

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет
им. А.И. Герцена»

На правах рукописи

Склизкова Алла Персиевна

ФИЛОСОФИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ

Г. ГАУПТМАНА

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(немецкая литература)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант
доктор филологических наук,
профессор
Стадников Геннадий Владимирович

Москва, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	стр. 4
Глава 1. Мир и человек в «современных» драмах Г. Гауптмана	
1.1. Натуралистическая концепция мира природы: философское осмысление и творческая модернизация «природных» постулатов классической и романтической эпохи.....	стр. 26
1.2. Специфика философской рефлексии Г. Гауптмана. Этический контакт «природного» человека и «природного» мира.....	стр. 38
1.3. «Солнечное восхождение» личности и её низвержение в драме Г. Гауптмана «Перед восходом солнца». Духовная эволюция персонажей.....	стр. 46
1.4. Одинокий человек и мир одиночек в драме Г. Гауптмана «Одинокие». Философско-литературный контекст.....	стр. 62
1.5. Кризис и перерождение героя: метаморфоза примирения в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения».....	стр. 83
Глава 2. Этическое переосмысление образа художника в «романтических» драмах Г. Гауптмана. Императивная корреляция личности и мира.	
2.1. Философско-поэтическое сознание «новых» романтиков. Философия религии как узловой пункт культурного посредничества между эпохами.....	стр.105
2.2. Homo religiosus – «новая» религиозная философия Г. Гауптмана. Экзистенция мира (Wiederkunft) и экзистенция личности (Wiedergeburt).....	стр. 117
2.3. «Потонувший колокол» – философская драма сознания. Нравственное прозрение индивида: обретение себя в мире и мира для себя.	стр. 127
2.4. Философская драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер». Соподчинение этического просветления и творческого вдохновения. художника.....	стр. 158
2.5. Философско-эстетическая трансформация шекспировских постулатов в драме «Ткачи». Трагедия мира и трагедия героев.....	стр. 180
Глава 3. Мифопоэтическая взаимосвязь мира и человека в «античных» драмах Гауптмана	

3.1. Философско-образная модификация античных постулатов на рубеже XIX – XX столетия.....	стр. 202
3.2. Античные реминисценции в ранних драмах Г. Гауптмана. Драматизация современного «греческого» мира и трагедия современного «греческого» человека.....	стр. 215
3.3. Философия рока в «греческой» драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель»: самопознание – миропознание.....	стр. 229
3.4. Трагический разлад личности и мира в драме Г. Гауптмана «Роза Бернд».....	стр. 248
3.5. Философия мистерии в «античной» драме «Бедный Генрих»: постижени2 тайны мира и тайны человека.	стр. 271
Глава 4. Гармоническая координация мира и человека в «детских» драмах Г. Гауптмана	
4.1. Онтологическая интерпретация игровой сущности мира и игровой природы человека на рубеже XIX – XX века.....	стр. 297
4.2. Философская эстетизация мира как вечного детства, человека как созидающего, играющего ребёнка в ранних драмах Г. Гауптмана.....	стр. 307
4.3. Игровое вознесение как философско-поэтическая истина в драме Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле»	стр. 314
4.4. Игровой, танцевальный мир и его детская, игровая модуляция в драме Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет».	стр. 335
4.5. Совмещение философских и художественных принципов «самоиграния»: мир «детства» и мир «взрослых» в игровой драме любви «Заложница Карла Великого».	стр. 358
Заключение.....	стр. 382
Библиографический список	стр. 393

ВВЕДЕНИЕ

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

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

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

Такое коррегирование вершится Гауптманом с точки зрения этики. Писатель-модернист вступает в неоднозначные отношения (сближение и одновременное удаление) с той традицией, в которой этика, с его точки зрения, была центральным пунктом – домодернистской (античной) и немецкой субъектоцентрической философией, в её основе, писал Гауптман, «лежит сострадание и любовь к людям» [352, s. 34]. Э. Р. Курциус называет литературную традицию медиумом, «благодаря которой культура предстаёт как инициативное воспоминание» [302, s. 398]. Речь идёт о том, что прошлое, осознанное с точки зрения современности, становится близким и понятным в той мере, в какой современность на определённом витке своего развития способна постичь его. Тогда возникает новая современность, которая, в свою очередь, старается понять и «старую современность», и то прошлое, которое уже было осознано «старой современностью». Подобные процессы, определяемые наслоением временных пластов, многообразны и бесконечны, они составляют то «глубинное время модерна», которое, с точки зрения французского философа П. Рикёра (1913 – 2005), «продлевается, поскольку остаётся живой традицией <...> традиция становится мёртвой, если она не подвергается непрестанной интерпретации <...>. Всякая традиция живёт только благодаря интерпретации» [422, s. 50].

«Живой» традицией для Гауптмана являются Античность и немецкая философия. Их взаимоналожение и взаимосцепление приводит к личному,

эмоциональному переживанию философских нравственных постулатов тех «Philia» и «Sophia», которые, как известно, изначально заложены в слове «философия». Они переводятся на русский язык по устоявшейся традиции как любовь и мудрость, подчёркивают своим этимологическим сцеплением ту изначальную ценностную составляющую, заключённую в глубинном значении существительного «философия»¹.

У Гауптмана как писателя времени модерна происходит смещение ценностных акцентов, их прежняя этическая суть подлежит перетолкованию, пересмотру. Он связан с таким отношением к традиции, которое в современной компаративистике определяется словом трансфер («Transfer»). Образованное от латинского «transfere» – «переносить», «переводить», трансфер, например, для Д. Кемпера, значим как «процесс посредничества («Vermittlungsprozes») и в рамках национальной традиции и для расширения и глубокого понимания литературы других стран» [377, s. 59]. С. Вьетта называет «Transfer» ведущим термином модерна, связывает его с креативным актом самого процесса понимания: « <...> именно благодаря трансферу возникают новые художественные конструкции, вся прежняя система обновляется, трансформируется» [459, s. 27]².

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

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

Традиция для Гауптмана становится культурным феноменом, который подвластен собственному внутреннему движению – трансферу, связанному с пересмотром, переводом прежних «старых» значений на язык современных «новых» понятий. Поэтому «Sophia» – мудрость – теряет свою прежнюю, явленную ещё в античной этике, смысловую наполненность: мудрец постигает глубину вещей умом, что выражалось знаменитой тавтологией в трактате Платона «Гезтет»: «Мудрые мудры мудростью» [210] и связывается у Гауптмана с добротой. «Жизнь – это высокая доброта», – утверждает немецкий драматург и данное утверждение можно считать центральным тезисом всех его произведений. «Sophia» для Гауптмана – это добродетель сердца, этическая духовность особого рода, сильнейший этический отклик на жизнь в целом, в первую очередь на жизнь всех людей³. Гауптман писал: «В полифонии моего духа особенно сильно звучит голос любви к людям <... > Мои личные оковы, как и оковы Прометея – это любовь к человечеству» [344, s. 671]. Не случайно О. Хансон (1860 – 1925), писатель, с которым Гауптман тесно общался и переписывался, подчёркивает: «Всё в моём немецком друге было возвышенно, ощущалась некая единая линия, неподвижная и неизменная, сотканная из камня и гранита» [350, s. 468]. Хансон не даёт чёткого определения этой линии, но, несомненно, речь идёт об этике Гауптмана, на которой, как он утверждал, «держались основы души <....> этическая воля доминировала» [344, s. 671]. Вероятно, именно поэтому М. Нордау, ставя неутешительный диагноз своей эпохе, называя многих, почти всех, «истеричными» писателями, делает исключение для Гауптмана. Нордау считает, что «его не коснулась всеобщая деградация, у Гауптмана слишком сильна любовь к ближнему, поэтому он и смог избежать всеобщего духовного разложения» [200, с. 320]. Кроме того, модернисты Вены, которые полагали, что слово «душа мало

новых языков на основании схожести «старых» звуков – у Исидора, «живой голос» в значении личного суждения – у Папия).

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

значит для немецкой культурной мысли, для немецкого натурализма в частности» [410, с. 181], тем не менее выделяют пьесы Гауптмана. Они видели в них то стремление к восстановлению распавшегося Я, которое стало предметом их собственных художественных исканий⁴.

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

Гауптман как художник слова времени модерна, создавая свой этический мир на страницах художественных творений, возводит в абсолют те нравственные

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

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

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

Мысль о всеединстве, об утрате которого скорбели романтики и много говорили современники Гауптмана, выдвигая концепцию монистического самосознания, приводит драматурга к убеждению в прочной нравственной связи между человеком и миром. Далеко не новый в прошлом тезис (этическое государство Канта, объединение общего и частного в единое нравственное целое Гегеля), однако, наполняется под пером Гауптмана новым смыслом. Самым существенным оказывается нравственная сила субъекта, которая и определяет разговор с миром. Гауптман отчётливо формулирует то философское положение, которое современным американским учёным Р. Рорти (R. Rorty, 1931 – 2007) достаточно лаконично, но чрезвычайно весомо передаётся предложением «Мир не говорит, говорим мы» («Die Welt spricht überhaupt nicht. Nur wir sprechen» [428, s. 25]). Не благой Демиург создаёт прекрасную вселенную, «чтобы всё было хорошо и не было бы дурно» [211], как представлялось Платону, и не индивид, уходящий во внутреннее пространство души и обретающий там свой мир, как это рекламировалось в целом немецкой субъектоцентрической философией и эстетически воплощалось в романтических творениях, а личность, способная

гармонизировать себя и мир. Гауптман не выходит за рамки классического понимания субъекта, не старается преодолеть субъективность (как несколько раньше Гегель и несколько позже Хайдеггер), но понятие Гауптманом субъективного Я расширяется до понимания мира. Субъект познаёт свою нравственную экзистенцию, всю мощь которой направляет на этическое совершенствование мира, возникающего перед его взором. Индивид, понимая себя, понимает мир.

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

В целом данная проблема ставится в художественных текстах несколько раньше, чем она закрепляется в философии. Предметом изображения в произведениях натуралистов, в мировоззренческий контакт с которыми отчасти вступает Гауптман, является обыденный мир. Их творения, хотя и создаются почти параллельно с философией жизни, акцентирующей повседневность, предшествуют онтологическим размышлениям о мире Хайдеггера. Ведущей в диалоге с философией становится литература, поскольку именно в художественном творчестве манифестируется и эстетически закрепляется понятие мира, ранее связанное в философских сочинениях только с мощным, культурным сознанием субъекта, обретающего свой мир в тот момент, когда он почти полностью уходит в себя.

Полученные научные результаты позволяют уточнить сложившиеся общекультурные представления о взаимоотношениях субъекта (человека) и объекта (мира), расширить понимание теснейших связей философии и литературы, пересмотреть философские и эстетические концепции драматических творений Гауптмана раннего этапа.

Методология исследования представляет собой разработку основных положений, выдвинутых в отечественной литературе исторической поэтикой А. Н. Веселовского и А. В. Михайлова, вкупе с современными немецкими исследованиями, нацеленными на восприятие культуры как единого целого. Об общей тенденции к синтезу истории и литературы, подтверждающей достаточно прочное соотношение между русской исторической школой и немецким «модернизмоведением» (*Moderneforschung*), наиболее подробно говорится в книге А. И. Жеребина «От Виланда до Кафки». С опорой на подобный синтез толкуются философские воззрения Г. Гауптмана, сущность которых раскрывается в настоящей работе в контексте философско-эстетического дискурса. Большое значение для акцентирования подобного контекста имела работа Ю. Хабермаса «Философский дискурс о модерне» (*J. Habermas. Der philosophische Diskurs der Moderne*), в которой представление о «культурном модерне» создаётся на основе слияния ценностных критериев литературы и философии.

Понятие непрерывности литературы, о чём подробно писал Э. Курциус в книге «Европейская литература и латинское средневековье», раскрывается в научных работах XXI столетия по принципу интердисциплинарности. Методологическую базу исследования обогатили книги С. Вьетта о модерне (S. Vietta. *Ästhetik der Moderne*; S. Vietta. *Die literarische Moderne*), Н. Лумана (N. Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*), Д. Кемпера (D. Kemper. *Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode*), А. Асман (A. Assmann. *Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung*), У. Бека (U. Beck. *Auf dem Weg in eine andere Moderne*). Размышления о формировании новых явлений в литературе касаются важности процесса комбинирования (интерференции, интеграции), коммуникативных отношений между литературой и философией, литературой и историей, литературой и политикой, литературой и естествознанием. Подобные расширенные контакты, по мнению современных исследователей, способствуют открытости системы культуры, объясняют её движение вперёд. Именно такой путь анализа избран в настоящей работе, касается он и основных литературных направлений, вписанных в общий контекст исканий эпохи модерна, и непосредственно драматических текстов Г. Гауптмана в аспекте рецепций художественного наследия культуры в целом.

Ядро концепции определили труды Гераклита, Платона, Пифагора, Аристотеля – в Античности; Папия, Грасиана, Исидора, Августина – в Средневековье; Мастера Экхарта, Я. Бёме, Н. Кузанского, Б. Спинозы, Г. В. Лейбница, И. Канта, И. Гердера, И. Гамана, А. и В. Шлегелей, Ф. Шеллинга, Г. В. Ф. Гегеля, И. Я. Баховена, Э. Роде, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, Э. Курциуса, Х. Гадамера, С. Вьетта, Д. Кемпера, Ю. Хабермаса – в немецкой философской культурной мысли; А. Веселовского, А. В. Михайлова, А. И. Жеребина, Г. В. Стадникова, А. Г. Аствацатурова, М. Кагана, А. В. Ахутина – в отечественном литературоведении.

Новизна работы состоит в исследовании философского аспекта ранней драматургии Г. Гауптмана, что не являлось ранее предметом специального анализа в отечественном литературоведении. Философско-герменевтический

подход к драматическим текстам немецкого художника слова даёт возможность в новом ракурсе рассмотреть его произведения в контексте исканий модерна, во взаимоотношении с философской мыслью конца XIX – начала XX века, в аспекте художественного наследия античности, Ренессанса, романтизма. Новый подход к изучению синкретизма образного (поэтическое слово) и понятийного (философское мышление) позволил воспринять столь разные драмы Гауптмана в их нерушимом единстве.

Объектом диссертационного исследования являются драмы Г. Гауптмана раннего периода, условная граница которого приходится на 1890 – 1910-е годы.

Предметом диссертационной работы служит философская концепция Г. Гауптмана (1862 – 1946) о мире и человеке, рассматриваемая в культурно-историческом контексте макроэпохи модерна. Философская мысль немецкого драматурга выявляется в его автобиографических произведениях, в дневниковых записях, поэтически воплощается в художественных творениях.

Цели работы:

1) выявление философской позиции Г. Гауптмана, вытекающей из его уникальной антропологической логики.

2) раскрытие феномена поэтики, определяющей исключительное своеобразие ранней драматургии Г. Гауптмана.

Вокруг работ немецкого драматурга возникла дискуссия, не прекращается она и сегодня. В русском литературоведении в целом на раннее творчество Гауптмана утвердился взгляд как на постоянные переходы, колебания, метания от натурализма к символизму и романтизму⁶ В немецкой науке ведутся споры о том, какой принцип подхода к миру является ведущим в отношении Гауптмана — мистический, естественно-научный, возможен ли их синтез. Особо следует выделить мнение З. Хоеферта. Он, считая, что Гауптман превосходит своё время многогранностью, тем не менее подчёркивает, что до сих пор не выяснено, в чём и как проявляется эта многогранность, предлагает выявить систему воззрений

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

драматурга на мир. В одной из последних монографий, посвящённой творчеству драматурга в целом, главным становится разговор о том, померкла ли сейчас слава Гауптмана⁷.

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

Задачи исследования заключаются в том, чтобы:

- показать значение философского концепта «мир» на рубеже XIX – XX века, раскрыть понятия «обыденного» мира и «повседневного» мира, властно заявляющих о себе в художественном творчестве немецкого драматурга;
- обосновать этическую идею личности в ранней драматургии Г. Гауптмана, установить связь концепта «мир» с концептом «человек»;
- выявить философские и эстетические критерии, посредством которых Гауптман пересматривает наследие прошлого;
- подвергнуть пересмотру ранние драмы Гауптмана на основе литературно-философского синкретизма, провести расширенный литературоведческий анализ за счёт выхода его за рамки чисто литературного дискурса;
- осмыслить ключевой образ Гауптмана – образ Солнца, показать его как поэтическое отражение и воплощение философско-этической позиции драматурга.

Предлагаемое исследование является первой попыткой в отечественном литературоведении разъяснить философскую проблематику драм Гауптмана через эстетически представленный образ Солнца, который или не служил объектом пристального внимания, или оставался на периферии литературоведческих

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

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

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

изысканий. Солнце называется «мотивом, с которым сопрягаются другие – море, эрос, катарсис» [437, s. 76]; связывается с «экстазом души, посредством которого герой ощущает внутреннее тяготение к высокому, светлому» [389, s. 89]; речь ведётся о «роли дневного светила, сходного с древними солярными культами» [445, s. 65]. Думается, что для подобных размышлений в рамках анализа творений Гауптмана имеются все основания. Между тем некоторая одномерность истолкования глобальнейшего образа немецкого драматурга на рубеже XIX – XX вв. приобретает весьма ощутимую вариативную размытость, которая уводит в сторону от такого центрального понятия, как духовный космос писателя.

В данном случае можно говорить о своеобразной дистанции Гауптмана от некоторых современных ему «солнечных» трактовок. На рубеже XIX – XX вв. весьма значителен интерес к солнцу как к спектральному сердцу Галактики. Несмотря на разницу в восприятии, их смыслообразующая функция сводилась в целом к естественно-научной точке зрения. Бюхнеровское «солнце познания», приводящее к непреложным истинным фактам [99, с. 291], тесно соприкасается с «солнечным жизнетворчеством» К. Штерна (1839 – 1902), который предлагает подобным образом трактовать надпись на статуе Дианы Эфесской: «Мой мрак глубок, взгляни на солнце, оно лишь жизнь даёт» [266, с. 121]. Нечто подобное говорит Э. Геккель (1834 – 1919). Хотя он и называет солнце блестящим, греющим божеством, но рекомендует оценивать его «с позиции натуралистического монотеизма, для которого важны эмпирические познания и выводы» [118, с. 3]. Гауптман, восхищаясь книгой Л. Бюхнера «Сила и материя» (1855), произведением К. Штерна «Становление и исчезновение» (1900), чрезвычайно прочувствованными им размышлениями Геккеля, воспринимает их сквозь призму современных оккультных представлений К. Дю Прела (1833 – 1899) и Р. Штейнера (1861 – 1925). В результате воссоздаётся особая мифопоэтическая картина немецкого драматурга.

Солнце в представлении Гауптмана являет собою глобальную метафору бытия. Исток понимания метафоры как принципа перенесения-трансляции («Translatio») заложен в «Этимологии» Исидора. Он писал, что «на образах слов

лежит покров, он скрыт, но должен быть приподнят благодаря метафорическому толкованию» [145, с. 81]. В целом подобное толкование метафоры закрепляется и в законах подобия Я. Бёме, и в созерцании скрытого смысла модусов бытия Н. Кузанского, и в желании Спинозы комментировать Библию с метафорической точки зрения, чтобы понять её исторический смысл. Метафора, как видно, связана с семантикой слова, толкованию подвергается языковая структура. Ницше, как известно, несколько меняет взгляд на природу метафоры. В произведении «Об истине и лжи» он подчёркивает индивидуальность метафоры, манифестирует её обязательную наглядность: «Человек, будучи гением зодчества, стоит намного выше пчелы, она строит из воска, который находится в природе, он – из понятий, которые создаёт из самого себя» [197, с. 374]. Ницше выделяет антропоморфность метафоры, благодаря чему она насыщается живой художественно-созидательной энергией. Метафора становится не только и не столько стилистическим средством, сколько особым взглядом на мир, неким связным целым, своего рода мостом между человеком и миром. На такую функцию метафоры обратил внимание немецкий философ Х. Блюменберг (H. Blumenberg, 1920 – 1996). Он, не говоря конкретно о Ницше, подчёркивал, что «вся история мышления может быть постигнута через метафоры, вся действительность – это лишь метафоры индивидуального сознания» [294, s. 142].

Именно как метафору индивидуального сознания можно воспринимать образ Солнца в мифопоэтической картине Гауптмана. Немецкий драматург определяет Солнце как «действительность действительностей» [353, s. 146]. В таком качестве оно уже не допускает никакого сравнения с действительностью, в сияющем дневном светиле, по мнению Гауптмана, заключена более совершенная истина, чем в представленном взору мире. Солнечное бытие под пером драматурга оказывается преображённым бытием. Следование солнечным путём – это движение из мрака к свету, такое внутреннее движение Я. Бёме назвал тинктурой – сиянием во тьме. Тинктура, по Бёме, обладает «могуществом жизни, светом, силой, блеском, <...> процветанием сквозь смерть» [90, с. 74].

Как видно, солнечный путь, тинктурный, согласно поэтическому определению Бёме, отрицает действительность, но в то же время творит её заново по свойственным ей солнечным законам. Наиболее показательным примером такого творения могут быть слова бога в «Прологе на небе» из «Фауста» Гёте. Бог утверждает, что хороший человек, несмотря на тёмные порывы своей души, всегда сознательно вступит на правильную дорогу: «Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange / Ist sich des rechten Weges wohl bewusst» [41, s. 167]. Преклоняясь перед великим мэтром прошлого, Гауптман тем не менее уверен, что на солнечный путь может вступить каждый, в том числе и «плохой человек». Он становится «хорошим», если впускает в душу «действительность действительностей».

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

Гауптману высветить блага, сделать их наглядными, показать их зримую, прекрасную суть. Светящееся солнце, – пишет Гауптман, – «просыпается в человеке, смеётся и проявляется на небосклоне» [351, s. 27].

Структура работы отражает логику и основное содержание диссертационного исследования. Оно состоит из введения, четырёх глав и заключения. В диссертационной работе рассматриваются драмы Гауптмана раннего периода, условная граница которого приходится на 1890 – 1910 годы. В это время, на рубеже эпох, происходит переориентация сознания, сама пограничная ситуация предопределяет возможность глобального синтеза прошлого и настоящего, одновременного отрицания и принятия традиции. Рубеж веков осмысливается как такая фаза модерна, которая, по утверждению Д. Кемпера, «полна глубокого смысла, поскольку доминирует всё возрастающее напряжение между прошлым и настоящим <...> в настоящем толкованию подвергаются те проблемы, которые не были решены в прошлом, модерн предстаёт в развитии, в непрерывном движении вперёд» [378, s. 163]. Первые творения Гауптмана увидели свет, когда до конца эпохи оставалось примерно десять лет, соответственно, произведения немецкого драматурга этого десятилетия и следующего за ним, уже принадлежащего другому веку, вызывают наибольший интерес. В них и через них прослеживается та непрерывная преемственность культуры, которая проявляется достаточно отчётливо на рубеже веков. Происходит встреча нарастающего нового, которое пока ещё не утвердилось в своих правах, с уходящей традицией. В дальнейшем, после 1910-х годов, в отношении драматургии Гауптмана можно вести речь о другой фазе модерна, которая, по определению С. Вьетта, характеризуется тем, что «новое уже окончательно утвердилось, утратило свою прежнюю новизну и стремится теперь к новой новизне» [460, s. 325].

Немаловажным критерием при осмыслении границ раннего периода творчества Гауптмана служит процесс перетолкования немецким драматургом собственных творений. Прежние темы и проблемы предстают в ином смысловом регистре, Гауптман начинает воспринимать свои произведения как личную

традицию, подлежащую пересмотру, перетолкованию, обновлению. Соответственно литературоведческий разговор о ранней драматургии Гауптмана начинается с его первой драмы «Перед восходом солнца» и заканчивается «Заложницей Карла Великого», с которой берёт начало философская саморефлексия немецкого драматурга.

