они еще стремительнее утонули бы в размягчающей тело роскоши. Подобно парфянам поступили и азиатские провинции фракийской империи: они воспользовались правом, которое всегда есть у разбойников, и как только соратники Александра уступили трон более мягкотелым преемникам, сделались, каждая сама по себе, особым, независимым царством.

Нельзя не видеть в таких событиях неизменно повторяющихся естественных законов всемирной истории государств.

10. Долговечнее были царства, прилегавшие к самой Греции; они могли существовать и дольше, если бы происшедшие между ними, а главное, между римлянами и карфагенянами, раздоры не ввергли их в ту катастрофу, которая исходила от италийской самодержицы, от Рима, и постигла одно за другим все побережья Средиземного моря. Тут отжившие свой век, слабые государства вступили в весьма неравную азартную игру, от участия в которой мог бы удержать их и самый скромный разум. Между тем все греческое — греческая культура, греческое искусство, вообще все, что могло сохраняться в этих царствах, сохранялось в них. В Египте процветали знания, науки — в форме отвлеченной учености, потому что они и были ввезены сюда в такой форме; словно мумии, науки погребены был» в музее или в библиотеке. Искусство при дворах азиатских правителей сделалось пышным, роскошным; цари Пергама и Египта соревновались между собой, собирая библиотеки,— соревнование это принесло большую пользу и нанесло огромный вред литературе. Книги собирали и поддельвали, а когда все собранное сгорело, вместе с пожаром погиб целый мир древней учености. Видно, что судьба отнеслась к этим вещам ничуть не иначе, чем ко всем другим, предоставляя на усмотрение людей, будут ли они поступать с ними умно или глупо,— люди всегда поступают согласно со своей природой. Когда ученый наших дней жалеет, что потеряна такая-то древняя книга,— сколько пришлось бы оплакивать куда более нужных вещей, которые тоже навеки унес обычный поток судьбы. История преемников Александра в высшей степени замечательна, не только потому что в ней отыскивается столько причин, почему та или иная вещь погибла или, наоборот, уцелела, но и потому, что в этой истории — печальный образец для всех империй, основанных на захвате чужих земель и на захвате чужих наук, искусств, культуры.

11. Не требует доказательств и то, что Греция, дойдя до такого состояния, уже не могла вернуть себе прежнего блеска, период расцвета был давно уже пережит. Правда, тщеславные правители пытались восстановить греческую свободу, но это были ложные усилия — о свободе без вольного духа, о теле без души. Афины по старой привычке не забывали обожествлять своих благодетелей, и по-

прежнему сохранялись в этой столице всей европейской культуры науки и искусства, и по-прежнему слышны были тут декламации по поводу философии и всех наук,— доколе это было возможно, потому что счастливые времена без конца перемежались разграблением и разорением города. Маленькие города не умели жить в согласии друг с другом, не знали они и принципов, как сохранить мир, хотя и был заключен между ними Этолийский и обновлен Ахейский союз государств. Ни рассудительность Филопоймена, ни справедливость Арата не вернули Греции ее былых времен. Как солнце на закате, которое в окружении поднимающихся на горизонте туманов кажется больше, принимает романтические очертания, так и политика Греции в этот период,— но лучи заходящего солнца не греют, как в полдень, и политика умирающих греков тоже была лишена энергии и силы. Пришли римляне, прокрались, как льстивые тираны, все споры и раздоры на целом земном шаре решавшие в свою пользу, и едва ли варвары поступали более жестоко, чем Муммий в Коринфе, Сулла в Афинах, Эмилий в Македонии. Долго, долго грабили римляне, пока не забрали все, что только можно было найти в Греции, а затем воздали ей почести — торжественно похоронили мертвое тело. Они платили жалованье здешним льстецам и посылали туда своих сыновей, чтобы те, идя по стопам древних мудрецов, учились тут, среди болтунов и профессиональных софистов. Последними пришли готы, христиане и турки, которые разрушили до основания царство греческих богов, надолго пережившее самого себя. И они пали, великие боги, Юпитер Олимпийский и Паллада Афина, дельфийский Аполлон и аргосская Юнона,— храмы их обратились в щебень, статуи — в груды камней, осколки которых напрасно ищут по сию пору. Они исчезли с лица земли, и теперь, напрягая все силы, трудно представить себе, как процветало это царство богов, как процветала их вера, какие чудеса вершили они между самыми умными и проницательными народами. И если пали эти кумиры, эти самые прекрасные идола, каких рождало человеческое воображение,— не падут ли и менее прекрасные? И кому уступят они место, каким идолам?

12. Великая Греция претерпела ту же судьбу в иных невзгодах. Эти процветающие города, самые населенные, расположенные в самом прекрасном климате, следующие законам Залевка, Харонда, Диокла, опередившие большинство греческих провинций в культуре

и науке, в искусстве и торговле,— они не мешали ни персам, ни Филиппу и потому отчасти просуществовали дольше своих европейских и азиатских собратий, но пробил час, и свершилась их судьба. Вмешавшись в войны Рима с Карфагеном, они потерпели, наконец, поражение и, погибнув от римского оружия, погубили Рим своими нравами. Их развалины, прекрасные и могучие, заслуживают того, чтобы мы оплакивали их,— уничтожили их землетрясения и огнедышащие горы, но еще более — безумная ярость людей^{23*}. Нимфа Партенопа скорбит, сицилийская Церера ищет свои храмы и не находит своих золотых посевов.

VII. Общие рассуждения о греческой истории

Мы с разных сторон рассмотрели историю этой замечательной области земли, для философии истории человечества она, среди всех народов мира, выделяется как предмет единственный в своем роде. Греки не только свободны от примесей чуждых наций, не только сохранили присущий им внешний облик — во всей фигуре и во всем телосложении, но они и прожили все свои возрасты и периоды и весь жизненный путь, от самых неприметных начал культуры, прожили в редкостной полноте, как никакой другой народ истории. Ибо живущие на материке нации или застревали на первоначальных этапах культуры, противоестественно затверживая их в законах и ритуалах, или же, еще не выразив своей сущности, они становились жертвами завоевателя: цветок не успел распуститься, а его уже срезала коса. Греция же, напротив, испытала все эпохи и всеми насладилась до конца; она развила в себе все, что могла развить, а такому совершенству вновь способствовали счастливые обстоятельства. На материке Греция, несомненно, вскоре сделалась бы добычей завоевателя, как ее азиатские собратья; если бы Дарий и Ксеркс добились своих целей в Греции, не наступил бы и век Перикла. А если бы над греками царствовал деспот, то, по обыкновению деспотов, он сам стал бы завоевывать чужие страны и, как Александр, окрасил бы воды рек кровью своих соплеменников. Чужеземцы примешались бы к ним в их стране, а сами они, одерживая победы в чужих землях, рассеялись бы по целому свету... От всего этого хранили греков лишь их умеренная сила и даже ограниченность торговли, потому что никогда не решались они заплывать за геркулесовы столпы, за столпы счастья. Как естество-

испытатель может рассмотреть растение в целом лишь тогда, когда знает его от семени и ростка до цветения и. до увядшего цветка, так и греческая история — она для нас такой цветок, и жаль только, что греческая история никогда не разрабатывалась так, как по обыкновению римская. Моя же задача теперь — выделить, после всего сказанного, определенные аспекты, которые прежде всего привлекают внимание наблюдателя во всем том важном, что внесли греки во всеобщую историю человечества; сначала повторю сам великий принцип истории.

Во-первых. *Что может совершиться в царстве людей в соответствии с обстоятельствами, присущими данной народности, времени, месту, то реально и совершается*; Греция — одно из самых полных и прекрасных доказательств тому.

В физической природе мы никогда не рассчитываем на чудеса: мы наблюдаем в природе действие законов, и действуют они повсюду одинаково, неизменно, точно, четко; что же сказать о человеческом царстве с его энергиями, переменами, страстями, — неужели вырывается оно из этой великой цепи природы? Пересадите в Грецию китайцев, и вот нашей Греции не было бы; пересадите греков туда, куда увел Дарий пленных эретрийцев, и они не построят ни Спарты, ни Афинского государства. Посмотрите на Грецию в наши дни, вы не найдете тут древних греков, иной раз не найдете и самой земли их. Если бы не говорили они на каких-то остатках своего языка, если бы не замечали вы развалин, в которых лежат ум их, искусства, города, если бы не видели вы прежних рек и гор Греции, то вы решили бы, наверное, что древняя Греция — такая же выдумка, как остров Калипсо или остров Алкиноя. Греки нового времени складывались постепенно, благодаря целому ряду причин и следствий, — тоже и древние греки, тоже и любая живущая на земле нация. Все история людей — это чистая естественная история человеческих энергий, действий, влечений, история, во всем сообразная с временем и местом.

Сколь бы ни прост был этот принцип, он проясняет многое и бывает полезен при рассмотрении истории разных народов. Любой историк согласится со мною в том, что удивленно пялить глаза и без толку запоминать имена народов не значит заниматься историей, а если так, то, наблюдая любое историческое явление, размышляющий разум должен проявить всю свою остроту, как и при наблюдении яв-

лений природы. Поэтому, рассказывая о ходе истории, разум будет искать в ней величайшую истину, постигая и оценивая события, будет стремиться найти в них полнейшую взаимосвязь, но не будет существующее и происходящее объяснять чем-то другим, чего вообще нет. Стоит ввести этот строгий принцип, и тотчас же исчезают всякие домыслы, всякие признаки волшебной страны; мы повсюду пытаемся тогда увидеть то, что есть, во всей его чистоте, а когда увидим, то тогда, по большей части, заметим и причину, почему существующее не могло быть иным. Когда ум наш усвоит такую привычку в своем подходе к истории, то он найдет путь к более здоровой философии, которую вряд ли можно найти где-либо помимо естественной истории и математики.

И именно следуя этой философии, мы в первую очередь и прежде всего остережемся присочинять к реальным явлениям истории скрытое от нас особое намерение — некий неведомый замысел, — и тем более причислять магическое воздействие незримых демонов, духов, которых мы не решились бы и припомнить, если бы речь шла о явлениях природы. Судьба открывает свои намерения в том, что и как происходит; поэтому созерцатель истории выводит ее намерения лишь из того, что реально существует и до конца проявляет себя. Почему существовали на земле просвещенные греки? Потому что греки существовали, а существуя, и могли при таких-то обстоятельствах быть лишь просвещенными греками. Почему Александр отправился в Индию? Потому что он был Александром, сыном Филиппа, а в соответствии с замыслами своего отца, деяниями своего народа, по своему возрасту и характеру, да и начитавшись Гомера, не видел лучшего, чем заняться. Но если решимость Александра мы будем объяснять тайными намерениями высшей силы, его дерзкие подвиги — везением и Фортуной, то мы рискуем тем, что в одном случае самые мрачные безрассудства Александра превратим в конечные цели божества, в другом — умалим его личное мужество и умение полководца, и в любом — лишим естественности все событие в целом. Кто в естественной истории верит в сказки, кто полагает, что незримые духа расцвечивают розу и наполняют серебрянной росой ее чашечку, кто думает, что крошечные духи света облакаются в тело светлячка и играют на хвосте павлина, тот может быть глубокомысленным поэтом, но как естествоиспытатель или историк он отнюдь не будет

блистать. История — это наука о том, что реально существует, а не о том, что могло бы быть согласно тайным намерениям судьбы.

Во-вторых. Что верно в отношении одного народа, то верно и в отношении нескольких народов, связанных между собою; они существуют, как связало их время и место, и они воздействуют друг на друга так, как это обусловила взаимосвязь живых энергий.

На греков воздействовали азиатские народы, а греки, в свою очередь, влияли на азиатов. Римляне, готы, турки, христиане одолевали греков, римляне, готы, христиане благодаря грекам просвещались,— как все это взаимосвязанно? Все предопределяет место, время, естественное действие живых энергий. Финикийцы завезли в Грецию буквы, но не придумали их для греков, а просто завезли сюда, потому что основали в Греции свои поселения. Так и у эллинов с египтянами, так и у греков, когда они отправились к Бактры,— так со всеми дарами Муз, которые получили люди из рук греков. Гомер пел — не для нас; но поскольку он пришел к нам, он принадлежит нам, и мы смеем учиться у него. Если бы один-единственный случай с течением времени похитил у нас Гомера, как отнял он у нас столько прекрасных созданий,— кто стал бы спорить с тайным замыслом судьбы, видя естественные причины гибели? Пересмотрите списки сочинений утраченных и сохранившихся, разузнайте, почему одни сохранились, а другие были потеряны, а после этого рискните назвать правило, по которому судьба разрушала в одном случае и сохраняла в другом. Аристотель сохранился в одном-единственном закопанном в землю экземпляре, другие сочинения сохранились в подвалах и сундуках, насмешник Аристофан сохранился под подушкой святого Иоанна Златоуста, который учился по нему составлять проповеди; все наше Просвещение и зависело от таких самых узких заброшенных тропинок. А ведь Просвещение— это бесспорно великое событие во всемирной истории: оно привело в волнение почти все народы, и теперь, вместе с Гершелем, они разделяют на слои Млечные пути небес. Но от каких же мелочей, от каких пустяков зависело наше Просвещение: случайно оказалось в нашем распоряжении и стекло, случайно оказались и несколько книг,— а иначе мы, словно наши древние братья, бессмертные скифы, все еще колесили бы по земле на своих домах-повозках, вместе с женами и детьми. Если бы цепочке событий угодно было сложиться так, чтобы вместо букв греческих у нас были

буквы монгольские, мы писали бы теперь на монгольский лад, а Земля продолжала бы идти своим великим путем, и шли бы годы, и сменяли бы друг друга циклы, и все жило и творило бы, чему дает жизнь, согласно божественным законам природы, наша мать-земля.

В-третьих. Культура народа — это цвет его бытия, изящное, но бренное и хрупкое откровение его сущности.

Как человек, рождаясь на свет, не знает ничего и всему, что хочется ему узнать, должен учиться, так и некультурный народ — он учится, упражняясь сам по себе или в общении с другими народами. Но для каждого вида человеческих знаний — свой круг, то есть своя природа, время, место, жизненный период; греческая культура росла, сообразуясь с временем, местностями, предметами, и вместе с ними приходила в упадок. Поэзия и некоторые другие искусства предшествовали философии, и если где расцветали поэзия и ораторское искусство, то это не значит, что тут же цвело военное дело и патриотические доблести; энтузиазм афинских ораторов разгорался тогда, когда государство клонилось к упадку, а честные нравы стали уделом прошлого.

Но в каком бы роде ни проявлялось Просвещение среди людей, — оно всегда стремится к совершенству и если в отдельных случаях достигает его благодаря стечению благоприятных обстоятельств, то уже не может задержаться на такой высшей точке и не может второй раз вернуться к ней, а должно начать отсюда спуск. Самое совершенное творение, если только от людей можно требовать совершенства, — это нечто наивысшее в своем роде; коль скоро совершенное создано, после него возможны лишь подражания или напрасные потуги превзойти достигнутое. Гомер пел, и после него уже невозможен был второй Гомер; первый сорвал цветы с эпического венка, а следовавшие за ним довольствовались отдельными листочками. Вот почему греческие трагики избрали иное поприще; они, как говорит Эсхил, питались крохами со стола Гомера⁴⁹, но иной пир готовили своему веку. И их период прошел: трагические сюжеты были исчерпаны, и последователям великих поэтов оставалось только варьировать их, потому что форма наилучшая — наивысшая красота греческой драмы — уже была достигнута более ранними образцами. Несмотря на всю свою мораль, Еврипид уже не мог приблизиться к Софоклу, и тем более невозможно было для него превзойти Софокла в самом существе

его искусства, и вот умный Аристофан избрал для себя иное поприще. Так обстояло дело со всеми жанрами греческого искусства, так всегда будет у всех народов, а что греки в свои лучшие времена постигли этот естественный закон и не пытались превзойти наивысшее чем-то еще более высоким, это-то и объясняет такую безошибочность их вкуса и все многообразие его развития. Когда Фидий создал своего всемогущего Юпитера, то Юпитер еще более возвышенный был уже немислим; однако достигнутый идеал мог быть перенесен на других богов, и так каждому богу достался его особенный характер,— вся область этого искусства была заселена.

Если мы любим какой-либо предмет человеческой культуры, то предписывать эту же любовь и всевластному Провидению,— ради того, чтобы придать противоестественную вечность тому единственному мгновению, в которое этот предмет мог осуществиться,— значило бы поступать мелочно и жалко. Молить Провидение, чтобы оно увековечило один момент, значило бы, что мы хотим уничтожить самое существо времени и всю природу конечного мира⁵⁰. Юность уже не вернется к нам, а потому не вернется и юношеское движение наших душевных энергий. Цветок распустился, и это как раз означает, что он скоро завянет; он вобрал в себя всю силу растения, начиная с корней, и когда умирает цветок, то вслед за ним умирает и растение. Если бы породившее Перикла и Сократа время продлилось одно лишнее мгновение по сравнению с длительностью, что определена цепочкой обстоятельств, то это было бы несчастьем, и нужно сказать, что тут был опасный, невыносимый для Афин период истории. И если бы гомеровская мифология вечно жила в душах людей, и вечно правили греческие боги, и вечно раздавался громовый голос афинских Демосфенов, то и это было бы узостью и ограниченностью. Каждому растению суждено отцвести, но, отцветая, растение разбрасывает семена, и живое творение обновится; Шекспир не был Софоклом, Мильтон — Гомером, Болингброк⁵¹ — Периклом, но каждый из них на своем месте и в своем роде был тем, что те, древние,— на своем месте и в своем роде. Итак, пусть каждый стремится на своем месте быть тем, чем он может быть в цепочке вещей; этим только и должен быть каждый, а иное невозможно.

В-четвертых. Здоровье и долговечность государства опирается не на точку высшего развития его культуры, а на мудрое или счаст-

ливое равновесие его живых творческих сил. Чем ниже расположен центр тяжести в этом живом стремлении, тем тверже и долговечнее государство.

На что рассчитывали древние основатели государств? Не на ленивый покой и не на крайнюю степень движения, но на порядок и правильное распределение вечно бодрствующих, никогда не дремлющих энергий. Принцип, которым руководствовались древние мудрецы, был подлинной мудростью человеческой, перенятой у природы. А всякий раз, когда государство оказывалось поставленным на острие, под каким бы ослепительным предлогом это ни происходило и каким бы блистательным деятелем ни производилось, государство подвергалось опасности, ему грозила гибель, и оно могло вернуться к своему обычному состоянию лишь благодаря удачному применению насильственных средств. Так стояла на острие Греция, когда вела войну с Персией, и эта ситуация была ужасной; так Афины, Лакедемон, Фивы с чудовищным напряжением сил противоборствовали друг другу, и это в конце концов стоило Греции ее свободы. Равным образом и Александр после блестящих побед поставил на острие всю пирамиду своего государства; он умер, пирамида упала и рассыпалась на куски. Сколь опасными были для Афин Алкивиад и Перикл, доказывает история их жизни; однако верно и то, что если такие критические моменты проходят быстро и со счастливым исходом, то они позволяют выйти наружу редкостным энергиям и приводят в действие скрытую в глубине невероятную мощь. Весь блеск Греции порожден неустанной деятельностью множества государств, деятельностью живых сил, а все долговечное и здоровое, что присуще было греческому вкусу и греческому строю, было, напротив, порождено мудрым и счастливым равновесием всех сил и энергий. Все удачные установления Греции были тем долговечнее и благороднее, чем больше опирались они на гуманность, то есть на разум и справедливость. Здесь перед нами — широкое поле для размышлений о греческом государственном строе, о том, что сделала Греция, со всеми ее нововведениями и устройствами, для блага своих граждан и для блага всего человечества. Однако такие размышления были бы сейчас еще преждевременны. Нам нужно пересмотреть сначала немало других эпох и народов, прежде чем мы подойдем к достоверным результатам».

Ответьте на вопросы:

- Как Гердер описывает греческую историю? Какова ее специфика?
- Своеобразие греческого ландшафта
- Что Гердер пишет о метопробывании муз в Греции?
- Почему, по Гердеру, именно Фессалия и Беотия проявили себя в области духа?
- В чем Гердер видит богатства греческой мифологии?
- Роль Гомера как эпического певца, его связь с религией
- Специфика греческого искусства
- Как строй греческих государств способствовал расцвету искусства?
- Как вы понимаете мысль Гердера, связанную с тем, что климат Греции питал изящные искусства?
- Что Гердер думает о нравственной и государственной мудрости греков?
- Своеобразие истории Афин, по Гердеру
- В чем видит Гердер своеобразие научных занятий греков?
- Специфика греческой мудрости
- Какова, с точки зрения Гердера, история перемен, происшедших в Греции?

Список рекомендуемой литературы

1. Аристотель. Политика / Аристотель. – М. : Хранитель, 2006. – ISBN: 978-5-8291-1804-4 – 395 с.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Политика. – М.: Хранитель, 2006. ISBN: 978-5-8291-1804-4 – С. 291 – 327.
3. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с.
4. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с.
5. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении / М. С. Каган. – СПб., 2006. – 567 с.
6. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: ИД "Петрополис 1996. – 415 с.

7. Кереньи, К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / К. Кереньи. – М.: Ладомир, 2007. – ISBN 978-5-86218-438-9 – 420 с.
8. Кереньи, К. Элевсин. Архетипический образ матери и дочери / К. Кереньи. – М.: Руфл-бук, 2000. – ISBN 5-87983-094-2 – 288 с
9. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – 905 с.
10. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 2. – 1002 с.
11. Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
12. Anz, T. Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur / T. Anz. – Stuttgart: Metzler, 1980. – 259 s.
13. Assmann, A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München: Verlag Bek, 1993 – 320 s.
14. Assmann, A. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. – 278 s.
15. Assmann, A. Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann, D. Harth. – Frankfurt am Main: Verlag Fischer, 1991. – 320 s.
16. Assmann, A. Zur Metaphorik der Erinnerung / A. Assmann, D. Harth. – München: Verlag Bek, 1991. – 247 s.
17. Driesch, H. Philosophie des Organischen. Bd1/2 H. Driesch. – Leipzig: W. Engelmann, 1909. – 1241 s.
18. Dülmen, R. Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart / R. Dülmen. – Darmstadt: WBG, 2001. – 460 s.
19. Du Prel. Das Rätsel des Menschen / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006.— ISBN 5-902490-02-2 – 775 s.
20. Du Prel. Der Spiritismus / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006. – ISBN 3-89094-487-6. – 72 s.
21. Du Prel. Die Psyche und das Ewige. Grundriß einer transzendentalen Psychologie / Du Prel. – Leipzig: Fischer, Pforzheim, 1971. – 357

Раздел 2

ДРАМАТИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО «ГРЕЧЕСКОГО» МИРА И ТРАГЕДИЯ СОВРЕМЕННОГО «ГРЕЧЕСКОГО» ЧЕЛОВЕКА В РАННИХ ДРАМАХ Г. ГАУПТМАНА

Античность для Г. Гауптмана, так же как и романтизм, является той важнейшей культурной сферой, которая наиболее близка творческому сознанию писателя, пронзает все бытие его художественных творений. Античность может быть осмыслена как то царство эстетической видимости, которая связывается для Ф. Шиллера с понятием эстетического государства, потребность в нем «существует в каждой тонко настроенной душе <...> вытекает из собственной прекрасной природы» [254, с. 357]. Возникающие аналогии с Шиллером далеко не случайны, они позволяют сделать некоторые выводы о специфике личности Г. Гауптмана как писателя времени модерна, увидеть связь с эпохой и в то же время почувствовать весьма осязаемое отличие от нее в силу его «собственной прекрасной природы».

Античное «эстетическое государство» вводит Г. Гауптмана в прошлое, позволяет ощущать неразрывную связь с ним, воспринимать его не как «чужое», а как «свое» – прочувствованное, воскресшее в сознании. Античность переживается Гауптманом индивидуально, драматург определяет себя как «грека, отбившегося от своей стаи» [342, s. 442], говорит, что его «место под греческим, а не под немецким солнцем» [342, s. 445]. Подобные размышления Г. Гауптмана позволяют вести речь об античных реминисценциях, бытующих в сознании немецкого драматурга. Слово «реминисценция», воспринятое в своем расширенном значении как дериват понятия «анамнезис» и связанных с ним определений перцепций и апперцепций, может быть осознано как одна из значительнейших категорий макроэпохи модерна. Категория реминисценции фокусирует внимание на главном модернистском процессе – непрерывном движении, обновлении. Дух обращается к себе самому («sein Ichsichtgehen») и вверяет себя воспоминаниям.

Пласт воспоминаний чрезвычайно важен для модернистского сознания. Само обращение к прошлому, рефлексия на него апперцепирующего духа заставляют существенным образом

реконструировать, трансформировать прошлое, придавать ему реальные очертания. Г. Гауптман уверен, что «Греция хотя и похоронена, но не умерла» [346, s. 83], «греческие боги не исчезли, они живут в камнях, заснули, словно ласточки в скалах» [346, s. 100]. В противовес Шиллеру, который скорбит о том, что в природе нет больше богов («die entgötterte Natur»), они ушли и взяли с собой все прекрасное и высокое («und alles Schöne, Alles Hohe nahmen sie mit fort»), Г. Гауптман уверен в обратном – боги пробудятся ото сна, Греция вновь воскреснет из небытия. Отчасти такой уверенности невольно способствовал сам Шиллер. Говоря о гибели прекрасного мира, он тем не менее взывает к нему и молит о возвращении («Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder <...>»), нигде его не находит («find ich dort nicht mehr»), но мечтает обнаружить его душу. Желание Шиллера претворяется в жизнь в следующую эпоху модерна. Под пером Г. Гауптмана воскресает исчезнувший античный мир, Греция для писателя является «божественной страной, которая не может кануть в небытие», поскольку в ней, как в эстетическом государстве Шиллера, «всегда ощущается потребность» [346, s.106], «многие поколения будут пить из ее источника» [346, s. 129].

Стоит обратить внимание на тот факт, что в конце XIX века возникает новый взгляд на понятие энтелехии Аристотеля. Х. Дрещ в 1909 году («Philosophi des Organischen») говорил об энтелехии как об индивидуальном принципе, способствующем строительству организма. Энтелехия, согласно Х. Дрещу, служит формообразующим моментом, «это само бытие, само становление, принцип соединения в самом высоком смысле» [303, s. 120]. В дальнейшем М. Фик преподнесет учение Дреща в качестве «теоретической модели, в которой целое организма объясняет его отдельные части, <...> организм весь воспринимается как трансцендентная жизнь, <...> в организме кроется загадка и разгадка мира» [313, s. 123].

Осознание энтелехии посредством трансцендентной жизни индивидуального организма, проявление картины космического бытия через «душевную монаду» («Seelenmonaden») позволяют наиболее ясно и убедительно представить высказывания Г. Гауптмана об Античности, осознать, при всем его тесном соприкосновении со своим временем, глубокое личностное погружение в античный принцип экзистенции. Немецкий драматург воспринимает Грецию

как трансцендентную энтелехию, живую жизнь, вечно порождающую саму себя. Кроющийся в античной энтелехии принцип становления и позволяет ей непрестанно воскресать из пепла. Поэтому и греческие боги, с точки зрения Г. Гауптмана, заснули в скалах – для драматурга это не метафора реальности, а метафора души, переживания, той глубокой энтелехийной «Selenmonaden», которая «дает отклик на события прошлого, в вечном повторении обретает вечную новизну, в постоянном изменении способствует столь же постоянному становлению» [346, s. 170]. Г. Гауптман воспринимает Грецию как аттическое чудо, это, утверждает он, «сама природа, которую человек всегда и везде для себя открывает» [346, s. 332].

Понятия жизни, чуда и природы в сознании Г. Гауптмана становятся синонимами. П. Шпренгель в работе «Todessehnsucht und Totenkult bei G. Hauptmann» (1986) акцентирует «расширение понятия жизни у Г. Гауптмана под влиянием столкновения со смертью» [451, s. 11]. Шпренгель ведет речь о драмах Г. Гауптмана, где, с точки зрения немецкого исследователя, на первый план выступает тема смерти и жизни («Михаэль Крамер», «Роза Бернд»). Они связаны с особыми мыслями Г. Гауптмана о возможности воскрешения Античности. Подход к древнему времени по принципу всеобщего одушевления, осознание античной эпохи как живого организма, как неиссякаемой энтелехийной жизненной силы, воссоздающей в определенное время саму себя, позволяют драматургу верить в бессмертие античного мира. Поэтому для Г. Гауптмана чудо имеет глубокую природную основу, для него чудо реально, поскольку «нет вообще ничего нечудесного, повсюду в мире ощутимо заколдованное природное естество, распознать которое способен художник, напрягая свою фантазию» [346 s. 266].

Как видно, немецкий драматург, подобно своим современникам, уверен в возрождении Античности, творчески переживает и проживает ее. Однако, как и любое переживание, оно всегда индивидуально, всегда лично. Не случайно для Г. Гауптмана необычайно важен смысл надписи над храмом в Дельфах: «Познай самого себя», – для драматурга это истинная, праведная дорога. Он определяет самопознание как «необходимый путь для каждого человека, как важную жизненную задачу любого индивида, поскольку она связана с рождением человеческого духа» [342, s. 61]. Думается,

что в этом и состоит парадигма его индивидуального модернистского сознания, процесс приватного душевного постижения шире и богаче теоретических изысканий, предлагаемых эпохой. Всеобщая античная энтелехийная жизненная сила становится предметом рассмотрения с точки зрения индивидуального сознания и в итоге приводит к преодолению границ между видимым и кажущимся, реальным и нереальным, внутренним и внешним, возможным и невозможным.

Вливаясь в общее русло модернистских исканий на рубеже веков, постигая классическую древность сквозь призму романтико-натуралистических воззрений, Г. Гауптман в то же время создает свой собственный античный канон. Он, подобно Декрету Грациана (*Concordia discordantium canonum. Dekretum Gratianus*), состоящему из противоположных утверждений, основан на причудливом сопоставлении различных мировоззренческих точек зрения художников, слова макроэпохи модерна. Весьма характерно, что Грациан – средневековый автор первой половины XII века – назвал свое произведение согласованием противоречивых канонов, задачей которого является творческое соединение установок Античности и следующего за ней исторического времени вплоть до современной Грациану эпохи, затрагивающих весь круг правовых аспектов жизни церкви. Постигая и сопоставляя Античность – «старину» – и свое время – «новизну» – Грациан создавая свой Декрет, основанного на слиянии антонимичных концепций, предугадывает будущие модернистские процессы. Слияние «старого» и «нового», их согласование друг с другом, приводит не к полному и безвозвратному расколу прежних канонических положений, а к их духовному взаимодействию, духовному слиянию.

О таком слиянии можно вести речь при осмыслении античных реминисценций Г. Гауптмана. В отличие от многих своих современников, он, подобно мыслителям прошлого столетия, зачарован идеалом красоты. Она захватывает Г. Гауптмана, он читает «Историю искусств» Винкельмана, отмечает в ней вечные ценности, связанные с понятием красоты, величия и совершенства греческого мира, именно такие представления и «сменяют хаос на гармонию» [343, s. 392]. Г. Гауптман называет «Гамбургскую драматургию» Лессинга одним из самых совершенных творений, считая, что «невозможно написать нечто подобное» [350, s. 175]. Неслучайно он,

читая «Поэтику» Аристотеля, берет за основу мысли Лессинга о необходимости правильного прочтения греческого мыслителя. При этом сам Г. Гауптман, для которого оказывается столь значимо понятие идеала, считает, что «его воплощение возможно лишь в пластическом искусстве. Гомер, Софокл, Еврипид, Сократ и Платон отошли от идеала, сделав упор на возвышенное религиозное сознание» [345, s. 515]. В то же время Г. Гауптман принимает и современные размышления, связанные с восприятием культуры Греции, в которой сильны дионисийско-аполлоновские культы, приводящие к экстазу души. Г. Гауптман во многом согласен с позицией Я. Бурхарта, считает «труд о Греции Бурхарта непревзойденным шедевром» [345, s. 104]. Г. Гауптман согласен, что «исследование религиозной мысли должно стоять в центре внимания современного исследования о греческой культуре» [421, s. VIII], как о том пишет Э. Роде. Вызывают у Г. Гауптмана интерес и мистические мысли Баховена, касающиеся в первую очередь «рассуждений о вегетации болота, его природной религии» [282, s. 67].

Немецкий драматург воспринимает всю культуру прошлого и настоящего, перерабатывает ее, в сознании Г. Гауптмана сливаются разные идеи, многообразные философские положения складываются в единое целое, – так создается собственное понятие об Античности. Античность представляется Г. Гауптману и как действительное историческое время, и как то, которое было прочувствовано эпохой Просвещения, и как то, которое бытует в сознании его современников, поэтически осознается ими и поэтически представляется. Античность – это, бесспорно, далекое прошлое, которое требует истолкования и постижения, однако уже само желание такого истолкования и постижения делает Античность современной, «своей», близкой, родной, соответствующей немецкому духу, культурным потребностям эпохи. Не случайно Г. Гауптману Античность кажется миром не по «ту» сторону, а напротив, как мир по «эту». Немецкий драматург определяет ее как «медиум соединений<...> все соединяется со всем, представляет собою особый вид колдовства» [346, s. 133]. Через такое единство Г. Гауптман постигает «сцепление всех вещей [346, s. 10], «космическое ощущение первоосновы, чарующее волшебство мира» [346, s. 63]. Не случайно драматург отмечает, что его чувство греческого составляет

мысль о познании единства всех вещей в причудливом многообразии: «Горы, люди, воздух, море, песок, – все по-своему специфично и интересно, все различно, но в очень сильной степени подходит друг другу» [346, s. 109].

Такой процесс, с точки зрения драматурга, наполнен глубоким смыслом и подлежит непременно реализации. Доказывая свою мысль, Г. Гауптман подчеркивает роль «метафизического зародыша – он расположен в мозгу человека и связан с душой мира подобно дереву, ствол которого тесно соприкасается с листьями и корнями» [346, s. 162]. Благодаря такому метафизическому зародышу возможно «провиденческое действо: другая действительность воскресает из небытия» [347, s. 162], «то, что раньше было скрыто, становится зримым» [347, s. 170]. Стараясь, как он пишет, «проникнуть в заколдованное природное естество» [347, s. 49], драматург стирает в своем сознании границу между мыслимым и немислимым миром, он называет подобную границу «нитью Ариадны, которая ведет через темный лабиринт к свету солнца» [342, s. 250]. Именно подобные ощущения позволяют ему назвать Грецию «вечной страной вечной юности» [346, s. 166].

В данных размышлениях Г. Гауптмана обращает на себя внимание слово «лабиринт». На основании своей этимологической значимости оно наиболее точно воссоздает внутреннюю картину эпохи модерна. Лабиринт («labyrinthos») в значении запутанности, сложности обнаружения выхода, с его многочисленными тупиками и переходами имеет собственную истину, волю и значение. Лабиринт для Лейбница, который одним из первых в эпоху модерна воспринял так свое время, связывается с человеческим незнанием, непониманием великого принципа предустановленной гармонии. Лейбниц, подкрепляя свои доводы ссылками на Августина и Фому Аквинского, допускающих зло ради дальнейшего блага, подчеркивает, что «великие предшественники вывели его из темноты тупика к свету истины» [171, с. 541]. Лейбниц же явился таким проводником для Фихте. Он, сходным образом считая, что все в мире свершается к лучшему, с тоской пишет «о лабиринте незнания, в котором долго не мог отыскать просвета, но обнаружил его в вере в непрерывный рост добра» [237, с. 236]. Понятие лабиринта, как видно, представляет собой модернистскую метафору, благодаря

которой разные эпохи предстают как единое целое. С. Вьетта, рассматривая картину лабиринта в модерне, называя ее кафкианской, подчеркивает ее амбивалентность – кризис знания и желание его преодоления, «реализующееся посредством нити Ариадны, следуя которой можно выйти из тупика» [458, s. 9].

Г. Гауптман, называя Грецию «вечной страной вечной юности», манифестирует ее внутреннее движение – от «старого» к «новому», от «нового» к «старому». Нескончаемость таких процессов, стирание границ между ними, создает, по Г. Гауптману, ощущение вечного блуждания по лабиринту. Однако подобные блуждания не связаны с незнанием, как считали представители прежней эпохи. В любом незнании заложено знание, считает немецкий драматург, все пути лабиринта, и «старые» и «новые», в высшей степени познавательны, любой из них благоприятен, каждый приводит к «старо-новому» греческому ощущению.

Как видно, сомнения писателей XVIII и XIX столетий, связанные с возрождением античной культуры в современности, рассеиваются в последующую модернистскую эпоху. Возможно, так происходит потому, что в некоторой степени понятия центра и периферии сместились: ранее таким центром была идея красоты, связанная с познанием совершенной Античности. В дальнейшем классическая доминанта о «простоте и величии», о недостижимой гармонии сохраняется, но отходит на периферию, в центр выдвигается восприятие Греции как мистической эпохи, провиденческой, стихийной и таинственной, той, в которой наиболее сильно понятие Первоосновы.

Такое понятие связано с мыслью о всеобщем одушевлении, глобальном синтезе, что отражено в специфике религиозных взглядов. Религия Г. Гауптмана, его «*Homo religiosus*» – индивидуальная, построенная и воспринятая согласно собственному канону. Литературоведы в целом единодушны в решении вопроса, касающегося религиозных взглядов Г. Гауптмана: отмечается, что «драматургу свойственен сплав античности и христианства» [459, s. 29]. Скорее всего, речь следует вести не о сплаве Античности и христианства, а о соединении язычества и религии Христа. Для Г. Гауптмана «христианство» и «Христос» – разные вещи, понятия, почти диаметрально противоположные. Христианство отталкивает

немецкого драматурга. Г. Гауптман, мечтая о возрождении в современности естественной религии греков, считает, что «надо встать, как греки, на путь естественного религиозного служения, в нем должно быть сильное чувство божественного, сильное чувство греческого» [346, s. 180]. Христианство, считает Г. Гауптман, борется с человеческим естеством, делает людей слепыми и глухими, не позволяет им радоваться жизни. «Христианство – тьма, язычество – свет, христианство – болезнь, язычество – здоровье, <...> мы бедные во всем, в чем античность богата» [350, s. 25]. Религия для Г. Гауптмана – это «сама жизнь, упоение ее полнотой, силой переживаний и силой ощущений» [346, s. 137]. Такова была, считает Г. Гауптман, религия греков, «свергнутые с престола античные боги – это свергнутая жизнь» [346, s. 524]. Поэтому и возникает желание драматурга – «часть античной Греции перенести в христианский мир» [351, s. 281]. Не случаен для Г. Гауптмана образ острова – «символ томления, гармонии, восходящего солнца» [447, s. 34]. Немецкий драматург в своих автобиографических работах красочно описывает его: «<...> античные колонны, <...> мраморные ступеньки, уходящие в море, <...> прекрасные нимфы-купальщицы, облаченные в прозрачные туники» [342, s. 282]. Г. Гауптман называет подобный остров «мнимой действительностью, которая спасает от мрака христианства <...>. Античный храм возводится в душе, выстраивается в духе во всем его фантазмагорическом величии» [342, s. 284]. Г. Гауптман уверен, что «античные языческие элементы призваны обновить христианство» [351, s. 346]. Отсюда и его пламенные призывы в первую очередь к себе самому – «с Иисусом к античности» [346, s. 137].

В этой связи интересно мнение П. Шведе (1987). Он определяет религиозное переживание Г. Гауптмана как разновидность эскапизма, своего рода эзотерическую провиденциальность. Уход в мир грез, античных фантазий связан, по Шведе, с сильнейшей религиозной саморефлексией, которая позволяет драматургу «уйти от современных проблем в созданную им новую реальность, построенную на базе чувственно-идиллической картины» [446, s. 80]. Между тем термин «эскапизм» применительно к религиозным воззрениям Г. Гауптмана не может сопоставляться с традиционным значением эскапизма как «уход», «бегство» в качестве компенсации

неразрешенных проблем. Религиозная саморефлексия Г. Гауптмана, напротив, приводит драматурга к созданию новой теории, нового религиозного видения и, наконец, к новым аспектам творчества, в котором главное – жизнь в ее религиозно-мистическом понимании. Можно говорить о творческом, деятельном, психологически-чувственном эскапизме Г. Гауптмана, благодаря которому он наиболее полно проникает в жизнь, решает проблемы мира и человека. Эскапизм у Г. Гауптмана, таким образом, носит природно-чувственный характер, через него сопрягается Христос и Античность.

Языческие верования имели массовый характер, но стали в итоге плоскими, – как их определяет Г. Гауптман. Их сменила религия Христа, которая со временем приобрела тот же общественный характер, что и греческое религиозное мышление. Для их деконструкции необходимо «эскапическое» урегулирование. Таким и становится призыв Г. Гауптмана «с Иисусом к античности».

С этим призывом связаны взгляды Г. Гауптмана на трагедию. Немецкий драматург поэтически сравнивает ее с особым видом клена, который растет в руинах стены Abbey in Gallowayshire (аббатства Гэлловей). Подобный клен пускает корни в обломки этой стены, становится упругим и крепким. Он искал и нашел силу материнской земли, проник в нее своими корнями. Такова и немецкая драма, считает Г. Гауптман, «она покоится и возрождается через руины античности» [346, s. 16], срастаются воедино национальное, индивидуально-немецкое и античное, всеобщее. Такому срастанию способствовали религиозные ощущения, Г. Гауптман особо подчеркивал, что «в Греции театр и религия были соединены, сейчас необходима та религия, которая может быть представлена в театре» [346, s. 133]. Возрождение «ново-новой» религии на рубеже XIX – XX вв. привело к созданию новой драмы, тесно связанной со своими первоисточниками – с греческой драмой. Немецкий драматург говорил, как Лессинг в свое время, о недопустимости подражания. Г. Гауптману оказывается близко то место в «Истории искусств» Винкельмана, где цитируются слова Микеланджело: «Тот, кто постоянно идет вслед за другими, никогда не продвинется вперед сам» [347, s. 128]. Поэтому Г. Гауптман, подобно своим собратьям по перу, преклоняется перед античной трагедией, но ведет с нею собственный разговор.

Чрезвычайно показательным, что традиция размышления о трагедии никогда не прерывалась. Устойчивые трагедийные критерии – страх и сострадание – сохраняют неприкосновенность, незыблемость, доказывая тем самым свою значительность. Введенные в драматический обиход Аристотелем, они подвергаются лишь некоторой этимологической корректировке. Лессинг, как известно, возражал против тех трактовок Аристотеля, согласно которым чувство страха, столь важное для Аристотеля при толковании трагедии, подменялось словом «ужас». Лессинг уверен, что сам Аристотель имел в виду именно страх, поскольку «поэты древности при изображении трагических страстей старались их смягчить<...> и для этого смягчения подходило гораздо больше слово "страх", чем "ужас"» [390, s. 359]. Кроме того, Лессинг предлагает еще одно объяснение: «<...>ужас не может быть связан с состраданием, он мешает ему, не дает повода для его возникновения. <...>тогда как страх овладевает нами из-за нашего сходства со страдающей личностью<...> страх есть сострадание, отнесенное к нам самим» [390, s. 363].

Г. Гауптман, преклоняющийся перед великим творением Лессинга, его «Гамбургской драматургией», расходится с ее автором в оценке синонимичных существительных, считает их разделение излишним, несколько искусственным. Г. Гауптман утверждает смысловые взаимосвязи между ними, акцентирует внимание на идентичности чувств и ощущений, вызванных страхом и ужасом. Трагедия, с его точки зрения, тогда является «истинной, в которой сердце каменеет от страха, в театре должен воцариться ужас» [346, s. 168]. Как видно, Г. Гауптман намеренно в одном предложении употребляет оба слова, придает одно значение – чувства зрителей настолько сильны, что их охватывает сильный страх, который в целом приводит к ощущению глобального, всеобъемлющего ужаса.

Подобные размышления Г. Гауптмана позволяют говорить о всеобщем единении посредством тотального вовлечения в трагический процесс: страх у немецкого драматурга являет себя в многократном повторении, в движении, в сопричастности всех каждому. Страх темпорально растягивается, пространственно расширяется, всеобщее вовлечение в драматическое действие заставляет страх превратиться в ужас. Не случайно драматург

подчеркивает, что чувство страха подобно взору ужасной Медузы, «при взгляде на Медузу воцаряется тяжесть трагического<...> писатель должен все время представлять голову Медузы, узреть ее внутренним оком» [344, s. 55]⁴. Тогда трагедия станет ужасной, приобретет «вид давления из преисподней, прорыв адских сил в свет» [344, s. 60]. Страх и ужас, те чувства, которые Лессинг действительно стремился разделить, говоря, что употребление «ужаса», а не «страха» свидетельствует о неправильном переводе Аристотеля, мыслятся Г. Гауптманом в качестве синонимов. Дело, вероятно, заключается в том, что немецкий драматург думает не о верном переводе Аристотеля, а о выражении собственной этической позиции, связанной с драматургическим творчеством.

Рассуждения Г. Гауптмана касаются прежде всего идеи сострадания, а не душевных движений, определяемых страхом и ужасом. Соединив, этимологически и лексически, эти две страсти, которые в философии века Просвещения или предавались забвению, или же расценивались как нечто столь негативное, от чего нужно избавляться, Г. Гауптман размышляет о сострадании, вызываемом этими чувствами. Для Г. Гауптмана оно является важнейшим этическим критерием, согласно которому драма приобретает «вид давления из преисподней». Подобные выводы и этические оценки немецкого драматурга довольно затруднительны для понимания и требуют тщательного комментирования.

Кажется странным, что Г. Гауптман рисует довольно-таки неприглядные картины, касающиеся, на его взгляд, специфики драматического действия в Греции. Представление, подчеркивает немецкий драматург, «велось для богов, давалось в их честь <...> они находились среди зрителей, требовали кровавого служения,<...> театральное действие было устрашающим» [346, s. 168]. Драматург воссоздает в своем воображении «образ колодца, наполненного жертвенной кровью, и содрогается от ужаса» [346, s. 217].

Объяснения могут быть следующие. Во-первых, Г. Гауптман акцентирует внимание на том, что ускользало и скрывалось от

4 Следует иметь в виду, что на рубеже веков ужасная Медуза Горгона связывалась не только со страхом, но и с красотой, поражала своей прелестью. Так, Баховен, ведя речь о Медузе, ссылаясь на замечания Павсания [202, 2, 21, 6], подчёркивает, что Персей очарован мёртвой красотой Медузы, в смерти она обрела ещё большее женское очарование, чем при жизни. Подобную мысль находим и у Я. Бурхарта: он выделяет Персея как героя, который с огромным трудом избежал любовных чар страшной Горгоны.

мыслителей XVIII – XIX вв. – кровавые жертвоприношения в Античности, ее трагедийную жестокость, необузданную стихийность. Немецкий драматург на рубеже XIX – XX вв. сохраняет верность прошлой эпохе касательно восприятия античной драмы, в первую очередь Лессингу, однако на него влияют и современные рассуждения, связанные с осознанием Античности как страшного времени, в котором творились ужасные, кровавые деяния⁵. Постигая все в совокупности, принимая концепции прошлого, «старого» – XVIII века и своего «нового» времени, Г. Гауптман придает греческой трагедии романтическое освещение, осмысливает ее мистико-природный, иррациональный ход, который столь важен был в натуралистической драме.

Во-вторых, столь наглядно и зрительно достоверно представленная картина – боги на театральном действии – позволяет судить о специфике драматического процесса так, как он мыслится Г. Гауптманом. Воплощая собою собственное бытие – природное, боги через спектакль, через включенность в него в качестве зрителей, познают свое иное бытие – драматическое. Посредством такой включенности и такого познания они узнают самих себя, постигают себя в творческом становлении, театральное деяние подтверждает их собственное существование, в итоге боги оказываются сопричастны самим себе. Однако это сопричастие особое: древние боги, как воспринимает их Г. Гауптман, благодаря спектаклю отказываются от себя прежних, «старых», познают себя иных, «новых», проникаются истиной своего прошлого мира, но и оказываются подвержены истине «нового» мира – искусству, которое рассказывает им о них самих.

Под пером Г. Гауптмана, как видно, вершится сложный процесс, который связан с далеко неоднозначными отношениями этических и эстетических ценностей. Н. Гартман, размышляя о соединении драматической поэзии с этическим поведением личности в целом, подчеркивал их специфическое фундирование: «<...>пробуждение нравственных чувств всецело принадлежит драматическому эффекту,

5 Сходным образом Э. Роде подчёркивает «тёмное, гневное, бушующее время, страх, охватывающий всех во время дионисийских праздников во Фракии» [422, s. 45]. Я. Бурхарт в свою очередь рассуждает об особом ощущении присутствия богов во время жертвоприношения, о чувстве страха перед богами, что и приводило к обилию религиозных культов в древней Греции, из которых и возникла драма - вершина греческого искусства [297, s. 146]. Подобные аналогичные мировоззренческие подчёркивания свидетельствуют о глубоком проникновении в стихию первозданности, что было чуждо прошлой эпохе, провиденческий мистицизм не соприкасался с «простотой и спокойным величием».

но эстетическая ценность трагического не зависит от степени реализации нравственной ценности в трагическом <...> о простом отношении наслаждения говорить не приходится» [113, с. 503].

Поэтому, в-третьих, можно вести речь о синтезе этического и эстетического в творчестве Гауптмана. Древние боги, требующие кровавого служения, не могут быть этически значимы для него. Однако немецкий драматург не в состоянии уйти от такого образа античных богов – так Г. Гауптман чувствует древность, так он воспринимает ее трактовку XVIII веком, наконец, именно так ощущает он «античные сказания» своей эпохи. Но Г. Гауптман наделяет «своих» богов скрытым этическим смыслом – «его» боги меняют собственное нравственное содержание благодаря глубокой внутренней логике драматического процесса. «Старые» боги становятся «новыми», этически духовными, поскольку испытывают страх – ужас от самих себя и, соответственно, проникаются состраданием к себе самим. Иными словами, боги, которых показывает Г. Гауптман в качестве зрителей, осмысливаются в качестве репрезентации особой реальности – драматической. Она являет для Г. Гауптмана саму жизнь – многогранную, в которой больше страданий и несчастий, чем радости и удовольствия (таковы этические наблюдения Г. Гауптмана), но, несомненно, достойную поэтического представления во всем своем фантазмагорическом величии.

Именно тогда возникает осознание всеобщего трагедийного удела, соприкосновение и проникновение в который приводит к некоторому познанию драматической техники Вселенной. В ней, по мысли Г. Гауптмана, доминирует страдание, объясняемое «давлением из преисподней», но чем оно сильнее, тем глубже и проникновеннее сострадание, сочувствие и милосердие, – те нравственные критерии, которые для Г. Гауптмана являются движущей силой философского мышления и составляют основу его «*Homo religiosus*». На ней, его индивидуальной, человеческой религии, осмысленной и прочувствованной через саму жизнь (через мир повседневности и мир, лежащий за ее рамками, через бытие в мире и бытие вне мира, через открывающийся взору мир и ускользающий от него), строятся все драмы Г. Гауптмана, в том числе и «античные». Их греческая основа базируется на исконно немецких, национальных обычаях и

нравах, но они антично постигаются, антично ощущаются, антично подвергаются модернистскому трансферу.

ом числе и «античные». Их греческая основа базируется на исконно немецких, национальных обычаях и нравах, но они антично постигаются, антично ощущаются, антично подвергаются модернистскому трансферу.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Почему античность наиболее близка творческому сознанию писателя?

2. Как вы понимаете индивидуальное переживание античности Гауптманом?

3. Можно ли говорить о том, что под пером Гауптмана воскресает исчезнувший мир? Почему?

4. Что такое энтелехия? Связь этого понятия с восприятием античности Гауптманом.

5. Как можно трактовать мысль, согласно которой немецкий драматург воспринимает Грецию в качестве трансцендентной энтелехии?

6. Почему понятия жизни, чуда и природы становятся для Гауптмана синонимами?

7. Верит ли Гауптман в бессмертие античного мира? На чем могут быть основаны подобные утверждения?

8. В чем и как проявляется для Гауптмана реальность чуда?

9. Что такое парадигма индивидуального сознания писателя – модерниста? Как это связано с восприятием Гауптманом античности?

10. Значение и смысл собственного античного канона для Гауптмана

11. Кто такой Грациан, что он говорил о законах в целом?

12. Мировоззренческое сходство Гауптмана и Винкельмана, в чем оно проявляется?

13. Понятие идеала для Гауптмана. В чем сходство и отличие от прошлой эпохи?

14. Как вы понимаете восприятие Гауптманом античности в контексте и исторического времени, и прочувствованное эпохой Просвещения, и то, которое бытует в сознании его современников?

15. Что имеет в виду Гауптман, называя Грецию страной вечной юности?

16. Как связана индивидуальная религия Гауптмана с античной трактовкой его произведений?

17. Пересмотр Гауптманом античных канонов трагедии, ориентация на «Гамбургскую драматургию» Лессинга.

18. Осмысление Гауптманом глобальной идеи сострадания

19. Соотношение этических и эстетических ценностей в мировоззрении и художественных творениях Гауптмана

20. Осознание немецким писателем всеобщего трагедийного удела, его концепция драматической техники Вселенной.

21. Прочитайте отрывок из работы Я. Бурхарта «История греческой культуры» и ответьте на вопросы

Я. Бурхарта «История греческой культуры»

Вера в переселение душ, начиная с Платона, чрезвычайно распространилась. С древних времен считалось, что душа умершего переселяется в зверей. Таковы были первоначальные представления о природе: люди, звери, камни, цветы, птицы живые, все они родственны, все вокруг познаваемо и ощущаемо, во всем есть единая жизнь, которая проявляется во всех формах.

Сказания о богах являются ярким тому примером. Вначале были божества животные, они чувствовались, считалось, что Аполлон был раньше ястребом, Гермес – ибисом, Артемида – кошкой, Арес – рыбой, Геракл – овцой и.т.д. Афиняне рассказывают, что огромная змея – страж Акрополя, она так и обитает в храме. Каждое новолуние этой змее предлагают жертву – медовую лепешку. Змея – атрибут Асклепия. Люди боятся подходить к священным змеям из-за страха. Но если при входе положить пищи, то змей не нужно больше бояться. Павсаний, к примеру, пишет, что эпидоврийцы были посланы общиной спросить Асклепия, что им делать. Они, пристав к берегу, увидели дракона, который, махнув хвостом, быстро убежал и скрылся в земле. Эпидоврийцы поняли, что тут нужно построить город и поставить жертвенник Асклепию.

Все эти примеры свидетельствуют в пользу того, что везде вершиться всеобщая метаморфоза превращения. В мифах, которых

великое множество, боги выступают в качестве какого – либо животного – это золотое правило в Греции. Но происходит метаморфоза только внешней сути, внутренняя остается прежней, она не меняется. Для того чтобы произошли глубокие внутренние изменения, нужны не божественные силы, а судьбоносные. Именно они стоят над бытием.

Часто превращения объясняются природой индивидуальных сил, превращение в определенные формы, то, что скрыто в глубине человеческой природы. Это может вершиться и в качестве наказания, мести, но и как награда, спасение, возможность иной жизни (убегающая нимфа Сиринга, превращающаяся в тростник). Часто изменения происходят, поскольку без них человека ожидает более страшная судьба. Такие превращения являются своеобразным пандемонизмом, который у греков проявляется в различных направлениях, имеет много различных форм. Человек меняет форму и продолжает иное существование, что основано на всеобщей вере в одушевление природы. Так, Павсаний рассказывает историю о красивом мальчике Селемн, которого любила морская нимфа Аргира. Но когда Селемн утратил красоту молодости, нимфа разлюбила его. Он так страдал от утраты любви нимфы, что богиня любви Афродита превратила его в реку и, как река, он соединился с Аргирой навечно. Афродита подарила ему забвение как милость.

Или сказание о Дамархе. Он был одержим победой в Олимпии, превратился в волка, а спустя 9 лет опять стал человеком.

Очень много рассказов о превращении людей в птиц и особенно в дельфинов, которые так легко передвигаются по морю. Они наделены особым инстинктом – спасением людей. Во многих сказаниях даже подчеркивается, что дельфины умеют петь.

Душа в Греции во всем и везде, сквозит вселенская мудрость.

Часто люди превращаются в цветы. В этом плане особенно бросается в глаза миф о Дафне, о Нарциссе. Есть и самопревращения. Например, Главк. Сначала он был обычным рыбаком, но потом съел какой-то трав и превратился в морское божество и с этого времени стал предсказывать людям будущее.

Греки и их боги

В Греции было переживание жизни богов как жизни человека, практически полное подобие ей. Цитирует из Геродота: изначально пеласги не называли богов, они не пользовались именами. Боги долго никак не назывались, к ним обращались и к ним взывали по их природной основе – бог источника, камня, луны, неба и.т. д. Во всем видели единство природных сил, отмечая в то же время и их многообразие и специфичность. Но потом все предметы получили обозначения, боги в том числе. Зевс был не только высший бог, он был первым, кто имел имя. В народных верованиях Зевс приходит на помощь через силы природы (дождя, грозы, мороза).

В дальнейшем богам стали подбирать пары вновь на основании природных законов. Греческая вера – коллективное творчество нации – стремление к единству божественной сути. С течением времени все представления древних приобретали новый смысл, но их суть оставалась незыблемой, причудливо сохраняясь в новом единении. Боги стали мыслиться столь же разнообразно, как и сама природа.

После Зевса наиболее сильным и значительным культом стал культ Афины. Афиняне, наиболее сильно ощущая ее покровительство, первые стали почитать Афину. Культ ее был распространен по всей Греции. Ей стали везде сооружать алтари. А в Дельфах при всеобщем признании других богов почитали больше всех Аполлона. В Дельфах стремились за прорицанием – наиболее сильное стремление к единству.

Но сами мифы имели локальный характер, они могли расходиться в содержании. Но общий дух единства – дух Греции, ее обычаи, нравы – оставался незыблемым. Главное в мифах, а значит и в греческой религии, подчеркивание идеи судьбы, от которой зависят даже боги. В этом плане огромна роль оракула в Дельфах.

Можно говорить о двух ступенях религии: 1. Народное сознание, когда мифологические образы получают свое природное значение 2. Более позднее сознание, когда на этой базе выступает и выстраивается художественное творчество, т. е. личное, эпическое мировоззрение. Мир воспринимается в непрерывном движении, когда первоначальный религиозный смысл изменяется.

Геродот рассказывает, откуда произошли боги, с какого времени стали постигать их существование. Гесиод и Гомер составили для

эллинов родословную богов, дали им имена, наделили эпитетами, рассказали об их достоинствах и недостатках, об их занятиях, начертали их образы. Боги стали полностью узнаваемы. Главным становится понимание божественного мира, поэтому боги, при всем их сходстве с природой и происхождении из нее, были сверхприродны. У индивида было сильно развито чувство страха перед богами.

Но искусство невольно вводит нас в заблуждение относительно первоначальности мифов, поскольку руководствуется высокими, идеальными, критериями. Например, Гомер мог сильно повлиять на восприятие мифов. Иначе и быть не могло – таково безмерное влияние высокого искусства. Художественное творчество способствует выработке нашей точки зрения на мир, мы невольно приближаемся и приобщаемся к тайнам древнего божественного мира.

К богам взывали в гимнах, составленными талантливыми людьми. Некий Олен, например, составил много древних гимнов, исполнялись они на Делосе. Благодаря гимну происходило воспарение души. Человек принимал мир в его всеобщности, сливался с ним через божественный гимн. В них, таким образом, поэтически воспевалась мудрость мира, которая наиболее проявляла себя через мелодию и особый ритм. Создавалось религиозно – поэтическое творчество, которое ориентировалось на общие народные сказания, создавая при этом картину мирового целого: Олимп, Земля и Подземное царство. Это 3 важные части, каждая значима сама по себе, является частью целого и становится в то же время самим этим целым. Все они находились в сильнейшей зависимости друг от друга, создавая в то же время гармоничное мировое единство. Доминировала мысль о вечном бытии.

В такой картине мира огромную роль сыграла эпическая поэзия. Именно в ней художественно выражены отношения природы и понятия людей о нравственности, о космологии и теологии. Все это результат глубокой потребности человеческой природы, стремления к поиску целого.

В «Теогонии» основная мысль касается раскрытия сущности мира. В каждый исторический период «Теогонию» читают по-разному. Мысль доминирует, что боги не вечны всегда, они возникли

из темных сил природы. Несчастье и зло вошло в человеческую жизнь из-за проступка – в божественном мире произошло оскотление Урана, в результате чего родилась Ночь и Смерть. В «Теогонии» не показан финал божественного и человеческого мира, мысль о последней борьбе отсутствует.

В 6 веке возникла потребность в новой космогонии, так зародилась новая религия орфиков. Они принимают идею о создании мира из ничего. Однако доминирует новое познание мира, его сознательное философское осмысление. Затем важная космогония Эмпедокла о Ненависти и Любви. Но есть нечто общее, что свойственно практически всем космогониям – Ночь и Яйцо как всеобщая идея Мирового Эроса, производящие сил природы.

Боги имеют несколько качеств и значений. Например, Аполлон светлый бог, но одновременно от него получают страшные вести, он приводит к смерти. Артемида – защитница зверей, но и охотница. Что касается местностей, которые считаются рождением Зевса, то их просто невозможно перечислить. Правда, наиболее вероятно, что Зевс рожден на Крите, а тот же Аполлон в Дельфах. Но об этом есть и другие сказания.

Раньше считалось, что Аполлон и его сестра Артемида были Солнцем и Луной, потом их имена стали связываться с Гелиосом. Солнце восходит и заходит, ограничивая саму себя. Это ограничение и есть незыблемый закон мира. Одно есть все.

Культ Артемиды сложен и не совсем понятен. Павсаний говорит про ограду Артемиды, которая расположена недалеко от Афин. На этой ограде есть надпись: «Лучшей и Прекраснейшей». Артемида – Прекраснейшая, судя по найденным надписям, была Гекатой, о тайном служении которой Павсаний умалчивает. Пишет, что про Артемиду есть другой рассказ, он его знает, но обходит его молчанием.

Со временем сила Аполлона почти полностью переходит к Асклепию, сосредотачивается в нем. Образ Асклепия чрезвычайно важен для поздних верований. Подробное описание его храма – внутри священной ограды выстроено здание для тех, кто пришел к богу с просьбой. А посередине находится храм самого бога с его статуей. Направо от статуи стои ложе для жертвы. В жертву приносят всех, кроме коз.

А недалеко от храма Асклепия находится святилище богини Исиды. Это святилище недоступно для обычных людей, его может посещать лишь тот, кого Исида призовет в сновидениях. Один непосвященный осмелился войти в храм без такого призыва Исиды. Ему показалось, что все наполнено привидениями, испустил дух от страха.

Культ Диониса – наиболее древний, он ведет в мир демонов, поскольку в его свите сатиры и селены. У философа Платона возникает категория демонического. Демоны находятся рядом с богами и героями. Это некие духовные силы, которые могут принимать любой образ, представлять в любом облике. Но Демоны могут представлять и в значении веления судьбы, страшного предназначения. Например, Демон Аластор, он всегда страшен. Любой Демон мог вызвать болезнь, определить ее и иногда лечить. Сама по себе болезнь определялась как демон, особенно та болезнь, которая касалась помешательства, гнева, ярости, т. е. когда нарушался обычный жизненный уклад, жизненный ход и ритм. Например, Кассандра в трилогии Эсхила «Орестея» говорит о страшном Демоне расплаты, который охватил все семейство Атридов. А вот Демон Сократа совсем другой. Это голос совести, внутренний свет души. Он вещает истину, говорит правду. Личный Демон человека, Сократа в частности, вытекает из всеобщности, из религиозного понимания, поскольку Демоны оказываются духовной и душевной сутью человека и мира

Однако в целом культ Диониса отличается от культа олимпийцев. Сложно говорить о его равенстве и равнозначности другим богам, суть Диониса иная. Наслаждение от вина и опьянение соответствует темной сфере античной жизни, воплощает и проявляет скрытую до поры до времени сферу человеческой жизни, о которой не известно ничего определенного. Не случайно были жуткие оргии во Фракии, хотя греческий Дионис гораздо мягче. Недаром у него тесная связь с Аполлоном. Имя Диониса соприкасается с комедией и трагедией, именно через категорию драматического раскрывается суть Диониса. В комедии и трагедии господствует суровость и жестокость, общий дух зловещей судьбы, тот, который вызывает ужас. Можно говорить об особом стремлении к ужасу в греческой драме. Подобное состояние полностью вписывалось в дионисийскую

картину бытия – практически полное помрачение рассудка, что. Как правило, приводило к смерти. Рассказывает Павсаний о храме Диониса в одном из городов Беотии. Один раз жители пришли в такое опьянение, что убили жреца Диониса. Они тот час же были поражены страшной болезнью – язвы покрыли их тела. Позже из Дельф к ним пришел ответ оракула – это месть им за жреца Дионисия, поэтому жители Беотии должны каждый год приносить в жертву цветущего мальчика, только несколько лет спустя было разрешено заменить жертву – вместо мальчика отдать козу на заклание. Иными словами, суть бога Диониса в высшей степени секретна.

Особо значение приобретали богини судьбы Мойры. Это сила нравственная, которая сглаживает противоречия, ликвидирует противоположности как в сфере человека, так и в сфере богов. По сути именно Мойры творят справедливый суд, осуществляют заслуженное возмездие, примиряют свободу и необходимость, требуют подчинение единству воли, общему незыблемому для всех закону. Мойры – это основа мира, его движение к гармонии и совершенству. Мойра есть личность, это существо, как и все в Греции, антропоморфное. Но Мойра в то же время составляет основу мира, является абсолютной силой. Они не связывались с официальными божествами, теми, которые были всеми признаны. Мойры стоят над всеми, не покоренные никем и ничем. Геродот приводит в пример слова Пифии, она говорит, что само божество не в силах избежать уготовленной ему доли. Отвратить рок не было возможности, все, что велит Рок, должно быть сделано и следование року приносит пользу человеку. У человека в случае непонимания рокового предначертания возникает ощущение собственной вины (в драматическом искусстве – трагическая вина). Так, Геродот пишет о Крезе, которому Аполлон – Локсий предсказал, что если он пойдет войной на персов, то разрушит обширное царство. Крез понял, что это царство персов, но на самом деле имелось в виду его собственные владения.

Необходимо четко представлять, что оракул не устанавливает судьбу, он ее предсказывает. Поэтому всегда существует опасность неправильно понять предсказание. Павсаний пишет о пелопонесской войне. Бог дал знамение мессенянам, что они вернутся в Пелопонес. Комон, военачальник, видел во сне, что его умершая мать ожила.

Появилась надежда, что они смогут вернуться. Они на самом деле вернулись, но не туда, куда предполагали. Но бывает и так, что человек действует вопреки судьбе, даже боги зачастую могут с большим трудом ему помешать. Так, в «Иллиаде» Ахилл столь свиреп и могущественен, так силен и неукротим, что сам Зевс находится в полном недоумении. Зевс просит богов помогать одинаково как троянцам, так и ахейцам, иначе Ахилл может один разрушить Трою до срока.

Образ, в который облекается судьба у греков, переменчив. Мойра безлична. Уже у Гомера понятие Мойры многозначно, конкретика отсутствует. Есть понятие «дух терпеливой судьбы». В «Теогонии» Гесиода есть три Мойры, которые плетут жизненные нити. Но есть и убеждение в том, что именно боги – олимпийцы творят человеческую историю. Зевс тогда мыслится как господин всеобщей судьбы, властитель жизни и смерти. Слугой Зевса предстает Танатос, он выступает в качестве представителя Мойры. В то же время, по свидетельству Павсания, Зевс знает только то, что предсказывают Мойры. Не случайно в Дельфах рядом с двумя статуями мойр вместо третьей находились статуи Зевса и Аполлона, на обеих была одинаковая надпись: «Руководитель Мойр». Именно Зевс, видя печаль Деметры из-за утраты Персефоны, послал к богине плодородия Мойр. Деметра их послушалась, сложила свой гнев, перестала печалиться.

Свобода духа в Греции. Греческая религия была без священников и без церковных книг, какие – либо документы отсутствовали. Бытие богов в природных явлениях, а природные явления не требуют документальной фиксации. Божественное служение проистекало от сердца, от души, момент импровизации вполне допускался. Религия в Греции принадлежала не священникам, а всему народу. В этом великая сила религии в Греции – в массовости. Священнодействие было внутренней потребностью каждого человека, любой грек мог вершить религиозные обряды.

Не менее пышно, чем олимпийцам, было служение подземным богам. У греков создавалось четкое представление об «этой» и «той» стороне. Сильнейшие параллели между этими двумя мирами. Деметра – мать земли, ее дочь Персефона состоит в браке с властителем подземного царства Аидом. Во всем нерушимое единство. Многие

«наземные» боги выполняют и свою «подземную» функцию. Например, Дионис через свои страдания обрел новую жизнь, смерть – рождение. Гермес – вестник богов сопровождает души умерших. В храме Артемиды находится жертвенник богов – владык подземного царства. Сюда привел Геракл трехглавого Цербера. Все греки живут с мыслью о «той» стороне, отсюда необычайный пиетет перед мертвыми. Эдип слышит голос с «той» стороны, а его дочь Антигона грезит о том месте в подземном мире, где находятся ее родственники. Орфики больше, чем кто-либо думают о «той» стороне, они стараются ощущать ее посредством аскезы и благодаря определенным обрядам направляют на нее свои мысли.

Элизий – место, где Деметра нашла свою дочь Персефону. Это то пространство, куда могут попасть только так называемые посвященные. Главное в Элизии – это обилие света, отсюда и «свет истин», в которые проникаешь глубоко в душе. Для того, чтобы стать таким посвященным, не надо было что-то учить, необходимо уметь переживать. Это победа не знаний, а настроения, особого ощущения неразрывной связи Ужаса и Счастья.

Вопросы по тексту:

- Что такое вера в переселения душ? Как вы это понимаете?
- Как вера в переселения душ связана с представлением греков о природе?
- Приведите примеры всеобщей метаморфозы в древней Греции. Какие превращения вы знаете?
- Метаморфозы – это внутренние или внешние изменения? Аргументируйте свой ответ.
- Как вы понимаете разницу между божественными и сдѣбноносными силами
- Что такое пандемонизм?
- С чем связан, на ваш взгляд, культ дельфинов в древнем мире?
- Что вы можете сказать о культе богов в целом?
- Что такое божественная антропоморфность в Греции?
- Культ какого бога был наиболее сильным? Как это можно доказать?
- Почему афина была столь почитаема в Греции в целом?
- Как вы понимаете, что мифы имели локальный характер?

- Что собой представляла греческая религия?
- Кто составлял так называемую родословную богов?
- Как связан миф с искусством?
- Кто такие орфики? Что вы можете о них рассказать?
- Чем интересен культ Артемиды?
- Кто такой Асклепий?
- Как связан культ Асклепия с культом богини Исиды?
- Что вы можете рассказать о Дионисе? В чем специфика его культа?
- Кто такие Демоны? Как их воспринимали греки?
- Кто такие Мойры? В какие образы они облакались? Можно ли их назвать нравственной силой?
- Расскажите о специфике дельфийского оракула
- Как греки понимали смысл предсказания?
- В чем смысл служения подземным богам? Есть четкая граница между «этой» и «той» стороной? Почему?
- Где находится Элизий? Что это такое?

22. Прочитайте «Поэтику» Аристотеля и ответьте на вопросы

Аристотель «Поэтика»

I. Цель «Поэтики» и ее задачи. Поэтическое творчество-подражание. Различие видов поэзии в зависимости от средств подражания. О сущности поэзии и ее видах – о том, какое значение имеет каждый из них, как следует слагать фабулы для того, чтобы поэтическое произведение было хорошим, из скольких и каких частей оно должно состоять, а также о других вопросах, относящихся к той же области, будем говорить, начав, естественно, сперва с самого начала.

Эпос и трагедия, а также комедия, дифирамбическая поэзия и большая часть авлетики и кифаристики – все они являются вообще подражанием. А отличаются они друг от друга тремя чертами: тем, что воспроизводят различными средствами или различные предметы, или различным, не одним и тем же, способом. Подобно тому, как (художники) воспроизводят многое, создавая образы красками и формами, одни благодаря теории, другие – навыку, а иные – природным дарованиям, так бывает и в указанных искусствах. Во всех их воспроиз-

ведение совершается ритмом, словом и гармонией, и притом или отдельно, или всеми вместе.

Так, только гармонией и ритмом пользуются авлетика и кифаристика и, пожалуй, некоторые другие искусства этого рода, как, например, игра на свирели. Одним ритмом без гармонии пользуется искусство танцоров, так как они посредством ритмических движений изображают и характеры, и душевные состояния, и действия. А словесное творчество пользуется только прозой или метрами, и соединяя их одни с другими, или употребляя какой-нибудь один вид метров, до настоящего времени получает (названия только по отдельным видам). Ведь мы не могли бы дать никакого общего названия ни мимам Софрона и Ксенарха и Сократическим диалогам, ни произведениям в форме триметров, или элегий, или каких-нибудь других подобного рода метров. Только соединяя с названием метра слово «творить», называют одних творцами элегий, других творцами эпоса, давая авторам названия не по сущности их творчества, а по общности их метра. И если кто издаст какое-нибудь сочинение по медицине или по физике в метрах, то обыкновенно называют его поэтом. Но у Гомера нет ничего общего с Эмпедоклом кроме стиха, почему одного справедливо назвать поэтом, а другого скорее натуралистом, чем поэтом. Точно также, если бы кто стал в своих произведениях соединять все метры, как, например, Хэремон в «Центавре», рапсодии, смешанной из всех метров, то и его нужно назвать поэтом.

По этим вопросам я ограничусь тем, что сказал. Но есть некоторые виды творчества, пользующиеся всеми указанными средствами, ритмом, мелодией и метром. Таковы дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия. А различаются они тем, что одни пользуются этими средствами всеми вместе, другие – отдельно. Вот о каких различиях между искусствами я говорю, в зависимости от того, чем они производят подражание.