Кроме того, выбор драматургических произведений, хронологически связанных с последним десятилетием XIX и первым десятилетием XX века, обусловлен их жанровой вариативностью, позволяющей показать специфику данного явления в пограничной ситуации, в положении «между»: жанровое своеобразие литературы прошлого и её модернизация в настоящем – в ранней драматургии Гауптмана. В корпус исследуемых текстов вошли такие жанры, как драма и предлагаемые Гауптманом её разновидности: социальная драма (Soziales Drama), семейная драма (Familiendramen), драма – семейная катастрофа (Familienkatastrophe), драма-сказка (Märchendrama), драма – немецкое сказание (Eine deutsche Sage), драма-сновидение (Traumdichtung), стекольная драма (Glashüttenmärchen), драма-легенда (Legendenspiel). Остаются без внимания те произведения раннего периода творчества Гауптмана, которые не названы драмами: комедии «Бобровая шуба», «Девы из Бишофсберга», «Коллега Крамптон», шуточное представление «Шлюк и Яу», трагикомедия «Красный петух», сцены в шести картинах «Эльга», трагедия «Флориан Гейер». Сами по себе все они являются чрезвычайно интересным явлением в истории литературы, способствуют, как и многие художественные тексты рубежа веков, выявлению общекультурных смыслов, позволяют говорить о диалоге философии и литературы. Однако драма, под пером Гауптмана вбирающая в себя качества и свойства рода и жанра, предоставляет более богатые возможности для исследования того важнейшего процесса комбинирования, который немецкий литературный критик Г. Граевенец (G. von Graevenitz) назвал «множественностью семантики модерна» («Pluralisierung der Semantik von Moderne»).

При делении текста диссертации на главы намеренно не учитывалась хронологическая атрибутика, поскольку она уводила в сторону от главного

принципа исследования – показать взаимоотношения Гауптмана с традицией. Поэтому деление на главы производилось по особому модернистскому сценарию, согласно которому творческий дух саморегулируется, стремится к комплексному чувству целого, погружается в определённую традицию, познаёт её и создаёт свою собственную. Акцент на саморефлексию в дискурсе модерна позволил воочию представить постепенный процесс переноса сознания творческой индивидуальности в более древние пласты. Началом подобного процесса можно считать истолкование Гауптманом современного бытия – восприятие немецким драматургом натуралистических умозаключений. Об этом идёт речь в первой главе. Толкованию подвергаются те драмы Гауптмана, в которых наиболее ощутимы связи с натурализмом и одновременное отторжение от него («Перед восходом солнца», «Одинокие», «Праздник примирения»). Возникает необходимость проследить истоки современной ситуации, почувствовать её исторический генезис. Он проявляется в первую очередь в том, что каждый художественный текст под пером немецкого драматурга прокладывает дорогу последующему. Гауптман писал, что его произведения «составляют единый духовный организм, каждая драма является частью целого» [347, s. 209]. В сущностной натуралистической картине обнаруживаются весьма значительные пласты прежних романтических представлений, подлежащих глубокому исследованию. Поэтому вторая глава заключает в себе разбор и рассмотрение так называемых «романтических» драм («Потонувший колокол», «Михаэль Крамер», «Ткачи»). Основной смысловой акцент связан с трансформацией образа главного героя-художника, того гения, который обрёл величие в прошлое романтическое столетие и подвергается пересмотру в современности.

Взгляд писателя времени модерна, пронзая временные пространства, фокусируется на новой встрече с античной эпохой, заново рождающейся в культурном сознании на рубеже XIX – XX вв. Третья глава диссертационного исследования посвящена интимному диалогу Гауптмана с Античностью, тем временем, которое, наряду с романтизмом, наиболее сильно его интересовало и привлекало. Интерес немецкого драматурга на рубеже веков сосредоточен на том,

что составляло основу основ античной драмы: роковое предначертание, глубокое мистериальное содержание, связанное с философской мыслью о всеобщей включённости в единое, одушевлённое природное бытие. Специфика авторской позиции, касающейся толкования подобных проблем, наиболее отчётливо проявляется в «античных» драмах: «Возчик Геншель», «Роза Бернд», «Бедный Генрих».

Особое внутреннее движение философских текстов Гауптмана (солнечное восхождение, непрестанное движение духа к солнечному озарению, солнечному постижению) является следствием своеобразной манифестации процесса высвечивания, просветления души драматического персонажа. Фундаментальные этические проблемы, связанные с властью этоса в человеке, его ценностным чувством, посредством которого он различает добро и зло, принимает или отрицает в себе доминанту «Philia» и «Sophia», Гауптман решает через личную, смысложизненную, солнечную философию. Немецкий драматург пытается раскрыть возможности для просветления души в современности, в недавнем прошлом, в древних эпохах, но на самую высшую ступеньку солнечного миропонимания, по Гауптману, могут подняться только дети и те люди, которые всегда чувствуют себя таковыми. Поэтому в четвёртой главе исследуются так называемые «детские» произведения драматурга («Вознесение Ганнеле», «А Пиппа пляшет», «Заложница Карла Великого»). Именно в них в полной мере осуществлён глобальный модернистский синтез «старого» и «нового», сопрягается Вселенское, общее и индивидуальное, личное, прослеживаются чёткие связи макро- и микрокосма.

Практическая значимость работы определяется тем, что предложенная концепция философии мира и человека в раннем творчестве Г. Гауптмана создаёт возможности для формирования широких представлений о функционировании философского пласта в литературе, о механизме диалога различных эпох, благодаря которому культура предстаёт в своей непрерывности.

Полученные результаты могут быть использованы в издательской практике, при переводах и комментировании драм Гауптмана, а также при подготовке

учебных пособий и разработке спецкурсов (истории европейской литературы, теории драмы).

Положения, выносимые на защиту:

1. Раннее творчество Г. Гауптмана, постигаемое в контексте культурно-исторической мысли модерна как макроэпохи, берущей начало с середины XVIII века, представляет собой значительное явление литературно-философского синкретизма. Специфика диалога между литературой и философией, основой которого в драматургии Гауптмана на рубеже XIX – XX столетия является осмысление вопросов мира и человека, состоит в его эстетической репрезентации, под пером Гауптмана философская мысль получает образное выражение.

2. Драматургия Гауптмана предстаёт как форма самосознания эпохи модерна, в которой подвергаются перетолкованию и принципы миропорядка (его изначальной заданности в античное и средневековое время), и принципы личности, коррегирующей этот миропорядок. Индивидуальный разговор с миром, имеющий этический характер для Гауптмана, позволяет ему расширить понятие субъекта до понятия мира. Понимая себя, индивид понимает мир. Этическое обновление мира и человека мыслится Гауптманом как единый процесс.

3. Пересмотр Гауптманом ценностного содержания «Philia» и «Sophia», заложенных в слове «философия», касается этоса страдания, сочувствия и милосердия. Редкое упоминание или абстрактные рассуждения о них в этических системах ранней эпохи модерна и возведение Гауптманом в высший ранг добродетелей сердца, а не ума подтверждает понятие культурной традиции, подвластной внутреннему движению – трансферу и становящейся «живой» (П. Рикёр) при её интерпретации.

4. Поэтическая сущность драмы, определяющая её внутреннюю и внешнюю структуру, связана с основными концептуальными положениями, введёнными Гауптманом: амальгамность (намеренное смешение и преобразование драматических постулатов разных эпох) и эристичность

(разновекторное драматическое движение, направляемое на внутренние борения, их концентрацию в душе персонажа). Проблема личности решается немецким драматургом на пути её преодоления прежних жизненных устоев и одновременного формирования нового сознания.

5. Тесный мировоззренческий контакт с античной эпохой, воспринимаемой сквозь призму эстетических исканий XVIII века и современного Гауптману времени, служит основанием для индивидуального разговора с классической древностью. Его основной темой становится взгляд на драму как «вид давления из преисподней», «прорыв адских сил в свет», ощущение «тяжести трагического» во всем бытии.

6. Драматическая техника Гауптмана, называемая им колдовской, основана на перетолковании «Интимного театра» И. Шлафа и предполагает драму без действия (*Drama ohne Handlung*), «молчаливое говорение», «диалогическое движение» – таковы пути проникновения драматурга во внутренний мир героя. Причиной всеобщей деградации Гауптман считает отсутствие доброты, а не власть наследственности и среды, как полагали натуралисты.

7. «Новая» религия Гауптмана *Homo religiosus*, являющаяся этической реакцией на внеконфессиональную религию романтиков, от которой они в итоге отrekliсь, становится основой для его философской драмы. Её основные концепты – вечное возвращение (*Wiederkunft*), вбирающее в себя суть мира, вечное рождение (*Wiedergeburt*), определяющее движение человеческой личности, золотой диск (*Goldene Scheibe*), акцентирующий обновление мира и человеческого сознания.

8. Ощущение действующего в космосе игрового начала, онтологически постигаемого на рубеже XIX – XX века, драматически воплощается Гауптманом через образ ребёнка, способного понимать всеобщее игровое бытие, и «наивный» образ вечного детства, представленного в качестве духовной жизни мира. Расширение смыслового пространства в драмах вершится за счёт глобального деления на мир «взрослых», ценностные

акценты которых сдвинуты в сторону повседневности, и мир «детей», для которых этос непосредственности и естественности является ведущим.

9. Все жанровые вариации в раннем творчестве Гауптмана восходят к жанру драмы или к её разновидности – к жанру спектакля (Schauspiel). Основа его экзистенциального смысла – постоянство (спектакль проводится одинаково), в рамках которого создаётся собственная эстетическая реальность (спектакль протекает по-разному), представленная через всевозможные жанровые модификации: Familiendramen, Familienkatastrophe, Märchendrame, Ttaumdichtung, Glaßhüttenmärchen, Legendenspiel.

10. Этические ценности в драмах Гауптмана фундированы эстетически. Образ Солнца, являясь одним из центральных, представлен в контексте философских размышлений о сущности блага. Солнце, называемое драматургом «действительностью действительностей», имеющее индивидуальное, эстетическое бытие в рамках драматического пространства, представляется как непререкаемая истина, к познанию которой стремится герой, готовый признать этос добра в качестве высшей нравственной ценности.

11. Репрезентация эстетического бытия света Солнца, того прекрасного, «что делает себя очевидным» (Г. Гадамер), вершится благодаря поэтическому принципу высвечивания. На него указывают ремарки, подчёркивающие определённый «солнечный» час, знаковые образы, призванные акцентировать основную авторскую мысль (Христос, сверкающий в солнечных лучах), выявление собственной природы света через танец, через свет рождественской ёлки, через три луча, пронзающих душу.

12. Вступление героев на солнечный путь, движение их сознания из мрака к свету, озарение их души этической истиной – это магистральный сюжет раннего творчества немецкого драматурга, придающий его столь разнообразным драмам логическое единство. Творения Гауптмана первого периода (1890 – 1910), столь разнообразные по темам, по художественному

материалу прочитываются как цельный, неделимый, комплексный поэтический организм.

Апробация теоретических положений и результатов исследования. Основные положения изложены в докладах на международных, всероссийских и межвузовских конференциях в г. Владимире, Туле, Санкт-Петербурге, Москве, Казани, Н. Новгороде, Калуге, на заседаниях литературоведческого семинара при ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, в публикациях и монографии «Философия мира и человека в ранней драматургии Г. Гауптмана». Материалы диссертации использованы на лекциях ВлГУ, при подготовке к публикациям студенческих работ, на конференциях при кафедре русской и зарубежной филологии ВлГУ и межвузовских студенческих конференциях.

Общий объём диссертации составляет 439 страниц.

Глава 1. МИР И ЧЕЛОВЕК В «СОВРЕМЕННЫХ» ДРАМАХ

Г.ГАУПТМАНА

1.1. Натуралистическая концепция мира природы: философское осмысление и модернизация.

Используя аналогию с заглавием романа Гете, можно сказать, что свое «театральное призвание» Г. Гауптман в полной мере раскрыл в 1889 году, когда была написана и вскоре поставлена его первая драма «Перед восходом солнца» («Vor Sonnenaufgang»). В это время немецкий драматург тесно общается с теоретиками и художниками слова, которые возглавили новое культурное движение – натурализм. Вопрос, касающийся принадлежности Г. Гауптмана к натурализму – один из самых сложных и спорных в гауптмановедении. В многочисленных работах, посвященных этой проблеме, выделяются три точки зрения. Одной из них, достаточно категоричной, придерживались представители русского литературоведения второй половины XIX века [180, с. 11]: Г. Гауптмана следует считать натуралистом, так как его интересуют социальные вопросы, проблемы среды и наследственности. Подчеркивается, что драматург в мае 1887 года вступил в литературное объединение «Прорыв» («Durch»), членом которого связывала идея обновления культуры: братья Харты, И. Шлаф, А. Хольц, Л. Берг, П. Эрнст, Б. Вилле, В. Бёльше. Премьеры первых драм Г. Гауптмана состоялись на «Свободной сцене», на которой, как известно, ставились произведения штюрмеров – так называли натуралистов – конца XIX – начала XX века. Согласно второй точке зрения, прямо противоположной литературоведческой концепции, Г. Гауптмана нельзя причислять к натуралистам, поскольку немецкий драматург склоняется к иррациональному: внутренний, мистический ход его драм практически полностью заслоняет так называемую социальную проблематику [315, с. 327]. Литературоведы, придерживающиеся третьей точки зрения, обращают внимание на тесную связь Г. Гауптмана с натуралистами, базирующуюся на новой драматической технике, которая в равной степени важна

как в так называемых собственно натуралистических творениях, так и практически во всех произведениях Гауптмана первого периода. «Натуралистическая концепция бытия, мировоззренческие принципы «новых» художников слова имели место, но не повлияли на специфику его художественного мастерства, на уникальное поэтическое своеобразие» [367, с. 302].

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

Э. Курциус, стремясь подчеркнуть непрерывность литературной традиции, разработал несколько топосов, благодаря которым культура предстает в становлении, в непрестанном движении. С его точки зрения, топос, выступая формой художественного мышления, которое видоизменяется со временем, служит и методом и принципом – как для следования традиции, так и для ее

преобразования; как пишет А. И. Жеребин, «насыщается энергией современной субъективности» [138, с. 71]. О такой энергии можно говорить в отношении топоса «мальчик и старец» («Knabe und Greis»). Он, связанный в Античности с обликом Аполлона, в дальнейшем становится агиографическим клише, а после XVII века, считает Курциус, вновь возвращается к своей первоначальной функции. Но сознание ориентировано не на образ бога Аполлона, а на «такое состояние души, которое нуждается в непрерывном соединении мудрой старости и цветущей юности, <...> полярности стремятся к единению» [302, s. 110].

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

В этой связи особый интерес представляет процесс интроекции, о котором говорил венгерский психоаналитик Ш. Ференци (1873 – 1933). Ученый трактовал его в широком смысле как страсть к трансферу. В результате происходит ассимиляция – то, что не было своим, становится таковым. Ференци имел в виду бессознательное фантазирование, благодаря которому в человеческой психике возникает представление о внешнем мире, своего рода интроекционный внутренний бросок («intro» – внутрь, «jacio» – бросаю) [236, с. 56]. Можно заметить своеобразную соотнесенность между понятием трансфера, предложенным Ференци, и особой трансляцией как состоянием души, явленной через топос Курциуса «мальчик и старец». Их общая интенция направлена на сложный переход «извне», «внутри», соединение антиномий в причудливое

единство: внешний, «старый» мир выбрасывается во внутренний, становится «новым», своим, близким и родным, приобретает приватную позитивность как творение человеческого духа.

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

На рубеже XIX – XX веков натуралисты вновь обращаются к «старым» воззрениям на природу, насыщая их «юным» содержанием, решая в современности те проблемы, которым, с их «юной» точки зрения, не было уделено достаточного внимания ранее, «в старости». Лозунг «Назад к природе» не только не противоречил общему модернистскому духу натуралистов, но, напротив, его предполагал, поскольку свидетельствовал о стремлении познать прошлое в его современном смысле, приобщал к возвышенному опыту прежней культуры, способствовал её перетолкованию. Живой античный космос, вселенная в качестве «второго писания» в Средние века, преобразование в природу идеи древнего космоса благодаря «искусству предположения» Н. Кузанского, герметизм XVI века, сокративший дистанцию между трансцендентным богом и тварным миром, научная революция века XVII, сделавшая природу предметом познания, понятие природы как единого, живого организма, закрепившееся в XVIII и XIX веках, – вот тот культурный багаж, который достался в наследство натуралистам на рубеже столетия. При несомненном контакте с другими эпохами в большей степени натуралисты опирались на классико-романтическую традицию, задавая себе те вопросы, ответы на которые, казалось, были получены в XVIII и XIX веках.

Стоит отметить особенности рассуждений натуралистов о единстве в природе. Их несомненная связь с эпохой Просвещения с её идеей порядка в природе, акцентом на многообразие эмпирических законов, воспринимаемых в единстве, тем не менее оказывается весьма непрочной в тех случаях, когда речь

идёт об эволюционных процессах. В эпоху Просвещения идея всеобщей метаморфозы возникла на базе рецепции от окружающей прекрасной природы, от созерцания которой получают удовольствие посредством способности суждения (Кант), «глазами нашего разумения» (Лейбниц), склоняют колени перед её мудростью (Гердер). Главной оказывается область видимого (*der Anschein*), того, что можно увидеть, явственно осязать.

Кажется, что натуралисты полностью разделяют подобные взгляды – так, немецкий писатель и критик В. Бёльше (W. Bölsche) (1861 – 1939) подчёркивает «небывалый успех теории развития, посредством которой обнаружено бесконечное богатство постоянных изменений и перевоплощений» [91, с. 94]. К. Штерн (псевдоним Эрнста Краузе, 1839 – 1901), воспевая человеческую способность мыслить и рассуждать, что и привело в переломное столетие к величайшим открытиям в области естественных наук, обращает внимание на «постепенную эволюцию земной жизни: от низших форм к высшим, саморазвитие органических форм из неорганических» [267, с. 222].

Однако натуралисты ориентируются не только на зримое природное царство. В. Дильтей (1833 – 1911) в «Герменевтике» называл натурализм «великим фактором, когда под внешним угадывается внутренняя основа» [134, с. 177]. Для того чтобы понять эту внутреннюю основу, необходимо обратиться к другой традиции – к романтической, которая для «друзей природы», как естествоиспытатель Э. Геккель (E. Haeckel, 1834 – 1919) именовал натуралистов, напластовывается на традицию классическую. Трансцендентный принцип как принцип мира, выдвинутый Ф. Шеллингом (Fr. W. J. von Schelling, 1775 – 1854), его сравнение природы с античным Протеем, «принимающим различные очертания и всё время возвращающимся к себе самому в бесчисленных явлениях» [254, с. 94], с «поэмой, скрытой от нас самих, Одиссеей духа, который в поисках себя бежит от себя самого» [254, с. 484], в значительной мере сопрягается с концепцией монистического мировоззрения в том значении, которое придаёт ему Геккель – тождество духа и материи, неразделённость «естественных, видимых, природных законов и нематериального природного мира» [119, с. 88]. К. Штерн в

своей книге «Становление и уничтожение» («Werden und Vergehen», 1903), подобно Геккелю, уверен, что «необходимо смотреть на осязаемый мир духовными очами» [267, с. 23], заявление поэта и критика Х. Харта (H. Hart, 1855 – 1906) о том, что «"Я" художника сориентировано на внешний мир, должно подчиняться только объективным законам» [410, s. 14], предполагает обращение к «элементарности», в котором, полагал Харт, находится «сердце природы» [408, s. 18], что само по себе вело к восприятию внутренней, сокровенной природной сущности – *die Innerlichkeit*.

Конечно, натуралистическая мысль вырабатывается «извне» – через позитивизм О. Конта (1798 – 1857), который предлагал познавать природу только через мир внешних явлений, посредством наблюдения за ними [161]. Однако подобное рациональное природное предвидение, как называл Конт открываемые явления во внешнем мире, немецкий философ, психолог, эстетик Т. Липпе (Th. Lipps, 1851 – 1914) например относит к так называемому созерцательному натурализму. В противовес ему он выдвигает понятие философского натурализма, главное в котором – «философия природы, являющаяся наукой о духе <...>. Это и есть естествознание, перешагнувшее за пределы собственной задачи» [172, с. 5].

Стоит отметить, что обе тенденции (внешняя природа – внутренняя; созерцательный натурализм – философский) не исключают одна другую, а существуют вместе. Между ними достаточно четко прослеживается особое тематическое сцепление. Так, тесно связанный с натуралистами швейцарский профессор, некоторое время публиковавший статьи в журнале «Общество» («Gesellschaft»), Ю. Хиллебрант (1862 – 1895) предлагает увидеть в учении Дарвина и созерцательный, и философский аспекты [410, s. 39]. Не случаен и тот факт, что мир явлений в позитивизме признавался относительным и несовершенным. О. Конт, гипотетически понимая природные законы, не считает нужным проникать в сущность вещей. Выводы одного из последователей учения Конта, родоначальника теории эволюции Г. Спенсера (1820 – 1903) о «пределе знаний, о неведомом, находящемся за этим пределом, о любых объяснениях, которые почти всегда приводят к необъяснимому» [219, с. 61], по сути дела

способствуют приобщению и к миру внешних явлений, подлежащих созерцанию, и, бесспорно, к внутреннему природному миру. Тайна природы признавалась натуралистами в той же степени, как и классиком И. Кантом, с точки зрения которого тайна природы неподвластна ни рассудку, ни способности суждения, так и романтиками, сомневающимися «в реальности объективного» [254, с. 235], объявляющими природу тайной для себя самой, той, которая, по глубокому убеждению Ф. Шлегеля, «может быть сообщена только таинственным образом» [260, с. 224]. Тайна предстаёт в качестве глобальной категории, соединяющей воедино мировоззренческие концепции классики и романтики, которые, будучи востребованными на следующем рубеже веков, подлежат корректировке.

Интересно отметить, что современный исследователь У. Шпёрл (U. Spörl), ведя речь о секуляризации мистики в конце XIX – начале XX века, сопоставляет немецкое «das Geheimnis» со значением греческого слова «mistika» – нечто скрытое, тайное. Действительно, размышляя о позиции Шпёрла, можно говорить об укоренении греческого опыта, при этом имея в виду близкие по смыслу к «das Geheimnis» существительное «die Mystik» и производное от него прилагательное «mystisch». Совпадение существенных семантических аспектов акцентирует, бесспорно, внутреннюю сущность мистики (innerlich), которая, однако, теряет свой сокровенный смысл, если не будет замаскирована внешними явлениями (äußerlich), надёжно окутана ими. Тайна нуждается в прикрытии, во внешнем обрамлении, в противном случае она раскроется, станет явной, сокровенность исчезнет. Внешнее и внутреннее должны совместиться, интерферировать друг с другом, что и доказывается как семантикой префикса «ge», так и окончанием «nis» в слове «das Geheimnis» – обе морфемы в совокупности с корнем «heim», сопоставимым с существительным «das Heim» (родной дом, домашний очаг), несут в себе изначально закреплённую за ними функцию соединения, слияния воедино того, что по сути разобщено. Внешнее (äußerlich) и внутреннее (innerlich) обретают родной дом («das Heim»), существуют вместе и доказывают самим фактом своего соединения величие и неприкосновенность тайны – das Geheimnis.

Представления об окружающем бытии (*äußerlich*) у натуралистов, благодаря небывалому развитию естественных наук на рубеже веков, становятся всё более ясными, но не менее отчётливо и осознание его загадочности, внутренней (*innerlich*) сути мироздания. Видимый мир предстаёт перед натуралистами в своей сокровенной неприкосновенности. Весьма значимыми в этом плане становятся рассуждения натуралистов о бессмертии, которое трактуется ими в контексте представлений об эволюции. Наиболее показательна работа В. Бёльше «*Das Liebesleben in der Natur*» (1904), иначе говоря «Тайны любви в природе». Бёльше действительно ведёт речь о тайне, связывая с ней естествознание, которое, согласно его образному определению, оказывается сказочной страной, прорвавшей «вход в бесконечность» [91, с. 100]. Именно этот прорыв способствует непрестанному раскрытию тайн природы, благодаря чему Бёльше делает вывод, что «индивид исчезает, но не погибает», поскольку «есть другая высшая жизнь, наступающая после смерти» [91, с. 94]. Такой далеко не новый вывод, наиболее явственно звучавший в философских концепциях XVIII столетия и получивший поэтическое воплощение в творчестве Гёте, столь почитаемого натуралистами на рубеже веков, наполняется Бёльше особым содержанием. Тайна бессмертия связана с зачатием, пролагающим дорогу к бессмертию, с любовью, которой охвачено всё мироздание и каждый индивид в отдельности. Непреложный факт развития и, соответственно, бессмертия человеческого рода подаётся Бёльше на основании глубокой приверженности дарвинизму, его центральной мысли о восхождении форм от низших к высшим. Однако доминантой в исследовании и осмыслении Бёльше подобного восхождения является тайна любви, тайна зачатия, которая выходит далеко за пределы естественных наук и не может быть осознана эмпирическим путём. Область видимого (*der Anschein*) – человеческий род – сопрягается с невидимым (*die Unsichtbarkeit*) – всеобщей, вселенской любовью.

Обновление точки зрения на природу в мировоззренческих концепциях натуралистов тесно связано с трактовкой религиозных вопросов, особо значимых на рубеже XIX – XX веков. Данный аспект кажется наиболее сложным,

однозначной трактовки быть не может. С одной стороны, всё достаточно ясно и логично – для новой монистической религии, строящейся на принципах пантеизма, наиболее совершенной оказывается религия Спинозы, в которой бог и мир представляют единое целое, понятие бога тождественно понятию природы. Натуралисты усматривают в такой религии «всю глубину идеи монизма, поскольку Спиноза доказал, что в природе существуют условия развития как телесного, так и духовного мира» [267, с. 68]. Подчёркнутый интерес натуралистов к проблеме бога и природы выражает Геккель в формулировке целей к своей работе «Монизм», основные положения которой в дальнейшем войдут в один из его главных трудов «Мировые загадки» – «установить связь между религией и наукой, <...> сблизить эмпирический и спекулятивный метод» [121, с. 5]. Вероисповедание испытателя, как определяет Геккель, а вслед за ним и К. Штерн, смысл новой монистической религии, строятся на принципах пантеизма, который провозглашался «миросозерцанием современного естествознания» [118, с. 100]. Показательно в этом плане письмо писателя и театрального деятеля Б. Вилле (B.Wille, 1860 – 1928) Бёльше, в котором он подчёркивает, что «картина мира Дарвина проходит в рамках идеалистического понимания природы. Мы оба, друг Бёльше, есть идеалисты, <...> под дарвинистской картиной мира понимаем пантеистическую» [410, s. 11].

Но, с другой стороны, натуралисты воспринимают пантеизм Спинозы в контексте весьма существенной для них идеи всеобщего одухотворения, корни которой уходят в романтическую культуру, а через неё в – Античность. Между тем сам Спиноза в «Богословском трактате» называет язычество «суеверием, отвратительной догмой» и советует «навсегда забыть гнусных аристотеликов и платоников» [222, с. 149], тогда как для натуралистов чрезвычайно важным оказывается обращение к Античности, причём как к авторитету «гнусных платоников» с их концепцией о земном существовании индивида, переходящем в нечто высшее, так и к теории одушевлённых атомов Демокрита. Значимыми оказываются для них и мнения романтиков о пантеизме прошлого, которые ощущают, что за кажущейся монистичностью взглядов Спинозы кроется

сильнейший дуализм – изначальная разделённость *Natura Naturans* и *Natura Natutata*, единство природы и духа не может быть достигнуто. Не случайно Ф. Шлегель называет пантеизм негативной идеей, «в ней признание только бесконечного, конечному места нет» [260, с. 117], Шеллингу пантеизм кажется «зловещим словом, под которым «понимают всё, что угодно» [255, с. 425], философ чувствует у Спинозы разделение между богом и природой, «бог Спинозы есть вне себя самого, он значим в своей сокровенности» [255, с. 425].

Натуралисты на рубеже XIX – XX веков сходным образом не могут принять понятие бога, предлагаемое Спинозой: бог – причина всех вещей, природа – только атрибут бога. Подобно своим романтическим предшественникам, натуралисты чувствуют разделение между богом и природой у Спинозы, но, не формулируя чётко подобное разделение, пытаются нейтрализовать тот дуализм, который был замечен романтиками в философии Спинозы. Натуралисты, при всём пафосном провозглашении пантеизма Спинозы, соответствующего их представлениям о монистической картине мира, выводят не природу из духа, а, напротив, дух из природы. В результате одушевление мира посредством *Natura Naturans* наполняет жизненной силой не только и не столько *Natura Natutata*, сколько, употребляя термины Спинозы, саму причину всех вещей. Эта причина отчасти допускается натуралистами. Не принимая прежнего понятия бога, считая временные и эпохальные изменения этого понятия вполне естественными, они тем не менее полностью не отказываются от него. Не видя в боге источник бытия, подчёркивая, что «невозможно представить себе нематериальное существо» [121, с. 2], натуралисты определяют бога как «бесконечную сумму всех сил природы» [121, с. 35]. Понятие бога становится чисто номинальным, его полностью заменяет понятие природы, одухотворяющей себя саму. Можно сказать, что натуралисты впервые после Античности начинают постигать природу как *фюсис*, как само естество. Русский философ, культуролог А. В. Ахутин (1940), отмечая точки соприкосновения античной *фюсис* и новоевропейской «натуры», считал общим между ними «всегда скрытый, затаенный смысл бытия, его несводимость к мысли, не теоретичность, сокровенность» [88, с.102]. Подобная сокровенность

ощутима в философски-религиозных взглядах на природу у натуралистов прошлого столетия.

Восприятию мира в единстве, но без выявления в нём некой монолитной сущности – творящего духа, способствовала и определённая трактовка проблемы природы и искусства. Эстетическое наследие, полученное натуралистами, включало в себя кантовскую уверенность в преимуществе природы перед искусством и противоположную романтическую установку о доминанте искусства. Сглаживание разрыва между природой и искусством, выпадающее на долю художника-гения, получающего свой дар от природы и преподносящего её правила искусству, как думалось Канту, или же бессознательно ощущающего природу в себе самом и воплощающего её загадочную сущность в искусстве, как полагали романтики, представлялось натуралистам несколько сомнительным. Стремление к наиболее полному единению искусства и природы подтолкнуло натуралистов к творчеству Гёте, которого они называли «основателем новой литературы, природным поэтом» [410, s. 8], поскольку «в его творчестве значительно преодолевается разрыв между природой и литературой» [410, s. 74], приводят в качестве весомого доказательства стихотворение Гёте «Природа и искусство» («Natur und Kunst»), (его текст целиком вводит в свою работу К. Штерн), в котором предпочтения отсутствуют, различия исчезают, оба кажутся поэту привлекательными («Und beide scheinen gleich mich anzuziehen»).

Натуралисты говорят о «языке природы как языке жизни» (Hillebrant) [410, s. 40], о «подчинении искусства естественным природным законам» (С. Alberti) [410, s. 49]; в одном из главных положений «Свободной сцены» («Freie Bühne») указывалось на необходимость расстановки «новых акцентов, связанных с отношением искусства и природы» [410, s. 59]. В аспекте данной проблематики интерес представляет точка зрения современного немецкого исследователя С. Вьетта, который, размышляя о ходе всеобщего развития модерна, выдвигает понятие «цепной реакции» («Kettenreaktionen»), когда происходит расщепление одной («старой») связи и вступление в другую («новую») [459, s. 49]. Вьетта, не принимающий мысль Лумана (1984) о саморегуляции в любой системе, в том

числе и в искусстве, отмечает «процесс взламывания цепей, происходящий не изнутри, а снаружи» [459, s. 23]. Вероятно, существенно не столько взламывание цепей, сколько их расслаивание, итогом которого становится плавный переход в другое состояние. Этому способствует как внутреннее изменение, так и внешнее, иначе произойдет полный разрыв, размыкание изначально заданного процесса.

В этом плане известная формула Хольца « $K = N - X$ », предъявленная им в статье «Искусство» («Die Kunst»), подлежит тщательному комментированию. Хольц, как известно, называет «X» таинственным фактором, составляющим основу художественного произведения. Он, как пишет Хольц, является частью природы и, соответственно, целью искусства, тогда «искусство имеет тенденцию снова стать природой» («Die Kunst hat die Tendenz wieder die Natur zu sein») [410, s. 148]. Современники Хольца, в частности Р. Демель, считали, что «X» Хольца «невозможно постигнуть, представить и определить» [410, s. 292].

Думается, что в данном случае следует обратить внимание не столько на «X», сколько на знак « $-$ ». Из природы (N) вычитается художественное произведение (X), получается, что авторское творение ориентируется на природу, но через отрицание, через « $-$ ». В природе возникает, говоря словами Гегеля, негация в себя самое, что выступает условием всякого движения, всякого «взламывания цепей»: природа выталкивает из себя свое подобие, свое создание – художественный текст, поскольку он соответствует ей лишь отчасти. Но, отрицая себя саму в творческом духе художника, природа тем самым приходит к себе самой, обретает своеобразную атараксию. Художественное произведение – это акме природы, тот момент расцвета, когда она «оказывается единственной в своем роде, являет саму себя, свою фюсис, полностью становится собой» [88, с. 68]. При этом природа не принимает целеполагание вообще: ни в себе самой, как утверждалось ранее, ни в искусстве. Для того чтобы стать подобным природе, искусство должно, считает Хольц, отказаться от цели, в первую очередь от той, которая долгое время связывалась с подражанием прекрасному.

Можно сказать, что формула Хольца придает свежее дыхание концепции Аристотеля. Мимезис как подражание начинает осмысливаться в качестве

отрицания, но такого, благодаря которому природа постигает еще большее свое величие.

Натуралисты, интроспектируя мировоззренческие концепции классического XVIII и романтического XIX веков, подвергают их трансферной обработке, поднимают понятие природы до уровня всеобщей духовности, глобальной вселенской значимости. Таковой становится натуралистическая драма. Именно в ней искусство может стать природой, поскольку в драме, с точки зрения натуралистов, язык природы находит наиболее совершенное эстетическое воплощение.

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

Воззрения и творчество Г. Гауптмана могут служить ярким примером такого модернистского процесса, когда на достаточно четко осознанную рефлексию прошлого накладывается не менее сильная рефлексия на настоящее. Важно отметить, что Г. Гауптман рассматривает натурализм не как литературное направление или течение, а как «образное определение цели – вчерашнее и сегодняшнее вступают в брак» [344, s. 671]. Такой ход мысли позволяет утверждать, что немецкий драматург изначально оценивает современность как сложный феномен, внутренняя структура которого обусловлена соотношением двух принципов «старого и нового». На передний план выступает идея обновления – «сегодняшнее», которая, однако, немислима без духовной истории «вчерашнего». В дневниках и автобиографических работах Г. Гауптман много пишет про общение с натуралистами, про их дискуссии, общие цели, с пафосом подчеркивает, что все они встали на путь Ульриха фон Гуттена, приняли его девиз «Я дерзнул» («I habe gewagt»), видели в Гуттене борца за немецкую духовность [344, s. 642]. Однако немецкого драматурга глубоко опечалила реакция писателя и

поэта Т. Фонтане (Th. Fontane) (1819 – 1898) на первую пьесу «Перед восходом солнца», которую он выразил в письме к Гауптману. Фонтане, перед которым благоговели натуралисты, как столетием раньше романтики перед Гете, отмечая талант Г. Гауптмана, считал его драму излишне современной, по его мнению, в ней молодой драматург чрезмерно следует новым тенденциям. Г. Гауптман благодарил за письмо, но подчеркивал, что удивлен словами Фонтане: сам он является принципиальным противником натуралистов, не понимает, почему с ними связывают его имя, обещает в дальнейшем больше проявлять свою индивидуальность, чтобы быть достойным похвалы великого мэтра [350, s. 179].

Как видно, Г. Гауптмана и натуралистов сближает желание внести нечто новое в жизнь и литературу. Но в то же время между ними существует своеобразное напряжение. Немецкий драматург говорит, что «натурализм надо отбросить прочь, его преодоление в порядке вещей» [352, s. 25]. Г. Гауптман имеет в виду статью австрийского писателя, драматурга и художественного критика Г. Бара (1863 – 1934) «Преодоление натурализма» (1891) и согласен с выводами того, «кто сам ввел в литературу меткое слово «натурализм», но имеет мужество отказаться от своих прежних взглядов» [350, s. 157]. Натурализм для Г. Гауптмана, в то время как он вступил в союз «Прорыв» («Durch») в мае 1887 года, был полон очарование и прелесть новизны. Однако достаточно скоро немецкий драматург называет натурализм «модной группировкой, в которой непременно должна быть оглядка на других, доминанта общей точки зрения» [344, s. 653]. Иными словами, натурализм, отрицающий какие-либо правила, каноны, сам становится каноничным, «старым», а не «новым», – так воспринимает его Г. Гауптман.

Натурализм, следовательно, осознается писателем как уже сложившаяся в современности традиция, с которой, как и со всякой другой, возникают точки пересечения и отталкивания. Возникает достаточно уникальная ситуация, которую С. Вьетта определяет как «модернизацию модерном себя самого» [459, s. 42]. Подобная модернизация внутри модерна имеет место в том случае, если традиция еще не совсем укоренилась, не полностью утвердилась, однако в

сознании определенного индивида уже пересматривается, модернизируется. Такова реакция Г. Гауптмана на натурализм. Немецкий драматург принимает все то лучшее, что, с его точки зрения, есть в натурализме – стремление к новизне, но одновременно подвергает негативной оценке то, посредством чего это стремление достигается – чрезмерную ориентацию на естественно - научные и биологические законы.

Между тем следует учитывать и тот процесс, который связан с самоосмыслением натурализма¹⁰. П. Эрнст (1860 – 1933) в 1886 году тесно общался с братьями Хартами, но в 1898 году резко отвернулся от них [410, s. 283]. Р. Демель, ратуя, подобно многим, за новизну, подчеркивает в дальнейшем, что пробивает дорогу не натуралистическая трагедия, а трагедия самого натурализма [410, s. 293]. К. Альберти (1862 – 1918) писал статьи в натуралистические журналы, его перу принадлежит роман «Старые и молодые», но потом подчеркивал, то для натуралистов характерна только погоня за эффектами, написал комедию «Натуралистическая больничная катастрофа» («Eine naturalistische Spitalkatastrophe»), в которой эффекты составляют все действие драмы [410, s. 58]. В этом плане творчество Г. Гауптмана и натуралистов тесно переплетаются друг с другом: принимают новые постулаты и одновременно, практически сразу, подвергают их переоценке¹¹. Такой процесс немецкий социолог и философ У. Бек (U. Beck) (1944 – 2015) называл «понятийным аппаратом модерна, в основе которого заложено не только хорошее, доброе отношение к традиции, но и исполненное печали прощание с ее нетленными сокровищами» [288, s. 250].

Необходимо обратить внимание и на то, что в недрах позитивизма изначально скрывалась мистическая мысль, невольно звучал его мистический голос. По меткому замечанию С. С. Аверинцева, «расцвет мистицизма – это время

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

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

величайших открытий науки, расцвет искусства <...> образцом науки для позитивизма становится естествознание, <...> не менее существенно оно и для мистицизма, <...> оценивающего естествознание через внутренний опыт» [78, с. 240]. Так, в рассуждениях Спенсера о «постоянном соприкосновении с окружающим незнанием, <...> о неведомом, что лежит за всяким пределом» [219, с. 12] ощутимы явные переклички с теорией Н. Кузанского (1401 – 1464), касающиеся ученого незнания: «Мы должны достичь знающего незнания, всякий окажется тем учнее, чем полнее увидит свое незнание. <...> Незнание – высшее искусство» [167, с. 120].

Такое высшее искусство незнания принималось натуралистами, оно вытекало из взглядов на природу. В ней, по твердому убеждению натуралистов, есть тайна, ее невозможно, да и не нужно раскрывать, поскольку она всегда будет неподвластна естественным наукам, несмотря на их небывалый расцвет на рубеже XIX – XX вв. Так, Л. Берг (1862 – 1908), некоторое время состоявший в союзе «Прорыв», считал необходимым усилить в натуралистических произведениях иррациональный ход, придать больше субъективизма художественным творениям [410, s. 179]. Подобный иррациональный ход, явленный через мистическую идею ученого незнания, заметен, к примеру, в раннем стихотворении Г. Гауптмана «Куда мой взгляд проникает сквозь туман»: это никому неизвестно, может быть – в темноту, а может быть – к солнечному свету. Никто не знает, что можно видеть – пустой холмик, деревянный крест? Иногда показываются высокие тучи, за ними скрываются горы, горящие огнем, но увиденное героем непонятно ему:

Wohin mein Blick durch Nebel sieht

Ich weis es nicht, ich weis es nicht

Wohin mein trüber Wunsch mich zieht:

In Dunkelheit ins Sonnenlicht?

Ich weiss es nicht. – Manchmal im Dunst

Schau ich ein Hügelgrab,

Ein Holzkreuz drauf, bar aller Kunst

Wer weis, was ich gesehen hab?!

Manchmal auch schau ich wolkenhoch,

Wo feuerstirn'ge Berge stehn.

Ein Banner scheint zu winken – doch

Wer weis – wer weis, was ich gesehn?

Благодаря духовному началу, особому внутреннему созерцанию взгляд лирического персонажа может проникнуть за пределы видимого мира. Но телесная природа лирического персонажа не дает ему возможности объяснить трансцендентальную сущность бытия. Метафизическая основа, скрытая в глубине феноменального мира, не позволяет его приобретенным познаниям облечь в слова ту истину, которая остается сокрытой для разума. Искусство взгляда, взгляда вовнутрь, становится для Г. Гауптмана важнейшим принципом познания мира и человека, познания всего космического бытия. Куда взгляд проникает сквозь туман – объяснить невозможно, однако такое проникновение доступно тому, кто, как пишет драматург, «связывает все естественные процессы с великой тайной Вселенной» [344, s. 294].

У Г. Гауптмана складывается особая точка зрения на природу – «она во всем и везде, видит, слышит, чувствует, человек каждую минуту открывает для себя природу с ее чудесами и тайнами» [353, s. 532]. Открытие это особое, оно связано с постижением немецким драматургом иной действительности: «она существует, хотя и не зафиксирована на картах, но внутренне ощущается в те минуты, когда наступает душевное озарение – есть некий противовес тому, что умирает» [353, s. 278]. Как видно, «иная действительность» в понимании Г. Гауптмана – это и есть бессмертная природа «с ее чудесами и тайнами», та природа, которая «во всем и везде». Однако в рассуждениях немецкого драматурга содержится нечто иное, нежели только констатация таинственной внутренней сути природы. На первый взгляд не совсем понятно, как противопоставлена, и противопоставлена ли вообще, природа окружающего, внешнего мира той, которая «не зафиксирована на картах».

Ответ на этот вопрос кроется в первую очередь в оценке Г. Гауптманом внутренне близких ему художников слова. Так, Г. Гауптман видит в Л. Толстом мистика, поскольку «у него проникновенный взгляд на человеческую природу». Он отмечает в Толстом «особую религиозность и своеобразную нравственную систему, которая позволила ему создать величайшие произведения искусства» [350, s. 105]. Наиболее почитает Г. Гауптман И. Тургенева, приводит в дневниках выдержки из его творений, пишет, что «Тургенева отличает мистическая любовь к природе, естественно-природное проявление чувств, таинственное проникновение в природу души, чуткое прислушивание к разным голосам, раздающимся в человеческом сердце» [350, s. 114]. Не менее важна для Г. Гауптмана и скандинавская традиция. Он встречается с Ибсеном, переписывается с Брандесом, ведет долгие беседы с О. Хансоном. Г. Гауптман берет за основу определение Хансона – «субъективный натуралист» и оценивает его сквозь призму «мистико-естественной сути мира и человека» [350, s. 547]. Следует отметить и то, что Г. Гауптман внимательно читает книги немецкого оккультного писателя К. Дю-Прела (1839 – 1899), под пером которого понятия «мистика», «магия» получили научное обоснование («Die Magie als Naturwissenschaft»). Для Г. Гауптмана как писателя-модерниста оказывается чрезвычайно интересен принцип постижения действительности Дю-Прелом – изучения явлений по ту сторону психофизического порога, когда «земное долженствование разрешается в трансцендентное желание» [135, с. 311].

Подобная оценка Г. Гауптмана позволяет прийти к следующим выводам. «Иная действительность» подлежит расшифровке через «проникновенный взгляд» Толстого, «мистический» Тургенева, «субъективный» Хансона. Для Г. Гауптмана такой ракурс видения создает возможность проникновения «по ту сторону психофизического порога» Дю-Прела, оккультизм которого смыкался с монистическим мировоззрением, благодаря чему «человек <...> вовлечен в ритм космической жизни <...> стоит на одной из ступеней той лестницы, которая ведет в открытую вечность, ощущает свою связь с первопричинами и сущностями бытия» [137, с. 48]. Г. Гауптману, который принимал активное участие в

деятельности монистических сообществ («Новое сообщество», «Грядущее»), важна идея «великого божественного единства» [348, s. 65]. Она и раскрывается для него через природу «во всем и везде».

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

Несколько иное восприятие мира и человека, особенно по сравнению с классическим прошлым столетием (конец XVIII – начало XIX века), свидетельствует о смещении ценностных акцентов. Такое смещение касается в первую очередь антропологической концепции Г. Гауптмана, даже более сильной, чем в минувшем веке, когда «полно познавался человек как мера всех вещей <...> освоение истории как органического, закономерного целого было связано с освоением человека» [187, с. 27]. Позиция Г. Гауптмана проясняется через тот процесс коммуникации, который в исследованиях эпохи модерна называется ведущим. Так, Н. Луман (Niklas Luhmann, 1927 – 1998) связывает с ним «самовоспроизводство модерна <...>. Коммуникация способна ретроспективно

корректировать себя или оспаривать» [396, s. 78]. В отношении Г. Гауптмана можно вести речь и о коррекции, и об оспаривании – по этим двум направлениям, в целом сопрягающимся между собой, происходит его коммуникация с прошлым.