II

Различие видов поэзии в зависимости от предметов подражания

Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими, или дурными, – нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются порочностью или

добродетелью, – то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы. То же делают живописцы. Полигнот изображал людей лучшими, Павсон худшими, а Дионисий похожими на нас. Ясно, что все указанные виды подражания будут иметь эти отличительные черты, а различаться они, таким образом, будут воспроизведением различных явлений. Эти различия могут быть в танцах, в игре на флейте и на кифаре, и в прозе, и в чистых стихах. Например, Гомер изображал своих героев лучшими, Клеофонт похожими на нас, а Гегемон Тазосский, составивший первые пародии, и Никохар, творец «Делиады», – худшими. То же можно сказать и относительно дифирамбов и номов, как, например...Арганта), и «Циклопов» (Тимофея и Филоксена). В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая лучших, чем наши современники.

III

Различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); в) изображение событий в действии (драма). Вопрос о месте возникновения трагедии и комедии. Этимологическое объяснение термина «комедия»

Есть еще третье различие в этой области – способ воспроизведения каждого явления. Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию.

Вот этими тремя чертами – средствами подражания, предметом его и способом подражания – различаются виды творчества, как мы сказали вначале. Поэтому Софокла, как поэта, можно в одном отношении сближать с Гомером, так как они оба изображают хороших людей, а в другом отношении – с Аристофаном, потому что они оба изображают совершающих какие-нибудь поступки и действующих.

Отсюда, как некоторые говорят, происходит и название этих произведений «действиями» (δράματα), так как они изображают действующих лиц. Вот почему дорийцы заявляют свои притязания на трагедию и комедию. На комедию – мегарцы: здешние (мегарцы) говорят, что она возникла у них во время демократии, а сицилийские

ссылаются на то, что из Сицилии происходил Эпихарм, поэт, живший значительно раньше Хионида и Магнета. В доказательство дорийцы приводят и самые слова. Они говорят, что окружающие город селения называются у них «комами», а у афинян «демами» и поэты были названы комиками не от глагола «комазейн» (κωμάζειν), а оттого, что они скитались по «комам», когда их позорно выгоняли из города. И понятие «действовать» у дорийцев обозначается глаголом «дран» (δραν), а у афинян – «праттейн» (πράττειν).

По этим вопросам я ограничусь тем, что сказал. Но есть некоторые виды творчества, пользующиеся всеми указанными средствами, ритмом, мелодией и метром. Таковы дифирамбическая поэзия, номы, трагедия и комедия. А различаются они тем, что одни пользуются этими средствами всеми вместе, другие – отдельно. Вот о каких различиях между искусствами я говорю, в зависимости от того, чем они производят подражание.

IV

Различие видов поэзии в зависимости от предметов подражания

Так как поэты изображают лиц действующих, которые непременно бывают или хорошими, или дурными, – нужно заметить, что характеры почти всегда соединяются только с этими чертами, потому что все люди по своему характеру различаются порочностью или добродетелью, – то они представляют людей или лучшими, или худшими, или такими же, как мы. То же делают живописцы. Полигнот изображал людей лучшими, Павсон худшими, а Дионисий похожими на нас. Ясно, что все указанные виды подражания будут иметь эти отличительные черты, а различаться они, таким образом, будут воспроизведением различных явлений. Эти различия могут быть в танцах, в игре на флейте и на кифаре, и в прозе, и в чистых стихах. Например, Гомер изображал своих героев лучшими, Клеофонт похожими на нас, а Гегемон Тазосский, составивший первые пародии, и Никохар, творец «Делиады», – худшими. То же можно сказать и относительно дифирамбов и номов, как, например... (Арганта), и «Циклопов» (Тимофея и Филоксена). В этом состоит различие трагедии и комедии: одна предпочитает изображать худших, другая лучших, чем наши современники.

V

Различие видов поэзии в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); б) личное выступление рассказчика (лирика); в) изображение событий в действии (драма). Вопрос о месте возникновения трагедии и комедии. Этимологическое объяснение термина «комедия»

Есть еще третье различие в этой области – способ воспроизведения каждого явления. Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию.

Вот этими тремя чертами – средствами подражания, предметом его и способом подражания – различаются виды творчества, как мы сказали вначале. Поэтому Софокла, как поэта, можно в одном отношении сближать с Гомером, так как они оба изображают хороших людей, а в другом отношении – с Аристофаном, потому что они оба изображают совершающих какие-нибудь поступки и действующих.

Отсюда, как некоторые говорят, происходит и название этих произведений «действиями» (δράματα), так как они изображают действующих лиц. Вот почему дорийцы заявляют свои притязания на трагедию и комедию. На комедию – мегарцы: здешние (мегарцы) говорят, что она возникла у них во время демократии, а сицилийские ссылаются на то, что из Сицилии происходил Эпихарм, поэт, живший значительно раньше Хионида и Магнета. В доказательство дорийцы приводят и самые слова. Они говорят, что окружающие город селения называются у них «комами», а у афинян «демами» и поэты были названы комиками не от глагола «комазейн» (κωμάζειν), а оттого, что они скитались по «комам», когда их позорно выгоняли из города. И понятие «действовать» у дорийцев обозначается глаголом «дран» (δραν), а у афинян – «праттейн» (πράττειν).

А на трагедию (изъявляют притязание) некоторые из (дорийцев) пелопоннесских. О различиях в творчестве, о том, сколько их и каковы они, сказанного достаточно.

VI

Естественные основы поэзии. Первоначальное деление поэзии на эпическую и сатирическую; дальнейшее – на трагедию и комедию. Возникновение трагедии.

Как кажется, поэзию создали вообще две причины, притом естественные.

Во-первых, подражать присуще людям с детства; они отличаются от других живых существ тем, что в высшей степени склонны к подражанию, и первые познания человек приобретает посредством подражания. Во-вторых, подражание всем доставляет удовольствие. Доказательством этому служит то, что мы испытываем пред созданиями искусства. Мы с удовольствием смотрим на самые точные изображения того, на что в действительности смотреть неприятно, например, на изображения отвратительнейших зверей и трупов. Причиной этого служит то, что приобретать знания чрезвычайно приятно не только философам, но также и всем другим, только другие уделяют этому мало времени.

Люди получают удовольствие, рассматривая картины, потому что, глядя на них, можно учиться и соображать, что представляет каждый рисунок, например, – «это такой то» (человек). А если раньше не случилось его видеть, то изображение доставит удовольствие не сходством, а отделкой, красками или чем-нибудь другим в таком роде.

Так как нам свойственно по природе подражание, и гармония, и ритм, – а ясно, что метры части ритма, – то люди, одаренные с детства особенной склонностью к этому, создали поэзию, понемногу развивая ее из импровизаций.

А поэзия, соответственно личным характерам людей, разделилась на виды. Поэты более возвышенного направления стали воспроизводить [хорошие поступки и] поступки хороших людей, а те, кто поглубже – поступки дурных людей; они составляли сперва сатиры, между тем как первые создавали гимны и хвалебные песни. До Гомера мы не можем указать ни одного такого произведения, хотя, вероятно, их было много, но начав с Гомера, можем, например, его «Маргит» и подобные ему поэмы. В то же время явился подходящий ямбический метр. Он называется и теперь ямбическим (язвительным) потому, что этим метром язвили друг друга. Соответственно этому древние поэты одни сделались эпическими, другие – ямбическими.

А Гомер и в серьезной области был величайшим поэтом, потому что он единственный не только создал прекрасные поэмы, но и дал драматические образы, и в комедии он первый указал ее формы, представив в действии не позорное, а смешное. Его «Маргит» имеет такое же отношение к комедии, какое «Илиада» и «Одиссея» к трагедиям. А когда (у нас) явилась еще трагедия и комедия, то поэты, следуя влечению к тому или другому виду поэзии соответственно своим природным склонностям, одни вместо ямбографов стали комиками, другие вместо эпиков трагиками, так как эти виды поэзии имеют больше значения и более ценятся, чем первые.

Рассматривать, достаточно ли уже существующих видов трагедии, если судить по ее существу и по отношению к театру, – другой вопрос. А возникла, как известно, она сама и комедия из импровизаций. Одна ведет свое начало от запевал дифирамба, другая – от запевал фаллических песен, которые еще и теперь остаются в обычае во многих городах. Трагедия понемногу разрослась, так как (поэты) развивали то, что в ней рождалось, и, подвергшись многим изменениям, она остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе.

Эсхил первый увеличил число актеров от одного до двух, уменьшил хоровые партии и подготовил первенствующую роль диалогу. Софокл ввел трех актеров и роспись сцены. Затем из малых фабул явились большие произведения, и диалог из шутливый, так как он развился из сатирической драмы, сделался величественным поздно. Место тетраметра занял триметр. Трагики пользовались сперва тетраметром потому, что этот вид поэзии имел характер сатирический и более подходящий к танцам. А когда был введен диалог, то сама его природа нашла соответствующий метр, так как ямб более всех метров подходит к разговорной речи. Доказательством этому служит то, что в беседе друг с другом мы очень часто говорим ямбами, а гекзаметрами редко и притом нарушая тон разговорной речи. Затем, говорят, было дополнено еще число эпизодиев и приведены в стройный порядок все остальные части трагедии. Но об этом мы говорить не будем, так как, пожалуй, было бы трудной задачей рассматривать все в подробностях.

VII

Определение комедии и ее развитие. Различие между эпосом и трагедией по их объему.

Комедия, как мы сказали, это воспроизведение худших людей, по не по всей их порочности, а в смешном виде. Смешное – частица безобразного. Смешное – это какая-нибудь ошибка или уродство, не причиняющее страданий и вреда, как, например, комическая маска. Это нечто безобразное и уродливое, но без страдания.

Изменения трагедии и те, кто их производил, хорошо известны, а относительно комедии это неясно, потому что на нее первоначально не обращали внимания.

Ведь и хор для комедий архонт начал давать очень поздно, а в начале хоревтами были любители. О поэтах-комиках встречаются упоминания в то время, когда комедия уже имела определенные формы, а кто ввел маски, пролог, полное число актеров и т. п., об этом не знают.

(Комические) фабулы (начали) составлять Эпихарм и Формид. В зачаточном состоянии комедия перешла из Сицилии (в Афины), а из афинских поэтов Кратес первый, оставив нападки личного характера, начал составлять диалоги и фабулы общего характера.

Эпическая поэзия сходна с трагедией [кроме величественного метра], как изображение серьезных характеров, а отличается от нее тем, что имеет простой метр и представляет собою рассказ. Кроме того, они различаются длительностью. Трагедия старается, насколько возможно, оставаться в пределах одного круговорота солнца или немного выходить из него, а эпическая поэзия не ограничена временем. [И в этом их различие]. Однако первоначально последнее допускалось в трагедиях так же, как в эпических произведениях.

Что касается частей, то одни являются общими (для трагедии и эпоса), другие принадлежат только трагедии. Поэтому тот, кто знает разницу между хорошей и плохой трагедией, знает ее и по отношению к эпосу, так как то, что есть в эпической поэзии, находится в трагедии, но не все, что имеет она, находится и в эпосе.

VIII

Определение трагедии. Трагическое очищение. Элементы трагедии. Определение терминов λέξις, μῦθος, ἦθος и διάνοια. Сравнительное значение действия и фабулы в трагедии.

Об эпической поэзии и комедии мы расскажем после, а теперь будем говорить о трагедии, позаимствовав определение ее сущности из того, что сказано. Итак, трагедия есть воспроизведение действия

серьезного и законченного, имеющего определенный объем, речью украшенной, различными ее видами отдельно в различных частях, – воспроизведение действием, а не рассказом, совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных чувств.

«Украшенной» речью я называю речь, имеющую ритм, гармонию и метр, а «различными ее видами» исполнение некоторых частей трагедии только метрами, других еще и пением.

Так как воспроизведение совершается действием, то прежде всего некоторой частью трагедии непременно является украшение сцены, затем – музыкальная композиция и текст. Этими средствами совершается воспроизведение (действительности). Текстом я называю самое сочетание слов, а что значит «музыкальная композиция» – ясно всем.

Так как трагедия есть воспроизведение действия, а действие совершается какими-нибудь действующими лицами, которые непременно имеют те или другие качества характера и ума, и по ним мы определяем и качества действий, то естественными причинами действий являются две: мысль и характер. И соответственно им все достигают или не достигают своей цели.

Воспроизведение действия – это фабула. Фабулой я называю сочетание событий. Характером – то, на основании чего мы определяем качества действующих лиц.

Мыслью – то, посредством чего говорящие доказывают что-нибудь или просто выражают свое мнение.

Итак, в каждой трагедии непременно должно быть шесть (составных) частей, соответственно чему трагедия обладает теми или другими качествами. Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция. К средствам воспроизведения относятся две части, к способу воспроизведения одна, к предмету воспроизведения три, и кроме этого – ничего. Этими частями пользуются не изредка, а, можно сказать, все поэты, так как всякая трагедия имеет сценическую обстановку, и характеры, и фабулу, и текст, и музыкальную композицию, и мысли.

Важнейшая из этих частей – состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а действий и злосчастия жизни. А счастье и злосчастье проявляется в действии, и цель трагедии (изобразить) какое-нибудь действие, а не качество. Люди по их характеру облада-

ют различными качествами, а по их действиям они бывают счастливыми или, наоборот, несчастными. Ввиду этого поэты заботятся не о том, чтобы изображать характеры: они захватывают характеры, изображая действия. Таким, образом действия и фабула есть цель трагедии, а цель важнее всего.

Кроме того, без действия трагедия невозможна, а без характеров возможна.

Ведь трагедии большинства новых поэтов не изображают (индивидуальных) характеров, и вообще таких поэтов много. То же замечается и среди художников, например, если сравнить Зевксида с Полигнотом: Полигнот хороший характерный живописец, а письмо Зевксида не имеет ничего характерного. Далее, если кто стройно соединит характерные изречения и прекрасные слова и мысли, тот не выполнит задачи трагедии, а гораздо более достигнет ее трагедия, хотя использовавшая все это в меньшей степени, но имеющая фабулу и надлежащий состав событий.

Подобное бывает и в живописи. Если кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом. Кроме того, самое важное, чем трагедия увлекает душу, это части фабулы – перипетии и узнавания. Доказательством выше сказанного служит еще то, что начинающие создавать поэтические произведения могут раньше достигать успеха в диалогах и изображении нравов, чем в развитии действия, как, например, почти все древние поэты.

Итак, начало и как бы душа трагедии – это фабула, а второе – характеры.

Ведь трагедия – это изображение действия и главным образом через него изображение действующих лиц. Третье – мысли. Это способность говорить относящееся к делу и соответствующее обстоятельствам, что в речах составляет задачу политики и ораторского искусства. Нужно заметить, что древние поэты представляли своих героев говорящими как политики, а современные – как ораторы.

Характер – то, в чем проявляется решение людей, поэтому не выражают характера те речи, в которых неясно, что известное лицо предпочитает, или чего избегает; или такие, в которых совершенно не указывается, что предпочитает, или чего избегает говорящий.

Мысль – то, посредством чего доказывают существование или несуществование чего-нибудь, или вообще что-нибудь высказывают.

Четвертое – текст. Под текстом я понимаю, как сказано выше, объяснение действий посредством слов. Это имеет одинаковое значение как для метрической, так и для прозаической формы.

Из остальных [пяти] частей музыкальная композиция составляет важнейшее украшение трагедии. А сценическая обстановка, правда, увлекает душу, но она совершенно не относится к области нашего искусства и очень далека от поэзии. Ведь сила трагедии сохраняется и без состязаний и без актеров.

Притом в деле постановки на сцене больше значения имеет искусство декоратора, чем поэта.

IX

Понятие о цельности и законченности действия в трагедии. Продолжительность действия в трагедии (единство времени).

Определив эти понятия, будем после этого говорить о том, каким именно должен быть состав событий, так как это и первое и самое важное в трагедии.

У нас уже принято положение, что трагедия есть воспроизведение действия законченного и целого, имеющего определенный объем. Ведь бывает целое и не имеющее никакого объема. Целое – то, что имеет начало, середину и конец.

Начало есть то, что само, безусловно, не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-нибудь другое. Конец, напротив, то, что по своей природе находится за другим или постоянно, или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что и само следует за другим и за ним другое. Поэтому хорошо составленные фабулы должны начинаться не откуда попало и не где попало кончаться, а согласоваться с выше указанными определениями понятий. Кроме того, так как прекрасное – и живое существо, и всякий предмет – состоит из некоторых частей, то оно должно не только иметь эти части в стройном порядке, но и представлять не случайную величину. Ведь прекрасное проявляется в величине и порядке, поэтому прекрасное существо не может быть слишком малым, так как его образ, занимая незаметное пространство, сливался бы, как звук, раздающийся в недоступный ощущению промежуток времени. Не должно быть оно и слишком большим, так как его нельзя было бы

обозреть сразу; его единство и цельность уходили бы из кругозора наблюдающих, например, если бы какое-нибудь животное было в десять тысяч стадий. Поэтому как неодушевленные предметы и живые существа должны иметь определенную и притом легко обозримую величину, так и фабулы должны иметь определенную и притом легко запоминаемую длину. Определение этой длины по отношению к сценическим состязаниям и восприятию зрителей не составляет задачи поэтики. Ведь если бы нужно было ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний учитывалось бы по водяным часам, как иногда, говорят, и бывало. Что же касается определения длины трагедии по самому существу дела, то лучшей по величине всегда бывает та фабула, которая развита до надлежащей ясности, а чтобы определить просто, скажу, что тот предел величины драмы достаточен, в границах которого при последовательном развитии событий могут происходить по вероятности или по необходимости переходы от несчастья к счастью или от счастья к несчастью.

Х

Понятие о единстве действия в трагедии.

Фабула бывает единой не в том случае, когда она сосредоточивается около одного лица, как думают некоторые. Ведь с одним лицом может происходить бесчисленное множество событий, из которых иные совершенно не представляют единства. Таким же образом может быть и много действий одного лица, из которых ни одно не является единым действием. Поэтому, кажется, ошибаются все те поэты, которые создали «Гераклеиду», «Тезеиду» и подобные им поэмы. Они думают, что так как Геракл был один, то отсюда следует, что и фабула о нем едина. А Гомер, который и в прочих отношениях отличается от других поэтов, и тут, как кажется, правильно посмотрел на дело [благодаря какой-нибудь теории, или своим природным дарованиям]. Создавая «Одиссею», он не изложил всего, что случилось с его героем, напр., как он был ранен на Парнасе, как притворился помешанным во время сборов в поход. Ведь ни одно из этих событий не возникало по необходимости или по вероятности из другого. Он сгруппировал все события «Одиссеи», так же как и «Илиады», вокруг одного действия в том смысле, как мы говорим. Поэтому, как и в других подражательных искусствах, единое подражание есть подражание одному предмету, так и фабула должна

быть воспроизведением единого и притом цельного действия, ибо она есть подражание действию. А части событий должны быть соединены таким образом, чтобы при перестановке или пропуске какой-нибудь части изменялось и потрясалось целое. Ведь то, что своим присутствием или отсутствием ничего не объясняет, не составляет никакой части целого.

XI

Задача поэта. Различие между поэзией и историей. Исторический и мифический элементы в драме. «Удивительное» и его значение в трагедии.

Из сказанного ясно, что задача поэта – говорить не о происшедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости.

Историк и поэт различаются не тем, что один говорит стихами, а другой прозой. Ведь сочинения Геродота можно было бы переложить в стихи, и все-таки это была бы такая же история в метрах, как и без метров. Разница в том, что один рассказывает о происшедшем, другой о том, что могло бы произойти. Вследствие этого поэзия содержит в себе более философского и серьезного элемента, чем история: она представляет более общее, а история – частное. Общее состоит в изображении того, что приходится говорить или делать по вероятности или по необходимости человеку, обладающему теми или другими качествами. К этому стремится поэзия, давая действующим лицам имена. А частное, – например, «что сделал Алкивиад, или что с ним случилось». Относительно комедии это уже очевидно. Составив фабулу на основании правдоподобия, комики подставляют случайные имена, не касаясь определенных лиц, как делают ямбографы. А в трагедии придерживаются имен, взятых из прошлого. Причиной этого является то, что возможное (происшедшее?) вызывает доверие. В возможность того, что еще не произошло, мы не верим; а то, что произошло, очевидно, возможно, так как оно не произошло бы, если бы не было возможно. Однако и в некоторых трагедиях встречается только одно или два известных имени, а другие – вымышлены, как, например, в «Цветке» Агафона. В этом произведении одинаково вымышлены и события и имена, а все-таки оно доставляет удовольствие.

Поэтому не следует непременно ставить своей задачей придерживаться сохранных преданиями мифов, в области которых

вращается трагедия. Да и смешно добиваться этого, так как даже известное известно немногим, а между тем доставляет удовольствие всем. Из этого ясно, что поэт должен быть более творцом фабул, чем метров, так как он творец постольку, поскольку воспроизводит, а воспроизводит он действия. Даже если ему придется изображать действительные события, он все-таки творец, так как ничто не препятствует тому, чтобы некоторые действительные события имели характер вероятности и возможности. Вот почему он их творец.

Из простых фабул и действий эпизодические самые худшие. Эпизодической я называю ту фабулу, в которой вводные действия следуют одно за другим без соблюдения вероятности и необходимости. Такие фабулы составляются плохими поэтами по их собственной вине, а хорошими – из-за актеров. Составляя свои трагедии для состязаний и чрезмерно растягивая фабулу, поэты часто бывают вынуждены нарушать последовательность событий.

Трагедия есть воспроизведение не только законченного действия, но также вызывающего страх и сострадание, а это бывает чаще всего в том случае, когда что-нибудь происходит неожиданно, и еще более, когда происходит [неожиданно] вследствие взаимодействия событий. При этом удивление будет сильнее, чем в том случае, когда что-нибудь является само собою и случайно. Ведь даже из случайных событий более всего удивления вызывают те, которые кажутся происшедшими как бы намеренно. Так, например, статуя Мития в Аргосе убила виновника смерти Мития, упав на него в то время, когда он на нее смотрел. Подобные происшествия имеют вид не слепой случайности, поэтому такие фабулы бесспорно лучше.

ХII

Действие простое и запутанное.

Из фабул одни бывают простые, другие – запутанные, так как именно такими бывают и действия, воспроизведением которых являются фабулы. Я называю простым такое действие, в котором при сохранении непрерывности и единства, как сказано выше, перемена совершается без перипетии и узнавания, а запутанным – то, в котором перемена совершается с узнаванием или перипетией, или с обоими вместе. Это должно вытекать из самого состава фабулы так, чтобы перемена возникала из предшествующих событий по необходимости

или по вероятности. Ведь большая разница, происходит ли данное событие вследствие чего-нибудь или после чего-нибудь.

ХIII

Элементы запутанного действия: перипетия и узнавания.

Перипетия – это перемена происходящего к противоположному, и притом, как мы говорим, по вероятности или необходимости. Так, например, в «Эдипе» вестник, пришедший с целью обрадовать Эдипа и избавить его от страха перед матерью, объяснив ему, кто он был, произвел противоположное действие. И в «Линкее»: одного ведут на смерть, другой, Данай, идет за ним, чтобы убить его. Но вследствие перемены обстоятельств пришлось погибнуть последнему, а первый спасся. Узнавание, как обозначает и самое слово, – это переход от незнания к знанию, или к дружбе, или вражде тех, кого судьба обрекла на счастье или несчастье. А самые лучшие узнавания те, которые соединены с перипетиями, как, например, в «Эдипе».

Бывают, конечно, и другие узнавания. Они могут происходить, как сказано, по неодушевленным предметам и по различным случайностям. Можно узнать также по тому, совершил ли кто или не совершил какой-нибудь поступок. Но самое важное для фабулы и самое важное для действия – это выше указанное узнавание, потому что такое узнавание и перипетия будут вызывать или сострадание, или страх; а изображением таких действий, как у нас установлено, является трагедия. Кроме того, при таком узнавании будет возникать и несчастье, и счастье.

Так как узнавание есть узнавание среди нескольких лиц, то иногда оно происходит только со стороны одного лица по отношению к другому, когда одно лицо известно, кто он; а иногда бывает необходимо обоим узнать друг друга.

Например, Орест узнал Ифигению из посылки письма, а для Ифигении потребовалось другое доказательство.

Итак, в этом отношении фабула имеет две части: перипетию и узнавание.

Третья часть – страдание. О перипетии и узнавании сказано, а страдание – это действие, производящее гибель или боль, например, разные виды смерти на сцене, припадки мучительной боли, нанесение ран и т. п. ние трагедии на части: пролог, эпизодий, эксод, парод, стасим, песни со сцены и коммы. Определение этих терминов.

О тех частях трагедии, на которые должно смотреть как на ее основы, мы уже сказали, а по объему и месту их распределения части ее таковы: пролог, эпизодий, эксод, песнь хора, а в ней парод и стасим. Эти части общи всем трагедиям, а особенностями некоторых трагедий являются песни со сцены и коммы. Пролог – это целая часть трагедии перед выступлением хора. Эпизодий – целая часть трагедии между целыми песнями хора. Эксод – целая часть трагедии, за которой не бывает песни хора. Парод хора – это первая целая речь хора. Стасим – песнь хора без анапеста и трохея. комм – общий плач хора и актеров, а песни со сцены исполняются только актерами.

[О тех частях трагедии, на которые должно смотреть как на ее основы, мы сказали, а по объему и месту их распределения они таковы].

XIV

Действия, которые могут вызывать сострадание и страх. Примеры из греческой трагедии.

К чему должно стремиться и чего должно избегать, составляя фабулы, и как будет достигнута цель трагедии, следует сказать сейчас за тем, что теперь изложено.

Так как лучшая трагедия по своему составу должна быть не простой, а запутанной и воспроизводящей страшные и вызывающие сострадания события, – ведь это отличительная черта произведений такого вида, – то прежде всего ясно, что не следует изображать на сцене переход от счастья к несчастью людей хороших, так как это не страшно и не жалко, а возмутительно. И не следует изображать переход от несчастья к счастью дурных людей, так как это совершенно нетрагично: тут нет ничего необходимого, ни вызывающего чувство общечеловеческого участия, ни сострадания, ни страха. Не следует изображать и переход от счастья к несчастью совершенных негодяев. Такой состав событий, пожалуй, вызвал бы чувство общечеловеческого участия, но не сострадание и не страх. Ведь сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно, а страх из-за того, кто находится в одинаковом с нами положении [сострадание из-за невинного, а страх из-за находящегося в одинаковом положении]. Поэтому такой случай не вызовет ни сострадания, ни страха. Итак, остается тот, кто стоит между ними. А таков тот, кто, не отличаясь ни доблестью, ни справедливостью, подвергается несчастью не вследствие своей по-

рочности и низости, а вследствие какой-нибудь ошибки, между тем как раньше он пользовался большой славой и счастьем, как, например, Эдип, Фиест и знаменитые люди из подобных родов. Поэтому требуется, чтобы хорошая фабула была скорее простой, а не «двойной», как некоторые говорят, и представляла переход не от несчастья к счастью, а наоборот, от счастья к несчастью, – переход не вследствие преступности, а вследствие большой ошибки или такого человека, как мы сказали, или скорее лучшего, чем худшего. Доказательством этому служит то, что происходит в жизни. Сначала поэты переходили от одной случайной фабулы к другой, а теперь самые лучшие трагедии изображают судьбу немногих родов, например, Алкмэона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Фиеста, Телефа и других, кому пришлось или потерпеть, или совершить страшные преступления.

Таков состав лучшей трагедии согласно требованиям нашей теории. Поэтому допускают ту же ошибку и те, кто упрекает Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие его трагедии оканчиваются несчастьем. Но это, как сказано, правильно. И вот важнейшее доказательство: на сцене, во время состязаний, такие произведения оказываются самыми трагичными, если они правильно разыграны. И Еврипид, если даже в других отношениях он не хорошо распределяет свой материал, все-таки является наиболее трагичным поэтом.

Второй вид трагедии, называемый некоторыми первым, имеет двойной состав событий, так же как «Одиссея», и в конце ее судьба хороших и дурных людей противоположна. Этот вид считается первым по слабости публики, так как поэты подчиняются в своих произведениях вкусам зрителей. Однако так вызывать удовольствие чуждо трагедии, это более свойственно комедии. Там герои, хотя бы они были злейшими врагами по мифу, как, например, Орест и Эгист, в конце уходят со сцены друзьями, и никто никого не убивает.

XV

Как следует вызывать сострадание и страх. Какие мифы должен брать поэт сюжетом для своего произведения.

Чувство страха и сострадания может быть вызываемо театральной обстановкой, может быть вызываемо и самим сочетанием событий, что гораздо выше и достигается лучшими поэтами. Фабула должна быть составлена так, чтобы читающий о происходящих собы-

тиях, и не видя их, трепетал и чувствовал сострадание от того, что совершается. Это может пережить каждый, читая рассказ об Эдипе. А достигать этого при помощи сценических эффектов – дело не столько искусства, сколько хореха. Тот, кто посредством внешней обстановки изображает не страшное, а только чудесное, не имеет ничего общего с трагедией, потому что от трагедии должно требовать не всякого удовольствия, а свойственного ей. А так как поэт должен своим произведением вызывать удовольствие, вытекающее из сострадания и страха, то ясно, что действие трагедии должно быть проникнуто этими чувствами.

Возьмем же, какое совпадение действий оказывается страшным и какое печальным. Такие действия происходят непременно или между друзьями, или между врагами, или между людьми, относящимися друг к другу безразлично.

Если враг вредит врагу, то ни действия, ни намерения его не вызывают никакого сожаления, а только то чувство, какое возбуждает страдание само по себе. Но когда страдания возникают среди близких людей, например, если брат убивает брата, или сын отца, или мать сына, или сын свою мать, или хочет убить, или делает что-нибудь подобное, – вот чего следует искать в мифах.

Но сохраненных преданием мифов нельзя изменять. Я имею в виду, например, смерть Клитемнестры от руки Ореста и смерть Эрифилы от руки Алкмеона. Поэт должен находить подходящее и искусно пользоваться преданием. А что мы понимаем под словом «искусно», скажем яснее. Действие может происходить так, как его представляли древние, изображая лиц, которые знают и понимают, что они делают, напр., Еврипид изобразил Медею убивающей своих детей. Но можно совершить по неведению, совершить ужасное преступление, и только впоследствии узнать свою близость к жертве, как, например, Софоклов Эдип.

Впрочем, это произошло вне драмы, а в самой трагедии так действует, например, Алкмеон Астидаманта или Телегон в «Раненом Одиссее».

Есть еще третий случай, когда намеревающийся совершить по незнанию какое-нибудь неисправимое зло узнает свою жертву раньше, чем совершит преступление. А кроме этих случаев представить

дело иначе нельзя, так как неизбежно или сделать что-нибудь, или не сделать, зная или не зная.

Из этих случаев самое худшее сознательно собираться сделать какое-нибудь зло, но не сделать его. Это отвратительно, но не трагично, так как здесь нет страдания. Вот почему таким образом никто не представляет событий, кроме немногих случаев, например, в «Антигоне» сцена Креонта с Гемоном. Второй случай – сделать какое-нибудь зло. Но лучше сделать не зная и узнать после, так как здесь нет ничего отвратительного, а признание производит потрясающее впечатление.

Но лучше всего последний случай. Я говорю о таком случае, как, например, в «Кресфонте». Мeroпа собирается убить своего сына, но не убивает. Она узнала его. И в «Ифигении» сестра узнает брата, а в «Гелле» – сын свою мать, которую хотел выдать. Вот почему, как сказано раньше, трагедии изображают судьбу немногих родов. Изыскивая подходящие сюжеты, трагики случайно, а не благодаря теории, открыли, что в мифах следует собирать такой материал. Поэтому они вынуждены встречаться в тех домах, с которыми происходили такие несчастья.

Итак, о составе событий и о том, каковы именно должны быть фабулы, сказано достаточно.

XVI

Характеры героев трагедии. Необходимость их идеализации.

Относительно характеров следует иметь в виду четыре цели. Первое и важнейшее – чтобы они были благородны. Действующее лицо будет иметь характер в том случае, когда, как сказано, его речи или поступки обнаруживают какое-нибудь решение, а благородный характер, – когда оно благородно. Последнее возможно во всяком положении. Ведь и женщина бывает благородной, и раб, хотя, быть может, первая из них ниже (мужчины), а раб – совершенно низкое существо.

Второе условие – соответствие (характеров действующим лицам). Так, характер Аталанты мужественный, но женщине не подобает быть мужественной или страшной.

Третье условие – правдоподобие. Это особая задача, – не то, чтобы создать благородный или соответствующий данному лицу характер, как сказано.

Четвертое условие – последовательность. Даже если изображаемое лицо совершенно непоследовательно и в основе его поступков лежит такой характер, то все-таки оно должно быть непоследовательным последовательно.

Примером низости характера, не вызванной необходимостью, является Менелай в «Оресте». Пример поступка, несоответственного и несогласного с характером, – плач Одиссея в «Скилле» и речь Меланиппы... Пример непоследовательности – Ифигения в Авлиде, так как умоляющая она совершенно не похожа на ту, которая выступает (в той же трагедии) позже. Ведь и в характерах, так же как и в составе событий, следует всегда искать или необходимости, или вероятности, чтобы такой-то говорил или делал то-то по необходимости или по вероятности, и чтобы одно событие происходило после другого по необходимости или по вероятности.

Итак, ясно, что и развязки фабул должны вытекать из самих фабул, а не разрешаться машиной, как в «Медее» или в сцене отплытия в «Илиаде». Машиной должно пользоваться для изображения событий, происходящих вне драмы, или того, что произошло раньше и чего человеку нельзя знать, или того, что произойдет позже и требует предсказания; или божественного возвещения, так как мы предполагаем, что боги все видят.

В событиях не должно быть ничего нелогичного, в противном случае оно должно быть вне трагедии, как, например, в «Эдипе» Софокла.

Так как трагедия есть изображение людей лучших, чем мы, то следует подражать хорошим портретистам. Они, передавая типичные черты, сохраняют сходство, хотя изображают людей красивее. Так и поэт, изображая раздражительных, легкомысленных и имеющих другие подобного рода недостатки характера, должен представлять таких людей облагороженными, как, например, представил жестокосердного Ахилла Агафон и Гомер.

Вот что следует иметь в виду, а также наблюдения над впечатлениями, неизбежно вызываемыми поэтическим произведением. Ведь и тут можно часто ошибаться. Относительно этого достаточно сказано в изданных мною сочинениях.

XVII

Виды узнавания. Примеры узнавания из греческой трагедии.

О том, что такое узнавание, сказано раньше. А что касается видов узнавания, то первый и самый безыскусственный, которым чаще всего пользуются за недостатком другого выхода, – узнавание по приметам. Из примет одни бывают врожденные, например, «копье, какое носят (на своем теле) Земнородные», или звезды в «Фиесте» Каркина; другие – приобретенные впоследствии, притом или на теле, например, рубцы, или посторонние предметы, например, ожерелье или лодочка, посредством которой происходит узнавание в «Тиро». Этими приметами можно пользоваться и лучше и хуже. Так, Одиссея по его рубцу иначе узнала кормилица, иначе свинопасы. Узнавания, требующие доказательств, менее художественны, как и все такого рода, а возникающие из перипетии, как, например, в сцене омовения («Одиссея») лучше.

Второе место занимают узнавания, придуманные поэтом [вследствие этого нехудожественные]. Так, Орест в «Ифигении» дал возможность узнать, что он Орест. Ифигения открыла себя письмом, а Орест говорит то, чего хочет сам поэт, но не дает миф. Поэтому такое узнавание очень приближается к указанной мною ошибке ведь Орест мог и принести с собой некоторые доказательства. Таков же голос ткацкого челнока в Софокловом «Терее».

Третье узнавание – путем воспоминания, когда возникает какое-нибудь чувство при виде какого-нибудь предмета. Так, в «Киприях» Дикэогена герой, увидев картину, заплакал, а в «Рассказе у Алкиноя» (Одиссей), слушая кифариста и вспомнив (пережитое), залился слезами. По этому их обоих узнали.

Четвертое узнавание – при помощи умозаключения, например, в «Хоэфорах»: «пришел кто-то похожий (на меня), а никто не похож (на меня), кроме Ореста, следовательно, это пришел он». Или сцена с Ифигенией у софиста Полиида: Оресту естественно сделать вывод, что и ему приходится стать жертвой, так как была принесена в жертву его сестра. А в «Тидее» Феодекта герой заключает, что он и сам погибнет, потому что он пришел с целью отыскать своего сына. То же и в «Финеидах»: женщины, увидев местность, решили, что тут им назначено судьбой умереть, так как их там и высадили.

Бывает и сложное узнавание, соединенное с обманом публики, например, в «Одиссее-Лжевестнике» герой говорит, что он узнает

лук, которого не видал; а публика в ожидании, что он действительно узнает, делает ложное умозаключение.

Но лучше всех узнавание, вытекающее из самих событий, когда зрители бывают поражены правдоподобием, например, в Софокловом «Эдипе» и в «Ифигении».

Действительно правдоподобно, что Ифигения хочет вручить письмо.

Только такие узнавания обходятся без придуманных примет и ожерельев. Второе место занимают узнавания, вытекающие из умозаключения.

XVIII

Советы поэтам – как следует писать трагедии: необходимость ясно представлять и переживать самому то, что поэт изображает. Развитие сюжета.

При составлении фабул и обработке их языка необходимо представлять события как можно ближе перед своими глазами. При этом условии поэт, видя их совершенно ясно и как бы присутствуя при их развитии, может найти подходящее и лучше всего заметить противоречия. Доказательством этому служит то, в чем упрекали Каркина. (У него) Амфиарай выходил из храма, что укрывалось от взора зрителей. Публика была раздосадована этим, и на сцене Каркин потерпел неудачу.

По возможности следует сопровождать работу и телодвижениями. Увлекательнее всего те поэты, которые переживают чувства того же характера. Волнует тот, кто сам волнуется, и вызывает гнев тот, кто действительно сердится. Вследствие этого поэзия составляет удел или богато одаренного природой, или склонного к помешательству человека. Первые способны перевоплощаться, вторые – приходиться в экстаз.

Как эти рассказы (т. е. сохраненные преданиями), так и вымышленные поэт, создавая трагедию, должен представлять в общих чертах, а потом вводить эпизоды и расширять. По моему мнению, общее можно представлять так, как, например, в «Ифигении». Когда стали приносить в жертву какую-то девушку, она исчезла незаметно для совершавших жертвоприношение и поселилась в другой стране, в которой был обычай приносить в жертву богине чужестранцев.

Эта обязанность была возложена на нее. Спустя некоторое время случилось, что брат этой жрицы приехал туда. А то обстоятельство, что ему повелел бог [и по какой причине – это не относится к общему] отправиться туда и за чем, – это вне фабулы. После приезда, когда его схватили и хотели принести в жертву, он открылся, – так ли, как представил Еврипид, или как Полиид, – правдоподобно сказав, что, как оказывается, суждено быть принесенными в жертву не только его сестре, но и ему самому. И отсюда его спасение.

После этого следует, уже дав имена (действующим лицам), вводить эпизодические части, но так, чтобы эпизоды были в тесной связи, например, в эпизоде с Орестом – его сумасшествие, вследствие которого он был пойман, и очищение, вследствие чего он спасся.

В драмах эпизоды кратки, в эпосе они растянуты. Так, содержание «Одиссеи» можно рассказать в немногих словах. Один человек странствует много лет. Его преследует Посейдон. Он одинок. Кроме того, его домашние дела находятся в таком положении, что женихи (жены) расточают его имущество и составляют заговор против его сына. После бурных скитаний он возвращается, открывается некоторым лицам, нападает (на женихов), сам спасается, а врагов перебивает.

Вот собственно содержание поэмы, а остальное – эпизод

XIX

Завязка и развязка. Определение этих понятий. Значение завязки и развязки для характеристики трагедии. Сложных мифов следует избегать. Отношение хора к другим частям трагедии.

Во всякой трагедии есть завязка и развязка. События, находящиеся вне драмы, и некоторые из входящих в ее состав часто бывают завязкой, а остальное – развязка. Завязкой я называю то, что находится от начала трагедии до той части, которая является пределом, с которого начинается переход от несчастья к счастью или от счастья к несчастью, а развязкой – то, что находится от начала этого перехода до конца. Например, в «Линкее» Феодекта завязкой служат происшедшие раньше события, похищение ребенка и (раскрытие виновных, а развязка) от обвинения в убийстве до конца.

Видов трагедии четыре. Столько же указано нами и частей. Трагедия запутанная, которая целиком состоит из перипетии и узнавания. Трагедия патетическая, например, «Эанты» и «Иксионы». Трагедия нравов, например, «Фтиотиды» и «Пелей». Четвертый вид – трагедия

фантастическая, например, «Форкиды», «Прометей» и все те, где действие происходит в преисподней.

Лучше всего стараться соединять все эти виды, а если это невозможно, то самые главные и как можно больше, в особенности потому, что теперь несправедливо нападают на поэтов. Хотя (у нас) есть много хороших поэтов в каждом виде (трагедии), но критики требуют, чтобы один поэт превосходил каждого в его индивидуальных достоинствах.

Различие и сходство между трагедиями следует определять, быть может, не по отношению к фабуле, а принимать во внимание сходство завязки и развязки. Многие поэты, составив хорошую завязку, дают плохую развязку, между тем как необходимо, чтобы обе части всегда вызывали одобрение.

Следует также помнить о том, о чем часто говорилось, и не придавать трагедии эпической композиции. Эпической я называю состоящую из многих фабул, например, если какой-нибудь (трагик) будет воспроизводить все содержание «Илиады». Там, вследствие значительной длины, части получают надлежащее развитие, а в драмах многое происходит неожиданно. И вот доказательство. Все те трагики, которые представляли разрушение Трои целиком, а не по частям, как Еврипид, или Ниобу не так, как Эсхил, терпят полную неудачу или уступают в состязании другим. Ведь и Агафон потерпел неудачу только из-за одного этого.

Но в перипетиях и в простых действиях трагики удивительно достигают своей цели. Это бывает, когда умный, но преступный человек оказывается обманутым, как Сизиф, или храбрый, но несправедливый бывает побежден. Это и трагично, и согласно с чувством человеческой справедливости. Это и правдоподобно, как говорит Агафон: «Ведь правдоподобно, что происходит много и неправдоподобного».

Хор должно представлять как одного из актеров. Он должен быть частью целого и состязаться не так, как, например, у Еврипида, а так, как у Софокла. А у прочих поэтов песни хора имеют не больше связи со своей фабулой, чем со всякой другой трагедией. Поэтому у них поют «вставочные песни» с того времени, как Агафон первый начал делать подобное. А между тем какая разница, петь вставочные

песни или перемещать из одной части в другую диалог или целый эпизодий?

XX

Правила диалектического развития мысли в трагедии – предмет риторики.

Правила интонации при исполнении трагедии на сцене (приказание, просьба, угроза, ответ и т. п.) – дело актера и режиссера.

Остается сказать несколько слов относительно словесной формы (трагедии) и изложения мыслей, а относительно других вопросов уже сказано. Впрочем, вопросы, касающиеся изложения мыслей, следует рассматривать в сочинениях по риторике, так как они более близки к этой области знаний. К области мысли относится все то, что должно быть выражено в слове. А частные задачи в этой области – доказывать и опровергать, и изображать чувства, как, например, сострадание или страх, или гнев и другие подобные им, а также величие и ничтожество. Ясно, что и при изображении событий должно исходить от тех же основ, когда нужно представить вызывающее сожаление, или ужас, или великое, или правдоподобное. Разница состоит только в том, что события должны быть понятными без объяснения, а мысли должны быть выражены говорящим в рассказе и согласоваться с его рассказом. В самом деле, в чем состояла бы задача говорящего, если бы все было ясно уже само собой, а не благодаря его слову?

В той области, которая относится к слову, есть один частный вопрос – внешние способы выражения. Знание их есть дело актерского искусства и того, кто руководит театральной постановкой, например, как выразить приказание, как мольбу, рассказ, угрозу, вопрос и ответ и т. п. Знание или незнание этого не вызывает к поэтическому произведению никакого упрека, который заслуживал бы серьезного внимания. В самом деле, какой ошибкой можно было бы признать то, в чем Протагор упрекает (Гомера), будто он, думая, что умоляет, приказывает, сказав: «Гнев, богиня, воспой». (Протагор) говорит, что поставить в форме повелительного наклонения слова, обозначающие делать что-нибудь или не делать, – это приказание. Поэтому следует оставить этот вопрос, как относящийся не к поэтике, а к другой науке.

XXI

Элементы речи: звук, слог, союз, имя, глагол, член. Определение понятия о звуке, слоге, союзе, члене, имени, глаголе и флексии имен и глаголов.

Предложение.

Во всяком словесном изложении есть следующие части: основной звук, слог, союз, имя, глагол, член, флексия и предложение.

Основной звук – это звук неделимый, но не всякий, а такой, из которого естественно появляется разумное слово. Ведь и у животных есть неделимые звуки, но ни одного из них я не называю основным. А виды этих звуков – гласный, полугласный и безгласный.

Гласный – тот, который слышится без удара (языка); полугласный – тот, который слышится при ударе (языка), например, Σ и Ρ; а безгласный – тот, который при ударе (языка) не дает самостоятельно никакого звука, а делается слышным в соединении со звуками, имеющими какую-нибудь звуковую силу, например, Γ и Δ.

Эти звуки различаются в зависимости от формы рта, от места (их образования) густым и тонким придыханием, долготой и краткостью и, кроме того, острым, тяжелым и средним ударением. Подробности по этим вопросам следует рассматривать в метрике. й самостоятельного значения звук, состоящий из безгласного и гласного или нескольких безгласных и гласного. Так, ΓΑ и без Ρ слог и с Ρ слог: ΓΡΑ. Но рассмотрение различия слогов также дело метрики.

Союз – это не имеющее самостоятельного значения слово, которое [не препятствует, но и не] содействует составлению из нескольких слов одного имеющего значение предложения. Он ставится и в начале, и в середине, если его нельзя поставить в начале предложения самостоятельно, например, μέν, ἤτοι, δέ. Или – это не имеющее самостоятельного значения слово, которое может составить одно имеющее самостоятельное значение предложение из нескольких слов, имеющих самостоятельное значение.

Член – не имеющее самостоятельного значения слово, которое показывает начало, или конец, или разделение речи, например, το ἀμφί, το περί и др..

Или – это не имеющее самостоятельного значения слово, которое [не препятствует, но и не] содействует составлению из несколь-

ких слов одного имеющего значение предложения, ставящееся обыкновенно и в начале, и в середине.

Имя – это сложное, имеющее самостоятельное значение, без оттенка времени, слово, часть которого не имеет никакого самостоятельного значения сама по себе. Ведь в сложных словах мы не придаем самостоятельного значения каждой части, например, в слове Феодор (Богдар) – дор (дар) не имеет самостоятельного значения.

Глагол – сложное, самостоятельное, с оттенком времени слово, в котором отдельные части не имеют самостоятельного значения так же, как в именах. Например, «человек» или «белое» не обозначает времени, а (формы) «идет» или «пришел» обозначают еще одна – настоящее время, другая – прошедшее.

Флексия имени или глагола – это обозначение отношений по вопросам «кого», «кому» и т. п. Или – обозначение единства или множества, например, «люди» или «человек». Или – отношений между разговаривающими, например, вопрос, приказание: «пришел ли»? или «иди». Это глагольные флексии, соответствующие этим отношениям.

Предложение – сложная фраза, имеющая самостоятельное значение, отдельные части которой также имеют самостоятельное значение. Не всякое предложение состоит из глаголов и имен. Может быть предложение без глаголов, например, определение человека, однако какая-нибудь часть предложения всегда будет иметь самостоятельное значение [например, в предложении «Идет Клеон» – слово «Клеон»].

Слово бывает единым в двойном смысле: когда оно обозначает единство или соединение множества. Например, «Илиада» – единое, как соединение множества, а «человек» – как обозначение одного предмета.

XXII

Слова простые и сложные. Слова общеупотребительные, глоссы, метафоры, украшения речи. Слова вновь составленные. Слова растяженные, сокращенные и измененные.

Объяснение этих терминов и примеры из греческой поэзии. Разделение слов по окончаниям на слова мужского, женского и среднего рода.

Имя бывает двух видов: простое и сложное. Простым я называю то, которое слагается из не имеющих самостоятельного значения ча-

стей, например, «земля». Что касается имен сложных, то одни состоят из части, имеющей самостоятельное значение и не имеющей его, но имеющей или не имеющей значение не в самом имени; другие состоят из частей (только), имеющих значение.

Имя может быть трехсложным, четырехсложным и многосложным, как большинство слов высокопарных, например, Гермокаикоксанф.

Всякое имя бывает или общеупотребительное, или глосса, или метафора, или украшение, или вновь составленное, или растяженное, или сокращенное, или измененное.

Общеупотребительным я называю то, которым пользуются все, а глоссой – то, которым пользуются немногие. Ясно, что глоссой и общеупотребительным может быть одно и то же слово, но не у одних и тех же. Например, σίγυρον (дротик) – у жителей Кипра общеупотребительное, а у нас оно глосса.

Метафора – перенесение слова с измененным значением из рода в вид, или из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии. Я говорю о перенесении из рода в вид, например: «А корабль мой вот стоит», так как стоять на якоре – это особый вид понятия «стоять». (Пример перенесения) из вида в род: «Да, Одиссей совершил десятки тысяч дел добрых». Десятки тысяч – вообще большое число, и этими словами тут воспользовался поэт вместо «множество». Пример перенесения из вида в вид: «отчерпнув душу мечом» и «отрубив (воды от источников) несокрушимой медью».

В первом случае «отчерпнуть» – значит «отрубить», во втором – «отрубить» поэт поставил вместо «отчерпнуть». Нужно заметить, что оба слова обозначают что-нибудь отнять.

Аналогией я называю такой случай, когда второе слово относится к первому так же, как четвертое к третьему. Поэтому вместо второго можно поставить четвертое, а вместо четвертого второе. Иногда присоединяют то слово, к которому заменяемое слово имеет отношение. Я имею в виду такой пример: чаша так же относится к Дионису, как щит к Арею; поэтому можно назвать чашу щитом Диониса, а щит чашей Арея. Или – что старость для жизни, то вечер для дня; поэтому можно назвать вечер старостью дня, а старость вечером жизни, или, как у Эмпедокла, закатом жизни.

Для некоторых понятий нет в языке соответствующих слов, но все-таки можно найти сходное выражение. Например, вместо «сеять» семена говорят «бросать» семена, а для разбрасывания солнцем света нет соответствующего слова.

Однако так как «бросать» имеет такое же отношение к лучам солнца, как «сеять» к семенам, то у поэта сказано: «сея богозданный свет».

Метафорой этого рода можно пользоваться еще иначе: присоединив к слову чуждое ему понятие, сказать, что оно к нему не подходит, например, если бы кто-нибудь назвал щит чашей не Арея, а чашей без вина.

Составленное слово – то, которое совершенно не употребляется другими, а придумано самим поэтом. Кажется, есть некоторые слова в таком роде, например, *ερνύγες* (рожонки) вместо *κέρατα* (рога) и *αρητήρ* (молитель) вместо *ιερεύς* (жрец).

Бывают слова растяженные и сокращенные. Растяженное – если какому-нибудь гласному придать больше долготы, чем ему свойственно, или вставить (в слово) слог. Сокращенное – если в слове что-нибудь отнято. Примеры растяженного: *πόληος* вместо *πόλεως*, *Πηλος* вместо *Πηλέος*, *Πηληιάδεω* вместо *Πηλείδου*. Примеры сокращенного: *κρι*, *δω* и *μία γίνεται αμφότερων οψ*.

Измененное – когда в слове одно оставляют, а другое вносят, например, *δεξιτερόν κατά μαζόν* вместо *δεξιόν*.

Имена бывают мужского, женского и среднего рода. Мужского рода оканчиваются на *Ν*, *Ρ* и *Σ* и сложные с последним, а таковых два: *Ψ* и *Ξ*. Женского рода слова оканчиваются на долгие звуки по своей природе, как *Η* и *Ω*, а также на *Α* протяженное. Таким образом, количество окончаний мужского и женского рода по числу одинаково, потому что *Ψ* и *Ξ* то же что *Σ*. *Α* на безгласный звук не оканчивается ни одно слово, так же как и на краткий гласный звук. На *Ι* – только три слова: *μέλι*, *κόμμι*, *πέπερι*. На *Υ* – пять. На эти звуки, а также на *Ν* и *Σ* оканчиваются слова среднего рода.

XXIII

Достоинства поэтической речи: слог поэта должен быть ясным и не низким. Условия достижения этих качеств: умеренное пользование разговорной речью, метафорами, глоссами и измененными словами. Примеры из греческой поэзии.

Достоинство слога – быть ясным и не низким. Самый ясный слог тот, который состоит из общеупотребительных слов, но это слог низкий.

Пример – поэзия Клеофонта и Сфенела. А возвышенный и свободный от грубоватости слог пользуется чуждыми обыденной речи словами. Чуждыми я называю глоссу, метафору, растяжение и все, что выходит за пределы обыденного говора. Но если соединить все подобного рода слова вместе, то получится загадка или варваризм. Если (предложение состоит) из метафор, это загадка, а если из глосс – варваризм. Сущность загадки состоит в том, чтобы, говоря о действительном, соединить с ним невозможное. Посредством сочетания общеупотребительных слов этого сделать нельзя, а при помощи метафор возможно, например, «Мужа я видел, огнем припаявшего медь к человеку» и т. п.

Из глосс образуется варваризм. Следовательно, необходимо, чтобы эти слова были как-нибудь перемешаны. Глоссы, метафоры, украшения и другие виды слов, упомянутые мною, сделают слог благородным и возвышенным, а общеупотребительные выражения придадут ему ясность. В особенности влияют на ясность слога и отсутствие грубости растяжения, усечения и изменения значения слов. То, что речь имеет не разговорный, иной характер, и отступает от обычной формы, придаст ей благородство; а тем, что в ней находятся обычные выражения, будет достигнута ясность. Поэтому несправедливы порицания тех, кто осуждает подобного рода слог и осмеивает в своих комедиях поэтов, как, например, Евклид Старший, будто легко творить, если предоставить возможность растягивать гласные, сколько угодно. Он осмеял этот слог в самой форме своих стихов:

Видел я шедшего в Ма-арофо-он Э-эпихара.

И еще:

Нет, не любя мне эта его-о че-емерица.

Действительно, явно некстати пользоваться такими формами, смешно. Мера – общее условие для всех видов слова. В самом деле, если бы кто стал употреблять метафоры, глоссы и другие виды слов

некстати и нарочно для смеха, тот произвел бы такое же (комическое) впечатление.

Насколько важно, чтобы все было подходящим, можно судить по эпическим произведениям, вставляя в метр слова разговорной речи, – да и по глоссам и метафорам и другим подобного рода словам. Если кто поставит на их место разговорные слова, тот увидит, что мы говорим правду. Напр., Эсхил и Еврипид составили одинаковый ямбический стих, но вследствие замены одного только слова, разговорного, обычного слова глоссой, один стих оказывается прекрасным, другой – безвкусным.

Эсхил в «Филоктете» сказал:

«И рак, который мясо ест моей ноги»...

А Еврипид вместо «ест» поставил «пирует».

И еще пример. Вместо:

«Тут меня небольшой, ничтожный и безобразный»

можно сказать:

«Тут меня малорослый какой-то, бессильный уродец»

Или вместо:

«К ней простую подставив скамейку и маленький столик»

можно сказать.

«К ней дрянную подставив скамейку и крошечный столик».

И вместо берега «воют» можно сказать; берега «кричат».

Кроме того, Арифрад осмеивал в своих комедиях трагиков за то, что они употребляют такие выражения, каких никто не допустил бы в разговоре, например, *δομάτων αλο* вместо *στο δομάτων*, *Ἀχιλλέως πέρι*, а не *περί Ἀχιλλέως*, *σέθεν*, *εγώ ρέ νιν* и много других в таком роде. Все

такие выражения вследствие неупотребительности их в разговоре придают речи возвышенный характер. А он этого не знал.

Большое значение имеет способность надлежащим образом пользоваться каждым из указанных видов слова, и сложными словами и глоссами. Но особенно важно быть искусным в метафорах, так как только одного этого нельзя позаимствовать у других, и эта способность служит признаком таланта. Ведь создавать хорошие метафоры – значит, подмечать сходство.

Сложные слова более всего подходят к дифирамбам, глоссы – к героическим стихам, метафоры – к ямба. В героических стихах пригодны все вышеуказанные виды слова, а в ямбах, так как они ближе всего воспроизводят разговорную речь, пригодны те слова, которыми можно пользоваться в разговоре. Таковы общеупотребительные слова, метафоры и украшения.

XXIV

Переход к эпической поэзии. Отличие эпоса от истории. Превосходство Гомера над другими эпическими поэтами.

О трагедии и воспроизведении (жизни) в действии у нас сказано достаточно; а относительно поэзии повествовательной и воспроизводящей в (гекза) метре ясно, что фабулы в ней, так же как и в трагедиях, должны быть драматичны по своему составу и группироваться вокруг одного цельного и законченного действия, имеющего начало, середину и конец, чтобы, подобно единому и целому живому существу, вызывать присущее ей удовольствие. По своей композиции она не должна быть похожа на историю, в которой необходимо изображать не одно действие, а одно время, – те события, которые в течение этого времени произошли с одним лицом или со многими и каждое из которых имеет случайное отношение к другим. Например, морское сражение при Саламине и битва с карфагенянами в Сицилии совершенно не имеющие общей цели, произошли в одно и то же время. Так в непрерывной смене времен иногда происходят одно за другим события, не имеющие общей цели. Но, можно сказать, большинство поэтов делают эту ошибку. Почему, как мы уже сказали, Гомер и в этом отношении при сравнении с другими может показаться «божественным»; ведь он и не попытался изобразить всю войну, хотя она имела начало и конец. Его поэма могла бы выйти в таком случае слишком большой и неудобнообозримой или, получив меньший объем, запутанной вслед-

стве разнообразия событий. И вот он, взяв одну часть (войны), ввел много эпизодов, например, перечень кораблей и другие эпизоды, которыми разнообразит свое произведение. А другие поэты группируют события вокруг одного лица, одного времени и одного многосложного действия, например, автор «Киприй» и «Малой Илиады». Вот почему из «Илиады» и «Одиссеи» можно составить одну трагедию из каждой или только две, из «Киприй» много, а из «Малой Илиады» больше восьми, например: «Спор об оружии», «Филоктет», «Неоптолем», «Еврипил», «Нищий», «Лакедемонянки», «Взятие Трои», «Отъезд» [«Синон и Троянки»].

XXV

Сходство между эпосом и трагедией. Различие между эпосом и трагедией. Метр, свойственный эпосу. Заслуги Гомера в области эпоса. Гомер – учитель целесообразного обмана (поэтическая иллюзия).

Кроме того, эпос должен иметь те же виды, какие имеет трагедия. Он должен быть или простым, или запутанным, или нравоописательным, или патетическим и содержать те же части, кроме музыкальной композиции и сценической постановки. Ведь в нем необходимы перипетии и узнавания (и характеры), и страсти. Наконец, в нем должен быть хороший язык и хорошие мысли. Все это первый и в достаточной степени использовал Гомер. Из обеих его поэм «Илиада» составляет простое и патетическое произведение, а «Одиссея» запутанное – в ней повсюду узнавания – и нравоописательное. Кроме того, языком и богатством мыслей Гомер превзошел всех.

Эпопея различается также длиной своего состава и метром. Что касается длины, то предел ее достаточно выяснен; нужно иметь возможность вместе обозреть начало и конец. А это может происходить в том случае, если состав поэм будет меньше, чем древних поэм, и если они подходят к объему трагедий, назначаемых на одно представление. В отношении растяжимости объема эпопея имеет одну важную особенность. Дело в том, что в трагедии нельзя изображать много частей происходящими одновременно, а только ту часть, которая находится на сцене и исполняется актерами; но в эпопее, так как она представляет рассказ, можно изображать много частей происходящими одновременно. Находясь в связи с сюжетом, они увеличивают рост поэмы. Таким образом это преимущество эпопеи содействует ее величию и дает возможность изменять настроение слушателя и

вводить разнообразные эпизоды. Ведь однообразие, скоро пресыщая, ведет трагедии к неудаче.

Героический метр приурочен к эпосу на основании опыта. Если бы кто-нибудь стал составлять повествовательные произведения иным метром или многими, то это оказалось бы неподходящим, так как героический размер самый спокойный и самый величественный из метров. Вот почему он допускает больше всего метафоры и глоссы – нужно заметить, что повествовательное творчество изобилует и другими видами слова. А ямб и тетраметр подвижны; один удобен для танцев, другой – для действия. Еще более неуместно смешивать метры, как Хэрмон. Поэтому никто не составляет длинных стихотворений иным метром, кроме героического. Сама природа, как мы сказали, учит избирать подходящий для них размер.

Гомер и во многих других отношениях заслуживает похвалы, но в особенности потому, что он единственный из поэтов прекрасно знает, что ему следует делать. Сам поэт должен говорить от своего лица как можно меньше, потому что не в этом его задача как поэта. Между тем как другие поэты выступают сами во всем своем произведении, а образов дают немного и в немногих местах (Гомер), после краткого вступления, сейчас вводит мужчину или женщину или какое-нибудь другое существо, и нет у него ничего нехарактерного, а все имеет свой характер.

В эпосе, так же как и в трагедии, должно изображать удивительное. А так как в эпосе не смотрят на действующих лиц, как в трагедии, то в нем больше допускается нелогичное, вследствие чего главным образом возникает удивительное. В самом деле, эпизод с преследованием Гектора показался бы на сцене смешным: одни стоят, не преследуют, а тот кивает им головой. Но в эпосе нелогичное незаметно, а удивительное приятно. Доказательством этого служит то, что в рассказе все добавляют что-нибудь свое, думая этим доставить удовольствие.

Гомер прекрасно научил и других, как следует говорить ложь: это неправильное умозаключение. Люди думают, что, если при существовании того-то существует то-то, или при его появлении появляется, то, если существует второе, должно существовать или появляться и первое. Но это неправильно. Нужно добавить: но если первое условие не существует, то, даже если существует второе, отсюда не выте-

кает с необходимостью, что существует или возникает первое. Зная правду, наша душа не извратит действительности, неправильно заключая, будто существует и первое. Пример этого можно взять из сцены омовения в «Одиссее».

Невозможное, но вероятное следует предпочитать тому, что возможно, но невероятно. Рассказы не должны состоять из нелогичных частей. Всего лучше, когда в рассказе нет ничего нелогичного, а если это невозможно, то помещать его вне фабулы, – например, то, что Эдип не знает, как умер Лай, – а не в драме, как в «Электре» рассказ о пифийских состязаниях, или в «Мизийцах», приход немого из Тегеи в Мизию. Ссылаться на то, что пропуском была бы разрушена фабула, смешно. Следует с самого начала не вводить таких рассказов, но раз он введен и кажется более правдоподобным, то допускать и нелепое. Так, несообразности в «Одиссее», в рассказе о высадке (на Итаке), очевидно, были бы недопустимы, если бы это сочинил плохой поэт; но тут наш поэт другими достоинствами сглаживает нелепое, делая его приятным.

Язык нужно обрабатывать (главным образом) в «недействительных» частях, где нет ни развития характеров, ни доказательств, так как слишком блестящий язык опять заслоняет собою характеры и мысли.

XXVI

Нападки критики на поэтов и способы их опровержения. Примеры ошибок, допускаемых поэтами, их анализ и оправдание некоторых из них.

Вопрос о нападках (на поэтов) и опровержениях их – из скольких и каких видов они состоят – можно выяснить, рассматривая его следующим образом. Так как поэт есть подражатель, так же как живописец или какой-нибудь иной создающий образы художник, то ему всегда приходится воспроизводить предметы каким-нибудь одним из трех способов: такими, каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть. А выражается это или разговорной речью, или глоссами и метафорами. Есть еще много «страданий» слова, так как мы предоставляем поэтам пользоваться ими. [Притом правила поэтики и политики не одинаковы, так же как поэтики и всякого иного искусства].

В самой поэтике бывают двоякого рода ошибки: одни по существу, другие – случайные. Например, если какой-нибудь поэт правильно наметил изобразить какой-нибудь предмет, но не мог этого сделать по слабости поэзии, то в этом вина самой поэзии. Но если он сделал ошибку оттого, что наметил что-нибудь неправильно, например, коня, вынесшего вперед обе правые ноги, или допустил ошибку в каком-нибудь искусстве, например, в медицине, или представил в любом искусстве что-нибудь невозможное, то это не может вызывать упреков по существу самого искусства. Поэтому упреки критиков и их «проблемах» следует опровергать со следующих точек зрения.

Во-первых – по отношению к самому искусству. Говорят: представлено невозможное. Да, допущена ошибка, но (искусство) право, если оно достигает своей цели. Ведь цель достигается, если таким образом оно делает ту или иную часть рассказа более потрясающей. Пример – преследование Гектора. Однако, если была возможность достигнуть цели лучше, или не хуже и согласно с требованиями по этим вопросам искусства, то ошибка допущена неправильно, так как, если это возможно, следует совершенно не делать никаких ошибок. ошибка: в области самого искусства или в чем-нибудь ином, случайном. Не так важно, если поэт не знал, что лань не имеет рогов, как то, если бы он представил ее несоответственно действительности. Кроме того, если поэта порицают за то, что он изобразил неверно, то (можно сказать, что) так, быть может, следует изображать. Так и Софокл говорил, что он представляет людей такими, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они в действительности. Вот как следует опровергать нападки. А если (нельзя сослаться) ни на то, ни на другое, то сказать, что «так говорят». Например, относительно мифов о богах: быть может, неправильно излагать их так (как делают поэты), и это не соответствует действительности, а было именно так, как учит Ксенофан. Но все-таки – «так говорят».

Иное изображено, быть может, не лучше, но так было в действительности, например, то, что сказано об оружии (у Гомера): «Копья их прямо стояли, воткнутые древками в землю». Так было в обычае в то время, так и теперь у иллирийцев.

А относительно того, хорошо или нехорошо у кого-нибудь сказано или сделано, следует судить, обращая внимание не только на то,

что сделано или сказано – хорошо оно или худо, – но также и на действующее и говорящее лицо: кому, когда, каким образом, для чего; напр., для большего добра, чтобы оно появилось, или для большего зла, чтобы оно прекратилось.

Нападки, касающиеся языка, следует разрешать, обращая внимание на глоссы. Например, οὐρήας μεν πρότον («прежде всего на мулов»); но, может быть, поэт говорит не о мулах, а о стражах. Или, говоря о Долоне ὅς ρ ἦ τοι εἶδος μεν εἴην κακός («который видом был гадок»), (Гомер имел в виду) не уродливое тело, а безобразное лицо, так как критяне говорят εὐειδής; в смысле εὐπρόσωπον). Или слова ζωρότερον οὐ κέραε не значат «наливай покрепче», как для пьяниц, а «наливай поживей».

Некоторые выражения – метафоры, например:

Все, и бессмертные боги и люди в шлемах с хвостами
Конскими, сладко в течение ночи всей спали...

А вслед за этим (Гомер) говорит:

Сколько раз ни глядел он на поле троянцев, дивился
Множеству флейт и свирелей ...

Здесь слово «все» поставлено метафорически вместо «многие», так как «все» – это некоторое множество. Или: οἴη δ αἰμόρος («единственная непричастна») – метафора, потому что наиболее известное единственно.

Иногда можно разрешать недоумения посредством перемены надстрочных знаков, как разрешал Гиппий Тазосский (смысл слов): δίδόμεν (вместо δίδομεν) δέ οἱ («дать ему» вместо «мы даем ему»). Или το μεν ου (вместо ου) καταλύθεται ὀμβρῳ («часть его гниет от дождя» вместо «оно не гниет от дождя»). Некоторые недоразумения разрешаются переменной знаков препинания, например, слова Эмпедокла:

Смертным стало вдруг то, что прежде считали бессмертным,
Чистое прежде – сметалось.

Иногда объясняется двояким значением слов, например: «прошла большая часть ночи». Здесь «большая часть» – двусмыслица.

Некоторые (нападки опровергаются) указанием на обычное употребление слова, например, многие смеси для питья называют вином; поэтому (у Гомера) сказано, что Ганимед наливает Зевсу вино, хотя боги не пьют вина; и медниками называют тех, кто куёт железо [почему у поэта говорится: «наколенники из вновь выкованного олова»]. Впрочем, это, может быть, и метафора.

А если кажется, что какое-нибудь слово имеет какое-нибудь противоположное значение, то необходимо обращать внимание на то, сколько значений может оно иметь в данной фразе. Например, в словах τῆ ρ ἔσχετο χάλκεον ἔγχοϛ («им вот задержалось медное копье»), – сколько значений может иметь выражение «им задержаться». Так ли вот (объяснять, как мы), или лучше так, как предложит кто-нибудь другой.

(Бывают нападки и) «напрямик», или, как говорит Главкон, критики неосновательно берут некоторые выражения поэта и [осудив их, сами делают вывод], как будто он сказал то, что им кажется, упрекают его, если это противоречит их мнению. Так страдает рассказ об Икарии. Думают, что он был лаконец, поэтому (говорят) странно, что Телемах не встретился с ним, придя в Лакедемон. Но, быть может, было так, как говорят кефаленцы: по их словам, Одиссей женился у них и (его тесть) был Икадий, а не Икарии. Этот упрек, естественно, является по вине (самого критика).

Вообще невозможное необходимо ставить в связь с целью произведения, со стремлением к идеалу или с подчинением общепринятому мнению. Для поэзии предпочтительнее невозможное, но вероятное, чем возможное, но невероятное. Невозможно, чтобы в действительности были такие люди, каких изображал Зевксид; но (так изображать) лучше, потому что образец должен стоять выше (действительности). А о том, что называют неправдоподобным (следует сказать) и так (как мы сказали выше), и то, что иногда оно не бывает неправдоподобным. Ведь «правдоподобно, что происходит и неправдоподобное».

Противоречия в рассказе должно рассматривать так же, как опровержения в диалектике, – говорится ли то же и относительно того же и так же. Поэтому и разрешать их следует, принимая во внимание

то, что говорит сам поэт, или то, что мог бы предложить (всякий) разумный человек. Но правилен упрек в неправдоподобии и изображении нравственной низости, когда поэт без всякой надобности допускает неправдоподобие, как, например, Еврипид в «Эгее», или низость, как в «Оресте» (вероломство) Менелая.

Итак, упреки (поэтическим произведениям) бывают пяти видов: в том, что изображено невозможное, или невероятное, или нравственно вредное, или противоречивое, или несогласное с правилами поэтики. А опровержения – их двенадцать – должны рассматриваться с перечисленных точек зрения.

XXVII

Сравнительная оценка трагедии и эпоса. Доказательства превосходства трагедии над эпосом. Заключение.

Можно поставить вопрос, что выше – эпическая поэзия или трагедия. Если менее грубая поэзия лучше – а таковая та, которая постоянно имеет в виду лучших зрителей, – то вполне ясно, что поэзия, воспроизводящая (решительно) все, грубовата. Тут исполнители делают множество движений, как будто зрители не замечают (того, что нужно), если исполнитель не добавит от себя жестов. Так, плохие флейтисты вертятся, когда нужно изображать диск, и тащат корифея, когда играют «Скиллу». И вот о трагедии (критики думают) так же, как старшие актеры думали о своих младших современниках. Миниск называл Каллипида обезьяной за то, что он слишком переигрывал. Такая же молва была и про Пиндара. Как старшие актеры относятся к младшим, так целое искусство относится к эпосе: она, говорят, имеет в виду зрителей с тонким вкусом, которые не нуждаются в мимике, а трагедия – простых. А если она грубовата, то ясно, что она ниже эпоса.

Но, во-первых, этот упрек относится не к поэтическому произведению, а к искусству актеров. Ведь и рапсод может переигрывать жестами, как, например, Сосистрат, и певец, как делал Мнасифей Опунтский. Во-вторых, нельзя отвергать всякие телодвижения, если не отвергать и танцев, а только плохие.

В этом упрекали Каллипида, а теперь упрекают других за то, что они подражают телодвижениям женщин легкого поведения. В-третьих, трагедия и без телодвижений достигает своей цели так же, как эпос, потому что при чтении видно, какова она. Итак, если (тра-

гедия) выше (эпопеи) в других отношениях, то в телодвижениях для нее нет необходимости.

Далее, трагедия выше потому, что она имеет все, что есть в эпопее: ведь тут можно пользоваться и (гекза) метром; в ней есть еще не в малой доле и музыка, и сценическая обстановка, благодаря которой приятные впечатления становятся особенно живыми. Затем трагедия обладает наглядностью и при чтении, и в действии. Она выше еще тем, что цель творчества достигается в ней при меньшей ее величине. Ведь то, что более сосредоточено, производит более приятное впечатление, чем то, что расплылось на протяжении долгого времени. Я имею в виду такой случай, как, например, если бы кто-нибудь изложил Софоклова «Эдипа» в стольких же стихах, сколько их в «Илиаде». Еще нужно заметить, что в эпических произведениях меньше единства. Доказательство этому то, что из любого эпического произведения можно составить несколько трагедий. Поэтому если эпические поэты создают одну фабулу, то при кратком изложении она кажется «бесхвостой», а если растягивать ее, следуя требованиям метра, – водянистой. Я говорю, например... А если поэма состоит из многих действий, как «Илиада» или «Одиссея», то она содержит много таких частей, которые и сами по себе имеют достаточный объем (для целого произведения). Впрочем эти поэмы составлены, насколько возможно, прекрасно и являются наиболее совершенным воспроизведением единого действия.

Итак, если трагедия отличается от эпоса всеми этими преимуществами и еще действием своего искусства, – ведь она должна вызывать не случайное удовольствие, а указанное нами, – то ясно, что трагедия выше эпопеи, так как более достигает своей цели.

О трагедии и эпосе по их существу, об их видах и частях, – сколько их и в чем их различие, – о причинах, почему поэтические произведения бывают хорошими или нехорошими, о нападках критики и опровержениях их сказанного достаточно».

Вопросы:

- Что имеет в виду Аристотель, говоря о подражании? Кому и чему надо подражать с его точки зрения? Как подражание связано с действием?

- О каких трех различиях в сфере подражания говорит Аристотель? Почему это кажется ему важным?

- Какие две причины называет Аристотель, которые породили поэтическое искусство?

- О каких двух родах поэзии ведет речь Аристотель?

- Что говорит Аристотель о комедии и трагедии? Что кажется ему наиболее существенным?

- Почему Аристотель считает, что для трагедии важны две причины действий – мысль и характер?

- Почему, с точки зрения Аристотеля, во всякой трагедии должно быть 6 частей? Какая самая важная часть?

- Что говорит Аристотель о складе событий, составляющим, как он считает, первую и главную часть?

- Взгляд Аристотеля на эпос Гомера? Как он его воспринимает?

- В чем, по Аристотелю, задача всякого поэта?

- Какие сказания Аристотель называет самыми слабыми?

- Что говорит Аристотель о переломе и узнавании? Как они связаны с частями сказания?

- Что значит хорошо составленное сказание? Как Аристотель это мотивирует?

- Какое стечение действий называет Аристотель страшным, а какое жалостным?

- Можно ли разрушить сказания, сохраненные преданием? Какова точка зрения Аристотеля?

- Что Аристотель думает про характеры? Какие цели он называет?

- Что Аристотель подразумевает под «хорошим» характером?

- Вымышленное содержание, или взятое из предания? Какое содержание является для Аристотеля лучшим? Почему?

- Сколько видов трагедии называет Аристотель?

- Следует ли хор считать актером трагедии? Точка зрения Аристотеля.

- Что Аристотель говорит о речи и мысли? Какие части он выделяет? Как они соотносятся друг с другом?

- Мнение Аристотеля о метафоре

- Какое, по Аристотелю, главное достоинство речи?

- Чему и как должен подражать поэт? Какие три пункта называет Аристотель?

- Что, по Аристотелю, лучше – эпическое подражание, или трагическое? Как он это объясняет?

- Почему из всех видов подражания Аристотель выделяет именно трагедию?

Список рекомендуемой литературы

1. Бурхарт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурхарт. – М.: Интрада, 1996. – ISBN 5-7357-0020.0. – 463 с.

2. Веронский, Зинов. Творения [Электронный ресурс] / Зинов Веронский. – URL: <http://predanie.ru/lib/book/67541/> (дата обращения 13.04.2015)

3. Веселовский, А. Н. Из введения в историческую поэтику / А. Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1998. – ISBN 5-06-000256-X–448с.

4. Гердер, И. Г. Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер. – М.: Наука, 1977. – 703 с.

5. Геродот. История / Геродот. – М.; СПб.: Эксмо, 2008. – ISBN: 978-5-699-29702-3– 703 с.

6. Жеребин, А. И. Абсолютная реальность / А. И. Жеребин. – СПб.: Языки славян. культуры, 2009. – 160 с.

7. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – 295 с.

8. Жеребин, А. И. От Виланда до Кафки / А. И. Жеребин. – СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. – ISBN 978-5-87991-091-9 – 475 с.

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

10. Одуев, С. Ф. Метаморфозы иррационализма / С. Ф. Одуев. – М.: Изд-во РАГС. – Вып. 1. – 201 с.

11. 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.

12. Landauer, G. Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mautners Sprachkritik / G. Landauer. – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
13. Langbehn, J. Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen / J. Langbehn. – Leipzig: Hirschfeld, 1890. – 352 s
14. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.
15. 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 Berlines Festwochen 1984. – Berlin: Berlinischen Galerie, 1984. – S. 375 – 393.
16. Rorty, R. Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. – 437 s.
17. Rorty, R. Kontingens, Ironie und Solidarität / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. – 328 s.

Раздел 3
АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РАННИХ ДРАМАХ
Г. ГАУПТМАНА. ДРАМАТИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО
«ГРЕЧЕСКОГО» МИРА И ТРАГЕДИЯ СОВРЕМЕННОГО
«ГРЕЧЕСКОГО» ЧЕЛОВЕКА

3.1. Философия рока в «греческой» драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель»: самопознание – миропознание

В драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель» («Fuhrmann Henschel», 1897) речь идет о возчике Геншеле. Его жена умирает, он дает обет, что не женится на работнице Ганне. Обещание Геншель не сдержал, его жизнь, как он считает, становится все хуже, несчастья и удары судьбы преследуют его. Узнав об измене Ганны, предполагая, что она в какой-то степени явилась причиной смерти его дочери от первого брака, герой накладывает на себя руки, считая себя виновным в нарушении слова, данного супруге на смертном одре.

Литературоведы с самого начала определяли «Возчика Геншеля» как натуралистическую драму судьбы, она объясняется средой, которая внутренне давит на героя, не предоставляет никакой возможности вырваться из нее. Такой подход сохраняется и в современных трактовках⁶, что вполне обоснованно. Натуралисты, обращая взоры на жизненные проблемы третьего сословия, конечно, не могли не заметить, что в такой среде сложные вопросы существования ставятся более остро, справиться с бытовой ситуацией, приобретающей характер бытийности, практически невозможно. Однако подобные смысловые акценты нуждаются в существенном расширении. «Возчик Геншель» Г. Гауптмана может определяться как драма времени модерна, внутренний процесс которого основан на тесном смыкании разных эпох друг с другом. Основой подобного смыкания в данном случае является проблема человека и судьбы, та, которая с самого начала приводила в движение драматическое действие. Соответственно ведущий конфликт натуралистической драмы – борьба человека с судьбой – не может восприниматься как нечто абсолютно новое. Мысль Гете о трагедии, в

6 М. Pfeister. Das Drama. Theorie und Analyse. Verlag Fink. München. 2001. Theo Meyer. Theorie des Naturalismus. Stuttgart, 2008.

которой «должна повелевать судьба <...> сила, уводящая героя от намеченной им цели в сторону» [127, с. 344], достигает в романтической концепции подлинного апофеоза. Само вступление в мир означает, по мысли романтиков, схватку с судьбой, «человеческая жизнь – это постоянная борьба с ужасной силой, которую избежать невозможно <...> история человечества – военная хроника, правдивый отчет о войне человечества с судьбой <...> с которой он никогда не может разделаться» [256, с. 100]. Восприятие романтиками судьбы, противостоящей человеку, подтачивающей самые корни его существования, не мешает им, однако, определить ее как силу нравственную, философская природа которой не может быть в полной мере доступна человеческому разумению. Такое нравственное качество сохраняется в дальнейшем в драматическом мире Ф. Геббеля. Несмотря на страдание, которое «испытывает индивид при столкновении с судьбой, на его весьма ощутимую вину, явленную в столкновении личной и мировой воли, герой обретает себя и утраченное прежде единство с Целым» [353, s. 7].

Как видно, смыкание со взглядами своих предшественников и в то же время следование собственной, в некотором роде промежуточной позиции приводило художников слова, с одной стороны, к выводу о неисчерпаемости драматического разговора касательно судьбоносных проблем, а с другой – заставляло непременно обратиться к тому истоку, который дал начало подобному разговору, – к греческой трагедии. Ее новое постижение объясняется тесным мировоззренческим союзом классики XVIII столетия, романтики и натурализма конца XIX века. Сама постановка вопроса, связанная с ролью и значением фатума, которым объяснялось движение в драме, с одной стороны, влекла назад – в классическую древность, а с другой – выводила вперед, в модернистское осмысление этой древности.

Думается, «Возчик Геншель» Г. Гауптмана может быть представлен именно в таком ракурсе – греческое прочтение немецкой драмы о возчике Геншеле, объясняющем свои несчастья судьбой, которая, как ему кажется, постепенно затягивает петлю у него на шею⁷. Для толкования драмы «Возчик Геншель» следует учитывать

⁷ Необходимо упомянуть цикл немецких радиопередач с весьма характерным определением: «Возчик Геншель» Г. Гауптмана – греческая трагедия в Силезии». Правда, в них отсутствуют

размышления Г. Гауптмана, касающиеся рокового предначертания всего человечества и каждого отдельного индивида. Возникает вопрос: что понимал Г. Гауптман под судьбой, какой смысл вкладывал в это слово? Драматург говорит о непостижимом величии судьбы, которая связана с «беспомощностью человека, с ощущением безысходности, но и с проникновением в чарующую красоту мира» [342, s. 40]. Как видно, для Г. Гауптмана судьба означает свободу человека от себя самого, обретаемую посредством особой включенности в жизнь. Познание и признание красоты мира вследствие самоотречения приводит к «ощущению дикой силы, <...>это сила самой жизни, она влияет судьбоносным образом на характер человека, определяет все его деяния» [342, s. 73]. Судьба для Г. Гауптмана – это сама жизнь, представленная в ее становлении, в движении многообразных форм, сложным образом связанных друг с другом – человек зависит от судьбы-жизни, которая проявляет себя через поступки и деяния индивида. Под пером Г. Гауптмана вершится процесс саморепрезентации судьбы, умопостигаемый через особые судьбоносные наставления. Они, считает драматург, «наиболее ощутимы в глобальные жизненные моменты – горе, радость, страдание, смерть» [343, s. 196]. Задача индивида – понять такие наставления, не пренебрегать ими, «самоуглубиться в судьбу и тем самым ее преодолеть, взять на себя и получить радостное мировое утешение» [343, s. 158].

Бросаются в глаза достаточно весомые параллели с рассуждениями Ницше, касающиеся сущности драмы: «<...> не борьба героя с судьбой, а показ метафизического утешения. Оно доминирует в каждой трагедии и состоит в том, что жизнь в основе своей могущественна и радостна» [193, с. 79]. Принципиальным моментом, который сближает Г. Гауптмана и Ницше, служит точка зрения на трагедию, основная задача которой – преподать утешение. Ницше называет его метафизическим, Г. Гауптман – мировым, но его бытийная сущность остается незыблемой – оно должно быть жизненным, а значит, радостным. Это тот момент (трагическая радость утешения), который связывает Г. Гауптмана с современной

основательные комментарии по поводу «греческих» идей в драме Г. Гауптмана, но само их название в высшей степени симптоматично, наталкивает на размышления об античных реминисценциях в «негреческих» произведениях немецкого драматурга.

ему драматической мыслью. Посредством такого утешения человек и способен преодолеть судьбу, возвысится над ней через радость, постигнуть то целое, от которого он в силу определенных обстоятельств отошел⁸. Однако такое постижение возможно, считает Г. Гауптман, только в том случае, если индивид воспринимает жизнь, а значит, и судьбу как таковую, сквозь призму милосердия и сострадания, любви к ближнему. «Жизнь – это высокая доброта», – пишет Г. Гауптман [346, s. 200]. Смысл данного утверждения служит краеугольным камнем для понимания философии мира и человека Г. Гауптмана. Традиция греческой трагедии, утверждающей судьбоносное предназначение индивида, действует для немецкого драматурга в русле нравственной философии, обусловленной сильнейшим влиянием мистических учений, собственными субъективными переживаниями и жизнеощущениями.

С данными положениями связан и жанр «Возчика Геншеля». Г. Гауптман называет его «Schauspiel», что уместно перевести как спектакль, а не драма, как принято в русском тексте. В самом значении слова «жанр» заложено, как известно, нечто общее, что вбирает и объединяет значительные пласты произведений, тем, сюжетных ходов. Но в жанре есть и присущая только ему индивидуальная конкретика, отличительные признаки и свойства. Спектакль в качестве жанра открыт для обозрения, всем доступен и понятен. Однако спектакль, возводимый в ранг жанра, одновременно замкнут в себе самом, в нем индивидуальная истина раскрывается и проверяется. Спектакль, проводимый каждый раз одинаково, но по-разному протекающий, воссоздает эстетическую реальность, канонизирует ее, но почти сразу же утверждает нечто новое, то, что ранее ускользало и скрывалось в прежней эстетической реальности. Иными словами, в жанре спектакля оказываются возможны различные смысловые комбинации модерна, приводящие к внутренним изменениям, казалось бы, устойчивой структуры.

В спектакле о возчике Геншеле происходит перетолкование античного рока, его темпоральное драматическое развертывание и осмысление. Первоначальное, греческое, бытие спектакля требовало

8 Нечто подобное происходит с Заратустрой Ницше. Он, включаясь во внутренний процесс самоотрансценденции, удаляется от мира, ведёт разговор с собой, преодолевает некую личную судьбу, связанную с отталкиванием от традиционных правил и норм, обретает тем самым единство с целым.

представления в честь богов, которые, по мысли Г. Гауптмана, являлись зрителями и жаждали кровавого служения. В спектакль («Schauspiel»), который смотрят («schauen»), изначально закладывался жуткий, страшный, зловещий смысл («schauerlich»). Зритель («der Schauer»), охваченный ужасом («die Schauerlichkeit»), содрогался от страха («schauern»). Спектакль и его производные дериваты внутренне сплетены, в них заложена этимологическая нацеленность на просмотр ужасного зрелища, на его бытийную трансляцию. Это и есть то общее, что репродуцируется в жанре «Schauspiel», изначально представлено в нем. Однако общее, подвергаясь мировоззренческой корректировке, обретает индивидуальную специфику. Она выявляема через героя, который, будучи возчиком («Fuhrmann»), винившим во всем злой рок, становится в итоге Возничим, сумевшим одержать победу над собой, преодолеть свою судьбу благодаря внутреннему погружению в трагическую радость бытия. Доверчивость к такому бытию позволяет герою отречься от себя прежнего – дурного, возвратиться к себе лучшему – доброму, светлому, милосердному. Геншель преодолевает в себе свою злую судьбу, постигает силу и величие жизни, в которой главное – высокая доброта. Жанр спектакля в рамках первоначального греческого смысла – нечто ужасного, страшного, кровавого – подвергается самотолкованию, создает новую этическую и эстетическую реальность внутри ее самой. Рок отступает перед милосердием, злая судьба пасует перед вечной радостью вечной любви.

Стоит обратить внимание на название произведения – «Возчик Геншель». Бесспорно, в нем заложено указание на профессию героя, которая, однако, не исчерпывается заложеной в ней чисто бытовой функцией. Работа возчика имплицитно связывает с тотальностью, бесконечностью, с особой включенностью Геншеля в мировой космический процесс. Эта включенность символически подчеркивается земной атрибутикой – телегой, ее колесами, вставленными в них спицами, связанными, согласно античной традиции, с деяниями великих прекрасноткущих Мойр⁹. Важна в

⁹ Павсаний, которого часто перечитывает Г. Гауптман, говорит, к примеру, о гимнах Олена Ликийского, который посвятил богини Илитии много стихов. Олен называет её прекрасноткущей, в этом плане он уподобляет ее богине судьбы, утверждает, что Илития была старше Кроноса [202, VIII. 21, с. 253].

данном случае и традиционная символика образа колеса, которая связывалась с «непрерывным общемировым движением, взлетами и падениями, символизировало непредсказуемость судьбы, всеобщее космическое круговращение» [162, с. 258]. В таком статусе оно наиболее прочно закрепилось в романтической мысли. Так, Ф. Шеллинг говорил о круге как о символе жизни, ее «возвращении в саму себя<...> подчинение жизни принципу непрерывных внутренних движений» [251, с. 370]. Романтические представления о круге, посредством которого гармонически осуществляется синтез всех противоположных начал, в дальнейшем трансформируется Ницше в устойчивое убеждение о приходе бытия к себе самому, в метафизическое толкование мирового круговорота.

Г. Гауптману близка мысль о жизни как вечном возвращении к себе самой. Он определяет жизнь как «телегу для путешествий, протекающих вне времени и вне пространства» [343, s. 138]. Немецкий драматург создает спектакль о возчике Геншеле, который влачит тяжелую жизнь, говоря образно, тянет телегу жизни. Вращающиеся колеса этой телеги «связаны с всеобщим принципом перерождения и обновления, они призваны подчеркнуть жизненные циклы рождения и смерти, бытия и небытия» [162, с. 258]. Герой Г. Гауптмана включен в акт великой космогонии, изначально трагедийно причастен к судьбам мирового целого, профессия в качестве жизненной необходимости для Геншеля сопрягается с необходимостью космической.

Для Г. Гауптмана героем драмы обязательно должен быть наивный человек, именно такому персонажу, считает немецкий драматург, «присуще богатство души, сила духа, миролюбие и сострадание [344, s. 16]. Такой характер Г. Гауптман называет «греческим». Он не является, бесспорно, первооткрывателем такого характера. В свое время Ф. Шиллер в «Наивной и сентиментальной поэзии» подчеркивал, что греки в силу присущей им наивности не утратили человечности: «<...> живущий в согласии с самим собой и счастливый чувством своей человечности, грек <...> стремился приблизить к природе все остальное» [432, s. 257]. В дальнейшем Гете расширяет понятие греческого характера. Для него греком является тот, у кого сила духа и деяния находятся в полном равновесии благодаря собственной счастливой натуре («mit dem glücklichsten

Naturell geboren, redlichste Bemühung»). Таковым для Гете становится великий Рафаэль, счастливая натура которого проявляется в легкости, ясности, радости («Klarheit, Heiterkeit, Leichtigkeit»). Романтики, возобновляя разговор о греческом характере, подобно классикам, выделяли в нем гармоничную слаженность и нравственную значимость. Так, Ф. Шлегель, посвящая статью «Об изучении греческой поэзии» всем художникам, которыми он называет всех, кто любит прекрасное, указывает на тот факт, что «греки называли музыкантом того, кто ритмически организует нравственную полноту своего внутреннего мира и создает гармонию души» [256, с. 190].

Ориентируясь на «старую» традицию, Г. Гауптман в то же время ей противостоит. Правда, это противостояние особое – Г. Гауптман не освобождается от старого, а проникает в него, мысленно принимает и, наконец, вводит в современность. В «Возчике Геншеле» такой модернистский процесс, определяемый свойствами духа, связан с осознанием специфики греческого характера. Г. Гауптман постигает шиллеровскую связь наивности и человечности, не менее существенны для немецкого драматурга и «ритмические» размышления романтиков, объясняющие глубокую внутреннюю гармонию древних эллинов. Однако наибольшее впечатление на Г. Гауптмана производят рассуждения Гете, подчеркивающего не национальность, не принадлежность к определенной эпохе, а свойства и качества личности, благодаря которым индивида можно считать «греком».

Акцентируя именно эту позицию, Г. Гауптман усиливает ее нравственные аспекты, выделяет в немецком «греке» Геншеле высокую доброту, такой ее сознательный выбор, который, по Аристотелю, являлся «главным критерием для определения человека добродетельного, а значит мудрого» [83, с. 1002]. Первая жена Геншеля, хорошо зная своего мужа, говорит, что он такой добряк и думает, что все такие («Vater, du bist halt eemal zu gutt! Du traust halt a Menschen nischt Beeses zu» [47, с. 193]). Доброта проявляется, прежде всего, в отношении к детям – Геншель их любит и понимает. Он скорбит о ранней кончине своего ребенка, привязан к маленькой дочери Ганны, заботится о ней, считает, что если с Ганной будет дочка, то она станет мягче, добрее. Он размышляет просто и непосредственно, «по-эллинически» – его Густель умерла, кровать ее

пуста, они могут побаловать маленькую Берту, тем более что ей шесть лет, как и было Густель.

Жизненные принципы Геншеля наивны, а значит, с точки зрения Г. Гауптмана, правильны и в высшей степени аристократичны. Известно, что слово «аристократ» этимологически восходит к греческому «агатос», что значит хороший, добрый. «Наивный эллин» Геншель в силу «аристократических» качеств пытается проникнуть в свою трагическую ситуацию (переехал свою собаку, лошадь пала, мерин захромал, сломалось кнутовище, жена заболела) и решить ее «по-гречески» – милосердно, сострадательно, мудро, что и делает, считает немецкий драматург, человека Человеком.

Наиболее впечатляюще выглядит в этом отношении сцена рокового обещания Геншеля. Он дает его потому, что обладает тем душевным теплом, тем вечным светом милосердия и сострадания, который Я. Беме определил словом «*Barmherzigkeit*». Для мирозерцания Г. Гауптмана данное понятие Беме имело решающее значение. Немецкий драматург, постигая посредством «*Barmherzigkeit*» глубокую, внутреннюю сплетенность мира и человека, драматически его репрезентирует, в результате позитивное значение «*Barmherzigkeit*» мистика Беме получает под пером Г. Гауптмана несколько иное направление мысли. Так, «грек» Геншель, ощущая великий свет вечной доброты в своей душе («*Barmherzigkeit*»), дает слово умирающей супруге не жениться на Ганне. Г. Гауптман так выстраивает сцену, что становится ясно – Геншель не думает ни о браке, ни о Ганне, он хочет любой ценой успокоить свою больную супругу, не доставлять ей каких-либо огорчений. В этот момент Геншель готов пообещать что угодно, если его слова будут способствовать восстановлению некоторого душевного равновесия госпожи Геншель. Однако сама она говорит настолько серьезно, что ее слова и предсмертные желания приобретают характер судьбоносного предначертания, по крайней мере, именно так воспримет их герой драмы в дальнейшем. Госпожа Геншель торжественно задает вопрос мужу, может ли он пообещать, причем она пока не говорит, что именно, но ее муж, сочувствуя страданиям супруги, немедленно соглашается заранее, он пообещает все, что она хочет («*Kenntest du's versprechen? / Alles, was du willst*»). Следующие слова госпожи Геншель уже предельно конкретны и

ясны: если бы она умерла, женился бы Геншель на Ганне? Она хочет услышать прямой ответ – да или нет. Ее муж пытается обратить все в шутку, данная мысль сначала в самом деле веселит Геншеля, но внезапно он становится серьезным, не желает это обсуждать, говорит, что она не умрет и говорить тут нечего («Wenn ich nu sterbe, tät'st du se heiraten? Ja oder nee?/ De Hanne? Im Spaß: Natierlich!/ Ernstlich gesprochen–!/ Was soll eener da sagen? Du werscht ja nich sterben!» [47. s. 203]). Для него все это чепуха, он дает обещание предельно быстро, практически совсем не задумываясь над тем, что он говорит, более того, он уже забыл, что именно должен пообещать, поэтому неоднократно переспрашивает («Was denn versprechen?»), со всем соглашается, скрепляет данное слово своеобразной клятвой – торжественно кладет свою руку на руку госпожи Геншель.

Вся сцена приобретает характер столкновения и проникновения в Неведомое. Система поэтической образности весьма специфична: ощущение связи с Неведомым передается через обилие звуков, что сразу наводит на мысль о намеренном контрасте с Метерлинком. Немецкий драматург, читая Метерлинка, называет «Сокровище смиренных» (1896) эпохальной книгой [342, s. 269]. Г. Гауптмана интересует метод Метерлинга, связанный с драматическим показом того, как Неизвестное проникает в человека. Размышляет он и о принципе молчания Метерлинка, посредством которого индивид мысленно вступает в контакт с неведомым миром. Однако Г. Гауптман считает, что «в драмах Метерлинка мало ясности, он окружает все молчанием. Сейчас время внутренней драматической борьбы, драматической боли, а Метерлинк показывает холодное молчание, нет чувств, активности, одна пассивность в драме. Я и мои герои должны любить, страдать, быть деятельными внутренне, а не коченеть в мире молчания» [342, s. 270].

Принципу молчания Метерлинка Г. Гауптман противопоставляет звуковой принцип, посредством которого и передается то, что нельзя облечь в слова и фразы (Unsagbares). Следует отметить, что исток подобного принципа для Г. Гауптмана кроется в его специфическом античном переживании. Именно с Грецией он связывает звуки с драматическим постижением мира. «Сама тишина звучит, все полно сверхъестественных смыслов», – пишет Г. Гауптман [346, s. 11]. На Парнасе и Олимпе он ощущает

силу звуков: «<...> все вокруг ликует, звенит, гудит, шумы пробираются сквозь кроны деревьев, раздаются в руинах старого храма» [346, s. 15]. Поэтому, делает драматург вывод, «шумы составляют зерно драмы, позволяют предчувствию зримо проникнуть в текст» [346, s. 49]. Так, предугадывая свою скорую кончину, госпожа Геншель заставляет мальчика Карлушу, который пришел ее навестить, тихо прислушаться и познать, как «что-то тикает в трухлявом дереве – в ее сердце, это тикает червь смерти», – утверждает она («Sei stille! Gib amal Obacht! Heerschte, wie's tickt? Heerschte, wie's tickt im morschen Holze?») [47, s. 192]). Звуки, по Г. Гауптману, «принадлежат к царству видимой неодухотворенности, нечто неведомое, невидимое проявляет себя через звуки» [346, s. 113]. Так, во время одного из последних разговоров с женой, Геншель пугается страшных, как ему кажется, шумов: ревет ветер, разбивается окно на террасе, входная дверь скрипит, она то произвольно открывается, то закрывается. Именно в этот момент госпожа Геншель заставляет мужа дать обет, что он не женится на Ганне.

Контакт с Неведомым поэтически передается и через особое цветовое наполнение – В драме преобладает серый цвет, который, по мысли Гауптмана, выявляет невидимое. Все действие представлено в сумеречном цвете, гостиница, в которой разворачиваются события, называется «Серый лебедь», Ганна в синеватых чулках. Общий синесерый фон подчеркивает власть смерти, ее невидимое, но осязаемое присутствие. Не случайно Гете в своем учении о цвете называет подобные холодные тона «чарующим ничто», а для Шпенглера синий цвет связан с одиночеством, заботой. Г. Гауптман, вспоминая свою реакцию на смерть отца, говорит, что видел тогда бытие в сером цвете. Подобные оттенки свидетельствуют «об отсутствии у человека радости жизни, о звенящей боли, не покидающей его ни на минуту» [343, s. 372].

Со смертью жены Геншель почти полностью теряет интерес и вкус к жизни, ощущает ее бессмысленность, он не может ни есть, ни пить, ему ничего не хочется, только веревку покрепче на шею («Ich kann nicht essen. Mich hungert nicht <...> Ich hab nu recn satt, das Fuhrgeschäfte <...> das is mir egal. Man selber sucht sich a kleen, festes Strikkel») [47, s. 214]). Г. Гауптман показывает человека, который не в состоянии справиться с тяготами жизни, с грузом забот, которых, как

говорит Геншель, не убывает. Супруга покинула его, считает Геншель, в разгаре дела, без хозяйки ему сложно, надо содержать дом в порядке, его маленькой дочери нужна мать. Вполне логичной кажется мысль о новой женитьбе.

Геншель, находясь в состоянии страшного душевного смятения, в почти полной отрешенности от внешнего мира, рад услышать от другого совет, который совпадает с его собственным желанием, – еще раз жениться. Именно об этом Геншель разговаривает с Зибенгаартом. Интерпретация данного эпизода чрезвычайно важна для понимания и психологического состояния Геншеля, и, что является наиболее существенным, для толкования проблемы судьбы. Геншель воспринимает судьбу в ее античном варианте – как неумолимое роковое преследование, как страшную кару за невыполненное обещание. Главный герой мысленно возвращается в недавнее прошлое, когда он пообещал, когда он пообещал жене не брать Ганну в супруги. Но без хозяйки ему не справиться, поэтому совет Зибенгаарта не вызывает никаких возражений, принимается мгновенно («Heiraten Sie, Henschel! / 's beste wärsch. Ohne Weib, was soll ich da machen?» [47, s. 217]). Ганна кажется ему наиболее подходящей кандидатурой, лучшей жены ему не найти: она прекрасная работница, хорошо смотрит за его дочерью, быстро и легко считает. Обращает на себя внимание сам характер реплик Геншеля: он пространно хвалит Ганну, подчеркивает обилие ее достоинств, они кажутся настолько неисчерпаемыми, что требуют долгих и продолжительных перечислений. Зибенгаарт лишь бросает короткие реплики, в которых сквозит и согласие с панегириком Ганне, и сомнение в том, что она действительно столь хороша, как кажется Геншелю.

Г. Гауптман рисует крайне сложную ситуацию: чтобы вновь войти в жизнь, необходимо ее изменить, сгладить тяготы, избавиться хотя бы отчасти от изматывающих забот. Подобное изменение возможно, если Геншель вновь женится. Однако именно это он делать не должен, иначе он нарушит свое слово, данное жене перед кончиной. Иными словами, Геншель не может жить и не может не жить. Верность слову влечет в экзистенциальную бездну страха и ужаса, но о нарушении обета Геншель также боится думать. Герой – возчик в Силезии, проживающий при гостинице «Серый лебедь» –

вовлечен в ситуацию античного спектакля, в котором речь идет о человеке, вынужденном столкнуться с судьбой, вступить с нею в заранее им проигранную битву. Герой, как требует внутренняя логика действия такого спектакля, охвачен ужасом, страх проник в его сознание, освободиться от него Геншель не в состоянии. Эмоциональное воздействие, которое оказывает на героя и конкретно сами события (болезнь и смерть жены, ее предсмертная просьба), и его собственная реакция на них (боязнь нарушить слово, ощущение неумолимости рока), столь велико, что Геншеля можно определить и как невольного участника такого спектакля, и как зрителя, смотрящего представление о самом себе, видящего и оценивающего себя как бы со стороны. Показательно, что Г. Гауптман представляет подобную вовлеченность в проблематику античной трагедии на основании ведущего для него закона философии немецкой мистики – «*Barmherzigkeit*». Именно благодаря милосердию и глубокому состраданию Геншель фиксирует для себя бытие рока, вписывает себя в ту ситуацию, оценка которой не дает возможности усомниться в действии неумолимой судьбы, в ее страшном возмездии. Позитивное значение «*Barmherzigkeit*» Я. Беме подлинно проявляется через свою противоположную функцию. Точка встречи «да» и «нет», о которых писал немецкий мистик, драматически воплощается Г. Гауптманом посредством исследования и трактовки античного рока. Он не познается и не признается, а тщательнейшим образом комментируется, по-разному репрезентируется благодаря определенным свойствам человеческого сознания.

Характерно, что Зибенгаарт, хотя и присутствовал при разговоре Геншеля с женой, лишь смутно что-то припоминает. Он не принял всерьез клятву Геншеля, объясняет все болезненным состоянием жены возчика, подчеркивает, что имеет смысл только одно – подходит ли ему Ганна («*Die Hauptfrage kann doch immer nur die sein: paßt die Hanne auch wirklich für Sie*» [47, s. 219]). Сомнения и недоумения Зибенгаарта имеют принципиальное значение. Они наводят на мысль о том, что рок обретает бытие только как творение человеческого духа, о нем создается определенное представление – принимается одними, отрицается другими. Для Зибенгаарта не могут иметь значения аргументы Геншеля, а он, страстно желая признать правоту Зибенгаарта, рассказывает ему, что был на могиле жены,

мысленно разговаривал с ней, объяснял, что никак не может сладить с делами, надеялся, что она подаст знак, совет, как ему быть теперь, ведь с ее кончиной жизнь так усложнилась.

Как видно, Геншель жаждет внешних судьбоносных наставлений – мечтает получить от умершей какие-либо знаки, подсказки, советы. Бесспорно, вынуждая мужа дать обет, госпожа Геншель руководствовалась ревностью. Однако перед смертью ее видение предельно обостряется, она ощущает то, что другие не замечают. Г. Гауптман писал, что, «приближаясь к смерти, человек как бы перешагивает через пространство, ему становится доступно высшее знание» [344, s. 72]. Первая супруга Геншеля чувствует, что Ганна дурная женщина, с ней жизнь мужа будет тягостной, она хочет, чтобы он не вступал в брак именно с ней, но не берет с него клятвы не жениться вообще («Das du das Mädel nicht tät'st nehmen» [47, s. 204]). Накануне смерти госпожа Геншель, как бы предвидя ситуацию, четко осознает, что с Ганной жизнь ее мужа не станет лучше, напротив, будет сложнее и тягостнее. Поэтому на могиле она и не дает ему никаких знаков – все уже было сказано раньше, его клятва умирающей стала судьбоносным жизненным наставлением, тем, которое Геншель не в силах постигнуть.

Получается, что неправильно понятое судьбоносное наставление становится причиной трагедии героя. Исследование рока Г. Гауптманом приводит не к отрицанию античной трактовки, а к ее иному постижению, модернистскому комментированию. На передний план выдвигается свойство человеческого духа, согласно которому определенная жизненная ситуация, мистически умопостигаемая, приводит к трагическому исходу. С другой стороны, Геншель изначально, в силу своей благородной природы, был жителем, употребляя термин Фихте, истинного доброго государства. Его трагическая ошибка, которую можно назвать роковой, состояла в том, что он женился на Ганне – дурной женщине, проходит тот путь, на котором, как пишет Г. Гауптман, герой «оставил себя прежнего и обрел себя другого» [344, s. 36], скверным стал, – говорит Геншель о себе.

Русский исследователь А. А. Измайлов обращает внимание на особое драматическое движение «Возчика Геншеля» Г. Гауптмана. Измайлов пишет о «намеренной замедленности первых двух актов,

стремительном третьем и взвинченности последних» [145, с. 308], объясняя подобное движение «желанием Г. Гауптмана показать внешнюю жизнь Геншеля во всех подробностях, драматически достоверно представить причины краха героя» [144, с. 309]. Интересное наблюдение исследователя в отношении драматического движения позволяет, однако, прийти к несколько иным выводам. Бросающаяся в глаза замедленность первых действий связана, скорее всего, с постепенным духовным прозрением Геншеля в отношении себя самого. «Наивному эллину» – возчику Геншелю – необходимо, как показывает Г. Гауптман, пройти обратный путь духовного развития: постигнуть себя «нового» – скверного, вернуться к себе «старому» – доброму. Модернистский процесс, определяемый смыканием «старого» и «нового», исследуется Г. Гауптманом посредством погружения в глубины подсознания личности, которая ощущает внутреннюю необходимость и потребность выдвигания на передний план «старого», – утраченной духовной мудрости «Barmherzigkeit».

«Добряк» Геншель, как называла его первая жена, сталкиваясь со злом в лице Ганны, не знает, как ему дальше жить, кому верить, на что надеяться. Он хочет покоя, думает, что мир воцарится в его доме, но делается все хуже («Ich will mein'n Frieden und weiter nischt <...> Ich denk immer, 's werd amal andersch wern, aber's wird bloß immer schlimmer» [47, s. 234]). Все считают, что Ганна является виновницей несчастий Геншеля: она выгнала старого слугу Гауфе, который не может работать как прежде, пытается выкупить пивную Вермельскирха, поссорила мужа со многими бывшими друзьями. Брат первой жены Геншеля Вальтер говорит, что раньше к Геншелю все ходили за советом, теперь с ним невозможно разговаривать, прежде у возчика были друзья, нынче же не заходит ни один человек («Ietze is gar kee Auskommen mehr mit dir <...>.da hatt'st du bloß Freinde, heute, da kommt kee Mensch mehr zu dir» [47, s. 247]).

Подразумевается и нечто более страшное. Никто ничего не говорит прямо, но высказываются предположения, что смерть Густель не может быть случайной, что первая жена Геншеля умерла не своей смертью, возможно, ее отравили, ведь она была здоровой женщиной, но внезапно потеряла интерес к жизни («Die konnte nich leben, die wollte nich leben. Und was's Haupt is: die sollte nich leben» [47,

s. 24]). Скорее всего, такое восприятие второй жены Геншеля привело к утверждению в литературоведении точки зрения на Ганну как роковой женщины [462, s. 67]. Столь традиционный для литературы рубежа веков женский тип, однако, не может привлекать Г. Гауптмана в подобном драматическом контексте. Основания для подобного утверждения могут быть следующие. Геншель не объят ни любовным томлением, ни любовным переживанием, не находится он и в любовной зависимости от Ганны. Будучи «наивным эллином», Геншель уступает жене почти во всем, но не в силу ее рокового влияния на него, а по своему мягкому характеру. Он не может делать что-либо наперекор другим, тем более грубо и резко спорить с женщиной. Следует учитывать и то, что Г. Гауптман столь важные обвинения, косвенно предъявляемые к Ганне и Геншелю как ее мужу, а значит, соучастнику, вкладывает в уста Гауфе. Бывший работник Геншеля обижен на них – Ганна оставила его без заработка, а возчик допустил подобный поступок. Поэтому вполне понятно желание Гауфе очернить и Ганну, и своего бывшего хозяина, но его слова не могут рассматриваться в качестве истины в последней инстанции, их правдоподобие весьма сомнительно.

Становится ясно, что в «Возчике Геншеле» трагедия героя не связана с «роковой» женщиной. Ганна слишком понятна, примитивна, ее единственное желание – преуспеть в жизни, разбогатеть, накопить денег, по возможности ни в чем не нуждаться. В ней нет того внутреннего демонизма, того устрашающего грозного величия, вампирической притягательности, что обычно свойственно типу и стилю «*la femme fatale*». Ганна говорит Геншелю, что никого не убивала, скорее всего, это соответствует действительности. Правда, дело не в абсолютной истинности ее утверждения, и не в утрате доверия к ней. Проблема заключается в том, что в душе Геншеля постепенно совершается поворот к внутреннему, разлад с собой усугубляется, переворот в сознании весьма значителен.

Четвертое действие, в котором драматическое напряжение достигает апогея, служит ярким доказательством подобного душевного состояния героя. Геншель узнает об измене Ганны, поднимает руку на Гауфе, готов броситься на любого, приходит в бешенство, говорит, что убьет всякого, лицо его становится багрово-

синим¹⁰. Но неожиданно столь сильный приступ ярости прекращается, Геншель внезапно успокаивается, не понимает, как он мог так себя вести, говорит, что никогда не был скандалистом, сам не знает, что натворил. Характерен его жест в финале – он закрывает лицо руками, как бы загораживаясь от мира, но в первую очередь от себя самого. Важно, что герой думает вовсе не об измене Ганны, а о Густель, о первой жене, он погружается в мир по «ту» сторону, пытаюсь обрести в нем успокоение. Геншелем овладевает чувство страха, то чувство, без которого, по Г. Гауптману, невысказана трагедия. С воцарением страха надвигается ощущение неминуемой кары, героем овладевают мысли о власти проклятия. Это и есть та ситуация, которую Г. Гауптман охарактеризовал как давление из преисподней.

Подобное давление еще более ощутимо в последнем действии. Геншель странным образом меняется: почти ничего не говорит, не отвечает на вопросы, пристально смотрит на месяц. Г. Гауптман писал, что свет луны пробуждает духовную жизнь, человек погружается в глубокие раздумья, действительность кажется призрачной, нереальной. Создается особая поэтическая картина – «нереальность реальности» [343, s. 126]. Подобное внутреннее признание нереальности реальности свойственно Геншелю. В нем нарастает ощущение нравственной вины, недаром он говорит, что в него что-то вьелось, в нем что-то сидит («S bleibt uf mir sitzen» [47, s. 259]), герой находится в страшном смятении, почти полностью отрешен от внешнего мира. Геншель считает, что кара им заслужена, он должен расплатиться за ошибку – нарушение обета, так как не сдержал слова, проиграл и теперь наказан («Das hab ich gebrochen da hatt ich verwonnen. Da war ich fertig. Da hatt ich verspielt» [47, s. 256]).

Между тем из текста понятно, что на Геншеля не накладывается проклятие, возникает его внутреннее ощущение, представленное Г. Гауптманом через особое вещание голоса совести. К подобным выводам позволяет прийти интерпретация одного из финальных монологов. Не случайно в нем обилие личного местоимения «ich», Геншель ориентируется на собственные субъективные ощущения, на

10 Р. Декарт, подробно рассказывая о внутренних процессах, связанных с возбуждением нервной системы, определяемой силой страстей, обращает при этом внимание на изменение цвета лица. Этому, считает Декарт, «нелегко помешать, трудно проконтролировать подобное изменение, поскольку оно зависит не от нервов, а от сердца, которое можно назвать источником страстей» [133, с. 114].

личное в высшей степени расплывчатое видение: он считает, что виноват один, знает это очень хорошо, но говорит, что не виноват («ich bin ja an allen schuld» [47, s. 255], «bloß ich kann nischt dafier <...> kann ich auch schuld sein» [47, s. 256]). Вина его в том, что взял замуж Ганну, – в этом Геншель уверен, однако тут же он опровергает себя, утверждая нереальность реальности абстрактных «других – неких», тех, кто еще до его второй женитьбы поставили ему петлю («eh ich die Hanne nahm, da fing das schonn an und wurde mitsachten» [47, s. 255], «ane Schlinge ward mir gelegt, und in die Schlinge ich halt nein» [47, s. 256]). Он рассказывает своему приятелю Зибенгаарту, что постоянно ощущает рядом с собой присутствие покойной жены: она за дверью, в каморке под лестницей, все время смотрит на него, перевесила часы, кладет ему руку на грудь. Г. Гауптман, в сознании которого бытуют образы греческой мифологии, поэтически представляет ситуацию с этой точки зрения: в минуту раскаяния, пишет Г. Гауптман, «человек осознает себя во власти Эринний, они находят и мучают его, всасываются в душу» [343, s. 190].

Подобные мучения испытывает и Геншель. Недаром он не желает подняться в верхнюю комнату, куда его зовут друзья. Он всеми силами сопротивляется пути вверх, поскольку данный подъем означает для него новую дорогу в жизнь, ту, от которой он уже мысленно отрекся. Подобное мироощущение Г. Гауптман показывает особой поэтикой жестов. Ганна открывает дверь, а Геншель все время ее запирает. Ганну пугает замкнутость, закрытость, Геншелю, напротив, они сейчас необходимы. Он внутренне вступил, как ему представляется, в контакт с потусторонним миром, впустил его в свой дом и должен сейчас удержать.

Геншель, наделенный в этот момент особой внутренней пронизательностью, наиболее остро ощущает присутствие покойной жены. Он ведет беседу с ней и с самим собой. Истоки такого диалога Г. Гауптман видит в Античности, приводит в пример «Диалоги» Платона. Все они, считает драматург, «ведутся не только с Сократом, но в первую очередь с самим собой, они – два разделившихся «Я». Все думают диалогически, подчеркивает драматург, монологические рассуждения – это всегда обман» [344, s. 185]. Геншель к чему-то прислушивается, задает вопросы, ответы его односложные, непонятные, создается лишь видимость утвердительного

предложения («Was meenst'n? Gelt! Nu ganz natierlich! Nischte! Wenn ooch! Warum ooch nich gar! 's is gutt! Ich weeiß schonn, was ich zu hab! Das laß ock du gutt sein» [47, s. 254]).

Геншель, переходя ту черту, которая в некоторой степени разделяет мир видимый и невидимый, невольно впуская иррациональное в свое сознание, намеренно отдаляет себя от контактов с действительностью. Он устал смотреть спектакль о самом себе – о возчике из Силезии, старающемся нести жизненную ношу, которая оказывается настолько тяжела и неоправданно трагична, что воспринимается как рок, злая судьба. Кроме того, быть просто сторонним наблюдателем, зрителем, оказывается невозможно, в такой спектакль включаются все и в первую очередь сам Геншель. Он вынужден участвовать в нем, однако пытается отстраниться от этого участия. В данном случае Геншеля можно назвать прекрасной душой, но не в том смысле, который имел в виду Шиллер (прекрасная душа с легкостью выполняет тягчайшие обязанности), а как она виделась Гегелю – «прекрасная душа погружается внутрь себя самой, <...> ей недостает силы выдержать бытие, <...> несчастная прекрасная душа истлевает внутри себя» [116, с. 78].

Действительно, чем больше Геншель погружается вглубь себя, тем больше он познает себя. Он называет себя скверным, плохим – таковым он стал и это самое страшное для него («Schlecht bin ich geworn» [47, s. 256]). Геншель отделился от мира людей, перестал думать о них, сострадать им, он уже не «наивный эллин», а «скверный» человек, утративший «Barmherzigkeit». Однако с подобным прозрением углубляется его внутренняя целостность: стремление освободиться от себя «нового» приводит его к себе «старому» – доброму, хорошему. Следствием такого мировоззренческого прозрения является катарсис, определяемый Г. Гауптманом в качестве «главного пункта, на который всегда должен выходить драматург» [344, s. 137]. Г. Гауптман не пишет, что он конкретно имеет в виду под катарсисом, но в драме «Возчик Геншель» возникает достаточно четкое представление об очищении героя от себя самого. Он не может больше бороться с жизнью, воспринимаемой им как судьбоносное сцепление трагических для него внешних происшествий, и в этом плане Геншель, как он сам говорит, проиграл. Однако герой одерживает победу над собой

«скверным», возвышается над собой «дурным», возвращается к первоначальным истокам милосердия, сострадания и добра и поэтому становится великим Возничим, способным виртуозно управлять самим собой.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Как литературоведы определяют драму Гауптмана «Возчик Геншель». Согласно ли вы с такими трактовками? Почему?

2. Как определяют судьбу писатели – романтики? Согласен ли Гауптман с ними?

3. Есть ли точки соприкосновения Гауптмана со своими предшественниками? В чем они проявляются?

4. Как Гауптман ведет драматический разговор касательно судьбоносных проблем?

5. Что понимал немецкий драматург под судьбой? Какой смысл он вкладывает в это слово?

6. Как вы понимаете, что под пером Гауптмана вершится процесс саморепрезентации судьбы, умопостигаемый через судьбоносные наставления?

7. Каковы параллели Гауптмана с Ницше, касающиеся сущности драмы?

8. Каков жанр «Возчика Геншеля»? Его смысл и драматургическое значение?

9. Как в драме Гауптмана происходит перетолкование понятия античного рока?

10. Что вы можете сказать о смысле названия произведения?

11. Считаете ли вы важной мысль Гауптмана о жизни как вечном возвращении к себе самой? Почему? Аргументируйте свой ответ.

12. Как Гауптман понимает наивность? Почему именно такой персонаж близок ему?

13. Дайте характеристику главному герою – возчику Геншелю. Какое качество является главным для него?

14. В чем смысл сцены рокового обещания, данного Геншелем своей жене? Какую роль сыграло в дальнейшем это обещание?

15. Как Гауптман понимает Неведомое? Как он поэтически воплощает это Неведомое в своей драме?

16. Чем вызвано состояние страшного душевного смятения Геншеля?

17. Почему со смертью жены Геншель почти полностью теряет вкус к жизни?

18. Как Геншель – возчик из Силезии – вовлечен в ситуацию античного спектакля?

19. В чем трагедия героя? Как эта трагедия связана с неправильно понятым судьбоносным наставлением?

20. Почему именно в четвертом действии драматическое напряжение достигает апогея?

21. Как меняется Геншель? Связано ли это изменения с общей структурой пьесы, с ее внутренней драматической канвой?

22. Ощущение Геншелем внутреннего проклятия. Как Гауптман это поэтически изображает?

23. В чем особая внутренняя пронизательность Геншеля в последних сценах?

24. Эстетическое изображение Гауптманом погружение героя вглубь себя. Чем это вызвано?

25. Почему Геншель отдаляется от людей? В чем его «скверность», как он называет сам себя?

26. Что такое, по Гауптману, катарсис. Его модернизация немецким драматургом по сравнению с античной трагедией.

27. Можно ли говорить об очищении героя от себя самого? Почему?

28. Одерживает ли Геншель победу над самим собой? Как это поэтически представлено в драме Гауптмана?

29. Согласны ли вы с утверждением, что Геншель в конце, сводя счеты с жизнью, становится великим Возничим?

30. Можно ли говорить о том, что в финале пьесы герой приобретает утраченную способность управлять сам собой? Подробно аргументируйте свой ответ.

31. Прочитайте отрывки их трагедии Софокла «Царь Эдип» и ответьте на вопросы:

Софокл «Царь Эдип»

«О дети, Кадма древнего питомцы,
Зачем вы так стоите предо мной,
Унылые, молящие — с ветвями?
Весь город полон дымом фимиама,
Повсюду вопль и похоронный плач.
Я к вам иду, возлюбленные дети!
Хочу про все узнать из ваших уст,—
Я тот, кого зовут Эдипом славным.
Скажи мне, старец,— говорить пристойно
Тебе за всех,— скажи, зачем пришел
Сюда народ? Боится, иль желает
Чего-нибудь? На помощь к вам спешу:
Имел бы я безжалостное сердце,
Когда б не внял такой мольбе!

Э д и п

О, бедные, возлюбленные дети!
Все ведаю; не скрыто от меня,
Какая скорбь постигла нас, и верьте,
Что как бы ни страдали вы,— меж вами
Нет никого, чья скорбь равна моей,
Затем, что каждый за себя страдает,
А я — за всех, за город и себя.
Не спящего меня вы пробудили,—
Нет, уж давно я плачу и скорблю,
И многими путями я блуждаю,
Найти исход пытаюсь. Есть одно
Спасение: обдумав все, прибегнуть
Я должен был к нему: во храм Пифийский
Креон мной послан, брат моей жены,
Да спросит Менойков сын у бога,
Каким деяньем, жертвой иль обетом
Мне мой народ от гибели спасти.
Он долее положенного срока
Остутствует. Считая день за днем,
В тревоге жду. Когда ж придет с ответом,

Пускай меня преступным назовут,
Коль не свершу я всех велений бога.

Но долг мой ныне — обличить виновных.
И Пифии достойно, и тебя,
Что вспомнили вы о царе убитом.
Чтоб отомстить за город и богов,
И я в союз вступаю с вами. Верьте,
Что восстаю на месть не за других,
А за себя: кто Лайоса убил,
Тот, может быть, поднять посмеет руку
И на меня. Так собственную жизнь
Я охраню, изобличив злодея.
Вставайте же, о, граждане, скорей,
Просительные ветви покидая.
Пусть кто-нибудь на площадь соберет
Кадмеян. Дети! С помощью богов
Спасу народ, иль вместе с ним погибну.

Э д и п

О, граждане! молитву вашу боги
Услышали. Исполнив мой совет,
Вы можете избавиться от бедствий.
Я говорю, еще не зная тех,
Кем царь убит, и угадать не в силах
Пифийского веленья тайный смысл.
Мы ни одной улики не имеем,
Ни одного свидетеля; но вас
Я, позже всех пришедший гражданин,
О, граждане, на помощь призываю:
Не знает ли меж вами кто-нибудь,
Кем Лайос-царь убит был, сын Лабдаков?
Кто ведает, пусть говорит бесстрашно:
Коль даже сам себя он обличит,
Его из Фив мы удалим безвредно,
И большего он не потерпит зла.

А если кровь пролита чужестранцем,
Кадмеяне, не должно вам молчать:
Свидетели получают и награду,
И нашу милость царскую. Но тех,
Кто, зная все, укроет злодеянье,
За друга ли боясь, иль за себя,—
Внемлите все,— какая ждет их кара.
Я, господин и царь, повелеваю:
Кто б ни были свершившие убийство,—
Никто под кров свой да не примет их,
К молениям и жертвам не допустит,
Приветствовать их словом не дерзнет,
Не окропит водою очищенья.
Да выгонят, как прокаженных псов,
С порога их, молящих о приюте.
Так совершим мы повеленье бога
И Пифии священной, и царю
Убитому союзниками будем.
Один ли он убийство совершил,
Со многими ль участниками, боги,
Да будет вами проклят он вовек,
Чтоб жизнь его в мученьях угасала!
И если б был он мой любимый друг,
И я в своем доме его укрыл бы,—
То проклял бы я самого себя,
Как ныне я злодея проклинаяю.
Исполните все это для меня
И для земли, бесплодьем пораженной,
И для богов, затем, что если б даже
Мы воли их не ведали, и то
Оставить бы нельзя неотомщенной
Смерть доброго и славного царя.
Я — Лайоса убитого наследник,
Я принял скиптр державный от него,
Я разделил с его супругой ложе,
И если бы умерший был отцом,
Детей его назвал бы я своими.

С тех пор как я узнал, какая смерть
Невинного постигла, он мне дорог,
Как собственный отец. И я найду
Преступного убийцу Лабдакида
И отомщу за царственную кровь,
За древнего потомка Полидора,
Агенора и Кадма. Горе тем,
Кто воли нашей не исполнит: боги
Да не пошлют ему плодов земли,
Жена ему детей да не рождает,
Да поразит его тот злой недуг,
Который нас постиг, или страшнейший!
Но тех из вас, Кадмеяне, кто чтит
Слова мои и в сердце их приемлет,
Да сохранят бессмертные навек,
Да будет им союзницею Дикэ!

Тиресий-царь! Хотя ты слеп, но видишь,
Всезнающий, и небо над собой,
И дольний мир, и тайны Олимпийцев.
Ты ведаешь, какой недуг в Кадмее
Свирепствует. С молениями к тебе,
Единственный защитник, прибегаем.
Слыхал ли ты от вестников, что бог
Нам верное спасенье обещает,
Коль Лайоса убийц, изобличив,
На вечное изгнание мы осудим,
Иль умертвим. Друзьям своим, пророк,
Не откажи в советах и гаданьях,
Спаси Эдипа, город и себя!
Полезным быть другим, насколько можешь,—
Прекраснейший из всех людских трудов.

Но только знай: слова твои бессильны
Тиресий
Так слушай же: постыднейшая связь
Тебя, Эдип, соединяет с теми,
Кого бы чтить ты должен больше всех,—
И своего позора ты не видишь
Эдип
Иль казнь тебя, безумец, не страшит?
Тиресий
Нет,— если только есть у правды сила.
Эдип
Поверь, она не для таких, как ты —
Неслышащих, незрячих, неразумных.
Тиресий
Несчастный! В чем меня ты укорил,
То самому тебе укором будет.
Эдип
Как может тем, кто видит, повредить
Слепец, объятый вечной тьмою?
Тиресий
Знай же:
Не я, а Рок тебя накажет. Феб
Исполнит все, назначенное Мойрой.
Эдип
Ты иль Креон придумал эту ложь?
Тиресий
Ни он, ни я — ты сам себя погубишь.
Эдип
О, мудрость, слава многотрудной жизни,
Сокровища и царственный венец,
Безмерную внушаете вы зависть!
Креон, Креон, мой старый, лучший друг
Предательски меня низвергнуть хочет,
Похитив скиптр мой: не искал его,
Но принял я от вас, как дар свободный.
Чтоб замысел исполнить, он избрал,
Сообщником злодейства лжепророка,

Волшебника, презренного лгуна!
Корысть одну Тиресий видит ясно,
В гаданьях же он слеп... Скажи, старик,
Когда твои не лгали предсказанья?
Иль, может быть, ты граждан этих спас
Тогда, как Сфинкс, с таинственной речью
Чудовище, — грозило им. В те дни
В гадалках они нуждались мудрых.
Зачем же ты безмолвствовал? Ни Феб,
Ни знаменья, ни вещие приметы
Не помогли тебе. Но я пришел,
И ничего не зная, — не мольбами,
Не жалкими пророчествами, нет, —
Лишь разумом Эдип молчать заставил
Чудовище, все тайны обличив.
И вот теперь задумали с Креоном,
Похитив власть, вы удалить меня,
Как изверга, что оскверняет землю.
Смотрите же, чтоб не пришлось вам горько
Раскаяться. Когда бы не шадил
Я немощи твоей, за эти речи
Ты заплатил бы дорого, старик!
Тиресий
Хотя ты — царь, но я имею право
Ответствовать, как равный, и царям.
Я не тебя послушаюсь, но бога
Дельфийского. Не назовет никто
Тиресия наперсником Креона.
Смеешься ты над слепотой моей
И собственных злодейств не видишь, зрячий:
Не видишь ты, ни с кем живешь, ни где;
Кто твой отец, кто мать твоя — не знаешь;
Не чувствуешь, что враг ты всем родным,
И на земле, и под землей живущим.
Но за отца, за мать твою, Эдип,
С двуострою секирой, тяжким шагом,
Войдет, войдет Проклятие в твой дом,

И будешь ты, как я, слепцом, о зрячий!
Изгнанником, объатым вечной тьмой!
И нет таких высот на Кифероне,
Ущелья нет на берегу морском,
Где эхо гор на вопль твой не ответит,
Когда узнаешь, с кем вступил ты в брак,
Когда поймешь, в какой приют от бури
Укрылся ты, блуждающий пловец.
Еще других не ведаешь страданий
Бесчисленных, которые тебя
Или детей твоих должны постигнуть!..
Вот я сказал. Креона обвиняй,
Иль поноси меня, но только помни:
От большего страданья, чем твое,
Еще никто не погибал из смертных.

Э д и п

Доколь терпеть я должен эти речи
Бесстыдные? Беги, беги, старик,
Прочь с глаз моих, чтоб никогда отныне
Я твоего лица не видел,— прочь!

Т и р е с и й

Я б не пришел, когда б меня не звал

Э д и п

Когда бы знал, что будешь, как безумный,
Ты говорить, не звал бы я тебя.

Т и р е с и й

Для сына я безумный, но отцу
И матери твоим казался мудрым.

Э д и п

Отец и мать!.. Что говоришь?.. Пстой...
Не уходи. Ты знаешь их?..

Т и р е с и й

Я знаю,
Но если ты узнаешь, то умрешь

Э д и п

Слова твои загадочны.

Т и р е с и й

Умеешь
Ты хитрые загадки разрешать.
Э д и п
Над счастьем ли Эдипа ты смеешься?
Т и р е с и й
То счастье тебя погубит.
Э д и п
Пусть
Я за народ, спасенный мной, погибну!
Т и р е с и й
Но не уйду я, не сказав того,
Зачем меня призвали. Ты не можешь
Мне сделать зла. Я не боюсь тебя...
Смотрите, вот кого давно мы ищем,
Вот Лайоса убийца. Говорят,
Что он — пришлец, но Фивы не на радость
Отчизною он скоро назовет.
Из богача он сделается нищим,
Из зрячего — слепым, и в чуждый край,
На страннический посох опираясь,
Беспомощным изгнанником пойдет;
Для собственных детей отцом и братом,
Для матери он будет муж и сын,
Кровосмесителем, отцеубийцей.
Теперь ступай, подумай обо всем...
Коль то, что я предрек, не совершится,
Тиресия ты назови
Э д и п
Не ты ли дал совет за этим мудрым
И праведным гадателем послат
К р е о н
Я повторил бы мой совет и ны
Э д и п
А сколько лет прошло с тех пор, как Лайос...
К р е о н
Докончи же. Что хочешь ты сказать?
Э д и п

Пал от руки неведомых зол
Креон
Уж многие с тех пор промчались годы.
Эдип
Гадателем Тиресий был в те дни
Креон
Как и теперь, прославленным и мудрым.
Эдип
По имени он называл меня?
Креон
Чтоб говорил он о тебе, не помню.
Эдип
Пытались ли убийцу вы найти?
Креон
О, да, но все попытки были тщетны
Эдип
Зачем пророк вам тайны не раскрыл
Креон
Молчать позволь о том, чего не знаю.
Эдип
Но хоть одно ты должен знать, Креон.
Креон
Что? Говори, я ничего не скрою
Эдип
Коль не был бы ты в заговоре с ним,
Не смел бы он назвать меня убийцей.
Креон
Ты слышал то, что он сказал. Теперь
Позволь и мне тебя спросить
Эдип
Отвечу
Тебе на все; в убийстве ты меня
Не обличишь
Креон
Скажи, Эдип, ты — муж
Моей сестры
Эдип

Я муж ее
Креон
И с нею
Ты делишь власть?
Эдип
Я исполняю все
Ее желанья
Креон
Вам обоим равен
И я во всем?
Эдип
Ты равен нам, Креон;
Вот почему сказать имею право,
Что предаешь ты лучших из друзей
Креонт
Подумав, царь, ты этого не скажешь.
Кто предпочел бы царственную власть,
Среди тревоги вечной и боязни,
Спокойствию при той же власти? Верь,
Подобно всем, кто мудр, желал бы лучше
Я действовать, как царь, чем быть царем:
Теперь всю власть приемлю, чуждый страха,
Я от тебя, а если б сам царил,
То поступать наперекор желаньям
Пришлось бы мне во многом. Неужели
Отраднее повелевать людьми,
Чем быть, как я, спокойным и могучим?
Или глупец я, чтоб отвергнуть то,
Что выгоду приносит мне и славу?
Теперь любим я всеми, всех люблю,
Прозящие тебя ко мне приходят,
Нуждаются в ходатайстве моем...
И это все презреть для царской власти?
Кто не совсем утратил здравый ум,
Способен ли к столь явному безумью?
Не заключал союза я ни с кем,
И сам в себе не помышлял я злого.

А если ты не веришь мне, ступай
В Дельфийский храм, и там узнаешь, так ли
Я передал тебе ответ богов;
И если в том ты уличишь Креона,
Что он в союз с гадалелем вступил,
Не только ты — и сам я над собою
Произнесу мой смертный приговор.
Но ни одной улики не имея,
Не обвиняй. Кто справедлив, злодеем
Невинного не назовет. О, верь —
Отвергнуть друга — все равно, что жизнь,
Сладчайший дар богов, отвергнуть. Время
Рассудит нас: чтоб сердце испытать
Правдивое, нужны бывают годы;
Чтоб злых вполне узнать, довольно дня.

Э д и п

Когда враги поспешно строят ковы,
И я спешу предотвратить удар.
Теряя время, я теряю силу;
Бездействуя, я буду побежден.

К р е о н

Но чем, Эдип, грозишь ты мне? Изгнаньем?

Э д и п

Изгнаньем? Нет, ты обречен на смерть.

К р е о н

Скажи сперва, за что казнишь?

Э д и п

Быть может,
Ты вздумаешь веленью моему
Противиться?

К р е о н

Я мудрости не вижу
В словах твоих

Э д и п

Что ж? Каждый для себя
Да будет мудр.

К р е о н

И для других.
Э д и п
Злодеев
Нельзя щадить
К р е о н
А если ты не прав
Э д и п
Я все же царь твой!
К р е о н
Царь, но не за тем,
Чтоб делать зло.
Э д и п
О, граждане! внимайте.
К р е о н
Над городом и я имею власть,
Не ты один...
Э д и п
Оставишь ли в покое нас, уйдешь ли ты?
К р е о н
Уйду, но, видишь, сострадают граждане
Тобой, Эдип, несправедно гонимому

И о к а с т а
Что случилось? Скажите
Э д и п

Хотя вы зла мне сердцем не желаете,
Но, вижу, скоро от меня отступитесь.
И о к а с т а
Я именем бессмертных умоляю —
Скажи, за что прогневался ты, царь
Э д и п
Скажу (затем, что больше чту Иокасту,
Чем те из вас, кто побоялся ей
Ответствовать). Я обличил Креона
В предательстве

И о к а с т а
Но Расскажи мне все,
Чтоб я могла понять причину ссоры.
Э д и п
Он говорит, что я убил царя.
И о к а с т а
С чужих ли слов, иль сам он это видел?
Э д и п
Коварного лжеца он подослал,
Гадателя, невинным притворившись,
Как будто сам не знает ничего
И о к а с т а
Прерви, мой друг, ты речь свою на время
И выслушай, что я тебе скажу:
У смертных нет пророческого дара;
Тебе сейчас покажет мой пример,
Как лживы все гадатели. Царь Лайос,
Я не скажу от Феба самого,
Но от жрецов услышал предсказанье,
Что сыном, мной рожденным от него,
Убитым быть ему судила Мойра.
И что ж? Молва народная гласит,
Что между трех дорог, на перекрестке,
Он от руки разбойников погиб.
И не прошло трех дней с рожденья сына,
Как, ноги царь связав ему, рабам
Велел дитя покинуть в горных дебрях.
Пророчества не совершили боги,
Сын не убил отца, и все равно,
Когда и как,— но не рожденным мною,
Чего он так боялся,— царь убит.
Вот каково предвидение мудрых
Гадателей. Нет, верить им нельзя:
Лжецы — они. Бог и без них сумеет
Открыть все то, что людям должно знать.
Э д и п
Каким душа смятеньем непонятным

И ужасом от слов твоих полна!
Иокаста
Как вздрогнул ты, как бледен? Что с тобою?
Эдип
Сказала ты, что Лайос был убит
Там, между трех дорог, на перекрестке?
Иокаста
Так до сих пор еще гласит мол
Эдип
В какой земле несчастье свершилось?
Иокаста
Фокидою зовут ту землю: путь
Из Давнии там сходится с дорогой
Дельфийскою.
Эдип
И сколько лет прошло?
Иокаста
До твоего прихода незадолго
Узнали мы о гибели царя
Эдип
О, что со мной вы делаете, боги!
Иокаста
Зачем дрожишь? Чего боишься ты
Эдип
Не спрашивай меня... Сперва скажи,
Каков был вид царя и рост, и годы?
Иокаста
Он был высок, и волосы его
Недавнею белели сединою,
И на тебя он походил лицом
Эдип
О, горе, горе! Сам того не зная,
Я над собой проклятье произнес!..
Иокаста
Что говоришь? Когда тебе в лицо
Смотрю, Эдип, мне страшно...
Эдип

О, царица!
Предчувствием ужасным я томим,
Что прав слепец. Но погоди, скажи мне
Одно еще,— и ясно будет все.
Иокаста
Мне страшно, царь, но все скажу, что знаю.
Эдип
Немногих ли имел он слуг в пути,
Иль целую толпу оруженосцев,
По древнему обычаю царей
Иокаста
С глашатаем всего их было пять,
И для царя одна лишь колесница.
Эдип
Спасенья нет! Все ясно... Говори,
Кто весть принес?
Иокаста
Единственный слуга,
Оставшийся в живых
Эдип
Он здесь доньше,
В моем дворце
Иокаста
Здесь нет его давно.
Когда принес он весть о смерти мужа
И услышал, что будешь ты царем,—
Он умолил, руки моей коснувшись,
Чтоб я ему позволила пасти
Стада в полях и пастбищах далеких,
Чтоб Фив ему не видеть никогда.
И отказать я не могла, затем
Что большей он награды был достоин.
Эдип
Нельзя ль его скорей призвать сюда?
Иокаста
Я призову. О чем его ты хочешь
Спросить?

Э д и п
Боюсь, боюсь, жена,
Что сказано здесь было слишком много
О том, чему свидетель — он один.
И о к а с т а
Он будет здесь. Но разделить, мой царь,
Твою печаль ужель я недостойна?
Э д и п
Исполню я мольбу твою затем,
Что больше всех других об этом горе
Тебе, увы, Иокаста, должно знать.
Тебе, моя последняя надежда!
Коринфянин Полиб мне был отцом,
А матерью Мэропа из Дориды.
И в городе меня считали первым.
Но, помню, раз со мной случилось то,
Что более достойным удивленья
Я счел сперва, чем горя и забот.
За трапезой, вином упившись, кто-то
Назвал меня подкидышем. В ту ночь
С трудом мой гнев сдержал я, возмущенный;
Когда же день настал, пошел к отцу
И матери, чтоб рассказать обиду.
И, выслушав, разгневались они:
Тот гнев меня утешил не надолго;
Осталось жало в сердце. Между тем
В Пифийский храм, без ведома отца
И матери, отправился я тайно.
Но бог на мой вопрос не отвечал,
Предрек же мне великие несчастья,
Плачевную судьбу: он предсказал,
Что с матерью кровосмешеньем ложе
Я оскверню, на свет произведу
Детей, богам и людям ненавистных,
Отца убью, зачавшего меня.
Пророчество узнав, я из Коринфа
Бежал, по звездам направляя путь,

Чтоб не могло предсказанное богом
Постыдное свершиться надо мной.
И, странствуя, пришел я в эту землю,
Где, говоришь ты, Лайос был убит.
Всю истину скажу тебе, Иокаста:
Меж трех дорог, на перекрестке, муж
Мне встретился на колеснице; кони
Влекли ее, и выступал пред ним
Глашатай,— все, как ты сказала. Помню,
Что сам старик и тот, кто вел коней,
Столкнуть с пути меня хотели силой.
И, гневаясь, ударил я раба.
Но между тем, как мимо колесницы
Я проходил, старик двойным бичом
По голове хлестнул меня. И мщенье
Неравное его постигло: пал,
Жезлом моим низвергнутый, он навзничь.
И всех его рабов я умертвил.
Коль что-нибудь меж Лайосом и мужем,
Убитым мной, есть общего, Иокаста,
Кто из людей презреннее меня?
Кто ненавистнее очам бессмертных?
Ни в городе, ни на чужой земле
Проклятого никто принять не может —
И оттолкнуть его с порога прочь...
И не другой, а сам себя я проклинал,
И сам себя обрек на эту казнь.
Руками, кровь пролившими, я ложе
Убитого бесчещу... Я — злодей,
Весь, с головы до ног, запятнан кровью,
Отверженный скиталец на земле,
От родины бежавший и от близких,
Под вечным страхом с матерью вступить
В постыдный брак и умертвить Полиба,
Зачавшего, вскормившего меня:
Не ясно ли, что Даймон всемогущий,
Безжалостный преследует меня?

О, защитите, праведные боги!
Не дайте мне увидеть этот день,—
Пусть раньше я с лица земли исчезну,
Чем осквернит меня такой позор!

Э д и п

(Иокасте)

Но если так, какое дело нам
До Пифии с треножником священным,
До знамений, до крика вещей птиц?
Пусть ныне все гадатели пророчат,
Что Рок судил мне умертвить отца.
Ты слышала: он мертв, покрыт землею.
Он мертв! а я — я здесь был, я к нему
И острием меча не прикасался!
Иль он погиб, тоскуя обо мне?
Уж не за то ли Феб отцеубийцей
Назвал меня? Но все равно,— теперь
В гробу отец, и с ним погребена
Вся эта ложь, все прорицанья бога!

Иокаста

Не я ль тебе давно уж говорила:
Гадатели — обманщики!

Э д и п

Тебе

Я не внимал, и ужасом мой разум
Был помрачен.

Вестник

Могу ль о нем узнать,
Или для всех оно должно быть тайной?

Э д и п

Узнай про все. Предрек мне Аполлон,
Что обагрю я руки отчей кровью,
Что матери я ложе оскверню.
Вот почему далеко от Коринфа

Я много лет провел, и счастлив был,
Хоть ведаю, что нет сладчайшей доли,
Чем видеть очи тех, кто дал нам жизнь.

Вестник

И вот зачем бежал ты из Коринфа?

Эдип

Чтоб не убить зачавшего меня.

Вестник

Ужели я, придя к вам, благосклонный,—
Не поспешу рассеять этот страх?

Эдип

Как? Я не сын?

Вестник

Усопший царь Коринфа
Не более отец тебе, чем я,
Но столько же, и в этом с ним мы равны.

Эдип

Отцу не может равен быть чужой.

Вестник

Ни мной, ни им ты не рожден.

Эдип

О, боги!

Зачем же звал меня он сыном?

Вестник

Знай,
Что в дар тебя из рук моих он принял.

Эдип

Он так дитя чужое полюбил

Вестник

Затем, что сам он был всю жизнь бездетным

Эдип

Купил ли ты или нашел меня?

Вестник

Нашел в дремучих дебрях Киферона.

Эдип

Куда по ним ты направлял свой путь?

Вестник

Я пас в те дни стада на горном склоне.

Эдип

Так, значит, был ты пастухом наемным?

Вестник

Мой сын, я был спасителем твоим.

Эдип

Ты спас меня? Но от каких страданий?

Вестник

Ты знаешь сам: их тайный след хранят
Суставы ног твоих еще доныне.

Эдип

Увы! Увы! Зачем напомнил ты
Давно уже забытые несчастья?

Вестник

Я бережно освободил от уз
Пронзенные и связанные ноги

Эдип

Бесчестие — с младенческих пелен!

Вестник

От этих бед произошло то имя,
Которое дано тебе, мой сын.

Эдип

О, говори, богами заклинаю,
Кто это сделал, мать или отец?

Вестник

Не знаю, царь. Но от кого я принял
Тебя, тот лучше должен знать про все

Эдип

Так, значит, ты не сам нашел?..

Вестник

Нет, сын мой,
Другой пастух тебя мне дал.

Эдип

Кто он?

Не знаешь ли ты имени?

Вестник

Не знаю.
Он Лайоса рабом себя назвал.

Иокаста
Кого назвал он? Не тревожься, царь,
Не слушай их, забудь пустые реч

Эдип
Ни перед чем не отступлю, жена,
Пока отца и мать я не узнаю!

Иокаста
О, если жизнью дорожишь,— молчи,
Не спрашивай, богами заклинаю!
И без того уж мне довольно мук...

Эдип
Чего же ты боишься? Если б даже
От третьего колена был я раб,—
Поверь, тебя позор мой не коснется.

Иокаста
И все-таки — не спрашивай; ни с кем
Не говори об этом, умоляю!

Эдип
Напрасно молишь: знать я должен все!

Иокаста
Послушай, царь: тебе желаю блага...

Эдип
Уж сколько зла мне причинили те,
Кто о моем лишь благе помышляют...

Иокаста
О, тяжело, тяжело!.. Лучше б никогда
И не искать тебе, не думать, кто ты!..

Эдип
Так пусть же все пророчества свершатся!
Я знать хочу, кто мой отец и мать,
Как ни был бы их темный род ничтожен.
Вы видели, царица за меня

Из женского тщеславия стыдится;
Но знаю: в том, что я — дитя Судьбы,
Всем радости дарящей, нет позора.
Судьба — мне мать, и Время — мне отец:
Они Эдипа сделали великим
Из малого. Я родился от них
И не боюсь узнать мое рожденье

С л у г а

Сама себя убила. Но от вас
Горчайшее сокрыто: очи ваши
Не видели ее последних мук.
Внимайте же. Все расскажу, что помню.
Едва она в преддверие вбежала,
Как бросилась во внутренний покой
И прямо к ложу брачному, и двери
Захлопнула. Там волосы рвала
Обеими руками в исступленьи,
И Лайоса, погибшего давно,
Звала она и вспоминала ночь,
Когда зачат был сын-отцеубийца,
С которым мать произвела на свет
Отверженных детей в кровосмешенье.
И прокляла то ложе, где, вдвойне
Несчастливая, она от мужа мужа
И сыновей от сына родила.
Что было с ней потом — не знаю; с криком
Вбежал Эдип: он видеть помешал
Мне смерть ее. Мы все смотрели, молча,
Как он, блуждая, требовал меча.
Искал «жены и не жены, во чреве
Его носившей и его детей»!
Не мы, вблизи его стоявшие, но Даймон
Шаги его, должно быть, направлял.
И в ярости на двери устремился
Он с громким криком, словно кто-нибудь
Ему на них указывал, и, вырвав

Железные крюки из петель, в дверь
Он ринулся; а там, в покое брачном,
Она уже повесилась. Вбежав,
Он развязал веревку с диким воплем,
И труп упал на землю. И тогда
Несчастный сделал то, что вспомнить страшно.
С одежд ее застежки золотые
Сорвав, себе глаза он проколол
Их острием, твердя, что не увидит
Ни собственных несчастий, ни злодейств,
Что, вечной тьмой объятый, не узнает
Ни тех, кого хотел бы он узнать,
Ни тех, кого не должен бы он видеть.
Так, проклиная жизнь в безумной скорби,
Все ударял и ударял глаза
Открытые, приподымая веки,
И по щекам из них сочилась кровь,
Не каплями, а черными струями
И целым градом слез кровавых. Там,
В покое брачном, муж соединился
В страданиях с женой в последний раз.
Где некогда блаженство обитало,
Там ныне — смерть и муки, и позор,
Все ужасы, которым есть лишь имя!