Такая коммуникация позволяет говорить о весьма ощутимой дистанции Г. Гауптмана, которую он сохраняет по отношению к мировоззренческим установкам прошлого. Она касается в первую очередь понятия человечности. Сила человечности для Г. Гауптмана безмерна, это организующая сердцевина его личности, фундамент его сознания и всей его поэтической системы. Ни совершенный, безгрешный человек Экхарта, ни всеобщая развернутость в человечности Кузанского, для которого человечность значит принадлежность к человеческому роду, ни даже возврат человека в целое Бёме, хотя это положение очень важно для немецкого драматурга, а именно природный человек интересует Г. Гауптмана. Природный человек – это всякий человек, он не может быть грешен, даже если обособлен, как считал Бёме, от целого. Природный человек – это не самодостаточный индивид, умеющий взвешивать добро и зло, по определению Гердера – мыслителя Просвещения, который возвел человека в высокий ранг «вольноотпущенника творения». Человек, с точки зрения немецкого драматурга, несчастен, обречен на страдания, считает себя, говоря словами Гете, «мрачным гостем» на этой земле¹². Несмотря на это, человек, полагает Г. Гауптман, хочет и должен стремиться к контакту с миром, поэтому драматург мечтает раскрыть людям его красоту и прелесть как противовес страху и боязни смерти. Тогда, по Г. Гауптману, умея чувствовать и созерцать, люди «будут получать удовольствие от жизни, радоваться бытию» [344, s. 559]. Тонко ощущая космическую, так называет ее драматург, трагедию человечества – страшное осознание того, что все в природе подвержено разрушению и смерти, Г. Гауптман «мечтает приспособить мир природы к миру людей» [348, s. 10]. Причем он подчеркивает, что хочет именно приспособить, а не погубить природу, не нарушить ее вечных, прекрасных законов. Возмущаясь выводами М. Нордау,

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

который в «Вырождении» называет природу врагом, Г. Гауптман уверен, что «перед природой надо духовно преклоняться, погружаться в нее с огромной нежностью и любовью» [353, s. 70].

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

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

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

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

¹³ Именно такое определение дало некоторым литературоведам повод считать политические вопросы ведущими. К примеру, социал-демократ Ф. Меринг (1846 - 1919) хвалил Г. Гауптмана именно за правильное отражение политических вопросов. Подобная точка зрения достаточно долго доминировала в русском литературоведении второй половины XX века. При этом парадоксальным можно считать тот факт, что писатель-натуралист К. Хенкель (1864 - 1929), для которого политические проблемы были главными, обращает внимание не на вопросы социальной борьбы, а на красоту любовной сцены, которую, с его точки зрения, далеко не каждый может изобразить лирично и поэтично. Стихи самого Хенкеля дышали таким пылом и страстью общественной

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

Именно такая, воочию явленная социальность является для Г. Гауптмана «безличным постулатом». Она образует событийную канву так называемой «внешней» драмы, сюжет которой демонстрирует апокалипсическую картину – всеобщую дегенерацию. Люди теряют человеческий облик, личности как таковой больше нет, отсутствует даже ее подобие. Г. Гауптман рисует семью Краузе, в которой алкоголик отец, как говорит о нем доктор Шиммельпфенинг – один из персонажей драмы, – не выходит из трактира. Его вторая жена, госпожа Краузе, находится в интимных отношениях с племянником – Вильгельмом Каалем, желая в то же время выдать за него замуж свою падчерицу Елену. Не может жить без алкоголя жена Гофмана, из-за этого погиб их трехлетний сын. Шиммельпфенинг рассказывает Лоту, что в округе везде пьянство, кровосмешение. Под пером Г. Гауптмана, по образному определению Ф. Ницше, предстает «мир краха, упадка, декаданса, мир, не пропитанный больше жизнью» [195, с. 426]. Это расшатанный социум, который, однако, имеет сильную власть над людьми именно в силу своей расшатанности. Социальная деградация охватывает всех, из ее тисков невозможно вырваться.

Наиболее верным доказательством может служить образ Гофмана. О нем мало говорится в литературоведении, как правило, он упоминается как

борьбы, что вызвали сильную насмешку Ф. Ведекинда. Но Г. Гауптман всегда чтит Хенкеля за наивность, непосредственность чувства, отстаивал его поэтическое достоинство перед Ведекиндом [350, s. 162]. Но при этом он подчёркивал, что «это пустое определение, не свидетельствует ни о чём, является безличным постулатом» [350, s. 148].

контрастный Лоту персонаж. Между тем Гофман интересен сам по себе. Его желание и даже внутренняя потребность Вырваться из страшного социума тесно сливается с мыслями о возможности комфортного существования в нем. Итогом подобной душевной раздвоенности становится его еще большее погружение в трясину того существования, которое он почти добровольно выбрал. Немаловажен тот факт, что Г. Гауптман никогда не судит своих героев. Он подчеркивал, что «все они – дети драматурга, их надо всегда любить и особым образом жалеть» [346, с. 67]. Такая любовь и особая жалость ощущаются в отношении Гофмана. Богатый промышленник, стремящийся исключительно к материальному достатку, воспринимается как человек несчастный. Его жена пьет, первый сын погиб от алкоголя, второй рождается мертвым. Бесспорно, он знал, что вступает в семью пьяниц, подразумевается, хотя в тексте прямо не говорится, что он женился ради определенной выгоды. Зависимость Гофмана от жестоких законов окружающего социума, подчинение им, согласие с ними, практически полная детерминированность социальным механизмом определяют в то же время его внутреннюю драму. В основе ее лежит особая душевная раздвоенность, определяемая, с одной стороны, стремлением к деньгам и способом их получения (убедил крестьян заключить договор, по которому он один имеет право на всю выручку за добытый уголь), а с другой – мучительным ощущением и жутким осознанием того, чего так жаждет его душа и чего у него никогда не будет – домашнего уюта, семейного счастья. Поэтому Гофмана можно назвать, используя многозначную формулировку И. Гердера, «несчастливо несчастным человеком <...> возбуждающим сожаление и глубокое сострадание» [125, с. 443].

В качестве «безличного постулата», связанного и определяемого общественными, социальными нормами, предстают законы наследственности и среды. Имеющие столь важное значение для современников Г. Гауптмана, осознанные и обдуманые им самим, они осмысливаются в первом произведении немецкого драматурга как своего рода эксперимент модерна, проведенного над

самим собой¹⁴. Такой эксперимент, тесно связанный с внутремодернистским принципом радикального сомнения, представляет собой, как писал М. Каган, «ту фазу модернистского сознания, в которой все противоречия доведены до предела» [147, с. 231]. Действительно, натурализм изначально не был цельным, внутри движения развернулась дискуссия, связанная с вопросами наследственности и среды. В союзе «Прорыв» в феврале 1887 года дебаты привели к двум противоположным точкам зрения. Историк литературы, критик и публицист Л. Берг (1862 – 1908), видя ее апофеоз в «Привидениях» Ибсена, называет драму о несчастном сыне фру Алвиг «высшим результатом современной поэзии». Напротив, литературный теоретик Г. Вольф (1862 – 1923), одно время тесно связанный с союзом «Прорыв», считает теорию наследственности антихудожественной, «драма, чрезмерно следующая «биологическому року», изживает сама себя, в ней отсутствуют законы жизни» [410, s. 61]. Что касается трактовки среды, то она, определяемая ведущими положениями И. Тэна, практически полностью принимается Бёльше¹⁵. Он пишет, что «при создании характера надо быть почти математиком, точно и скрупулезно исследовать среду, только тогда образ героя будет правдоподобным» [410, s. 101]. В то же время писатель, литературный критик К. Гроттевиц (1866 – 1905) в статье «Преодоление среды» («Die Überwindung des Milieu», 1891) считает данное учение Тэна неуместным, «оно создано для людей с низким интеллектом, человек с сильной волей может и должен противостоять среде» [410, s. 78].

Весьма характерно, что сам Тэн не столь категоричен в отношении понятия среды по сравнению с его немецкими толкователями. Тэн считает, что «среда важна, но главным при этом остается внутренний строй души <...> Основа основ – элементарность, первичность, глубина природного характера» [228, с. 93]. Нечто

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

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

подобное высказывает Х. Харт в 1877 году. Утверждая, что «натурализм должен быть понят в высшем смысле слова», Харт вкладывает этот высший смысл в понятие элементарности, «которое заложено в самом сердце природы» [410, s. 14]. Подобные примеры помогают прийти к весьма неоднозначным выводам. Писатели-модернисты преодолевают границы своего мышления, раздвигают, расширяют его рамки. Сомневаясь в том, что еще недавно казалось незыблемым, значительно расходясь между собою в ими же созданных постулатах, модернисты на рубеже XIX – XX вв. манифестируют принцип жизни, в которой все изменчиво и одновременно обладает постоянством в сфере этой изменчивости.

Г. Гауптман как писатель времени модерна принимает подобный принцип и поэтически репрезентирует его в драме «Перед восходом солнца». Такая репрезентация касается в значительной степени вопросов среды и наследственности. Понятие социальности, связанное с ними, становится уже модернистской традицией, что требует нового усвоения, мыслящего опосредования. Вопросы среды и наследственности кажутся писателю несущественными, не «элементарными», не «природными», надуманными людьми, искусственно сделанными, относятся поэтому, с точки зрения драматурга, к той внешней социальности, которая «ни о чем не говорит»¹⁶. Г. Гауптман при этом подчеркивал, что «главное зло не в наследственности, а в злоупотреблении алкоголем. Сама же наследственность вполне излечима трудом и работой над собой» [350, s. 97]. Г. Гауптман мотивировал свои положения тем, что слушал лекции профессора Форела, благодаря которому «приобрел капитал знаний о человеке и его психике, он отложился в памяти и не может потеряться» [344, s. 632]. Верной представляется точка зрения русского исследователя Н. А. Котляровского, который видел трагическое начало в пьесе Г. Гауптмана «не в судьбе, переданной через законы наследственности, а в воле человека, который желает добра» [164, с. 21].

¹⁶ Не случайно Ю. Харт видит недостаток пьесы Г. Гауптмана в том, что «вопросы наследственности и среды лишь затронуты, а они должны быть ведущими, выделены, представлены более выпукло и ярко» [350, s. 154].

Герой Г. Гауптмана Альфред Лот, покидая Елену, находится в плену личных, «социальных», абстрактных установок – в семье алкоголиков не может быть здоровых детей. Неудивительно, что образ Лота вызвал недоумение еще у современников Г. Гауптмана. Г. Брандес называл его доктринером [95, с. 167], писатель, драматург, литературный критик П. Эрнст (1866 – 1933) подчеркивал, что получил огромное удовольствие от чтения пьесы, но «образ Лота крайне неприятен, он как бы составляет смету жизни, так человек не должен поступать» [350, s. 214].

Между тем необходимо иметь в виду второй аспект, касающийся жанра «социальная драма». Внимание направлено в данном случае, как пишет философ и культуролог Ю. М. Резник, не на «объективную данность, а на субъективную реальность» [213, с. 88]. Социальное осмысливается как нечто духовное, а духовное в свою очередь приобретает глубину социальности. Противоречие, зафиксированное в дихотомии «социальность – духовность», снимается. Оно практически изначально было кажущимся, мнимым, но лишь в том случае, когда речь велась об индивидуальной социальности, манифестируемой через субъективное переживание личности. Тогда и возникает возможность говорить о том, что Гадамер назвал «неосознанным мнением творца» [110, с. 124].

Это мнение играет очень важную роль в трактовке жанра «Перед восходом солнца». Г. Гауптман ломает традиционное (внешнее) понятие социальности, оно как бы освобождается от реальности, но в то же время возвращается к ней. Однако это уже другая реальность – драматическая, внутритекстовая. В этом смысле представляется важным обратить внимание на точку зрения друга Г. Гауптмана А. Плоенца. Он подчеркивал, что в первой драме важна идея становления, развития, идея самой жизни в ее неустанном движении вперед. «Пьеса монистическая, вся пронизана монистическим духом, <...> наполнена солнечным светом, который озаряет все вокруг» [350, s. 163]. Подобная трактовка не была принята в расчет ни современниками драматурга, ни последующим литературоведением. Между тем она кажется гораздо более глубокой и верной, чем возобладавшая впоследствии тенденция подходить к произведениям

драматурга, в частности к его первому творению, с какой-либо одной точки зрения.

Г. Гауптман был членом монистического сообщества, куда, как пишет В. Бёльше, «входят люди, принадлежавшие по своим взглядам к самым разным направлениям <...>. Сейчас переживается кризис отрицания, монизм может дать душевный покой» [92, с. 37]. Однако чрезмерно выделять и подчеркивать идею монизма в творениях Г. Гауптмана представляется не совсем верным, хотя сам принцип монистической идеи, сплетение амбивалентных понятий воедино, близок немецкому драматургу. Гармонизация духа обретается автором «Перед восходом солнца» благодаря самому процессу творения, именно в нем и через него получает он тот душевный покой, о котором пишет Бёльше. Субъективная оценка действительности и определяет ревизию понятия «социальности», ее тотальное преобразование. Социальность для Г. Гауптмана – это нечто в себе самой, то, что не имеет связей с действительностью, но тесно сопрягается с действительностью внутренней, ее драматическим бытием. Оно насыщается солнечным жизненным светом, тем, что было прочувствовано Плоенцем и определено на рубеже веков как философия жизни. Социальность, выдвинутая на «центральное место, стала исходной точкой и одновременно местом встречи и слияния всех оценок – метафизических, психологических, нравственных и художественных» [142, с. 498]. Подобное слияние, осязаемое в произведении Г. Гауптмана, и позволяет увидеть основополагающее значение жанра «социальной» драмы. Социальность, сопрягаемая с философией жизни, становится драматической реальностью, постижение которой позволяет связать жанр «Перед восходом солнца» с философскими размышлениями писателя о мире и человеке. За словом «социальность» скрывается особое понятие жизни, восприятие ее вечного неизменного и постоянно меняющегося смысла, осознание человека как части целого и целого как части индивидуальной энтелехии.

Г. Гауптман стремится так организовать сюжет, чтобы «социальным» эквивалентом внешней реальности стала реальность внутренняя. Ее основу, по утверждению драматурга, «составляет борьба, которая ведется в душе человека.

Благодаря ей герой узнает себя прежнего и одновременно себя иного» [346, s. 129]. Такая борьба охватывает тех, кто подвержен природному, вселенскому ритму, тех, кто имеет склонность к духовному действию. Таковы Альфред Лот и Елена Краузе: Лот мечтает привнести добро в этот распадающийся мир, Елена стремится вырваться из общества людей, являющихся рабами своих инстинктов, желает быть полезной Лоту в его служении добру. Философия Солнца, явленная в этой драме через философию жизни, раскрывается Г. Гауптманом на примере эволюционного восхождения Лота и Елены, восхождения, которое поэтически показано как причудливая, в высшей степени чарующая игра светотени.

Так, «социальная» беседа Лота и Елены об углекопах вся пронизана такой драматической светотеневой установкой писателя. Елена говорит, что углекопы появляются из ужасной тьмы, выходят из нее маленькими группами, идут впереди лошадей, никому не уступают дороги, ей всегда становится безумно страшно, когда она их видит. Елена ведет речь не столько об углекопах, сколько об общей тьме, царящей вокруг, страшные шахтеры являются зримым и наглядным воплощением реального мира как ужаса преисподней. Темнота окружает, она, подобно углекопам, не хочет посторониться и дать дорогу свету. Следует отметить, что «новая» драма предполагала изменение формы пьесы, «на сцене требовалось изображение мыслей и чувств, привычный монолог заменялся немym разговором, или происходил быстрый обмен репликами» [410, s. 262]. Г. Гауптман, принимая и применяя новую драматическую технику, тем не менее несколько иначе расставляет акценты. Так, речь Елены об углекопах произносится как бы на одном дыхании, ее нельзя назвать монологом в духе прошлой классической драмы, но это и не натуралистический «новый» стиль. Герои Г. Гауптмана произносят так называемые монологи в те моменты, когда их мысль четко внутренне оформлена, продумана раньше, нужен лишь подходящий момент, чтобы она получила языковое оформление, внешне вербализировалась. Такова ситуация у Елены. Она видит Лота, чувствует, что он сильно отличается от окружающих ее людей, делится с ним внутренними переживаниями, которые таила до поры до времени, воспринимает Лота как своего рода спасителя от

мрака. Интересно, что до того, как поведать Лоту свои впечатления о страшных углекопах, Елена говорила совсем иначе: речь ее часто прерывалась, в ней наблюдались паузы, она думала, как выразить мысль, иными словами, вела не столько беседу с Лотом, сколько говорила сама с собой: «So <...> gar nicht für den Geist gibt es» [54, s. 38]. Многоточие, поставленное Г. Гауптманом, позволяет почувствовать смятение духа Елены, во власти которого она находится. Ей не хватает в окружающих людях душевности, тепла, необходимого для жизни солнечного света, она сама погружена во тьму, из которой мечтает выбраться. Однако подобные мысли пришли ей в голову именно сейчас, поэтому она не сразу проговаривает предложение, а делает невольную внутреннюю паузу.

Для Елены в речах Лота, в самом его подходе к жизни воплощается та новизна, к которой она давно подсознательно стремилась. Восприятие новизны, само ее ощущение невольно заставляют Елену сделать несколько «солнечных» открытий. Первое состоит в том, что Лот, как выясняется, приехал из-за тех углекопов, которых так боится Елена. Тьма, воплощенная в образах страшных шахтеров, начинает рассеиваться, теневая сторона как бы обволакивается светом познания. Лот говорит, что углекопы интересуют его больше всего, он хочет выяснить, почему они такие угрюмые. Мысль настолько нова для Елены, что ответы, вернее, их видимость, напоминают односложные, обрывистые реплики. Г. Гауптман создает особое драматическое движение, которое определяется внутренним состоянием души и, как указывал О. Брам, например, «является поворотным пунктом для действия, знаменует особый психологический ход» [410, s. 279]. Героиня Г. Гауптмана одновременно пытается и отвечать Лоту, и внутренне осмыслить ситуацию, раздумывает над ней: «Ja, freilich – es ist ja sehr interessant <...> so ein Bergmann <...> wenn man' s so nehmen will» [54, s. 38]. Елена поражена словами Лота, его новые идеи захватывают ее, она то обращается к Лоту, то говорит сама с собой. В пьесе Г. Гауптмана возникает то, что Хольц назвал «мистикой текста», она связана «со словом, которое воссоздает невидимую картину души» [371, s. 37]. Такая невидимая душевная картина получает очертания посредством сбивчивых слов Елены, которые подаются в тексте как

своеобразный вывод, сделанный ею для себя самой: «Es ist mit nur <...> nur so ganz neu, so ganz – neu!». Она произносит дважды «so ganz» и «neu», выстраивает не столько предложение, сколько оформляет душевную мысль, подсознательно понимая, интуитивно чувствуя, что в произнесенных вслух простых словах кроется новое, доселе неведомое ей, представление о человеке и мире.

Второе «солнечное» открытие поражает Елену еще больше, чем первое: она узнает, что Лот совсем не пьет вина¹⁷. Она воспринимает подобное решение Лота как еще один светлый солнечный луч новизны, пробивающийся из мрака. Долгое время Елена видела людей, полностью деградировавших из-за алкогольной зависимости, таковы и ее отец, сестра и многие другие, жизнь которых она наблюдает. Правда, Гофман, госпожа Краузе, Кааль употребляют алкоголь умеренно, но Елена никогда не встречала людей, не пьющих совсем. «Es ist <...> ist nicht das gewöhnliche», – говорит она. Дочь крестьянина Краузе произносит фразу, грамматически наполняя ее возвышенно-поэтическим смыслом¹⁸. Слова Лота удивляют ее, она испытывает душевное смятение. Поэтому фраза строится не сразу, многоточие, разделяющее слова, свидетельствует о внутреннем потрясении, требуется определенное время, пусть и доля секунды, чтобы оно улеглось. При этом Елена не столько внутренне потрясена, сколько испытывает преклонение перед решением Лота отказаться совсем от алкоголя. Такое преклонение и находит свое воплощение в мистико-словесном способе выражения – поэтическая лексика раскрывает возвышенную душу Елены, очарованную приоткрывшейся перед ней новизной. Не случайно в конце первого действия она, не обращая ни к кому конкретно, произносит странную фразу: «Oh! nicht fort, nicht fort!». Сомнительно, что Елена взывает в данный момент к Лоту, она пока его плохо знает, она не может умолять его остаться, не уходить. Скорее всего, Елена сама не понимает ни смысла своих действий (в ремарках сказано, что она быстро ходит от одной двери к другой, прислушивается,

17 Друг Г. Гауптмана Плоенц однажды сообщил, что после личного общения с Форелом, их бесед о вреде алкоголя, решил стать трезвенником. Г. Гауптман называет подобное решение своего друга цепями, внутренними кандалами, добровольной тюрьмой. Всё, что подавляет волю и желание человека ужасно, считает драматург, любой запрет страшен [344, s. 644].

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

заглядывает в зимний сад), ни душевной реакции (тон умоляющий, руки сложены). Ее столь странное обращение обезличенно, это внутренний призыв к чему-то возвышенному – к солнцу, к чему-то, с чем связано желание, чтобы начавшееся просветление души продолжалось, старая жизнь улучшилась, мрак хотя бы немного рассеялся.

Между тем нельзя согласиться с теми исследователями, которые выделяют из системы образов лишь Елену, называют ее «страдающей душой» [335, s. 58], а «Лоту отказывают в значительности» [367, s. 12]. Оба героя жаждут солнечного света, души обоих жаждут обновления. Доказательством служит начало второго действия. Елена появляется в светлом платье, Лот любуется рассветом. Их встреча происходит ранним утром, Елена открывает голубятню и выпускает птиц. Возникает та немая сцена, введение которых признавалось столь необходимым в «интимном» театре натуралистов. Через них передается разговор жизни, постигается природа бытия [410, s. 302]. Жест Елены полон глубокого значения – выпуская голубей, она как бы сбрасывает в этот момент собственные внутренние оковы, которые тянут ее вниз, к земле, заставляют подчиниться мраку страшного существования. Елена мысленно призывает себя, подобно голубям, взлететь вверх, душою устремиться навстречу солнечному свету¹⁹.

Что касается Лота, то в этот момент он замечает, как солнце восходит над вершиной горы, утверждает, что сам сильно нуждается в солнце. Потребность в солнце связывается у Лота пока с борьбой за всеобщее счастье, однако в дальнейшем солнечное ликование души, солнечную энергию Лот приобретет только через любовь к Елене.

Интересен в этом плане их разговор в четвертом действии. Его светотеневая установка позволяет сделать весьма существенные выводы, касающиеся и любовной драмы героев, и их обоюдного ожидания восхода солнца. Начинается он с беседы о смерти. Лот так счастлив, что ему хочется умереть, Елена так долго

¹⁹ Сам Г. Гауптман очень любил птиц, с огромным удовольствием слушал их пение [342, s. 276]. Но голуби вызывали у драматурга особую симпатию, у него возник своего рода культ голубей. Г. Гауптман часто следил за их полётом, при этом ощущая себя несчастным, поскольку человек слишком связан с землёй, воспарение возможно лишь мысленное, иллюзорное [345, s. 62].