(Двери открываются настежь.

В глубине дома — мертвое тело И о к а с т ы .

К народу выводят слепого Э д и п а .)

Хор

Страшны людям такие страдания. Вот
Из всего, что мы видели в жизни,
Вот — страшнейшее! Даймон тобой овладел!
Что за сила, как вихрь, налетела,
Смяла все и разрушила в жизни твоей,
О, несчастный!.. Хотел бы о многом
Я спросить, но услышать боюсь, и смотреть
На тебя не могу — так мне страшно.

Э д и п
Тяжко, тяжело мне!.. Где я?
О, несчастный! Куда привели вы меня?
Я не вижу... Скажите мне, с кем говорю?..
Что со мною вы сделали, боги!

Х о р
Ужасное, чему нет даже имени!..

Э д и п
Строфа первая
Ночь беспредельная,
Неотвратимая! Тьма несказанная,
Смерти подобная!

Еще в ней ярче образы кровавые,
Еще сильнее боль воспоминаний

Х о р
Мы чувствуем, как борешься ты с ужасом,
Как под двойным изнемогаешь бременем!

Э д и п
Антистрофа первая
О, мои верные
Слуги! Дочь слепца одинокого
Вы не покинули.

Вы здесь еще... О, да, из мрака вечного
Я слышу, милые, ваш голос дружеский!

Х о р
Мой бедный брат! Зачем ты ослепил себя,
Кто из богов наполнил ум твой яростью

Э д и п
Строфа вторая
Бог Дельфийский, друзья, это он, это он!
Бог — виновник всех бед. Но глаза себе сам,
Сам я вырвал! На что они? В мире
Уж нет ничего и не будет вовек,
Что увидеть мне было бы сладко!

Х о р
Увы! Увы! Сказал ты правду горькую.

Э д и п

Строфа третья

Что осталось мне? Чем утешиться?

И на что взглянуть? И кого любить?
Прочь, скорей, друзья, уведите прочь
Оскверненного и проклятого,
И очам богов ненавистного.

Хор

В сознание мук есть горечь, мукам равная...

О, лучше б мы тебя совсем не видели!

Эдип

Антистрофа вторая

Да погибнет же тот, кто в пустынных горах

Мои ноги исторг из безжалостных уз,

Спас от смерти меня,— будь он проклят!..

О, на что эта жизнь? Ни себе, ни родным,

Если б умер, я не был бы в тягость!

Хор

Ты прав, несчастный: лучше бы совсем не жить

Эдип

Антистрофа третья

Я, не названный мужем матери,

Не запятнанный кровью отчею,

Спал бы вечным сном. А теперь во зле,

Чтоб убить отца, обесчестить мать,

Я рожден на скорбь беспредельную!

Хор

Зачем же ты, страдалец, не убил себя?

Совсем не жить — отраднее, чем жить слепым.

Эдип

О, нет! Меня вы в том не упрекайте.

Я поступил, как должен был, друзья.

Подумайте, какими же глазами,

Сойдя в Аид, взглянул бы я на мать

И на отца, им сделав то обоим,

Чего и смерть не может искупить?

О, как смотрел бы я и детям в очи,

Рожденным мной в таком союзе? Нет,

Ни этих стен, ни башен городских,
Ни красоты богов во храмах светлых —
Я ничего не должен видеть. Сам,
Когда я был еще царем великим,
Сам я клялся, что не увидит их,
Что будет изгнан тот, о чьем злодействе
И кровь царя, и боги вопиют.
И смел бы я взглянуть в лицо народу,
Изобличив себя в позоре? Нет!
О, если б мог я слух мой уничтожить,
То лучше бы уж сделал я совсем
Бесчувственным страдальческое тело,
Глухим, слепым: не слышать и не видеть
И мук своих не чувствовать так сладко...
О, Киферон! Зачем же принял ты
И не убил младенца, чтобы люди
Не ведали рожденья моего?
И ты, Коринф, и ты, дворец Полиба,
Которого отцом я называл,—
Скрывая зло под царственным величием,
Зачем, зачем вскормили вы меня?
Открылась тайна, видите, бесславным
От матери бесславной я рожден!
О, путь тройной, глубокая долина
И темная дуброва, и стезя
Кремнистая, ты, капли отчей крови
Впитавшая — пролитые моей,
Моей рукой, вы помните ль, что сделал
Несчастный там, у вас? и что потом
Он совершил, придя сюда, в Кадмею?
О, семя, семя, давшее мне жизнь
И на одном и том же брачном ложе
Отцов, детей и братьев, и невест
И матерей — все, все в кровосмешенье
Зачавшее, в гнуснейшем из злодейств,
Здесь, на земле кого-либо свершенных!..
Нет! Нет! Нельзя об этом говорить...

О, спрячьте же, убейте поскорей,
Иль ввергните меня в пучину моря,
Чтоб изверга никто не видел! Где,
О, где же вы?.. Коснуться удостойте
Несчастливого, не бойтесь... Из людей
Не вынес бы никто моих страданий!

Хор

Сюда идет Креон. Он все решит
И сделает, что хочешь,— ибо принял
Теперь он власть над городом.

Эдип

Увы!

Что я могу сказать? Он не поверит:
Я так пред ним неправ был и жесток.

Креон

Эдип, сюда не с тем я прихожу,
Чтоб упрекнуть тебя или насмешкой
За прежние обиды отомстить...

(Слугам, окружающим Эдипа.)

Но если вы людей уж не стыдитесь,
Побойтесь же хоть Гелиоса, всех
Питающего, пламенного бога,
И пред его лицом не обнажайте
Того, что не должна терпеть земля,
Ни свет дневной, ни дождь благословенный!
Ведите же несчастного домой:
Лишь нам, родным, пристойно видеть горе
Семейное,— и больше никому.

Эдип

Коль ты, благой, пришел ко мне, злодею,
На что уж я надеяться не смел,—
Послушайся меня, Креон, молю я.
Не для себя, для блага твоего...

Креон

О чем ты просишь?

Эдип

Уведи меня

Прочь от людей, туда, где молвить слова
Не мог бы я вовек ни с кем живым

Креон

Сперва узнать я должен волю бога.

Эдип

Бог повелел злодея умертвить.

Креон

О, да, но все ж в таких несчастьях дважды
Хочу спросить его, что делать нам.

Эдип

Как? В Дельфах спросят о таком злодее?..

Креон

И Фебу ты на этот раз поверь

Эдип

Тебе во всем, владыка, предаюсь:

Похорони, как должно, прах несчастной,

Лежащей там, в покоях. Этот долг

Для собственной семьи, Креон, исполни.

А я уже отныне с вами жить

В ограде Фив священных недостоин.

О, дайте мне вернуться в мой приют

Единственный, на горы Киферона,

В тот дикий край, что мне отец и мать

В младенчестве назначили могилой,

Чтоб там погиб отверженный их сын.

Я чувствую одно: ни от болезни,

Ни от чего другого умереть

Не суждено мне, ибо верной смерти

Я не избег бы ныне, если б Рок

Мне страшного конца не приготовил.

Но да свершится надо мной судьба!

Я сыновей моих не поручаю

Тебе, Креон: повсюду муж найдет,

Чем прокормить себя; но о несчастных,

О дочерях покинутых моих

Ты позаботься для меня, о, брат мой!

И об одном еще тебя молю:

Дай мне обнять их и поплакать вместе...

О, царь мой,

Потомок рода славного, исполни
Мольбу мою. Когда в последний раз
Их обниму, мне будет вновь казаться,
Что я их вижу, что они — мои...

Но тише!..

О, боги! Здесь — они... Я слышу, плачут,
Родимые! Ты пожалел меня,
Привел ко мне детей моих любимых,
Не правда ль?..

Креон

Я знал, что ты захочешь их обнять.
И поспешил призвать твоих детей.

Эдип

Так будь же ты благословен вовеки,
И Даймон лучший да хранит тебя,
Чем твоего отверженного брата!

(К дочерям Исмене и Антигоне.)

Где, где же вы, родные? Подойдите
Сюда, ко мне. Коснитесь этих рук,
О, милые,— преступных и несчастных,
Которыми из прежде светлых глаз —
Смотрите — вот что сделал я. О, дети!
Я вас родил от матери моей,
Но сам того, что делаю,— не ведал.
И мне уже не видеть вас вовек!..
Я только плачу, бедные, над вами
И думаю: несладкой будет жизнь
Вам у людей. Приветливое слово
Кто молвит вам? В день праздничный во храме
Нерадостным вам будет торжество,
И со слезами вы домой вернетесь.
Когда же в брак вступить придет пора,
Кто, жалкие, захочет быть вам мужем
И на себя такой позор принять?

Каких еще не достает нам бедствий?
Вы — дочери того, кто умертвил
Отца, кто мать родную обесчестил,
На ложе вас родил, где сам рожден!
Вот вечный ваш позор... И кто же примет
В свой дом таких отверженных? Никто.
Безбрачные, бездетные, горюя,
Умрете вы... Но ты, Менойков сын,
Единственный защитник им, ты знаешь,
Нет ни отца, ни матери у них.
Не правда ли, родных ты не покинешь,
Беспомощных, бездомных, в нищете,
Чтоб муки их с моими не сравнялись?
Они еще так молоды, Креон...
У них теперь лишь ты один остался,
И больше нет на свете никого.
Скажи, что будешь ты отцом несчастных,
Дай руку мне, мой брат, и поклянись...
Хотелось бы еще сказать, о, дети,
Вам многое, но вы теперь понять
Не можете, и я молю бессмертных
Лишь об одном: какой бы жребий вас
Не ожидал, да будет жизнь вам легче,
Родимые, чем вашему отцу

Креон

Слез довольно. Ты простился. Во дворец пойдем скорей.

Эдип

Как ни тяжело, повинуюсь...

Креон

В жизни свой черед всему.

Эдип

Но уйду с мольбой последней...

Креон

Я внимаю,— говори.

Эдип

Прочь из Фив уйти навеки!

Креон

Это бог решит, не я.
Э д и п
Богу — враг я ненавистный.
Креонт
Тем скорей твоя мольба
Об изгнание совершится.
Э д и п
Так ты думаешь, Креон?
Креон
Знаешь сам, что, не подумав, говорить я не люблю.
Э д и п
Если так, идем скорее».

Вопросы:

- Проанализируйте образ царя Эдипа. Как он предстает с самого начала?
- Как характер Эдипа раскрывается в диалоге с Креонтом? Какие черты и качества характера раскрываются?
- В чем клянется Эдип жителям Фив? Готов ли он покарать убийцу царя Лая?
- Ситуация неведения, проявляющаяся в первых репликах Эдипа. В чем ее глобальный смысл?
- Можно ли говорить о невыдержанности Эдипа? Почему он обвиняет Креонта? Чем конкретно недоволен Эдип?
- Как вы можете трактовать слова Креонта: «Нельзя винить, лишь заподозрив», «Поспешное решение ненадежно», «С подобным нравом сам себе ты в тягость». Что Креонт имеет в виду?
- Как реагирует Эдип на ярко выраженную невинность Креонта? Верит ли Эдип своему родственнику? Почему? Какие аргументы он приводит?
- Разговор со старцем Тиресием. Кто такой Тиресий? Почему его слова имеют вес и непреходящее значение?
- Вспомните, как показан старец Тиресий у Гомера. Почему ему одному из немногих сохранен разум и телесный облик в царстве мрачного Аида? Почему именно старец Тиресий должен рассказать Одиссею будущее? Что он говорит Одиссею?

- Как можно понимать слова Тирессия в «Царе Эдипе» Софокла: «Ты сын, и муж, и детям брат»? Верит ли ему Эдип? Как он понимает эти слова?

- Меняется ли ситуация неведения, данная Софоклом с самого начала? Начинает ли Эдип сомневаться в своей непогрешимости?? В чем конкретно не уверен теперь Эдип? Какого рода сомнения его охватывают?

- Разговор Эдипа с Иокастой. О чем она говорит ему? Как описывает царя Лая? Что понимает теперь Эдип? Считает ли он себя убийцей царя Лая? Догадывается ли, что Лай его отец? Почему? Какова мотивация Эдипа?

- Реакция Иокасты. Можно ли говорить о том, что она обо всем догадалась? Что она советует Эдипу?

- Как Эдип реагирует на ее предостережения? Почему он говорит: «Не убедишь меня, я все узнаю»? Можно ли вести речь о силе духа Эдипа? Р его величии пред силой рока?

- Разговор Эдипа с Вестником. Что узнает Эдип? Чему он радуется? Как Вестник омрачает его радость? Что конкретно рассказывает Эдипу Вестник? Каковы последствия такого разговора?

- Причины самоубийства Иокасты. Почему она повесилась?

- Реакция Эдипа на смерть Иокасты

- Как можно трактовать слова царя в отношении старца Тирессия: «Слепой провидец зрячим был»?

- Почему Эдип выкалывает себе глаза? С чем это связано? Какие мысли бытуют в сознании Эдипа?

- Куда решил отправиться Эдип? Каковы причины его самоизгнания?

- Можно ли говорить о том, что «Царь Эдир» Софокла – это трагедия рока?

- Как постороена трагедия? Когда свершилось роковое предначертание – до, после, или во время внешнего действия трагедии? Почему именно так строит свое произведение Софокл?

- Есть отличия от мифа о царе Эдипе? Что конкретно интересует Софокла? Можно ли говорить о том, что автору интересен человек, который определенным образом ведет себя в трагической ситуации, а сам принцип рока мало что значит для Софокла? Сомневается ли ав-

тор в возможностях рока в качестве слепой, непреодолимой силы судьбы?

- Проведите параллели с работой Бурхарта, с тем, что он пишет о роке, о судьбе, о Мойрах в древней Греции.

- Есть связь с драмой Гауптмана «Возчик Геншель»? В чем эта связь проявляется?

- Видете ли вы отличие в восприятии рока Софокла и Гауптмана? Какие эти отличия, с чем они связаны?

- Можно говорить о величии перед роком Эдипа и Геншеля? В чем суть этого величия? Докажите текстом обоих произведений.

- Бегство Эдипа от рока и следование року Геншелем. К чему приходят оба героя?

- Можно ли говорить о роке, о проклятии в отношении Геншеля в том случае, если бы он не женился на Ганне? Есть ли подобные мотивы в «Царе Эдипе» Софокла? Как они поэтически проявляются?

- Почему Геншель называет себя скверным? Можно ли так сказать про Эдипа? Лишаются ли оба героя своей «скверны»? С чем это связано?

- Поднобно расскажите о нраве Эдипа и Геншеля? Игрет ли их характер на пользу року, или так можно судить на основании только внешнего прочтения драм

- Когда герои приходят к внутреннему прозрению? Связано ли это с роковым предначертанием?

- Отдаление Геншеля от людей – уход Эдипа из Фив. Какие сопрокосновения между героями напрашиваются в этом случае? Чем вызвано такое отдаление?

- Можно ли Эдипа и Геншеля назвать «наивными эллинами»? Почему? Подробно аргументируйте свой ответ.

- Как проявляется катарсис в той и другой драме? С какими событиями он связан? Это процесс внешнего или внутреннего очищения?

- Почему Эдип выкалывает себе глаза и отправляется странствовать по Греции, а Геншель лишает себя жизни? Как такой финал связан с роковым предначертанием? Какова мировоззренческая позиция античного и немецкого драматурга?

- В каком смысле можно говорить о победе героев над собой? Специфика такой победы.

Список рекомендуемой литературы

1. Бояджиева, Л. М. Рейнхарт / Л. М. Бояджиева. – Л.: Искусство, 1987. – 221 с.
2. Брандес, Г. Г. Гауптман / Г. Брандес. – Киев.: Изд-во Фукса, 1902. – 249 с. 3. Брандес, Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. – М.: Алгоритм, 1997. – ISBN 5-88878-003-0 – 733 с.
- 4 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)
5. Бурхарт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Бурхарт. – М.: Интрада, 1996. – ISBN 5-7357-0020.0. – 463 с.
6. Наторп, П. Избранные работы / П. Наторп. – М.: Территория будущего, 2006 – ISBN: 5-91129-046-4 – 383 с.
7. Николаи, Г. Ф. Биология войны / Г. Ф. Николаи. – М.: ЛКИ, 2007. – 248 с.
8. Резник, Ю. М. Введение в социальную теорию: Социальная систематология / Ю. М. Резник. – М.: Наука, 2003. – ISBN: 5-02-006194-8– 526 с.
9. Риккерт, Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – СПб.: Академия, 1922.– 167 с.
10. Роде, А. Гауптман и Ницше / А. Роде. – М.: Наука, 1902. – 32 с.
11. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М.; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.
12. Сирин, Ефрем. Творения: в 6 т. / Е. Сирин. – Барнаул : Изд-во прп. Максима Исповедника, 2005. – Т. 3. – С. 107.
13. Ференци, Ш. Интроекция и трансфер / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2011– ISBN5-9292-0007-6– 60 с.
14. Ференци, Ш. Истерия и патоневрозы / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2014. – ISBN: 978-5-98904-220-3– 96 с.
15. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблемы человека в западной культуре. – М.: Политиздат, 1994. – 435 с.
16. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhkampf, 1986. – 392 s.

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

18. 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.

19. Burckhardt, J. Griechische Kulturgeschichte / J. Burckhardt. – Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1923. – 520 s.

20. Buytendijk, F. Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb / F. Buytendijk. – Berlin: Wolf, 1933. – 164 s.

21. Cowen, R. G. Hauptmann. Kommentar zur dramatischen Werk / R. Cowen. – München: Winkler Verlag, 1981. – 230 s.

22. Hauptmann, G. Die Kunst des Dramas / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1965. – 246 s.

23. Hauptmann, G. Die Reden / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. – Berlin: Fischer Verlag, 1963. – B. XVI. – 1045 s.

24. Hauptmann, G. Griechische Frühling / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer, 1908. – 226 s.

25. Hauptmann, G. Italienische Reise / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1976. – 230 s.

3.2. Трагический разлад личности и мира в драме Г. Гауптмана «Роза Бернд»

В произведении Г. Гауптмана «Роза Бернд» («Rose Bernd», 1903) речь идет о крестьянке Розе, чувственной, чрезвычайно привлекательной девушке. Она и старшина Флам любят друг друга, Роза ждет ребенка от него, но скрывает свое положение от самого Флама (он женат и не может оставить больную жену), от своего отца, от будущего жениха Августа. Машинист Штрекман, зная о связи Розы и Флама, угрожает, что расскажет обо всем, если Роза не согласится стать его возлюбленной. Доведенная до отчаяния угрозами

Штрекмана, пребывая в постоянном страхе, Роза лишается ребенка, говорит в финале, что удушила его.

В литературоведении сложилось мнение, которое стало почти традиционным: «Роза Бернд» Г. Гауптмана – натуралистическое произведение, которое продолжает традиции «Бури и натиска»: драматург показывает женщину, которая, боясь гнева отца, в ужасе от последствий прелюбодеяния, презирает себя и в итоге убивает своего ребенка. Небольшие вариации подобных трактовок, связанные с акцентами на чувственность Розы, ее сильное влечение к Фламу, что, по мнению исследователей, несколько отличают драму Г. Гауптмана от трагедии XVIII века¹¹, но не меняют сути вопроса. Сходство с традицией «Бури и натиска», с бюргерской трагедией XVIII и XIX столетия («Эмилия Галотти» Лессинга, «Детоубийца» Вагнера, «Коварство и любовь» Шиллера, «Мария Магдалина» Геббеля) признается бесспорным.

Конечно, нельзя отрицать влияние традиции прошлого, оно важно и существенно. Однако возникает вопрос о специфике подобного влияния, о генеральных отношениях, касающихся эпохальных скрещиваний. Скорее всего, они не могут быть сведены к показу определенного типа женщины, которая сильно боится отца, общественного мнения, стыдится своей пробужденной чувственности, ощущает ее как некую вину и позор. Главное сомнение в таких оценках вызывает намеренно подчеркнутая событийная аналогия, смысловой акцент на идентичное внутреннее состояние героини в драмах прошлого и в «Розе Бернд» Г. Гауптмана. Создается впечатление, что в произведении немецкого драматурга на рубеже XIX – XX вв. отсутствует какая-либо литературно-художественная новизна, мир остался прежним, человеческое сознание неизменно.

Между тем Г. В. Стадников, говоря о смысле финала «Эмилии Галотти» Лессинга, одного из тех произведений, которое, по мнению большинства исследователей, имеет весьма существенные параллели с «Розой Бернд», подчеркивает, что героиня «интуитивно ощущает непосильность для себя тех нравственных норм, которые еще недавно казались вечными и непоколебимыми <...> в образе Эмилии нашли отражения <...> внутренние борения нового человека, который <...>

11 Н. J. Schrimpf. G. Hauptmann. Darmstadt, 1990.

оказывается во власти непосредственного чувства» [222, с. 28]. Подобный взгляд имеет принципиальное значение и позволяет сделать важный модернистский вывод, касающийся толкования бюргерской трагедии в целом. Главным в ней оказывается духовное прозрение индивида, который сомневается в верности старых традиций, но еще не научился доверять новым. Таков ее магистральный сюжет, такова ее глобальная сущность.

Можно вести речь о том, что проникновение в прошлое, воспоминания о литературной традиции ориентировано не на передачу прежнего сюжета и его «старого» толкования, а на особое динамическое внутреннее движение. Оно основано на рефлексивном отношении к традиции: ее познание позволяет фокусировать внимание на том существенном и весомом, на чем данная традиция выстроена, что придало ей свежее дыхание, вызвало к жизни, способствовало рождению. В отношении XVIII века такой глобальной составляющей является Античность, которая, по мысли Михайлова, выступает в качестве «живого культурного фактора, <...> живой интуиции, связанной с тем, что культура должна непременно сходиться со своим началом» [185]. Поэтому обращение к бюргерской трагедии XVIII – XIX вв. есть обращение к Античности, немецкая традиция в «Розе Бернд» есть традиция античная, чем теснее связь с XVIII веком, тем теснее связь с Античностью. Курциус обращает внимание на то, что «античность – это не только и не столько классическая древность, а творчество XVIII века» [300, s. 29]. Соответственно, XVIII век, будучи первой микроэпохой модерна, предполагает рефлексю на себя в будущем. Эта рефлексия микроэпохи модерна на рубеже XIX – XX вв. пронизана идеей разговора с той эпохой, на которую направлена эта рефлексия (XVIII век), и с той, благодаря которой эпоха, подвергаемая рефлексии, обрела свое бытие (Античность).

Соответственно можно говорить не только о контексте эпох, но и о контексте праисточника. Таковым являлась Античность, духовное наследие которой было столь важно как для штюрмеров, так и для драматургов последующего времени. Поэтому Античность, само обращение к ней, «есть яркий пример непрерывности литературы в целом» [300, s. 408], той, благодаря которой и происходит зарождение «снова и снова» новой эпохи. Такое зарождение, связанное с

рефлексией на Античность (XVIII, XIX, XX вв.), и позволяет почувствовать «явленность древнего времени в современности» [189, с. 11]. Оно (древнее время) становится современным, приобретает качества нового времени – времени макроэпохи модерна. В этом смысле Античность становится той важнейшей традицией, которая конструирует модерн, раскрывает его коммуникативные свойства, поскольку «в коммуникативном действии присутствует креативный момент совместного конституирования мира» [337, s. 205]. Не случайно драматические опыты штюрмеров стали началом модернистского поиска духовной свободы, за открытием и осознанием которой они и обратились к Античности, что, как известно, объясняется сильнейшим влиянием Гердера, Гете, отчасти Шиллера, но в большей степени Гамана, заложившего основы литературно-эстетических представлений штюрмеров. Его слова «штюрмеры воспринимали как пророчества оракула, идея красоты, прочувствованная Гаманом благодаря античности и перенесенная в современность, была близка штюрмерам» [374, s. 38]. Драматурги периода «Бури и натиска» находят в Греции героя – природного человека, чувственного, страстного, пылкого, «человека с горячей кровью и разбитым сердцем», – как отмечал З. Ленц в «Заметках о театре» [384, s. 370]. Такой тип человека Гаман видит в Сократе. Гаман писал, что «высокий дух Сократа оживает в нас как элегия прошлого, которое превращается в настоящее <...> мудрость Сократа всегда нова и актуальна, ибо он жил по велению сердца» [339, s. 25].

Интересно отметить, что Гаман – единственный в свою эпоху верит в возрождение античного мира, поскольку, как и драматурги последующей стадии модерна, постигает его природно. Он отмечает творческий дух, свободу мышления, выделяет античную интуицию, страстность и порывистость природного человека – качества, которые, с точки зрения Гамана, могут служить истинным критерием гуманности. Веря в возрождение великого прошлого, Гаман утверждает, что «античности необходимо придать оттенок времени» [338, s. 14]. Невидимое прошлое должно «воцариться вновь, его надо осмыслить в настоящем, в частности создать республику ученых по принципу сократовско-платоновских идей» [339, s. 30]. Бессознательное постижение божественной мудрости мира, свойственное Гаману, приводит к восприятию природы как книги

бога, его текста, осознание бога как драматурга бытия. Учение Гамана об интуиции, «благодаря которой происходит всеобщее обновление» [338, s. 23], о гармонии, связанной с «внутренней красотой сердца» [338, s. 25], о фантазии, «определяющей свободу мышления» [338, s. 12], приводило штюрмеров к мысли о создании природной драмы. Ее героем должен стать природный человек, который через свой великий субъективный порыв желает обрести свободу от внешнего мира. Однако, как пишет исследователь драмы штюрмеров К. Герч, «притязания и претензии индивида на его природное своеобразие раскрывают внутренние силы души, но не способствуют реформации ни мира, ни индивида» [320, s.119]. Но важной оказывается не столько идея реформации, сколько попытка ее претворения в жизнь, та, которая в полной мере осуществилась на более поздних этапах модерна, в частности под пером Г. Гауптмана.

Интересно, что Г. Гауптман в своих дневниковых записях и автобиографических произведениях нигде не упоминает Гамана. Однако контекстные связи между ними чрезвычайно прочны, определяются не прямым влиянием, а сходным восприятием праисточника – античной культуры. Оба верят в ее воскрешение в настоящем, обожают человека и очеловечивают бога, пишут о непереносимой трансформации души в том случае, если индивид проникнется незримыми токами античной культуры. Гаман, эмоционально влияя на штюрмеровскую драму, вносит в ее внутреннюю структуру сильнейшие античные реминисценции. Именно они оказываются интересны Г. Гауптману. Он, постигая силу интуиции, фантазии, великую красоту античного духа, естественное, природное бытие – все то, что составляет сущность штюрмеровской драмы, творчески ее модернизирует.

Г. Гауптман «всегда ощущал тоску по природному миру, не мог жить без воздуха, свободы» [342, s. 48]. Он, признавая великую силу чувств, утверждает, что «знания приходят через чувство, знания могут культивироваться как мысли, открытия в этой области совершались в течение долгого времени» [343, s. 241]. Неоднократно подчеркивая личное драматическое направление – в глубину, в вечность, – Г. Гауптман усматривает в литературном движении «Буря и натиск» то, что, с его точки зрения, составляет саму «идею идей», «сущность сущностей» – Античность. В Античности он, как и многие

его собратья по перу, особо выделяет ионическую философию, размышляет о тех чувственно созерцаемых веществах, из которых происходят все вещи и в которые они вновь превращаются. Г. Гауптман называет их субстратами, монадами, атомами, элементами, отчасти наделяет теми свойствами и значениями, которые древние натурфилософы, исследуя мировое целое, ощущали в воде (Фалес), в воздухе (Анаксимандр), в числах (Пифагор), в огне (Гераклит), одновременно во всех четырех стихиях (Эмпедокл). Немецкий драматург, пытаясь проникнуть в рудиментную основу природных вещей, пишет, что «через них воссоздаются всевозможные комбинации» [346, s. 48], «проявляется природное естество, создается ощущение целостности жизни» [346, s. 358]. Природа, ее культ, считает Г. Гауптман, это своеобразная точка зрения на жизнь, поскольку «через природу наиболее полно можно воссоздать аттический дух, критериями которого являются чувство радости, удовольствия и наслаждения <...> через погружение в природу человек внутренне обновляется и обогащается, чувствует себя здоровым, сильным, смелым» [346, s. 91].

Г. Гауптман создает произведение, в котором главная героиня живет согласно своим природным воззрениям, полагаясь на свою природную этику. Драма «Роза Бернд» – природная драма. Наиболее ярко ее природность подчеркнута в жанре – «Schauspiel». Напрашивается вывод о сходстве с драмой «Возчик Геншель». Ее жанр «Schauspiel», посредством которого Г. Гауптман перетолковывает античный рок, делая главного героя участником спектакля о себе самом, позволяет говорить о внутреннем сходстве этих творений. Однако важно отметить, что драма «Роза Бернд», в жанровом отношении близкая к «Возчику Геншелю», обретает бытие спектакля в несколько ином смысле. Его античная глобальная составляющая остается незыблемой, но в ней заложено нечто другое, что требует признания.

Жанр «Schauspiel» в данном случае можно трактовать сквозь призму античного понятия «фюсис», вернее, сквозь призму его постижения немецкими художниками слова времени модерна. А. Ахутин, называя анахронизмом перевод слова «фюсис» как «природа», все же допускает это, поскольку «и античная фюсис, и новоевропейская натура таят в себе иной смысл бытия – его

несводимость к мысли, нетеоретичность, сокровенность» [88, с. 10], «фюсис используется везде, где надо сказать о свободном, ничем не стесненном движении, самостоятельном развитии, о чем-то совершающемся само собой <...> фюсис – это бытие или природа каждого существа» [88, с. 105]. Действительно, понятие «фюсис» как свободное развитие ощущается в орфических гимнах. Фюсис – праматерь всего, богини, которая порождена и порождает вечные силы природы: «Неколебима твоя первородная, вечная сущность<...> Ты – и начало всего, и конец<...> Ты – вечная жизнь и божественный промысел<...> Все совмещаешь в себе и себя же творишь неустанно»¹².

«Веймарский язычник», как называли Гете, изучает природу через нее саму, в самооткровении, так, как чувствовали греки фюсис – праматерь всего, и начало и конец. Поэтому Гете подчеркивает во фрагменте о природе («Die Natur») (1782 – 83) ее непрерывное становление, создание вечно старых и вечно новых образцов («Alles ist neu und doch immer das Alte» [323, s. 11]). Писатель-модернист приходит к убеждению, что природа играет спектакль о себе самой, ее спектакль всегда новый, поскольку он создает и представляет новых зрителей («Sie spielt ein Schauspiel» [323, s. 11], «Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft» [323, s.12]). Как видно, Гете особым образом воспринимает античную фюсис – допускает ее толкование как некоего вечного спектакля, в котором сама природа принимает участие в качестве главной героини.

Г. Гауптман, в иную микроэпоху модерна, в известной степени следует за великим мэтром прошлого в том, что касается восприятия природы, играющей спектакль о себе самой. Данная мысль наиболее близка немецкому художнику слова на рубеже XIX – XX веков, что и помогает объяснить специфику жанровой проблематики в «Розе Бернд». Определяя «Розу Бернд» как «Schauspiel», Г. Гауптман тем самым подчеркивает ее изначальную античную составляющую, которая при этом находится в теснейшем мировоззренческом контакте с национальной немецкой традицией: и с бюргерской драмой XVIII – XIX вв., и с природной точкой зрения Гете. Природа, разыгрывая свой собственный спектакль, представленная в качестве вечной жизни, находясь в вечной стадии самотворчества, имеет

12 А. Бой. Орфический гимн. – URL: <http://www.proza.ru/2012/03/20/1012>

возможность драматически саморепрезентироваться. Гете писал, что «природа всегда возникает в своем единственном образе, но скрывается под тысячью имен» («Jedem erscheint sie in einer eigenen Gestalt. Sie verbirgt sich in tausenden Namen <...>» [323, s. 13]). В отношении «Розы Бернд» Г. Гауптмана можно говорить о получении природой особого имени – Драмы. На рубеже XIX – XX вв. возникает природная драма – «Роза Бернд», которая может быть осознана как разговор природы с собой. Небольшой фрагмент Гете, теоретические размышления штюрмеров и следующих за ними романтиков, которые возвели природу в абсолют, утвердили ее утраченный с Античности антропологический статус, привели к созданию на рубеже XIX – XX вв. драматического текста, в котором Природа играет роль главной героини.

Исследователь творчества Г. Гауптмана П. Шпренгель, выделяя природные мотивы в драме «Роза Бернд», подчеркивает природность имени главной героини – ее зовут Роза, а ведущие мужские образы исследователь рассматривает как «угрозу прекрасной природе: Флам – егерь, появляется все время с ружьем, Штрекман связан с машиной, которая уничтожает все цветы – розы» [450, s. 285]. Столь интересная природная интерпретация может быть расширена с учетом античных реминисценций, наиболее значимых для Г. Гауптмана. Пристально всматриваясь в различные комбинации стихийных элементов, являющихся для ионических философов выражением законов, господствующих в мире, Г. Гауптман посредством драматической каузальности наделяет их тем бытием, которое, казалось, было навеки утрачено с крушением греческой цивилизации.

Г. Гауптман стремится выстроить внутренний сюжет так, чтобы в нем получила развитие основная мысль, касающаяся всеобщей включенности в непрекращающийся природный круговорот. Не случайно он показывает рядом с Розой двух мужчин – господина Флама и машиниста Штрекмана. Они могут восприниматься как фигуры контрастные: Флам любит Розу, ничего не знает о ее положении, говорит вполне искренне, что женился бы на ней, если бы не его больная жена. Влечение Штрекмана к Розе основано не на силе глубоких чувств, а на силе одномоментной страсти, на отсутствии индивидуализации, как определял подобное состояние А. Шопенгауэр

в «Метафизике любви»¹³. Между тем по своей внутренней сути Флам и Штрекман очень похожи, поскольку бессознательно живут и действуют на основании только собственных природных представлений. Немецкое слово «Die Flamme» можно перевести как «огонь», «пламя» – это та природная первоначальная составляющая, в которой, по Гераклиту, «заключено непрерывное изменение, отсутствие постоянства, подвижный принцип все пожирающего огня» [123, с. 64]. Г. Гауптман, принимая мысли Гераклита об Огне как важнейшем первоначале, связывая с огнем силу любви, силу влечения, силу страсти, подчеркивает в данном случае разрушительный принцип огня. Господин Флам, заставляя Розу пламенеть под его огненными любовными чарами, по сути дела не в меньшей степени способствует ее душевному помрачению, чем машинист Штрекман.

Так, Флам, любя девушку, в целом думает не столько о ней, сколько о себе. Флам спрашивает у нее, виноват ли он перед ней. Отрицательный ответ Розы радует егеря, он подчеркивает, что и сам так считал («Pose, hab ich dir irgendwas abzubitt'n? Nich? Is das ehrlich? Das freut mich wenigstens! So hab ich mir das auch immer gedacht!» [53, s. 218]). Весь их разговор в третьем действии может быть определен как глобальная природная метафора. О всеобщей метафоричности мира писал современник Г. Гауптмана А. Бизе (1856 – 1930). Мысль Бизе «об отражении посредством метафоры, касающейся двойной жизни человека» [290, s. 57] раскрывается Г. Гауптманом через «природный» диалог Розы и Флама.

Следует учитывать, что в данном случае метафора построена не по принципу сходства или аналогии, а, напротив, на основании различия, – это философская метафора со знаком минус. Г. Гауптман в данной ситуации драматически представляет размышления Ницше о метафоре, изложенные им в произведении «Об истине и лжи». Метафора для Ницше всегда истинна и всегда ложна, поскольку язык не может адекватно выражать реальность: «Логика отсутствует при возникновении языка <...> мы думаем, что знаем что-либо о вещах, но обладаем лишь метафорами вещей» [195, с. 380]. Такой

13 «Серьёзная страсть обращена только на единственный объект <...> она возвышенна и благородна <...>. Простое влечение направлено на всех <...>» [260, с. 393].

метафорический разговор, в котором истина столь же ложна, сколько ложь истинна, ведут Роза и Флам.

Роза говорит откровенно и честно, ее намеки явные, а не скрытые: она знает, что ее грех будет прощен, с невинного младенца не взыщется («Gott wird mir de Sinde verzeih'n. A wird's ooch an unschuldig'n Kindl ni antrechnen» [53, s. 218]). Флам, сосредоточенный на собственных чувствах, не слышит Розу, метафорически отклоняет ее ясные речи, метафора в нем самом, это метафора самолюбования, в некоторой степени самовосхищения. Не случайно он спрашивает, будет ли Роза его помнить, она отвечает, что конечно будет, у нее есть от него залог, гарантия («Wirst du noch manchmal denken dran? <...> Das wer ich! Ich hab ja a Unterpfund» [53, s. 219]). Ни словосочетание «невинный младенец», ни отдельно произнесенное существительное «залог» не приводят Флама ни к каким размышлениям в отношении положения Розы. Он, не желая думать ни о ком, кроме себя, проводит так называемую метафорическую аналогию – под залогом и гарантией подразумевает колечко с камушком, которое он когда-то подарил Розе («Ach so: Ringelchen mit dem Steine» [53, s. 219]). Наконец, в конце четвертого действия Флам, оценивая лишь внешнюю сторону поведения Розы (дала ложную клятву на суде, отрицая свою связь с Фламом и Штрекманом), не умея вникнуть в истинное содержание ее поступков (стремление защитить отца и Августа от всеобщего осуждения, сильный стыд, испытываемый ею самой) произносит страшные слова для Розы, обвиняет девушку в непристойном поведении («Heute der, morgen der ,s is bitter genug» [53, s. 243]).

Огненный природный принцип Флама позволяет ему легко разрешать сложные психологические ситуации, быстро воспламеняться и столь же быстро сгорать. Несмотря на то, что Флам говорит Розе о любви, пытается оправдаться перед женой, сообщая, что к девушке он испытывал серьезные чувства, однако сама природа этих чувств огненная, приводящая к безудержному любовному исступлению. Подобное состояние было описано Платоном в диалоге «Федр». Не случайно Флам ссылается на этот диалог, пытаясь объяснить жене природу и характер своих отношений с Розой. Известно, что Платон в диалоге «Федр», говоря о двойной природе Эроса, представляет любовь, охватившую душу человека, под видом

двух коней: «<...> один добрый, белый, друг истины и слова, его можно удержать, он послушный, другой злой, черный, он похотлив и нагл, не слушается бича и удил» [204, с. 403]. Г. Гауптман, преклоняясь перед Платоном, восхищаясь его философскими концепциями, подчеркивал, что «его речи звучат, они как бы пропитаны огнем, проникают в душу» [342, s. 457]. Господин Флам, воплощая, по замыслу Г. Гауптмана, природное огненное первоначало, выбирает второго коня, говорит, что он понес его, ломая все преграды, все сокрушая на своем пути («<...> das hat ja schon Plato so richtig geschrieben – von den zwei Possen, im Phaidros steht's: da ging eben der schlechte Gaul mit mir durch, und da sind eben alle Dämme gebrochen» [53, s. 237]). Столь же сокрушительно Флам действует на Розу. Обвиняя ее в нечестности, в даче ложных показаний, наконец, в нарушении верности, Флам, больше, чем кто-либо, способствует сильнейшему психологическому потрясению Розы.

Машинист Штрекман выполняет другую природную функцию. С самим значением его имени связан эпико-драматический прием, заимствованный Г. Гауптманом у Гете и Шиллера и творчески переосмысленный немецким драматургом на рубеже XIX – XX вв. Гете пишет Шиллеру об особом приеме ретардации, который, с точки зрения веймарского классика, подчиняется некоему высшему закону, поскольку «благодаря ретардации интерес сосредоточен на каждом моменте движения сюжета» [128, с. 537]. Шиллеру идея ретардации кажется чрезвычайно убедительной, «в ней воплощается само природное бытие, любая простая истина представляется извлеченной из сокровенной сути вещей» [128, с. 538].

Можно говорить об особом значении имени героя Г. Гауптмана, наполненного ретардационным природным содержанием. Этимологически имя Штрекман связано с глаголом «strecken» – «вытягивать», «растягивать», «продлевать». Машинист Штрекман, на основании своей природной ретардационной сути, придает драматическому действию эпический размах, не позволяет действию завершиться, растягивает его и во времени, и в пространстве. Г. Гауптман использует такого рода эпико-драматическое растягивание для нескольких целей. Первая связана с идеей страдания и сострадания. Это идея решающая для Гауптмана, поскольку именно «через них создавали греки свои трагедии» [346, s. 180]. Вторая цель

определяется одним из ведущих драматургических приемов Г. Гауптмана – показ состояния возбуждения, душевного надрыва, раздражимости («der Reiz»). Г. Гауптман считает, что «надрыв заложен в натуре многих людей, определяется их нервной системой, <...> следствием чрезмерного душевного возбуждения становится разрыв с прежней жизнью, ее моральную нагрузку человек не в состоянии более выносить» [343, s. 250]. Страдание персонажа, приводящее к надрыву, сильнейшему внутреннему возбуждению, оказывает наиболее сильное действие на душу, требует от героя нового усвоения ситуации на эмоциональном уровне, фокусируя тем самым внимание природного бытия на своем собственном внутреннем спектакле. Он получает возможность самостоятельно развиваться, сосредотачиваться на самом себе, демонстрировать нечто такое, что должно вершиться как бы само собой.

Интересно, что машинист Штрекман появляется именно в те моменты драматического повествования, когда ситуация кажется сглаженной и относительно устоявшейся. Так, в первом действии Роза говорит Фламу о необходимости расставания, а егерь, хотя и недоволен решением девушки, признает правоту ее доводов. Однако Штрекман вносит в мирно урегулированную проблему сильнейший диссонанс, приводит своими речами казалось бы на время остановившийся природный спектакль в новое движение. Машинист сообщает Розе, что давно знает о ее свиданиях с егерем, ничего никому не скажет, если Роза станет его возлюбленной. Г. Гауптман, раздвигая драматические рамки, эпически их конструирует – Штрекман для доказательства собственного всеведения сообщает Розе мельчайшие детали свидания с Фламом: как старшина заплетал ей косы, клал ружье в дупло, чтобы никто не мог его увидеть, как они вместе сидели на пригорке. Природный спектакль, развиваясь по своему собственному внутреннему сценарию, сосредотачивается на ему одному ведомом бытии сущего. Оно было значимо в прошлом, но властно заявляет о себе в настоящем.

Прошлое, как известно, приобретает важнейшее значение в драмах Г. Ибсена – прежняя тайна героев определяет их настоящее, влияет на будущее. В «новой» драме Г. Гауптмана важна не столько тайна, взятая сама по себе, сколько ее природное постижение. Штрекман, беззастенчиво озвучивая в настоящем эмоциональные

прошлые переживания Розы, действует сообразно своей природной сути – «вытягивает» из девушки правду. В данном случае Штрекман играет роль своеобразного природного динамита – взрывает поверхность, которая только на первый взгляд казалась ровной и неприступной. Так, он называет и отца Розы, и ее жениха Августа, саму Розу ханжами, которые кичатся своим благочестием, задирают нос, а на самом деле ничуть не лучше других. И если раньше Роза казалась ему недоступной, то теперь, как он говорит, нашел к ней дорожку («<...> suster seid ihr ni mehr wie mir andern» [53, s. 186], «jitut ieber a Weg gelauf 'n» [53, s. 187]). С трудом обретенное, после свидания с Фламом, спокойствие Розы немедленно нарушается, она приходит в сильнейшее внутреннее возбуждение – плачет, кричит, визжит, совершенно не владеет собой, сжимает кулаки, вытирает ими глаза. Иногда она словно замирает в неестественном спокойствии, чтобы через некоторое время вновь закричать.

Однако Штрекман, приводящий Розу в состояние эмоционального неистовства, не может осознаваться как противостоящий гармоничной природе элемент. Являясь частью природы, как и Флам, как и Роза, Штрекман концентрирует в себе определенную природную черту – динамичность, подвижность, изменение того, что казалось устойчивым и навсегда решенным. Остановка губельна для природы, тогда ее природный спектакль обречен на умирание, исчезновение, в нем должно быть вечное движение. Природный спектакль – это само бытие, мир в нескончаемом становлении, который не может и не должен исчезнуть.

Драматически воплощая данную мысль в «Розе Бернд», Г. Гауптман представляет своего героя Штрекмана как носителя природной энергии. Поступаемая от мира внешнего (от слов и действий Штрекмана) энергия, направленная на определенного индивида (Розу Бернд), заставляет его перерабатывать природные впечатления и способствует тем самым пробуждению его внутренней, нервной активности. Так, когда свадьба Розы и Августа решена, сама девушка отчасти успокоилась, желает устроить свое гнездо, как она говорит, Штрекман вновь нарушает мирную внешнюю картину. Спокойствие было мнимым, будущая семейная жизнь Розы и Августа иллюзорна. Во внешней структуре

повествования подобное нарушение проступает через странные слова Штрекмана, обращенные к Августу, но понятные только самому машинисту и его жертве Розе – он помог, разрешил и все пошло гладко («Ich hoa dir die Sache doch bewilligt! Ich hoa's bewilligt, und da ging ' s glatt» [53, s. 215]). Что касается внутренней природной активности, связанной с сильнейшей затратой нервной энергии, то она связана с особым состоянием Розы – сильнейшим эмоциональным перевозбуждением.

Так называемый диалог Розы и Штрекмана в третьем действии представлен Г. Гауптманом как сплошной надрыв, надлом. Трагическая коллизия в драме Г. Гауптмана определяется аффектами, с которыми Роза справиться не в состоянии. Г. Гауптман считал, что «драма без аффектов, определяемых нервной системой, невысказана, драма, построенная на аффектах, приобретает необычайную психологическую значимость<...> в аффектах раскрывается жизнь души, именно она и важна в искусстве» [344, s. 207]. Роза Бернд, находясь в сильнейшем нервном возбуждении, во власти нервных импульсов, забрасывает Штрекмана кажущимися бессмысленными вопросами: кто он такой, что ему от нее нужно, называет его мерзавцем, подлецом, преступником («Was sag'n Sie? Wer sein Sie? Wo hätt ich Ihn denn schonn gesehn?» [53, s. 222], «Schuft! Schubiack! Verbrecha!» [52, s. 223]). Роза находится в состоянии страшного смятения, с огромным трудом удалось, как ей кажется, еще раз сгладить ситуацию, а Штрекман вновь пытается все вернуть к трагическому началу: преследует ее, угрожает, напоминает о прошлом. Это прошлое для Розы теперь связано не с радостями любви Флама, а с позорным надругательством над ней Штрекманом. Роза уже начинает себя презирать, нравственно она уничтожена, напоминает Штрекману, как ползала перед ним на коленях, себя не помнила от страха, он взял ее силой, кидался на нее как хищная птица («Ich bin uff a Knien gekruchen vor dir» [52, s. 222], «Du hust mir Gewalt angetan! Wie a Raubvogel bist du gestoßa uff mich!» [53, s. 223]).

Природный спектакль представляет сам себя, нескончаемо развивается. Формула Хольца « $K = N - X$ », согласно которой природа вынуждена оттолкнуть от себя свое создание – ею сотворенный художественный текст, поскольку он соответствует ей лишь в минимальной степени, для драмы Г. Гауптмана «Роза Бернд» может

быть графически представлена несколько иначе: « $K = N + X$ », знак плюс вместо минуса объясняется тем, что, согласно жанру Schauspie, так, как он акцентируется драматургом в «Розе Бернд», природа становится героем драмы, драматически участвует в своем собственном спектакле, создает его для себя самой. Г. Гауптман на позднем этапе модерна творчески воплощает то, о чем ранее теоретически говорил И. Кант в § 42 «Критики способности суждения»: «Прекрасно то искусство, которое одновременно представляется природой. Природа прекрасна, когда она похожа на искусство, а искусство может быть только тогда прекрасно, когда мы сознаем, что оно выглядит как природа» [150]. Г. Гауптман показывает природу, как бы прорастающую внутрь художественного творения, поэтому она не может отталкиваться от себя самой, признавать себя неполноценной, себе не соответствующей. Негации быть не может, природа не уходила от себя, что показывал знак минус в формуле Хольца, а непрерывно создавала себя. Поэтому драматическое действие «Розы Бернд», будучи изначально антропологичным в своей внутренней основе, постоянно наполняет и насыщает такой антропологичностью свою собственную внутреннюю природу.

Именно в таком ключе подается последняя сцена третьего действия. Роза, находясь во власти нервных импульсов, невольно дистанцируется от внешнего мира, не совсем ясно понимает, что происходит вокруг нее. Интересны смысловые акценты финала: пик внешней активности всех других героев совпадает с внутренней пассивностью Розы. Она не видит, не слышит и не замечает ничего: ни ранения Августа (Штрекман в драке выбил ему глаз), ни возмущенных криков старого Бернда, поспешившего на помощь дочери, ни общего рокота сбежавшихся людей. Ее жизненные силы угасли, состояние постоянного нервного стресса, непрекращающаяся рефлексия привели Розу к почти полному забвению, погружению в себя, внутреннему замыканию. Однако именно теперь природа, драматически представленная Г. Гауптманом в лице Розы, приходит к себе, создает себя. До этого спектакль природы протекал относительно плавно, ретардационно, был важен процесс самосохранения, самосохранения, желание отстоять себя прежнюю (отказ от любви Флама, попытки противостоять Штрекману,

стараться ничем не огорчать отца и Августа). Теперь Роза, представленная Г. Гауптманом как высшее искусство природы, погружается в себя, вершится процесс нового самосозидания. Это пик высшей природной антропоморфности, антропоморфности со знаком плюс.

Не случайно Роза, полностью отстраненная от внешнего действия, произносит странные и непонятные слова о кукле, которую ей подарили на Рождество, вспоминает свою усопшую матушку, говорит, что хорошо тем девушкам, у кого есть мать («<...>an Puppe gekriegt zu Weihnachta<...>Ma selldede vielleicht<...>doch ane Mutter han<...>» [53, s. 224]). Роза почти ни одно предложение не заканчивает, ее речь сумбурна, представляет собой некие отдельные реплики, между которыми нет логической связи; создается впечатление, что Роза, не обращая ни к кому конкретно, отвечает себе самой, осмеливается высказать то сокровенное, в чем до сих пор боялась себе признаться. В путаных речах Розы в целом выделяются два слова – «кукла» и «мать». С ними связана главная тема драмы – материнство. Произведение Г. Гауптмана «Роза Бернд» повествует о трагедии женщины, которая страстно хотела быть матерью, но так и не смогла ею стать. Вспыхнувшее в душе естественное природное чувство – любовь к мужчине – Роза вынуждена подавить. Она не желает для себя эвдемонизма, личного счастья, Роза мечтает лишь о душевном покое, об атараксии, которая наступит, как считает девушка, когда родится ребенок, и она будет его очень любить.

Вот тот пункт, который позволяет говорить о радикально измененной картине мира в драме Г. Гауптмана по сравнению с художественными творениями XVIII – XIX вв., с которыми у него ощущалась, казалось бы, нерушимая тематическая связь. В «Розе Бернд» вершится модернистский процесс деструкции традиционных образцов и образов, касающийся в первую очередь женщины-матери. Конечно, по сравнению с эпохой «Бури и натиска», отношение к незамужней женщине, имеющей ребенка, резко изменилось. Бесспорно, подобная ситуация не приветствовалась, но и не порицалась так сурово, как ранее. Гете, к примеру, показывает полную беспомощность Маргариты: она осталась одна, возлюбленный покинул ее, мать и брат умерли, сословное общество осуждает. Роза не столь беззащитна, как ее литературные

предшественницы: Август мечтает жениться на ней, госпожа Флам хочет помочь. Розе мешает только Штрекман со своими гневными филиппиками в адрес ее прошлых отношений с Фламом. Недаром девушка говорит госпоже Флам, что она бы управилась, но вот Штрекман («Ich will mich ja ooch weiter künftig nich sperr'n, bloß <...> Streckmann» [53, s. 205]). Правда, она не договаривает предложение до конца, госпожа Флам не понимает Розу. Но обеим женщинам ясно и понятно, что Роза мечтает о ребенке, хочет выйти замуж за Августа, чтобы у ее детки, как девушка называет свое еще не родившееся дитя, был отец.

Г. Гауптман, как видно, создает принципиально иную картину мира, деструктурирует прежнюю, «старую», трагедийно-бюргерскую. В результате создается определенная дистанция по отношению к немецкой традиции прошлого, горизонты толкования расширяются, понятийное пространство значительно раздвигается, возникает новое миропонимание. Оно является метафорическим в своей основе, поскольку, как пишет Ницше, «любая метафора индивидуальна и не имеет себе подобной <...> создатель метафоры <...> всегда художественно созидающий субъект» [195, с. 280]. Таковым можно назвать Г. Гауптмана, он, как художник времени модерна, создает в «Розе Бернд» собственное метафорическое пространство, ориентированное на Античность. Она, правда, постигается и толкуется Г. Гауптманом сквозь призму современного ему мира. Художник слова на рубеже веков проникает сознанием в древние культурные пласты сквозь толщу вековых наслоений. Однако эти наслоения не могут быть безразличны для познающего сознания, миновать их безучастно, без соприкосновения, без духовного контакта с ними невозможно. Поэтому и постигаемая Античность является «Natura Naturata», предстает в качестве порожденного другими эпохами, в первую очередь немецким сознанием XVIII – XIX вв., творения. Ориентируясь на Античность, Г. Гауптман не оставляет в стороне немецкую традицию прошлого и, соответственно, немецкая традиция, бюргерская драма в частности, пропускается немецким драматургом через его личное, индивидуально сформированное, восприятие античного мира. Оба важнейших культурных пласта,

«"старый" – Античность, «новый» – ее культурное постижение, сопрягаясь друг с другом, становятся старо-новыми»¹⁴.

Поэтому античные реминисценции Г. Гауптмана есть его реминисценции немецкой культуры прошлого. Драматург мировоззренчески усваивает и то и другое, создает единый «старо-новый» художественный текст. Г. Гауптману интересен в Античности образ матери – великой Деметры, он описывает ее муки, связанные с потерей дочери, подчеркивает их вселенскую значимость. Роза Бернд, концентрируя в своем образе страдания героинь бюргерской трагедии и античной Деметры, божественна в своих переживаниях, поскольку для Г. Гауптмана «в самом понятии женщина заключено язычество» [351, s. 369]. Зачатие, по Г. Гауптману, нечто великое и высокое, связано, как и всякий естественный, природный принцип, с макрокосмическим античным постижением: «<...> божественное зачатие, возвышение духа, сила бытия» [351, s. 415]. Именно благодаря зачатию воспринимается непрекращающаяся работа природы, в которой, считал Г. Гауптман, женщина и женственность выступают на передний план. В женщине природа продолжает саму себя, зачатие – это дорога к бессмертию, дорога к вечности, женщина-мать является воплощением мира, самой жизни, – подобные мысли, наиболее полно высказанные Баховеном, развивал современник Г. Гауптмана В. Бельше, отчасти Ю. Харт. Г. Гауптман создает драму о женщине, которая лишается своего природного права – материнства.

В тексте драмы указывается, что Роза хотела родить ребенка, готовилась стать матерью, видела в этом высокий долг и высшее предназначение женщины. В этом плане необходимо обратить внимание на драматически своеобразное построение диалога Розы и госпожи Флам во втором действии. Говорит практически одна госпожа Флам, она произносит монолог, в котором звучит панегирик материнству. Госпожа Флам уверенно сообщает, что ей нет дела до отцов, зато она знает, что такое мать, дитя – это всегда радость («Ich

¹⁴ Подобный модернистский синтез имеет глубокую основу. Она ярко прослеживается в пророческих словах, представленных в конце первого письма Павла: «Собираясь на вечерю, братия мои, друг друга ждите». Вечеря – собрание многих людей, каждый из которых должен забыть о возможных разногласиях с другими, различия исчезают, всем необходимо духовно соединиться, стать одним целым – «ждать» друг друга. Не случайно Курциус, говоря о согласовании противоречивых канонов, приводит в пример первое послание Павла к коринфянам-язычникам. Курциусу важно в данном случае подчеркнуть, что «письма Павла старше, чем Евангелие, а старше Писем – таинство Причастия. Это создаёт мировоззренческие возможности для соединения воедино различных канонов» [300, s. 263].

hab ane eenzige Sache gelernt: neemlich was ane Mutter is hier uff der Erde <...> Mir sein ieberhaupt de Väter ganz gleichgiltig» [53, s. 204], «Mir miss'n de Kinder doch selber zur Welt bring'n. <...> Freu dich! Ma soll sich freun uff sei Kind» [53, s. 205]). Роза полностью согласна с ней, выражает свое умиление и восхищение через красноречивые жесты – бросается к ногам госпожи Флам, целует ее руки. Через пантомиму, через особые внешние движения происходит, как показывает Г. Гауптман, молчаливый внутренний диалог, вернее пантомимный ответ на слова госпожи Флам. Розе стыдно вслух сказать то, что угадывает по ее поведению госпожа Флам, однако в конце, побежденная силой аргументов, она говорит то, что соответствует ее природному настрою, ее природной сути, – она очень рада, что у нее скоро родится ребенок. Однако в финале Роза утверждает, что удушила ребенка, совершила то страшное действие, на которое были обречены в силу различных обстоятельств героини трагедий прошлого. Именно данное, довольно-таки странное, заявление героини и позволило литературоведам включить Розу в плеяду детоубийц.

Между тем утверждать, что Роза убила свое дитя, никак нельзя. Г. Гауптман в данном случае не только ломает традицию, но и резко противостоит ей. Следует обратить внимание на некоторые факты личной биографии Г. Гауптмана – он участвовал в процессе против детоубийцы некоей Хедвиг Отто и как присяжный заседатель вынес ей оправдательный приговор. В дневниковых записях Г. Гауптмана, особенно 1903 года, когда завершилась работа над «Розой Бернд», много говорится о ребенке вообще. Под пером Г. Гауптмана возникает своего рода культ ребенка, его убийство мыслится Г. Гауптманом как страшное преступление, хотя он считает, что «никто не должен быть судьей! Осуждение всегда неправильно! Понятие суда – это высшая человеческая дерзость» [351, s. 56]. Г. Гауптман не считает себя вправе публично осуждать Хедвиг Отто, но сделать героиней своей драмы детоубийцу он не может и не хочет.

О таком нежелании Г. Гауптмана говорят ремарки, через которые постигается драматическая ситуативная неоднозначность. В четвертом действии госпожа Флам сообщает своему мужу о состоянии Розы, о котором он совершенно не подозревал. Госпожа Флам называет срок – уже чуть больше восьми недель («iber acht

Wochen» [53, s. 232]). Последнее действие, как сказано в ремарках, происходит в один день с четвертым, поздним вечером. Именно сейчас героиня и сообщает, что удушила ребенка. Однако подобный срок, чуть больше восьми недель, не создает возможности для появления на свет полноценного ребенка. Нет оснований предполагать и какие-либо искусственные действия Розы в отношении прерывания беременности. Следовательно, можно вести речь о самопроизвольном физиологическом свойстве организма, что явилось последствием страшного нервного срыва. Это физиологическое объяснение, подается драматургом в скрытой форме – через диалоги и авторские ремарки. Благодаря им раскрывается своеобразная тайна произведения – ребенок Розы умер, еще не родившись.

П. Штонди, работа которого «Теория драмы» оказала на Г. Гауптмана сильное влияние, назвал впоследствии произведения Г. Гауптмана «беззвучно-нереальными», имея в виду то, что писательская позиция Г. Гауптмана практически всегда скрыта, расшифровать ее крайне сложно. В этом плане следует обратить внимание на слова Розы в конце, она говорит дословно следующее: «Посмотрите, там, под вербою, лежит моя штучечка» (в русском переводе – «моя детка», что затрудняет верное прочтение) («<...> hinten am Pfarrfelde draußen <...> am Teiche <...> da kann a das Dingelchen sehn» [53, s. 260]). Слово «Dingelchen» имеет значение чего-то малого, незначительного, несущественного. Заставляя героиню произнести слово «Dingelchen» применительно к ребенку, автор тем самым этимологически снимает с нее подозрение в детоубийстве. Женщина не может, даже в состоянии умопомрачения, что характерно для Розы в данный момент, назвать своего ребенка «штучечкой», тем более такая женщина, как Роза – мечтавшая о детке, уже заранее приготовившаяся его безумно любить.

Возникает вопрос: почему же героиня говорит, что удушила ребенка? Для ответа на него необходимо учитывать особое драматическое движение – движение «вовнутрь». Так называл этот процесс Г. Гауптман и связывал его с таинственной, непостижимой, но весьма осязаемой жизнью души. Чтобы постигнуть ее, необходимо, писал Р. Штейнер (1861 – 1925), философ, мистик, духовидец, как называли его современники, «найти в себе

сокровенного, зачарованного бога, освободить его, заглянув вовнутрь, вглубь себя» [263, с. 140]. Роза Бернд, смотря вовнутрь, пытается интуитивно разобраться в ситуации. Каждая фраза героини в финале полна скрытого смысла, она реагирует на окружающую действительность лишь с позиции своих внутренних представлений. Роза видит жандарма, он связывается в ее сознании с внешним миром, ему Роза бросает упрек: «Вы задушили моего ребенка» («Ihr hott mein Kind derwertgt» [53, s. 259]). Однако Г. Гауптман не может возлагать ответственность только на окружающих, оправдывать героиню тем, что ее погубил мир. Напротив, драматург всячески подчеркивает, что Роза не останется без помощи: о ней позаботится госпожа Флам, любящая ее почти как дочь, Розу не оставит Август. Несмотря на то, что Розе стыдно принимать от них помощь, но мысль о материальной и моральной защищенности проникла в ее подсознание. Но она осуждает лишь одного человека, из-за которого произошли все ее несчастья, – Штрекмана. Поэтому, когда жандарм говорит, что пришел по делу Штрекмана, Роза, отныне слабо воспринимающая связную речь, слышит лишь одно слово «Штрекман». Отсюда ее реакция: «Это Штрекман задушил моего ребенка» («Streckmann? Der hat mei Kind derwertgt!» [53, s. 259]). Но, обретя зачарованного бога, по образному определению Рудольфа Штейнера, Роза винит больше всего саму себя. Сердце ее переполнено любовью, и эта любовь основана на приобретенной и выстраданной мудрости сердца. Именно сейчас героиня Г. Гауптмана отдает себе отчет в том, что не смогла контролировать ту бурю чувств, которую вызвали у нее притязания Штрекмана, позволила аффектам завладеть ее сознанием, лишившись тем самым того главного, ради чего стоило претерпеть все беды – радости материнства: «Ich ha mei Kind mit a Hända derwertgt» [53, s. 259]. Тем самым драма Г. Гауптмана «Роза Бернд» прочитывается не как трагедия детоубийцы, подобно произведениям штюрмеров, а как величайшая драма женщины-матери, которая, познав и ощутив радости чувственной любви, не сумела сберечь ее сокровенную, мистическую сущность – ребенка.

Между тем сильнейшие душевные страдания Розы, которые, как ей кажется, приводят к полному отторжению от жизни (вынужденный отказ от любви, затем потеря ребенка), способствуют постижению мудрости сердца. Героиня Г. Гауптмана начинает постигать жизнь с

точки зрения «Sophia», того, что столь не свойственно ей было ранее. Роза воспринимала мир предельно конкретно – это был мир ее среды, мир тех людей, которые окружали ее. Такой мир не требовал особой мудрости, нравственный критерий «Sophia» казался излишним. С того момента, как у Розы просыпается интенсивная внутренняя жизнь, мир раскрывается перед ней иначе – конкретика исчезает, абстрактное обобщение приобретает характер необходимого внутреннего действия, такого, которое предполагает этика «Sophia». Глубокие страдания, определяемые частной ситуацией, способствуют глобальному, предельно широкому пониманию мира. Роза ощущает всеобщее одиночество, темноту, беспросветный мрак, ужас, отчаяние, все вокруг, в первую очередь ее отец, заключены в крошечную келейку и ничего не хотят знать, что происходит за стенами («Wenn ma bloß nicht aso alleene wäre!» [53, s. 249], «ei een kleen Kämmerla lebt ihr mitnander! Ihr wißt nischt, was außern der Kammer geschieht! Ich wiß!» [53, s. 256]). Речь ее предельно эмоциональна, почти после каждой фразы ставится знак восклицания, Г. Гауптман создает впечатление, что героиня с трудом, с огромным внутренним напряжением произносит слова. Это действительно так, ибо Роза находится в особом душевном состоянии – она получает живое откровение от себя самой, внутренне говорит сама себе сокровенное слово. У нее складывается трагическое представление о мире и людях, объяснимое в большей степени отсутствием у них той «искорки души», посредством которой, как полагал в свое время Мастер Экхарт, человек способен познать вещи изнутри, найти все в себе и себя во всем. Такую «искорку» приобретает Роза, она ею выстрадана, вымучена, озарена ее страданиями, постигается через них. Однако эта «искорка» способствует для героини Г. Гауптмана не отторжению от мира, как предлагали мистики прошлого, а, напротив, постижению его. Роза осознает, что окружающие люди, прежде составляющие сущность ее мира, живут без любви, без понимания и ощущения той «Philia», этический смысл которой кроется во внутреннем благорасположении всех к каждому и каждого ко всем. Но восприятие мира без «Philia» способствует глубокому проникновению в его этическую суть (вернее, в ее отсутствие) посредством «Sophia». Это очень важно для героини Г. Гауптмана, об этом свидетельствует и последняя сцена. Нельзя не заметить, что,

хотя она пронизана минорными настроениями, в ней ощущается если и не мажор, то по меньшей мере надежда на некоторое сглаживание ситуации в будущем. Союз с Августом теперь кажется более естественным, чем ранее. Он будет заключен на основе мудрой любви, света того внутреннего солнца, невидимые лучи которого пронзают страдающие души обоих. Не случайно последние слова в трагедии Г. Гауптман оставляет за Августом, он, видя душевные муки своей нареченной, говорит, что именно теперь они уживутся, отныне они созрели друг для друга, понимание наконец возникло («Mir wern mitnander a Auskumma hoan! Ei jeder Beziehung aso und aso. Itze sein mer vielleicht erst reif dazu» [53, s. 258]). Оба они постигли ценностное многообразие мира, богатство его этического космоса.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Литературоведческая оценка драмы Гауптмана «Роза Бернд». Согласны ли вы с ней? Почему?
2. О какой традиции в отношении «Розы Бернд» Гауптмана говорят литературоведы?
3. Особенности внутреннего движения драмы Гауптмана. В чем его динамика?
4. Какова связь с античной традицией в пьесе «Роза Бернд»?
5. Как вы понимаете, что античность становится той традицией, которая конструирует модерн, раскрывает его коммуникативные свойства?
6. Что вы можете рассказать о Гамане? Как его творения связаны с драмой Гауптмана?
7. Почему Гаман один из немногих верит в возрождение античности? На чем основана его концепция?
8. Каковы контекстные связи между Гаманом и Гауптманом?
9. Почему немецкую крестьянку Розу Бернд можно назвать античной героиней?
10. Как вы можете определить жанр этой драмы? Какова его смысловая нагрузка?
11. Каков внутренний сюжет драмы?

12. Почему весь разговор Розы и егеря Флама может быть определен как глобальная природная метафора? Каковы признаки и свойства этой метафоры?

13. Природная функция машиниста Штрекмана.

14. Чем вызвана так называемая надрывность диалога Розы и Штрекмана в третьем действии?

15. Почему Роза устраняется драматургом от внешнего действия? Чем вызвано подобное устранение?

16. С чем связан модернистский процесс детрукции традиционных образцов?

17. Можно ли назвать Розу детоубийцей? Почему?

18. Роль Августа в судьбе Розы? Как можно охарактеризовать этого героя?

19. Как вы понимаете, что Роза получает живое откровение от себя самой?

20. В чем смсл ее финальных речей?

21. Прочитайте отрывки из «Эмилии Галотти» Г. Лессинга
ответьте на вопросы

«Эмилия Галотти» Г. Лессинг

Действие второе

Действие происходит в зале в доме Галотти.

Явление первое

Клаудия Галотти и Пирро.

Клаудия (входя, обращается к Пирро, появляющемуся с другой стороны). Какой это всадник въехал во двор?

Пирро. Наш господин, сударыня.

Клаудия. Супруг мой? Возможно ли?

Пирро. Он следует за мной.

Клаудия. Так нежданно? (Спешит ему навстречу.) Ах! Мой дорогой!

Явление второе

Те же и Одоардо Галотти.

Одоардо. С добрым утром, моя милая! Не правда ли, это называется удивить?

Клаудия. И самым приятным образом! Если только за этой неожиданностью ничего не скрывается.

Одоардо. Ничего более! Не беспокойся... Счастье этого дня заставило меня рано проснуться. Утро было так прекрасно. Путь так недалек. Я думал, что у вас тут столько дела... Мне пришло в голову, что вы можете легко о чем-нибудь позабыть... Одним словом, я приезжаю, смотрю и тотчас же уезжаю обратно... Где Эмилия? Наверно, занята нарядами?

Клаудия. Занята своей душой! Она слушает мессу. "Сегодня больше, чем в любой другой день, нужно молить о милости всевышнего", сказала она, бросила все, накинула вуаль и поспешила...

Одоардо. Совсем одна?

Клаудия. Тут несколько шагов...

Одоардо. Достаточно и одного, чтоб оступиться.

Клаудия. Не сердитесь, мой дорогой. Пойдемте ко мне - минуту отдохнуть и закусить, если хотите.

Одоардо. Как хочешь, Клаудия, только она не должна была идти одна...

Клаудия. А вы, Пирро, оставайтесь здесь в прихожей и не допускайте сегодня никаких посетителей.

Явление третье

Пирро и вскоре за тем Анжело.

Пирро. Которые являются только из любопытства... О чем только они меня не спрашивали за последний час! Кто это идет?

Анжело (выглядывает из-за сцены. Он в коротком плаще, которым прикрывает лицо; шляпа надвинута на лоб). Пирро!.. Пирро!..

Пирро. Знакомый?

Анжело входит и распахивает плащ. О небо! Анжело? Ты ли это?

Анжело. Как видишь. Я уже давно хожу возле дома, чтобы поговорить с тобой... Два слова...

Пирро. И ты решаешься снова показываться среди людей? Ведь после того последнего убийства тебя объявили вне закона. За твою голову назначена награда.

Анжело. Но ты ведь не хочешь заслужить ее!

Пирро. Чего тебе надо? Прошу тебя, не делай меня несчастным.

Анжело. Не этим ли? (Показывает ему кошелек с золотом.) Бери! Это твое!

Пирро. Мое?

Анжело. Разве ты забыл? Твой прежний хозяин, немец...

Пирро. Молчи о нем!

Анжело. Которого ты привел к нам в ловушку, на дороге в Пизу...

Пирро. Если бы нас кто-нибудь услышал!

Анжело. Он был так любезен, что оставил нам и драгоценный перстень... Разве ты не знаешь? Этот перстень был слишком драгоценен, чтобы сразу же обратить его в деньги и не вызвать подозрений. Но наконец это мне удалось. Я получил за него сто пистолей. Вот это - твоя часть. Возьми!

Пирро. Я ничего не хочу... Оставь все себе.

Анжело. Как хочешь! Если тебе все равно, за сколько ты продаешь свою голову... (Делает вид, что хочет снова спрятать кошелек.)

Пирро. Ну, давай сюда. (Берет деньги). Ну, а еще что? Ведь не только ради этого ты разыскал меня...

Анжело. Тебе это кажется невероятным?.. Негодяй! Да что ты о нас думаешь?.. Что мы способны присваивать чужое добро? Это, может быть, принято у так называемых порядочных людей, но не у нас... Прощай! (Делает вид, будто хочет уйти, и возвращается.) Я должен все-таки спросить у тебя одну вещь. Старый Галотти совершенно один прискакал в город. Что ему нужно?

Пирро. Ничего ему не нужно. Просто проехался верхом. Его дочь сегодня вечером в их родовом поместье венчается с графом Аппиани. Он не может дожидаться часа...

Анжело. И скоро уезжает обратно?

Пирро. Так скоро, что застанет тебя здесь, если ты еще замешкаешься. Но у тебя нет никакого умысла против него? Берегись. Он - человек...

Анжело. Разве я его не знаю? Разве я не служил у него под началом? Если бы еще у него было чем поживиться! Когда едут молодые?

Пирро. Примерно в полдень.

Анжело. Много будет провожатых?

Пирро. Поедут в одной карете - мать, дочь и граф. Несколько друзей приедут из Сабьонетты в качестве свидетелей.

Анжело. А слуги?

Пирро. Только двое, не считая меня. Я поеду верхом впереди.

Анжело. Это хорошо. Еще вопрос. Чья карета? Ваша или графа?

Пирро. Графа.

Анжело. Плохо! Там еще фореитор да кучер-силач. Все же...

Пирро. Удивляюсь! Чего тебе надо?.. Какие-то драгоценности, что могут быть у невесты, вряд ли стоят труда...

Анжело. Зато стоит сама невеста!

Пирро. И в этом преступлении мне также придется быть твоим общником?

Анжело. Ты поедешь верхом впереди. Скачи себе и скачи! Да не оглядывайся назад!

Пирро. Ни разу!

Анжело. Как? Мне почудилось, ты хочешь разыграть роль совестливого человека... Ну, молодчик! Я думаю, ты знаешь меня. Если ты проболтаешься... если хоть что-нибудь окажется не так, как ты мне описал...

Пирро. Но, Анжело, во имя неба!

Анжело. Делай так, как тебе сказали. (Уходит.)

Пирро. Ах! Стоит дьяволу ухватить тебя за один лишь волосок, и ты навсегда в его власти! О, я несчастный!

Явление четвертое

Одоардо и Клаудия Галотти, Пирро.

Одоардо. Ее слишком долго нет. Я не могу больше...

Клаудия. Еще минуту, Одоардо! Она будет огорчена, если не увидит тебя.

Одоардо. Я должен еще завернуть к графу. С трудом могу дождаться мига, когда назову моим сыном этого достойного молодого человека. Все в нем меня восхищает! И больше всего решение жить уединенно в отеческих долинах.

Клаудия. У меня сердце разрывается, когда об этом думаю... Неужели мы должны совсем потерять нашу единственную, нашу милую дочь!

Одоардо. Что ты называешь потерять ее? Знать, что она в объятиях любви? Не смешивай радость, которую она приносит тебе, с ее счастьем. Ты хочешь оживить мое давнее подозрение, будто шум и рассеяние света, близость двора, скорее, чем необходимость дать нашей дочери приличное воспитание, побудили тебя остаться с нею здесь, в городе, вдали от мужа и отца, который так любит вас.

Клаудия. Как это несправедливо, Одоардо! Но позволь мне сегодня

привести один-единственный довод в пользу этого города, этой близости ко двору, который так ненавистен твоей строгой добродетели. Здесь, только здесь любовь могла соединить созданных друг для друга. Только здесь граф мог найти Эмилию и нашел ее.

Одоардо. Это я допускаю. Но, добрая моя Клаудия, разве ты права потому только, что исход дела оправдывает тебя!.. Хорошо, что так кончилось с этим городским воспитанием! Не будем считать себя мудрыми там, где нам только посчастливилось! Хорошо, что так кончилось!.. Теперь они, назначенные друг для друга, соединились. Пусть же теперь они отправятся туда, куда призывает их невинность и тишина... Что делать здесь графу? Гнуть спину, льстить и ползать да стараться взять верх над разными Маринелли, чтобы добиться, наконец, успеха, которого ему не нужно? Чтобы удостоиться в конце концов почестей, которые для него ничто?.. Пирро!

Пирро. Я здесь.

Одоардо. Ступай, отведи моего коня к дому графа. Я приду вслед за тобой и поеду оттуда.

Пирро уходит.

Зачем графу здесь служить, когда там он может повелевать? К тому же ты не думаешь, Клаудия, о том, что он из-за нашей дочери окончательно портит свои отношения с принцем. Принц ненавидит меня.

Клаудия. Может быть, меньше, чем ты опасаешься.

Одоардо. Опасаешься? Очень я этого опасаюсь!

Клаудия. Говорила ли я тебе, что принц видел нашу дочь?

Одоардо. Принц? Где же?

Клаудия. У канцлера Гримальди на последнем вечере, который он удостоил своим присутствием. Он проявил к ней такую благосклонность...

Одоардо. Такую благосклонность...

Клаудия. Он так долго беседовал с ней...

Одоардо. Беседовал с ней?

Клаудия. Повидимому, был так очарован ее веселостью и остроумием...

Одоардо. Так очарован?

Клаудия. Так усердно превозносил ее красоту...

Одоардо. Превозносил? И ты рассказываешь все это мне с таким восторгом? О Клаудия! Клаудия! Тщеславная, безумная мать!

Клаудия. Почему же?

Одоардо. Ну, хорошо, хорошо! И с этим кончено! Ах, когда я только себе представляю... Вот куда меня можно было бы так смертельно ранить!.. Слостолубец, который восхищается, домогается своего...

Клаудия! Клаудия! Одна мысль об этом приводит меня в бешенство... Ты должна была сейчас же известить меня... Однако мне бы не хотелось сегодня говорить тебе что-нибудь неприятное. А если я задержусь (она хватает его за руку), это непременно случится. Поэтому пусти меня! С богом, Клаудия! Надеюсь, вы благополучно приедете вслед за мной!

Явление пятое

Клаудия. Что за человек! О, грубая добродетель!.. Если только она заслуживает этого имени. Все кажется ему подозрительным, достойным кары!.. Если это называется знанием людей, то кто желал бы обладать этим знанием?.. Но где же Эмилия? Принц - враг ее отца. Следовательно, если он обратил свой взор на дочь, то единственно для того, чтоб ее опозорить.

Явление шестое

Эмилия и Клаудия Галотти.

Эмилия (вбегает, в страхе и смятении). Слава богу! Слава богу! Теперь я в безопасности. Или он и сюда последовал за мной? (Откинув вуаль и увидев мать.) Не преследует ли он меня, матушка? Нет, благодарение небу!

Клаудия. Что с тобой, дочь моя? Что с тобой?

Эмилия. Ничего, ничего...

Клаудия. Ты так дико озираешься вокруг? И вся дрожишь?

Эмилия. Что мне пришлось выслушать! И где, где должна была я это услышать!

Клаудия. Я думала, ты в церкви...

Эмилия. Там это и случилось. Что церковь и алтарь пороку? Ах, матушка! (Бросается в ее объятия.)

Клаудия. Говори, дочь моя... Не мучь меня этими страхами... Что могло случиться с тобой плохого там, в храме?

Эмилия. Никогда моя молитва не должна была бы быть более искренней *и горячеей, чем сегодня. И никогда она не была более далекой от этого.

Клаудия. Мы - только люди, Эмилия. Молитвенный дар не всегда в

нашей власти. Для неба желание молиться - уже молитва.

Эмилия. И желание грешить - уже, грех.

Клаудия. Этого моя Эмилия не могла желать!

Эмилия. Нет, матушка. Господня милость не дала мне пасть так низко... Но чужой порок может и против нашей воли сделать нас своим сообщником!

Клаудия. Приди в себя! Соберись с мыслями, насколько это возможно... Скажи мне: что с тобой случилось?

Эмилия. Только я преклонила колена - дальше от алтаря, чем обычно, потому что я слишком поздно пришла... только стала возносить мое сердце к всевышнему, как кто-то занял место вплотную сзади меня, совсем вплотную сзади меня! Я не могла отодвинуться ни вперед, ни в сторону, как ни хотела: я боялась, что молитва кого-либо из соседей помешает мне сосредоточиться... Молитва! Вот самое страшное, чего я боялась... Но прошло немного времени, и я услышала совсем у своего уха... после глубокого вздоха... не имя святого., а имя... не сердитесь, матушка, имя вашей дочери... Мое имя... О, если бы удар грома не дал мне дольше слушать!.. Он говорил о красоте, о любви... Он жаловался, что этот день, означающий счастье для меня, навсегда делает его несчастным... Он заклинал меня... Мне пришлось все это выслушать. Но я не оборачивалась. Я хотела показать вид, будто ничего не слышу. Что могла я сделать еще?.. Молить моего доброго ангела, чтобы он поразил меня глухотой, хотя бы даже навеки! Я молила его об этом. Единственно об этом могла я молиться... Наконец пришло время снова подняться. Служба кончилась. Я дрожала, боясь увидеть того, кто осмелился позволить себе такую наглость. И когда я обернулась и когда я его увидела...

Клаудия. Кого, дочь моя?

Эмилия. Угадайте, матушка, угадайте... Мне казалось, что земля разверзнется подо мной... Его самого.

Клаудия. Кого же самого?

Эмилия. Принца.

Клаудия. Принца!.. Да будет благословенно нетерпение твоего отца, который только что был здесь и не захотел тебя дожидаться!

Эмилия. Отец был здесь и не захотел меня дожидаться?

Клаудия. Если бы ты в твоём смятенье и ему рассказала все это...

Эмилия. Что же, матушка? Что ж он мог бы осудить во мне?

Клаудия. Ничего, так же, как и во мне. И все же, все же... Ах, ты не знаешь твоего отца! В своем гневе он смешал бы преступника с невинной жертвой. В бешенстве ему бы показалось, что я способствовала тому, чего я не могла ни предупредить, ни предвидеть. Но дальше, дочь моя, дальше! Когда ты узнала принца... Я надеюсь, что ты достаточно овладела собой и выразила ему взглядом все презрение, которого он заслуживает.

Эмилия. Я не овладела собой, матушка. После первого взгляда, когда я его узнала, у меня нехватило мужества еще раз на него посмотреть. Я побежала...

Клаудия. А принц за тобой...

Эмилия. Я этого не знала, пока на паперти не почувствовала, как меня схватили за руку. Это был он! От стыда я должна была остановиться. Вырваться от него? Но это обратило бы на нас внимание проходящих. Вот единственная мысль, на которую я была еще способна или о которой еще помню. Он говорил, и я ему отвечала. Но что говорил он, что я отвечала... если вспомню, - да... тогда я расскажу вам, матушка. Сейчас я ничего не знаю. Я была как в беспамятстве. Тщетно пытаюсь припомнить, как вырвалась я от него и выбежала прочь. Я опомнилась уже на улице. И слышу, как он бежит за мной, и слышу, как он вслед за мной вступает в дом, вместе со мной поднимается по лестнице...

Клаудия. У страха глаза велики, дочь моя! Никогда не забуду, с каким выраженьем лица ты вбежала... Нет, он не мог осмелиться следовать за тобой сюда... Боже! Боже! Если бы твой отец это знал! Как он рассвирепел, когда узнал, что принцу доставило удовольствие встретиться с тобой на днях... Теперь успокойся, дочь моя. Сочти за сон все то, что с тобой случилось. Ведь это будет иметь, еще меньше последствий, чем сон. Сегодня все эти преследования окончатся для тебя.

Эмилия. Нет; матушка. Граф должен это знать. Я должна рассказать ему.

Клаудия. Ради всего на свете - не надо! Зачем это? К чему? Разве ты хочешь из-за пустяков - ну, конечно же, из-за пустяков - встревожить его? Даже если бы он сейчас и не встревожился, знай, дитя, что яд, который не действует сразу, тем не менее остается опасным ядом. Что не производит никакого впечатления на жениха, может подействовать

на мужа. Жениху может даже показаться лестным победить такого важного соперника. Но когда он его уже победит, ах, дитя мое... как часто жених становится тогда совершенно другим существом. Да хранит тебя твоя звезда от этого испытания.

Эмилия. Вы знаете, матушка, как охотно я во всем признаю превосходство вашего ума... Но если он узнает от другого, что принц сегодня говорил со мной? Разве мое умолчание рано или поздно не умножит его тревоги? Я все же думаю, что лучше мне ничего не таить от него на сердце.

Клаудия. Слабость! Слабость влюбленной! Нет, ни в каком случае, дочь моя! Не говори ему ничего. Не показывай ему и вида.

Эмилия. Хорошо, матушка! У меня нет своей воли, когда я с вами. Ах! (Глубоко вздохнув.) Теперь мне опять стало совсем легко. Какое я глупое, пугливое создание! Не правда ли, матушка? Я могла при этом и совсем иначе себя вести и все же была бы не более виновата, чем сейчас.

Клаудия. Я не хотела тебе этого говорить, пока твой собственный здравый смысл не скажет тебе того же. И я знала, что он тебе это скажет, как только ты снова придешь в себя... Принц - человек галантный. Ты слишком мало привыкла к языку галантности, а он ничего и не значит. На этом языке простая любезность становится чувством, комплимент - клятвой, каприз - желанием, желание - умыслом. Ничто звучит на этом языке как все, и все на нем значит то же, что ничего.

Эмилия. О матушка! Если так, то я с моими опасениями должна была показаться и вовсе смешной! Конечно, мой милый Аппиани ничего не узнает об этом! Он легко мог бы счесть меня скорее тщеславной, чем добродетельной. Вот он сам сюда идет. Это его шаги.

Явление седьмое

Те же и граф Аппиани.

Аппиани (входит, глубоко задумавшись, опустив глаза; он приближается, не замечал Эмилии, пока она сама не подбегает к нему). Ах, моя дорогая! Я не ожидал встретить вас в гостиной.

Эмилия. Я бы желала, чтобы вы, граф, были веселее даже там, где вы не ожидаете меня встретить... Так торжественны? Так задумчивы? Разве этот день не заслуживает более радостных порывов?

Аппиани. Он стоит большего, чем вся моя жизнь. Но он полон для меня такого блаженства, что, может быть, само это блаженство делает

меня столь задумчивым или, как вы называете, торжественным. (Заметив мать Эмилии.) Ах, и вы здесь, сударыня! Скоро я буду называть вас именем более нежным!

Клаудия. И оно будет моею величайшей гордостью! Как ты счастлива, моя Эмилия! Почему твой отец не пожелал разделить нашей радости?

Аппиани. Я только что вырвался из его объятий, вернее - он из моих. Моя Эмилия, что за человек ваш отец! Образец всех мужских добродетелей. В какую высь поднимается моя душа, когда я с ним! Моя решимость всегда быть добрым и благородным никогда не бывает сильнее, чем когда я его вижу, чем когда я думаю о нем. И чем же еще, как не воплощением этого желания, я могу сделать себя достойным чести называться его сыном, быть вашим, моя Эмилия?

Эмилия. И он не пожелал меня подождать!

Аппиани. Я думаю, это потому, что Эмилия в это краткое посещение слишком бы потрясла его, слишком овладела бы всей его душой.

Клаудия. Он думал, ты занята своим свадебным нарядом, а услышал...

Аппиани. То, что и я услышал от него с умилением и восторгом... Как прекрасно, моя Эмилия! Я найду в вас благочестивую жену, которая притом же не гордится своим благочестием.

Клаудия. Все же, дети мои, надо делать одно и не забывать о другом! Уже время. Займись же, Эмилия, приготовлениями!

Аппиани. Зачем, сударыня?

Клаудия. Неужели вы хотите вести ее к алтарю вот в этом платье?

Аппиани. Право, я только сейчас заметил. Кто может смотреть на вас, Эмилия, и думать о вашем наряде?.. Почему бы ей не итти под венец такой, как сейчас?

Эмилия. Нет, милый граф, не такой, не совсем такой, но и не очень нарядной, нет, не очень... Одна минута - и я буду готова... На мне не будет ни одного из тех драгоценных камней, которые подарило мне ваше расточительное великодушие. Не надену ничего, решительно ничего, что подобало бы для этих драгоценностей! Я могла бы возненавидеть эти камни, если бы мне их подарили не вы... Ведь они мне приснились три раза!

Клаудия. Как! Я об этом ничего не знаю.

Эмилия. Мне снилось, будто я их надела и каждый камень вдруг превратился в жемчужину. А жемчуг, матушка, жемчуг ведь означает слезы.

Клаудия. Дитя! Толкование снов само похоже на сновидение. Разве ты раньше не предпочитала жемчуг другим камням?

Эмилия. Конечно, матушка, конечно...

Аппиани (задумчиво и меланхолично). Означает слезы, означает слезы...

Эмилия. Как? Это вас поражает? Вас?

Аппиани. Да. Мне следовало бы стыдиться. Однако когда воображение уже настроилось на грустные образы...

Эмилия. Почему оно так настроено? А что вы скажете о том, что я надумала? Что было на мне, какой был у меня вид, когда я понравилась вам впервые? Вы еще помните?

Аппиани. Помню ли я еще? В мыслях я не вижу вас иной. И вижу вас такой и тогда, когда вижу вас иной.

Эмилия. Итак, платье того же цвета, того же покроя, свободное, развевающееся.

Аппиани. Чудесно!

Эмилия. А волосы...

Аппиани. В их естественном темном блеске, в локонах, как их создала сама природа.

Эмилия. Не забывайте и о розе в волосах! Хорошо же! Немножко терпения и я такой предстану перед вами!

Явление восьмое

Граф Аппиани, Клаудия Галотти.

Аппиани (грустно глядит вслед Эмилиии). Жемчуг означает слезы... Немножко терпения! Да, если бы время существовало только вне нас!.. Если бы минута на циферблате не могла растянуться на целые годы внутри нас!..

Клаудия. А ведь Эмилия и правильно и быстро заметила, граф, что вы сегодня серьезней обычного. Сейчас, когда только один шаг отделяет вас от цели ваших желаний, может быть вы раскаиваетесь, что это было целью ваших желаний?

Аппиани. Ах, матушка, как можете вы подозревать в этом вашего сына? Но сегодня я в самом деле необычайно грустен и мрачен. Видите ли, сударыня, быть на расстоянии какого-нибудь шага от цели

или совсем не приблизиться к ней - в сущности одно и то же. Все, что я вижу, все, что слышу, все, о чем грежу, - все со вчерашнего и позавчерашнего дня внушает мне эту истину. Эта мысль цепляется ко всякой мысли, которая приходит мне в голову. Что бы это было? Я не пойму.

Клаудия. Граф, вы меня тревожите.

Аппиани. Одно к одному! Я стал раздражительным. Я сержусь на друзей, на себя самого.

Клаудия. Как так?

Аппиани. Мои друзья настоятельно требуют, чтоб я хоть слово сказал принцу о моей женитьбе, прежде чем она совершится. Они признают, что я не обязан этого делать, но приличие этого требует. И я был настолько слаб, что обещал им. Сейчас я собирался к нему ехать.

Клаудия (в изумлении). К принцу?

Явление девятое

Те же и Пирро, тотчас вслед за ним Маринелли.

Пирро. Сударыня, маркиз Маринелли остановился перед домом и спрашивает графа.

Аппиани. Меня?

Пирро. Вот и он сам. (Открывает дверь и выходит.)

Маринелли. Прошу извинить меня, сударыня. Граф, я был у вас и узнал, что вы здесь. У меня к вам неотложное дело. Сударыня, я еще раз прошу извинения. Это отнимет несколько минут.

Клаудия. Я не хочу затягивать эти минуты. (Кланяется и уходит.)

Явление десятое

Маринелли и Аппиани.

Аппиани. Итак, сударь?

Маринелли. Я пришел от лица его светлости принца.

Аппиани. Что ему угодно?

Маринелли. Я горжусь, что мне выпало сообщить вам о столь высокой милости. И если граф Аппиани упорно не хочет признать в моем лице одного из своих преданнейших друзей...

Аппиани. Нельзя ли без предисловий, если смею просить?

Маринелли. Хорошо! Принц должен тотчас же отправить к герцогу Массанскому посланника по случаю своей свадьбы с его дочерью. Он долго не мог решиться, кого назначить. Наконец его выбор, граф, пал на вас.

Аппиани. На меня?

Маринелли. И это произошло не без моего содействия, если дружбе разрешается быть хвастливой.

Аппиани. Право, вы ставите меня в затруднительное положение - не знаю, как благодарить вас. Я давно уже перестал ожидать, что принц соизволит дать мне какое-нибудь поручение.

Маринелли. Я уверен, что ему только не доставало достойного вас случая. А если и этот случай недостаточно достоин такого человека, как граф Аппиани, то, конечно, моя дружба была слишком поспешна в своем усердии.

Аппиани. Дружба, дружба, на каждом третьем слове! С кем же я говорю? О дружбе с маркизом Маринелли я никогда не мечтал.

Маринелли. Граф, сознаю свою ошибку, непростительную ошибку, что пожелал стать вашим другом без вашего согласия. Впрочем, не все ли равно? Милость принца и предлагаемая вам честь остаются в прежней силе. Я не сомневаюсь, вы с радостью воспользуетесь ими.

Страница 10 из 24

Аппиани (после некоторого раздумья). Конечно.

Маринелли. Так поедем.

Аппиани. Куда?

Маринелли. В Дозало, к принцу. Все уже готово, и вы должны уехать сегодня же.

Аппиани. Что вы говорите? Сегодня же?

Маринелли. И лучше тотчас же. Дело крайне спешное.

Аппиани. В самом деле? В таком случае мне очень жаль, что я вынужден отказаться от чести, которую мне оказывает принц.

Маринелли. Как?

Аппиани. Сегодня выехать я не могу... и завтра тоже не могу... и послезавтра тоже!

Маринелли. Граф, вы шутите!

Аппиани. С вами?

Маринелли. Бесподобно! Если шутка относится к принцу, то она тем забавней... Вы не можете ехать?

Аппиани. Нет, сударь, нет... И я надеюсь, что сам принц признает мое извинение заслуживающим внимания.

Маринелли. Мне было бы любопытно его услышать.

Аппиани. О, безделица! Я, видите ли, сегодня женюсь.

Маринелли. Ну? Так что же?

Аппиани. Что же?.. Что же?.. Ваш вопрос необычайно простодушен.

Маринелли. Бывали примеры, граф, когда свадьба откладывалась. Я, конечно, не думаю, что этим всегда оказывали услугу невесте или жениху. Дело может иметь и свою неприятную сторону. Но все же, думается мне, приказание государя...

Аппиани. Приказание государя? Государя? Государь, которого сам себе избираешь, собственно говоря, не вполне и государь. Я согласен с тем, что вы обязаны принцу безусловным повиновением. Но я - нет. Я прибыл ко двору принца по своей охоте. Я хотел иметь честь ему служить, но не быть его рабом. Я - вассал сюзерена более могущественного...

Маринелли. Могущественный или слабый, повелитель есть повелитель.

Аппиани. Разве я стану с вами спорить об этом? Довольно! Передайте принцу то, что вы от меня слышали. Скажите: мне очень жаль, что я не могу воспользоваться его милостью, ибо именно сегодня я вступаю в союз, который составляет все мое счастье...

Маринелли. Не хотите ли вы заодно сообщить ему - с кем?

Аппиани. С Эмилией Галотти.

Маринелли. С девицей из этого дома?

Аппиани. Из этого дома.

Маринелли. Гм! Гм!

Аппиани. Что вам угодно?

Маринелли. Я бы думал, что в таком случае представляется менее затруднительным отложить обряд до вашего возвращения.

Аппиани. Обряд? Только обряд?

Маринелли. Добрые родители не будут смотреть на это так строго.

Аппиани. Добрые родители?

Маринелли. А Эмилия уж несомненно останется вашей.

Аппиани. Уж и несомненно? Вы с вашим "несомненно" - несомненно самая подлинная обезьяна!

Маринелли. Вы это обо мне, граф?

Аппиани. Почему бы и нет?

Маринелли. Гром и молния! Мы еще поговорим!

Аппиани. Ба! Обезьяна презлая, но...

Маринелли. Проклятие! Граф, я требую удовлетворения!

Аппиани. Это само собой разумеется.

Маринелли. И получил бы его теперь же, только я не хочу портить такой день нежному жениху.

Аппиани. Добросердечное создание! Нет! Нет! (Хватает его за руку.) В Массу я, разумеется, сегодня не поеду, но для прогулки с вами у меня времени достаточно. Пойдемте! Пойдемте!

Маринелли (вырывается и уходит). Терпенье, граф, терпенье!

Явление одиннадцатое

Аппиани и Клаудия Галотти.

Аппиани. Иди, гнусный человек! Ах! Это оказалось благотворным для меня. Кровь моя пришла в волнение. Я чувствую себя совсем по-другому - лучше.

Клаудия (поспешно входит, озабоченно). Боже! Граф!.. Я слышала бурный спор... Ваше лицо пылает. Что случилось?

Аппиани. Ничего, сударыня, решительно ничего. Камергер Маринелли оказал мне большую услугу. Он избавил меня от необходимости посетить принца.

Клаудия. Действительно?

Аппиани. Итак, мы можем выехать еще раньше. Пойду поторопить моих людей и сейчас же вернусь. Эмилия за это время тоже будет готова.

Клаудия. Граф, могу я быть совершенно спокойна?

Аппиани. Будьте совершенно спокойны, сударыня. (Выходит.)

Клаудия уходит в соседнюю комнату.

Явление четвертое

Маринелли и вскоре потом его слуга Баттиста с Эмилией.

Маринелли. Если только она не видела своими глазами, как он упал... А она не могла этого видеть, ведь она так поспешно умчалась... Вот она идет. Я тоже не хочу быть первым, на кого упадет ее взгляд. (Прячется в углу залы.)

Баттиста. Сюда пожалуйста, сударыня.

Эмилия (тяжело дыша). Ах!.. Ах!.. Благодарю вас, друг мой... Благодарю вас. Но боже, боже! Где я?.. И совсем одна! Где осталась моя матушка? Где граф? Ведь они идут за нами? Вслед за мной?

Баттиста. Я полагаю.

Эмилия. Вы полагаете? Вы не знаете? Вы ее не видели? Разве позади нас не стреляли?

Баттиста. Стреляли? Будто?

Эмилия. Конечно! И пуля настигла графа или матушку...

Баттиста. Сейчас пойду за ними.

Эмилия. Не уходите без меня... Я пойду с вами. Я должна пойти с вами. Пойдемте, мой друг!

Маринелли (внезапно появляется). Ах, сударыня! Какое несчастье или, вернее, какое счастье, какое счастливое несчастье доставило нам честь...

Эмилия (удивленно). Как? Вы здесь, сударь? Значит, я у вас? Извините меня, господин камергер. Недалеко отсюда на нас напали разбойники. Добрые люди пришли нам на помощь. Этот честный человек вынес меня из кареты и привел сюда... Но я страшусь мысли, что спасена я одна. Матушка моя еще в опасности. Позади нас даже стреляли. Ее, может быть, убили. А я жива еще. Простите меня... Я должна идти, я должна вернуться туда, где мне следовало остаться...

Маринелли. Успокойтесь, сударыня. Те, кто дорог вам, о ком вы так беспокоитесь, скоро будут с вами. Все же, Баттиста, ступай, сбегай туда. Они могут не знать, где находится ее милость. Они, может быть, ищут ее в одной из пристроек в саду. Приведи их тотчас же сюда!

Баттиста уходит.

Эмилия. Правда? Все они спасены? С ними ничего не случилось? Ах, какой это страшный день для меня! Но я не должна здесь оставаться. Я должна поспешить им навстречу...

Маринелли. К чему же, сударыня? Вы и так еле дышите, совсем без сил. Отдохните еще, соблаговолите пройти в другую комнату, там вам будет удобнее. Бьюсь об заклад, что принц там уже успокаивает дражайшую, почтенную вашу матушку и сейчас приведет ее к вам.

Эмилия. Кто? Как вы сказали?

Маринелли. Наш все милостивейший принц.

Эмилия (в сильном смущенье). Принц?

Маринелли. При первой вести он помчался вам на помощь. Он крайне возмущен, что на подобное преступление могли осмелиться так близко от его резиденции, почти на его глазах. Он приказал найти

преступников, и когда они будут пойманы, им назначат неслыханное наказание.

Страница 13 из 24

Эмилия. Принц? Где же я, в таком случае?

Маринелли. В Дозало, на вилле принца.

Эмилия. Какой случай! И вы думаете, что он сам может скоро прийти сюда? Но, конечно, вместе с моей матушкой?

Маринелли. Вот и он.

Явление пятое

Принц, Эмилия, Маринелли.

Принц. Где она? Где? Мы разыскиваем вас повсюду, прекраснейшая Эмилия. Вы хорошо чувствуете себя? Ну, тогда все хорошо! Граф и ваша матушка...

Эмилия. Ах, ваша светлость! Где они? Где моя матушка?

Принц. Недалеко отсюда. Совсем поблизости.

Эмилия. Боже, в каком состоянии я, может быть, увижу матушку или графа! Это, конечно, так! Ведь вы что-то скрываете от меня, ваша светлость. Я вижу, вы что-то скрываете от меня.

Принц. Да нет, нет! Дайте мне вашу руку и следуйте за мной без страха.

Эмилия (нерешительно). Однако... если с ними ничего не случилось... если предчувствие обманывает меня... почему же они не здесь? Почему они не пришли вместе с вами, ваша светлость?

Принц. Так поспешите же, сударыня, и вы увидите, как все страшные картины сразу исчезнут.

Эмилия. Что мне делать? (Ломает руки.)

Принц. Как, сударыня? Я внушаю вам подозрение?

Эмилия (бросается на колени перед принцем). У ваших ног, принц...

Принц (поднимая ее). Я крайне пристыжен... Да, Эмилия, я заслужил этот немой упрек. Мое поведение сегодня утром ничем нельзя оправдать... в лучшем случае его можно извинить. Простите меня за слабость. Я не должен был беспокоить вас никакими признаниями, от которых не мог ожидать никакого успеха. Я достаточно был наказан тем безмолвным смущением, с которым вы их слушали, или, вернее, не слушали... И этот случай, благодаря которому мне снова дано счастье видеть вас и говорить с вами, прежде чем исчезнут все мои надежды... этот случай я мог бы истолковать как знак благосклонной

судьбы... истолковать как чудесную отсрочку окончательного приговора, чтобы еще раз осмелиться просить о помиловании, но я хочу - не дрожите, сударыня! зависеть единственно и только от вашего взгляда. Ни единое слово, ни единый вздох не должен вас оскорбить... Только не терзайте меня вашим недоверием. Только не сомневайтесь ни на минуту в вашей неограниченной власти надо мной. Только бы вам никогда не приходило в голову, что вы нуждаетесь в чьей-либо защите от меня... А теперь идемте, сударыня... пойдете туда, где вас ожидает чудесная радость, которой вы более достойны. (Уводит ее почти насильно.) Следуйте за нами, Маринелли!

Страница 19 из 24

Орсина. Вы ничего не знаете?

Одоардо. Ничего.

Орсина. Добрый и милый отец. Чего бы я ни дала, чтобы вы были и моим отцом... Простите... Несчастные с такой готовностью привязываются друг к другу. Я бы честно хотела делить с вами скорбь и возмущение.

Одоардо. Скорбь и возмущение? Сударыня... Но я забыл... Говорите же.

Орсина. Что, если это единственная ваша дочь? Ваше единственное дитя? Впрочем, единственное или нет, разве не все равно? Несчастное дитя всегда единственное.

Одоардо. Несчастное?.. Сударыня!.. Впрочем, чего ж я хочу от нее?.. Но, клянусь богом, безумные так не говорят!

Орсина. Безумные? Значит, вот что он сказал вам обо мне. Ну, что же, это, может быть, еще не самая грубая его ложь. Я подозреваю что-то в этом роде!.. И верьте, верьте мне: кто при некоторых обстоятельствах не лишится рассудка, тому нечего лишаться.

Одоардо. Что мне думать?

Орсина. Вы не должны презирать меня! Ведь и у вас есть рассудок, добрый старик, и у вас... я вижу это по решительному выражению вашего лица... и у вас есть рассудок, а стоит сказать мне слово, и вы его лишитесь.

Одоардо. Сударыня! Сударыня! Я лишусь его еще до того, как вы мне скажете это слово, если вы не скажете мне его сейчас же!.. Скажите мне его! Скажите мне его! Или неправдой, неправдой будет то,

что вы принадлежите к числу тех безумных, которые достойны нашего сострадания, нашего уважения... Вы попросту глупы. У вас нет того, чего у вас и не было.

Орсина. Так слушайте же! С чего это вы решили, будто вы все уже знаете? Вы знаете, что Аппиани скончался?

Одоардо. Умер? Умер? Ах, сударыня, вы нарушаете уговор. Вы хотели лишить меня рассудка, а разрываете мне сердце.

Орсина. Это лишь так, между прочим! Но далее... жених убит, а невеста ваша дочь... то, что совершилось с ней, хуже смерти.

Одоардо. Хуже... хуже смерти?.. Но, значит, она при этом и умерла. Ведь я знаю только одно, что хуже...

Орсина. Нет, не умерла. Нет, добрый отец, нет! Она жива, она жива. Теперь-то она только начнет жить по-настоящему. Жизнь, полная наслаждений. Самая прекрасная, самая веселая, привольная жизнь, - до тех пор, пока она не кончится.

Одоардо. Но где же слово, сударыня, то единственное слово, которое должно меня свести с ума! Скажите же его! Не лейте ваш яд по капле. Одно это слово! Скорей!

Орсина. Хорошо. Составьте же его по слогам! Утром принц во время мессы говорил с вашей дочерью. После обеда она у него в его увеселительной... увеселительной резиденции.

Одоардо. Говорил с ней во время мессы? Принц с моей дочерью?

Орсина. С какой искренностью! С каким жаром! Им надо было договориться о немаловажном деле. И очень хорошо, если они договорились; очень хорошо, если ваша дочь добровольно укрылась на этой вилле. Таким образом, видите: это выходит не насильственное похищение, а всего лишь маленькое... маленькое убийство...

Одоардо. Клевета! Проклятая клевета! Я знаю мою дочь. Если было убийство, то было и похищение. (Дико озирается, в бешенстве топает ногой.) Ну, Клаудия! Ну, жена! Вот дожили до радости! О милостивый принц! О, какая исключительная честь!

Орсина. Что, подействовало, старик? Подействовало?

Одоардо. Я стою здесь перед разбойничьим логовом. (Шарит по карманам своего камзола и убеждается, что безоружен.) Удивительно, что я второпях не позабыл еще своих рук! (Ощупывает все карманы, словно ищет что-то.) Ничего! Решительно ничего! Нигде.

Орсина. Ах, я понимаю! Этим я могу вам помочь! Я принесла с собой. (Вынимает кинжал.) Возьмите! Возьмите скорей, пока никто нас не видит. У меня есть еще кое-что... Яд... Но яд - это только для нас, для женщин, это не для мужчин. Возьмите же его! (Передает ему кинжал.) Возьмите же!

Одоардо. Благодарю, благодарю... О, милое дитя, кто скажет, что ты безумная, тот будет иметь дело со мной.

Орсина. Спрячьте его, спрячьте скорее. У меня не будет случая воспользоваться им. От вас этот случай не уйдет. И вы этот случай - первый, самый лучший случай - вы не упустите его, если вы мужчина. Я - я только женщина, но я пришла сюда вооруженная, с твердым решением. Мы-то, мы можем во всем довериться друг другу, старик. Ведь мы оба оскорблены. Оскорблены тем же самым соблазнителем... Ах, если б вы знали... если бы вы знали, как беспредельно, как невыразимо, как невыносимо я им была оскорблена и еще буду оскорблена... Вы забыли бы свою обиду. Знаете ли вы меня? Я - Орсина. Обманутая, брошенная Орсина. Может быть, брошенная только из-за вашей дочери. Но при чем тут ваша дочь? Скоро он бросит и ее... Потом еще другую! А там опять другую! Ах! (Как бы в восторге.) Какая небесная фантазия! Если бы когда-нибудь все мы, целая толпа брошенных им, если бы все мы превратились в вакханок, в фурий, и он оказался бы среди нас, и мы бы растерзали его тело, разорвали бы его на части, рылись бы во внутренностях, чтобы найти сердце, то сердце, которое изменник обещал каждой из нас и ни одной не отдал. Ах! Вот это был бы праздник! Это был бы праздник!

Явление восьмое

Те же и Клаудия Галотти.

Клаудия (входя, осматривается и, увидев мужа, бросается к нему). Я угадала! Ах, наш защитник, наш спаситель! Так ты здесь, Одоардо? Ты здесь?.. По их шопоту, по их лицам я это поняла. Что мне тебе сказать, если ты еще ничего не знаешь?.. Что мне тебе сказать, если ты все знаешь? Но мы неповинны. Я неповинна. Дочь твоя неповинна. Неповинна, ни в чем не повинна.

<...> если ты все знаешь? Но мы неповинны. Я неповинна. Дочь твоя неповинна. Неповинна, ни в чем не повинна

Одоардо (при виде жены пытается овладеть собой). Хорошо, хорошо. Только успокойся, только успокойся и отвечай мне. (Обращаясь к графине.) Не подумайте, сударыня, чтобы я сомневался. Граф умер?

Клаудия. Умер.

Одоардо. Правда, что принц сегодня утром говорил с Эмилией во время мессы?

Клаудия. Правда. Но если бы ты знал, в какой ужас это ее повергло, в каком смятении вернулась она домой...

Орсина. Ну, что, солгала я вам?

Одоардо (с горьким смехом). Я и не желал этого. Вовсе не желал!

Орсина. Ну, как, сумасшедшая ли я?

Одоардо (в ярости ходит взад и вперед). О, и я еще тоже не сошел с ума!

Клаудия. Ты велел мне быть спокойной, и я спокойна. Милый мой муж, смею ли я... Смею ли я тебя просить...

Одоардо. Чего ты хочешь? Разве я не спокоен? Разве можно быть спокойнее, чем я? (Пересиливая себя.) Знает ли Эмилия о смерти Аппиани?

Клаудия. Знать этого она не может. Но я боюсь, что она подозревает, ведь его нет...

Одоардо. Что ж она? Плачет, сокрушается?

Клаудия. Нет, это уже прошло. Ты ведь знаешь ее характер. Она самая боязливая и вместе самая решительная из девушек. Она никогда не может совладать со своими первыми впечатлениями, но после минутного раздумья к ней возвращаются находчивость и самообладание. Она держит принца на расстоянии. Она говорит с ним таким тоном...

Одоардо, устрой только так, чтобы нам уехать отсюда.

Одоардо. Я приехал верхом... Что же делать?.. Впрочем, сударыня, вы ведь возвращаетесь в город?

Орсина. Конечно.

Одоардо. Не будете ли вы так добры взять мою жену с собой?

Орсина. Почему же нет? Я очень рада.

Одоардо. Клаудия! (Знакома ее с графиней.) Графиня Орсина. Дама большого ума. Мой друг, моя благодетельница. Ты должна поехать с ней, чтобы сейчас же прислать карету за нами. Эмилиии незачем больше ехать в Гвасталлу. Она поедет со мной.

Клаудия. Но... если только... Я не хотела бы разлучаться с дочерью.

Одоардо. Разве отец не будет около нее!? Его ведь, наконец, допустят к ней. Не возражай!.. Пойдемте, сударыни. (Тихо графине.) Вы обо мне услышите... Пойдем, Клаудия. (Уводит ее.)

Эмилия. Я думаю, что все потеряно и что мы должны быть спокойны.

Одоардо. И ты спокойна, потому что должна быть спокойна? Кто ты? Девушка? Дочь моя? Значит, мужчина и отец должен краснеть перед тобой. Но дай узнать: что ты разумеешь, когда говоришь "все потеряно"? Что граф убит?

Эмилия. А за что он убит? За что? Ах, значит, это правда, отец? Стало быть, правда - вся эта страшная повесть, которую я прочитала в глазах моей матери, влажных от слез? Где она? Куда она исчезла, отец мой?

Одоардо. Опередела нас... если мы только последуем за ней.

Эмилия. Чем скорее, тем лучше! Ведь если граф убит, если он убит из-за этого... из-за этого! Почему мы еще медлим здесь? Бежим скорее, отец!

Одоардо. Бежим? К чему это? Ты сейчас находишься и останешься в руках твоего похитителя.

Эмилия. Останусь в его руках?

Одоардо. И одна. Без матери, без меня.

Эмилия. Я - одна в его руках? Отец мой, никогда! Или вы мне не отец... Я - одна в его руках? Хороню, только оставьте меня, только оставьте меня... Я посмотрю, кто может меня удержать, кто может меня принудить, кто этот человек, который может принуждать другого человека.

Одоардо. Мне кажется, ты спокойна, дитя мое.

Эмилия. Да, спокойна. Но что вы называете быть спокойной? Сложить руки? Страдать незаслуженно? Сносить то, чего не должно?

Одоардо. Ах, если ты так думаешь! Дай обнять тебя, дочь моя! Я всегда говорил: женщину природа хотела сделать венцом творенья. Но она ошиблась при выборе глины: она взяла слишком нежную. В остальном же все лучше у вас, чем у нас. Ах, если это - твое спокойствие, то и я обретаю в нем вновь свой покой. Дай обнять тебя, дочь моя! Подумай только: под предлогом судебного следствия - о, адский

обман! - он отрывает тебя от нас и отвозит к Гримальди.

Эмилия. Отрывает меня? Меня отвозит? Хочет меня оторвать? Хочет меня увезти? Хочет? Это он хочет? Словно у нас нет своей воли, отец?

Одоардо. Я пришел в такую ярость, что схватился уже за этот кинжал (вынимает кинжал), чтобы пронзить сердце одному из них... нет, обоим.

Эмилия. Ради самого неба, не надо, отец! Эта жизнь - единственное, что дано порочным людям. Мне, отец, мне дайте этот кинжал.

Одоардо. Дитя, это не шпилька для волос.

Эмилия. Так пусть же шпилька станет кинжалом! Все равно.

Одоардо. Как? Неужели дошло до этого? Нет же, нет! Опомнись. Ведь и у тебя всего одна жизнь.

Эмилия. И всего одна невинность.

Одоардо. И она превышает всякого насилия.

Эмилия. Но не сильнее всякого соблазна... Насилие, насилие! Кто не даст отпора насилию? То, что называют насилием, это - ничто. Соблазн - вот настоящее насилие... В моих жилах кровь, отец, молодая, горячая кровь. И чувства мои - человеческие чувства. Я ни за что не отвечаю. Я неспособна бороться. Я знаю дом Гримальди. Это дом веселья. Один только час, проведенный там на глазах у моей матери... и в душе моей поднялось такое смятение, что вся строгость религии едва могла унять его в течение нескольких недель. Религии! И какой религии! Чтобы избежать этой беды, тысячи людей бросались в пучину. Теперь они причислены к лику святых! Дайте, отец, дайте мне этот кинжал!

Одоардо. Если бы ты знала, что это за кинжал!

Эмилия. Ну, а если я его не знаю. Неизвестный друг - все же друг. Дайте мне его, отец, дайте!

Одоардо. А если я тебе дам его... Вот он! (Отдаст ей кинжал.)

Эмилия. И вот! (Хочет заколоться, но отец вырывает у нее кинжал.)

Одоардо. Смотри, как быстро!.. Нет, это не для твоей руки.

Эмилия. Правда. Я должна шпилькой... (Ищет шпильку в волосах и натывается рукой на розу.) Ты еще здесь? Прочь! Тебе не место в волосах какой-нибудь... той, кем должна я стать по воле моего отца!

Одоардо. дочь моя!..

Эмилия. О отец, если я угадала вашу мысль... Но нет! Вы этого не хотите. Иначе зачем же вам медлить? (С горечью говорит, обрывая лепестки розы.) Был некогда отец, который, для того чтобы спасти дочь от позора, вонзил сталь в ее сердце и во второй раз дал ей жизнь. Но все эти подвиги в далеком прошлом. Таких отцов больше уж нет!

Одоардо. Нет, есть еще, дочь моя, есть еще! (Закалывает ее.) Боже, что я сделал! (Эмилия падает, он заключает ее в свои объятия.)

Эмилия. Сорвали розу, прежде чем буря унесла ее лепестки... Дайте мне, отец, поцеловать вашу руку.

Явление восьмое.

Те же, Принц и Маринелли.

Принц (входя). Что это? Эмилии дурно?

Одоардо. Ей очень хорошо! Очень хорошо!

Принц (подходя ближе). Что я вижу? О ужас!

Маринелли. Горе мне!

Принц. Бесчеловечный отец, что вы сделали?

Одоардо. "Сорвал розу, прежде чем буря унесла ее лепестки". Не так ли, дочь моя?

Эмилия. Не вы, отец... Я сама, я сама...

Одоардо. Не ты, дочь моя... Не ты! Не уходи из этого мира со словами лжи. Не ты, дочь моя! Это - твой отец, твой несчастный отец!

Эмилия. Ах, отец мой... (Умирает.)

Одоардо (бережно опускает ее на пол). Переселись в мир иной! Ну что же, принц? Нравится она вам еще? Возбуждает она еще вашу страсть и теперь, вся в этой крови, вопиющей об отмщении? (После паузы.) Но вы ожидаете, чем все это кончится? Вы, может быть, ждете, что я обращу эту сталь против самого себя, чтобы завершить мое деяние финалом из пошлой трагедии? Вы ошибаетесь. Вот! (Бросает кинжал к ногам принца.) Вот он лежит, кровавый свидетель моего преступления! Я пойду и сам отдамся в руки тюремщиков. Я иду и ожидаю вас как моего судью... А потом там... буду ждать вас пред лицом судии, который будет судить всех нас!

Принц (после молчания, во время которого он с ужасом и отчаянием смотрит на труп, обращаясь к Маринелли). Ну, подними ее. Что же? Ты не решаешься? Несчастный! (Вырывает у него кинжал.) Нет, твоя кровь не должна смешаться с этой кровью!.. Ступай, скройся навеки!..

Ступай, говорю я!.. Боже, боже!.. Неужели мало и того, что государи, к всеобщему несчастью, такие же люди, как все? Неужели еще и дьяволы должны прикидываться их друзьями?»

Вопросы:

- Как вы можете охарактеризовать Одорадо – отца Эмилии? Есть ли в нем сходство с отцом Розы Бернд из драмы Гауптмана? В Чем и как оно проявляется?

- Как Одорадо относится к жене?

- Охарактеризуйте их диалог

- Отношения Одорадо с графом Аппиани – женихом Эмилии. Почему Одорадо говорит, что не дождетя того мига, когда может назвать его сыном?

- Почему Клавдия – жена Одорадо – говорит о его суровой добродетели? В чем она проявляется?

- Что родители Эмилии говорят о принце? Какова позиция каждого?

Почему Одорадо называет Клавдию тщеславной, безрассудной матерью?

- Разговор Эмилии с матерью. Чем взволнована Эмилия? Что говорит ей мать в связи с этим?

- Почему Эмилия беседует с принцем? Ее реакция на его комплименты? Можно ли говорить о том, что его речи приятны девушке?

- Почему Эмилия хочет рассказать о беседе с принцем своему жениху? Реакция ее матери? Какие доводы она приводит?

- Почему Аппиани входит в задумчивости? Что его конкретно тревожит?

- Беседа Аппиани с Эмилией? Можно ли ее назвать любовной? Почему?

- Есть сходство с ситуацией в произведении Гауптмана «Роза Бернд»? В сценах встречи и беседы с женихом?

- О чем разговаривают Аппиани и Маринелли? Что предлагает ему Маринелли? Почему такое предложение не радует жениха Эмилии?

- Что произошло с Апианни?

- Как и почему Эмилия оказалась в замке принца?

- Поведение принца. Почему он, являясь хозяином положения и ситуации, едва решается заговорить с Эмилией? Смысл их беседы

- Как ведет себя Одорадо? С кем он встречается? К какому решению приходит?

- Финальная беседа Одорадо и Эмили. О чем просит его Эмилия? Реакция Одорадо? Выполняет ли он ее просьбу? Почему?

- Смысл последних слов Эмили « Сорвали розу, прежде чем буря успела измять ее лепестки»?

- Почему последние реплики принадлежат принцу?

22. Прочитайте отрывки из работы Г. В. Стадникова «О смысле финала трагедии Лессинга «Эмилия Галотти».

Г. В. Стадников «О смысле финала трагедии Лессинга «Эмилия Галотти»

«Критики говорят, что самым уязвимым местом в трагедии Лессинга является ее финал – не совсем ясна просьба Эмили, с которой она обращается к отцу, убить ее в тот момент, когда ничего не произошло. Она боится, что не устоит против соблазна

Напрашивается вывод о недостаточной внутренней мотивированности трагической вины героини.

Что касается самой природы трагической вины Эмили, то она обычно обосновывается минутой нравственной слабостью.

Лессинг, когда у него окончательно сложился вариант написания трагедии, приходит к выводу, что поведение человека должно определяться не внешними формами принуждения, не сдерживающим началом государства и церкви, а свободной волей человека, его сознательным чувством справедливости и добра. К выражению этих идей Лессинг шел и в своей художественной практике. В образе Эмили нашли отражения внутренние борения нового человека, начавшего интуитивно ощущать непосильность для себя тех нравственных норм и установлений, которые еще недавно казались вечными и непоколебимыми. Героиня еще не появилась на сцене, но уже можно догадаться, насколько подавлена ее личная воля, ее естественные побуждения строжайшим образом жизни, непреклонным хранителем которого является Одорадо. Любой всплеск живого и непосредствен-

ного чувства, любое отклонение от раз и навсегда заведенного порядка расценивается как вступление на путь порока и греховности.

Вторжение принца в жизнь героини – решительное нарушение внешней видимой идиллической гармонии, взрыв, катастрофа.

Впервые на сцене Эмилия появляется сразу же после страстного и настойчивого объяснения в любви принца. И появляется не просто охваченная страхом, а в смущении, замешательстве. Появляется, осознавая свою вину. И боится Эмилия не столько принца, сколько самую себя. Сможет ли она справиться со стихией чувств, вернуться в спокойное, тихое, безупречное русло прежней жизни. В церкви она не сдержалась, не выполнила до конца своей роли благочестивой и безупречной, оказалась на какой – то миг во власти непосредственного чувства

Лессинг передает эту сцену глазами принца. Ему Эмилия показалась преступницей, выслушивающей свой смертный приговор. Героиня осознает свою вину, но не в силах бороться с собой. Она доверилась своим естественным побуждениям, и это сразу же безнадежно ослабило ее религиозность.

По собственному признанию героини, ее молитва, которая именно в этот день, день ее свадьбы, должна была быть столь сердечной и пылкой, как «никогда была далека от этого».

Гете заметил, что Эмилия любит принца. Едва ли это так. Но несомненно, что героиня страстно жаждет большой любви и иной жизни. Поэтому так называемая проблема «соблазна» вводится Лессингом не неожиданно, под занавес, а задана сразу же.

В новейших трактовках трагическая вина героини объясняется особенностями склада ее характера. Ключевыми для понимания финала трагедии оказываются слова Клавдии о своей дочери «Она самая пугливая, но в то же время самая решительная в нашем роду».

Внутренний разлад Эмилии мотивируется далеко не только слабостью ее природы, а отражает глубинные сдвиги, затронувшие немецкое общество в целом.

Пропасть непонимания и осуждения вокруг Эмилии. Она вся во власти еще не успокоившейся стихии чувств. Но она взяла себя в руки. Выходит Эмилия к жениху неискренняя пред ним во всем. У нее есть тайна. Пусть это мать уговорила ее утаить встречу с принцем, но важно, что Эмилия с этим согласилась, признала такое возможным.

Любопытно, что Лессинг, изображая влюбленных вместе в одной единственной сцене, ни на мгновение не оставляет их одних. На протяжении всего их разговора присутствует Клавдия. И говорят молодые обдуманно, подобающие к месту слова. Эмилия уважительно называет графа – жениха господином, благодарит его за свадебные подарки, за великодушную щедрость. Безупречно выдержан и Аппиани. Нельзя не заметить, что в своих сыновьих чувствах к Одорадо Аппиани более говорит искренне и непосредственно, чем о любви к Эмилии. Создается впечатление, что в предстоящем браке для него главное «удостоиться чести называть себя сыном сурового Одорадо». Наконец, вся сцена пронизана минорным настроением. Граф, несмотря на просьбу Эмилии быть веселее, так и остается задумчивым и грустным. Эмилия рассказывает, что подаренные ей Аппиани драгоценности, привиделись ей во сне жемчугом, а это означает, что ее ожидают слезы. Нет сомнения, что решая сцену в таком ключе, Лессинг предсказывал трагическую развязку свадебного торжества. Но есть в этой сцене и другой смысл. Союз влюбленных не скреплен радостным, всепоглощающим чувством. Нет в этом плане и отзвука вдохновляющего взаимного порыва любви.

Обратимся теперь к финальной сцене трагедии. По сложившейся традиции в пьесе Лессинга принято выделять в качестве главного – политическое, гражданское начало. Отец вместе с дочерью бросает вызов насилию и тирании. Согласимся, что это так. Но нельзя при этом забывать о том, что в трагедии изображается и власть иной тирании над человеком. Власть строгих религиозных нравственных норм, власть закоснелого патриархального уклада, неоспоримость полного подчинения чувств человека раз и навсегда установленным принципам. В финале Эмилия уже осознавала, что принц и его окружение совершат над ней и ее близкими насилие. Уступить этому невозможно. И Эмилия готова решительно и бескомпромиссно противостоять злу. Когда речь идет о внешних препятствиях – она активна, смела, решительна. На отчаянные заявления отца о том, что принц собирается насильно увести ее, Эмилия решительно и твердо отвечает: «Вырвать? Увезти? ... Будто у нас нет собственной воли, отец?».

Но вернуться в отчий дом под власть строгого неукоснительного уклада, где отец, как всегда в прошлом, сам уже решил ее судьбу: «отречение от мира – монастырь» - это для Эмилии невозможно. Со-

блазн, великий внутренний разлад грозит ей в равной мере и во владениях принца, и в доме отца. Об этом и говорит известный монолог Эмилии, который совершенно органично вытекает из всего предшествующего действия: «Насилию? То, что называется насилием – равно ничего не значит. Соблазн – вот настоящее насилие... Я ни за что не отвечаю, ни за что не могу поручиться».

Выбора у героини нет, остается единственное – смерть.

Трагическая коллизия, в которой находится героиня, по своему высвечивает трагическую вину Одоардо. С одной стороны, нет никаких оснований лишать этот характер истинно трагического ореола. Одоардо мужественен, стоек, бескомпромиссен, кристально добродетелен. Он не мирится с тиранией двора и как умеет противостоит ему. Но стоические добродетели героя имеют и свою противоположность. Одоардо истово и абсолютно предан своим принципам жизни. В мире для него все четко разграничено на порок и добродетель. Он вершит судьбами своих близких, полагаясь только на свое мнение. О серьезности внутренних борений дочери он даже не догадывается. Его понятия греха и добродетели лежат в русле традиционных представлений христианской нравственности. Пафосом поступков Одоардо является забота о безупречной добродетели дочери, в нравственные силы которой он до конца не верит. Суровая бескомпромиссность Одоардо отличается негибкостью, отсутствием необходимой духовной чуткости, своеобразной тиранией по отношению к близким. Характерно, что уже в начале трагедии устами Клавдии, женщиной, наделенной немалой житейской проницательностью, об Одоардо сказано: «О, суровая добродетель!». Одоардо не безупречный герой, а носитель трагической вины.

Итак, трагическая вина героини не искусственно приписана Лессингом лишь в финале, а заявлена уже в первых сценах, она органично вытекает из всего действия. Соблазн, которого так боится героиня, ее внутренняя борьба, - это отражение не только слабости ее природы, а реальный статус тех общественных и духовных процессов, которые все громче давали знать о себе в Германии. Главное – это коллизии противоборства живого человеческого чувства с абстрактной этической нормой. В борениях и сомнениях начинает формироваться культ чувства, культ природы, отношение к страсти как властной, непобедимой жизнерадостной силе».

Вопросы:

- Как оценивала критика финал «Эмилии Галотти»? Согласен ли с этим Стадников?
- С чем связан тезис о недостаточной мотивированности финала произведения Лессинга?
- Что говорится о минуте внутренней слабости героини трагедии? Чем это вызвано?
- Как долго работал Лессинг над своим произведением? Когда возник замысел? Претерпел ли он изменения?
- Расскажите об эволюции Лессинга. Как Стадников ее описывает?
- Почему Эмилию можно назвать новым человеком, в душе которого происходят внутренние борения?
- Особенности построения пьесы. На что обращает внимание Стадников?
- Почему отца героини Одорадо можно назвать бескомпромиссным человеком?
- Почему жена Одорадо называет его «суровая добродетель»?
- В чем Вы видите подавление личной воли Эмилии? Кто и как ее подавляет? Приведите примеры по тексту.
- В чем смысл вторжения принца в жизнь героини? Как она сама реагирует на это вторжение?
- Подробно опишите сцену появления Эмилии после страстного объяснения принца.
- Как Лессинг передает эту сцену?
- Согласны ли вы с тем, что внутренне Эмилия жаждет большой любви? Докажите. Можно ли говорить о том, что она любит принца? Почему?
- Почему можно говорить о том, что «Эмилия Галотти» - знаменательное предверие «Бури и натиска»?
- В чем и как сказывается неустоявшаяся стихия чувств у Эмилии?
- Почему она просит отца убить ее? Может ли Эмилия вернуться домой? Хочет ли она этого?
- Какой выход, кроме смерти, предлагает своей дочери Одоардо? Почему Эмилия не может этого принять?

- В чем суть трагической вины героини? Вытекает она из всего действия, или же задается лишь в конце?

- Сознательно ли Эмилия решается на протест против всех форм и установлений, или же он задается лишь в последних сценах? Четко и ясно аргументируйте свой вывод.

Список рекомендуемой литературы

1. Жирмунский, В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы / В. М. Жирмунский. – Л.: Худож. лит., 1972. – 493 с.

2. Зиммель, Г. Созерцание жизни / Г. Зиммель // Избранное. – М.: Юрист, 1996 – Т. 2. – 606 с.

3. Зиммель, Г. Философия культуры / Г. Зиммель // Избранное. – М.: Юрист, 1996 – Т. 1. – 667 с.

4. Каган, М. С. Метаморфозы бытия и небытия. Онтология в системно-синергетическом осмыслении / М. С. Каган. – СПб., 2006. – 567 с.

3. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: ИД "Петрополис 1996. – 415 с.

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

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

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

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

8. Луков, В. А. История литературы (от истоков до наших дней) / В. А. Луков. – М.: Академия, 2005. – ISBN: 978-5-7695-6613-4 – 510 с.

9. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века / Г. В. Макарова. – М.: Наука, 1992. – 333 с.

10. Макаров, А. Н. Штюрмерская литература в немецком культурном контексте последней трети XVIII века / А. Н. Макаров. – М.: АДД, 1991. – 52 с.

11. 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.

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

13. Стадников, Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. – Л.: Наука, 1987. – 101 с.

14. 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.

15. 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.

16. Bölsche, W. Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur / W. Bölsche. – Leipzig: E. Diederichs, 1901. – 374 s.

17. Bölsche, W. Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst / W. Bölsche. – Dresden: C. Reissner, 1904. – 351 s.

18. Kemper, D. Ideengeschichte vs. Transferforschung / D. Kemper // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – М.: Языки славян. культуры, 2004.– Т. VIII. – С. 51 – 60.

19. 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.

20. Roloff, V. Tradition und Modernität. Aspekte der Auseinandersetzung zwischen Antikes und Moderne / V. Roloff. – Berlin: R. Hobbing-Essen, 1989. – 240 s.

21. 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 Berlines Festwochen 1984. – Berlin: Berlinischen Galerie, 1984. – S. 375 – 39

3.3. Философия мистерии в «античной» драме Г. Гауптмана «Бедный Генрх»: постижение тайны мира и тайны человека

Литературоведы при исследовании драмы Г. Гауптмана «Бедный Генрх» («Der arme Heinrich», 1902) с самого начала обратили внимание на бросающееся в глаза и намеренно подчеркиваемое автором сходство со средневековым текстом Гартмана фон Ауэ (1170 – 1210), создавшего своего «Бедного Генриха» одновременно с переделками романов Кретьена – между 1190 – 1200 годом. Действительно, Г. Гауптман практически полностью сохраняет сюжет Гартмана фон Ауэ – герой поражен проказой, девушка (Г. Гауптман дает ей имя Оттегебе) готова пожертвовать жизнью ради его исцеления – если Генрих омоет свои раны в ее крови, то излечится от болезни. Однако Генрих не дает Оттегебе умереть, почти в последний момент отказывается от жертвы. В итоге он получает воздаяние – выздоравливает и женится на той, для которой был изначально дороже жизни.

Несомненными представлялись исследователям и параллели с ветхозаветной историей Иова. О них в свое время заявляет Гартман фон Ауэ («<...> такой же в точности удел / Злосчастный Иов претерпел» [19, с. 584]), а Г. Гауптман сходным образом «захвачен историей Иова, не может забыть о ней ни на миг» [351, s. 321]. В современном литературоведении подобные акценты (непременные параллели со средневековым текстом и ветхозаветной историей) сохраняются, правда, происходят некоторые ракурсные изменения. Так, в конце прошлого столетия драма Г. Гауптмана «Бедный Генрих» осмысливается монистически, подчеркивается «сильное влияние на немецкого драматурга его современника В. Бельше, в мировоззрении которого происходит тесное смыкание чувства природы и чувства любви» [313, s. 230]. Именно по таким критериям предлагает воспринимать драму Г. Гауптмана современная исследовательница М. Фик. Интересно, что ее монистическая трактовка, заключающаяся в стремлении постигнуть душу мира посредством глубоких размышлений о нем («Sinnenwelt und Weltseele»), позволяет прочувствовать великую силу «солнечной» религии Г. Гауптмана, наиболее ярко выявленной в его драме «Бедный Генрих». Однако психофизический монизм, о котором ведет

речь М. Фик, не может дать полного ответа на вопрос – каков мировоззренческий стержень драмы Г. Гауптмана, для какой цели автором представлены столь явные текстовые параллели, наконец, в чем смысл сопоставления с ветхозаветной историей, кроме относительно схожей внешней событийной канвы. Иными словами, можно вести речь о том, что ранее столь подробно изученные источники «Бедного Генриха» Г. Гауптмана нуждаются в новом рассмотрении и комментировании, требуют такого процессуального подхода, который применяется Спинозой к изучению Библии: «<...> необходимо освободить ум от прошлых <...> предрассудков, <...> кто хочет трактовать Писание без всяких предрассудков, обязан вновь и вновь его исследовать» [219, с. 52]. Спиноза, как видно, пользуется модернистским принципом для толкования Писания, неоднократно повторяющееся слово «вновь» служит ярким тому доказательством. «Вновь» можно назвать одним из ключевых слов модерна, это слово ориентировано на новизну, на стремление к непрестанному обновлению, предполагает поиск иного смысла того текста, исследовать который необходимо «без предрассудков», без того, что Гадамер называет «ложной приверженностью старому» [110, с. 330].

Модернистский подход «без предрассудков» к драме Г. Гауптмана «Бедный Генрих» позволяет выявить предполагаемый праисточник как текста Г. Гауптмана, так и средневековой повести. Таковым праисточником является Античность. В данном случае необходимо учитывать несколько моментов. Один из них связан со спецификой жанра «Бедного Генриха», Г. Гауптман называет его немецким сказанием – *eine deutsche Sage*, подчеркивает, что это мистерия, «в которой должен быть ошутим античный драматический ход – проникновение из времени в вечность» [351, s. 58]¹⁵. Немецкое

15 Писатели-модернисты начинают оценивать мир как мистериальную тайну со времён Канта. Говоря о таинственном прозрении природы, которое и составляет суть божественной мистерии [148], Кант даёт духовный импульс последующим поколениям – восприятие мира как постоянно творимой мистерии. Современники Г. Гауптмана осознают мистирию в целом как возвышение духа над трагическим жребием смерти. Данная мысль, мистически осознанная Баховеном «как дорога познания, подобная ночному вакхическому факелу» [282, s. 86], в расширенном значении предстаёт у Роде. Он, подчёркивая природный мистериальный смысл религиозных действий древних греков, повествует о «невидимой дороге души, которая обретает новое бытие глубоко в земле, в темноте, а потом не менее новое существование на её поверхности» [421, s. 292]. У скептически настроенного по отношению к современному мистицизму Я. Бурхарта мысль о мистеририи подаётся как «потребность души в примирении, успокоении» [297, s. 402]. В большинстве случаев мыслители на рубеже веков ориентируются на высказывание Геродота – «Он знает о таинственных мистеририях, но благоговейно умолчит о них» [126, II, 170, 171] и размышления Павсания. Он описывает внешнюю атрибутику таинства, однако внутреннюю суть ему поведать не дозволено, хотя и намекает, что много чудес он

сказание наполняется мистериальным античным содержанием, таинственным образом преобразует время в вечность. Посредством немецкого сказания – древней легенды о живущем в Средние века рыцаре Генрихе – Г. Гауптман вновь открывает Античность, встреча с текстом Гартмана фон Ауэ есть встреча с Античностью. Немецкий драматург ощущает в произведении собрата по перу сильнейшее греческое влияние, то, которое, вероятно, интуитивно прозревалось Гартманом. В данном случае Г. Гауптман находится в положении того истолкователя, который понимает «писателя лучше, чем он сам себя понимал <...> мерилom истолкования становится неосознанное мнение творца» [110, s. 241]¹⁶. Оно в первую очередь связано, считает Г. Гауптман, с центральной идеей безвинных страданий, что, как известно, составляло внутреннюю мистериальную суть греческой драмы. Г. Гауптман всегда подчеркивал глубокую содержательность

«видел в Элладе, но в большей степени божественное покровительство простирается над элевсинскими мистериями» [202, V. 10.1, с. 28]: «Каждый второй год те, кто совершают мистерии, открывают камни, которыми заложена «Петрома». Мисты вынимают письма, касающиеся совершения мистерий, громко прочитывают их в присутствии посвящённых и ночью кладут их обратно» [202, VIII, 15. 1, с. 32]. Ф. Ницше, называя греков народом трагических мистерий, поглощён не таинственными обрядами, мистическая суть которых никогда не будет известна из-за обета молчания греческих мистов, а «мистериальным учением трагедий, основанным на познании единства всего сущего, в основе мистерий – предчувствие вновь восстановленного единства» [196, с. 93].

Интерес Г. Гауптмана к мистериям связан с ощущением глубокой связи человека и мира. Немецкий драматург воспринимает всё бытие как великую мистирию. Он видит в мистериях «неиссякаемый источник открытий», принимая в то же время традиционную для его времени мысль о мистерии как «проникновении в жизнь и природу» [342, s. 117]. При этом немецкий драматург, мировоззренчески углубляя современные ему концепции, наполняет значение мистерии многообразными смыслами. Так, Г. Гауптман ощущает «мистирию комнаты, старых тикающих часов, мерцающих свечей, мистирию рождественской ёлки, мистирию леса, всей природы, мистирию зачатия, материнства, – во всём и везде вершится вечная мистирия» [351, s. 59]. Она непостижима в своей сути, отчасти метафизична, воспринимается тогда, когда «все явления приобретают сверхчувственный смысл, неодухотворённое становится одухотворённым, мир являет своё другое лицо, человека обволакивает мистирия» [347, s. 95], «индивид ощущает себя погружённым в её центр» [347 s. 158], начинает «испытывать доверие к мистерии, ощущать её безграничную и бесконечную суть» [347, s. 134]. Мистирия для Г. Гауптмана творится вечно, в великом космическом творении нет ничего не мистериального, во всём заложен глубокий сверхчувственный смысл, постижение которого открывает доступ в иррациональную сферу. Именно с этих позиций Г. Гауптман даёт ответ на вопрос, что такое мистирия – когда «жизнь доминирует над смертью, <...> приоткрывается великая тайна становления, <...> ощущается триумф бесконечности <...> и человек оказывается во власти божественного космического веселья» [351, s. 63]. Последнее наиболее важно для Г. Гауптмана и определяет его оценку греческого культа, в основе которого лежит поклонение богине Деметре. Она «связана и с олимпийцами, и с земными обитателями, и, наконец, с владыкой Гадеса» [346, s. 120] и требует, по Г. Гауптману, экстатического мистериального поклонения.

16 Следует иметь в виду и особую реакцию Г. Гауптмана на слова Гёте в отношении «Бедного Генриха» Гартмана фон Ауэ. Гетё не принимает данного творения, испытывает к нему брезгливость: «Для прокажённого девушка жертвует собой, данная мысль подаётся как движущий мотив страстной любви. Как это отвратительно!» [343, s. 15]. Гете пишет об этом в «Анналах» [343, s. 624]. При всём своём почитании мэтра немецкой литературы Г. Гауптман в данном вопросе не согласен с ним. Он выписывает слова Гёте в дневник, подчёркивает, что «Гёте мыслит не в глубину, а в ширину, отвращения не может возникнуть, только жалость» [343, s. 375].

греческой драмы, он видит ее в сущности фатума, «посредством которого в драме выявляется особое, мистериальное состояние виновности-невиновности» [344 s. 118]. Немецкий драматург наблюдает его в «Бедном Генрихе» Гартмана фон Ауэ, и данное наблюдение позволяет говорить о его специфической античной рефлексии.

В произведении писателя на рубеже XIX – XX вв. вершится чрезвычайно сложный модернистский процесс – происходит встреча и сцепление друг с другом разных эпох. Немецкое сказание повествует о себе самом внутри нового текста, старое содержание, используемое автором в качестве канвы, особой сюжетной рамки, как бы переливается через край, наполняется «новым», античным смыслом, таким, как понимает его Г. Гауптман на рубеже XIX – XX вв. То, что было заложено в недрах «старого» немецкого сказания, способствует его «новому» античному толкованию. Так, «по-новому», «по-античному», толкует немецкое сказание автор, принадлежащий к микроэпохе модерна, хронологически связанной со временем перелома прошлого столетия.

Не случайно Г. Гауптман делает Гартмана фон Ауэ вассалом рыцаря Генриха, создавая особую близость между автором прежнего средневекового текста и героем нового произведения. Такая близость представлена весьма своеобразно, она свидетельствует не только о соприкосновении традиций, о теснейшем взаимодействии старого и нового, но и об их мировоззренческом отдалении. Гартман на несколько лет старше Генриха, беспокоится о своем господине, помнит о прошлом блеске его славы. Средневековый автор, становясь героем нового текста, вынужден занимать в нем подчиненное положение. Его вассальность сказывается не столько в статусе слуги, сколько в неумении разобраться в глубокой душевной драме рыцаря Генриха, прочувствовать его трагедию виновности-невиновности, иными словами, посмотреть на своего господина «античным», а значит, современным, взором, но не привычным средневековым. Гартман фон Ауэ не понимает Генриха, его речи кажутся ему ужасными и чужими («Doch in meine Seele schlagen dir Worte fremd und furchtbar, die Ihr sagt» [42, s. 67]), а сам Генрих говорит, что благочестивый дух фон Ауэ не в состоянии уяснить то, что он ему силится поведать («Denn so ins Wüste trägt dein frommer Geist/ dicht

nicht, das du's ergründen solltest, Hartmann» [42, s. 69]). Прошлое сказание («Sage»), прежний опыт рассказывания и говорения («sagen») нуждаются в пересмотре, в том внутреннем античном драматическом постижении, которое скрывалось в рудиментных основах текста XII века, но лучше и полнее понимается в начале XX века. Г. Гауптман погружает вассала фон Ауэ в привычное «старое» бытие – средневековый мир, который, однако, должен быть осмыслен заново: не внешне – событийно, а внутренне – мистериально. Но Гартман может увидеть лишь внешнюю ситуацию, ту, которая была создана в прошлом, им самим рассказана. Немецкое сказание вынуждено исследовать себя самое, принимать себя «без предассудков», не доверяя своему прежнему опыту.

Итак, посредством постижения «Бедного Генриха» Гартмана фон Ауэ Г. Гауптман проникает в глубинную суть античной мистерии, как он ее понимает в свое, современное время: человек осознает экзистенциальность своих безвинных страданий, возвышается над смертью, признает доминанту вечного светлого бытия над темнотой и мраком небытия. Таков духовный путь героя в драме Г. Гауптмана «Бедный Генрих».

Следует особо обратить внимание на тот факт, что Г. Гауптман работал над «Бедным Генрихом» гораздо больше, чем над другими своими творениями (с 1897 по 1902 год). В литературоведении подобному темпоральному аспекту не придается значения, однако он может быть представлен как ключевой для понятия того драматического хода, который Г. Гауптман называет проникновением из времени в вечность. Такой ход сложный, долгое время непонятен самому драматургу, не случайно он пишет, что «цель его окутана туманом, он сам не знает, когда этот туман рассеется» [351, s. 67]. Модернистская задача его сверхсложная – «старый росток пересадить в новую почву» [351, s. 71]. Под старым ростком имеется в виду не только и не столько «Бедный Генрих» Гартмана фон Ауэ. Наиболее сильное впечатление производит на Г. Гауптмана ветхозаветная история Иова – одна из самых трудных и противоречивых книг Библии.

В этом плане весьма характерны дневниковые записи Г. Гауптмана. В июле 1897 года он уверен, что «повесть Гартмана фон Ауэ ляжет в основу драмы, она проросла в меня, заложила глубокую

основу» [351, s. 15]. Однако уже в августе этого же года Г. Гауптман читает историю Иова, считая, что именно она позволит ему «проникнуть в ясную суть вечности <...> постигнуть глубокую мистерию» [351, s. 58]. Библейский источник представляется Г. Гауптману гораздо более трудным для понимания, чем текст средневекового автора, размышления о страданиях Иова позволяют немецкому драматургу прийти к выводу, что ветхозаветное предание наполнено разными смыслами, постичь которые далеко не так просто¹⁷. Поэтому столь долгое время «туман» не может рассеяться, он обволакивает сам процесс понимания, ориентированного на внутреннее проникновение в глубинные смысловые основы библейского текста.

С самого начала Г. Гауптман ощущает потрясение от ветхозаветной истории, он охвачен таким душевным состоянием, которое считает вполне естественным К. Г. Юнг: «Человек испытывает от книги Иова потрясение от ничем неприкрытого зрелища божьей дикости и зверской жестокости» [269, с. 116]. Неимоверное потрясение от силы страданий Иова, его «напрасные мучения ни за что» [351, s. 319] постепенно приводят Г. Гауптмана к «проникновению в вечность». Немецкий драматург связывает идею безвинных страданий Иова, представленных в Писании, с ведущей мировоззренческой установкой греческой драмы. Подобные смысловые взаимосвязи ощущались Г. Гауптманом и при чтении «Бедного Генриха» Гартмана фон Ауэ, однако они, с точки зрения художника слова XIX – XX вв., необходимы для создания особого рода реальности – средневековой, для ее конструкции и своеобразного моделирования. Повесть Гартмана восхищает Г. Гауптмана своей занимательностью, виртуозным фабулированием, тогда как в истории Иова, по мысли немецкого драматурга, больше глубины, проникновенности и экзистенциальности.

Интересно, что один из первых толкователей истории Иова христианский богослов Ефрем Сирин (ок. 306 – 373) подчеркивал, что «тайна Иова есть тайна страданий» [215, с. 56]. Эту тайну пытается раскрыть немецкий драматург на рубеже веков, осмысливая

17 Не случайно Г. Гауптман только один раз упоминает в дневнике имя средневекового писателя, тогда как размышлениям об истории библейского Иова посвящены многие страницы дневников и автобиографических произведений.

ветхозаветную историю в теснейшем контакте с той Античностью, которая предстает в его сознании. Для такого контакта имелись веские основания. Выработанные на протяжении веков определенные представления о ветхозаветном Иове прямо восходят к Античности. Спиноза в «Богословском трактате» называет Иова язычником, в большей степени основываясь на свидетельстве иудейского философа Абен-Езра (1089 – 1164), комментировавшего Ветхий Завет. Он предположил, что книга Иова «первоначально написана не на еврейском языке, представляет перевод с другого, вероятно, с древнегреческого» [219, с. 42]. Спиноза, соглашаясь с ученым XII века, желал бы при этом, чтобы Абен-Езра «показал все яснее, тогда можно было бы заключить, что у язычников были свои священные книги» [219, с. 153]. «Симптомы греческого влияния» представляются несомненными «профану в вопросах теологии» К. Г. Юнгу, как он вполне серьезно себя называет. Правда, этот «профан» дает блестящий «Ответ Иову» – невинному мученику, который «сам того не ведая и не желая, поднялся до превосходства в богопознании» [269, с. 201]. Юнг называет ветхозаветную историю Иова драмой, подчеркивая, что, хотя датировка ненадежна, но скорее всего время написания можно отнести к V – IV веку.