была погружена во тьму, что жаждет жить. Она произносит слово «Leben!», вкладывая в него весь пыл своей души, всю радость от переполняющего ее счастья. Под пером Г. Гауптмана создается картина мира, столь значимая для рубежа веков. Она «основана на принципе символических сближений и переключек, на внутреннем тяготении вещей и явлений друг к другу» [138, с. 77]. В данном случае принцип символических сближений касается внутреннего ощущения героев – мысленно они плавно, практически незаметно для себя переходят из жизни в смерть, из смерти в жизнь, из мрака в свет, из света во мрак. Г. Гауптман писал, что «жизнь содержит в себе то же самое, что и смерть, но смерть есть мягчайшая форма жизни» [352, s. 207]. Нечто подобное говорит Лот: «Ja! Und so hat er gar nicht Grausiges, im Gegenteil, so etwas Freundschaftliches». Лота опьяняет влечение к смерти в самые счастливые минуты, у Елены, напротив, возникает опьянение жизнью в минуты высочайшей радости. Лот уверен, что его внешнее существование наполнено смыслом, он хочет всеобщего благоденствия, говорит о нецелесообразностях жизни, связанных с нищетой и бесправием, мечтает об изменении, улучшении общества. Однако внутренне он погружен во мрак холодной догматичности. Речи Лота слишком абстрактны, в них мало тепла, истинного сочувствия к людям. Без трогательной веры Елены, без ее восторженного принятия чрезмерно автономной морали Лота, все его проповеди пусты и мертвы. Напротив, Елена, проживая внешнюю жизнь во мраке апокалиптического хаоса, невольно излучает из глубины своей души свет внутреннего солнца. В героине первой пьесы Г. Гауптмана поэтически воплощается понятие «прекрасной души», данное Шиллером в статье «О грации и достоинстве». Писатель XVIII века считает, что «у прекрасной души нравственен <...> весь характер. <...> единственная заслуга прекрасной души в том, что она существует. С легкостью, словно действуя по инстинкту, исполняет она тягчайшие обязанности <...> сама она никогда не сознает красоты своих действий, ей даже не вздумается, что можно поступать и чувствовать иначе» [256, с. 149]. Такова Елена Краузе. К ней, как к прекрасной душе, тянется Лот, недаром

у него возникает ощущение, что он не жил до встречи с Еленой («ich hab nicht gelebt») [54, с. 93].

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

H: Ich hab dich –

L: Ich hab dich –

H: und nur immer dich –

L: und nur immer dich –

H: geliebt – geliebt zeit meiner Leben –

L: geliebt – geliebt zeit meiner Leben –

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

H: Sag hundertmal wirklich.

L: Wirklich, wirklich, wirklich

Наречие «wirklich» становится ключевым словом, относится к тем «секундным средствам», вводить которые в поэтический текст рекомендовал А. Хольц. Благодаря им, по мысли Хольца, «художественное произведение приобретает внутреннюю мелодию, внутренний ритм» [370, s. 28]. В драме Г.

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

Нетрудно увидеть, что в душе Елены происходит сильнейшая душевная борьба, которую Г. Гауптман определял как важнейший признак внутренней драмы. Эта борьба выражена через необходимые для писателя категории «Да» и «Нет», почерпнутые им из теософских рассуждений Я. Бёме. Г. Гауптман пишет о «проклятии вечной, страшной борьбы» [353, s. 67], имея в виду представления Бёме о мире как поле борьбы между «Да» и «Нет». «В «Да» и «Нет» содержатся все вещи <...> в них вечная борьба, единство божественного миропорядка, <...> «Да» не может существовать без «Нет», в «Нет» заключается такая же правда, как в «Да», в них – истина, любовь, единство <...>. «Да» и «Нет» не являются различными, они различенные» [353, s. 703]²⁰.

Охваченная сомнениями Елена включается в общую картину мироздания, в которой действуют мистические, природные законы. Г. Гауптман поэтически воссоздает естественную магию человеческой души, призывая постигнуть через колебания и внутренние борения Елены глубокое натурфилософское великое единство, в основе которого лежит мистико-естественный закон развития. В последнем действии дано его специфическое проявление. В нем царит почти

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

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

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

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

21 Позднее возникла пародия на первую драму Г. Гауптмана. Искали «трещину», которая могла бы служить предметом осмеяния. Таковой стало решение Лота оставить Елену. В пародийной интерпретации героиня не кончает жизнь самоубийством, а выходит замуж. Не имеющий денег Лот спрашивает, хочет ли она стать его женой. Вопрос задаётся на примитивном, полуграмотном языке: «Geld in Masse — immer bei Kasse, Willst du mich, Helene?». «О, ja», — отвечает счастливая девушка, пьеса заканчивается свадебным торжеством [350, s. 410].

Между тем Лот говорит Шиммельпфенингу, насколько дорога ему Елена, о том, что она возродила в нем веру в жизнь, что до этого он лишь существовал, а сейчас полон свежих сил, как бы заново родился. Лот определяет отношения с Еленой как вид безумия, он не может думать без Елены, им овладело томление («*unsinnigen Sehnsucht kommt*»). Одно из важных романтических состояний «*Sehnsucht*» Г. Гауптман наполняет рубежным смыслом. Драматург считает, что «оно подобно бедному, слабому голубю, который парит над волнами, но рано или поздно будет похоронен под водой. Томление беспомощно» [345, s. 89]. Восторгаясь красотой и внутренним пафосом романтического томления, в некоторой степени соглашаясь с его жизнеутверждающей функцией, Г. Гауптман в то же время подчеркивает обреченность «*Sehnsucht*». В нем, с точки зрения драматурга, нет внутренней силы, того необходимого устойчивого стержня, который позволил бы человеку, охваченному «*Sehnsucht*», воспарить высоко вверх над треволнениями жизни. Решение Лота оставить Елену является ярким тому примером.

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

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

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

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

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

Следует иметь в виду, что в конце XIX – начале XX века наиболее сильно постигается неоднозначность такого понятия, как гетерономная мораль. Так,

психолог и философ В. Вундт (1832 – 1930) подчеркивает, что «индивид видит в прежних культурных формах чуждые ему нормы и протестует против них <...>, но в то же время отрицание гетерономной морали может привести к ее излишней автономии: автономия для одного может стать гетерономией для другого» [109, с. 287]. В рассуждениях Вундта можно заметить отражение того сложного процесса модерна, который С. Вьетта связывал с постоянным движением вперед, подчеркивая, что «модерн – это комплексное понятие, не монолитный блок, в нем самом происходит непрерывная переработка» [460, s. 11]. Такое постоянное самоисследование модерна может привести, правда, к тому процессу, который Аристотель (бесспорно, не имея в виду модерн) блестяще обозначил «дневным светом для сов». В «Метафизике» греческий философ писал о сложностях познания истины: «<...> никто не в силах достичь ее надлежащим образом <...> трудность не в вещах, а в нас самих» [82, с. 186]. Именно об этом пишет М. Нордау (1849 – 1923) в «Вырождении» («Entarung», 1982). Называя общее настроение века сумеречным, Нордау объясняет это тем, что «идеалы оказались несостоятельными, от них или малодушно отреклись, или заменили мишурой» [200, с. 7]. Подобную «мишуру» он видит в чрезмерно свободных взглядах на брак. Признавая несомненный талант Ибсена, Нордау иронично называет его «новейшим триумфатором <...> весьма одаренным в сценическом отношении злобным болтуном» [200, с. 43]. Автор «Вырождения» возмущен его женскими образами, «героини мечут пламенные филиппики и уходят при бенгальском освещении» [200, с. 258]. Нордау, как видно, страшится чрезмерной автономии в брачных узах, их гетерономного, как он считает, легкого и безболезненного разрыва²².

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

Такого разрыва не приемлет и Г. Гауптман. Однако, вливаясь в общее русло «рубежных» размышлений касательно семьи, драматург обнаруживает сильнейшую рефлексию в отношении «брачных» акцентов своего времени. В этом плане интересны мысли публициста и романиста К. Альберти (1862–1918)²³, его перу принадлежит роман «Старые и молодые». Он, считающийся одним из первых натуралистических монистов, говорил о смешении пантеизма, дарвинизма, позитивизма. Альберти полагал, что «задача искусства – показ истинной и полной картины мира, но любовь должна занимать в ней весьма малое место. Те художники, которые исследуют бытие только на основе любовных отношений, отличаются незначительностью мышления» [410, с. 54]. Альберти разграничивает то, что он называет «полной картиной мира», и тему любви, предостерегая тем самым авторов от чрезмерной увлеченности семейными проблемами.

У Г. Гауптмана такого разграничения нет. За основу сюжета драмы «Одинокие» он взял историю своего брата Карла, который познакомился в Цюрихе со студенткой Анной, хотел остаться с ней. Разлад в семье в итоге сгладился, Карл разошелся с Анной, мучительно переживая разрыв [344, с. 490]. Тема любви, как видно, занимает весьма существенное место в «Одиноких», что, однако, не приводит к «незначительности мышления», от чего предостерегал Альберти. Напротив, частный случай (история брата) наводит Г. Гауптмана на глобальные мысли о единой драме человечества, заставляет философски размышлять о человеке и мире.

Сложное тематическое сцепление «частного» и «общего» позволяет драматургу представить все великое бытие как жизнь одиночек. Одиночество является важнейшей жизненной составляющей у Ф. Ницше. С его точки зрения, «одиночество присуще человеку, ему следует научиться, в одиночестве обретается высшая мудрость» [196, с. 217]. Одиночество – это дорога человека к себе самому, он не добровольно избирает одиночество, а впускает его в себя.

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

Заратустра у Ницше – одинокий мудрец, поднявшийся над миром будничности, тривиальности. Для Г. Гауптмана невозможно подобное жизненное восприятие. Немецкий драматург считает, что одиночество – аномальное состояние человечества. Его герой – господин Фокерат, не видя некоторое время жену, сына и любимую невестку, говорит, что так нельзя, надо жить вдвоем, одному плохо («Es lebt der Mensch nicht gern allein, es müssen immer zweie sein» [45, s. 275]).

Одинокие люди Г. Гауптмана пытаются приспособиться к бытию себе подобных, «выражать одна другую», как писал Лейбниц о движении монад. Однако одинокие монады Г. Гауптмана, стараясь лишиться внутренней гетерогенности, приходят к мысли о невозможности взаимного контакта. Г. Гауптман показывает, что отсутствие единения в микрокосме приводит к нарушению гармонии в макрокосме. Индивид больше не является частью целого, а целое не может быть умопостигаемо без необходимых частей. Но вывод Лейбница – «каждая монада является живым зеркалом универсума <...> в котором все дышит взаимным согласием» [169, с. 420] – важен для немецкого драматурга. Подвергая его модернистскому переосмыслению, Г. Гауптман драматически репрезентирует мысль о сплочении всех одиноких людей в одну семью. Распавшийся мир на основании собственного разлада заново создает себя сам, выступает как новое единство всех одиночек. Не случайно в названии драмы выведено множественное число²⁴. Все герои одиноки, каждый имеет свой собственный одинокий голос, одиночество каждого в высшей степени самобытно. Одиночество в силу своей природы не может привести к гармонии, атараксия – покой духа – также сложно сочетается с духовной изоляцией. Однако через одиночество возникает особый «синтез невидимого», как определял его Г.

24 Литературоведы, размышляя о драме Г. Гауптмана «Одинокие», выделяют центрального персонажа Иоганеса Фокерата, определяют его как самого одинокого из всех одиноких людей. Ю. Вав, исследуя пути становления немецкой драмы, обращает внимание на разрушение души Иоганеса Фокерата, видя в таком процессе фактор драматического действия [281, s. 42]. Лепман подчёркивает особый внутренний ход в драме – тема раскрывается ежесекундно. Одиночество Иоганеса заключается в нём самом, он фантазёр, а не исследователь [388, с. 191]. К. Гуцке, считая, что страдания являются главными во всех работах Г. Гауптмана, подчёркивает, что через страдания у Иоганеса происходит внутреннее становление [335, s. 14]. Современные трактовки связаны с осознанием Фокерата как нервного человека, образ которого так свойствен эпохе смены ценностей. З. Хоеферт называет Иоганеса патологическим героем, он становится одиноким, но не является таковым изначально [369, s. 82].

Гауптман [344, s. 56]. Такой синтез в драме «Одинокие» явлен в разнообразии однообразного: всеобщее чувство одиночества представлено в многочисленных своих проявлениях.

Единство, познаваемое через инаковость, поэтически репрезентируется Г. Гауптманом посредством перетолкования мысли Лейбница о смутном и отчетливом восприятии монад. Отчетливое восприятие, по Лейбницу, «сопровождается памятью, это активный процесс апперцепции в противовес перцепции – преходящему состоянию» [169, с. 416]. Модернизация традиции, свидетельствующая о процессе смыкания времен, о современном переосмыслении всего прошедшего, приводит к его более глубокому прояснению в настоящем. Можно вести речь о таком культурном феномене, который Э. Курциус называет «безвременным настоящим» («Zeitlose Gegenwart»), подчеркивая «свойственные литературе особые формы внутреннего движения – все прошлое становится настоящим» [302, с. 24]. Г. Гауптман вводит лейбницевское положение о перцепциях и апперцепциях во внутреннюю структуру драмы, перцепции и апперцепции как бы драматически самостоятельно существуют, подвергаются собственной каузальной логике, связаны с состоянием одиноких монад – героев драмы. Подобно многим своим современникам, Г. Гауптман называет свои произведения драмами и «показывает характерное их свойство – амальгамность» [346, s. 67]. В драме-амальгам происходит причудливое смешение самых разнородных элементов, которое, по Г. Гауптману, вполне допустимо, ибо «ведет к единой цели – установления утраченной гармонии» [346, s. 135]. Такая драма воплощает саму жизнь в ее причудливых сочетаниях и переливах чувств: от смутных к ясным и наоборот. Амальгамная драма Г. Гауптмана может, следовательно, называться монадической драмой состояния. В ней происходит неповторимый, каждый раз особенный, внутренний разговор, основанный на взаимных переходах друг в друга перцепций и апперцепций. Это разговор мыслей, состояний, предчувствий и желаний. Они живут самостоятельной драматической жизнью, как бы независимо от героев, но в то же время тесно связаны с ними. Одиноким персонажам драмы неведома их собственная

внутренняя суть, тем более думы другого человека. Всех их можно назвать по-аристотелевски «совами при дневном свете». Анна говорит так о Брауне [45, s. 264], однако для Г. Гауптмана таково общее свойство одиноких людей. Они «совы», а не мудрецы, как Заратустра Ницше.

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

Подобные переходы, иногда мгновенные, от одного восприятия к другому свойственны практически каждому герою Г. Гауптмана. О них сложно сказать что-либо характерное, контуры намеренно размыты, им всем изначально присуща многозначная неопределенность. Театральный деятель, критик и режиссер О. Брам (1856 – 1910) утверждал, что в «новой» драме необходимо «показать мысли и чувства, <...> в этом и состоит разговор жизни, представленный драматически через внутреннее состояние души» [410, s. 278]. Г. Гауптман согласен с Брамом, но несколько видоизменяет его положения. Немецкий драматург мыслит свою амальгамно-монадическую драму как «разновидность колдовства, посредством которого происходит постижение божественного мира» [346, s.110]. Это колдовство проистекает из естественной магии сердца, из этической концентрации «Philia» и «Sophia».

В драме Г. Гауптмана ведется непрекращающийся диалог одиноких людей, жизненная экзистенция которых определяется их добрыми побуждениями, глубина трагедия связана с благородными порывами. В самых недрах гетерогенной души заключен амальгамный синтез. Поэтому и приобретает драма как жанр, по меткому замечанию Курциуса, «антропологическую форму <...> она

всегда связывает человека с Космосом, с его силами, вводит <...> в возвышенное единство нравственных рамок» [302, s. 152].

Со времен Аристотеля главным в драме считалось действие. Современники Г. Гауптмана обращают внимание на показ межчеловеческих событий: у Ибсена текст организует воспоминание, пласт прошлого вторгается в настоящее, оно заново осмысливается; у Стриндберга прошлое и настоящее плавно перетекают друг в друга, события ограничиваются совместными встречами героев. «Статичная драма Метерлинка пытается отменить действие, все посвящено смерти, перед ее лицом исчезают все противоречия и разногласия» [457, s. 79]. Г. Гауптман уделяет действию еще меньшее значение, чем его собратья по перу. Драма – прежде всего мысль, напряженный диалог, который человек всегда ведет сам с собой: «никто не думает монологически, все размышляют диалогически» [346, s. 180]. В таком мистическом, как определял его драматург, диалоге и заключается драматическое движение. «В душе человека идет непрекращающийся спор между «я» и «ты», между «да» и «нет», антиномии души причудливо сочетаются, противоположности – партнеры в драме – амальгам соединяются» [346, s. 18]. Подобный диалог, происходящий между «партнерскими противоположностями», «начинается с детства, продолжается всю жизнь и заканчивается со смертью человека, именно он, а не внешнее действие, является душой драмы» [346, s. 44]. Недра человеческой души, ее рудиментные основы составляют сущность внутренней драмы Г. Гауптмана. Исследование души посредством колдовской драматической техники – выявление дуальностей и их непременно монистическое восстановление – вот суть драмы-амальгам Г. Гауптмана. Он мечтает написать драму без действия и назвать ее «Drama ohne Handlung». Любое действие, по Г. Гауптману, «нечто грубое, в нем нет естества, человечности». Фабула, конечно, должна быть, но «ее нельзя перегружать внешними событиями, тогда характеры высветятся наиболее ярко, внутренний диалог получит четкие очертания» [346, s. 42]. Драма без действия, по мысли Г. Гауптмана, «от первого до последнего слова является экспозицией. Лишь такая драма имеет право на существование» [346, s. 175]. В «Одиноких» все внешнее

действие, фабула, по определению Г. Гауптмана, составляет приезд и отъезд Анны Маар, в конце четвертого действия появляется отец Иоганеса – господин Фокерат, больше ничего «внешнего» не случается.

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

Можно заметить и еще одну парадоксальную суть праздника – через него проявляется «тогда» («damals») и «теперь» («jetzt»). Праздник темпорально оценивается, подвергается духовному трансферу. Немецкий драматург художественно воплощает в своем творчестве тот процесс, о котором писал Лейбниц в связи с движением монад: «Всякое настоящее состояние (простой субстанции) есть следствие ее предыдущего состояния, а настоящее чревато будущим» [169, с. 422]. Госпожа Фокерат надеется на то, что теперь все будет по-другому: « <...> nu wird alles andern werden» [45, s. 193]. Однако за ожиданием этого «другого» угадывается прошлое, «тогда». О нем ничего не рассказывается, но его негативная составляющая высвечивается через праздник. Чрезвычайно показательно, что молодые супруги не хотят, чтобы их сын был на них похож. Правда, говорят они об этом по-разному: хотя Кэти и выражает свое желание императивно, но в самом долженствовании сквозит боязнь будущего, которое может не оправдать ее ожиданий: «Mir soll er gar nicht ähnlich werden» [45, s. 192].

Иоганес, напротив, уверен в том, что его сын будет другим, не таким, как он сам: «Der soll überhaupt' n anderer Kerl werden als ich» [45, s. 204]. Долженствование Иоганеса утвердительно, апперцепции его предельно отчетливы, а слова Кэти построены на отрицании, на своеобразном отталкивании от себя самой, на «nicht», на смутном перцепциальном ощущении. В «тогда» для Кэти заключена беспокойная жизнь с Иоганесом: у него было два раза воспаление легких, он стал чрезвычайно раздражительным. Для Иоганеса «тогда» – это практически полное, как ему представляется, непонимание со стороны близких. Подобное состояние Г. Гауптман называет жаждой воздуха, его нехваткой, именно так ощущает себя Иоганес – «bissel Lufthunger». Конечно, затрудненность дыхания можно объяснить и перенесенным заболеванием Иоганеса, но из его слов становится ясно, что дело тут в другом. Нехватка воздуха осознается в качестве метафоры жизненного состояния героя, которое, как он надеется, будет иным у его сына.

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

Такое странное определение – «madonnenhaft» – дает Иоганес своей жене, имея в виду ее излишнюю терпимость, чрезмерную покладистость. Однако именно робкая Кэти наделена той внутренней жизненной силой, той энтелехийной «fidel», передать которую посредством речевого повеления она хочет Иоганесу. В данном случае можно вспомнить описания И. Тэна, прозорливо сделанные им в «Философии искусства». Тэн говорит о контрасте между фигурами и сюжетами на полотнах Возрождения: «Магдалины, смотрящие сиренами, Мадонны, способные возбудить греховную любовь» [228, с. 228]. Бесспорно, к Кэти нельзя прилагать тот виртуозный иронический подтекст, присущий размышлениям французского исследователя. Однако его мысль о контрасте, о несоответствии формы содержанию представляется весьма значимой в отношении внешней «мадоннистости» Кэти. Вероятно, именно этой зримой

хрупкости и кажущейся уязвимости не желает для своего маленького Филиппа супруга Иоганеса. Не случайно она употребляет слово «ähnlich», которое в большинстве случаев предполагает внешнее сходство, особенно по контрасту со словами «anderer Kerl», произносимыми Иоганесом в отношении сына. Он должен быть внутренне другим – цельный, гармоничный, жизненный, не такой, как его отец.

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

Дело касается важнейших мировоззренческих принципов, которые и определяли движение современной Г. Гауптману общественной мысли. Своим учителем Иоганес считает Э. Геккеля, не случайно в ремарках сказано, что его портрет висит на стене. Молодой Фокерат пишет работу и берет за основу научную концепцию Геккеля. Браун презрительно называет труд Иоганеса философско-критико-психо-физиологический, но в целом верно определяет его суть – это монистическое произведение. Научный труд Иоганеса, отношение к нему всех «одиноких» и в первую очередь самого молодого Фокерата предстает под пером Г. Гауптмана в качестве некой проверки современности, оценки новых взглядов на прочность. В результате происходит драматическое преобразование современности, она становится иной, знакомой и незнакомой одновременно,

понятной и непонятной. Современность входит в текст драмы как нечто такое, что неминуемо требует перетолкования, непременно пересмотра, оценки с точки зрения внутренней драматической каузальности. Современность становится драматически независимой, сама себя модернистски познающей и исследующей.

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

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

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

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

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

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

На протяжении всех действий драмы Г. Гауптман показывает, как этот раскол постоянно увеличивается, расширяется. Второе действие, правда, может осмысливаться как незначительная временная остановка в подобном процессе. С

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

Подобные дуальности наиболее полно поэтически репрезентируются в третьем действии. В ремарке к нему сказано, что на столе стоит горящая лампа. Это не случайно: горящая лампа «воплощает дар предвидения, раскрывает тайное, высвечивает темное. Лампа связана с дорогой познания, с особой мистикой души» [284, s. 85]. В данном случае такая душевная мистика раскрывает ту тайну, которую герои прежде скрывали от себя. Кэти рада, что Анна собирается уезжать, Иоганес осознает, что хочет отправиться вместе с Анной. Она, понимая, что должна уехать, со слезами бросается Кэти на шею, утверждая, что кажущаяся сладость может быть обманчива («Es ist nicht so alles bloß Süße und Süße durch und durch, was süs duftet») [45, s. 247]. Источник данной реплики Анны – размышления Я. Бёме, мыслителя-мистика, который составил эпоху для Г. Гауптмана. Бёме выделяет несколько качеств и каждое из них оказывается

гетерогенным по своей природе. Так, сладкое качество «есть благое, приятное, это утоление жизни, укрощение яростности <...> источник кротости, блаженство небесного царства радости. И в свой черед оно имеет в себе также и яростный источник, источник смерти и гибели: воспламенившись в горьком качестве, оно порождает болезни, несет разрушения» [89, с. 74].

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

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

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

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

ораторе» «обогащением души». Он, размышляя о том, кого можно назвать «древним», а кого «новым», подчеркивает, что «говорить обо всем может только тот, кто познал человеческую природу, могущество добродетелей, извращенность пороков и смысл всего остального» [227, с. 215]. Кэти можно назвать той, кто поняла «все остальное»: тяжелейшие борения Иоганеса, трагическое одиночество Анны, боль за сына супругов Фокерат.

Драматически подобный контраст между Кэти и остальными персонажами, в первую очередь Иоганесом и Анной, передается через особые действия героев, которые можно назвать «внешне-внутренними». Г. Гауптман неоднократно подчеркивает, что глаза Кэти широко раскрыты («<...> die weit offenen Augen <...>» [45, s. 261]), причем, чем больше она молчит и думает, тем больше раскрываются ее глаза. Напротив, Иоганес с Анной не могут думать, иначе они додумают то, что хотят скрыть от самих себя. Не случайно в четвертом действии герои сидят в сумерках, не желая зажигать свет. Как правильно заметил А. Г. Аствацатуров, «сумерки указывают на невозможность овладеть всей полнотой знания и высветить внутренним светом истину» [87, с. 58]. Стоит отметить, что Г. Гауптман говорит не столько о сумерках, сколько о наступившем темном часе – «Dunkelstunde». Поэтому и разговор героев, ведущийся в такое таинственное время, полон скрытого смысла для них самих. Иоганес и Анна многого не договаривают, не желая признаться себе в очевидном.