Вот тот пункт, который позволяет прямо сопоставить ветхозаветную историю с греческой трагедией. Возникнув приблизительно в то время, когда наблюдался расцвет греческой драмы, легенда о великом мученике Иове внутренне насыщается энергией драматического движения. Русский ученый, публицист Ф. Н. Козырев (1961) подчеркивает, что «ядро книги Иова – диалог, посредством которого разворачивается философская дискуссия» [160, с. 101]. Слово «диалог» в данном случае может являться мерилom истолкования. Посредством него внимание фокусируется на сложном модернистском процессе взаимопроникновения эпох, их внутренней коммуникации. Центральный постулат всего греческого бытия и, соответственно, греческой драмы, связанный с утверждением безвинности страданий, венчает ветхозаветный текст. В нем речь идет о мученике Иове, который, как было замечено еще латинским богословом и писателем Зином Веронским (ок. 300 – 371/80), должен быть сравним с Христом по своему духовному состоянию отверженности богом. В ветхозаветности (в «старом») ощущается

новозаветность («новое»). Такой диалог, в основе которого заложены нравственные проблемы, доминирует этическая проблематика, продолжается в эпоху «поздней, средневековой античности»¹⁸.

В XII веке Гартман фон Ауэ создает образ рыцаря Генриха, повесть о котором, сообщает автор, «стара как мир», «все из книжек взято», им «читанных когда-то», «Гартман выдумал не сам / рассказ, что он расскажет вам» [19, с. 581]. Несмотря на то, что эта история, считает Гартман, «рождена швабской стариной», конкретный источник ее не обнаружен. Правда, в данном случае такая конкретика не столь важна, толкованию подлежит сама традиция толкования, та ее модернистская квинтэссенция, которую по-своему высказал папа римский Григорий Великий (540 – 640), ставящий диалог, умение его вести, старание понимать собеседника превыше всего. Он, названный «Gregorium Dialogus», с уверенностью утверждал, что «кто написал книгу об Иове, мы никогда узнать не можем, но знаем, что святой дух является ее истинным автором» [131, с. 42].

Мировоззренческая позиция Григория Великого, касающаяся «святого духа» как автора произведений искусства, в дальнейшем находит своеобразное отражение в «Феноменологии духа» Гегеля – первого, с точки зрения Хабермаса, мыслителя, который «ставит вопрос о модерне в качестве основной философской посылки» [337, s. 13]. Дух, вступающий сам с собой в диалог, пульсирующий, по выражению Гегеля, внутри себя самого, познающий сам себя в качестве живого культурного феномена, стягивает разные временные пласты в единое целое. Доминантой в таком связывании, основанием, укреплением подобной культурной цепи является Античность. Она, завещая себя будущим поколениям, обретает себя в ветхозаветной истории Иова, в качестве своей новозаветной сущности проявляется через трагедию богоотставленности богочеловека, а в тексте Гартмана фон Ауэ трансформируется в нравственную историю о рыцаре Генрихе, который получает чудесное исцеление благодаря способности к самопожертвованию. Создается достаточно прочная линия преемственности, посредством которой традиция говорения («sagen») непрестанно повествует о себе самой, каждый раз представляя для себя из себя самой новое древнее сказание («Sage»).

18 Термин Курциуса, применяемый им в отношении латинского средневековья, кажется уместным в контексте рассуждений об историческом синтезе в целом.

Главным является, как верно писал Михайлов, «непрекращающееся историческое толкование античности» [186, с. 56]. Такое толкование происходит в драме Г. Гауптмана «Бедный Генрих», которую можно прочитывать как великую мистерию вечного становления человеческого духа¹⁹.

Для подобной созидающей саму себя, вечно творящейся мистерии необходим особый герой. Г. Гауптман, во-первых, показывает героя мистически думающего, находящегося во власти тайны, до некоторого времени непостижимой для него самого. Во-вторых, это герой страдающий, поскольку в страданиях, считает немецкий драматург, заключена моральная регенерация, лишь через страдания можно постичь вечность. Наконец, в-третьих, это герой бунтующий, бунт его экзистенциальный, связан с отрицанием того миропорядка, который, казалось бы, изначально установлен творцом. Мистериальное движение от мрака к свету способствует внутреннему прозрению, самопостижению, восстановлению нарушенного гармоничного единства с миром.

В «Бедном Генрихе» весьма ощутимо прохождение героем особых мистериальных этапов. Вначале Генрих лишь приближен к мистерии. Г. Гауптман выделяет несколько моментов такого рода приближения. Одним из них можно считать монолог героя, когда Генрих стоит, опираясь рукой на ствол вяза, и глядит вверх (так сказано в авторских ремарках). Вяз в данном случае является глобальной метафорой природы, с которой мистериальный герой должен иметь нерушимую связь. Однако он не ощущает вселенскую природную силу и мощь, напротив, почти полностью разобщен с нею. В природе все блаженно и спокойно, а Генрих живет в мире, но не с миром, мечтает о покое, который, как он надеется, должен воцариться в его душе, но не может его обрести. Так, Генрих желает обладать

19 Что касается мистериальной романтической драмы, то она, считает, к примеру, А. В. Карельский, «приводит к определённом эволюционному тупику, доминирует отвлечённо-морализаторская сфера, утрачивается главное - образ человека» [152, с. 85]. Однако в данном случае важна не высокая или низкая оценка мистериальной драмы романтиков, сколько сам факт её возникновения. От мистериальной романтической драмы протягиваются крепкие нити к прошлой античной драме-мистерии и будущей «новой» драме эпохи зрелого модерна. Романтики интересуются структурой средневековых мистерий, в которых главным оказывается таинство вечного прегрешения, искупления, страдания, воздаяния («Жизнь и смерть святой Генофеды» Л. Тика, 1800; «Гале и Иерусалим» А. фон Арнима, 1811; «Основание Праги» К. Brentano, 1804). Романтиков привлекает «грандиозность мистерии: и проблематика, рассматривающая судьбы мира и человечества, и объём композиции, и число действующих лиц» [220, с. 59].

умиротворенной силой старого вяза, внутренне впитать ее, но данное желание неосуществимо, поскольку душа его объята расколом, распадом. Генрих, названный Г. Гауптманом бедным, не может долгое время постигнуть ни себя, ни мира, разобраться в своих желаниях и стремлениях. Никому, прежде всего самому Генриху, непонятно, почему же он оставил свою прежнюю жизнь и поселился в шварцвальдских горах. Средневековый рыцарь представлен Г. Гауптманом как современный человек, с опаской относящийся к прошлому, сомневающийся в настоящем, боящийся будущего.

Пласт прошлого весьма велик и значителен. Г. Гауптман передает его через двойной ракурс воспоминаний Генриха, они намеренно подаются в ярких красках и насыщенном цвете: ему грезятся золотые дни весны («goldene Frühezeit»), когда он возвращался с охоты, а малышка Оттегебе встречала его, тогда сердце наполнялось жизнью, звучало, звенело от радости («das Herz mir scholl»). В его памяти всплывает и другое «золотое время» – Генрих называет его райским блаженством: он видит себя среди мраморных палат на чудесном острове:

<...> solchen Paradiesen <...>

Pracht auf uns lastet, Wonne uns bedrückt<...>

blaues Blütenblut scheint dir das Meer, das Marmorstufenleucht
und Gold und Purpur blitzen<...> [42, s. 27].

Сам Г. Гауптман часто грезил о подобном совершенном бытии на острове, называя его «реальностью чуда, несовместимого с повседневностью. Эта истинное греческое бытие, которое спасает от оков христианства» [342, s. 281].

Герой Г. Гауптмана, будучи человеком позднего этапа модерна, изначально предчувствует во мраке сознания верный световой путь – проникновение в реальность чуда. Оно связано с Оттегебе, с любовью, с обретением великого Эроса. «Золотое время» жизни ассоциируется у Генриха с его «маленькой женой», как он звал ранее Оттегебе, не случайно именно ей он рассказывает о жизни на острове, не понимая при этом, что «греческое бытие» воплощается в той девушке, которая рядом с ним. Такое знание отсутствует у героя, он погружен в прошлое, но недоверчивое отношение к нему не позволяет Генриху осмыслить минувшие годы как интуитивный прорыв в настоящее и будущее.

Герой как бы намеренно отрекается от своих «золотых дней весны». Не случайно ключевое, ударное слово центрального монолога, значимого для прохождения первого мистериального этапа, – «damals». Оно неоднократно повторяется, благодаря чему текст начинает звучать: «Ja, damals! damals! Wohl erinnr' ich mich <...>

Ja, damals, damals! Wie das Herz mir schwoll,<...>
entrücht aus jener goldenen Frühezeit,
das Ottegebe mir, mein klein Gemahl.

Монолог не столько произносится, сколько поется. Воспоминания создают особую мелодию, это немая музыка прошлого. Оно, бесспорно, прекрасно, но пугает Генриха. Его страшат неведомые внутренние звуки («mein Inneres laut»), раньше он сразу засыпал и не реагировал на скрипы ворот, крики конюхов, топот лошадей. Но это были внешние, привычные шумы внешнего мира, а сейчас Генрих вынужден слушать внутренние звуки души, именно они наполняют сердце героя непроходящей тревогой. Генрих окутан тишиной («Hier ist still»), что для Г. Гауптмана является важнейшим показателем мистерии. Драматург отмечал, что «тишина цветет и звучит, человек купается в ней, набирается сил и познаний» [346, s. 133]. Его герой, напротив, внутренне противится тишине, хотя и признает ее великую силу. Звуки и шумы, по Г. Гауптману, «должны проникнуть в сердце, зазвучать в нем» [343, s. 11]. Генрих намеренно отторгает от себя внутренние звуки, хотя они в некоторой степени находят отклик в его душе. Поэтому грандиозная природная мистерия чужда ему. Генрих не воспринимает ее света – замечает не утреннее великолепие, а мертвый свет месяца, изливающий на землю свое сияние:

und während draußen über Moor und Wiesen
der Mond sein totes Licht ergießt und etwa <...> [42, s. 15].

Свет, считает Г. Гауптман, не может быть мертвым, «человек погружается в свет, наслаждается им, даже его отблеском, совершая тем самым божественное служение» [342, s. 511]. Не ощущая связи с природой, внутренне закрываясь от нее, Генрих тем самым воздвигает между собой и природой прочную стену. Одухотворенность мира ему чужда, природная мистериальная тайна неведома, мистическое единение с Вселенной недоступно.

Поэтому и определяется Генрих как прокаженный. Проказа не может считаться только физическим недугом героя, как это было в средневековом тексте. Проказа служит обозначением психологического состояния Генриха. Действительно, слово «прокаженный» («aussätzig») встречается крайне редко, как правило, употребляется другое – противная эпидемия («die widerliche Seuche»). Подобное определение является более широким, обобщенным, свидетельствует о незримых контактах человека и Вселенной. Недаром Оттегебе уверена, что тело прокаженного есть отражение картины мира. Сейчас Генрих отрешен от него, его задача – продвинуться вперед по мистериальному пути, на котором, в равной мере, причудливо переливаясь и переходя друг в друга, значителен как пласт тьмы, так и пласт света. Связанные с вечным природным разрушением и становлением, они, будучи законом творения, способствуют познанию героем мистериальной истины.

Однако цель пути, само его значение скрыты от героя. Бедным гостем называет его Г. Гауптман, перефразируя хорошо известную ему фразу из стихотворения Гете «Sagt es niemand»: «Bist du nur ein trüber Gast / Auf der dunklen Erde». Г. Гауптман пишет, что «пропустил через себя эти слова, смерть и становление выступают вместе. При этом подсознательно чувствовал, что вкладывает в эти слова какой-то новый смысл, не тот, который был заложен Гете. Я ощущал, что внутренне погибаю от смерти и становления. Я почитал смерть как бедный гост на этой мрачной земле» [343, s. 151]. Создавая драму о рыцаре Генрихе, Г. Гауптман позволяет ему пройти тот путь духовного развития, который был в прошлом осознан и осмыслен им самим.

Экзистенциальный бунт лежит в основе следующего этапа на пути мистериального самопознания Генриха. Герой Г. Гауптмана, подобно библейскому Иову, ропщет на творца, который предоставил в удел человеку лишь смерть, обрекая его тем самым на жизнь, полную страданий и сожалений. Проказа все больше разъедает его тело, он одичал, оброс, бежит в лес, скрывается там от людей. Но наиболее сильны изменения внутренние, связанные с трагическим осмыслением сути мира и сути человека. Подобное осмысление наиболее ярко раскрывается в монологе начала третьего действия: «Stille. – Gut. – Mein Reich. – Ich bin bewehrt mit einem Panzer. – Meine

Welt geht wider auf um mich: – um mich allein. – Ich bin nicht einsam. Nein! Die Einsamkeit erschlägt mein Herz nicht! Kein Erstricken – nein! – begraben im harten Eiskristall des Raum! Ich bin nicht einsam. – Schweigen: rein. Kein Lau!t Kein Scherbenrasseln! Weitmeer» [42, s. 57]. Обращает на себя внимание особая пунктуация: почти после каждого слова ставится точка и тире. Это знаки-размышления, позволяющие увидеть, что каждая реплика Генриха несет некий глубинный смысл. Распространенные предложения крайне редки, зачастую даются одни существительные (тишина, пространство, уединение, мировое море, молчание, удушье). Генрих произносит монолог как бы про себя, с его уст срываются лишь некоторые слова, призванные демонстрировать лишь обрывки мыслей. Однако благодаря знакам-размышлениям, обрамляющим речь героя, выстраивается определенная картина его мыслительного процесса. Так, Генрих воспринимает тишину и молчание, столь чуждые ему ранее, но тишина эта пугающая, а молчание равно немоте. Он чувствует вокруг себя и внутри себя пустоту склепа, хотя удушья нет, но он как бы замкнут в мировом пространстве, окружен мировым морем, которое манит в свою бездонную глубину.

Г. Гауптман неоднократно подчеркивает особое действие героя на этом этапе – он роет себе могилу. Подобное действие призвано продемонстрировать крайнюю степень его страданий, полное погружение в беспросветный душевный мрак, отречение от света, мира, от себя самого, своим действием он как бы воочию призывает смерть, зная, что она в любом случае его настигнет. Жизнь обесценивается в его глазах, он называет ее разбившимся прибором, рано или поздно нагое тело будет окутано саваном («In Grabeslinnen giwickelt bist du und ein nakter Leib, heut oder morgen must du drinn erkalten» [42, s. 60]). Генрих осознает брэнность человеческого удела, итогом подобного осознания и является богоборческий бунт. В речах Генриха возникает образ смеющегося бога, разрушающего глаза, которые на него сомтрят, рвущего сердце, желающее его любить, отрывающего от себя детские руки, которые протягиваются к нему. Бог смеется над людскими страданиями:

Doch dieser Gott
zerstört das Auge, das ihn sieht, zerreißt
das Herz, das ihn will lieben, und zerknickt

die Kindesarme, die sich nach ihm strecken,
<...> Gott lacht! Gott lacht [42, s. 90].

Как видно, подобное состояние рыцаря Генриха позволяет говорить о все более обостряющихся его внутренних противоречиях. Погружение в мистику, считает Г. Гауптман, «влечет за собой упоение и опьянение жизнью, проникновение в жизнь, в природу (в природную жизнеоснову, или природную энтелехию) и составляет сущность мистерии» [343, s. 203]. Поэтому великая мистериальная тайна становления должна непосредственно, т. е. природно, открыться сама – это ощущение Первоединства. Познание возможно, считает Г. Гауптман, «благодаря истинной, здоровой религии, связанной, как греческая, с переживанием жизни во всей полноте, получение от жизни радости и удовольствия» [346, s. 137]. Герой Г. Гауптмана рыцарь Генрих, культивируя свой экзистенциальный бунт, по-прежнему далек от понимания истинной сути природной мистерии, в основе которой заложено понятие природной радостно-печальной жизни и природной естественной религии. Главное в мистерии, затрагивающей в первую очередь сферу духа, – соединение противоположностей, тогда как у Генриха доминирует их чрезмерное разъединение. Он поглощен идеей смерти, почти полностью отрекается от жизни, апофеоз печали и страдания заставляет его отбросить мысль о любви, счастье и радости как ценности ненужные и неприспособленные для мира, охваченного всеобщей проказой.

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

Г. Гауптман определял любовь как помешательство, называл страсть иррациональным феноменом, поскольку о сущности любви

никому ничего не известно. «Образ колдовского напитка прошел через тысячу лет, сегодня он столь же значим, как и раньше» [343, s. 152.]. Любовь Г. Гауптман считает ночной и тайной, «ее символ – слепой крот, который роет ходы глубоко под землей <...> Любовь – это сети паука, в которых запутывается человек, преследование Эросом является одним из видов мании преследования» [343, s. 280]. В то же время Г. Гауптман подчеркивал, что именно «любовь приводит к обновлению души, без любви нет жизни, нет религии» [343, s. 260]. Любовь, по Г. Гауптману, способствуя познанию первоединого, раскрывает мистериальную суть мира и мистериальную суть человеческой души. Иными словами, любовь необходимо понимать как «Philia», которая предполагает чувственный Эрос, но не сводится к нему.

Творческим воплощением подобных мыслей драматурга и является встреча Генриха и Оттегебе. Рыцарь определяет свое чувство к Оттегебе как злую чертовскую шалость («das war des Teufels schlimmstes Vubenstück» [42, s. 102]), дьявольское искушение, не подпускает девушку к себе, бросает в нее камни, понимает, что не выдержит долго, хочет ее обнять, в итоге бежит от нее, считая, что поражен ужасным проклятием («bin ich von ärgsten Fluch versehrt» [42, s. 102]). Ключевое слово третьего действия – «заблуждение» (das Irrtum). Генрих отрекся от прошлого, от «золотого времени» «damals», приходит к осознанию настоящего как «Irrtum», мистериальная задача героя – обрести в будущем духовный приют, кров, убежище («Obdach»). Он постоянно ищет его: сначала в шварцвальдских горах, потом в лесу, наконец, решается пойти с Оттегебе в Солерно, не догадываясь, что дорога внешнего «Obdach» – мнимая, нежизненная, неприродная, небожественная. Душевное успокоение наступает только после обретения «Obdacht» внутреннего.

Понятие внутреннего «Obdacht» является ключевым в автобиографическом произведении Г. Гауптмана «Книга страсти». Стремление к нему – это стремление «к дому, теплу и уюту, в первую очередь духовному», что в сознании драматурга связывается «с успокоением души, с обретением катарсической гармонии» [343, s. 134]. Г. Гауптман теряет душевный покой, когда, как он пишет, «жизнь напоминает страшный гротескный танец, быстрый, непонятный и неведомый» [343, s. 135]. «Книга страсти» в связи с

подобным восприятием бытия может прочитываться как история духовных поисков, которые не могут быть завершены. Не случайно Г. Гауптман почти в самом финале своего автобиографического произведения «Книга страсти» дает эпиграф из Канта. Кенигсбергский философ рассматривает категорию Дома не как вещь в себе, а как особое явление, представление, трансцендентное обозначение неведомого («Das Haus ist gar kein Ding an sich selbst, sondern nur eine Erscheinung, Vorstellung, deren transzendentaler Gegenstand unbekannt ist» [343, s. 407]). Дом, приют, кровь – это, считает Г. Гауптман, «существительные, служащие речевыми знаками для определения особых свойств душевной жизни. Они являются основой для определения трансцендентальной сути вещей» [343, s. 413]. Такую основу и необходимо познать рыцарю Генриху.

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

Ich weiß, weiß, das er lebt!

Und wahrlich, er war bei mir, eh' ein Mönch
kam und ihn hier vertrieb. Ja, ja, so ist' [42, s. 90].

Как видно, Генрих бунтует против бога патера Бенедикта, того бога, кровавую жертву которому готова принести Оттегебе. Генрих предчувствует своего личного бога, он бог жизни, бог любви, а не смерти. «Бог во мне, а я в боге <...> в божество верят, чтобы божеством быть», – писал Г. Гауптман, размышляя об истинной здоровой вере, мечтая об «обновлении современной религии посредством внесения в нее значительной доли языческих умонастроений» [342, s. 536]. Античный Христос определяется Г. Гауптманом как «буколический бог, вобравший в себя страдания Деметры и Диониса-Загрея» [346, s. 165]. Античный Христос для Г. Гауптмана «связан с религией солнца, зримо проявляется через ее культ» [349, s. 17]. О подобной религии Генрих пытается рассказать патеру, он говорит несколько путано, ему самому пока далеко не все ясно. Доминирует противопоставление «"тот" (официальный) бог – "этот" (личный)», что находит воплощение в бунте против «того» бога.

Итогом такого умонастроения героя становится особое внутреннее брожение – Г. Гауптман определяет его как «состояние, лишенное лирики» [343, s. 222]. В душе Генриха созревает темное решение – он готов принять жертву Оттегебе, подчиниться ее решению, которому столь долго сопротивлялся – избавиться от проказы ценою ее гибели. Между тем, начиная с этого момента, можно говорить о весьма ощутимом внутреннем повороте, который вершится в душе Генриха – он постигает естественную «солнечную» религию, в основе которой лежит слияние языческой религии и учения Христа. Такая созидательная, как называет ее драматург, религия проникает в сознание постепенно, процесс душевного обновления всегда мучителен, сила переживаний безмерна.

Столь сложный внутренний процесс Г. Гауптман представляет через образ огня, который является центральным в четвертом действии. В груди Генриха полыхает ядовитое пламя, он жаждет напиться студеной воды, чтобы потушить его («*gieb mir Wasser das ich die giftig stechenden Flammenzungen <...> ausloschen kann*» [42, s. 56]), но спасения от пламени нет, оно полыхает изнутри. В уста Генриха Г. Гауптман вкладывает своеобразную молитву – он просит неведомого ему пока бога потушить все муки света в черной траве темноты («*losch alle Qual des Lichts im schwarzen Schotz*» [42, s. 56]), солнце бушует в голове подобно змеям, света он боится, свет ужасен, дневное светило бросает в него свои отравленные стрелы, Генрих горит в огненном круговороте, который тащит его за собой сквозь лес («*als war ich selbst ein Brand <...> und brennend durch die Wälder fährt*» [42, s. 57]).

Огонь и свет являются важными составляющими поэтической картины Г. Гауптмана. М. Фик, обращая особое внимание на данные образы, усматривает сильную связь с амбивалентным принципом Я. Беме. «Огонь и Вода вместе составляют световой принцип в произведениях Г. Гауптмана. Он понимает теософию как науку об основных жизненных категориях» [313, s. 252]. По этому поводу можно сказать следующее. Несомненное влияние средневекового мистика на Г. Гауптмана не может исчерпать герменевтического анализа, с помощью которого необходимо рассмотреть эту сцену. Ее многогранность и широта выявляют сложную образную символику,

объяснение которой может быть дано в контексте размышлений Г. Гауптмана об Античности.

Называя античную религию, как и многие его современники, природной и естественной, признавая величие мистериальной философии древности, Г. Гауптман в «Бедном Генрихе» творчески воплощает духовное содержание языческой веры. Он подчеркивает, что в философии Платона его наиболее привлекает идея образования высших богов из огня. Немецкий драматург имеет в виду диалог Платона «Тимей», в котором «божественный род являл взору высшую блистательность и красоту, безупречность и округлость <...>» [209]. Огонь, следовательно, являет для Г. Гауптмана нечто совершенное, связан с природной античной религией, с культом солнца, с богом Гелиосом, подобным в мистериальном значении (первозданной солнечной энергии) богу Дионису. На таких соответствиях и строится, по Г. Гауптману, божественная мистерия – это всегда движение к свету: «<...> человек возвращается из глубокой ночи к свету, из темноты в широкую сферу приходящего света» [351, s. 341]. Подобное движение к свету надделено особым видением – «мистериальный свет огня сияет не для глаз, а для чувств» [351, s. 338]. Поэтому огненное мистериальное посвящение – явление больше внутреннего плана («innerliche Weihen»), а не внешнего ритуального действия. «Мистериальный огонь раскаляет душу, она сгорает, <...> но возрождается для новой жизни, руководимой твердой, <...> творческой божественной рукой» [346, s. 147].

В огне для Г. Гауптмана, таким образом, раскрывается сущность мистериальной идеи²⁰. Огонь «высвечивает темные тайники души, способствует самораскрытию, выводит на дорогу познания, высокого духовного бытия» [346, s. 68]. В отношении героя Г. Гауптмана рыцаря Генриха можно говорить об особой огненной реакции души. Генрих и боится света, и стремится к его пламени, страшные душевные муки, представленные через образ огненного круговорота, от которого герой не может избавиться, огненные стрелы, исходящие от Солнца, приводят к страданиям, к желанию вновь погрузиться в душевную темноту, в смерть, в пропасть, в ничто, но и пробуждают

20 Например, Павсаний рассказывает о святилище Диониса Светоносного, или Огненного. В его честь совершается праздник Ламптерии. В его храм ночью несут факелы, а по всему городу стоят чаши с вином [202, VII. 27, с. 208].

радость жизни, предчувствия нового бытия. По Г. Гауптману, подобное разнородное смешение, приводящее в итоге к мистериальному единению с Первоединым, и составляет сущность природной религии солнца. Происходит, как писал Гадамер, «выявление<...> везде и во всем световые метафоры» [110, с. 565]. Огонь, ядовито жалящий, смертельно обжигает, но и очищает, способствует прозрению божественного света.

Постижение глубокого смысла «солнечной» религии объясняется силой любовных переживаний героя, приводящих к духовному «световому» озарению: отречение от себя есть одновременно обретение себя, восстановление распавшегося Я, световая апперцепция «вы-свечивания», «вы-явления» способствует радостному признанию великой силы Эроса. Эрос, воплощающий для Г. Гауптмана принцип развития, обновления души, мыслимый как «Philia», непосредственно связан с животворящей силой мистериального «солнечного» служения. Постепенно Генрих проникается убеждением, что отравленные стрелы, поражающие его душу, уничтожают прошлую жизнь, ту, в которой не было света солнца, была лишь темнота отчаяния и страх смерти. Очистительная сила огня позволяет рыцарю достичь высокой ступени мистериального посвящения, связанного с духовным озарением. Генрих постигает глубокую мистериальную мудрость – лишь тот, кто способен на самоотречение, достоин того, чтобы жить дальше; тот, кто отказывается от самого себя, призван к высшему очищению, спасение другого приносит благо самому спасителю.

Поэтически данная мысль представлена в тексте через образы трех лучей. Они воспринимаются Генрихом как лучи благодати, лучи божественного милосердия («<...> Stral der Gnade streite»), того великого феномена «Barmherzigkeit», который всегда служил для Г. Гауптмана ярким (в данном случае огненным) воплощением философии человека и мира. Первый луч согревает душу, из нее уходит ненависть, страх, безумие, Генрих становится беспомощным, но эта беспомощность приводит к очищению и выздоровлению:

<...> ward ich gereinigt das Gemeine stob
aus der verdumpften und verruchten Brust <...>
entwich, der Haß, der Raserei, mich aufzuzwingen
den Menschen <...> [42, s. 156].

Но мир пока видится Генриху в мрачных тонах, это угрожающий и умирающий мир («erstorbene, finstere, drohende Welt»). Второй луч благодати вносит в мир и в душу светлый элемент, от него звучат холмы для радости, моря для блаженства, небесный свод для счастья:

Und in der Flut des lichten Elements
entzündeten die Hügel sich zur Freude,
die Meere zur Wonne und die Himmelsweiten
zum Glücke wiederum.. [42, s. 157].

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

<...>begann ein seliges Drängen und ein Gären
erstandener Kräfte: die erregten sich
zu einem starken Willen, einer Macht
in mich! <...> Noch ward ich nicht gesund,
doch fühlt' ich eins: das ich es mußte werden
oder mit ihr den gleichen Tod bestehen [42, s. 157].

Г. Гауптман особо акцентирует тот момент в своем драматургическом творении, который касается теснейшей взаимосвязи человека и мира. Последний лишь тогда предстает в субъективном сознании героя во всем своем блеске и великолепии, когда у героя изменяются этические акценты – Генрих забывает о своих страданиях ради другого, в данном случае рыцарь думает о предстоящих (жертвенных) муках Оттегебе, а не о своей проказе. Отрекаясь от себя, от своего «прокаженного» в прошлом мира, Генрих перестает быть таким прокаженным. Он, ощущая в душе высшую этическую ценность «Philia», становится настолько мудрым, что, на основании его личного этоса «Sophia», мир и для него, и вокруг него практически полностью изменяется. Мир «говорит» с индивидом на его языке: познавая себя, человек познает мир, который, в свою очередь, помогает человеку познать себя самого.

Философия этики на рубеже веков остается субъективной, каковой она была в век Просвещения и в романтическую эпоху, однако феномен мира, в противовес прошлому, играет важнейшую роль в этих субъективных представлениях. Этически совершенствуя себя самого, становясь добрым и милосердным к другому, индивид тем самым этически совершенствует и окружающий его мир.

Поэтому третий луч благодати проникает в душу Генриха в тот момент, когда он понимает, что не примет жертву Оттегебе, не отдаст ее на заклятие ради собственного спасения. Третий луч милосердия – «Barmherzigkeit» – позволяет Генриху ощутить всю мощь мистериальной солнечной эманации: пройдя очищение светом, ощутив возвышенный животворящий огонь солнца («Sonnenfeuer»), он исцелился, обрел новое бытие благодаря животворящей силе великого Эроса, ощутимого в его сознании как могущественная и всепобеждающая «Philia»:

<...>das Wunder war vollbracht, ich war genesen!
<...>der reine, grade, ungebrochene Strom
der Gottheit eine Bahn sich hat gebrochen
in die geheimnisvolle Kapfel, die
das echte Schöpfungs – Wunder uns verschließt:
dann erst durchdringt dich Leben. [42, s. 158,159].

Таков итог мистериального пути героя.

Необходимо сказать несколько слов о специфике мистериального пути Оттегебе. Будучи предельно благочестивой, она изначально поклоняется христианскому богу, у которого, по мысли Г. Гауптмана, мало общего с религией и учением Христа. Оттегебе воспринимает слова пастора как непререкаемую истину, глубоко продуманную и прочувствованную. Соответственно возникает понятие избранной невесты Христовой – таковой может считаться та, которая способна выдержать страдания до конца. Поэтому Оттегебе и готова, как она считает, умереть за Генриха ради тернового венца. Между тем, впадая в экстатическое неистовство, Оттегебе, подобно своему господину – рыцарю Генриху, постигает великую животворящую силу Эроса, явленную ей в образе двух солнц, из которых рождается буколический, как его называет Г. Гауптман, Спаситель.

Мыслители и художники слова поздней эпохи модерна в целом определяют экстаз как разновидность суггестии, посредством которой стирается дистанция между человеком и миром. Нечто подобное высказывал еще Павсаний. Он, правда, говорил не об экстазе, а о пророческих сновидениях в храме. Например, в святилище Асклепия, Ино, Амфиарая люди во сне получали божественное откровение. На рубеже веков подобные вещие сны объяснялись специфическим экстатическим состоянием, гипнозом. Я. Бурхарт пишет, что «человек, заснувший в храме, испытывал гипнотическое влияние места, выступал в роли сомнамбулы» [297, s. 289]. Оценивая античную Грецию как «свое» прошлое, писатели времени модерна обнаруживают личную причастность к древней эпохе, что ведет к более глубокому познанию как греческого язычества, так и собственной культуры. Установившаяся теснейшая связь между индивидом, впадающим в экстатическое состояние, и открывающимся ему загадочным и тайным бытием основана на предельном обострении внутренних чувств, на силе душевных переживаний. «Экстаз связывается с мистерией, с религиозным служением, осознанным как "восторженное помешательство"» [422, s. 133]. Экстаз, приравненный к драме души, определяется по принципу «античной мистериальной «игры», в которой главным божественным актером является Дионис-Загрей» [297, s. 175].

Г. Гауптман, знакомый с современными теориями, касающимися состояния экстаза, сходным образом подчеркивает его мистериальную наполненность. В экстазе, считает Г. Гауптман, происходит соединение противоположностей (счастья и горя, радости и страдания, жизни и смерти). Именно такое соединение значимо в мистерии, экстаз, с точки зрения драматурга, «является ее важнейшей смысловой частью» [351, s. 120]. Экстаз Оттегебе определяется ее чрезмерной религиозностью, связан с аскезой, с поклонением «тому» богу, который, как говорил рыцарь Генрих пастору, смеется над людскими страданиями. Оттегебе, как и Генрих, которого она так жаждет спасти, должна обрести в душе «этого» бога – буколического Христа, Христа Античности.

Подобное обретение происходит в ее экстатическом видении. Вначале Оттегебе испытывает сильнейший страх («<...> jählings brach ein Schrecken los, so grausig, wie ich niemals ihn erlebte»), она, по-

прежнему мысля по традиционным религиозным канонам, определяет свою внезапную боязнь как искушение («Versuchung!»). Искушение для девушки проявляется через звуки: внезапно раздается крик, вой, рев, стоны, вопли. Интересно, что, пытаясь спастись от звукового искушения, охватывающего весь зримый мир, Оттегебе закрывает глаза, а не уши. Подсознательно она понимает, что в ее душу проникает нечто непонятное, чужое и потому страшное, но остановить это нечто Оттегебе не в состоянии, она может попытаться не иметь с этим неведомым зрительного контакта. Однако подобный способ защиты не дает ощутимых результатов. Оттегебе видит все ясно и отчетливо: ее обнаженный труп хватают демоны, в ее уже мертвое тело вонзают длинный меч, демоны с триумфом тащат ее в непогоду, в бурю, в преисподнюю.

Данное экстатическое видение Оттегебе является отражением ее религиозных воззрений: и сам принцип мышления, и сами образы трафаретные и стандартные. Однако в данный момент устанавливаются неведомые доселе прочные связи со сверхчувственным миром, в полной мере раскрывается драма души. Девушка боится собственных чувств к Генриху, считает их греховными («Sündhaftes Regen hub sich in mir an»), поэтому, думается ей, она и обречена гореть в аду. Но ее «второе Я» бессознательно рисует иную зрительную экстатическую картину. В ней нет места греху, природа Эроса, осязаемая как величественная «Philia», возвышенна и божественна в своей жизненной основе. Оттегебе ощущает, как время выравнивается в беззвучии, везде воцаряется чистота, она внутри Оттегебе, вокруг нее, в небе и на земле. В полночный час наступает утро, на сияющем небосклоне медленно появляются два светила, из которых рождается сладостный Спаситель:

Und jetzt ward eine Reinheit überall:
in mir, um mich, im Himmel und auf Erden.
Und aus den zween Gestirnen über mir
gebar der eine, süße Heiland sich! [42, s.119].

Поэтическая картина рождения Спасителя из двух солнц, воссоздаваемая Г. Гауптманом в видении Оттегебе, создает зримое представление о соединении античной природной религии и учения Христа. Границы между ними стираются, возникает единое

жизненное переживание – радости, счастья, удовольствия, наслаждения бытием. Благодаря такому философскому постижению мира происходит обновление души, ощущение нового рождения, герои воспринимают мистерию мира как великую мистерию любви. Творчески воплощая в «Бедном Генрихе» свою центральную мысль о жизни как великой мистерии любви, Г. Гауптман сообщает современной драме то греческое мистериальное настроение, которое, с его точки зрения, овладевало древними мистами: постигая Первоединое, переходя из темноты в свет, они вплотную соприкасались со смертью, полнее постигали жизнь, возвышались духом над всеобщим трагическим жребием.

Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Что говорят литературоведы о драме Гауптмана «Бедный Генрих»?
2. Сохраняет ли Гауптман сюжет «Бедного Генриха» Гартмана фон Ауэ?
3. Есть ли, на ваш взгляд, параллели с ветхозаветной историей Иова?
4. Какова монистическая трактовка Моники Фмк?
5. Что вы можете сказать о праисточнике драмы Гауптмана?
6. Какой модернистский процесс вершится в произведении немецкого драматурга?
7. Как вы докажете, что прошлое сказание нуждается в пересмотре?
8. Как долго работал Гауптман над своим текстом?
9. Можно ли назвать текст Гауптмана вечно творящей саму себя мистерией? Почему?
10. Какие мистериальные этапы проходит герой драмы Гауптмана? Охарактеризуйте каждый из них
11. Почему Генрих определяется как прокаженный?
12. Может ли проказа считаться только физическим недугом героя, или же можно вести речь о болезни души?
13. Почему Гауптман называет своего героя «бедным гостем»? Что тут имеется в виду?

14. Почему экзистенциальный бунт так важен для Генриха? Как он связан с мистериальным самопознанием героя?

15. В чем сущность все обостряющихся внутренних противоречий Генриха? Как вы понимаете, что герой все более погружается в мистирию своей души?

16. Как Гауптман понимает любовь? Почему он называет это чувство иррациональным феноменом?

17. Подробно прокомментируйте образ огня, являющийся центральным в четвертом действии.

18. Что значит для Гауптмана «солнечная религия»?

19. Как и в каких поэтических образах проявляется в творении Гауптмана теснейшая взаимосвязь человека и мира?

20. В чем специфика мистериального пути Отегебе? Расскажите о ее состоянии экстаза?

21. Какова роль экстатического видения Отегебе?

22. Какова, на ваш взгляд, центральная мысль «Бедного Генриха» Гауптмана? Как драматург понимает великую мистирию добра?

23. Почему можно говорить о греческом мистериальном настроении произведения Гауптмана?

24. Прочитайте произведение Гартмана фон Ауэ «Бедный Генрих» и ответьте на вопросы.

Гартман фон Ауэ «Бедный Генрих»

«На свете рыцарь Гартман жил,
усердно Господу служил
и читывал, бывало,
мудреных книг немало.
Иная повесть давних дней
стара как мир, но скрыто в ней
не просто развлеченье —
скорбящему леченье
и утешенье в трудный час, —
но и молитва про запас,
а также в равной мере
призыв к любви и к вере...

Да, Гартман выдумал не сам
рассказ, что он расскажет вам:
здесь все из книжек взято,
им читанных когда-то.
Но не сочтите за порок,
что он в начало этих строк
вписал свое прозвание,
в надежде на признание
и на заслуженный почет,
чтоб вы, кто труд его прочтет,
воскликнули бы с жаром:
«Сей Гартман жил не даром!
Не даром жил, писал не зря,
и пусть небесного царя
с ним будет милосердье
за все его усердье!..»
Так, из истории одной,
рожденной швабской стариной,
проведал Гартман ныне
о юном господине:
он был красив, изыскан, смел,
он недостатков не имел,
нет, люди в нем приметили
одни лишь добродетели.
Ничем судьбой не обделен,
высокороден, щедр, умен,
богат и, как известно,
прославлен повсеместно, —
он всем богатствам предпочесть
мог незапятнанную честь
и неподкупность совести,
как явствует из повести.
Он звался Генрих... Здесь у нас
мы, в графстве Ауэ ¹²⁸⁴, много раз
слыхали это имя
не наряду с другими,
а средь отважнейших бойцов,

кто до конца стоять готов,
не отступив ни шагу,
служа добру и благу...
Итак, продолжим наш рассказ.
Был Генрих верности алмаз,
зерцало чистой радости,
венец беспечной младости,
корона скромности святой
в соединенье с добротой,
щит и опора слабым...
Недаром был он швабом!
Он в каждом деле меру знал
и всякий труд воспринимал
как доброе деяние
и щедрое даяние,
ниспосланное нам творцом...
И, наконец, он был певцом,
в стихах любовь воспевшим
в искусствах преуспевшим:
его столь внятный, честный слог
любое сердце тронуть мог,
и чуть ли не полсветом
он признан был поэтом...
И вот, когда, казалось бы,
сей юный баловень судьбы
мог цвести, почет вкушая,
стряслась беда большая.
Беда стряслась, и грянул гром,
и Генрих, как Авессалом ^{1285†},
скорбя, познал мгновенно,
что все на свете бrenно,
что и на пиршестве подчас
подстерегает гибель нас,
о чем упоминанье
имеется в Писанье...
Смертные! С истиной этой не спорьте:
«Media in vita, sumus in morte», —

то есть: «Средь жизни мы в лапах у смерти».
К себе изречение это примерьте.
Самые сильные, стойкие, смелые, —
все мы как груши сгнием переспелые.
О, приглядитесь к горенью свечи,
рьяно пылающей в темной ночи!
Разве она, что ваш дом озаряет,
в рвении бездумно дотла не сгорает?
Свет ее ярк, да короток век.
И не подобен ли ей человек?
Как бы мы ни были жизнью испытаны,
плоть наша тленна, а дни наши считаны.
В горьких слезах угасает наш смех.
(Это, к несчастью, касается всех...)
Желчью сладчайшие блюда приправлены,
ядом медовые вина отравлены,
ветер внезапный, свиреп и жесток,
в пору цветенья срывает цветок...
Все это Генрих на себе
узнал, когда в его судьбе
внезапно и мгновенно
свершилась перемена.
Слепой ли в том виновен рок?
Нет! Кто, от Господа далек,
ликует безмятежно,
тот гибнет неизбежно!
Итак, возросший средь забав,
богач, красавец, юный граф
был поражен проказой —
зловещею заразой.
И только признаки беды —
недуга страшные следы —
на юном этом теле
сторонние узрели,
как отвернулись от него
немедля все до одного,
те, кто делил с ним смладу

беспечных дней усладу.
Он сразу стал невыносим
всем, кто еще недавно с ним
(что было крайне лестным!)
в родстве считался тесном.
Такой же в точности удел
злосчастный Иов ¹²⁸⁶ претерпел,
когда к нему вломилась
всевышнего немилость.
Но если, истину ища,
воспринял Иов не ропща
костей своих гниенье
как волю провиденья,
и рад был до скончанья дней
во всем повиноваться ей,
и в столь ужасном виде,
не будучи в обиде
на грозный божий приговор,
а устремивши к небу взор,
всевышнему молился,
чтоб тот к нему явился, —
то бедный Генрих средь невзгод
взроптал на человечий род,
в переизбытке горя
с самой природой споря.
Он, погрузясь в кромешный мрак,
поник, осунулся, обмяк,
забилося сердце глухо
за недостатком духа.
И стал его бессмыслен взгляд,
и мед преобразился в яд,
и тучей день затмился:
так тяжело он томился.
И свет в очах его померк,
он мир презрел и жизнь отверг,
прокляв без снисхожденья
час своего рожденья.

Но духом он воспрянул вдруг,
прослышав, что его недуг
относят к излечимым
по еле различимым
оттенкам кожи на лице,
что где-то в некоем сельце
был кем-то кто-то встречен,
кто полностью излечен.
И в Монпелье ¹²⁸⁷¹ он держит путь,
дабы надежду почерпнуть
и с помощью лекарства
избыть судьбы коварство.
Но горек был врачей ответ:
лекарства от проказы нет.
И он, скорбя безмерно,
направился в Салерно.
Но, к сожалению, и там,
попав к великим докторам,
он не добился толку
и плакал втихомолку,
мечтая все-таки найти
того, кто б мог его спасти.
И с лекарем первейшим
он встретился в дальнейшем.
И от него услышал весть:
«Ты излечим, лекарство есть,
но верить в исцеление
напрасно тем не менее...»
Стал Генрих бледен как мертвец.
«Я не пойму тебя, мудрец!
Ты сердце мне не мучай
Загадкой этой жгучей.
Коль я и вправду исцелим,
лечи меня питьем своим!
Излечишь — и богатой
тебе воздам я платой:
алмазы, жемчуг, изумруд...

А хочешь — самый тяжкий труд
я выполню с охотой,
спасен твоей заботой...»
«Алмазы, жемчуг... Что за вздор! —
ответил врач, потупив взор. —
Поймите, Бога ради:
тут дело не в награде.
Открыть вы просите секрет?
Что ж... Я б открыл, да толку нет.
Ведь в том-то и коварство,
что есть одно лекарство,
которое бы вас спасло,
все ваши беды унесло,
но я даю вам слово —
нет удальца такого,
чей ум, богатство или власть
могли б добыть, отнять, украсть,
купить хоть за полцарства
заветное лекарство.
Жаль, что и я помочь не смог.
Отныне врач вам — только Бог...»
Как громом пораженный
стоял наш прокаженный:
«Я проклят Богом и людьми!
Богатство, деньги — все возьми,
вплоть до моей одежды,
но не лишай надежды!»
И врач — светило из светил —
страдальца в тайну посвятил:
«Услышать приготовься:
то — не лекарство вовсе!
То — не питье и не трава
и не волшебные слова,
то — силы неба, где вы?!
кровь убиенной девы!
Невинную должны убить,
чтоб ты смог кровь ее добыть

И, той омывшись кровью,
вновь обрести здоровье!
Но знай: насилье и разбой
тебе заказаны судьбой!
Здесь надобно желанье
идущей на закланье.
Но, обойди хоть целый свет,
кто б захотел во цвете лет
погибнуть за другого?!
Я не встречал такого!
И вряд ли девственницы есть,
что были б рады предпочесть
сей нашей жизни грешной
могильный мрак кромешный...
Итак, прощай, мой бедный друг.
Я все сказал... Замкнулся круг...
Но всемогущ спаситель —
единственный целитель».

И бедный Генрих отчаялся крайне,
приобщенный к великой и страшной тайне:
в этом мире никто за него умереть не захочет,
даже если проказа его источит!

И тогда решил он домой возвратиться,
чтоб добром своим вовремя распорядиться,
ибо жить на свете осталось мало
и надежд никаких у него не стало.

Так окрестные монастыри и аббатства
получили весьма большие богатства
от лица, оставшегося неизвестным,
с пожеланием к настоятелям местным,
чтоб они за душу его помолились
и чрез это грехи чтоб ему простились...

К небывалым страданиям став причастным,
он тайком помогал горемычным, несчастным,
своим дальним родичам обнищавшим,
даже в доме его никогда не бывавшим.

И у многих довольством нужда сменилась,

и казалось, что все это им приснилось.
Ну, а бедный Генрих решил понемногу
собираться в последнюю дорогу,
а куда укрыться от всех подале,
чтобы люди и вовсе его не видали.
Но куда бы он ни пришел, ни вышел,
всюду стон стоял, всюду плач он слышал:
«О господь! Прегрешения отпусти нам '
и над нашим смилуйся господином!»
Это — слух пополз о его болезни...
Сам же он, оказавшись в бездонной бездне,
тоже горько стенал и, терзаясь люто,
все искал утешения и приюта.
Долго Генрих бродил по дорогам окольным
и сошелся с одним хуторянином вольным.
Хуторянин в достатке жил и в покое.
(Крепостным и не снится житье такое, —
целый век их давит поборов бремя
и, в ярме, они попираемы всеми...)
То-то радость Генриху!.. Раб его бывший,
снисхожденье господское заслуживший,
получивший волю из графских рук,
стал богаче всех прочих крестьян вокруг.
До чего же Генриху видеть приятно
мужика, живущего столь опрятно,
неустанно занятого трудом!..
И с отрадой вступил он в сей мирный дом.
И хоть Генрих весь в язвах был от проказы,
хуторянин не убоился заразы,
а принял гостя с великим почтеньем,
чтобы скрасить болезнь ему своим попеченьем.
То Бог вложил в простолюдина
чистую душу христианина.
Он крепок телом. Его жена
мила, дородна и мужу верна.
И дети украшают дом, —
на радость матери с отцом.

И в этой вот семье простой,
сияя кротостью святой,
нежнее ангелочка,
росла меньшая дочка.
Она, еще дитя почти,
годов не больше девяти,
дышала лишь Христовым
учением и словом.
И так она решила жить,
чтобы однажды заслужить
его благоволенье,
хоть на одно мгновенье.
Казалось: тот, кто вездесущ,
ее взрастил среди райских кущ:
в ней, созданной предвечным,
все было безупречным...
Старшие — сестры или брат —
порой держаться норовят
(без умысла дурного)
подальше от больного,
зато она все время с ним.
(О, как порыв сей объясним!)
Все дни над ним хлопочет,
расстаться с ним не хочет.
Невиннейшее существо,
она в страдании его
Господень перст узрела,
и сила в ней созрела.
И Генрих привязался к ней.
Ах, дружбы чище и верней
ведь и на самом деле
он не встречал доселе.
И он дарил ей все, что мог:
то зеркальце, то поясок,
то новую гребенку.
Что надобно ребенку?..
И добрым словом привечал,

и шутки ради величал,
без тени мысли скверной,
своею благоверной.
И этим прозвищем горда,
она и вправду никогда
его не покидала
и вместе с ним страдала.
И то была Христова кровь,
жизнь, перешедшая в любовь,
что в детском сердце этом
пылала дивным светом...
И так три года истекло.
И хоть страдал он тяжело,
а немощное тело
почти что омертвело,
согрет был Генрих тем теплом,
что согревало этот дом,
в семействе, столь счастливом,
сколь и благочестивом.
Желая Генриху помочь,
все трое — мать, отец и дочь —
по вечерам сидели
вблизи его постели...
Так и в ненастный вечер тот,
уставши от дневных забот,
все пребывали снова
у бедного больного
и горевали вместе с ним,
что злобный рок неумолим...
Хозяина немало
грядущее пугало.
И вправду знал он наперед,
что вслед за тем, как граф умрет,
придет властитель новый,
воистину суровый,
кто их нещадно разорит...
И хуторянин говорит:

«Вы нас не обездольте...
Вопрос задать дозвольте!
О, наш любимый господин,
хоть я и дожил до седин, —
соображаю скверно:
я слыхивал, в Салерно
полно великих докторов,
презнаменитых мастеров.
Что толку в их науке,
коль длятся ваши муки?..»
И бедный Генрих зарыдал:
«Я твоего вопроса ждал.
Но лекарь здесь не нужен:
сей жребий мной заслужен...
Да, — Генрих, всхлипнув, продолжал, —
я, жалкий червь, воображал,
что я добыл по праву
богатство, власть и славу
и что открыты предо мной
ворота радости земной,
что ждут меня утехы
за некие успехи.
Но позабыл я лишь одно;
все это Богом мне дано,
а то, что им дается,
то и назад берется.
Так я, глупейший из глупцов,
вообразил в конце концов,
что обойдусь без Бога,
имеючи столь много
земель и всякого добра,
и коль судьба ко мне добра,
то ждут меня тем паче
всегда одни удачи,
что все добыть могу я сам,
не обращаясь к небесам...
И вот я гибну ныне

из-за своей гордыни!
Небес захлопнулись врата,
иссякла Божья доброта,
его любви мне не вернуть,
мне в светлый рай заказан путь,
за спесь меня казнит Господь,
вконец моя прогнила плоть,
страшны мои мучения,
и нет мне излечения!
Глумленье злых людей сношу,
от добрых спрятаться спешу,
чтоб жутким обликом своим
не омрачать веселья им,
и сам стыжусь уroda,
которого природа
лишила попросту всего:
ведь я уродливей его.
Вот что такое гнев Господень!..
Однако сколь ты благороден,
ты, и жена твоя, и дочь!
Меня вы не прогнали прочь,
судьбы не уstraшились,
а как бы приобщились
к огню, в котором я горю.
Но чем вас отблагодарю?
Ведь я-то жду, поверьте,
всего лишь близкой смерти.
Так есть ли на земле на всей
беда ужаснее моей?
И я, в предсмертной боли,
не властелин ваш боле.
Но ты, мой друг, жена твоя,
ты, благоверная моя,
поверьте, что сторицей
(небесною клянусь Царицей!)
воздается вам когда-нибудь
за вашу праведную суть,

за все добросердечье
к познавшему увечье...
Ну, а теперь на твой вопрос
отвечу, не скрывая слез:
в Салерно, в самом деле,
провел я две недели,
У всех врачей перебивал,
но тщетно, тщетно к ним взывал
и слезы лил обильно:
искусство их бессильно!
И вдруг, представь, я узнаю:
чтоб излечить болезнь мою,
на смерть должна решиться,
ножа не утрашиться
одна из мужественных дев,
что, смертный страх преодолев,
под нож зловещий ляжет,
себя убить прикажет.
И нож ей сердце рассечет,
и кровь из сердца потечет,
и, той омывшись кровью,
я обрету здоровье.
Но так уж создан род людской,
что не найти души такой,
которая готова
погибнуть за другого.
И обречен я на позор,
пока Господень приговор
не снимет в час кончины
с меня моей кручины...»
И, услышав, что Генрих сказал отцу,
обратила дева молитвы к Творцу,
и она стояла в ногах господина,
словно ангел небесный, чиста и невинна.
И пока говорил он, она замерла
и слова его в сердце своем заперла,
чтобы спрятать их там до глубокой ночи,

и слеза ей туманила ясные очи.
А когда опустилась ночная мгла,
она сон родительский стерегла,
и, в ногах у них лежа, едва дышала,
и слезами ноги их орошала.
И тогда проснулись отец и мать,
и они не могли ничего понять:
отчего их дочь лишилась покоя,
не стряслось ли с ней несчастье какое?
Не хотела она сказать ни слова,
но отец посмотрел на нее сурово,
и она, повинувшись отцовской воле
отвечала: «Страшусь я ужасной доли,
ожидающей нас, как сразит кончина
дорогого нашего господина.
И добро и честь мы тогда утратим,
навсегда отмеченные проклятьем.
Не дожидаться такого графа нам боле,
и опять мы окажемся в злой неволе».
«Ты права, — родители отвечали, —
мы и сами-то вне себя от печали.
Но хоть жизнь безрадостна и жестока,
в причитаниях наших не много прока.
Не поможем графу мы ни слезами,
ни своими жалостными словами.
И пускай нас самих ожидают напасти,
изменить все это не в нашей власти.
Мы веленью Господа не перечим,
так что, видишь, графу помочь нам нечем...»
Крестьянин мнил утешить дочь,
а между тем она всю ночь
ни разу не сомкнула глаз,
и жар в ее груди не гас.
И снова сутки протекли,
вновь спать родители легли,
а дева в то мгновенье
свершает омовенье.

Во глубине ее души,
в той заповеданной тиши,
решение созрело:
пасть за святое дело!
Недетской твердости полна,
молилась истово она.
О, как легко и сладко
до капли, без остатка,
за господина жизнь отдать!
О, только бы отец, и мать,
и граф, в своей печали,
перечить ей не стали!
Ужасен был бы их запрет!
Где явь? Где сон? Где смысл? Где бред?..
О небо! Смилуйся над ней!..
Но тут родительских ушей
стенания коснулись,
и мать с отцом проснулись.
«Да что же ты с собой творишь?
Да ты вторую ночь не спишь!
И мы не спим из-за тебя!
Утешься... Пощади себя...
Господь терпел и нам велел.
И состраданию есть предел.
Да ты сама едва жива!..»
Увы! Напрасны все слова!
О мыслях, что в ней созревали,
крестьяне не подозревали.
Тогда ответила она:
«Погибнуть скоро я должна
за господина своего!
Да вы ведь сами от него
узнали обо всем подробно.,
Что исцелить его способно,
известно, стало быть, и вам.
И я ему всю кровь отдам,
лекарством нужным обладая:

чиста, невинна, молода я,
и хватит духа у меня,
жестокоей смерти не клянн,
пасть ради графа дорогого,
коли нет выхода другого!»
Отец и мать в печали
сладчайшей отвечали:
«Забудь, забудь об этом, дочь.
Не в силах ты ему помочь,
ведь ты совсем еще дитя,
а смерть приходит, не шутя,
кого угодно скосит
да имени не спросит.
Благодарение судьбе,
со смертью встретиться тебе
с тех пор, как ты родилась,
еще не доводилось.
А что такое «умереть»?
Вовек не просыпаться впредь,
вовек не видеть света.
Пойми, что значит это!
Страшись к сей бездне подойти!
Назад оттуда нет пути:
моленья безответны,
и сожаленья тщетны.
Спешим тебя предостеречь:
смотри, идет о жизни речь!
А что — помилуй Боже!
на свете есть дороже?..»
Так бедные отец и мать
пытались дочь увещевать
то ласковым и добрым словом,
то наставлением суровым.
И дочь сказала наконец:
«Мой добрый, дорогой отец!
Хоть небогата я умом,
и прежде знала я о том,

что смерть, сжирая все живое,
в мои года страшнее вдвое.
Но кто до старости дотянет,
счастливей все равно не станет.
Ведь смерть нагрянет и к нему,
и все, чем жил он, — ни к чему!
Увы, не стоило трудиться,
на свет не стоило родиться,
когда нам, смертным, суждено,
сейчас ли, завтра, — лишь одно!
Я предпочту иную участь:
угаснуть в юности, не мучась,
и вместо жизни быстротечной
вкусить улады жизни вечной.
Я знаю: милостивый Бог
меня допустит в свой чертог,
и нет у вас причины
для столь большой кручины...
Родимые отец и мать!
Молю: не надо горевать,
на небо негодуя.
Все беды отведу я
от дома нашего, от вас.
Едва пробьет мой смертный час,
воспрянет повелитель —
наш добрый покровитель.
Коль будет здравствовать наш граф,
никто не тронет ваших прав,
но бедствия неотвратимы,
коль смерть его не отвратим мы.
Теперь вам ясно, почему
свои жребий с легкостью приму.
Пора спешить, пока не поздно!
Бедна нависла грозно!..»
Мать безутешно слезы льет:
«Душа-то у тебя не лед!
Ты только, доченька, подумай,

как много в жизни сей угрюмой
познали горя мы и зла,
покуда ты не подросла!
Все, что смогли, тебе мы дали,
но не такой мы платы ждали.
За что же ты мне сердце рвешь?
Нет! Замысел твой нехорош!
Ведь ты, давая свой обет,
ввергаешь нас в пучину бед.
Иль не завещано Творцом
читать после Бога мать с отцом?!
Иль Бог послушным детям
не платит долголетьем,
чтоб после их принять в раю?!
Ты молодую жизнь свою
сама отдать нам рада?
Нам этого не надо!
На что он, граф, с его добром?
Коль ты умрешь, и мы умрем,
лишившись дочери родной:
ведь живы мы тобой одной.
Ты в жизни всем была для нас:
отрадой старых наших глаз,
и солнечным весенним светом,
и девственности юным цветом,
успевшим дивно расцвести,
была нам посохом в пути,
была нам нашим раем...
И мы тебя теряем?
Беспомощные старики,
ужель, рассудку вопреки,
мы жить должны в тоске постылой,
рыдая над твоей могилой?
Нет, дочка, этого не будет!
Иначе Бог тебя осудит!..»
И дева отвечает ей:
«Что есть родителей родней?

Какими высказать словами,
в каком долгу я перед вами?
Любовью вашей рождена,
сколь щедро я награждена!
Без вас была бы я несчастна:
я это помню ежечасно.
Вы дали сердцу моему
любовь и силу, страсть — уму
и наделили красотой,
которой, может, я не стою:
повсюду люди говорят,
что на земле на всей навряд
еще отыщется девица,
что красотой со мной сравнится.
И не было б страшнее зла,
когда б послушаться смогла
или обидеть вас коварно
я, кто навек вам благодарна!.,
Тебя, моя родная мать,
святой готова я назвать.
Так загляни в мою ты душу:
с годами я все больше трушу,
чтоб твердый дух мой не ослаб
и жертвой сатанинских лап
внезапно плоть моя не стала,
чтоб муки я не испытала,
вдруг над собой утратив власть!
О, как легко в безумье впасть!
А где ж душе ограда
от злобных козней ада?!
Жизнь — это пагуба одна:
смущает души сатана.
О горе! Постепенно
мы катимся в геенну.
И хоть все милостивый Бог
меня пока что уберег
от вождлений грязных,

таящихся в соблазнах,
от низменных мирских сует, —
я все ж страшусь: с теченьем лет
не устоять пред искушеньем,
что будет небу поношеньем!
Страшусь, что овладеет мной
та жажда радости земной,
та дьявольская сила,
что столько душ сгубила!
И пусть я завтра поутру
по воле Господа умру,
я снова повторяю:
не много я теряю!
Что жизнь? Ее улады — яд,
любовь — беда, томленье — ад,
ее богатство — нищета,
а долголетие — тщета,
желание порочно,
и все в ней, все непрочно.
Цвет вянет, старятся сердца,
и лишь страданьям нет конца,
лишь смерть, что окаянна,
прочна и постоянна.
И от нее вас не спасут
ни светский, ни духовный суд,
ни знатное происхожденье,
ни щедрое вознагражденье,
ни власть, ни ум, ни красота,
ни сладкозвучные уста:
она, хоть миру ненавистна,
в известном смысле бескорыстна.
Что ей бесчестье? Что ей честь?
Что прямодушие? Что лесть?
Что истина? И что — обман?
И жизнь и юность — все туман!..
Да, все вокруг туман и пыль...
Покрыта мерзостная гниль

богато вышитым ковром...
Сие не кончится добром!
По топи человек идет:
путь в преисподнюю ведет!..
Так стоит ли себя терзать,
моя возлюбленная мать,
коль дочь любимая твоя
стремится в лучшие края,
в надзвездные пределы
от грозного удела?
Ведь платят дорогой ценой
за счастье дочери родной!
Ты в этом убеди отца.
Несчастный! Нет на нем лица.
Утешь его и успокой:
он мучим страхом и тоской.
Увы, в слепой любви ко мне
постичь не может он вполне,
какое все мы вскоре
преодолеем горе!
Лишь я навек сомкну глаза, —
тотчас рассеется гроза
и, может быть, на годы,
минуют вас невзгоды.
Но предположим: год иль два
я буду все еще жива,
а наш заступник умирает —
и новый князь нас разоряет.
Скажи, что ждет меня тогда?
Неодолимая нужда,
забота о голодном муже?!
Такая участь — смерти хуже.
Однако ты себе представь
на миг совсем другую явь:
граф жив, и я жива-здорова,
никто нас не лишает крова,
я графу бедному служу.

Но вот я замуж выхожу:
не за него, а за другого!
Ты спросишь: «Что же тут дурного?»
Так знай: коль мужа полюблю,
то господина оскорблю.
А мужа коль возненавижу,
тем самым Господа унижу.
А это — смерть. А это — ад...
О, нет мне, нет пути назад!
Я жизнью тягочусь земною.
Но день настанет, и за мною,
уставшей от забот земных,
небесный явится жених,
тот, кто меня столь долго жаждет,
по ком больное сердце страждет,
кому бы я отдать хотела
жар моего молодого тела,
жених мой — земледелец вольный,
отрада деве богомольной.
Легко за плугом он идет
в чудо-борозды ведет.
И в том крае нет ни морозов, ни зноя, —
достаток в домах, изобилье сплошное,
и там куры недохнут, телята не мрут,
и детишки голодные не орут.
Ни жажды, ни голода там не знают,
ни о чем не печалются, не страдают,
несчастья не тяготеют над ними.
Старики там становятся молодыми.
Не грозят им ни паводком, ни пожаром.
И работать не надо — бери все задаром!
Вот куда я стремлюсь, мать моя дорогая.
Отпусти же дочь свою, не ругая.
Плохо людям слабым, маленьким, беззащитным:
то огонь, то вода, то еще что грозит нам.
Все, что год создавал, разрушают в мгновение
то пожар, то буря, то наводнение.

Если ты жалеешь меня и любишь,
то запретом дочь свою не погубишь,
чтоб любовь я за нелюбовь не считала
и пред Господом нашим, Иисусом Христом, чтоб предстала,
чья любовь не знает различий меж мною,
жалкой нищенкой, и королевской женою...
Да, конечно, чтить родителей надо,
эту заповедь помню я, Христа возлюбившее чадо.
Кровь от крови и плоть я от вашей плоти.
Вы, что дали мне жизнь, эту жизнь бережете.
Но еще есть заповедь на скрижали:
чтоб мы также и самих себя уважали,
и чтоб верность сами себе мы хранили
и свое достоинство не уронили.
Говорят, так часто на свете бывает,
кто других веселит, тот порой о себе забывает,
восхваляя других, сам впадаешь порой в униженье»
почитая других, вдруг теряешь к себе уваженье.
Да, я буду любить вас, до гроба вам верной останусь,
но себя не унижу, с мечтой своей не расстанусь.
Вы, родители милые, дочь родную простите.
Коль мне блага желаете, с миром меня отпустите.
Нет, уж лучше заставить вас поплакать недолго,
чем забыть свою цель и не слышать веления долга!
Час прощания близок. Я с жизнью сливаюсь иною.
Мои сестры и братья вам радостью будут земною,
и они вас утешат, одних вас в беде не оставят!
Но ни жалость, ни слезы меня отступить не заставят!
Ни за что не сверну я с указанной Богом дороги,
господина лишив единственной в мире подмоги...
И, его воскресив, сама обрету я спасенье,
хоть и тягостно сердцу постигшее вас потрясенье.
Но стенать над моим не придется вам гробом
или видеть меня умирающей, мучимой смертным ознобом.
И себя не терзайте вопросом: где мы дочь свою похороним?
Там, где смерть я приму, вход закрыт навсегда посторонним.
В Салерно это случится,

где нам суждено разлучиться,
чтоб, уйдя от дьявола, от духа злого,
встретиться снова...
Так смерть моя будет вам искупленьем,
а мне — избавленьем...»
И когда они увидали,
что, как бы они ни рыдали,
дочь им не переубедить, —
зря только раны бередить, —
и все, что с нею происходит,
от Бога на нее нисходит,
и, очевидно, неспроста
ребенку, девочке, в уста
божественная сила
такую речь вложила, —
они смекнули наконец,
что здесь не прихоть!.. Здесь Творец
гласит ее устами...
(Иль мы не помним с вами,
сию историю излагая,
возмужание святого Николая, ^{288}
который младенцем еще, в колыбели,
чего ни с кем не бывало доселе,
воспринял святое ученье Христово,
чудесно постигнув господне слово?..)
И в душе они оба решили,
что пред Господом бы согрешили,
если б дочь отговаривать смели
от указанной Господом цели.
Но едва они так решили, как разом
горе им затуманило разум:
нет, не выдержать этого расставанья,
несмотря на любые обоснованья!..
Им худо, им страшно было,
от ужаса их знобило.
И, сидя на постели,
они окаменели.

Что делать? Куда податься?
На уговоры поддаться?
Но если на это решиться —
значит, ее лишиться?..
Сидели они, гадали:
как же быть с нею дале?..
И мать сказала: «Все равно!
Все небесами решено.
И провиденью безразлично,
что наше горе безгранично.
Так приготовимся теперь
к страшной, к худшей из потерь.
Перечить дочери не станем,
хоть сердце в кровь себе израним.
Как умрет она, — сами умрем в одночасье!.
И они ей дали свое согласие.
Чистейшая дева, узнав об этом,
той же ночью, перед рассветом,
несчастному графу стучит в окно.
«Вы спите?» — «Нет, не сплю давно.
Но объясни сначала,
ты что так рано встала?»
«Ах, как же я уснуть могу,
коль перед вами я в долгу.
И так я вас жалею,
что и сама болею!»
Он прошептал, едва дыша:
«Спасибо, чистая душа!
Да будет воздаянье
тебе за состраданье.
А я погибнуть обречен
и бесконечно удручен
не собственной судьбою:
разлукою с тобою!..
О, если б понимала ты,
венец добра и чистоты,
какая в сердце рана!..»

«Отчаиваться рано, —
сказала девушка в ответ. —
На то причин особых нет.
Спасение возможно, —
я говорю не ложно, —
коль все зависит от меня!..
Я не хочу терять и дня
и к вашему же благу
под нож в Салерно лягу!
И к вам вернется жизнь тогда.
Все остальное — не беда.
Ведь вы, избавясь от болезней,
намного лучше и полезней
способны жизнь прожить, чем я...»
Граф, восхищенья не тая,
с глазами, влажными от слез,
благоговейно произнес:
«Моя возлюбленная жена!
Жизнь нам обоим равно нужна,
а смерть — не такая уж сладкая штука,
но еще ужасней предсмертная мука.
Все не так просто, как ты полагаешь,
когда мне помощь свою предлагаешь.
Я твой порыв оценил вполне...
Немалое счастье выпало мне
с подобной встретиться чистотою,
с безгрешным сердцем, с верой святою
в великую силу любви и добра...
О, я бы со смертного встал одра,
когда бы это приказала
ты, кто святость свою доказала.
Чудо Господь сотворил:
сердце твое отворил
чужому страданью, чужой печали...
Но кем бы люди меня считали,
если б я принял жертву твою?
Пред страшным выбором я стою!..

Супруга милая, прости,
но ты еще дитя почти,
и хоть мечты твои безгрешны,
решенья чересчур поспешны.
Все больше сердцем! Не умом!
А сколько горьких слез потом
и горьких разочарований
по исполнении желаний!..
Дитя мое, не я ли сам
взывал к бессмертным небесам,
моля о скором избавленьи?
В твоем же волеизъявленье
есть прихоть детская, поверь!
Еще не раз себя проверь!
Все взвесь и рассуди толково!..
Но окончательное слово
не ты, мой друг, должна сказать,
а лишь твои отец и мать.
Мы только их исполним волю!
Неужто загубить позволю
жизнь благодетелей моих,
родную дочь отняв у них?!»
Так он сказал и усмехнулся,
решив, что он и впрямь рехнулся:
неужто все, что слышит он,
явь, а не глупый, дикий сон?!
Но мать и отец сказали:
«Вы столько нам в жизни дали
и столько сделали для нас!
Мы не решимся на отказ
и за добро добром отплатим,
хоть дочь любимую утратим!
Она, в надежде вас спасти,
на смерть отважилась пойти
и объявила нам об этом,
мы долго медлили с ответом...
Тому уж скоро третий день.

Мы сами превратились в тень.
Но дочь вам отдаем с любовью,
во благо вашему здоровью.
Того, как видно, хочет бог...»
И они затряслись с головы до ног,
и в отчаянье руки ломали все трое...
Но вернемся к рассказу о нашем герое.
Хоть чувство надежды в нем ожило,
графу было особенно тяжело.
Нестерпимо родного ребенка лишиться,
но, однако, еще тяжелее решиться
у родителей ребенка отнять...
Здесь мы бедного Генриха можем понять.
Он, как сказано в книге, рыдал и метался:
то он принял их жертву, то вновь отказался,
сожалея о том, что сам натворил...
Наконец согласился и поблагодарил
всю семью (разумеется, нелицемерно)
и сказал, что пора собираться в Салерно.
Ну, а дочь? Та затеяла пышные сборы:
«Дорогих лошадей! Дорогие уборы!
Бархат! Шелк! Кружева! Горностаевый мех!
В этот день я хочу быть красивее всех!..»
И опять родители зарыдали,
как такую красавицу увидали.
«Ну за что, ну зачем нам ее отдавать?
Как мы смеем позволить дитя убивать?..»
Нет, я просто рассказывать дальше не в силах
об ужасных страданиях людей этих милых.
Горе матери; вот оно, перед вами...
Скорбь отца... Передать ли ее словами?..
Но держались они одним убеждением:
это все предначертано провиденьем,
это Бог избрал их любимую дочь
человеку страждущему помочь,
и, конечно же, высшая сила
бедной девочкой руководила,

и ее позвала, и ее повела
на святые, на божеские дела...
Ах, когда б они рассуждали иначе,
мы, пожалуй бы, не разрешили задачи:
отчего же не разорвались сердца
ни у страждущей матери, ни у отца.
Но печаль их сменила отрада
от сознания: так надо! Так надо!..
Граф и девушка скачут в Салерно.
Оба счастливы неимоверно,
хоть ее огорчает немного,
что так далека дорога.
Графа нужно быстрее спасти,
но мешает дальность пути.
В Салерно они прискакали,
врача того отыскиали:
«Вот она, кем я буду спасен!..»
Врач узнал его. Врач потрясен.
А затем, состраданьем влекомый,
к бедной девушке незнакомой
он подходит и молвит: «О дочь моя,
расскажи, ничего не тая.
Что здесь: чистой любви побужденье?
Иль угроза? Приказ? Понужденье?
Хочешь верность ему доказать
иль не можешь ему отказать,
повинуясь мольбам господина?..
Мне должна быть известна причина
решенья страшного сего!»
«Веленье сердца моего!» —
не замедлила дева с ответом.
От нее не скрылось при этом,
как врач на нее дивился.
Он в сторону с ней удалился
и свой вопрос повторил:
«Не твой ли граф подговорил,
в преступном бессердечье,

тебя на эти речи?
Достаточно тебе чуть-чуть
себя, меня ли обмануть,
хотя бы и под страхом, —
как все пошло бы прахом:
мое искусство, подвиг твой;
ты не останешься живой
и сердце изничтожишь,
но графу не поможешь!
Как говорят: сто раз отмерь!
Все взвесь, себя спроси, проверь,
нет ли в душе сомненья
и не нашло ль затмения!..
И слушай, что произойдет,
как в силу договор войдет.
Воображаешь сцену?
Вот я тебя раздену,
и ты, раздевшись догола,
уже не встанешь со стола,
но, стыд преодолевая,
несчастливая, нагая,
начнешь кричать беззвучным ртом...
Сказать, что ждет тебя потом?
По правилам науки
тебе свяжу я руки,
и ноги я тебе свяжу,
и прямо в сердце нож всажу,
и, грудь пронзив и спину,
живое сердце выну!
Еще одно узнать изволь:
страшна не смерть. Ужасна боль!.
Что? Ты в ответ ни слова?!
Ты лечь на стол готова?!
А дух тебя не подведет,
когда дыхание сведет?
А при упадке духа —
полнейшая проруха!

О, эта боль! О, этот ад!
При этом нет пути назад.
О, сколь я сам несчастен,
что к этому причастен!
Нет, в жизни мне не повезло:
избрал я злое ремесло...
Ах, погоди хоть малость!..»
Но дева рассмеялась:
«Спасибо вам, великий врач!..
Мне тоже не везет, хоть плачь:
сомнение тревожит
и спасенье гложет.
Поди, и вправду откажусь
не оттого, что не гожусь:
не я оказалась слабой, —
вы оказались бабой!
Да ведь у вас наверняка
от страха задрожит рука.
Вы, первый врач Салерно, —
и трусите безмерно!
Вы зайцу серому родня!
Но только жаль вам не меня,
не смерти моей ранней, —
своих вам жаль терзаний!
А может быть, давно мертво
былое ваше мастерство
и силы в вас иссякли?!
Ну! Я права? Не так ли?!
Я женщина — и я сильна
и в действиях своих вольна,
и я на стол ваш лягу,
но вы — назад ни шагу!
А что наслушалась от вас
я всяких ужасов сейчас,
то это все не ново:
я к ним давно готова.
«Поймите же, что никогда

я б не приехала сюда,
коль с самого начала
я главного не знала;
не струшу и не отступлю,
а господину жизнь куплю,
себе же — доступ в Царство Божье!
Так не тряситесь мелкой дрожью!
Час избавленья чую,
сейчас плясать хочу я!
Граф исцелится наконец,
меня к себе призовет Творец,
и не во сне, а наяву,
я в Царстве Божьем заживу,
увенчана короной,
Господом даренной!..»
И понял мудрый врач тогда,
что она в решение своем тверда,
что не может она поступить по-иному,
и ее повел он к графу больному.
«Счастливейший из людей земли,
о чем и мечтать нельзя — вы нашли!
Все сомненья отпали. И вскорости
от своей вы избавитесь хворости!..»
Он повел ее в комнатку тайную,
где все мраком покрыто и тайною,
а графу за дверью велел остаться,
в тайную комнату не соваться,
сколько б это ни длилось часов,
и запер дверь на тяжелый засов.
Там, где стояли различные склянки,
он велел раздеться юной крестьянке,
и она, повинувшись приказу,
охотно и сразу
платье сняла, обнаженной осталась,
но не стеснялась...
И врач увидал: на диво
это юное тело красиво.

И так жаль врачу ее стало, —
прямо сердце стучать перестало
и рассудок чуть не отказал...
И он сам ей об этом сказал.
Но она его умоляла,
вновь и вновь повторяла,
чтоб он продолжал свое дело
и скорее разрешил ей тело.
Вот и стол она видит высокий,
где обряд свершится жестокий.
Лекарь девушку за руку взял,
взобратся на стол приказал.
Она легла без тени тревоги.
Он связал ей руки и ноги,
а потом стал подыскивать нож:
который из них хорош?
(Их здесь много, широких и длинных,
для дел отнюдь не невинных.)
Пусть внявшая голосу долга
хотя бы страдает недолго,
и легко, и быстро умрет...
Лекарь камень точильный берет,
и точит свой нож, и точит,
к делу все приступить не хочет!
А бедный Генрих, за дверью стоя,
чувство испытывает не простое.
Он удручен, озадачен,
великим смятеньем охвачен.
Ах, ужель не увидит он снова
черты лица дорогого?
А если он их увидит,
то здоровым отсюда не выйдет.
Но ему исцеленье обещано?
Вдруг в стене замечает он трещину
и, прильнувши к ней, видит сквозь щель
этот стол, что похож па постель,
а вернее, на смертное ложе,

на котором, — Господи Боже, —
связанная, нагая,
лежит его дорогая.
«О, как же ты глуп! — сказал он себе, —
ты ждешь перемен в своей скорбной судьбе
и требуешь избавленья
без Божьего соизволенья!
Ты небом страдать осужден навек,
а хочешь, чтоб спас тебя человек?
Глумясь над Господним словом,
надеешься стать здоровым?!
На что ты девушку подговорил?
Да сам ли ведал ты, что творил?
Смерть ее будет лишней,
ибо все решает Всевышний!
Исцелит — ликуй, не простит — страдай.
Только девушке умереть не дай,
кровью чистой своей твой позор оплатить!..»
И, не выдержав, начал он в дверь колотить.
«Отворите скорее, я вам говорю!»
«Господин, как закончу, так и отворю:
ни мгновенья нельзя в этом деле терять!»
«Отворите же! Сколько вам раз повторять!
Надо кое-что нам обсудить непременно!»
«Говорите... Мне слышно вас и сквозь стену»,
«Нет! Сквозь стену я не хочу говорить!»
Что поделаться? Пришлось ему отворить.
И Генрих в комнату вошел,
увидел тот высокий стол,
где связанная дева,
нагая, словно Ева,
исхода сладкого ждала...
Тут он, схватясь за край стола,
вскричал: «Дитя невинное!
Не буду я причиною
ужасной гибели твоей!
Врач, развяжи ее! Скорей!

Да будет освобождена
та, что для жизни рождена
и столь собой прекрасна.
За что ей гибнуть понапрасну!
Спасибо за твое добро.
А золото да серебро,
согласно уговора,
ты, врач, получишь скоро!»
(И мы заметим мимоходом:
врач счастлив был таким исходом.)
Но когда спасенная поняла,
что судьба ее жертву не приняла,
то, свой стыд позабыв девичий,
против всяких правил приличий,
принялась она истошно рыдать,
на себе в исступлении волосы рвать,
так, что все, кто это видали,
сами также рыдали.
И металась она, и кричала она:
«Боже мой! Я отныне всего лишена!
Развеялся сон мой чудесный!
Не владеть мне короной небесной!
Если бы мне удалось пострадать,
то и впрямь корону небесную дать
должны были б мне за страданья.
Ах, напрасны, напрасны старанья!
О ты, кто благ на небеси,
меня, несчастную, спаси
и господина со мною вместе.
Какой великой лишились мы чести:
он — плоть спасти, я — дух спасти
и, не ропща, свой крест нести!..»
Так она голосила,
о смерти просила,
охвачена безграничной тоской,
к доброте взывая людской.
Но в столь необычном и страшном деле

ей люди, конечно, помочь не хотели.
Нет, никто ей, никто не помог.
И молчали и люди и Бог...
И тогда господину пенять она стала:
«Сколько я всего из-за вас испытала!
Как глумились вы надо мной!
А всему ваша слабость виной.
Это вы меня к жизни вернули!
Да и люди меня обманули:
«Рыцарь! Мужествен! Неустрашим!...»
Ах, зачем я поверила им
и разгневала Господа Бога?
Мне совсем оставалось немного
до конца, но в решающий миг
вы отчаянный подняли крик.
Вы за горе мое в ответе.
Вы трусливее всех на свете.
Я ведь на смерть пошла. А вы?
Потерпеть не решились, увы!
Что ж вас так напугало, узнать нельзя ли?
Может, то, что меня связали?
Но ведь, стоя за толстой стеной,
как вы видеть могли, что со мной?
Может, вы, бесстрашнейший витязь,
обвиненья в убийстве боитесь,
потому и вбежали к врачу?
Ну, так я вас заверить хочу,
что, если меня не будет,
вас никто не осудит,
не обвинит в преступленьи,
а напротив, вас ждет исцеленье».
Все тщетно — деве быть живой!..
А Генрих тяжкий жребий свой
как рыцарь набожный приял,
он твердости не потерял
и чистоты душевной,
назло судьбе плачевной...

Не выполнив обета,
вновь девушка одета
и снова жить обречена.
Врачу заплачено сполна.
И Генрих с грустью необъятной
тотчас пустился в путь обратный,
при этом был вполне готов
услышать гогот наглых ртов,
и вопль, и рев толпы презренной
на родине благословенной.
Что ж! Пусть толпа гогочет!
Все как Господь захочет!..
А дева так измождена была,
так много слез горючих пролила,
что силы ей внезапно изменили:
и впрямь она близка к могиле.
И тогда помог ей в беде
тот, кто с нами всегда и везде,
кто людские сердца отворяет,
радостью их одаряет,
кто диво дивное свершил
и этих двоих испытать решил,
как Иова когда-то:
тверда ли их вера иль слабовата?..
И то был Иисус Христос,
кто избавленье им принес
за то, что душа в них жила человечья,
за их милосердье и добросердечье...
Чем ближе к отческому дому,
тем легче делалось больному.
Проказа с Генриха сползла —
Господня милость его спасла.
Господь своей любовью
вернул ему здоровье.
И Генрих снова жизни рад,
как двадцать лет тому назад.
Слух о чудесном исцеленье

шел из селения в селенье,
народ о чуде узнавал
и непритворно ликовал:
ведь милосердьё и пощада
и есть небесная услада.
Меж тем высокородные князья —
всё Генриха ближайшие друзья
(которые в беде с ним не встречались)
ему навстречу мчались.
Не веря слухам и словам,
любой хотел увидеть сам,
что исцеляет наш Господь
не только дух, но также плоть
от хвори беспощадной.
И вот — пример наглядный!
А хуторянину с женой
казалось: сгинул сон дурной,
свершилось чудо Божье!
(Скажу: была бы ложью
попытка разуверить вас,
что оба не пустились в пляс
при первом извещеньё
о дивном возвращеньё
их дочери родимой,
живой и невредимой,
и графа дорогого,
здорового, живого.)
Нет, не могли отец и мать
ни слез, ни смеха удержать,
в них все перемешалось,
что в сердце умещалось.
Как будто сняли их с креста!..
И хоть смеялись их уста,
из глаз текли на щеки
горячих слез потоки.
Вновь слезы хлынули из глаз,
когда не три, а тридцать раз

они поцеловали
ту, что уже не ждали.
(И в этом я поверю
старинному поверью.)
Явился в каждый швабский дом
желанный праздник. Все кругом
шумело, веселилось,
веселие вселилось
в сердца воспрянувших людей.
Свидетели тех давних дней
в преданьях рассказали,
что в Швабии едва ли
встречали так кого-нибудь,
цветами устилая путь...
Но вы узнать хотите
дальнейший ход событий?
Что Генрих? Как его дела?
Недурно, Господу хвала!
Он вновь здоров, и вновь силен,
и вновь почетом окружен,
он стал еще богаче...
Но жить он стал иначе:
достойней, чище, строже,
в согласье с волей Божьей.
А хуторянину тому,
который дал приют ему,
он отписал именье
в вечное владенье.
Не позабыл он и о ней,
кто всех была ему верней,
о дорогой супруге:
он с ней делил досуги,
и баловал, и обожал,
в шелка и в бархат наряжал,
как если бы и впрямь она
была законная жена,
а он ей — муж законный.

(Что ж: домысел резонный!..)
Но вот мудрейшие страны
сказали графу: «Вы должны
в конце концов решиться
на ком-нибудь жениться.
Быть холостым вам не к лицу.
Так поведите же к венцу
достойную подругу,
грядущую супругу!..»
Созвав друзей в огромный зал,
граф Генрих попросту сказал:
«Я высшей воле подчинюсь
и в скором времени женюсь.
Но вот на ком? Решайте сами!
Решение теперь за вами!»
И все, кто были в зале том,
сошлись немедля на одном:
пришла пора для брака!..
Кого вести к венцу, однако?!
Сей затруднительный вопрос
в большую ссору перерос:
кто прочит ту, кто — эту...
Да, нелегко совету!
В подобных случаях всегда
мы каждый тянем кто куда,
и собственное мнение
важней, чем единенье.
Когда же Генрих увидал,
что он решенья зря прождал
и дальше ждать напрасно,
он молвил громогласно:
«Друзья мои, в сей светлый час,
должно быть, многие из вас
еще хранят воспоминанье
о том, как я страдал в изгнанье.
Болезнью тяжелой удручен,
я был от мира отлучен,

люди меня избегали,
детей своих мною пугали.
Так чем же мне ответить той,
чьей ангельскою добротой
и бескорыстнейшей любовью
мне вновь возвращено здоровье?»
На сей раз общим было мнение:
«С ней, кто принес тебе спасенье,
жизнь и богатство раздели
и свадьбу праздновать вели!
Но кто счастливейшая эта?..»
И вот перед лицом совета,
свою красавицу обняв,
ответствовал спасенный граф
весьма прекрасными словами:
«Смотрите, вот она — пред вами,
кто от гибели и зла
меня, несчастного, спасла.
И я вам повторяю:
ее я выбираю!
Но, впрочем, ей решать самой:
быть ей со мной иль не со мной?
Но, в случае отказа,
клянусь: умру я сразу!..»
И богат и беден, и стар и мал
вскричали: «Истинно он сказал!..»
Священники их обвенчали.
И до старости без печали,
в согласье свои они прожили дни,
и в Небесное Царство вступили они...
Пусть и нам дарует Господь эту участь:
мирно жить, умирать не мучась.
О, Господь, пощади нас и не покинь,
ниспошли нам свое милосердие. Аминь!..»

Прочитайте отрывок из работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки»

Опыт самокритики

1

Что бы ни лежало в основании этой спорной книги, это должен был быть вопрос первого ранга и интереса, да еще и глубоко личный вопрос; речательством тому – время, когда она возникла, *вопреки* которому она возникла, тревожное время немецко-французской войны 1870–1871 годов. В то время как громы сражения при Вёрте проносились над Европой, задумчивый мыслитель и охотник до загадок, которому выпало на долю стать отцом этой книги, сидел где-то в альпийском уголке, весь погруженный в свои задумчивые мечты и загадки, а следовательно, весьма озабоченный и вместе с тем беззаботный, и записывал свои мысли о *греках* – ядро той странной и малодоступной книги, которой пусть и будет посвящено это запоздалое предисловие (или послесловие). Прошло несколько недель, как сам он уже был под стенами Меца, все еще не отделившись от тех вопросов, под которые он поставил мнимую «жизнерадостность» греков и греческого искусства, пока наконец в том исполненном глубокой напряженности месяце, когда в Вер сале шли пере го воры о мире, он и сам не нашел в себе примирения и, выздоравливая от полученной на поле сражения болезни, не выяснил для себя окончательно «Рождение трагедии из духа музыки». – Из музыки? Музыка и трагедия? Греки и трагическая музыка? Греки и пессимистическое произведение искусства? Самая удачная, самая прекрасная, самая завидная, доселе более всех других соблазнявшая к жизни порода людей, греки, – что? Неужто именно они *нуждались* в трагедии? Более того – в искусстве? Чему служило греческое искусство?..

Можно догадаться, где был тем самым поставлен великий вопросительный знак, относящийся к ценности существования. Является ли пессимизм *безусловным* признаком упадка, гибели, незадавшейся жизни, утомленных и ослабших инстинктов – каковым он был у индийцев, каковым он, по всей видимости, является у нас, «современных» людей и европейцев? Существует ли пессимизм силы? Существует ли какая-то интеллектуальная предрасположенность ко всему жестокому, ужасающему, злему, проблематичному в существовании, вызванная благополучием, бьющим через край здоровьем, полнотою существования? Нет ли страдания и от чрезмерной полноты? Испы-

тующего мужества пронизательнейшего взгляда, *жаждущего* всего ужасного как врага, достойного врага, на котором оно может испытать свою силу? На котором оно хочет поучиться тому, что значит «бояться»? Какое значение *трагический* миф имеет именно у греков лучшего, сильнейшего, храбрейшего времени? И чудовищный феномен дионисовского начала? И то, что из него родилось, – трагедия? – А с другой стороны: то, что погубило трагедию, сократизм морали, диалектика, самодовольство и веселость теоретического человека – что же, разве не мог именно этот сократизм быть признаком упадка, утомления, болезни, анархически распадающихся инстинктов? А «греческая веселость» позднейшего эллинизма – лишь вечерней зарей? Эпикурово неприятие пессимизма – лишь предосторожностью страдающего? А сама наука, наша наука – что означает вообще всякая наука, рассматриваемая как симптом жизни? Зачем нужна, хуже того, *откуда* берется всякая наука? Так что же? Не есть ли научность только страх и отговорка от пессимизма? Тонкая самооборона против – *истины!* И, говоря на моральный лад, нечто вроде трусости и лживости? А говоря на лад неморальный, хитрость? О Сократ, Сократ, не в этом ли, может быть, и была *твоя тайна?* О *таинственный ироник,* может быть, в этом и была твоя – ирония? – –

2

То, что мне тогда пришлось ухватить, нечто страшное и опасное, – проблема рогатая, не то чтобы непременно бык, но во всяком случае новая проблема; теперь я сказал бы, что это была *проблема* самой *науки* – наука, впервые понятая как проблема, как нечто спорное. Но книга, в которой я тогда дал волю своей юношеской смелости и скепсису, – что за *неприятная* книга должна была вырасти тогда из столь не подходящей для юности задачи! Построенная на основе одних преждевременных, абсолютно незрелых переживаний, которые все стояли прямо на границе того, что может быть передано словами, поставленная на почву *искусства* – ибо проблема науки не может быть познана на почве науки, – быть может, книга для художников, обладающих попутно аналитическими и ретроспективными способностями (то есть для исключительного сорта художников, которых надо поискать, но искать-то и не хочется...), полная психологических нововведений и артистических секретов, с артисти-

ческой метафизикой на заднем плане, юношеское произведение, полное юношеской смелости и юношеской тоски, независимое, упрямо самостоятельное даже там, где оно, кажется, подчиняется какому-то авторитету и приватному благоговению, – короче говоря, первый плод, в том числе и во всяком плохом смысле этого слова, отягощенный всеми грехами молодости, несмотря на поставленную им старческую проблему, прежде всего ее «длиннотами», ее «бурей и натиском»; с другой стороны, в смысле успеха, который выпал на ее долю (в особенности у того великого художника, к которому он обращался, как бы вызывая на диалог, – у Рихарда Вагнера), – это *оправдавшая себя* книга, я хочу сказать, такая, которая во всяком случае удовлетворила «лучших своего времени». Уже по одному этому к ней следовало бы отнестись с некоторым уважением и молчаливостью; тем не менее я не хочу полностью скрывать, насколько она теперь кажется мне неприятной и сколь чуждой теперь, по прошествии шестнадцати лет, она предстает передо мною – перед моим возмужалым, в сто раз более избалованным, но несколько не охладевшим взглядом, которому не стала более чуждой и та задача, к решению которой впервые приступила эта дерзкая книга, – *взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни...*

3

Опять скажу, нынче это для меня невозможная книга – я нахожу ее дурно написанной, неуклюжей, тягостной, неистойвой и запутанной в своей картинности, чувствительной, кое где засахаренной до женственности, неровной в темпе, лишенной стремления к логической опрятности, чрезвычайно убежденной и поэтому не считающей нужным давать доказательства, подозрительной даже по отношению к *уместности* доказательства в качестве книги для посвященных, «музыки» для тех, кто был крещен именем музыки, изначально соединенных для совместных и редких переживаний в искусстве, – знака, по которому узнают друг друга родные по крови *in artibus*¹, – высокомерная и мечтательная книга, с самого начала еще более закрытая от *profanum vulgus*² «образованных», чем от «простонародья», но которая, как то доказало и доказывает ее воздействие, достаточно хорошо умеет находить себе соратников по мечтаниям и заманивать их на новые тропинки и места для плясок. Здесь, во всяком случае, гово-

рил – это признавали и с любопытством, и с некоторой антипатией – какой-то *чуждый* голос, ученик еще «неведомого бога», который до поры до времени скрывался под капюшоном ученого, под маской тяжеловесности и немецкого отвращения к диалектике, даже дурных манер вагнерианца; тут заявил о себе ум, обладавший чуждыми, еще не получившими имени потребностями, память, битком набитая вопросами, переживаниями, тайнами, к которым, словно еще один вопросительный знак, было поставлено имя Диониса; здесь вела речь – так с подозрительностью говорили себе – какая-то мистическая и чуть ли не менадическая душа, которая с усилием и на свой страх и риск, как бы в нерешимости – открыться или скрыть себя, лепетала на чужом языке. Ей бы следовало *петь*, этой «новой душе», – а не говорить! Как жаль: то, что мне нужно было тогда сказать, я не решился сказать как поэт, – я, возможно, смог бы это сделать! Или по крайней мере как филолог: ведь и по сей день в этой области для филолога почти все предстоит еще открыть и выкопать! Прежде всего ту проблеме, *что* здесь налицо проблема – и что греки, пока у нас нет никакого ответа на вопрос о том, «что такое дионисовское начало», по-прежнему остаются для нас совершенно непонятными и невообразимыми...

¹ в искусствах (лат.) (Гораций. «Оды». III, I, 1).

² необразованной черни (лат.).

4

Ну так что же такое дионисовское начало? В этой книге есть ответ на этот вопрос – здесь говорит человек «знающий», посвященный и ученик своего бога. Быть может, теперь я стал бы более осторожно и менее красноречиво говорить о такой сложной психологической проблеме, какую являет собой происхождение трагедии у греков. Один из коренных вопросов – отношение греков к боли, степень их чувствительности к ней: оставалось ли это отношение всегда одинаковым или изменилось на противоположное? Тут все дело в том, действительно ли их все усиливавшееся *стремление к красоте*, к празднествам, увеселениям, новым культам выросло из недостатка, лишения, из меланхолии, из чувства боли? Ведь если верно именно это – а Перикл (или Фукидид) дает нам это понять в своей великой надгробной речи, – то откуда в таком случае возникло противоположное

стремление, появившееся раньше, – *стремление к ужасному*, известная непреклонная воля древнейших эллинов к пессимизму, к трагическому мифу, к образам всего страшного, злого, загадочного, губительного, рокового в самых основах бытия, – откуда тогда возникла трагедия? Быть может, из удовольствия, силы, бьющего через край здоровья, преизбытка полноты? И какое значение имеет в этом случае, если ставить вопрос физиологически, то исступление, из которого выросло как трагическое, так и комическое искусство, – дионисовское исступление? А что если исступление не есть необходимый симптом вырождения, гибели, перезревшей культуры? Быть может, существуют – вот вопрос для психиатров! – *неврозы здоровья*? *Неврозы народной молодости и юношеской свежести*? На что указывает этот синтез бога и козла в сатире? На основании какого личного переживания, по какому внутреннему побуждению греки должны были прийти к представлению о дионисовском мечтателе и первобытном человеке как о сатире? А что касается происхождения трагического хора, то не было ли в те века, когда греческое тело цвело, когда греческая душа через край была жизнью, каких-либо эндемических экстазов? Видений и галлюцинаций, сообщавшихся целым общинам, целым культовым сообществам? Что если греки именно в богатстве своей юности обладали тягой к трагическому и были пессимистами? Если именно безумие, по словам Платона, принесло Элладу *наибольшие* благословения? И если, с другой стороны и наоборот, греки именно во времена своего разложения и слабости становились все оптимистичнее, поверхностнее, все более заражались актерством, а также все пламеннее стремились к логике и логизированию мира, то есть были в одно и то же время и «веселее» и «научнее»? Что если вопреки всем «современным идеям» и предрассудкам демократического вкуса победа *оптимизма*, возобладавшая *разумность*, практический и теоретический *утилитаризм*, подобно самой демократии, современной ему, представляют собою, может быть, только симптом никнущей силы, приближающейся старости, физиологического утомления? А как раз *не* пессимизм? Был ли Эпикур оптимистом – именно в качестве *страдающего*? – – Отсюда видно, что эта книга взвалила на себя целую связку сложных вопросов, добавим к этому еще сложнейший из затронутых в ней вопросов: что такое мораль, рассмотренная с точки зрения *жизни*?..

Уже в предисловии, обращенном к Рихарду Вагнеру, как подлинная *метафизическая* деятельность человека представлено искусство, а не мораль; в самой книге много раз повторяется колочее положение, что существование мира может быть *оправдано* лишь как эстетический феномен. Действительно, за всеми процессами бытия вся книга признает только художественный смысл, явный или скрытый – «Бога», если угодно, но, конечно, только совершенно беззаботного и неморального Бога-художника, который как в созидании, так и в разрушении, как в хорошем, так и в плохом одинаково стремится ощутить удовольствие и самовластие, который, создавая миры, освобождается от *гнета* полноты и *переполненности*, от *муки* теснящихся в нем противоречий. Мир, в каждый миг своего существования *достигнутое* спасение Бога, как вечно сменяющееся, вечно новое видение, предносящееся ему, максимально преисполненному страданий, противоположностей, противоречий, который способен найти себе спасение лишь в *зримой иллюзии*; вся эта артистическая метафизика может показаться произвольной, беспочвенной, фантастической – но главное в ней то, что здесь уже проявляет себя ум, который в будущем решится, пренебрегая всеми опасностями, восстать против *морального* истолкования и моральной значимости существования. Здесь заявляет о себе, быть может в первый раз, пессимизм «по ту сторону добра и зла», здесь получает свое выражение и формулу та «извращенность умонастроения», против которой Шопенгауэр заблаговременно и неустанно метал свои самые отчаянные проклятия и перуны, – философия, осмеливающаяся перенести в мир явлений самое мораль, низвести ее этим и поставить на одну доску не только с «явлениями» (в смысле идеалистического *terminus technicus*¹), но даже с «обманами» – в качестве иллюзии, бреда, заблуждения, истолкования, прихорашивания, искусства. Возможно, обо всей глубине этой *антиморальной* склонности лучше всего можно судить по осторожному и враждебному молчанию, которым на протяжении всей книги обойдено христианство, это самое необузданное проведение моральной темы в различных фигурациях, какое только доселе было дано слышать человечеству. Да и в самом деле, трудно найти чисто эстетическому истолкованию и оправданию мира, которое развивает эта книга, более разительную антитезу, чем христианское учение, ко-

торое и есть, и хочет быть лишь моральным, и своими абсолютными мерками, хотя бы, например, уже своей правдивостью Бога, изгоняет искусство, всякое искусство в область лжи, – то есть отрицает, проклинает, осуждает его. За подобными образом мысли и способом оценки, которые неминуемо враждебны искусству, если хоть сколько-нибудь неподдельны, я издавна чувствовал и *враждебность к жизни*, свирепое мстительное отвращение к ней: ибо всякая жизнь зиждется на иллюзии, искусстве, обмане, оптике, необходимости перспективы и заблуждения. Христианство с самого начала, по существу и в своей основе, было отвращением жизни к жизни и пресыщением жизни жизнью, которое только маскировалось, только пряталось, только наряжалось верою в «другую» и «лучшую» жизнь. Ненависть к «миру», проклятие аффектам, страх перед красотой и чувственностью, потусторонний мир, изобретенный для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» – все это всегда казалось мне, вместе с безусловной волей христианства признавать *лишь* моральные ценности, самой опасной и жуткой из всех возможных форм «воли к гибели» или по крайней мере признаком глубочайшей болезни, усталости, недовольства, истощения, оскудения жизни, – ибо перед моралью (в особенности христианской, то есть безусловной моралью) жизнь постоянно и неизбежно *должна* оставаться неправой, так как жизнь по своей сущности *есть* не что неморальное; она *должна*, наконец, раздавленная тяжестью презрения и вечного «нет», ощущаться как нечто не достойное желаний, нечто недостойное само по себе. А сама мораль – что если она есть «воля к отрицанию жизни», скрытый инстинкт уничтожения, принцип упадка, унижения, клеветы, начало конца? И, следовательно, опасность из опасностей?.. Итак, *против* морали обратился тогда, в лице этой спорной книги, мой инстинкт – то был заступнический инстинкт жизни, и изобрел себе в корне противоположное учение и противоположную оценку жизни, чисто артистическую, антихристианскую. Как было назвать ее? Будучи филологом и человеком слов, я окрестил ее – не без некоторой вольности, ибо кто может знать настоящее имя Антихриста? – именем одного из греческих богов: я назвал ее *дионисовской*. –

¹ специального термина (лат.)

Понятно ли теперь, какую задачу я осмелился почать этой книгой?... Как жалею я теперь, что не имел еще тогда достаточно мужества (или нескромности?), чтобы во всех случаях позволить себе для выражения столь личных воззрений и дерзаний и свой *личный язык* – что я с усилием старался выразить шопенгауэровскими и кантовскими формулами чуждые и новые ценностные подходы, которые по самой основе своей шли вразрез с духом Канта и Шопенгауэра, не менее чем с их вкусом! Ведь как мыслил Шопенгауэр о трагедии? «То, что придает всему трагическому его своеобразный взмах и подъем, – говорит он («Мир как воля и представление» II 495), – это начало осознания того, что мир и жизнь не могут дать истинного удовлетворения, а по-сему и *не стоят* нашей привязанности: в этом состоит трагический дух – а потому он ведет к *отречению*». О, со сколь иными речами обращался ко мне Дионис! О, как далек был от меня именно в то время весь этот дух отречения! – Но есть в книге еще нечто значительно более скверное, о чем я теперь жалею еще больше, чем о том, что затемнил и испортил дионисовские чаяния шопенгауэровскими формулами: то, что я вообще *испортил* себе грандиозную *греческую проблему*, какой она тогда возникла передо мною, примесью самых современных тем! Что я питал надежды там, где не на что было надеяться, где всё слишком явственно предвещало конец! Что я на основании новейшей немецкой музыки начал выдумывать басни о «немецкой сущности», будто она именно тогда была готова открыть себя и вновь себя найти, – и это в то самое время, когда немецкий дух, незадолго перед тем еще обладавший волей к господству над Европой, силу руководить Европой, только что безусловно и окончательно *отрехся от властных притязаний* и под помпезным предлогом основания империи совершил переход к посредственности, к демократии и к «современным идеям»! Действительно, за это время я научился достаточно безнадежно и беспощадно мыслить об этой «немецкой сущности», а равным образом и о современной *немецкой музыке* как насквозь романтической и самой негреческой из всех возможных форм искусства; кроме того, как о перворазрядной губительнице нервов, вдвойне опасной у такого народа, который любит выпить и почитает неясность за добродетель, и притом в ее двойном качестве опьяняющего и вместе с тем *отуманивающего* наркотика. – Однако, оставляя в сто-

роне все скороспелые надежды и ошибочные применения к ближайшей современности, которыми я тогда испортил себе свою первую книгу, – большой дионисовский вопросительный знак, как он в ней поставлен, неизменно остается в силе и по отношению к музыке: какова должна быть музыка, которая уже была бы не романтического происхождения, подобно немецкой, – *а дионисовского?*..

7

– Но, милостивый государь, что же такое романтика, если *Ваша* книга не романтика? Можно ли довести фундаментальную ненависть к «настоящему», к «действительности» и к «современным идеям» до более высокой степени, чем это сделано в Вашей артистической метафизике, которая скорее поверит в «ничто», скорее признает дьявола, чем «настоящее»? Не раздаются ли басовые ноты гнева и радости уничтожения ниже всего Вашего искусства контрапунктического голосоведения, прельщающего уши слушателей, – бешеная решимость против всего, что есть «теперь», воля, которая не так уж далека от практического нигилизма и как бы говорит: «Лучше уж, чтобы не было ничего истинного, чем допустить, что *вы* были правы, что *ваша* истина настояла на своем!» Раскройте-ка уши и послушайте сами, господин пессимист и боготворитель искусства, единственное избранное место Вашей книги, то не лишенное красноречия место об истребителях драконов, которое для молодых ушей и сердец должно звучать так же двусмысленно, как игра пресловутого крысолова. Это ли не настоящий и подлинный символ веры 1830 года под личиною пессимизма 1850-го? Ведь за ним уже прелюдирует и обычный романтический финал – разрыв, крушение, возвращение и падение ниц перед старой верой, перед *все тем же* старым Богом... Да разве *Ваша* пессимистическая книга не есть сама образчик антиэллинства и романтизма, сама нечто «столь же опьяняющее, сколь и отуманивающее», во всяком случае наркотик, даже образец музыки, *немецкой* музыки? Но послушаем:

«Представим себе подрастающее поколение с этим бесстрашием взора, с этим героическим стремлением к невероятному, представим себе смелую поступь этих истребителей драконов, гордую смелость, с которой они поворачиваются спиной ко всем этим внушающим расслабленность доктринам оптимизма, дабы целиком и полностью

«жить с решительностью»: *разве не представляется необходимым*, чтобы трагический человек этой культуры, воспитывая себя для суровой и ужасной жизни, возжелал нового искусства, *искусства метафизического утешения*, трагедии как предназначенной ему Елены, и воскликнул вместе с Фаустом:

«Не должен разве я стремительною мощью
Единый вечный образ вызвать к жизни?»

«Разве не представляется *необходимым?*»... Нет, трижды нет, о молодые романтики, это *не* представляется таковым! Но весьма вероятно, что дело *кончится* именно этим, что вы так кончите, то есть «утешенными», как писано есть, несмотря на все самовоспитание для суровой и ужасной жизни, «метафизически утешенными», короче говоря, так, как кончают романтики, – *христианами*... Нет! Научитесь сперва искусству *посюстороннего* утешения – научитесь *смеяться*, мои молодые друзья, если вы все-таки хотите остаться пессимистами; быть может, после этого вы, смеющиеся, когда-нибудь да пошлете к черту все метафизическое утешительство – и прежде всего метафизику! Или, если сказать все это на языке того дионисовского чудовища, которое зовут Заратустрой:

«Возвысьте сердца ваши, братья мои, выше! всё выше! И не забывайте о ногах! Поднимайте и ноги ваши, вы, хорошие танцоры, а еще лучше – стойте на голове!

Этот венок смеющегося, этот венок из роз, – я сам надел на себя этот венок, я сам назвал священным свой смех. Никого другого не нашел я достаточно сильным для этого.

Заратустра танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц, готовый и проворный, блаженно-легкомысленный:

Заратустра вещей словом, Заратустра вещей смехом, не нетерпеливый, не безусловный, любящий прыжки и прыжки в сторону; я сам надел на себя этот венок!

Этот венок смеющегося, этот венок из роз, – вам, братья мои, кидаю я этот венок! Смех назвал я священным; высшие люди, *научитесь же – смеяться!*»

«Так говорил Заратустра», Четвертая часть, с. 87

Предисловие к Рихарду Вагнеру

Чтобы отдалить от себя все возможные сомнительности, волнения и недоразумения, к которым, при своеобразном характере нашей эстетической общественности, могут дать повод собранные в этом сочинении мысли, и чтобы иметь возможность написать и эти вводные слова с тем же блаженством созерцания, отпечаток которого сама книга несет на себе как петрефакт счастливых и возвышенных часов, – я вызываю перед своим взором тот миг, когда Вы, мой высокочтимый друг, получите эту книгу: я вижу, как Вы, быть может после вечерней прогулки по зимнему снегу, разглядываете раскованного Прометея на заглавном листе, читаете мое имя и сразу же проникаетесь убеждением, что, каково бы ни было содержание этого сочинения, автор его несомненно имеет сказать что-то серьезное и внушительное, а равным образом что, находя все эти свои мысли, он видел Вас перед собою и обращался к Вам, а следовательно, мог написать лишь нечто соответствующее Вашему присутствию. При этом Вы припомните, что в то же время, когда создавалось Ваше чудное юбилейное сочинение о Бетховене, то есть среди ужасов и величия только что разгоревшейся войны, – я собирался к таким мыслям. Но в ошибку впали бы те, кто усмотрели бы в этом собрании мыслей противоречие между патриотическим возбуждением и эстетическим сибаритством, между мужественной серьезностью и веселой игрой; напротив, при истинном прочтении этой книги им, к их собственному изумлению, вероятно, станет ясно, с какой настоящей немецкой проблемой мы здесь имеем дело, проблемой, которую мы помещаем как раз в средоточие немецких надежд, – осью и поворотной точкой всего. Но, быть может, им же покажется вообще предосудительным столь серьезное отношение к эстетической проблеме, раз они не в состоянии увидеть в искусстве не более как веселую прикрасу, не более как ни к чему не обязывающее позвякивание бубенчиков, сопровождающее «серьезность существования», словно никто не знает, насколько серьезно это противопоставление искусства «серьезности существования». Этим серьезным людям я позволю себе сказать, что мое убеждение и взгляд на искусство как на высшую задачу и собственно метафизическую деятельность в этой жизни согласны с образом мыс-

ли того человека, которому я хотел бы посвятить эту книгу как передовому великому бойцу, пошедшему по этому пути прежде меня.

Базель, конец 1871 года

1

Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумения, но и путем непосредственного усмотрения пришли к сознанию того, что поступательное развитие искусства связано с двойственностью *аполлоновского и дионисовского начал*, подобно тому как рождение находится в зависимости от парности полов при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем перемирии между ними. Названия эти мы заимствуем у греков, разъясняющих тому, кто в силах уразуметь, свои глубокомысленные тайные доктрины в области воззрений на искусство не с помощью понятий, но в убедительно отчетливых образах мира богов. С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством зрительных образов – аполлоновским – и не зрительным искусством музыки – искусством Диониса: эти два столь различных влечения разыгрываются друг рядом с другом, чаще всего в открытом раздоре между собой, взаимно побуждая друг друга к все новым, более мощным рождениям, дабы увековечить в них борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединенных общим словом «искусство»; пока, наконец, чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными парой и в этой парности не создадут в конце концов столь же дионисовское, сколь и аполлоновское произведение искусства – аттическую трагедию.

Чтобы уяснить себе оба эти влечения, представим их себе сначала как изолированные художественные миры *сновидения и опьянения*; между этими физиологическими явлениями можно заметить противоположность, соответствующую противоположности аполлоновского и дионисовского. В сновидениях, по мнению Лукреция, душам людей впервые явились величественные образы богов, во сне великий ваятель увидел чарующую соразмерность членов сверхчеловеческих существ, и эллинский поэт, спрошенный о тайнстве поэтического

творчества, также вспомнил бы о сновидении и дал бы разъяснение, сходное с тем, которое Ганс Сакс дает в «Мейстерзингерах»:

Мой друг, поэты рождены,
Чтоб толковать свои же сны.
Все то, чем грезим мы в мечтах,
Раскрыто перед нами в снах:
И толк искуснейших стихов
Лишь в толкованье вещей снов.

Прекрасная зрительная иллюзия миров сновидения, в создании которых каждый человек является законченным художником, есть предпосылка всех изобразительных искусств, а также, как мы увидим, одна из важных сторон поэзии. Мы находим наслаждение в непосредственном уразумении такого образа, все формы говорят нам: нет ничего безразличного и ненужного. Но и при всей жизненности этой реальности сновидений у нас все же остается брезжащее ощущение ее *иллюзорности*: по крайней мере, таков мой опыт, распространенность и даже нормальность которого я мог бы подтвердить рядом свидетельств и показаний поэтов. Человек, настроенный на философский лад, даже предчувствует, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, совсем иная действительность, и что, следовательно, и первая есть иллюзия; а Шопенгауэр и прямо считает способность время от времени воображать людей и все вещи только фантомами или образами сновидений признаком философского дарования. Но как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности сновидений; он охотно и зорко всматривается в них: ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, приветливые образы являются ему в переживании такими ясными и понятными: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязливые ожидания, короче говоря, вся «божественная комедия» жизни вместе с ее *inferno* проходит перед ним, и не только как театр теней – ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, – и тоже не без упомянутого мимолетного ощущения их иллюзорности; а, быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сновидения подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: «Ведь это – сон! Что ж,

буду грезить дальше!» Мне рассказывали также о людях, которые могли продлевать одно и то же сновидение на три и более последовательные ночи, не нарушая его причинной связи, – факты, ясно свидетельствующие о том, что наша внутренняя сущность, общая нам всем подпочва переживает сновидение, испытывая глубокое наслаждение и чувство радостной необходимости.

Эта радостная необходимость переживания сновидений выражена и греками в образе Аполлона; Аполлон как бог всех сил, творящих образы, есть в то же время и бог, возвещающий грядущее. Он, этимологически означающий «блещущий», божество света, царит и над прекрасной видимостью душевного мира фантазии. Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность лишь частично понятной дневной реальности, равно как и глубокое осознание врачующей и оказывающей помощь во сне и сновидениях природы, представляют собой в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и приемлемой. Но и та зыбкая граница, через которую не может переступить сновидение, чтобы не оказаться воздействующим патологически – ибо в противном случае иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, – необходимо должна присутствовать в образе Аполлона как ограничивающее чувство меры, как свобода от диких порывов, как исполненный мудрости покой бога – творца образов. Его око в соответствии с его происхождением должно быть «солнечным»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, величие прекрасного видения почиет на нем. И таким образом об Аполлоне можно было бы сказать в эксцентрическом смысле то, что Шопенгауэр говорит о человеке, окутанном покрывалом Майи («Мир как воля и представление» I, с. 416): «Как среди бушующего моря, с ревом вздымающего и опускающего в безбрежном своем просторе горы валов, сидит на челне пловец, доверяясь слабой ладье, – так среди мира мук спокойно пребывает отдельный человек, с доверием опираясь на *principium individuationis*¹». Об Аполлоне можно было бы даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение, и Аполлона хотелось бы назвать великолепным божественным образом *principii individuationis*, в жестах и взорах ко-

того с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии» вместе со всей ее красотой.

В приведенном месте Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный ужас, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познания явлений, так что закон достаточного основания в каком-нибудь из своих оформлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу добавить блаженный восторг, поднимающийся из сокровеннейших недр человека и даже природы, когда наступает такое нарушение *principii individuationis*, то это даст нам понятие о сущности дионисовского начала, более всего, пожалуй, нам доступного из аналогии с *опьянением*. Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисовские порывы, в подъеме коих все субъективное исчезает до полного самозабвения. В Германии во времена Средневековья все возраставшие толпы, охваченные той же дионисовской силой, тоже носились с места на место с пением и плясками: в этих плясунах св. Иоанна и св. Витта мы узнаем вакхические хоры греков, берущие начало в Малой Азии и дальше, вплоть до Вавилона и оргиастических сакейских празднеств. Встречаются люди, которые по недостатку опыта или от тупоумия, чувствуя себя здоровыми, с насмешкой или с сожалением отворачиваются от подобных явлений, считая их «болезнями простонародья»: эти бедняги и не подозревают, как мертвецки бледно и призрачно выглядит это их «здоровье», когда мимо него вихрем проносится пламенная жизнь дионисовских мечтателей.

¹ принцип индивидуации (лат.).

Под чарами Диониса не только восстанавливается союз человека с человеком: даже отчужденная, враждебная или порабощенная природа снова справляет праздник примирения со своим блудным сыном – человеком. Добро вольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустынь. Цветами и венками усыпана колесница Диониса: ее влекут пантера и тигр. Превратите ликующую песню «К Радости» Бетховена в картину, и если у вас достанет силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепеща склоняющиеся во прахе», то вы лучше поймете, что такое дионисовское начало. Теперь раб – свободный человек, теперь стерты все не-

подвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом или «наглой модой». Теперь, слыша благую весть о мировой гармонии, каждый чувствует себя не просто соединенным, примиренным, сплоченным со своими ближними, но и единым с ними, словно разорвано покрывало Майи и только клочья его еще развеваются на фоне таинственного Первоединого. В пении и пляске человек проявляет себя членом более высокого сообщества: он разучился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижения говорят о зачарованности. Как животные получили теперь дар слова и земля истекает молоком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхъестественное: он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженно и возвышенно; такими он видел во сне шествовавших богов. Человек уже не художник: он сам стал художественным произведением: художественная мощь всей природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благо роднейшая глина, драгоценнейший мрамор – человек – подвергается здесь лепке и высеканию, и вместе с ударами резца дионисовского творца мира звучит зов элевсинских мистерий: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чувствуешь ли ты своего Творца?» –

2

Мы рассматривали до сих пор аполлоновское начало и его противоположность – дионисовское – как художественные силы, рвущиеся к жизни из самой природы, *без посредства художника-человека*, и как силы, в коих художественные влечения этой природы получают удовлетворение ближайшим образом и прямым путем: это, с одной стороны, мир образов сновидения, совершенство которых не находится ни в какой зависимости от интеллектуального уровня или художественного образования сновидца, а с другой стороны – пьянящая действительность, которая тоже не обращает внимания на отдельного человека, а, напротив, стремится уничтожить индивида и спасти его в мистическом ощущении единства. В сравнении с этими непосредственными художественными состояниями природы каждый художник является только «подражателем», и притом либо аполлоновским художником сновидений, либо дионисовским художником опьянения, либо, наконец, как в греческой трагедии, одновременно художником

и опьянения и сновидения. Этого последнего мы должны себе представить примерно так: в дионисовском опьянении и мистическом самоуничтожении, одинокий, где-нибудь в стороне от безумствующих и носящихся хоров, опускается он на землю, и вот под аполлоновским воздействием сновидения ему открывается его собственное состояние, то есть его единство с глубочайшей первоосновой мира *в символическом подобии образов сновидения*.

После этих общих предпосылок и сопоставлений присмотримся теперь к грекам поближе, чтобы узнать, в какой степени эти *художественные инстинкты природы* были у них развиты и какой высоты они достигли, чем мы и предоставим себе возможность глубже понять и оценить отношение греческих художников к своим прообразам, или, по выражению Аристотеля, их «подражание природе». О *сновидениях* греков, несмотря на их обширную литературу и рассказы о снах, приходится говорить только предположительно, хотя и с довольно большой достоверностью; при невероятной пластической точности и верности их взгляда и их сильной, искренней любви к цвету, несомненно, придется, к стыду всех рожденных после, предположить и в их снах логическую причинность линий и очертаний, красок и групп, сходную со сменой сцен в их лучших рельефах, совершенство коих, если вообще в данном случае уместно сравнение, дало бы нам, конечно, право назвать всякого сновидящего грека Гомером, а Гомера – сновидящим греком, причем в более глубоком смысле, чем когда современный человек в отношении своих сновидений осмеливается сравнивать себя с Шекспиром.

Зато нам не приходится опираться на одни предположения, когда требуется показать ту огромную пропасть, которая отделяет *дионисовских греков* от дионисовских варваров. Во всех концах древнего мира – не говоря здесь о новом, – от Рима до Вавилона, мы можем проследить существование дионисовских празднеств, тип которых в лучшем случае относится к типу греческих как бородатый сатир, заимствовавший свое имя и атрибуты у козла, к самому Дионису. Почти везде эти празднества были сосредоточены вокруг неограниченной половой разнузданности, волны которой захлестывали каждый семейный очаг с его достопочтенными узаконениями; тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, доходившее до того отвратительного смешения сладострастия и жестокости, которое всегда

представлялось мне подлинным «колдовским зельем». От лихорадочных чувств этих празднеств, знание о которых проникало в Грецию по всем сухопутным и морским путям, греки были, по-видимому, некоторое время вполне защищены и охранены царившей здесь во всем своем гордом величии фигурой Аполлона, который мог показывать голову Медузы только силе, не более опасной, чем этот грубый, карикатурный дионисизм. Эта величественно-защитная поза Аполлона как раз и увековечена дорическим искусством. Затруднительным и даже невозможным стало названное сопротивление, когда, наконец, подобные же влечения пробились из тех недр, где заложены были глубочайшие корни эллинской природы: теперь сфера воздействия дельфийского бога ограничивалась своевременным заключением мира, позволявшим выбить из рук могучего противника его губительное оружие. Это перемирие представляет собою важнейший момент в истории греческого культа: куда ни взглянешь, всюду видны следы переворота, произведенного этим событием. То было перемирие двух противников с точным определением принадлежавших им отныне сфер влияния и с периодической взаимной передачей почетных подарков; по сути же дела моста через пропасть перекинуто не было. Но если теперь мы бросим взгляд на то, как под давлением этого мирного договора проявлялось дионисовское могущество, то, сравнивая его с упомянутыми вавилонскими празднествами сакеев и возвращением в них человека на ступень тигра и обезьяны, увидим в дионисовских оргиях греков смысл празднеств спасения мира и дней духовного просветления. У них впервые природа достигает своего художественного ликования, впервые у них разрушение *principii individuationis* становится художественным феноменом. Здесь было бессильно отвратительное колдовское зелье из сладострастия и жестокости: лишь странное смешение и двойственность аффектов у дионисовских мечтателей напоминает о нем — как целебные снадобья напоминают смертельные яды, — выражаясь в том явлении, что страдания вызывают наслаждение, что восторг вырывает из души мучительные стоны. В высшей радости человек испускает крик ужаса или тоскливо сетует о невозместимой утрате. В этих греческих празднествах выявляется как бы сентиментальная тяга природы, словно ей приходится вздыхать о своей раздробленности на индивидуальные создания. Пение и язык жестов, свойственные таким двойственно настроенным мечтате-

лям, были для гомеровско-греческого мира чем-то новым и несслыханным: а в особенности возбуждала в нем страх и ужас дионисовская музыка. Если музыка, по-видимому, и была уже знакома ему как аполлоновское искусство, то, строго говоря, лишь как прибор волн ритма, пластическая сила которого была разработана для изображения аполлоновских состояний. Музыка Аполлона была дорической архитектурой в тонах, но в тонах, едва означенных, как это свойственно кифаре. Тщательно устранился как неаполлоновский тот элемент, который главным образом характерен для дионисовской музыки, а вместе с тем и для музыки вообще, – потрясающее могущество тона, единый поток мелоса и ни с чем не сравнимый мир гармонии. Дионисовский дифирамб побуждает человека к высшему подъему всех его способностей символизации; нечто еще никогда не испытанное ищет своего выражения – уничтожение покрывала Майи, единство бытия как гений рода и даже самой природы. Глубина природы должна найти себе теперь символическое выражение; необходим новый мир символов – сначала телесная символика во всей ее полноте, не только символика уст, лица, слова, но и целостный, ритмизирующий все члены тела плясовой жест. Затем в ритмике, динамике и гармонии внезапно и порывисто вырастают другие символические силы, силы музыки. Чтобы воспринять это общее освобождение всех сил символизации от оков, человек должен был уже добратся до той вершины самовыражения, которая стремится символически выявить себя в указанных силах: стало быть, дифирамбический служитель Диониса может быть понят лишь себе подобным! С каким изумлением должны были взирать на него аполлоновские греки! С изумлением тем большим, что к нему примешивалось жуткое сознание: все это, в сущности, не так уж и чуждо им самим, а их аполлоновское сознание – лишь покрывало, скрывающее от них этот дионисовский мир.

3

Чтобы понять сказанное, нам придется как бы камень за камнем разобрать все это художественно возведенное здание *аполлоновской культуры*, пока мы не увидим фундамента, на котором оно построено. Здесь, во-первых, нашему взгляду представятся великолепные фигуры олимпийских богов, помещенные на фронте этого здания, деяния коих в сияющих издали рельефах украшают его фризы. Если

между ними мы усмотрим и Аполлона как отдельное божество наряду с другими и не претендующее на первое место, то пусть это не вводит нас в заблуждение.

Тот же инстинкт, который нашел свое зримое воплощение в Аполлоне, породил и весь этот олимпийский мир вообще, и в этом смысле Аполлон может считаться его отцом. Какова же была та невероятно сильная потребность, из которой возник столь блистательный сонм олимпийских существ? Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти в них нравственную высоту, даже святость, бестелесную одухотворенность, исполненные милосердия взоры, тот неизбежно и скоро с недовольством и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о великолепном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется независимо от того, добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя: напоенные каким колдовским зельем вкушали жизнь эти задорные люди, так что им, куда они ни глядели, отовсюду улыбалась Елена как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. Этому готовому уже отвернуться и отойти зрителю должны мы крикнуть, однако: «Не уходи, а послушай сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой со столь необъяснимой веселостью. Есть стародавнее предание, гласящее, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым *Силеном*, спутником Диониса, но не мог изловить его. Когда тот, наконец, попал к нему в руки, царь спросил, что для человека лучше и предпочтительней всего. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с пронзительным смехом разразился такими словами: «Злополучный однодневный род, дети случая и нужды, зачем вынуждаешь ты говорить тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя совершенно недостижимо: не родиться, не *быть* вовсе, быть *ничем*. А самое лучшее после этого – как можно скорее умереть».

Как соотносится с этой народной мудростью олимпийский мир богов? Как экстатическое видение истязуемого мученика – с его пытками.

Теперь перед нами как бы разверзается олимпийская волшебная гора, обнажая свои корни. Греки знали и ощущали страхи и ужасы существования: чтобы вообще иметь возможность жить, они вынуждены были заслонить себя от них блистающим порождением сновидений – образами олимпийцев. Чрезвычайное недоверие к титаническим силам природы, безжалостно царящая над всем, что дается познанию, Мойра, коршун великого человеколюбца – Прометея, ужасающая судьба мудрого Эдипа, родовое проклятье Атридов, принудившее Ореста к матереубийству, короче говоря, вся эта философия лесного бога со всеми ее отдельными мифическими примерами, от которой погибли меланхолические этруски, – непрестанно все снова и снова преодолевалась греками с помощью того художественного промежуточного мира олимпийцев, о котором идет речь, или во всяком случае прикрывалась им и убиралась подальше от глаз. Чтобы иметь возможность жить, грекам пришлось создать этих богов по насущнейшей необходимости, и этот процесс мы должны представлять себе приблизительно так: из первобытной титановской группы богов ужаса через посредство указанного аполлоновского инстинкта красоты путем медленных переходов сложилась олимпийская группа богов радости; так розы пробиваются к свету из тернистой чаши кустов. Как мог бы иначе такой болезненно чувствительный, такой неистовый в своих желаниях, такой из ряда вон склонный к *страданию* народ выносить существование, если бы оно не было представлено ему в его богах озаренным столь величественным ореолом славы? Тот же инстинкт, который вызывает к жизни искусство как дополнение и завершение бытия, соблазняющее на дальнейшую жизнь, создал и олимпийский мир как преображающее зеркало, поставленное перед собой эллинской «волей». Так боги оправдывают человеческую жизнь, сами живя этой жизнью, – вот единственная удовлетворительная теодицея! Существование таких богов под яркими солнечными лучами ощущается как нечто само по себе достойное стремления, а настоящая *боль* гомеровского человека распространяется на разлуку с жизнью, особенно же на скорую разлуку, так что теперь можно было бы сказать об этом человеке нечто противоположное силеновской мудрости: «Самое тяжкое для него – скоро умереть, второе по тяжести – быть вообще подверженным смерти». И если уж раздается жалоба, то оплакивается краткая жизнь Ахилла, челове-

ский род, подобный опадающим и меняющим друг друга листьям, закат эпохи героев. И для величайшего героя оказывается не ниже его достоинства стремление продолжать жизнь, хотя бы и в качестве поденщика. «Воля» на своей аполлоновской ступени так неистово стремится к этому бытию, так сильно в гомеровском человеке чувство единства с ним, что даже жалоба превращается в хвалебную песнь ему.

Здесь необходимо сказать, что вся эта гармония, с таким вождением и тоской созерцаемая новым человеком, даже единство человека с природой, для обозначения которого Шиллер пустил в ход термин «наивное», – ни в коем случае не представляет собою простое, само собой понятное, как бы неизбежное состояние, с которым мы *по необходимости* встречаемся на пороге каждой культуры, словно с раем человечества: чему-либо подобному могла поверить лишь эпоха, желавшая видеть в Эмиле Руссо художника и воображавшая, будто нашла в Гомере такого выросшего на лоне природы художника – Эмиля. Там, где мы в искусстве встречаемся с «наивным», мы вынуждены признать высшее проявление аполлоновской культуры, которой для начала всегда приходится разрушать царство титанов, поражать насмерть чудовищ и при посредстве могущественных фантазмагорий и радостных иллюзий одерживать победы над ужасающей глубиной мирозерцания и болезненной склонностью к страданию. Но как редко достигается эта наивность, эта полная поглощенность красотой иллюзии! Как невыразимо возвышен поэтому *Гомер*, который как отдельная личность относится ко всей аполлоновской народной культуре так же, как отдельный художник сновидения ко всем сновидческим способностям народа и природы вообще. Гомеровская «наивность» может быть понята лишь как совершенная победа аполлоновской иллюзии: это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель укрыта химерой: мы простираем руки к этой последней, а природа, обманывая нас, достигает первой. «Воля» хотела узреть самое себя в греках, в просветлении гения и в мире искусства; чтобы восславить себя, ее создания должны были чувствовать себя достойными славы, они должны были вновь узреть себя в некоей высшей сфере, но так, чтобы этот совершенный мир их созерцаний не мог стать для них императивом или укором. Таковой была сфера красоты, в которой они видели свои

отражения – олимпийцев. Этим отражением красоты эллинская «воля» боролась с коррелятивным художественному таланту даром страдания и мудрости страдания: и как памятник ее победы стоит перед нами Гомер, наивный художник.

4

Об этом наивном художнике мы можем получить кое-какие разъяснения из аналогии сновидения. Если мы представим себе сновидца, который среди иллюзии мира сновидений, не нарушая их, восклицает про себя: «Ведь это сон; что ж, буду грезить дальше»; если мы отсюда можем заключить о глубоком душевном наслаждении, связанным с переживанием сновидения; если мы, с другой стороны, должны полностью забыть день с его ужасающей навязчивостью, чтобы вообще иметь возможность видеть сны с этим глубоким наслаждением от их созерцания, то мы вправе истолковывать для себя все эти явления под руководством Аполлона, толкователя снов, примерно следующим образом. Насколько верно то, что из двух половин жизни, бодрствования и сна, первая представляется нам несравненно более предпочтительной, важной, ценной, достойной, даже единственной прожитой, я тем не менее решаюсь, пусть это и покажется парадоксом, высказать – с точки зрения той таинственной основы нашей сущности, проявление коей мы представляем, – прямо противоположную высокую оценку сновидения. Чем больше я подмечаю в природе названные всемогущие художественные инстинкты, а в них – страстное стремление к иллюзии, к спасению путем иллюзии, тем больше чувствую в себе необходимость метафизического предположения, что подлинно сущее и Первоединое как вечно страждущее и исполненное противоречий вместе с тем для свое го постоянного освобождения нуждается в восторженных видениях, в радостной иллюзии: каковую иллюзию мы, полностью погруженные в него и составляющие его часть, вынужденно воспринимаем как подлинно несущее, то есть как непрестанное становление во времени, пространстве и причинности, другими словами, как эмпирическую реальность. Итак, если мы отвлечемся на мгновение от нашей собственной «реальности», примем наше эмпирическое существование, как и бытие мира вообще, за возникающее в каждый момент представление Первоединого, то сновидение получит для нас теперь значение *иллюзии в*

иллюзии и тем самым еще более высокого удовлетворения исконной жажды иллюзии. По этой самой причине внутреннему ядру природы доставляет такую неопишемую радость наивный художник и наивное произведение искусства, которое также есть лишь «иллюзия в иллюзии». *Рафаэль*, сам один из этих бессмертных «наивных», изобразил нам в символической картине такое депотенцирование иллюзии в иллюзию, этот первопроецесс наивного художника, а вместе с тем и аполлоновской культуры. В его «*Преображении*» мы видим на нижней половине в бесноватом отроке, отчаявшихся вожатых, беспомощно перепуганных учениках отражение вечного изначального страдания, единой основы мира: «иллюзия» здесь – отражение вечного противоречия, отца всех вещей. И вот из этой иллюзии подымается, как некий аромат амброзии, новый, подобный видению, иллюзорный мир, невидимый для тех, кто внизу пленен первой иллюзией, – сияющее парение в чистейшем блаженстве и безболезненном созерцании широко открытых лучащихся глаз. Здесь перед нашими взорами в высшей символике искусства предстает аполлоновский мир красоты и его подпочва, страшная мудрость Силена, и мы интуицией понимаем их взаимную необходимость. Аполлон же, со своей стороны, выступает перед нами как обожествление *principii individuationis*, в котором только и находит свое разрешение вечно достигаемая задача Первоединого – его спасение через иллюзию: возвышенными жестами он указывает нам на необходимость всего этого мира мук, дабы под его давлением каждая отдельная личность стремилась к созданию спасительного видения и затем, погруженная в созерцание его, спокойно держалась среди моря на своем утлом челне.

Это обожествление индивидуации, если вообще представлять себе его императивным и дающим предписания, знает лишь один закон – индивида, то есть соблюдение границ индивида, *меру* в эллинском смысле. Аполлон как этическое божество требует от своих последователей меры, а для ее соблюдения – самопознания. И таким образом рядом с эстетической необходимостью красоты появляются требования «Познай самого себя» и «Избегай лишнего», в то время как зазнайство и излишества рассматривались как истинные враждебные демоны не-аполлоновской сферы, а потому и как черты, свойственные доаполлоновской эпохе, веку титанов, и внеаполлоновскому миру, то есть миру варваров. За свою титаническую любовь к челове-

ку Прометею пришлось быть отданным на растерзание коршунам; излишняя мудрость, разрешившая загадку сфинкса, должна была низвергнуть Эдипа в затянувший его водоворот злодеяний: так истолковывал дельфийский бог греческое прошлое.

«Титаническим» и «варварским» представлялось аполлоновским грекам и воздействие *дионисовского начала*, хотя они не скрывали от себя при этом и своего внутреннего родства с поверженными титанами и героями. Мало того, они должны были ощущать еще и то, что все их существование при всей его красоте и умеренности покоится на скрытой подпочве страдания и познания, открывшейся им вновь через посредство этого дионисовского начала. Но ведь и в самом деле – Аполлон не мог жить без Диониса! «Титаническое» и «варварское» начала оказались в конце концов такой же необходимостью, как и аполлоновское! И представим себе теперь, как в этот построенный на иллюзии и умеренности и искусственно огражденный плотинами мир вдруг ворвались экстатические звуки дионисовского торжества с его все более и более манящими волшебными напевами, как в этих последних сделалась слышной вся доходящая до пронзительного крика *чрезмерность* природы в радости, страдании и познании; подумаем только, что мог значить в сравнении с этими демоническими народными песнями псалмодирующий художник Аполлона и призрачные звуки его арфы! Музы искусств «иллюзии» поблекли перед искусством, которое в своем опьянении вещало истину; мудрость Силеня восклицала «горе! горе!» перед лицом радостных олимпийцев! Индивидуальность со всеми его границами и мерами тонул здесь в самозабвенности дионисовских состояний и забывал аполлоновские законоположения. *Чрезмерность* оказывалась истиной, противоречие, в муках рожденное блаженство говорило о себе из самого сердца природы. И таким образом везде, куда ни проникало дионисовское начало, аполлоновское упразднялось и уничтожалось. Но столь же несомненно и то, что там, где первый натиск бывал отбит, престиж и величие дельфийского бога проявлялись с большею непреклонностью и строгостью, чем когда-либо. Я могу объяснить себе *дорическое* государство и дорическое искусство только как постоянный воинский стан аполлоновского начала: лишь в непрерывном противодействии титанически-варварской сущности дионисовского начала могли столь долго продержаться такое упорно-неподатливое, со всех сторон огражденное и

укрепленное искусство, такое воинское и суровое воспитание, такая жестокая и беспощадная государственность.

До сих пор я детально излагал то, что было мною отмечено в самом начале этого исследования, а именно: как дионисовское и аполлоновское начала властвовали над эллинской душой во все новых и новых последовательных порождениях, взаимно усиливая друг друга; как из «медного» века с его битвами титанов и суровой народной философией под водительством аполлоновского инстинкта красоты сложился гомеровский мир; как это «наивное» великолепие было вновь поглощено ворвавшимся потоком дионисизма и как в противовес этой новой власти восстал аполлонизм, придя к непоколебимому величию дорического искусства и мирозерцания. Если таким образом древнейшая эллинская история в борьбе двух указанных враждебных принципов распадается на четыре большие ступени искусства, то теперь мы принуждены задаваться дальнейшими вопросами о конечном плане всего этого становления и всей этой деятельности, разве только мы не станем считать последний по времени период дорического искусства за вершину и цель этих художественных инстинктов: и здесь нашему взору открывается возвышенное и прославленное художественное творение – *аттическая трагедия* и *драматический дифирамб* – как совместная цель обоих инстинктов, таинственный брак которых после долгой предварительной борьбы был возвеличен рождением первенца, соединившего в себе Антигону и Кассандру.

Вопросы:

- Дайте характеристику рыцарю Генриху
- Как связаны слова «усердно господу служил» с драмой Гауптмана
- Сравните начало обоих произведений. Почему Гартман вводит себя в текст в качестве одного из главных героев?
- Как вы понимаете, что Генрих был и певцом, и рыцарем?
- Почему автор называет Генриха баловнем судьбы?
- Что с ним случилось? Чем он поражен?

- Где и как в тексте Гартмана герой сравнивается с Иовом? Расскажите о сходстве и различии с драмой Гауптмана.

- Как описывается болезнь рыцаря? Какие используются образные средства?

- О чем Генриху говорит врач в Солерно? Как его понимает Генрих?

- Какая тайна приоткрывается Генриху? Знаете ли вы античный миф, согласно которому человек может остаться жив, если кто-либо другой согласится умереть за него?

- Какава реакция Генриха?

- Кем является девушка, которая согласилась помочь герою? Сколько ей было лет?

- Как объясняет Генрих свою болезнь? Считает ли он ее наказанием? Что он сам думает о своих страданиях?

- Как вы понимаете слова: «И вот я гибну ныне/ из – за своей гордыни»?

- Как объясняет девушка своим родителям желание отдать жизнь за Генриха? Сходство и отличие от драмы Гауптмана.

- Можно ли говорить о ее любви к Генриху? Чем руководствуется девушка, решая «пасть за святое дело»?

- Почему она готова принять свой жребий с легкостью? Этими ли причинами руководствуется Отегебе в драме Гауптмана?

- Лукавит ли Героиня Гартмана фон Ауэ, говоря родителям о жизни, которая является ядом для нее, «любовь – беда, томление – яд»?

- Подробно прокомментируйте монолог героини. Почему, на ваш взгляд, Гартман заставляет ее столь тщательно декламировать причины, толкающие ее на спасение их господина?

- Какой глубинный смысл жертвы девушки? Чего она хочет больше: спасти родителей, или Генриха? Есть ли доминирующая причина?

- Почему родители соглашаются отпустить свою дочь вместе с Генрихом?

- Почему Генрих соглашается на жертву девушки?

- Какие вопросы задает девушке врач из Солерно? Какими побуждениями вызваны эти вопросы?

- Как реагирует Генрих? Что он делает? Каковы его размышления?
- Почему он решает не принимать жертву девушки?
- Можно ли говорить об испытании верой в этом произведении? Есть ли тема испытания в тексте Гауптмана?
- Почему Генрих исцелился? Как Гартман осывает его исцеление?
- Изменилась ли жизнь Генриха? Какие стали его жизненные принципы?

Список рекомендуемой литературы

1. Аверинцев, С. С. Мистика / С. С. Аверинцев. – М.: Сов. энцикл., 1974. – Т. 1 – 333 с.
2. Августин. Исповедь / Августин. – М.: Гендальф, 1992. – ISBN: 5-88044-016-8– 148 с.
3. Аникст, А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
4. Аничков, Е. Предтечи и современники / Е. Аничков. – СПб. : Освобождение, 1910. – 220 с.
5. Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. – СПб.: Амфора, 2008. – ISBN: 5-85962-009-8– 509 с.
6. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.
7. Луков, В. А. История литературы (от истоков до наших дней) / В. А. Луков. – М.: Академия, 2005. – ISBN: 978-5-7695-6613-4– 510 с.
8. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века / Г. В. Макарова. – М.: Наука, 1992. – 333 с.
9. Макаров, А. Н. Штюрмерская литература в немецком культурном контексте последней трети XVIII века / А. Н. Макаров. – М.: АДД, 1991. – 52 с.
10. Максимус, Валерий. Достопамятные деяния и изречения / В. Максимус. – СПб.: СПбГУ, 2007. – ISBN 978-5-288-04267-6– 308 с.
11. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М.; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.

12. Сирин, Ефрем. Творения: в 6 т. / Е. Сирин. – Барнаул : Изд-во прп. Максима Исповедника, 2005. – Т. 3. – С. 107.

13. Voigt, F. Hauptmann und die Antike / F. Voigt. – Berlin: E. Schmidt, 1965. – 291 s.

14. Voigt, F. G. Hauptmann. Der Schlesier / F. Voigt. – Würzburg: Bergstadtverlag W. G. Korn, 1988. – 106 s.

15. Voigt, F. G. Hauptmann und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte des Fortlebens Schakespear's in Deutschland / F. Voigt, W. Reichart. – Breslau, 1938. – 152 s.

16. Wagner, E. M. Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur um XX Jahrhundert / M. Wagner. Stuttgart: Metzler, 1989. с– 621 s.

17. Wagner, E. M. G. Hauptmanns Grichehdramen. Ein Betrag zu dem Verhältnis von Psyche und Mythos. Diss. / E. M. Wagner. – Kiel, 1968. – 321 s.

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

19. Wiese, L. G. Hauptmann: Bahnwärter Thiel / L. Wiese. – München: Oldenbourg, 2007. – ISBN: 3920111214 – 235 s.

20. Will, W. Erinnerungen an G. Hauptmann / W. Will. – Berlin: Fischer, 1932. – 135 s.

21. Will, W. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Symbolsprache in Werke G. Hauptmann / W. Will. – Köln : Felix Meiner, 1962. – 623 s.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. Вопросы для самоконтроля и творческие задания

1. Почему ранние драмы Г. Гауптмана, в которых отсутствует «греческий» сюжет, можно назвать античными? Как вы это понимаете:

2. Прочитайте статью Гете «Античное и современное». Как вы можете трактовать его слова о греках?

«Рафаэль всю жизнь творил с одинаковой совершенной легкостью. Сила его духа и деяния находится в столь полном равновесии, что мы вправе утверждать – ни один художник нового времени не обладал столь чистым и совершенным мышлением, как он, и не выражал его с такой ясностью. Перед нами талант, который дает нам напиток чистой воды из первоисточника. Он нигде не подражает грекам, но он чувствует, думает, поступает, как самый настоящий грек. Перед нами прекраснейший талант, развившийся в столь же счастливое время, какое выпало однажды при схожих условиях и обстоятельствах в век Перикла.

Итак, следует без конца повторять: врожденный талант призван быть плодотворным. Но зато он и сам требует естественного и художественного развития, он не может удовлетвориться собственным превосходством и довести его до совершенства, если время не благоприятствует ему.

Обратите внимание на школу Караччи. Основой ее был талант, серьезность, прилежание и последовательность. Мы видим целую дюжину художников, вышедших из нее, каждый развивает и совершенствует свой особый индивидуальный дар, - вряд ли в последующий период могли появиться художники, подобные этим.

Посмотрим теперь на грандиозные шаги, которыми одаренный Рубенс входит в искусство. Он тоже не принадлежит к земнорожденным; взгляните на великое наследство, во владение которым он вступает, которое досталось ему от предков, живших в XIV и XV столетиях, а затем и великолепных художников XVI века, в конце которого он родился.

Взгляните на нидерландских мастеров века, тех, что жили и в одно время с ним, и после него и большие способности которых

развивались то дома, то на юге, то на севере, и мы не можем отрицать, что невероятная проницательность, с которой глаз их проникал в природу, и легкость, с которой они выражали свой законный восторг, может нас только восхищать.

Да, поскольку мы обладаем подобными произведениями, мы охотно ограничиваемся тем, что мы всегда любим подобные произведения, и нисколько не в претензии на знатоков искусства, которые полагают, что только они одни знают свою профессию и только они одни высоко ее чтут.

Мы могли бы привести сотни примеров, подтверждающих наши слова. Ясность воззрения, легкость изображения – вот что нас восхищает, и если мы утверждаем, что все эти качества мы находим в греческих подлинниках, и к тому же созданных из благороднейшего материала, полных прекрасного содержания и сделанных с уверенным и совершенным мастерством, то тогда станет понятно, почему мы всегда исходим из этого искусства и всегда всем указываем на него. **Да будет каждый греком на свой лад! Но пусть будет.**

Точно так же дело и с достоинствами писателя. Нас захлестывает и удовлетворяет лишь то, что нам понятно; даже когда мы обращаемся к произведениям одного писателя, мы видим, что некоторые из них писались с трудом, другие, наоборот, создавались в то время, когда таланту писателя они оказались под силу, и тогда содержание и форма произведения выступают как свободные создания природы. Поэтому вновь и вновь мы выражаем искреннее убеждение, что ни одной эпохе нельзя отказать в рождении прекраснейшего таланта, но не всякой дано развить его до полного совершенства»

- Почему, говоря о греках, Гете рассуждает о таланте Рафаэля? Какие картины вы знаете Рафаэля? Что в них может быть «греческого»?

- Почему Гете сравнивает талант Рафаэля с тем, который мог развиться в век Перикла. Что вы знаете о Перикле? Что это за век? Как он может быть связан со временем Рафаэля?

- Что Гете имеет в виду, указывая на всякий врожденный и плодотворный талант? Как он связан, по мысли Гете, с естественным и художественным развитием?

- В какой связи Гете упоминает Рубенса? Что вы можете сказать об этом художнике? Какие картины видели? Можно ли его назвать «греком»? Почему?

- Как вы можете интерпретировать высказывание Гете о Рубенсе, касающееся его не принадлежности к земноводным? Что сам Гете имеет в виду?

- Расскажите о нидерландских мастерах XVII века. Почему Гете их упоминает?

- Какие качества, касающиеся мастерства, наиболее важные для Гете? Что вы можете сказать об этом? Что конкретно восхищает немецкого художника слова?

- Посмотрите внимательно на выделенные два предложения. Каков их глубинный смысл? Можно ли сказать, что они являются ключевыми? Почему? Как их соотнести с творчеством Рафаэля и Рубенса?

- Что Гете говорит о достоинстве писателя? Как это связано с общим смысловым контекстом его работы?

- Как вы понимаете последнее предложение, в котором речь идет об эпохе, о таланте, о его совершенствовании?

3. Связь античности с модерном как макроэпохой. Подробно ответьте на этот вопрос.

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, непрерывного 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 рефлекс-

сии 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 аккумуляции – накопления и переработки, поскольку любая мысль требует инноваций.

Непрерывный дискурс модерна, его внутренняя непрерывность, понимание его как взаимосвязи всех эпох, их непрестанное 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 в глаза 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 постмодерн 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 домодернистской 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 интеллектуальном 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 склонность 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 этого посредством веры. Ее создает, считает Фихте, настроение, а не разум. 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 собствен-

ным 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 число 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 непрестанно 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 максимой эпохи, подобного тесного культурного контакта ранее не возникало.

- Как модерн связан с процессом смены образца, касающегося античного искусства?

- Как вы понимаете взаимосвязь концепции большого модерна и восприятия античности культурным миром?

- Что такое большой модерн?

- В чем связь макроэпохи модерна с античностью?

- Взгляд на античность с позиции истории с точки зрения сознания модерна

- Как можно связать модерн и историческое сознание?

- Можно ли говорить о том, что античность открыта будущему?

Почему?

- Как связать восприятие античности с центральной мыслью модерна об обновлении прежних устоев?

- Есть смысл в понимании античности с точки зрения «явленности времени в истории»? Привести четкие и ясные аргументы.

- Что такое спор древних и новых?

- Почему оппозиция «древний – новый» остается доминирующей во все века?

- Как происходит процесс смены образца? Роль античности в этой «смене».

- Почему древность, античность в частности, утрачивает свой хронологический смысл?

- Что такое рефлексия на традицию? Как подобная рефлексия может быть связана с античностью?

- Что вы понимаете под непрерывным дискурсом модерна? Непревзойденная роль античности в этом дискурсе.

- Как возникает новая модель мира и человека? Взаимозависимость античности и модерна в этом возникновении.

- Значимая роль рефлексии субъекта. Ее модернистский смысл. Античная составляющая подобной рефлексии.

- Осознание модерна в контексте самосознания личности. Ваше понимание античности в организации данного процесса.

- Можно ли назвать, используя определение Гете, Декарта, Спинозу, Лейбница, Канта, Фихте, братьев Шлегелей и философа Шеллинга греками? Почему? Тщательно и подробно аргументируйте свою мысль.

4. Как вы понимаете античность в значении феномена, который самораскрывает себя в веках?

5. Роль Ветхого и Нового Завета в связи с осмыслением античности как тапа культуры. Почему Курциус называет их феноменами культурного поворота?

6. Почему можно утверждать, что в античности изначально заложен феномен заветности?

7. Как вы понимаете принцип «напластовывания», касающегося восприятию античности на протяжении длительного времени?

8. Что имеет в виду Михайлов, говоря об античности как об «особого вида реальности»? Почему, на ваш взгляд, можно античность связать с **реальностью**?