Так, вначале они обмениваются коротенькими репликами, кажущимися ничего не значимыми фразами: рано стало темнеть, холодно на улице, свежо, как только солнце заходит («Es wird schon recht zeitig finster <...> und kühl, sobald die Sonne weggeht») [45, s. 264]. Герои отныне не чувствуют жара солнца, как им ранее мнилось, замечают его заход и холод в тот момент, когда дневное светило покидает свод небес. Охваченные прежде радостным чувством обновления, представленного драматургом через восприятие бытия, озаренного светом солнца, герои теперь все больше погружаются в духовный и душевный мрак неизвестности и непонимания. Но в такой темный час постепенно совершается просветление в недрах их души, Иоганес и Анна, говоря словами Кузанского,

«вступают в сумрак незнания» [167, с. 67]. Правда, подобное «вступление» не является полным, они, особенно молодой Фокерат, только на подступах к нему. Не случайно речи Иоганеса чрезмерно длинные, необычайно пафосные. В его пространственных монологах сквозит растерянность перед ситуацией, стремление разобраться в себе самом, в отношениях с Анной.

Для Иоганеса в Анне заключается сама жизнь, без нее он не может существовать. Поэтому молодой Фокерат считает, что, не переступая предела и не заставляя никого страдать, он добудет то, без чего не может жить («Aber ich habe den Willen, mir das zu sichern, was mir Lebensbedingung ist») [45, s. 258]. Однако подсознательно герой начинает понимать, что его попытки соединить несоединимое обречены на провал самой жизнью, ее естественным ходом. Иоганес не постигает, что преступного в его отношениях с Анной, что теряют родители, когда их сын становится лучше, что теряет жена, если муж духовно растет и крепнет («Ist es den ein Verlust für Eltern, wenn ihr Sohn besser und tiefer sind? Ein Verlust für eine Frau, wenn ihr Mann wächst und zunimmt, geistig?») [45, s. 267]. Но главным в его речах становится слово «потеря» («der Verlust»): оно неоднократно повторяется, с него начинается каждое предложение, заканчивающееся знаком вопроса. Иоганес сам не полагается на смысл своих высказываний, создается ощущение, что речь идет именно о потере, а не приобретении, о катастрофе духа, а не о духовном росте и благородстве. Иоганес говорит о принципиально новом союзе между мужчиной и женщиной, который будет заключен не на животной, как ее определяет герой, а на духовной основе. Однако подобные речи кажутся и Иоганесу, и Анне искусственными и надуманными. Анна чувствует, что в них самих есть нечто враждебное тем отношениям, которые им грезятся, что-то сильнее их самих. Не случайно Иоганес произносит странную, мистическую фразу, связанную с управлением неведомой силы, висящей над ним («Ich habe etwas über mich aufgehängt, was mich regiert») [45, s. 258]. Это сила самой жизни, над которой Иоганес себя поставил, через которую перешагнул. Анна оказывается несколько ближе к истине. Она еще раньше говорила о дуновении, об испарении, некой дымке, за которой скрыты все

вещи («Über den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch») [45, s. 246]. Героиня Г. Гауптмана под «дуновением» имеет в виду отношения с Иоганесом, с одной стороны, и с его домашними, которых она успела полюбить, – с другой. Все покрыто туманом, неведомыми испарениями, внутреннюю целостность обрести невозможно.

Для восстановления разрушенной гармонии необходимо иное, чем прежде, единение душ. Как показывает Г. Гауптман, у Иоганеса и Анны возник союз, пронизанный глубочайшими внутренними антиномиями. Для нового союза им необходимо разделиться, чтобы в самом этом разделении обрести ту внутреннюю целостность, которой им так не хватает. Между тем подобное разделение может произойти по-разному. Первый вариант предлагает отец Иоганеса – господин Фокерат. Он говорит сыну о его долге, повиновении, а не о понимании, о том, что он больше не должен удерживать Анну, должен забыть ее, при этом употребляя слово «вожделение», которое приводит сына в негодование. Однако господин Фокерат предлагает Иоганесу посредством долженствования не исправить жизнь, а противостоять ей. Этика отца предельно догматическая, он невольно способствует еще большему расколу сознания Иоганеса, вводя в него строгость императива (сын должен быть послушным, благочестивым, чистым в помыслах). Иными словами, господин Фокерат привносит в душу Иоганеса страшное дуалистическое разделение, делает то, что Зиммель, к примеру, находил в рассуждениях Канта. Философ называл нравственные выводы Канта «моральным гомункулом <...>. Кант расчленил чувство и разум, создал императив, противостоящий жизни <...>, а нравственный постулат должен вытекать из нее» [142, с. 127]. Не случайно Иоганес, как пишет Г. Гауптман в ремарках, всматривается в темноту – в морализаторских речах отца для него нет просвета, он испытывает отвращение к жизни, ощущение, что все осквернено, втоптанно в грязь. Он, объятый еще большими, чем прежде, борениями, обещая отцу не препятствовать отъезду Анны, говорит ей, что она не может оставить его, не должна уезжать.

Анна предлагает иной вариант соединения, основанный на индивидуальном законе: они примут для себя некий закон и будут следовать ему всю жизнь. Они больше не встретятся, но осознание того, что они оба знают нечто, что другим недоступно, будет для них важной жизненной поддержкой. Все остальное их разъединит, считает Анна («Wollen wir uns ein Gesetz geben? Es gibt sonst nichts, was uns verbinden kann. Wir dürfen uns nicht täuschen darüber») [45, s. 284]. О смысле закона ничего конкретного не говорится, главное в нем – некое абстрактное единение, приводящее к душевной атараксии. Такое внутреннее установление являет в своей основе то, что Б. Спиноза называл «законом людского соизволения, когда <...> предписывается себе то, как безопаснее и удобнее жить» [221, с. 61]. В подобном личном распоряжении, внутренне выводимом в качестве закона, нет места видимой действительности, все построено на иллюзиях. В иллюзиях, по Г. Гауптману, заключается сущность жизни, «они составляют центр счастья, без иллюзий духовная жизнь невозможна» [345, s. 254], «лучшее существование человека и мира – это существование в иллюзиях. В них и через них осуществляется брак между правдой и ложью, известностью и неизвестностью, нравственностью и безнравственностью» [347, s. 180].

Однако такой иллюзорно-индивидуальный закон в драме модернизма подвергается внутренней трансформации в себе самом, приводит к неминуемому самоотталкиванию. Оно, выражаясь в потребности личного распоряжения, приводит к тому, что закон можно исполнить, но можно и отвергнуть. Нечто подобное происходит с Иоганесом Фокератом. Соглашаясь с Анной, что будет в дальнейшем беречь предчувствия новой, свободной жизни, сохранять свет иллюзий в душе, после отъезда Анны Иоганес накладывает на себя руки.

Подобный исход требует глубокого толкования. В первую очередь следует иметь в виду особую мистику текста, связанную, как писал Г. Гауптман, со своеобразной драматической техникой. Такова концовка драмы, ее Г. Гауптман определял как «Шах в игре» [346, s. 30]. Он считал, что в любом произведении должна быть мистериальная, природная тайна, нечто неразгаданное и неведомое,

но осязаемое и прочувствованное благодаря особым внутренним формам. К таким финальным, колдовским, «техническим» внутренним формам и относится «Шах». Это в высшей степени сумеречное состояние персонажа, связанное с ощущением страшной, неведомой силы, которая подталкивает человека к окончательному выбору среди множества различных устремлений. Это сила высшей воли, она, по мысли Г. Гауптмана, определяется самой жизнью, вытекает из нее. Г. Зиммель говорил, что «высшая воля действительно хочет нашего окончательного воления» [142, с. 17]. Подобное высказывание Зиммеля вполне соответствует направлению мысли Г. Гауптмана, связанной с определением развязки в драме как «Шах в игре». Герой, внутренне чувствуя трансцендентную угрозу, возникшую через определенную жизненную ситуацию, может попытаться спрятаться, закрыться от нее – одно из возможных драматических направлений «Шаха». Другое призывает героя принести в жертву окружающих, ради спасения себя самого. Столь мистическая ситуация, гетерогенная в самой своей основе, связанная с выбором и особым откликом души на трансцендентную имманентность жизни, по-разному проявляется в драмах Г. Гауптмана. В «Одиноких» герой – Иоганес Фокерат – выбирает первое направление, «спасаясь» от неведомой силы через свою собственную смерть.

Иоганес кончает с собой, поскольку так и не обретает в глубине своего расколотого сознания внутреннее солнце, не может встать на тот тинктурный путь, который Я. Бёме определял как «*Barmherzlichkeit*». Этот путь мистического самосовершенства постигнут Кэти. Она, научившись осознавать мир с позиции добра и блага, стала находить все в себе и себя во всем. Не случайно последние реплики принадлежат именно Кэти. Ее действия передаются Г. Гауптманом через особый вселенский ритм, связанный с требованием быстроты внешнего свершения (хочет, чтобы принесли фонари) и почти немедленного вхождения во внутреннюю апатию (читает предсмертное письмо Иоганеса, падает в обморок). Кэти, как показывает драматург, удерживается на границе между жизнью и смертью: требование света («*Laternen in Garten! Schnell, Laternen!*») соединяется с почти мгновенной потерей сознания («*<...> nimmt ihm auf, start einige Audenblicke*

wie geläbmt darauf hin und bricht zusammen»). Однако можно предположить, что Кэти придет в себя, справится с собой. Доказательством служит ситуация, предлагаемая Г. Гауптманом в драме «Праздник примирения».

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

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

Предваряя свою драму эпитафией из Лессинга, Г. Гауптман тем самым намеренно подчеркивает свою теснейшую связь с традицией прошлого. Драматург XVIII века представляет внутренний ход действия – борьбу страстей – в «мещанской трагедии», именно в таком жанре, по мысли Лессинга, «драма меняет свое трагедийное направление и мощно воздействует на чувства» [392, s. 57]. Однако Г. Гауптман не столько обращается к Лессингу, сколько пытается его истолковать, расшифровать его мысли с точки зрения современности. Это сложный процесс для драматурга на рубеже веков – истолкование происходит через осмысление той традиции, с которой Г. Гауптман чувствует свое прямое

родство (в данном случае с Лессингом), ее последующее временное преодоление, своеобразный мировоззренческий слом (середина XIX столетия, «мещанская драма» Ф. Геббеля) и, наконец, модернистская трансформация в современный драматургу период.

Процесс воздействия на чувства, о котором пишет Лессинг, очень важен для Г. Гауптмана, является и его личным, глубоко осмысленным и поэтически оформленным драматическим ходом. Кроме того, для Г. Гауптмана чрезвычайно важны выводы И. Шлафа об «Интимном театре» (1898). Современник Г. Гауптмана писал о внутреннем происшествии в драме, о тайном диалоге души, который ведут между собой герои, «в нем много невысказанного, но именно такой диалог и составляет драматическую сущность душевного процесса» [410, s. 298]. Шлаф считает, что «старая драма не имела такого интимного смысла» [410, s. 300], однако Г. Гауптман придерживается иной точки зрения и обнаруживает подобный смысл в рассуждениях Лессинга о басне. Борьба страстей, приводящих героев к душевным страданиям, то, что было столь важным для Лессинга, Г. Гауптман сопоставляет с «интимным театром» Шлафа и приходит к личным выводам об эристике, пронизывающей, по глубокому убеждению драматурга XIX – XX веков, внутреннюю суть драмы.

Известно, что эристика – это искусство ведения спора, которое было развито в древней мегарской школе. Г. Гауптман представляет эристику в качестве драматической категории, герой «эристически продумывает мысли, эристически осмысливает бытие» [344, s. 618]. Эристика, по Г. Гауптману, «ломает все существование, рушит жизненные устои, но одновременно способствует формированию нового сознания <...> без эристики нет жизни, нет развития» [346, s. 19]. Эристикой наполнено уже внешнее содержание «Праздника примирения»: сильнейший разлад в семье Штольцев, ссоры, возникающие по самому ничтожному поводу. Госпоже Бюхнер и ее дочери Иде на некоторое время удается восстановить мир и покой, но с трудом налаженные отношения внезапно рушатся. Ида и младший сын Вильгельм Штольц пытаются построить свою жизнь на новых началах, предполагается, что им это удастся.

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

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

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

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

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

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

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

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

духовной катастрофы, в недрах которой, в свою очередь, заложены истоки предстоящего нового примирения.

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

Для Г. Гауптмана понятие семьи неразрывно связано со всей вселенной, поэтому «каждый член семьи является носителем космической судьбы, вливается в общее русло мировой гармонии» [345, s. 337]. Мировая гармония нарушается, считает Г. Гауптман, если происходит страшное событие – разрыв семьи. Это, по Г. Гауптману, равносильно расколу вселенной. Разрушительную силу семейных союзов писатель уподобляет силе центрифуги, «она воздействует на общемировые внутренние силы, нарушая тем самым тот устойчивый миропорядок, в котором соединяются воедино микро и макрокосм» [345, s. 329]. Но он может вновь возникнуть, особенно велика эта вероятность в праздник Рождества, «все собираются вместе, ощущается крепость семейных уз, каждый

26 Подобная доверчивость может служить ещё одним основанием для восприятия творчества Г. Гауптмана и натуралистов как единого потока модернистского движения. Не представляется верным, поэтому, оперировать достаточно стандартными терминами в отношении многогранного творчества Г. Гауптмана как «последовательный натуралист», что наблюдается в некоторых исследованиях. Blankenburch Else. G. Hauptmann «Das Friedenfest». Ein Drama im Grenzgebiet des deutschen „konsequenten Naturalismus». Stavanger. 1987. Scheuer Helmut. G. Hauptmann «Das Friedenfest». Zum Familiendrama im deutschen Naturalismus. In: Deutschen Dichtung um 1890. Beiträge zu einer Literatur in Umbruch. Frankfurt am Main. 1991. S. 389 - 436.

испытывает неземную радость от единения друг с другом» [345, s. 15]. Праздник должен объединить всех, именно в нем и через него проявляется то «Gemüt», которое приобрело огромное духовное значение в XVIII веке.

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

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

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

В ритмико-поэтически построенной музыкальной фразе заложена мысль о доверии к «Gemüt», о благорасположении к празднику, который, как писал Э. Финк, «прерывает череду отягощенных заботами дней, отграничен от однообразия будней, возвышается как нечто необычное, особенное, редкое» [237, с. 45]. Все первое действие показывается Г. Гауптманом как подготовка к празднику Рождества, совершаются действия, которые раньше в их доме казались бессмысленными: наряжается елка, раскладываются подарки, Ида и госпожа Бюхнер стараются создать атмосферу радости и веселья. Однако для членов семьи Штольцев испытать доверие к «Gemüt» оказывается крайне сложно. Этому мешают те воспоминания о прошлом, которые необходимо предать забвению ради полного духовного вхождения в ситуацию праздника.

Все воспоминания носят негативный характер. Госпожа Штольц рассказывает матери Иды – госпоже Бюхнер о том, что ее муж всегда жил наверху, почти никогда не спускался вниз к ним, не обедал вместе с семьей. Роберт – старший сын – говорит о страшных отношениях в их семье, о вечных ссорах, криках, мать срывала скатерть со стола, отец бил графиню, между ними никогда не было ни следа любви, взаимопонимание отсутствовало. Младший сын

Вильгельм не был дома шесть лет, при виде родных стен хочет убежать, дом ему представляется спрутом, который охватывает всех своими щупальцами, мучает, душит. Вильгельм, как и его брат Роберт, вспоминает ненависть, злобу, господствующие в их семье, подобные чувства невольно охватывают и его самого. Родители дали детям жизнь и систематически портили ее, сделали из детей выючных животных. Все они калеки, нищие духом, внутренне отравленные. Таковы впечатления Вильгельма о своей семье, таковы они и у Роберта, у сестры Августы, у матери госпожи Штольц. Создается впечатление, что все они объаты ресентиментом²⁷.

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

27 О ресентиментном характере писал М. Шеллер, ссылаясь на первоисточник — работу Ницше «К генеалогии морали». Во время работы над «Праздником примирения» и «Одинокими» Г. Гауптман интересуется произведениями Ницше, в частности «Генеалогией морали». В это время в Копенгагене Г. Брандес читает лекции о Ницше, именно он посоветовал Г. Гауптману обратить внимание на этого философа [350, s. 402]. Ресентимент — это глубина негативных переживаний, отравление души. Он внутренне ядовит, поскольку отрицательные эмоции затаиваются, а потом проявляются с небывалой силой. Ресентиментным характером, как правило, наделён человек со слабой волей, поскольку он допускает, чтобы его душа медленно отравлялась, намеренно игнорирует позитивные ценности [251. с. 45].

противоядие госпожи Бюхнер ставится Г. Гауптманом под сомнение. Интересный нюанс состоит в том, что сомнению подвергается в данном случае весьма значительный аспект моральной философии XVIII века. Улучшение мира и человека посредством крепкой, сильной воли не может считаться панацеей от бед для людей, наделенных ресентиментным характером.

Лекарством, в котором кроется спасение от ресентимента, служит сама жизнь, ее иное, чем прежде, восприятие, желание перемен в ней, способность ввести себя самого в процесс эволюционного душевного восхождения. Интересно отметить, что Спенсер считает слово «эволюция» неудачным, предлагает заменить его «более близким значением – развертывание, что и составляет сущность всеобщей метаморфозы» [219, с. 241]. Благодаря подобной мировоззренческой замене Спенсер сближается с мистической концепцией Н. Кузанского о развертывании Единства в мир. Выводы Спенсера об эволюции как интеграции, процесса, с помощью которого части соединяются в целое и приходят к согласованному единству, сродни важнейшему убеждению Кузанского, касающегося концепции соединений: «Вся сила нашего ума должна вращаться вокруг уточнения понятия Единства» [166, с. 190]. Наследник позитивиста Конта оказывается близок к мистикам XV века. Их спонтанное мировоззренческое пересечение свидетельствует о таком процессе в модерне, который «всегда открыт, позволяет объединять многие различные положения, <...> называется интеграцией и способствует объединению многих, кажущихся совершенно различных, положений» [459, с. 22].

Г. Гауптман, будучи писателем времени модерна, в «Празднике примирения» поэтически реализует точку зрения Спенсера на эволюцию, в которой ощущаются весьма значимые переклички с теорией развертывания Кузанского. Драматург воспринимает подобные процессы как особую мистическую интеграцию. Ее истоком в поэтическом произведении стала песня Иды о доверии к «Gemüt». Подобное доверие вводит всех в общий праздничный рождественский ритм, предрекает скорое более тесное единение. Оно кроется не в

крепкой, сильной воле, о которой говорила госпожа Бюхнер, а в мистическом единстве, возникающем, как явствует из текста драмы, достаточно спонтанно.

Г. Гауптман показывает, что примирение изначально протекает по иному сценарию, чем тот, который был предусмотрен матерью Иды. Она действительно представляла себе все слишком просто – Вильгельм придет в праздник рождества мириться со своей семьей, доказав тем самым, что раскаивается в своем шестилетнем отсутствии. Однако ситуация чрезвычайно усложняется – возвращается не только Вильгельм, но и его отец – доктор Штольц. Оба они в прошлом почти одновременно покинули дом, произошедшая между ними ссора (Штольц оскорбил свою жену, Вильгельм, защищая мать, поднял руку на отца) доказала невозможность какого-либо общения между ними. Госпожа Бюхнер не считает подобную встречу случайной, видит в этом перст судьбы: «Das ist kein Zufaал sein, das ist Fügung» [46, s. 139]. Однако в ее речах скрывается более глубокий смысл, который героиня, привыкшая, как показывает Г. Гауптман, о многом судить поверхностно, сама не ощущает. Словом «die Fügung» передается не столько веление судьбы, сколько подчеркивается необходимость глобальной, всеобщей связи, единение всего со всем, восприятие мира и человека с точки зрения «Philia» и «Sophia» – тех этических постулатов, которые пока не постигнуты ни одним членом семьи Штольцев. Этический смысл «die Fügung» должен быть прояснен, прочувствован всеми вместе и каждым членом семьи Штольцев отдельно.

Однако подобное внутреннее прочувствование долгое и мучительное, появление отца и его сына Вильгельма кажется всем удивительным, слово «wunderlich» непрестанно манифестируется. Однако оно вполне логично, даже, можно сказать, законно в рождественскую ночь, является его своеобразной ведущей прерогативой. Совсем другое дело, что подобного единения боятся, испытывают от него смертельный ужас. О страхе, как одной из нераскрытых доселе проблем в творчестве Г. Гауптмана, пишет Х. Штросцек. Исследователь подчеркивает, что «чувство страха переполняет героев на протяжении всей драмы «Праздника примирения» [456, s. 232]. Хотя нельзя полностью согласиться с тем,

что чувство страха является ведущим, как утверждает немецкий литературовед, однако заострение внимания на нем можно считать весьма примечательным фактом. Следует особо выделить те реплики героев драмы, которые свидетельствуют о последовательном нарастании страха в их сердцах. Так, после неожиданного появления доктора Штольца его жена сообщает дочери, что она пережила смертельный страх: «Totenangst hab ich ausgestanden», поскольку боялась, что сын и отец столкнутся. Рефлексия Августы иного свойства. В языковом отношении она представлена посредством грамматического варьирования высказывания госпожи Штольц: «Wie wenn ein Toter nach Jahren wieder aufsteht» [46, s. 133]. Но в такой вариации смысловые акценты расставляются по-другому: госпожа Штольц боялась встречи Вильгельма и своего мужа, поэтому ее речь акцентирует момент переживания смертельного страха. Он, заслоняя собой все, доминирует, выводится на первое место, остальные слова как бы подстраиваются под этот «Totenangst», становятся его внутренним воплощением. Напротив, Августа потрясена не столько ситуацией, сколько собственным эмоциональным состоянием, поэтому ее реплика начинается со сравнения «wie», в которое она вкладывает всю силу своих впечатлений. Именно они способствуют языковой материализации субъекта – «Toter», который в реплике Августы обретает новое бытие, становится реальностью. Но такое становление влечет за собой чувство страха, имеющее более длительную темпоральность: «Ich hab Angst», – говорит Августа. Ее боязнь более весома, чем у госпожи Бюхнер, не связана с конкретной ситуацией, предполагает нечто такое, что выходит за рамки определенных представлений. Августа называет свое чувство поразительным: «Ein merkwürdiges Gefühl, Mama, zu merkwürdig!», эмоциональным повтором бессознательно подчеркивая его силу для себя.

Ида высказывается по-другому. Она, пытаясь утешить Вильгельма, ободрить его, не справляется с собственной ролью и признается, что ей вдруг стало страшно: «Mir wird auf einmal bange» [46, s. 143]. Бессознательно употребляя безличную конструкцию, Ида невольно выражает свои опасения, связанные с целесообразностью их недавнего решения, начинает сомневаться, правильно ли

они поступили, советуя Вильгельму помириться с родными. Дело не во внезапном появлении доктора Штольца, а в реакции ее возлюбленного на приход домой, спустя шесть лет. Ида боится только за Вильгельма, испытывает глубокое потрясение при виде его душевных мук. Безличная конструкция воплощает ту категорию состояния, которая не связана со временем, может длиться бесконечно долго, практически всегда. Опасения Иды, поэтому, сильно отличаются от чувств госпожи Штольц, переживания которой одномоментные, и Августы, чьи сильные эмоции могут столь же внезапно исчезнуть, как и начались. Иду пугает внезапная душевная слабость Вильгельма, непредсказуемость его реакции, муки воспоминаний.

Как видно, во всех трех случаях при разнице в языковом выражении и, соответственно, в драматическом осмыслении между ними прослеживается важнейший общий момент. Чувство страха связано с воспоминаниями, с тем негативом прошлого, которое так или иначе, в большей или меньшей степени присутствует в сознании героев. Воспоминания чрезвычайно значимы в литературе модерна. Современная исследовательница А. Ассманн (A. Assman, 1947) подчеркивает амбивалентность воспоминаний: « <...> с одной стороны, они являются оружием, посредством которых наносится рана времени, а с другой – становятся средством, обрабатывающим эту рану» [279, s. 9]. Данное образное определение способствует пониманию особой организации действия драмы Г. Гауптмана, в которой амбивалентная функция воспоминаний и порождает саму себя, и саму себя снимает. Прошлое, подвергающееся осмыслению с позиции опыта настоящего, бесспорно, властвует над людьми, но такая власть имеет тенденцию к сглаживанию, урегулированию, восстановлению душевных сил и морального здоровья. Чувство страха объясняется воспоминаниями, но в то же время невольно создает само из себя иные формы духовных эмоций. Они связаны с чудом, волшебством, тем великим колдовством сердец, которое исключает страх, приводит к любви и долгожданному взаимопониманию.

Второе действие служит тому примером. Большая его часть драматически являет процесс духовной эволюции, интеграционного восхождения семьи

Штольцев. Наиболее ярко оно представлено в сцене примирения отца с сыном. Этой встречи все боялись, ее последствия было трудно предугадать. Однако она происходит и вершится не по законам ресентимента, а по высшим требованиям человечности. Итогом, поэтому, становится не окончательный разрыв, а полное примирение, то великое соединение, которое ранее в бессознательном предчувствии было выражено госпожой Бюхнер словом «Fügung».

Вильгельм при виде отца не может ничего сказать, падает, что-то беззвучно шепчет. Доктор Штольц, пораженный не меньше сына, старается поднять его, ласково называет «мальчик мой». О. Брам, утверждая новый стиль актерской игры, выдвигает на передний план «"разговор жизни", в котором изображаются мысли, а само действие определяется внутренним состоянием души» [410, s. 278]. Г. Гауптман, принимая новую драматическую технику, обогащает ее чрезвычайно важным поэтическим приемом – особой передачей жестов рук. Драматург писал, что тот, кто «хочет составить представление об истинно трагическом начале, должен посмотреть на руки людей портретов Рембрандта» [354, s. 20]. Движения рук у героев Г. Гауптмана создают особый подтекст, благодаря которому молчаливо раскрываются сложные душевные переживания. Так, Вильгельм при виде отца сначала проводит рукой по волосам, потом делает такие движения, будто играет на рояле, в итоге подходит к отцу и складывает руки к его ногам. В движении рук раскрывается тайна Вильгельма, бессознательная тайна. Сын молчаливо говорит о том, что всегда боялся высказать вслух: он любил отца, страдал от непонимания между ними, жаждал похвалы своих музыкальных талантов именно от отца. Теперь Вильгельм, умоляя о прощении, как бы преподносит отцу в дар себя самого.

Вся сцена примирения построена Г. Гауптманом по принципам «приватной техники» диалога душ, о которой много размышляли натуралисты. И. Шлаф в своих заметках «Об интимной драме» пишет о диалоге души. С точки зрения Шлафа, это «тайный диалог, когда герои слышат себя и друг друга внутренним слухом <...> тогда и проявляется сфера подсознания, косвенная речь составляет внутренний душевный процесс» [410, s. 300]. Г. Гауптман вводит такую

косвенную речь весьма своеобразно – она раскрывает свое драматическое бытие через действия героев, которые жестами и мимикой ведут беседу друг с другом. Такие движения, становящиеся зримым воплощением внутренних душевных процессов, даны автором не в ремарках, а введены в основной поэтический текст, представлены как особый диалог, молчаливо ведущийся героями друг с другом. Так, Вильгельм, потрясенный встречей с отцом и их примирением, теряет сознание. Весьма характерно, что Ида, видя возлюбленного в таком состоянии, почти дословно повторяет ту фразу, которая с некоторыми смысловыми вариациями звучала ранее в речах госпожи Штольц и Августы: «Wie tot sieht er aus» [46, s. 154]. Вильгельм, судя по речам Иды, выглядит так страшно, что кажется мертвым. Смысловые акценты, связанные с личностными персоналиями, резко меняются – своеобразное воскресение из мертвых определяется в тексте драмы не внезапным появлением доктора Штольца, а непредсказуемым раскаянием Вильгельма. Оно, происшедшее внезапно, вдруг, случившееся под влиянием минуты, является в то же время плодом долгих раздумий, нравственных размышлений, которые оказываются настолько глубоки, что их претворение в действительности (падение к ногам отца) лишает человека сознания.

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

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

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

Doktor: blickt ernst Ida, dann Wilhelm an.

Ida: nimmt seine hand und küßt sie.

Doktor: zieht seine Hand gleichsam erschreckt zurück.

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

Постижение добра оказывается возможным лишь через особое сердечное благородство («Herzengüte»), оно есть у Иды. В ее душе сияет тот свет милосердия, который рождает радость, возвышает и облагораживает душу, обостряет взор вечности. Иными словами, душа Иды излучает тот свет любви, через который, согласно определению Я. Бёме, возникает осмысленная жизнь – «Barmherzigkeit». Именно так называет свою невесту Вильгельм: «Du Barmherzige», подчеркивая, что она никогда не посмеет вынести приговор человеку, не станет судить и тем более осуждать. Поэтому в праздничную рождественскую ночь Ида представляется Г. Гауптманом в качестве ключевой фигуры, вокруг которой сосредотачивается все действие. Его драматическая четкость и вытекающая отсюда внутренняя логичность состоит в том, что сама Ида не принимает активного участия во внешнем действии, она в соседней комнате поет рождественскую песню. Но чем проникновеннее слова, чем торжественнее и мелодичнее звуки, тем сильнее вновь начинают ссориться Штольцы.

Данная сцена требует внимательного прочтения. Праздник примирения состоялся. Г. Гауптман красочно описывает подобное торжество – все собираются вместе, дарят друг другу подарки, кажется, что позитивные ценности доминируют, прежняя ресентиментная основа Штольцев канула в небытие. Для Г. Гауптмана в праздновании Рождества есть нечто мистическое и таинственное,

возникает непреодолимое «желание жить в любви, дружбе и радости, быть крепко соединенным со своими близкими. Это праздник единения, а значит, праздник истины и правды, – таков его таинственный смысл» [345, s. 326]. В подобную ночь и происходит, по Г. Гауптману, невероятное – вечное прощение. Он неоднократно писал о необходимости примирения, видел в этом жизненную потребность, поскольку «в душах воцаряется блаженство вместо отчаяния» [353, s. 372]. По глубокому убеждению Г. Гауптмана «всегда есть за что прощать, это надо делать обязательно. Никаких обвинений! Никаких осуждений! Прощать надо даже тогда, когда нечего прощать» [353, s. 421].

Только Ида, благородная душа которой в избытке наделена «Barmherzigkeit», может исполнять светлый рождественский гимн. По Г. Гауптману, «любая мысль, переданная через музыку, становится высокой сама по себе <...> музыка – это нечто колдовское и таинственное, духовное и душевное блаженство» [345, s. 318]. В песне Иды звучит та вечная красота, которая составляет, по убеждению драматурга, «глубокую мистичность и сущность внутренней музыки» [344, s. 24]. Данное определение связано для Г. Гауптмана с ощущением музыки как «потока души, струящегося и льющегося» [344, s. 418]. Такой поток изливается из уст Иды в тот момент, когда она поет о младенце Иисусе, о святой прекрасной ночи, в которую отец небесный дарит всем радость. Мария и Иосиф преклоняют колени перед Иисусом, высоко в небе слышен ликующий хор ангелов, дети пастухов несут молоко, масло, мед:

Ihr Kinderlein, kommet,
o kommet doch all!
Zur Krippe her kommet
in Bethlehems Stall
und seht, was in dieser
hochheiligen Nacht
der Vater im Himmel
für Freude uns macht!

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

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

Неслучайно Роберт не понимает, почему они всегда должны отталкивать друг друга. Вильгельм объясняет это отсутствием сердечной доброты, она есть у Иды, но ее мало у самих Штольцев. Однако она проявляется в те жизненные моменты, которые вызывают величайшее удивление. Интересно, что Декарт, к

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

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

разное мировидение, мировосприятие. Доброта, не будучи узаконена генетически, постигается сердечно, к ней душевно склоняются.

Подобная склонность весьма ощутима в последнем действии. Оно построено по инволюционной схеме: «распад, дезинтеграция, обратный ход происшедших изменений», – так определяет ее Спенсер [219, с. 433]. Инволюционный ритм драматически задается Г. Гауптманом еще в конце второго действия. Показано движение не диалогического восхождения, как было раньше, а разговорного нисхождения, беседа посредством косвенной речи представлена в качестве негативного образца того позитива, который прежде являлся результатом счастья и радости. Во время песни Иды молчаливое говорение через действия репрезентирует полное внутреннее крушение. Доктор Штольц делается все мрачнее, его жена рыдает, Роберт иронически усмехается, Августа громко вскрикивает, лицо Вильгельма заливается краскою негодования:

Doktor Schtolz: ist immer finster geworden..

Frau Schtolz: bricht in Schluchzen aus.

Robert: lächert ironisch.

Auguste: platzt nun laut heraus.

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

Утрата благорасположения всего со всем, каждого с каждым демонстрирует потерю человека в человечности, человечности в человеке. Подобное мироощущение определяется Г. Гауптманом «состоянием двенадцати часов ночи». В поэтическом определении драматурга сквозит, на первый взгляд, сильнейшая дуальность, эристическая разорванность. С одной стороны, «это состояние одержимости, господства гневных демонов, в человеке проявляется скорпионовское начало» [345, s. 335]. С другой – «состояние двенадцати часов ночи – это некий духовный час, когда с мира сбрасывается вуаль. Благодаря этому часу человек может постигнуть тайны вселенной, пробиться из глубокой ночи к свету дня, возвратиться из темноты в высокую сферу сияющего света» [345, s. 341]. Однако подобное противоречие – лишь кажущееся. Именно состояние

одержимости позволяет проникнуть в тайны вселенной, без скорпионового начала непостижима сфера сияющего света.

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

Никакой уверенности нет и у Вильгельма. Правда, он говорит Роберту, что надо работать над собой, стараться изменить свой характер, но в глубине души соглашается с братом – идти против своей природы сложно. Вильгельм объят сомнениями, касающимися того счастливого будущего, о котором они мечтали с Идой. Финальный разговор братьев чрезвычайно напоминает тот, который ведется в первой пьесе Г. Гауптмана между доктором Шиммельпфенингом и Лотом. Роберт говорит брату о сходстве его с отцом, рисует неприглядные картины будущего существования с Идой, недвусмысленно подчеркивая, что Вильгельм в силу семейной предрасположенности испортит жизнь девушке. Однако, в отличие от Лота, который, услышав от доктора правду о семье Елены, покидает ее, Вильгельм указывает Роберту на неоспоримый довод – каждый

человек есть новый человек, никто ничего не может предугадать («Jeder Mensch ist ein neuer Mensch <...> Das kann kein Mensch wissen») [46, s. 183]. Вильгельм задает Роберту важнейший этический вопрос, который не мог прийти в голову герою первой драмы Г. Гауптмана: что будет с Идой, если он ее покинет: «ich ginge auf der Stelle mit dir, was sollte dann aus Ida werden» [46, s. 182].

Подобные размышления героя приводят его к новому личному внутреннему эволюционному ходу («Innerlichlich»). Вильгельм, как показывает Г. Гауптман, проникается эпекейей, важнейшим этическим чувством, становится духовно близок Иде в тот момент, когда ее мать и Роберт настаивают на отречении от нее. Они боятся проявления у Вильгельма наследственных недугов, однако, с точки зрения драматурга, главная болезнь – это отсутствие доброты. Человек, не наделенный ею, не оправдывает своего человеческого назначения. Доброта сияет во тьме, тинктурно освещает дорогу тем, кто вступил на путь духовного восхождения, ощутил истинный праздник примирения в своей душе. Для Г. Гауптмана примирение есть внутреннее солнце. Столь образное направление мысли драматурга позволяет говорить о возможности нового эволюционного восхождения, которое предполагает союз любви и смерти. Г. Гауптман называл его «прекрасным, трагическим союзом, в нем заключено истинное развитие, обновление, становление» [349, s. 216].

Финал последнего действия производит сильнейшее впечатление. Ида, в душе которой сияет *Barmherzigkeit*, уверена, что темные дни сменяются светлыми, нельзя терять мужества («<...> es kommen trübe, <...> es kommen auch wieder helle Tage. Wer wird sich gleich so, so ganz und gar mutlos machen lassen») [46, s. 177], она и Вильгельм обнимутся и никогда не отпустят друг друга («Wir wollen uns umschlingen und nicht loslassen – fest, fest») [46, s. 177] и тогда исчезнут все ужасы («Ich habe keine Furcht») [46, s. 186]. Страх жизни, предполагаемый страх перед наследственными недугами излечивается добротой, любовью и верой в будущее благополучие, в неперемное наступление светлых дней. Подобный вывод вытекает из убежденных речей Иды, но, кажется, что колебания Вильгельма в некоторой степени сводят подобную убежденность на нет.

Младший сын Штольцев, возражая невесте, говорит, что она любит свою иллюзию: «Du liebst eine Illusion» [46, s. 186]. Однако его речи совсем не убедительны. Г. Гауптман считал, что в иллюзиях, которые «сотканы из обманутых надежд, заключается весь смысл бытия» [348, s. 67]. Поэтому на реплики Иды, а не Вильгельма падает смысловое ударение, ее речи обоснованы именно любовью к иллюзиям, в них ощутима внутренняя правда. Она высвечивается еще сильнее в тот момент, когда становится ясно, что доктор Штольц умер. Ида, страдая не меньше Вильгельма, сочувствуя всей семье, ощущает необходимость возложить на себя тяжелую ношу – помочь возлюбленному пройти через смерть. Ее достаточно властный тон («Wilhelm! komm zu dir selbst!») [46, s. 186] может показаться неуместным в этот момент. Но за ним кроется забота о Вильгельме, понимание, что ему сложно справиться с ситуацией, он должен прийти в себя. Поэтому ее следующая реплика не менее повелительна, но объяснима сильнейшей любовью и желанием всегда быть рядом с возлюбленным: «Und geh nicht ohne mich». Ида и Вильгельм, обещая друг другу не расставаться даже в смерти, идут рука об руку навстречу ей – в ту комнату, в которой покоится сейчас столь долго страдавший доктор Штольц. Такой путь любящих, сознательно шествующих к мраку смерти, в будущем может привести их к тем блаженным дням, которые окажутся наполнены светом любви и доброты. В драме «Праздник примирения», осмысленной с точки зрения эволюции и инволюции, вечных жизненных процессов, непрестанно сменяющих друг друга, предчувствуется новое эволюционное восхождение героев.

Итак, первые три драмы Г. Гауптмана, условно называемые современными, затрагивают те вопросы, решают те проблемы, которые волновали мыслителей и художников слова на рубеже XIX – XX вв: наследственность и среда, эволюция и инволюция, позитивизм и оккультизм, индивидуально постигаемая монистическая гармония и социально создаваемая общественная дисгармония – таковы концептуально-мировоззренческие априоры, имеющие место в культурном пространстве микроэпохи модерна. Но, вступая в тесное соприкосновение со своим временем, Г. Гауптман придает современным идеям

новое звучание. Натурализм мыслится драматургом как традиция, с которой, как и со всякой другой, возникают точки пересечения и отталкивания. В первой драме «Перед восходом солнца» вопросы наследственности и среды, объясняемые натуралистами как своеобразный природный императив, оказываются для Г. Гауптмана несущественными, надуманными. В драме «Одинокие» модернистское переосмысление касается монистической концепции бытия, которое, по Г. Гауптману, не дает ощущения полноты жизни. В «Празднике примирения» научная теория Спенсера поэтически реализуется как духовная эволюция и инволюция. Ведущий модернистский принцип – сотворение нового посредством переработки старого – применяется Г. Гауптманом для перетолкования современности, которая в результате сама себя познает и исследует.

Подобное исследование связано с философией мира и человека, которая под пером Г. Гауптмана в полной мере приобретает статус бытия сущего. Философия постигается драматургом во внутреннем движении, в саморазвитии «Philia» и «Sophia». Приобщение к этическим постулатам, их глубокое внутреннее понимание происходит тогда, когда герой выбирает путь духовного солнечного восхождения. В первой драме такой путь только намечен, во второй – достигается лишь одной героиней во внутреннем прозрении, в третьем творении Г. Гауптмана на дорогу, ведущую из темноты к яркому свету, вступают оба персонажа. Доброта как сердечная добродетель способствует всеобщему примирению, регулирует антиномии, манифестируется Г. Гауптманом в качестве ведущей темы разговора человека и мира.

Глава 2. Этическое переосмысление образа художника в «романтических» драмах Г. Гауптмана. Императивная корреляция личности и мира.

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

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

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

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

мистикой модерна, затрагивают те произведения Г. Гауптмана, которые, с их точки зрения, ориентированы на глобальную концепцию тотальной одухотворенности универсума. К таковым относятся, как считает, к примеру, М. Фик, автор работы о психофизическом монизме в литературе, исследующая чувственный мир и мир души («Sinnenwelt und Weilseele»), драмы Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет», «Бедный Генрих», «Роза Бернд» [315, s. 230]. У. Шперл, ведя речь о неомистицизме в литературе рубежа веков, добавляет к этому списку раннее произведение Г. Гауптмана «Апостол» и «Вознесение Ганнеле» [454, s. 328].

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

В большинстве литературоведческих работ подчеркивается влияние романтизма на рубеже XIX – XX вв.³⁰. Основоположник германской филологии в России профессор Ф. П. Браун (1862 – 1942) считал, что «романтизм возрождается в новых формах, но со старым идейным содержанием», «искусство нашего времени во многом напоминает то, что было прежде пережито» [98, с. 209]. В. М. Жирмунский (1891 – 1971), посвятивший свою книгу «Немецкий романтизм и современная мистика» Брауну, расширяет его позицию, подчеркивая, что «романтизм перестает быть только литературным фактом,

30 Исключением в некоторой степени являются выводы Ф. П. Фёдорова. Он наблюдает в романтизме и неоромантизме разную картину мира: «романтический – это мир реальности и сверхреальности, ... неоромантический мир – это в основе своей односферный мир, сверхреальная сфера в ... неоромантической картине мира отсутствует» [233, с. 107].

становится новой формой чувствования, формой переживания жизни» [139, с. 9]. Предметом особого рассмотрения оказывается тот апофеоз свободы, который, как писал в дальнейшем А. В. Карельский (1936 – 1993), являлся реакцией на духовное порабощение. Именно поэтому «романтизм дождался своего часа – XIX век заканчивается бурным всплеском неоромантических течений, ими же открывается век XX» [153, с. 167]. Подобное «открытие» было запрограммировано в самих мировоззренческих концепциях романтиков. Их чувство жизни – стремление в неведомую даль, в безграничный простор небес, непрестанное движение, неприятие покоя, застоя – всегда привлекательно, особенно в то время, считает, например, современная немецкая исследовательница М. Депперманн, когда «в обществе наблюдается чрезмерное увлечение научно-техническим прогрессом, тогда и выдвигается мысль об эстетизации современности» [303, s. 25]. Романтизм в качестве спасения от духовной катастрофы в самой своей повторяемости черпает огромную силу, становится «немецкой судьбой, великим, национальным движением» [303, s. 24].

Можно заметить, что, обретая новое бытие на рубеже XIX – XX вв., романтизм подвергается процессу интерференции, столь важному в модерне. Речь идет о взаимодействии кажущихся разных вещей («Interferenzstellen»), о таком их сближении, которое выявляет значимость каждого из них. Исследователи модерна связывают процесс интерференции с одной из ведущих идей модерна – с идеей бесконечности, неисчерпаемости, поскольку каждый раз, под влиянием интерференции, получаются разные, новые соединения, образования, которые движут модерн вперед, не позволяют ему завершиться. Так, немецкий философ Ю. Хабермас (J. Habermas, 1929), размышляя в своей книге «Философский дискурс в модерне» («Der Philosophische Diskurs der Moderne», 1985) об интерференции, рассматривает ее сквозь призму теории коммуникации, которая «основана на столкновении разных точек зрения, <...> самосознание не может проявляться в оппозиции к прошлой эпохе, <...> конституирует себя только как пересечение времени и вечности» [339, s. 12]. Интерференция в значении коммуникации, как ее представляет Хабермас, проявляется наиболее наглядно на

рубеже XIX – XX вв. в сложном мировоззренческом разговоре между романтизмом прошлой эпохи и натурализмом двадцатого столетия. Их сопряжение позволяет сделать следующие выводы.

Романтизм прошлого, соприкасаясь с натурализмом нового времени, самообновляется, заново прочитывается. Э. Курциус, ведя речь о непрерывности истории литературы, подчеркивая, что все эпохи тесно связаны воспоминаниями друг о друге, обращает внимание на причудливое соединение 1750 и 1832 года, он называет это «дивизией классики и романтики» [302, s. 274]. Такая дивизия, к которой во второй половине века примыкает наследник немецкого романтизма Р. Вагнер, вторгается в культурный мир на рубеже XIX – XX вв., влияет на него и отчасти подавляет, но не разрушает окончательно, а напротив, сама изменяется. Интерференция, как видно, оказывается возможной благодаря особой готовности к посредничеству между эпохами, к тому трансферу, благодаря которому возникают новые художественные конструкции. Они и определяют специфику романтизма на рубеже XIX – XX вв. Прежнее, достаточно прочно утвердившееся в литературоведении определение «неоромантизм», в данном случае представляется не совсем логичным. Во-первых, в силу того, что понятие лишено терминологической строгости; во-вторых, потому что в слове «неоромантизм» акцентируется, бесспорно, новизна («нео»), но не подчеркивается ее неременный исследовательский характер. Напротив, определение «романтизм на рубеже XIX – XX вв» не только вбирает в себя смысловые коннотации «неоромантизма», но и значительно их расширяет: говорит и о периоде, который подвергается осмыслению, и о ракурсе исследования – это новый романтизм, романтизм иной микроэпохи модерна, которая отличается от прежней, конца XVIII – начала XIX столетия, но имеет с ней самую прочную связь. Кроме того, хотя в модерне главным считается постижение прошлой традиции в ее причудливых отношениях близости – дальности, а понятие новизны является побочным, само собой разумеющимся, но этимологически оно заложено в слове «модерн». Без стремления к новизне не может состояться посредничество между эпохами, без ощущения новизны отсутствует возможность истолкования прошлого.

Так, раннему романтизму, по меткому замечанию Р. Хух, свойственно «температуруубывание» [373, s. 163], но в дальнейшем он, вступая в тесные контакты с натурализмом, взаимодействует с ним по принципу «старого» и «нового». Подобное взаимодействие протекает весьма своеобразно. Романтизм сам становится «новым», произрастая из натурализма, обогащает его «старым» романтическим содержанием. Натурализм, изначально впитав в себя «дивизию» прошлого классико-романтического времени, непроизвольно обретает то чувство жизни, движение и становление которой остро ощущали романтики.