9. Как вы понимаете «старая» античность и «новая» античность. Аргументируйте свой ответ

Прочитайте работу А. В. Михайлова «Античность как идеал и культурная реальность»

«Рубеж XVIII — XIX в. — переломный в истории европейской культуры период, период критический, в течение которого огромные пласты культурной традиции — то, что идет из глубины времен, и то, чему полагается теперь начало, — приходят в столкновение, сосуществуют на самом тесном временном пространстве. В этот период античности принадлежит значительная роль в европейских культурных процессах. Однако сказать так — значит сказать очень мало, и подчеркнуть, что эта роль — очень большая и очень существенная, — тоже будет мало. Античность как культурная реальность и культурное представление безмерно превосходит своим участием в жизни этой эпохи частность и дробность любых заимствований, подновлений рефлексий и отражений. Античность участвует в самом бытии этого этапа европейской культуры, участвует в логике его движения, приводящего к слову. И можно сказать, что, вступив в эту эпоху как живой культурный фактор, она с истечением ее утрачивает эту свою роль.

Но что общего между концом XVIII в. и античной культурой? Почему можно утверждать, что античность участвует в культурном движении этого времени как живой фактор?

Ведь если не понимать под «живым» именно некую неопределенную совокупность внешних соотношений, когда, например, делаются переводы древних текстов и заимствуются и варьируются мифологические сюжеты, то быть «живым», очевидно, означает так или иначе присутствовать в истории и приходить в историю не со стороны, в виде своей реставрации или реконструкции, а уже находиться в ней. Так что, говоря о «живой» античности как культурном факторе, я обязан сказать, что она еще и не кончилась к этому времени. Но что может перекрыть целую пропасть, отделяющую конец XVIII в. от античности, со всем различием их социо-экономических, государственных, правовых, художественных и любых других форм? Прибавим сюда еще и то общеизвестное, что знания об античности в конце XVIII в. еще весьма неполны, представления об античной культуре и этапах ее развития нередко туманны и сбивчивы, что сам образ античности недостаточно конкретен и оттого часто становится субстратом для различных культурологических идеальных образов и *Wunschbilder*.

В каком смысле античность еще не умирала, а жива и реально присутствует в культурном развитии рубежа XVIII - XIX вв. ? Есть ли такая прямая и непосредственная, не прерывавшаяся линия преемственности? Надо думать — есть; такая линия — риторика, но не в узком смысле как техника слагания речи, а в смысле широком, впрочем, очевидно, находящемся в зависимости от того, как в *ars rhetorices* толкуется слово и речь вообще. Суть, видимо, в том, что с самого своего возникновения в Греции риторическая теория и практика понимает слово так, как если бы оно было целиком во власти им пользующегося. Между тем как само возникновение риторики с ее нацеленностью на слово, причем нередко с самым капризным и произвольным использованием им, опирается на такое слово, которое в процессе культурного развития получило всестороннюю обработку, которое само по себе отделано и гибко, самоценно и всецело властвует над тем, кто полагает, будто гнет его и крутит им по собственной воле.

Такое слово — разумеется, таким оно проявило себя в определенных исторических условиях — стало живым носителем культурной традиции или, вернее, носителем всех важных смыслов и содержаний этой традиции. Отсюда, т. е. от начала риторического искусства и, вместе с тем, от риторического слова как носителя всех тради-

ционных смыслов и содержаний, исчисляется то, что можно было бы назвать морально-риторической системой слова. Назвав это морально-риторической системой, я имел в виду неразрывность, полнейшую взаимосвязанность и взаимозависимость в рамках риторического типа культуры — слова, знания и морали. «Слово» включает здесь в себе и поэтическое творчество, и всякого рода речь вообще.

В рамках такого риторического типа культуры истиной можно играть и над истиной можно смеяться, можно из каких бы то ни было соображений переворачивать истину, но опровергать и отрицать истину, собственно говоря, нельзя, потому что тут, в рамках такого типа культуры, в конечном счете всегда совершенно твердо известно, что есть истина и что есть истина, а вместе с тем все истинное еще и морально-положительно, так что можно только как угодно сдвигать веса внутри системы, но изменить самое систему, при которой есть нечто истинное, правильное, доброе, благое, совершенно немислимо, как и невозможно сделать так, чтобы существовало какое-либо знание, не имеющее морального смысла и т. д.

Такова культура, которая основывается на готовом слове и пользуется только им. Я думаю, что даже для поэтики в такого типа культуре все дело отнюдь не в нормативности правила, но именно в том, что слово, которым пользуется поэзия, есть готовое слово. Это — слово, которое заранее дано поэту (или ученому, или оратору, и т. д.) , — слово, данное как готовый смысл. Не нормативное правило задано, а именно готовый, уже готовый смысл, форма понимания и обобщения всего, что есть. Я полагаю, что морально- риторическую систему культуры можно было бы назвать и мифориторической системой — именно имея в виду «миф» не в школьном понимании и, скажем, в романтическом истолковании XIX в., и не как «миф» мифологии как знания и науки, но прежде всего миф как само греческое слово *mythos* в его историческом развитии — от гомеровского *mythos eēire* («говорить слово»), т. е. от такого слова, которое совершенно непосредственно возникает в жизненной ситуации или в поэтическом контексте, которое выступает как слово, глагол действительности, рождается открывающимся в слове бытием, и до такого слова (*mythologiein*), которое, напротив, означает фэбулу — вымысел и выдумку,— тогда можно сказать, что поэт «говорит неправду» (*pseude*

legein — Арист. Поэтика, 1460 а 18), и тогда «миф» противопоставляется «логосу» (me plasthantha т ython, all' alethinon logon — Tim., 26e).

Едва ли возможно сузить аристотелевское место в его значении; миф — это неправда в противоположность реально происходящему, это так для Аристотеля как представителя своего поколения. В то же время М. Л. Гаспаров справедливо замечает по поводу другого места «Поэтики»: «Для понимания „Поэтики" важно помнить, что для Аристотеля „фабула" — не свободно вымышленный сюжет, а именно „сказание", миф из традиционного фонда трагических преданий»¹. Но это значение слова «миф» — фабула, *synthesis tōn pragmatōn* (1450 а 4) — лишь одно из тех многих взаимосвязанных значений, в которые развертывается «миф» риторической культуры. Готовое слово риторической культуры — и целая речь, целое высказывание, и сюжет, и жанр, как форма, в которую отливается мысль, и самое мелкое единство смысла (пусть, например, имя собственное), если только это происходит из фонда традиции и заранее дано поэту или писателю, если только это заведомо для него «готово». Все это — слово в его единстве как заданный способ членораздельного выявления любой мысли и чувства, выявления, которое идет прочерченными культурой путями, и самая спонтанная реакция (восклицание, выкрик) согласуется с тем, что «положено», «прилично», и не бывает внекультурной (тем более заведомо, в письменном тексте). Миф риторической культуры останавливается, застывает между правдой и неправдой, ложью, вымыслом, т. е. между словом, рождающимся непосредственно из действительности, из открывающегося бытия (*phantasia*), между словом как прямым «глаголом действительности» и «чистым» вымыслом, между «фантазией» как «проявлением бытия» и фантазией в позднейшем эстетическом смысле слова. Таково междуцарствие Тригорического слова.

Если слово поэта — неправда, то за ним стоит и за ним скрывается особая правда, не правда, скажем, вольного поэтического образа (отнюдь нет!), но подлежащая извлечению из слова и хранимая в нем правда реального, например научного или этического толка (знание и мораль). Это и стало на века способом истолкования Гомера. Пока существовала морально-риторическая система культуры, или, иначе, мифориторическая система, Гомера трактовали именно так, — сводя его к «реальностям» разного рода, к особенной «правде» скрытого

плана, так что еще диссертация старшего из немецких романтиков, Августа Вильгельма Шлегеля, написанная им у знаменитого геттингенского профессора К. Г. Гейне, была посвящена гомеровской географии (1788) и отчасти еще зависела от этой традиции.

Мифориторическая система культуры, начинавшаяся в век Аристотеля и позже, утвердившаяся в эллинизме, никогда и не переставала существовать вплоть до XVIII в. и, при всех своих внутренних переменах, а также и при всех исторических изменениях, оставалась культурой готового слова — слова, черпающего из фонда культуры, из фонда значимых мифов. Конечно, стоит задумываться над тем, что служило основой для такой культуры в самом общественном базисе. И тут, не вдаваясь ни в какие подробности экономического порядка, можно полагать, что уровень развития производительных сил оставался все это время вполне сопоставимым с уровнем их развития в античности. И хотя слово «сопоставимо» довольно неопределенно, оно достаточно понятно, если сравнить ситуацию XVIII в. с ситуацией, возникшей во время последующей промышленной революции. А отмирание античности, т. е. завершение той мифориторической системы культуры, которая существовала два с лишним тысячелетия, приходится как раз на канун этого времени, и это отмирание происходит решительно во всем, т. е. во всех доживших до этого времени слоях античного.

Такой перелом в эту эпоху соответствует самому типу мифориторической культуры. Она прежде всего — культура, так сказать, самовоспроизводящаяся по своему существу, она консервирует и воспроизводит свои содержания в форме мифа, замыкает их в своем слове и, переводя их в междуцарствие (как было сказано) между самой истиной и самой ложью, реальностью и вымыслом, уберегает их от любой непосредственной критики. Это, можно сказать, со всех сторон защищенная культура, потому что ей, по самому ее существу и строю, не опасна никакая лобовая атака,—да такой и не может быть, поскольку эта культура отрицает непосредственное как таковое, не имеет с ним дела, все в ней перерабатывается готовым словом мифом, и, например, в Гомере уже не остается для нее ничего непосредственного. Именно поэтому нарушение одного элемента еще не сокрушает эту систему как целое. Это именно система, система организованного словом морального знания, так что в XVIII в. ей не страшны прорывы

писателей в сферу индивидуальной психологии (пока они все еще обрабатываются дидактически-риторически), в XVI—XVIII вв. не опасна эволюция математического и естественно-научного знания и т. д. Все держится целым: поэзия — знание — мораль, так что это — целостная система, если рассматривать ее прежде всего как систему знания.

Под таким углом зрения она не боится, например, того, что отдельные положения аристотелевского природоведения опровергнуты, потому что в целом оно продолжает сохранять значимость по крайней мере как нечто сопоставимое (повторим это слово) с новым уровнем, достигнутым наукой о природе в XVIII в. И если, например, аристотелевское положение о том, что тяжелые тела стремятся упасть на землю, а легкие — подняться вверх, было опровергнуто в эпоху Ньютона, то множество других попрежнему считались верными, именно потому что не требовали проверки, принадлежа к мифориторическому фонду представлений. Аристотель и Гете полагали, что черви могут зарождаться прямо из грязи, — представление, которое позднее стало чисто интуитивно невыносимым. Кант в «Физической географии» говорил, повторяя Аристотеля, что некоторые виды птиц зимуют под землей (что научно было опровергнуто в XIX в.). Для Канта это одно из готовых слов твердого фонда культуры, и это — один из простейших случаев, когда между автором и реальностью, жизнью, опытом стоит миф мифориторической культуры.

Наипростейшие постоянные этой культуры — имена собственные из огромного (но по существу обозримого) мифологического и риторического репертуара; постоянные, т. е. фиксированные содержания, образцы, представления. Можно спрашивать: «Что ему Гекуба?», можно даже и не знать, кто она такая, но она заведомо принадлежит особой мифориторической реальности. К каждому такому персонажу — слову культуры — можно отсылать как к твердой величине.

Можно представить себе и то, что потрясения, которые мифориторическая система испытывала в XVII - XVIII вв., не были самыми могучими среди пережитых ею; она ведь испытала и наступление христианской эры и в конце концов успешно совместилась со всем фондом христианских верований, ставших и элементами ее же системы.

Сама языческая мифология греков и римлян к наступлению христианства была уже в большой мере переработана в формы риторического и находилась в ведении поэтов и мифологов, в разных отношениях систематизировавших мифологию. Это предопределило и большую жизнеспособность мифологических представлений, и нередко отсутствие в них животрепещущей непосредственности веры, которая была бы заинтересована в самой — чистой — истине (апология язычества у императора Юлиана зажигается от христианского рвения, очень близкого к тому, чтобы поломать все мифориторические условности — язык культуры). В виде такого как бы «литературного» материала античная традиция, как риторический миф и культурный фонд, и была подключена к христианству. Иначе говоря, античная традиция была слишком окультурена, чтобы уступить место другой культурной линии, и сохранила за собой междуцарствие истины и неправды, их союз в слове, уступив лишь в делах собственно веры. Такое культурное мифориторическое слово и оставалось от античности, оставалось как целая система представлений, как мощная система знания и творчества, перерабатывавшая всякий новый опыт в заранее наличествующие формы.

Мифориторическая система средневековья в разных уголках Европы точно так же перерабатывает и совмещает язычество и христианство, создавая разнообразные формы синкретизма, где религии, совершенно исключают друг друга в абстрактно-теоретическом плане, сосуществуют. И «ложные» боги тоже наделены своим мифориторическим бытием, их не просто нет (абстрактно), но они мифориторически живы. Когда, согласно *Exegesis tön prachthentön en Persidi*, статуи олимпийских богов (в персидском храме!) водят хороводы и приветствуют Геру-Марию в ночь рождества Христа, то тут греческим богам придана именно такая мифориторическая жизнь: как бы есть то, чего как бы нет, и как бы живы те, которых как бы нет², — и истинность христианства доказывается таким парадоксальным способом (для гораздо более позднего восприятия), что ложные боги объявляются в некотором смысле существующими и даже добровольно склоняющимися перед единственно истинным божеством. Подобные синкретические формы складываются на конкретной основе в разных частях Европы.

Пока существовала мифориторическая система, время культурного развития было совсем не тем, что впоследствии. Время риторической культуры — время стояния, точнее, время пребывания в своем и все происходящие в ней процессы, все волнения и любые потрясения укладываются в такое устойчивое пребывание. Кант писал в 1790 г. в «Критике способности суждения» (А 53): «Образцы вкуса, что касается риторических искусств, должны быть составлены на языке мертвом и ученом; первое для того, чтобы не пришлось им претерпевать перемен, какие неизбежно постигают живые языки, так что благородные выражения делаются плоскими, обычные устаревают, а новообразуемые лишь кратковременно вводятся в обращение; второе — для того, чтобы была у него грамматика, не подверженная капризной смене моды, но с правилом неизменным»³. «Риторические искусства» — *redende Künste* — это вообще вся словесность; язык мертвый, — конечно, не вообще какой-то, а латынь, и на втором месте — греческий; «ученый язык» значит — язык той науки, которая и следит за тем, чтобы грамматика была, а правила ее не менялись.

В высказывании Канта поражает полное отсутствие исторического — понимания ли, чувства, здравого ощущения истории, если судить по тому, что было крепко усвоено впоследствии. Кант ни в малой степени не замечает, насколько недостаточно того, чтобы тексты наличествовали и чтобы они грамматически были благоустроены, — насколько этого недостаточно для их неизменности. Мы же знаем, что текст остается прежним, а его понимание, ощущение, переживание коренным образом меняется, и с этим до неузнаваемости меняется его духовный смысл. Об этом Кант здесь вовсе не подозревая это ценный показатель того, что все еще длится органический процесс истории, которая в устойчивости своего пребывания вжилась в себя и вжилась в свое. История — как пребывание в своем и при своем, новое еще не отделяется, не отмежевывается от древнего, не наступил — для Канта — период исторической рефлексии над собою, и даже «мертвое» — текст на мертвом и ученом языке — не отрывается от живого и не перестает быть «своим». Это весьма существенно.

Пока продолжает существовать риторическая культура, т. е. культура мифориторического слова, — какое управляет не только поэтическим и ученым словом, не только словесностью, но регулирует все самопостижение культуры, пока продолжает существовать такая

культура риторического слова, то, как бы ни провозглашалась античность недостижимым образцом и идеалом, настоящее в лице своих поэтов и художников вступает в соревнование с античностью, с ее образцами. Как предмет соревнования, античный образец находится впереди, это не культурное прошлое, а культурное настоящее; и, как образец, он находится над современностью, он впереди и вверху, и его можно превзойти и обогнать. Для Канта образец на «мертвом» языке как поэзия — безусловно живой, и он вовсе не требует каких-либо особенных и напряженных актов своего понимания, чтобы оказаться в одном поле с ним. Такой образец никуда не ускользает, а он безусловно и всегда — здесь.

Кант в своей провинции в некоторых отношениях архаичен для своей эпохи, для него многие вещи еще не тронулись с места, но это лишь красноречиво подчеркивает всю весомость, с которой культура тысячелетий входит как пласт в состав этого переворачивающегося времени. Пока линия преемственности не прервалась, удаленность от своих начал не воспринимается остро или болезненно, разделяющее время — скорее механическое, хроникальное.

По мере того как европейская культура начала расставаться с своей традицией, с устойчивым пребыванием как формой своего существования (когда давний образец и соревнование с ним находились в одной, единой культурной действительности), по мере этого процесса подспудно накапливались совсем новые возможности слова — слова вне системных связей, вне этой его как бы полной закупоренности в системе смысла⁴. Теперь слово рождается от ситуации и от субъекта, рождается «сейчас и здесь», как выражение «внутренней формы» — замысла или «внутреннего видения», которое соответствует отдельной, «видящей» точке в бытии, это слово, в котором важно даже не столько то, что оно идет от субъективной личности, сколько то, что оно совершенно непосредственно прилегает к самой действительности, идет от нее и служит ее голосом. Слово такое стремительно разособляется по своим функциям. Так, можно сказать, что теперь поэт, писатель непосредственно соединены словом с жизнью и действительностью, вернее, прежде всего соединены с действительностью, рождающей в них свое слово, а не разделены с жизнью множеством устойчивых форм, «готовых слов», которые тщательно профильтровывали непосредственный жизненный опыт и если и до-

пускали в творчество что-либо жизненно-«сырое», то лишь как специфический элемент системы, как исключение.

На рубеже XVIII — XIX вв. и совершается в своей радикальной стадии перелом от риторики к непосредственности слова, от культуры как всегда наличного и значимого фонда знаний и образов к непосредственности выражения, по отношению к которой культура, ее здание может только и должно всякий раз заново отстраиваться, начиная именно с такой-то точки, в которой — непосредственность начала. Слово становится инструментом действительности, не культуры. Действительность понимается при этом необычайно широко, свободным, нескованным взором, а культура оказывается для нее уже не чем-то само собою разумеющимся, наличным и отлившимся в свои формы, а, если угодно, чем-то прибавочным, чем можно овладеть, но что безусловно вторично по сравнению с требованиями самой жизни.

Мифориторическая система могла сломаться только вся сразу (сразу — во всемирноисторических масштабах «мгновенности»). И не трудно понять, какой ущерб должна была понести от такого перелома античность, которая до этого времени дожила как самосохраняющийся культурный фонд, разумеется, при всех внутренних колебаниях, при расширениях и сужениях этого фонда, которая до этого должна была постигаться как нечто близкое, собственно как нечто существующее тут, с нами, и которая с этого времени могла осознаваться лишь как нечто стороннее, как стороннее и еще недавно близкое, свое и уже чужое.

Стороннее значит здесь — заведомо уступающее требованиям действительности, с ее языком истории, уступающее всему тому, что считается главным, важным, первоочередным. Это конечный итог перелома, хотя, разумеется, что без этого перелома не было бы современного разветвленного научного знания античности, именно разработанной как элемент исторической действительности, естественно с тщательным отделением в таком научном исследовании самой правды от вымысла. А самое отдаленное последствие перелома намечается только теперь, в наши дни, — ситуация, когда «литературные тексты европейской традиции могут натолкнуться на такую публику, которая... уже не способна понимать библейские и мифологические намеки», т. е. такую, для которой мифориторический язык представ-

лений в целом — нечто не просто неведомое, но и абсолютно чужое и потому неинтересное⁵.

Однако перелом рубежа XVIII — XIX вв. сам по себе стоял не под знаком отмежевания от античности, а как раз напротив — под знаком максимального сближения с античностью. Понятно, что этот перелом от риторики к непосредственности слова открыл вид на все то в античности, что было на деле непосредственным или что могло рассматриваться как непосредственность слова, на изначальность поэтического творчества, на то, что было или считалось архаикой. Движение — обратное тому, что происходило в самой античности: от непосредственности слова к риторике. Ясно, что Гомер был первым из поэтов, кто помог представить эту исконность непосредственного поэтического слова. В итоге все культурное движение рубежа веков отражает в перевернутом виде культурное развитие античности, — это движение от позднейшего к более раннему, и от традиционного образа античности к самому ее смыслу. Это движение означало необычайное углубление образа античности (если отвлечься от степени иллюзорности всех подобных процессов), а вместе с тем и самоисчерпание античности. Ведь система мифориторического слова гарантировала прямую преемственность культурных форм, а обращение к архаике и исконности явилось аналитическим осознанием и самопознанием античной традиции.

Углубление и исчерпание — одновременно и схождение античных начал и новоевропейских концов одного культурного процесса. В этом смысле сопряженность рубежа XVIII — XIX вв. в европейской культуре с античностью — близость особого рода, особая родственность: не близость того, что, будучи образцом, всегда здесь и сейчас и что всегда современно; не близость того, что, начавшись в незапамятные времена, за долгие века стало тем же самым и иным, самым собою и иным, как «античное» в культуре конца XVIII в. Нет, это близость именно начала и такого конца, который возвращается к своему детству и — в качестве риторического слова — умирает, отрицая свое рождение. Так вся эта риторическая культура, которая отмирает постепенно, а по мере тысячелетий — умирает стремительно на рубеже двух веков, XVIII и XIX : она отмирает от поисков исконных начал, от углубления в исконность, в непосредственность поэтического сло-

ва, такого, которое было бы в доподлинном смысле глаголом действительности или глаголом исторического бытия.

Мне хотелось бы подчеркнуть, что тут не простой параллелизм или простое сходство разных эпох, а глубокая органическая связанность времен начала риторической системы и времен ее конца. Сама культура рубежа XVIII — XIX вв. прекрасно отдает себе отчет в этом перевернутом образе истории, обращенном к началам культуры.

На хрестоматийной картине В. Г. Тишбейна «Гете в Кампанье» (1787) поэт возлежит «на разбитом египетском обелиске, за ним греческий рельеф с изображением Ореста и Пилада перед Ифигенией, в то время как опрокинутая капитель и сам ландшафт Кампаньи, с акведуком и гробницей Цецилии Метеллы, представляют римскую древность»⁶. То, что на полотне просто сопоставлено, то в сознании эпохи, которое становится сознанием историческим, разьединено как важнейшие вехи движения вглубь истории: Рим, Греция, еще более архаический и загадочный слой — Египет.

Сознание историческое, но еще борющееся с релятивистскими ходами мысли, не привыкшее и пока не желающее привыкать к безостановочному скольжению смыслов; уход в глубину истории, ноне ради истории, а для того, чтобы остановиться на абсолютной прочности, но только уже не в риторике, а в самой правде, исконности. «Каждый пусть будет, по-своему, греком! Но только пусть будет!»⁷ — эти слова принадлежат Гете, и произнесены поздно — 1817 г. Однако именно такое ощущение — ощущение необходимости стать греком — пронизывает культуру конца XVIII в., и этот призыв слышит каждый чуткий художник — Гете, Карстенс, Жак Луи Давид, Гельдерлин. Все разные художественные миры: Давид и Гельдерлин, даже Гете и Карстенс, поскольку Гете долгое время не был в состоянии почувствовать Карстенса, его замыслы и устремления. Греция — не просто устремленность к идеалу, реальному или выдуманному, а наклон самой эпохи в эту сторону греческого, так концы узнают себя в началах.

Гете в конце века работал над эпосом об Ахилле, почитая за честь быть одним из гомеровидов. Любая субъективность мечты и порыва здесь поддерживается исторической возможностью. Непонятные современникам взлеты и восторги Гельдерлина, впечатлевшие неповторимость на редкость своеобразного творческого дарования, коренятся в том же стремлении быть греком — среди греков, в идее экста-

тической полноты жизненного бытия в греческом духе. Это была уже мысль Винкельмана, но едва ли, стремясь воплотить ее, он не оставался в пределах риторических форм культуры, на учено-гуманистический лад. Ведь можно, по примеру гуманистов, разыгрывать пиры, но это и будет только спектакль, воплощение готового слова культуры. Гете, работая над «Ахиллеидой», довольно скоро убедился, что нельзя следовать Гомеру на риторический манер, т. е. повторяя и варьируя уже сказанное. Дело ведь было в большем — в жизненной полноте, не в слове, не в тексте, а в обратном им — в самой жизни. Само слово может стремиться стать отпечатком такой жизненной полноты и подлинности, но уже не как готовое слово риторической культуры.

И, с другой стороны, эта тяга прочь от готового слова, от заданных форм миропонимания, объясняет нам, почему сами вещи в античном стиле приобретают в эту переходную эпоху особое значение. Подражание и мода, т. е. нечто само по себе весьма условное и поверхностное, в это время — и, может быть, ни в какое иное — несут на себе отражение глубины замыслов. Более того, мода и проявляет, правда, крайне поверхностным образом, то, что было задумано по существу. Сама мода, преодолев игривость рококо, безусловно устремлена к подлинности, насколько вообще способна ее достигать.

«Хозяйка дома обернулась теперь Аспазией, и комнаты, украшения, утварь — все должно было сделаться отныне античным. Тазы, кувшины, блюда, бокалы отливались из бронзы по рисункам или изготовлялись из золота и серебра. Кресла с гнутыми ножками, кушетки и драпировки представляли красавицу в ее будуаре, рядом с нею лира, сама она, возлежав на мягких подушках, грезит о сапфических песнопениях, ей неведомых», — писала Каролина де ля Мотт-Фуке⁸. И современный ей русский автор, Ф. Ф. Вигель: «Везде появились албатовые вазы, с иссеченными митологическими изображениями, курительницы и столики в виде треножников, курульские кресла, длинные кушетки, где руки опирались на орлов, грифонов или сфинксов. ... Красное дерево, вошедшее во всеобщее употребление, начало украшаться вызолоченными бронзовыми фигурами прекрасной отработки, лирами, головками: медузиными, львиными и даже бараньими. . . . Одно было в этом несколько смешно: все те вещи, кои у древних были для обыкновенного домашнего употребления, у французов и у нас

служили одним украшением». Что все эти предметы были без всякого употребления, — это у Вигеля ироническое преувеличение. «После расхищения гардемебля, — продолжает он, — по увезении эмигрантами всех легковесных украшений, кажется, не оставалось во Франции ни одного камушка. ... Нам и тут надо было подражать. Бриллианты, коими наши дамы были так богаты, все попрятаны и предоставлены для ношения царской фамилии и купчихам. За невероятную цену стали доставать резные камни, оправлять золотом и вставлять в браслеты и ожерелья. Это было гораздо античнее»⁹. Но так это и было — помимо всякой насмешки.

Одна работа Давида, «Портрет мадам Рекамье» (1800) представляет собою, вероятно, наивысшее достижение французского искусства в его стремлении углубиться в античность, в ее подлинность, но все здесь достигнуто благодаря вещам, благодаря их образу, через концентрацию на немногих (всего трех) предметах, античных по форме и назначению, — *kline*, *hyropodion*, *lychnos*. Это вещи — в то время модные, и на картине портретируются прежде всего вещи и преобразуются прежде всего вещи, которые превращают в образ идеальности французский салон и сам человеческий персонаж картины. Перед нами уже не Франция и не салон, а покой духа, разлитый между столь скупо поставленными предметами, идеальность и подлинность существования — такая, какая только и могла произойти на французской почве из встречи современности и той подлинности и полноты античности, к которой эта современность устремилась всеми силами души.

Можно было бы сказать, что все подобные вещи — для эпохи своего рода готовые слова, которые уместно цитируются, да еще при стремлении цитировать как можно точнее. Пожалуй, так оно и есть. Но столь же свойственно этим вещам, во-первых, тяготение к тому, чтобы из цитаты превращаться в подлинность — что решительно противоречит языку моды, — а во-вторых, тяготение к тому, чтобы преодолевать отрывочность цитаты и из случайного и украшательского элемента быта становиться образом житейской, если не жизненной полноты, полнокровного бытия.

Преходящий момент моды отразил здесь, таким образом, гигантский сдвиг в культуре, которая в этот исторический миг соприкоснулась с тем, что было две с половиной тысячи лет назад. Есте-

ственно, что исторический миг быстро проходит. Проходит и увлечение античными вещами — и проходит, конечно, одновременно со всем культурным поворотом, после которого даже и самая подлинная глубина античной культуры, даже и вся античность как целый исторический период стала восприниматься принципиально иначе.

Раньше античность, как идеал и образец, располагалась в здании культуры вверху и находилась впереди. Теперь она «вдруг» оказывается позади и внизу. Такое переосмысление возникало исподволь. Георг Форстер писал еще в 1788 г.: «Тем временам (временам расцвета Греции и Рима. — А. М.), когда развивались, при самых благоприятных обстоятельствах, духовные силы самого благородного племени людей, тем временам, которые никогда не вернутся более, мы обязаны, однако, всем, чем стали. Не просто матерью и кормилицей была для нас Греция, и хотя я сочту требованием крайне несправедливым требование никогда не расставаться с своей кормилицей, набожно повторять ее сказки и не сомневаться в ее непогрешимости, то я охотно признаюсь все же, что воспоминания о годах детства нередко доставляют мне живое удовольствие и что не без трогательной благодарности думаю я порой о своей доброй, пусть и не всегда мудрой воспитательнице»¹⁰. Что это высказывание Форстера питается идеями просвещения и рационализма и что они схватываются этим писателем на сломе риторической традиции, когда вот-вот должна высвободиться из неподвижности этой традиции идея закономерного, имманентного, «прогрессивного» исторического развития, — это очевидно.

Романтик Август Вильгельм Шлегель, за плечами которого была геттингенская школа К. Г. Гейне, в лекциях 1801 г. повторил все те же мотивы: «История искусства не может быть элегией безвозвратно утраченному золотому веку. Правда, столь же совершенной гармонии жизни и искусства, что в греческом мире, — она в одном отношении бесконечно выше того состояния, в каком находимся мы теперь, — никогда не вернуться в прежнем виде. Однако тот прекрасный период пришелся на эпоху юности, отчасти даже детства мира, когда человечество не успело еще по-настоящему задуматься о о себе»¹¹.

В этих словах Шлегеля ощутим уже язык совсем иной культуры — язык, который и подготавливается романтиками с их «прогрессизмом». Эта позднейшая культура, покончившая с риторическим словом, еще восторгается античностью, по уже внутренне равнодуш-

на к ней, как к тому, что близко, но и сторонне, — восторженное безразличие, если такое возможно. Тут античность — позади и внизу. Она либо превзойдена, а если нет, то будет незамедлительно превзойдена, либо она же — нечто непревзойденное, но только по причине своей детскости.

Конечно, греки всегда дети, но в пору открытия архаических слоев культуры, в эпоху Бахофена, архаичность греческой культуры, ее, так сказать, «первобытность», сильно преувеличивалась. И потому ее окружал ореол романтической тайны, и в ней же могли видеть некую умилительную инфантильность».

Ответьте на вопросы:

- Объясните мысль Михайлова, касающуюся того, что античность участвует в самом бытие культурного движения
- Почему Михайлов считает, что античность выступает как живой культурный фактор?
- В чем и как видит Михайлов линию преемственности в связи с античностью?
- Что такое риторическая теория и практика с точки зрения Михайлова?
- Как возникла риторика?
- Что такое морально – риторическая система слова? Как это понимает Михайлов?
- Что такое слово, по Михайлову?
- Расскажите о нормативном слове, которое ранее заранее было дано художнику, поэту, исследователю
- Как вы понимаете роль слова, возникшего непосредственно из жизненной ситуации и поэтическом контексте
- Почему Михайлов называет поэтическое слово неправдой? Что он имеет в виду?
- Что Михайлов имеет в виду, когда говорит о мифориторической системе культуры?
- Что такое историческое сознание?
- Почему Михайлов считает, что архаическая греческая культура всегда сильно преувеличивалась?

10. Прочитайте выдержки из работы Ф. Фойгта «Гауптман и античность».

Независимой духовной истории немецкого народа не имеется, ее и не может быть. Как пестрый поток она течет вширь, то садится на мель, то взбирается на утесы. В самые ранние свои дни немецкий дух имел прямые связи с античностью, благодаря влиянию романской культуре. Это и проливает свет на глубину немецкой души.

История рецептов античного духа еще не написана, хотя именно с этим связано общее понятие немецкой культуры в целом. Когда складывается немецкая нация, то происходит принятие и толкование различных античных культурных влияний. Исток этого процесса – время Каролингов и Оттонов, потом влияние расширяется под эгидой классицизма, а в дальнейшем начинает доминировать теория Ницше, его друга Роде, Я. Биркхарта. Античность в ранние дни – это утренние сумерки царящих принципов форм всех духовных созданий. Вся культура прошлого базируется на стремлении к идеалу, который всегда недостижимый, он не может быть четким, ему свойственна расплывчатость.

Мы стоим сегодня перед новым мировым поворотом – поиском новизны. Античность нельзя больше воспринимать ни как норму, ни как архаику. Главное сегодня в античности – ее переживание. Глубина такого переживания касается развития и обновления силы ее художественных образов. Отсюда и вытекает задача исследователя – проникнуть в «мастерскую» античности, выяснить, как создавалось античное совершенство, почему вообще можно говорить о нем. Это и есть современное возвращение к Греции. Поэтому и оказывается столь важным творческое переживание древней картины времени. Соответственно главным для современного художника слова и становится не столько греческое искусство, сколько греческая природа, не столько литература, сколько религия, не столько Рим, сколько Греция в ее первозданности. Но это не оживление идеала Винкельмана. Это выявление первоначальной причины природной мистики. В связи с этим Греция оказывается теперь главным фактором преодоления рационализма во всех его проявлениях. На первый план выступает понятие природной мистики как связи всех органических естественных сил. На передний план выступает определенная религиозная этика, касающаяся того, как индивид вступает в личные природные отношения с богом. Итог таких отношений – бессознательный экстаз, выражающийся в дальнейшем в создание поэтического творения

Индивидуальная религия становится основой основ, и эта религия вытекает из глубоких воззрений в отношении к эллинской культуре.

Ответьте на вопросы:

- Как вы полагаете, есть ли связь между взглядом Михайлова на непреходящее значение античной культуры и размышлениями на эту тему Ф. Фойгта? Докажите свою мысль.

- Почему Фойгт называет историю немецкого народа независимой? Что он имеет в виду?

- Как Фойгт образно воспринимает античность? На чем, на ваш взгляд, основывается сила его образов?

- С чем связывает Фойгт историю рецепций античного духа? Какова роль немецкого народа в этом смысле?

- Роль идеала в немецком сознании? Кажется ли вам принципиально важной данная мысль? Докажите.

- Что такое глубокое античное переживание?

- Что Фойгт понимает под природной мистикой? Как это можно комментировать в аспекте познания античности?

- Почему Фойгт считает, что природа больше значит, чем литература? Согласны ли вы с этой мыслью исследователя? Почему?

- Как Фойгт понимает античную религиозную этику? Что она может дать, по мысли исследователя, для восприятия античности?

- Концепция Фойгта, касающаяся индивидуальной религии и религиозной этики.

Список рекомендуемой литературы

2. 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.

3. Аствацатуров, А. Г. Поэзия. Философия. Игра / А. Г. Аствацатуров. –СПб.: Геликон Плюс, 2010. – ISBN: 978-5-93682-704-4 – 494 с.

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

5. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.

6. Бёльше, В. Тайны любви в природе / В. Бёльше. – Минск: Литература, 1998. – 830 с.
7. Веселовский, А. Н. Из введения в историческую поэтику / А. Н. Веселовский. – М.: Высш. шк., 1998. – ISBN 5-06-000256-X– 448 с.
8. Виндельбандт, В. О свободе воли / В. Виндельбандт. – М.: АСТ, 2000. – ISBN: 985-433-941-6 – 205 с.
9. Виндельбандт, В. Философия в немецкой духовной жизни XX столетия / В. Виндельбандт. – М.: Звено, 1910. – 150 с.
10. Гейнке, Г. Натурфилософия / Г. Гейнке. – СПб., 1900. – 83 с.
11. Геккель, Э. Бог в природе / Э. Геккель. – СПб., 1906. – 39 с.
12. Геккель, Э. Лекции по естествознанию и философии / Э. Геккель. – СПб.: Вестник Знания, 1913. – 95 с.
13. Геккель, Э. Мировые загадки / Э. Геккель. – М.: Гос. антирелигиоз. изд-во, 1937. – 525 с.
14. Геккель, Э. Монизм или связь между религией и наукой / Э. Геккель. – Лейпциг – Санкт-Петербург: Мысль, 1907. – 67 с.
15. 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)
16. 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.
17. 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.
18. 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)
19. Михайлов, А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры / А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 231 с.
20. Одуев, С. Ф. Метаморфозы иррационализма / С. Ф. Одуев. – М.: Изд-во РАГС. – Вып. 1. – 201 с.

21. Оствальд, В. Г. Гельмгольц / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1919. – 62 с.
22. Оствальд, В. Философия природы / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1903. – 326 с.
23. Driesch, H. Philosophie des Organischen. Bd1/2 H. Driesch. – Leipzig: W. Engelmann, 1909. – 1241 s.
24. Dülmen, R. Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart / R. Dülmen. – Darmstadt: WBG, 2001. – 460 s.
25. Du Prel. Das Rätsel des Menschen / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006.— ISBN 5-902490-02-2 –.775 s.
26. Du Prel. Der Spiritismus / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006. – ISBN 3-89094-487-6. – 72 s.
27. Du Prel. Die Psyche und das Ewige. Grundriß einer transzendentalen Psychologie / Du Prel. – Leipzig: Ficher, Pforzheim, 1971. – 357 s.
28. Goethe, W. Antik und Modern / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 338 – 345.
29. Goethe, W. Die Natur / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 12. – S. 10 – 14.
30. Goethe, W. Farbenlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B.12. – S. 88 –164.
31. Goethe, W. Naturlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. –Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 18 – 24.

2. Прочитайте и проанализируйте исследовательские работы:

1. Гальбе, М. Поток [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1903. – 80 с.
2. Гартлейбен, О. Драма в гарнизоне [Рукопись] / О. Гартлейбен. – СПб., 1901. – 22 с.
3. Гартлейбен, О. На пути к браку [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1908. – 74 с.
4. Гартлейбен, О. Нравственность [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1904. – 26 с.

5. Гартман, фон Ауэ. Бедный Генрих / А. Гартман // Средневековый роман и повесть. – М.: Худож. лит., 1974. – 637 с.

3. Подготовьте конспекты следующих статей:

1. 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.

2. Аристотель. Никомахова этика / Аристотель. – М. : Эксмо-Пресс, 1997.– 1103 с.

3. Берковский, Н. Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – ISBN 5-352-00211-X– 479 с.

4. Бояджиева, Л. М. Рейнхарт / Л. М. Бояджиева. – Л.: Искусство, 1987. – 221 с.

5. Брандес, Г. Г. Гауптман / Г. Брандес. – Киев.: Изд-во Фукса, 1902. – 249 с.

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

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

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

9. Карельский, А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М.: Медиум, 1992. – 336 с.

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

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

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

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

14. 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.
15. Мальчуков // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. – Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2009. – С. 62 – 99.
16. Мандель, Е. М. Драматическое искусство Г. Гауптмана конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Л.: АДД, 1976. – 48 с.
17. 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)
18. 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.
19. 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.
20. Франке, К. История немецкой литературы / К. Франке. – СПб.: Герольд, 1904. – 593 с.
21. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Весь мир, 2003. – ISBN 5-7777-0263-5.– 416 с.
22. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: ad Marginem, 1997.– 1510 с.
23. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
24. Цветков, Ю. Литература венского модерна / Ю. Цветков. – М.: МИК, 2003. – 431 с.

4. Подготовьте рефераты, доклады

Тематика рефератов / докладов

1. Античность как тип культуры
2. Античность как художественная реальность.
3. Восприятие античности в XVIII веке и на рубеже XIX- XX столетия.

4. Восприятие античности Г. Гауптманом. Особенности его мировоззрения.

5. Трансформация античной концепции рока в драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель».

6. Специфика жанра драмы Гауптмана «Возчик Геншель». Немецкая драма на «античный» сюжет.

7. Переживание Гауптманом античности в драме «Возчик Геншель».

8. Сравнение драмы «Возчик Геншель» и трагедии Софокла «Царь Эдип». К проблеме контекстных связей.

9. Трансформация античного сюжета в драме Гауптмана «Роза Бернд».

10. Проблема трагической судьбы героинь XVIII и XIX века. Роза и Маргарита. Гете и Гауптман.

11. Тема детоубийцы в «Фаусте» Гете и «Роза Бернд» Гауптмана.

12. Сходство и различие «Розы Бернд» Гауптмана и «Марии Магдалины» Г. Геббеля.

13. Античные реминисценции в драме Гауптмана «Бедный Генрих».

14. Источники сюжета драмы Гауптмана «Бедный Генрих».

15. Солнечная трактовка драмы «Бедный Генрих»

16. Специфика образа Оттегебе в драме Гауптмана «Бедный Генрих».

17. Рыцарь Генрих в произведении Гартмана фон Ауэ и господин Генрих Гауптмана. К проблеме сопоставительного анализа.

18. Проблема проказы в средневековой повести и драме Гауптмана.

19. Ветхозаветные источники драмы Гауптмана. Их античная наполняемость.

20. Солнечное «античное» восхождение в ранней драматургии Г. Гауптмана.

5. Подготовьте три самостоятельные письменные работы.

- Ницше и Гауптман

- Гете и Гауптман

- Геббель и Гауптман.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, Античность на рубеже XIX – XX вв. мыслится писателями-модернистами как то древнее время, которое они воспринимают на основании «античного» творчества XVIII и XIX вв. Проникая в древние, природные, как они считали, слои античной культуры, принимая в некоторой степени точку зрения своих ближайших предшественников, художники слова следующего рубежного столетия предлагают культурному миру свои, значительно измененные, представления об античной эпохе.

Для Г. Гауптмана она являет себя вечно «старом» и вечно «новом» качестве. В его «греческих» драмах с негреческим сюжетом античность предстает, как и для всякого писателя-модерниста, в качестве парадигмы художественного сознания. В «Возчике Геншеле» Г. Гауптман, вовлекая возчика из Силезии в античную бытийную проблематику, перетолковывает понятие античного рока, постигая его сквозь призму нравственной немецкой философии. Мудрая любовь к миру, к людям позволяет герою, утратив себя прежнего, очиститься от себя дурного, возвыситься над собой, вновь обрести теплоту «*Warmherzigkeit*», которая казалась навеки утраченной. Драмы «Роза Бернд» и «Бедный Генрих» Г. Гауптман представляет в русле немецкой национальной традиции. В «Розе Бернд», сохраняющей прочную линию преемственности с драмами XVIII столетия, Г. Гауптман создает особый природный античный спектакль – разговор природы с собой, выявляет ее антропологическую суть. В «Бедном Генрихе» Г. Гауптман драматически воплощает заветы великой античной мистерии, связанной со становлением человеческого духа, его прохождением от мрака к свету. Рыцарь Генрих обретает в душе «солнечную» созидательную религию, вступая тем самым на тот светлый путь, который могли лишь предчувствовать герои других драм. Постигание глубокого смысла «солнечной» религии приводит к духовному, «световому», озарению.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анценгрюбер, Л. Нашла коса на камень / Л. Анценгрюбер. – М.: Польза, 1877. – 85 с.
2. Апель, П. Возвышенное чувство [Рукопись] / П. Апель. – М., 1909. – 48 с.
3. Апель, П. Гостиница «Белая лошадь» [Рукопись] / П. Апель. – СПб., 1900. – 93 с.
4. Апель, П. Сошествие во ад / П. Апель. – СПб., 1923. – 101 с.
5. Бирбаум, О. Голубая кровь [Рукопись] / О. Бирбаум. – М., 1912. – 55 с.
6. Блюменталь, О. Поединок [Рукопись] / О. Блюменталь. – М., 1913. – 58 с.
7. Брант, С. Корабль дураков / С. Брант. – М. : Худож. лит., 1971. – 750 с.
8. Вагнер, Р. Кольцо Нибелунга / Р. Вагнер. – М. : Эксмо, 2001. – ISBN: 5-7921-0445-X–, 797 с.
9. Вах, Р. Солнечный луч [Рукопись] / Р. Вах. – СПб., 1905. – 16 с.
10. Ведекинд, Ф. Знаменитость / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 34 с.
11. Ведекинд, Ф. Пляска мёртвых / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 36 с.
12. Ведекинд, Ф. Пробуждение весны / Ф. Ведекинд. – Киев : Наука, 1908. – 71 с.
13. Гальбе, М. Голубые горы [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1909. – 64 с.
14. Гальбе, М. Мать сыра-земля [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1898. – 136 с.
15. Гальбе, М. Поток [Рукопись] / М. Гальбе. – М., 1903. – 80 с.
16. Гартлейбен, О. Драма в гарнизоне [Рукопись] / О. Гартлейбен. – СПб., 1901. – 22 с.
17. Гартлейбен, О. На пути к браку [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1908. – 74 с.
18. Гартлейбен, О. Нравственность [Рукопись] / О. Гартлейбен. – М., 1904. – 26 с.

19. Гартман, фон Ауэ. Бедный Генрих / А. Гартман // Средневековый роман и повесть. – М.: Худож. лит., 1974. – 637 с.
20. Гейзе, П. Мария из Магдалы [Рукопись] / П. Гейзе. – М., 1908. – 102 с.
21. Гиршфелд, Г. Путь к свету [Рукопись] / Г. Гиршфелд. – М., 1910. – 42 с.
22. Гофмансталь, Г. Сказка 672 ночи: сб. рассказов / Г. Гофмансталь. – СПб. : Соврем. лит., 1908. – 111 с.
23. Демель, Р. Без призвания / Р. Демель. – СПб., 1910. – 53 с.
24. Дрейер, М. Зимний сон / М. Дрейер. – СПб., 1912. – 56 с.
25. Дрейер, М. Кандидат / М. Дрейер. – Харьков, 1903. – 124 с.
26. Дрейер, М. Молодёжь / М. Дрейер. – М., 1923. – 55 с.
27. Дрейер, М. Победитель / М. Дрейер. – М., 1901. – 115 с.
28. Зуддерман, Г. Честь [Рукопись] / Г. Зуддерман. – СПб., 1892. – 74 с.
29. Клаудиан. Против Руфина [Электронный ресурс] / Клаудиан. – URL: http://annales.info/ant_lit/klavdian/rufin1.html (дата обращения: 23.12 2013)
30. Лильский, А. Плач Природы [Электронный ресурс] / А. Лильский. – URL: <http://crusader.org.ru/alan-lilskij.html> (дата обращения: 23.12 2013)
31. Линдау, П. Допрос / П. Линдау. – М., 1904. – 78 с.
32. Метерлинк, М. Пьесы / М. Метерлинк. – М.: Гудьял-Пресс, 1999. – ISBN 5-8026-0034-9 – 526 с.
33. Миш, Р. Сверхчеловек [Рукопись] / Р. Миш. – СПб., 1906. – 156 с.
34. Новалис. Генрих фон Офтердинген / Новалис // Новалис. Ученики в Саисе. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – С. 112 – 343.
35. Новалис. Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN: 978-5-91962-010-5 – 343 с.
36. Нордау, М. Драмы / М. Нордау. – Киев, 1903. – 231 с.
37. Фульда, А. Дурак [Рукопись] / А. Фульда. – М., 1908. – 64 с.
38. Шнитцлер, А. Покрывало Беатриче / А. Шнитцлер. – М.: Жизнь, 1903. – 227 с.

39. Anzengruber, L. Hand und Herz / L. Anzengruber // Anzengrubers Werke in zwei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau - Verlag, 1977. – 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. Hanneles Himmelfahrt / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Gesammelte Werke in sechs Bänden. – Berlin: G. Fischer, Verlag, 1906. – B. IV. – S. 5 – 59.
50. Hauptmann, G. Kaiser Karl Geisel / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in 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 zwiter 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. Abhandlunden 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_Gratian/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:

151. http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_nemeckaja_klassicheskaja/kant_i_kritika_sposobnosti_suzhdenija/12-1-0-2706 (дата обращения 23.06.2016)

152. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Эксмо, 2009 – ISBN: 9785699147021– 735 с.

153. Карельский, А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М.: Медиум, 1992. – 336 с.

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

155. 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. Испытание и победа святого Иова / Ф. Н. Козырев. – СПб.: Алгоритм, 1997. – 208 с.
162. Конт, О. Дух позитивной философии [Электронный ресурс] / О. Конт. – URL: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/9072/ogl.shtml> (дата обращения 12.08.2016)
163. Коростовцев, М. А. Религия древнего Египта / М. А. Коростовцев. – СПб.: Нева: Летний сад, 2000. – ISBN: 5-87516-198-1 – 464 с.
164. Косиков, Г. К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5 – 62.
165. Котляревский, Н. А. Г. Гауптман / Н. А. Котляревский // Собрание сочинений: в 3 т. / Г. Гауптман. – СПб.: Издание Т-ва А. Ф. Маркс, 1908. – Т. 1. – С. 1 – 26.
166. Кудрявцева, Т. В. А. Хольц и место его лирики в немецкой литературе / Т. В. Кудрявцева. – М.: АКД, 1990. – 25 с.
167. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – 905 с.
168. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 2. – 1002 с.
169. Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
170. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 1. – 636 с.
171. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 2. – 765 с.
172. Лейбниц, Г. Собрание сочинений: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 4. – 857 с.
173. Липпс, Т. Философия природы / Т. Липпс. – М.: ЛКИ, 2007. – 236 с.

174. Лосев, А. Ф. Р. Вагнер / А. Ф. Лосев // Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – С. 7 – 48.

175. Лосский, Ю. О. Учение о перевоплощении. Интуитивизм / Ю. О. Лосский. – М.: Прогресс, 1992. – 207 с.

176. Луков, В. А. История литературы (от истоков до наших дней) / В. А. Луков. – М.: Академия, 2005. – ISBN: 978-5-7695-6613-4– 510 с.

177. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века / Г. В. Макарова. – М.: Наука, 1992. – 333 с.

178. Макаров, А. Н. Штюрмерская литература в немецком культурном контексте последней трети XVIII века / А. Н. Макаров. – М.: АДД, 1991. – 52 с.

179. Максимус, Валерий. Достопамятные деяния и изречения / В. Максимус. – СПб.: СПбГУ, 2007. – ISBN 978-5-288-04267-6– 308 с.

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

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

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

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

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

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

186. Михайлов, А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры. – М.: Наука, 1988. – URL: http://www.xliby.ru/kulturologija/jazyki_kultury/p3.php (дата обращения 14.10.2016)

187. Михайлов, А. В. Идеал античности и изменчивость культуры: рубеж XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Быт и история в античности. – М. : Высш. шк., 1988. – С. 420 – 453.

188. Михайлов, А. В. Гёте и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII – XIX вв. / А. В. Михайлов // Контекст. 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. Бёме, Я. Аврора, или Утренняя заря в восхождении / Я. Бёме. – СПб.: Амфора, 2008. – ISBN: 5-85962-009-8– 509 с.
204. Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. – ISBN 978-5-905551-01-7. – 428 с.
205. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Мысль, 1986. – 607 с.
206. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Азбука-классика, 2008. – 450 с
207. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – 528 с.
208. Платон. Собрание сочинений: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 3. – 528 с.
209. Платон. Диалоги [Электронный ресурс] / Платон. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/fedon.php (дата обращения 2.03.2016)
210. Платон. Теэтет [Электронный ресурс] / Платон. – URL: <http://royallib.com/book/platon/teetet.html> (дата обращения 2.03.2016)
211. Плутарх. Застольные беседы / Плутарх. – М.: Эксмо, 2008 – ISBN: 978-5-699-59997-4. – 645 с.
212. Резник, Ю. М. Введение в социальную теорию: Социальная систематология / Ю. М. Резник. – М.: Наука, 2003. – ISBN: 5-02-006194-8– 526 с.
213. Риккерт, Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – СПб.: Академия, 1922.– 167 с.
214. Роде, А. Гауптман и Ницше / А. Роде. – М.: Наука, 1902. – 32 с.
215. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М.; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.
216. Сирин, Ефрем. Творения: в 6 т. / Е. Сирин. – Барнаул : Изд-во прп. Максима Исповедника, 2005. – Т. 3. – С. 107.
217. Склизкова, А. П. Комментарии к поэме Г. Гейне «Германия – зимняя сказка»: учеб. пособие / А. П. Склизкова. – Владимир: ВлГУ, 2001.– 57 с.

218. Спенсер, Г. Основные начала / Г. Спенсер. – СПб.: Издание Л. Ф. Пантелеева, 1897. – 473 с.
219. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М.: Политиздат, 1957. – Т. 1. – 1267 с.
220. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М.: Политиздат, 1957. – Т. 2. – 1435 с.
221. Стадников, Г. В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII века / Г. В. Стадников. – М.: Академия, 2009. – ISBN: 9785769551628 – 168 с.
222. Стадников, Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. – Л.: Наука, 1987. – 101 с.
223. Стадников, Г. В. О смысле финала трагедии Лессинга «Эмилия Галотти» / Г. В. Стадников // Драма и драматический принцип в прозе: межвуз. сб. науч. тр. – Л.: Наука, 1991. – С. 27 – 37.
224. Стадников, Г. В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы / Г. В. Стадников // А. Веселовский. Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – СПб.: Наука, 2011. – 356 с.
225. Таулер, И. Царство божие внутри нас / И. Таулер. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. – 101 с.
226. Тацит, К. Диалог об ораторах / К. Тацит // Сочинения: в 2 т. Анналы. Малые произведения. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – 671 с.
227. Тен, И. Философия искусства / И. Тен. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
228. Тик, Л. Краски / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
229. Толмачев, В. М. Неоромантизм / В. М. Толмачев // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – ISBN: 5-93264-026-X. – С. 640 – 646.
230. Травушкин, Н. С. Многожанровый состав художественного целого / Н. С. Травушкин // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск: Изд-во МГУ СПН, 1978. – С. 95 – 104.
231. Трольч, Е. О происхождении философии истории [Электронный ресурс] / Е. О. Трольч // Историзм и его проблемы. – URL: http://uchebnikonline.com/filosofia/filosofiya_istoriyi-

boichenko%20is/istoriosofiya_istorichna_nauka_versiya_trolcha.htm (дата обращения 12.03.2016)

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

233. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с.

234. Ференци, Ш. Интроекция и трансфер / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2011– ISBN5-9292-0007-6– 60 с.

235. Ференци, Ш. Истерия и патоневрозы / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2014. – ISBN: 978-5-98904-220-3– 96 с.

236. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблемы человека в западной культуре. – М.: Политиздат, 1994. – 435 с.

237. Фихте, И. Г. Наукоучение / И. Г. Фихте. – М.: Логос, 2000 – ISBN: 5-01-004662-8 – 192 с.

238. Фихте, И. Г. Назначение человека / И. Г. Фихте // Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение. – М.: Харвест; М.: АСТ, – 784 с.

239. Фишер, К. Воля и рассудок / К. Фишер. – СПб.: Изд-во В. И. Ретенштерн, 1909. – 63 с.

240. Франк, С. Л. Шлейермахер / С. Л. Франк // Речи о религии. Монологи / Ф. Шлейермахер. – СПб.: Алетейя, 1994.– 304 с.

241. Франке, К. История немецкой литературы / К. Франке. – СПб.: Герольд, 1904. – 593 с.

242. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Весь мир, 2003. – ISBN 5-7777-0263-5.– 416 с.

243. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: ad Marginem, 1997.– 1510 с.

244. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализеев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.

245. Цветков, Ю. Литература венского модерна / Ю. Цветков. – М.: МИК, 2003. – 431 с.

246. Цицерон. Об обязанностях / М. Т. Цицерон // О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М.: Наука, 1993.– 307 с.

247. Цыба, Н. Н. Литературно-критические взгляды Г. Гауптмана / Н. Н. Цыба // Литературно-философские проблемы в

контексте современных духовных исканий. – М.: Наука, 1996. – С. 59 – 61.

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

249. Шарыпина, Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов) / Т. А. Шарыпина. – Н. Новгород: ННГУ, 1998. – 170 с.

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

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

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

253. Шеллинг, Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 2. – 638 с.

254. Шестакова, Н. В. «Возчик Геншель» Г. Гауптмана как драма рока / Н. В. Шестакова // Судьба жанра. – Иркутск: 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 презирающим / Ф. Д. Шлейермахер. – СПб.: Наука, 1994. – 335 с.

260. Шопенгауэр, А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992. – 472 с.

261. Шопенгауэр, А. Метафизика любви / А. Шопенгауэр // Избранные работы. – М.: Просвещение, 1992. – С. 371 – 413.

262. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Минск: Харвест, 2007. – ISBN: 978-985-16-9785-0. – 845 с.
263. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М.: Эксмо, 2009. – ISBN: 978-5-699-15818-8– 797 с.
264. Штейнер, Р. Теософия. Познание высших миров / Р. Штейнер. – М.: Эксмо, 2002. – ISBN 5-94610-012-2.– 892 с.
265. Штерн, К. Становление и исчезновение / К. Штерн. – М.: Эксмо, 1908. – 1240 с.
266. Штраус, Д. Жизнь Иисуса / Д. Штраус. – М.: Республика, 1992. – 447 с.
267. Штраус, Д. Старая и новая вера / Д. Штраус. – М.: Либроком, 2011.– ISBN: 978-5-397-01770-1 – 184 с.
268. Эгинхарт. Жизнь Карла Великого / Эгинхарт. – М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – ISBN: 5-94242-013-0– 304 с.
269. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Владос, 1999. – ISBN 5-09-006457-1– 360 с.
270. Юнг, К. Г. Ответ Иову / К. Г. Юнг. – М.: АСТ, 2001. – ISBN 5-88925-057-4– 384 с.
271. 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 Beck, 1991. – 247 s.
279. Aurmhammer, A. Rittrof. Mehr Dionysos als Apoll. Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900 / A. Aurmhammer. – Frankfurt am Main: Insel, 2002. – ISBN 978-5-8265-0841-1 – 205 s.
280. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 1. – 170 s.
281. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 2. – 187 s.
282. Bachmaier, H. Paradigma Moderne / H. Bachmaier. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. – 278 s.
283. Bachofen, J. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten / J. Bachofen. – Basel: Bohnmaier, 1857. – 426 s.
284. Bärenbach, E. Herder als Vorläufer Darwin / E. Bärenbach. – Berlin: Weidmann, 1877. – 260 s.
285. Barner, W. Zur Problem der Epochenillusion / W. Barner // Epochenwelle und epochenbewußtsein. – München: Hrsg. R. Herzog und R. Koselleck, 1987. – 670 s.
286. Baumgart, W. G. Hauptmanns Mystik / W. Baumgart // G. Hauptmann zum 80. Geburtstag. Kommentar. Biographien, Theater, Literaturwissenschaft. – Breslau: Schlesien Verlag, 1942. – 331 s.
287. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. – 392 s.
288. Becker, S. Kiese H. Literarische Moderne: Begriff und Phänomen / S. Becker. – Berlin: Fischer, 2007. – ISBN: 9783110191141 – 550 s.
289. Bernhardt, R. G. Hauptmanns Delphi lag auf Hiddensee. Der Dichter in der Zeit von 1933 bis 1945 / R. Bernhardt. – Berlin: Projekte-Verlag 188. alle, 2006. – ISBN 3-86153-130-5 – 231 s.

290. Bialek, E. Czarnecka, M. Carl und G. Hauptmann. Zwischen regionaler Vereinnahmung und europäischer Perspektivierung / E. Bialek. – Dresden: Neisse Verlag, 2006. – ISBN 978-3-944209-40-1. – 434 s.
291. Bise, A. Die Philosophie des Metaphorischen / A. Bise. – Berlin: Voss, 1893. – 324 s.
292. Blankenburg, E. G. Hauptmann Das Friedenfest. Ein Drama in Grenzgebieten des deutschen «konsequenten» Naturalismus / E. Blankenburg. – Berlin: Stavanger, 1987. – 346 s.
293. Blumenberg, H. Licht als Metafer der Wahrheit. Im Verlag der philosophischen Begriffsbildung / H. Blumenberg // Ästhetische und metaphorologische Schriften. – Frankfurt am Main: Suhkamp, 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: Suhkamp 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: Fischer, 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 Jahrhunderts. 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 Shakespeares Tag / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 5 – 10.

330. Gögler, A. Antikerezeption im literarischen Expressionismus / A. Gögler. – Berlin: Elektrischer Verlag, 2012. – ISBN 978-3-86596-377-2. – 102 s.

331. Graevenitz, G. Konzepte der Moderne. Germanistisches Symposium der DFG / G. Graevenitz. – Stuttgart– Leipzig: Metzler, 1999.– 702 s.
332. Grieger, M. Die Symbolik in G. Hauptmanns Glashüttenmärchen und Pippa tanzt / M. Grieger. – Berlin: Freie Universität, 1985. – 328 s.
333. Groos, K. Die Spiele der Menschen / K. Groos. – Iena: G. Fischer, 1899. – 538 s.
334. Guthke, K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmann / K. Guthke // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. – University of California, 1958. – 122 s.
335. Guthke, K. Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart / K. Guthke. – Göttingen, Zürich: Vandenhoeck, 1971. – 372 s.
336. Guthke, K. G. Hauptmann / K. Guthke. – München: Franke, 1980. – 320 s.
337. Guthke, K. G. Hauptmann. Weltbild im Werk / K. Guthke. – München: Franke, 1984. – 290 s.
338. Habermas, J. Der philosophische diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen / J. Habermas. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. – 416 s.
339. Hamann, H. Kreuzzüge des Philologen / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.
340. Hamann, H. Sokratische Denkwürdigkeiten / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.
341. Hans, W. Der alte Hilse / W. Hans // Hoefert S. Internationale Bibliographe zum Werk G. Hauptmann. – Berlin: Erich Schmidt, 1989. – S. 250 – 259.
342. Hartmann, E. Die Philosophi des Unbewusten / E. Hartmann. – Berlin: Carl Duncker, 1876. – 570 s.
343. Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend / G. Hauptmann. – Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. – 901 S.
344. Hauptmann, G. Das Buch der Leidenschaft / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer Verlag, 1976. – 450 s.

345. Hauptmann, G. Die Kunst des Dramas / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1965. – 246 s.
346. Hauptmann, G. Die Reden / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. – Berlin: 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. Tagebücher 1897 – 1905 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 790 s.
353. Hauptmann, G. Tintoretto / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 12. – S. 3 – 26.
354. Hebbel, F. Ein wort über Drama / F. Hebbel // Hebbels Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 1. – S. 1 – 11.
355. Hedel, G. W. Fr. Phänomenologie des Geistes / G. W. Fr. Hedel. – Hamburg: Meiner Verlag, 1988. – 631 s.
356. Heidegger, M. Sein und Zeit / M. Heidegger. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986. – 445 s.
357. Heine, H. Die romantische Schule / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. —Berlin und Weimar.: Aufbau Verlag, — B.4. — S. 189–341.
358. Heine, H. Zur Geschichte der Religion und Philosophi in Deutschland / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 5. – S. 5 – 151.
359. Hemmerich, G. Überlegungen zum Phänomen der Moderne und Geschichte / G. Hemmerich // Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarische Moderne in Theorie und Deutung. U. Fülleborn. – München: Hrsg. T. Elm und G. Hemmerich, 1982. – S. 23 – 41.

360. Herbert, G. G. Hauptmanns magischen Schöpfertum / G. Herbert // Das unzerstörbare Erbe: Dichter der Weltliteratur, 15 Essays. – München: Athos-Verlag, 1973. – 235 s.

361. Herder, J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 4. – 465 s.

362. Herder, J. G. Shakespeare / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1978. – B. 2. – S. 201 – 227.

363. Herder, J. G. J. Winckelmann / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 2. – S. 336 – 347.

364. Heuser, F. W. J. G. Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen / F. W. J. Heuser. – Tübingen: Niemeyer, 1960. – 432 s.

365. Hillebrand, K. Ästhetik des Nihilismus. Von Romantik zum Modernismus / K. Hillebrand. – Stuttgart: Verlag Metzler, 1991. – 237 s.

366. Hillebrand, K. Naturalistische Dramen G. Hauptmanns «Die Weber», «Rosa Bernd», «Die Ratten». Tematik, Entstehung, Struktur / K. Hillebrand. – München: Oldenburg Verlag, 1983. – 405 s.

367. Hillebrand, K. G. Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien / K. Hillebrand. – Wloclawek, 2006. – ISBN: 5-94661-041-4– 506 s.

368. Hoefert, S. G. Hauptmann / S. Hoefert. – Stuttgart: Metzler, 1982. – 136 s.

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

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

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

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

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

374. Kant, I. Kritik der reinen Vernunft / I. Kant. – Stuttgart: Reklam-Verlag, 1993. – S. 760.

375. Keckeis, G. Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang / G. Keckeis. – Berlin: Fischer, 1907. – 421 s.
376. Kemper, D. Ideengeschichte vs. Transferforschung / D. Kemper // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – М.: Языки славян. культуры, 2004.– Т. VIII. – С. 51 – 60.
377. Kemper, D. Moderneforschung als literaturwißenschaftliche Methode / D. Kemper // Germanistische Jahrbuch GUS «Das Wort». Hrsg. von. M. Vollstedt im Auftrag des DAAD. – Moskau, 2003. – S. 161 – 202.
378. Kluge, G. Hanneles Tod und Verklärung. Studien und Vorstudien zu G. Hauptmanns «Hanneles Himmelfahrt / G. Kluge // H. P. Bayerdörfer u.a. Hgg, Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. – Tübingen: Niemeyer, 1978. – S. 139 – 165.
379. Koller, H. Die Mimesis in der Antike. Nachhmung. Darstellung. Ausdruck / H. Koller. – Berne: Franke, 1954. – 235 s.
380. Krappe, A. H. The sources of Serizzo's Sei Giornate / A. H. Krappe. –Indiana University – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
381. Landauer, G. Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mautners Sprachkritik / G. Landauer. – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
382. Langbehn, J. Rembrant als Erzieher. Von einem Deutschen / J. Langbehn. – Leipzig: Hirschfeld, 1890. – 352 s.
383. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.
384. Lehmann, J. G. Hauptmann. Die Weber / J. Lehmann // Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhundert. – Stuttgart: Metzler, 1997.– S. 306 – 328.
385. Lenz, S. Anmerkungen übers Theater / S. Lenz // Lenz Werke. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1980. – S. 356 – 387.
386. Lenz, W. Seidensticker. Ferne und Nähe der Antike / W. Lenz. – Stuttgart: Metzler, 2002. – ISBN 5-85251 -023--8– S. 186 – 196.
387. Leppmann, W. G. Hauptmann. Eine Biographie / W. Leppmann. – Berlin: Ullstein Taschenbuchverlag, 2007. – ISBN: 978-3548369570– 415 s.
388. Leppmann, W. G. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit / W. G. Leppmann. – Bern: Scherz Verlag, 1986. – 415 s.

389. Lessing, G. Die Erziehung des Menschengeschlecht / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 289 – 317.

390. Lessing, G. Durch Spinoza ist Leibniz nun auf die Spur der vorherbestimmten Harmonie gekommen / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag. – B. 2. – S. 245 – 249.

391. Lessing, G. Hamburgische Dramaturgie / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – 4 B.– 410 s.

392. Lessing, G. Über die Wirklichkeit der Dinge auser Gott / G. Lessing // 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 neuhrg.v. G. Wunberg / S. Lublinski. – Tübingen: M. Niemeyer, 1976. – 461 s.

395. Luhmann, N. Die Kunst der Gesellschaft / N. Luhmann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. – 1164 s.

396. Machatzke, M. Dichtung und Dichter an der Wende des 19. Jahrhunderts / M. Machatzke // G. Hauptmann. Italienische Reise. 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. – Frankfzrt am M: Propyläen, 1987. – S. 687 – 733.

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

399. Makropoulos, M. Modernität als Kontingenzkultur / 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 Universalbibliothek 86422.– Stuttgart: Reclam, 1985. – S. 87 – 94.
403. Mayer, H. G. Hauptmann und die Mitte / H. Mayer. – Berlin: Fischer, 1962. – 481 s.
404. Meier, C. E. Das Motiv des Selbstmords im Werk G. Hauptmanns / C. E. Meier. – Würzburg: Ergon Verlag, 2005. – ISBN: 3-932704-75-4 – 612 s.
405. Mellen, Ph. G. Hauptmann – J. Boehme / Ph. Mellen // P. Sprenkel / P. Mellen. Hauptmann. – Frankfurt am Main; Bern; New York, 1986. – S. 93 –125.
406. Meyer, Thea. Theorie des Naturalismus / T. Meyer. – Stuttgart: Reclam, 2008. – ISBN. 3-15-009475-5 – 326 s.
407. Müller, R. Kosmos und Psyche in G. Hauptmanns Glashüttenmärchen «Und Pippa tanzt» / R Müller // Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhundert. – Wien, 1951. – S. 291 – 406.
408. Müller, R. Prometheus. Das Bild des Menschen bei G. Hauptmann / R Müller // Phaidros. – 1948. – № 2. – S. 40 – 62.
409. Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. – Stuttgart: J.B. Metzler, 1987 – 778s.
410. Nietzsche, Fr. Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik / Fr. Nietzsche // Kritische Gesamtausgabe. – Berlin, 1972. – Bd. I. – 137 s.
411. Oberembt, G. G. Hauptmann: Der Biberpelz. Eine naturalistische Komödie / G. Oberembt. – München: Winkler, 1987. – 480 s.
412. Oberembt, G. Jenseits der Moral. Der Biberpelz / G. Oberembt // Ders. Grossenstadt, Landschaft. Augenblick. Über die Tradition von Motiven im Werk G. Hauptmanns. – Berlin: E. Schmidt Verlag, 1999. – S. 37 – 51.
413. Pfister, M. Das Drama. Theorie und Analyse / M. Pfister. – München: Fink, 2001. – ISBN 3-7705-1368-1. – 240 s.
414. Pohl, G. Bin ich noch in meinem Haus? Die Tage G. Hauptmanns / G. Pohl. – Leipzig: Plötter Verlag, 2011. – 126 s.
415. Rasch, W. Die literarische Decadence um 1900 / W. Rasch. – München : Beck, 1986. – 285 s.

416. Rasch, W. G. Hauptmanns Drama «Und Pippa tanzt» / W. G. Rasch // Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. – Stuttgart: Metzler, 1967. – S. 96 – 123.

417. Rasch, W. Zur deutschen Literatur seit Jahrhundertwende / W. Rasch. – Stuttgart: Metzler, 1962. – 401 s.

418. Rautenberg, U. Hartmann von Aue, Der arme Heinrich / U. Rautenberg. – Stuttgart: Reclam, 1987. – 104 s.

419. Reichart, Walter A. Ein Leben für G. Hauptmann / W. A. Reichart. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1991. – 167 s.

420. Rey, W. Der Schluß der Weber. Zur Äktualität G. Hauptmanns in unserer Zeit / W. Rey // The german Quarterly, Cherry Hill. – N.J., 55, 1982. – № 2. – S. 141 – 163.

421. Ricoeur, P. Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik / P. Ricoeur // Texte zur Literaturgeschichte der Gegenwart. – Stuttgart: Reclam, 1990. – 464 S.

422. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zwei Bänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B.1. – 319 s.

423. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zwei Bänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B. 2. – 135 s.

424. Roloff, V. Tradition und Modernität. Aspekte der Auseinandersetzung zwischen Antikes und Moderne / V. Roloff. – Berlin: R. Hobbing-Essen, 1989. – 240 s.

425. Roters, E. Weltgeist, wo bist du? Monismus, Pantheismus, Individualismus / E. Roters // Berlin um 1900. Ausstellung der Berlinischen Galerie in Verbindung mit der Akademie der Künste zu den 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 labirynthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell / M. Schmeling. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1986. – 358 s.

436. Schmitz, W. G. Hauptmanns dichterisches Wohnen / W. Schmitz. – Dresden: Thelem, 2010. – ISBN 978-3-935712-36-1 – 322 s.

437. Schneidewin, M. Das Räthsel des G. Hauptmanns Märchendrama / 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 Grichendramen. Ein Betrag zu dem Verhältnis von Psyche und Mythos. Diss. / E. M. Wagner. – Kiel, 1968. – 321 s.
465. Walach, D. G. Hauptmann. Die Weber / D. Walach. – Stuttgart: P. Reclam, 1999. – ISBN: 5-8026-0035-7 – 227 s.
466. Werner, J. Der Glaube der Weber. Sozialgeschichtliche Nachträge / J. Werner // Diskussion Deusch. – Frankfurt am Main. – Jg. 13 – Februar / März 1982. – H. 63, – S. 58 – 69.
467. Wiedersich, A. Frauengestalten G. Hauptmann / A. Wiedersich. – Berlin: Fischer, 1923. – 421 s.
468. Wiese, L. G. Hauptmann: Bahnwärter Thiel / L. Wiese. – Münche: Oldenbourg, 2007. – ISBN: 3920111214 – 235 s.
469. Will, W. Erinnerungen an G. Hauptmann / W. Will. – Berlin: Fischer, 1932. – 135 s.
470. Will, W. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Symbolsprache in Werke G. Hauptmann / W. Will. – Köln : Felix Meiner, 1962. – 623 s.
471. Winkelmann, J. J. Gedanken über die Nachamung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst / J. J. Winkelmann

// Winkelmanns Werke in zwei Band. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1982. – B.1. – S. 1 – 37.

472. Winkelmann, J. J. Geschichte der Kunst des Altertums / J. J. Winkelmann // Winkelmanns Werke in zwei Band. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1982. – B. 2. – S. 123 – 367.

473. Witkowski, G. Das deutsche drama des neunzehnten Jahrhunderts / G. Witkowski. – Leipzig: Teubner, 1923. – 123 s.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ 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. 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/loann_Gratian/text1.ph tml?id=9429 (дата обращения 3.04.2016).

11. Григорий Великий-Двоеслов. Диалоги. Собеседования о жизни Италийских 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: Suhrkamp, 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 magisches 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. Sprenkel / 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: Athenäun, 1987. – 235 s.

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

Учебное электронное издание

СКЛИЗКОВА Алла Персиевна

АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ
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
burelomy@list.ru