Обращает на себя внимание подход к проблеме Г. Бара. Он, называя натурализм заблуждением, ратуя за его преодоление, в то же время предлагает рецепт улучшения – ввести в натурализм «романтику нервов». Само зарождение подобной мысли может служить доказательством изначального внутреннего синтеза натурализма и романтизма, их смыкания на глубокой основе. Таковой становится тема природы, натурфилософская мысль о ее одушевлении, всеобщем одухотворении, о тайне, сокрытой в недрах природы. Столь существенный момент романтической концепции бытия развивается, к примеру, в следующую эпоху модерна историком литературы, критиком и новеллистом Л. Бергом. Он, во многих пунктах придерживаясь выводов Бара, называет натуралистов вечными идеалистами, подчеркивает, что «в натурализме есть что-то от прошлого, что-то тянет в будущее – это природа», поэтому натурализму «надо придать иррациональный ход, <...> вера в реальность ничего не дает» [410, s. 190]. Характерно, что У. Шперл, занимающийся рассмотрением мистики в постромантическом времени, замечает ее у братьев Харт, которые, с точки зрения исследователя, усилили мистицизм Фехнера. Предметом особого размышления для Шперла становится статья Г. Ландауера «Скепсис и мистика», работа В. Бёльше «О ценности мистики», пишет он и о мистицизме Геккеля [454, s. 100]. Мистика воспринимается Шперлом в общем культурном дискурсе модерна, в котором натуралисты занимают одно из первых мест.

«Новые» романтики, находя в натурализме подтверждение своих прежних постулатов, смогли существенно их расширить. Такое расширение оказалось

возможным за счет более тесного, чем было в прошлом столетии, соединения естественных наук с мистикой, теософией и оккультизмом. Так, К. Дю-Прел подчеркивает в «Философии мистики», что он сам является сторонником теории эволюции, поскольку принцип развития царит и в потустороннем мире. Дю-Прел утверждает, что «исходной точкой, приведшей его к мистике, послужила научная система дарвинизма» [135, с. 125]. Сходным образом Р. Штейнер, ведя речь о мистике на заре духовной жизни, говорит, что посвятил свою книгу великому естествоиспытателю Э. Геккелю, пытался показать правомерность его круга мыслей. Романтические определения мистики как философской тайны, теософской теории, духовного чутья к бесконечному получают еще большее развитие под влиянием теории «глубокого мрака бессознательного» философа Э. фон Гартмана (1842 – 1906). Он считает, что в мистике наиболее проявляется склонность к бессознательному, поэтому мистика, «проходя через всю культурную историю человечества, меняла свой характер, но всегда отстаивала свое существование <...> истинная мистика глубоко лежит в существе человека» [112, с. 249]. Подобные выводы Гартмана позволяют говорить о близости его устремлений с романтиками начала века. Так, ученый фармацевт, химик, известный исследователь в области электричества И. Риттер (1776 – 1810) в письме философу, теологу Ф. Баадеру (1765 – 1841) поэтически определяет то состояние, которое в будущем Гартман свяжет с мистикой бессознательного: «Каждый носит в себе свою сомнамбулу и сам ее магнетизирует» [373, s. 84]. Гартман, выражаясь более конкретно, но не столь образно-возвышенно, несколько расширяет романтические «сомнамбулические» концепции и приходит к сходным выводам: «мистика – это содержание чувств, мыслей, определенный род и способ восприятия мира» [112, с. 259].

Саморасширение романтизма на рубеже веков ведет к его самопознанию. В данном модернистском понятии скрывается решающий вопрос – как и каким образом происходит взаимодействие двух движений: познание собственной традиции и ее современное истолкование. В данном случае необходимо иметь в виду «узловой пункт», по определению А. И. Жеребина, касающийся

религиозного мирозерцания [138, с. 271]. Оно, приобретая характер «нового» на рубеже XVIII – XIX века, постепенно становится «старым», но, постигая себя самое, вновь является в статусе «нового». Столь сложные и интересные процессы, возникающие в едином пространстве макроэпохи модерна, связаны с постижением романтиками мира и человека, их последующим отречением и дальнейшим религиозным обретением.

Мистика и религия для ранних романтиков являлись равными понятиями. Осознаваемая через них божественная бесконечность, попытка объяснения с предельной полнотой того, что по своей природе необъяснимо, позволяла им сделать выводы о мистичности философии в целом. «Тайна, – писал Ф. Шлегель, – может быть сообщена только таинственным образом» [258, с. 224]. Тайна бесконечного субъекта Шеллинга, который «проходит через всю природу» [253, с. 493], общеромантический постулат Шлейермахера о существовании всего конечного в бесконечном способствовали утверждению мысли о всеобщей гармонии в мире. Идея всеединства, вытекающая из романтического монизма, объясняющего видимое бытие через субъективную рефлексию душевной монады («Seelenmonade»), как представляет культурную ситуацию на рубеже веков М. Фик, приводит к «новой» религии. Она, основанная на свободном духе, на отталкивании от устойчивых традиций, от формализма официальной церкви, манифестировала познание божественного в собственной душе. «Новая» романтическая религия осознается как «жизнь в бесконечной природе целого <...> слияние человека с вечным в непосредственном единстве созерцания и чувства» [260, с. 75]. Так писал Шлейермахер, в «Речах о религии» которого «нашли место все романтические мечты и переживания» [241, с. 149].

Отречение романтиков от своих постулатов, в частности от важнейшего из них, согласно которому религия – это сама жизнь, мистическим образом воспринимаемая, является одной из самых сложных и непонятных проблем. Для Г. Гейне, наиболее близкого по времени последователя романтиков, переход в католичество, отречение от собственных убеждений относится к разряду патологии. «Тяготение к материнскому лону католической церкви» объясняется

Гейне тем, что «они любили в изуродованном облике дохристианскую религию своих отцов» [359, s. 119]. Некоторое время спустя Р. Хух рассмотрит данный вопрос с несколько иной позиции. В склонности романтиков к католичеству она увидит их возвращение к самим себе: «в этом заложена всеобщность <...> католичество воспринималось как прарелигия <...> культ Марии представлялся в аспекте вечной женственности («Ewigweibliche»), в котором сглаживаются противоречия. Католичество мыслится романтиками в качестве основы единства, вновь возникает «новая» религия» [372, s. 49]. Вероятно, объяснения поэта Гейне и писательницы Р. Хух, доверчиво относящейся к литературной традиции недавнего прошлого, позволяют вписать романтическое отречение в общий контекст модернистских размышлений. Д. Кемпер называет их грузом, «который тяжестью ложится на плечи каждого <...> кто принимает для себя мысль о недостижимости абсолютной истины и вырабатывает в себе мужественную способность скептически выносить сознание хрупкости своих убеждений» [156, с. 17].

Скорее всего, благодаря подобному осознанию раннеромантические религиозные постулаты оживают и вновь набирают силу на рубеже веков. Прежняя мысль, связанная с обновлением христианства, вновь оказывается актуальной. Мыслители и художники слова обобщают прежний культурный опыт и приходят к далеко неутешительным выводам. Современная ситуация парадоксальным образом напоминает ту, которая, как казалось, осталась в далеком прошлом – в XV веке, когда вершилась немецкая Реформация. Э. Геккель подробно описывает ее в статье «Бог в природе»: «В середине XIX века католическая церковь объявила войну наукам, в 1870 году папа заявил о своей непогрешимости, католики следили за воспитанием детей в школах³¹, накладывали запреты на те отрасли знания, которые казались им предосудительными. Князя Бисмарка, который, посредством культуркампф

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

(«Kulturkampf») в 1872 – 1875 года, старался освободить немецкую культуру от гнета папской тирании, вся либеральная пресса величала новым Лютером» [118, с. 32]. Ранее Г. Гейне, называя М. Лютера «самым немецким человеком во всей немецкой истории», в то же время со свойственной ему виртуозной иронической манерой подчеркивал так называемые итоги Реформации: «торговцы индульгенциями были изгнаны, хорошенькие наложницы священнослужителей заменены холодными, законными супругами» [359, s. 42]. Несмотря на то, что на рубеже XIX – XX вв. акценты несколько смещаются и интерес к пикантным личным ситуациям служителей церкви отступает на задний план, так называемые реформационные свершения представляются столь же малозначительными, как это казалось Г. Гейне. Немецкий врач, физиолог, психолог, последователь Фехнера В. Вундт (1832 – 1920) особо подчеркивает, что «Реформация стала бороться против тех идей, из которых вышла, <...> мистики навлекли на себя преследования <...> постижение внутренней сущности веры вновь привело к следованию внешней обрядовой стороне религии» [109, с.120].

Размышления Вундта дают ответ на вопрос, почему Германия на рубеже XIX – XX вв. оказалась объята теми же настроениями, которые доказали свою недееспособность уже в доромантическую и послеромантическую эпоху. С одной стороны, напрашивается вывод о цикличности движения истории, о ее неизменной повторяемости, которая, согласно оценке философа, культуролога Г. Маркузе (1898 – 1979), всегда приводит к тому, что «борьба <...> заканчивается установлением новой «улучшенной» системы господства. Прогресс осуществляется путем совершенствования цепей» [182, с. 320]. Такими цепями становится массовое религиозное сознание, следовать внешней обрядовой стороне легче и предпочтительнее, чем познавать божественное в глубине своей души. Инакомыслия стараются не допускать, оно равно ереси, о которой столь восторженно отзывался Шлейермахер, призывая вернуть ей «славное, положительное значение» [260, с. 191]. Шлейермахер не говорит конкретно, что он имеет в виду под позитивным значением ереси. Однако вполне ясно, что речь идет о самостоятельной, индивидуальной религии, которая всегда основывается

на инакомыслии, отклонении от общепринятых взглядов и убеждений. Отречение от подобной внутренней установки влечет за собой ту общую историческую диалектику, о которой вдохновенно повествовал еще Гердер: «одна чаша весов не может опуститься, чтобы другая не поднялась» [125, с. 408].

С этим и связана другая сторона вопроса. Чем больше происходило отречение от индивидуальной религии, тем весомее проявляла себя религия массовая. Однако чем сильнее и значительнее она становилась, тем больше ощущалась потребность в религии индивидуальной. Ее основные критерии те же, что и в прошлом столетии: против внешнего показного благочестия, церковного культа, обращения к заветам первобытного христианства, поиск зачарованного бога, которого можно обрести только в себе самом. Об этом говорят естествоиспытатель Э. Геккель, автор книги «Становление и исчезновение» К. Штерн, тайновед Р. Штейнер. Огромным успехом пользовалась книга известного тюбингенского теолога Д. Штрауса (1808 – 1874) «Старая и новая вера» («Der alte und der neue Glaube», 1872), которая, как известно, вызвала сильное недовольство Ф. Ницше. Он в работе «Дэвид Штраус, исповедник и писатель» (1873) называет автора «типичным филистером с узкой, черствой душой», иронично объявляет Штрауса оракулом, подчеркивает, что «ценит его как актера, который играет наивного гения и классика» [194, с.101]. Столь негативная оценка Ницше вызвана в первую очередь местоимением «мы», часто употребляемым Штраусом. Для Ницше «мы» – это те, «которым свойственен наименее открытый ум для всех высших интересов человечества» [194, с. 82]. Возмущен Ницше и «приговорами» Канту, Шлейермахеру, которые позволяет себе оглашать Штраус. Вероятно, автор «Заратустры» во многом прав, однако в данном случае важна не объективная истина, вытекающая из толкования книги Штрауса, а четкая постановка им вопроса, связанного с разграничением старой и новой веры. Со «старой» связывается догматическая идеология, с «новой» – свободная вера. В ней главной становится идея гуманности, внутренняя потребность человека оставаться благородным и добрым. Индивидуальная религия совести, как называет ее

физиолог Г. В. Николаи (1874 – 1964), состоит в особом мистическом состоянии: «верить в человечество и гордиться тем, что человек существует» [193, с. 242].

Столь явная мировоззренческая переключка классико-романтического времени и следующей за ним микроэпохи модерна свидетельствует не о трафаретной тематической вербализации, а подтверждает недостаточную решаемость проблемы в прошлом. Она требует дополнительной расшифровки, более тщательного размышления. Опыт романтиков опроверг сам себя и нуждался в новом повторении, новом освещении. Преведняя мысль об индивидуальной религии доминирует, сама повторяемость свидетельствует о ее продуктивности, необходимости развертывания в современности. Напрашивается вывод об особом субстанциональном движении, в котором доминантой является триединство как основа всякого построения. Ф. Шеллинг в «Системе трансцендентного идеализма» выдвигает триаду: тезис – антитезис – синтез [253, с. 279]. Создается представление о «трехактной парадигме спиралевидного развития, восходящей к библии и неоплатоникам», согласно которым «всякий процесс начинается с нерасчлененного целого, затем распадается на мелкие части, в итоге приходит к высокоорганизованной целостности» [138, с. 286]. Соответственно можно представить эволюционное движение романтизма: иенский (нерасчлененное целое, тезис) – постиенский (распадение, антитезис) – романтизм на рубеже XIX – XX вв. (высокоорганизованная целостность, синтез).

При этом необходимо учесть следующее. Романтики Иены, выдвигая идею всеединства, видели ее наиболее полное художественное воплощение в драме. Ф. Шлегель в статье «Об изучении греческой поэзии» пишет о философской трагедии, подчеркивая при этом, что не будет подробно развивать теорию, поскольку это еще неизвестный феномен. Тем не менее он пытается его раскрыть, отталкиваясь от своего впечатления «Гамлета» Шекспира – единственного примера, как считает Шлегель, философской трагедии. Главное, с точки зрения романтика Иены, это постановка вопросов «человека и судьбы, именно в них величайшая множественность сочетается с величайшим единством» [258, с.111]. Решение подобных вопросов приводит к мысли «о дисгармоничности, героем

овладевает чувство нравственного отчаяния, душа раскалывается от противоречий, мир и человек объят хаосом» [258, с. 113]. Но чем он сильнее, «тем возникает большее стремление к единству. Гармония целого воцаряется тогда, когда диссонансы кажутся непреодолимыми» [258, с. 115].

Обращает на себя внимание тот факт, что романтики в большинстве своем не пробуют силы в драматическом искусстве. Бесспорно, выделяются постановки Л. Тика, развивается драма под пером Г. Фон Клейста, который оценивается литературоведами как родоначальник «новой драмы», в Вене ставятся трагедии Ф. Грильпарцера, З. Вернер создает «трагедию рока». Однако тотального распространения драма не получила. Ответ на вопрос, почему подобное оказалось возможным, кроется в большей степени в поэтических декларациях ранних романтиков. Так, Ф. Шлегель возражает против попыток популяризировать поэзию, выносить ее на суд публики, «это приведет к снижению поэтического взгляда, внесет банальность и пошлость в художественное творение» [259, с. 114]. Для романтиков неприемлемо массовое зрелище, опасаются они и искусства, в основе которого лежит современный материал, иными словами, всего того, без чего трудно представить себе драму как высший род поэзии.

Можно предположить и другой ответ. С. Вьетта, отмечая критико-рефлексивный процесс модерна, подчеркивает, что «в 1900 году вершится реализация того, о чем раньше говорили романтики <...> на рубеже XIX – XX вв. их идеи практически осуществляются» [460, с. 36]. В романтической Иене происходит постулирование драматических идей, художественное их воплощение достается на долю следующей переходной эпохе. Не случайно Р. Вагнер утверждал, что «драма будущего возникнет тогда, когда родится новая религия» [100, с. 79]. Возрожденный романтизм, более масштабно, чем в прошлое столетие, манифестируя новую религию, сохранил «старое» содержание (идею всеединства, осознания мистической сущности жизни, чувство присутствия конечного в бесконечном), но расцвел в иных формах – драматических, которые проступили в концентрированной форме через столетие.

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

Г. Гауптман является одним из тех драматургов, в которых дух романтики присутствовал изначально. Он писал, что «это весьма значительная, если не основная часть моей натуры» [344, s. 285]. Скорее всего, романтика как особенность натуры, своеобразная душевная организация и способствовала глубокому проникновению в романтическую эпоху прошлого столетия. Г. Гауптман тонко чувствует романтизм именно потому, что сам преклоняется перед мечтой, грезой, силой фантазии, благодаря которым «все остальное уходило на задний план» [344, s. 60], восхищается снами, «позволяющими при пробуждении внимательно всматриваться в жизнь» [344, s. 162], ему свойственны медитации, «свободные представления, которые овладевают человеком наяву» [344, s. 45]. Если его образы величественны, пишет драматург, то в силу того, что он «пропускает сознание через сокровища фантазии, <...> всегда ориентируется на нее, поэтому и в образах заключается нечто такое, что сложно обнаружить» [344, s. 654]. «Нечто такое» ощущалось уже в его первых драмах, «сокровища фантазии» раскрылись изначально, натуралистические темы и проблемы получали романтическое освещение, в недрах так называемых романтических драм продолжали исследоваться сложные вопросы, подвергавшиеся обсуждению в союзе «Прорыв» и на совместных встречах Фридрихсхаген.

Как отмечает большинство исследователей, за Г. Гауптманом закрепилось слово «непостижимый» («unergründet»). Так, Р. Мюллер подчеркивает, что «подобное определение осталось ведущим спустя много лет после его смерти, равным образом и его литературная манера – крепкопишущий («festgeschrieben»)» [408, с. 400]. Такая манера, в полной мере воплотившаяся в первом творении «Перед восходом солнца», позволяет вести речь о специфике мастерства Г. Гауптмана. Он усматривает развитие искусства в целом и себя самого в частности в постоянном влиянии старого на новое, что можно представить посредством процесса кристаллизации. Драматург художественно описывает его, привлекая

внимание к «старой ветке»: она, «извлеченная из целебного источника, становится «новой» – очень красивой, покрытой сверкающими кристалликами. Каждый из них что-то означает, все вместе они создают непередаваемую красоту, которая, однако, не может проявиться полностью без наличия главной, доминирующей составляющей – старой ветки» [345, s. 75].

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

Такая сложная, но достаточно закономерная форма для рубежа XIX–XX вв. определяется и своеобразной религией Г. Гауптмана. Он называет ее «*Nomō religiosus*», подчеркивает ее нравственный, а не моральный смысл. Данное противопоставление заслуживает пристального внимания. Драматург писал о том, что «моральный пункт должен быть полностью преодолен в религиозном сознании <...> в морали нет и не может быть особого христианского чутья, того чувства, которое нельзя терять, именно в нем есть глубокое содержание, величайший нравственный смысл» [352, s. 55]. Слова «*Moralität*» и «*Sittlichkeit*» приобретают в сознании Г. Гауптмана противоположное значение, становятся антонимами. Он не комментирует свою позицию подробно, однако можно предполагать, что «*mores*» воспринимается Г. Гауптманом в том значении, в

котором оно впервые введено Цицероном – нечто общепринятое, традиционное³². Не случайно драматург пишет, что «христианская мораль ограничивает человека, исключает чувственность <...> из-за религиозной морали человек стал рабом <...> современное поколение изуродовано христианством» [352, s. 25]. Г. Гауптман возражает против слепого подчинения и повиновения, что непременно происходит, если человек склоняется к общественной религии. Это «плоская религия, больная, <...> является продуктом общего соглашения священников» [352, s. 196], они «делают из здоровых людей больных, поскольку считают их грешниками, священник общается с нашим духом, калечит его, а мы кладем нашу душевную боль на исповедальный стул, на котором получают отпущение грехов даже убийцы» [344, s. 726]. Подобные впечатления Г. Гауптмана о религии, неприятие ее моральной стороны, позволяют понять его восклицание: «Религия, но не священники!» [353, s. 130].

Понятие нравственности («die Sittlichkeit») постигается Г. Гауптманом в аристотелевском смысле, в значении внутреннего порядка души, который оберегается человеком. Драматург определяет нравственность как понятие сугубо личное, связанное с этикой человека. Отсюда и складывается концепция о нравственной религии – это индивидуальное чувство, «блаженство души», как называет его драматург [352, s 52]. Человек, «всматриваясь в себя внутренним взором, начинает лучше понимать жизнь, мир в целом» [344, s. 162]. Г. Гауптман подчеркивает, что «для каждого возникает задача самоуглубления, это возможно только через индивидуальную религию» [352, s. 196]. Не случайно немецкий драматург восхищается «Речами о религии» Шлейермахера, идеи которого, как совершенно справедливо отмечает С. Л. Франк в предисловии к произведениям религиозного философа конца XVIII – начала XIX века, «продолжали влиять на немецкую мысль, от него идет непрерывная нить традиции и духовного

32 Цицерон переводит на латинский язык аристотелевское понятие «этическая добродетель» как мораль - «moralitet». В его знаменитом выражении: «О времена! О нравы!» («O tempore! O mores!») подчёркивается осуждение общества, в котором происходят постоянные заговоры. В позднем трактате «Об обязанностях» («De Offeciis») речь идёт о красоте морали, объединяющей всех мужей: «Мораль - это прекрасно, особенно если мы видим её в другом человеке, тогда она нас больше волнует... Ничто так не объединяет, как сходство морали» [247, с. 54]. Для Цицерона мораль - общественное понятие, именно на основании морали возможно создание справедливого мира.

воздействия на последующее поколение» [241, с. 9]. Важна такая традиция и для Г. Гауптмана, для него большое значение имеют представление Шлейермахера о религии как о жизни «в бесконечной природе целого», желание «потревожить людей сократовскими вопросами – можно ли быть одновременно мудрым и благочестивым» [260, с. 69]. Г. Гауптман уверен, что подобное возможно, если «ощутить себя человеком религиозно думающим, а не повинующимся и подчиняющимся авторитетам, в первую очередь священникам» [352, s. 156]³³.

Интересно, что Г. Гауптман, будучи писателем времени модерна, называет себя экстремальным идеалистом, подчеркивая тем самым столь важную в романтизме и заново осмысливаемую на последующем рубеже веков концентрацию личности на себе самой. Драматург писал, что его религиозные убеждения определяются «тайной склонностью к подпольному христианству». Такую склонность он обнаруживает в герое Ф.М. Достоевского Алеше Карамазове, отмечая, что этот образ «вошел в его плоть и кровь» [344, s. 458]. Создается ощущение, что Г. Гауптман, вступая в проникновенную беседу с героем русской литературы, который представлял значительный интерес для немецкого культурного сознания в современное драматургу время, невольно раскрывает в себе самом нечто доселе непонятное, неразгаданное. Таковым и оказываются его экстремально-идеалистические воззрения, благодаря которым «осуществляется и поиск таинственной картины прошлого, и воплощение ее в настоящем» [344, s. 223]. Подобные размышления немецкого драматурга требуют основательной расшифровки.

«Поиск таинственной картины прошлого», осознаваемый Г. Гауптманом как «подпольное христианство», заставляет обратиться к тем временам, в которых могут прослеживаться истоки столь загадочной «таинственной картины», рисуемой драматургом в своем воображении. В первую очередь следует иметь в

33 Так, Г. Гауптман рассказывает о своём учителе докторе Шмидте, который старался, чтобы ученики сами давали ответы на сакральные вопросы. Мнение должно быть, считал Шмидт, независимым, свободным, при обосновании собственной позиции необходимо учитывать мельчайшие детали евангельского текста. Например, Шмидт предлагал порассуждать, почему Иуда пользовался таким доверием Бога, как и почему стал предателем. При этом не принимал трафаретные высказывания, старался, чтобы его ученики в первую очередь мыслили, поскольку субъективное мистическое представление о внешнем мире – это и есть истинная религия [344, s. 241].

виду немецкую мистическую традицию, основным постулатом которой является представление о боге, утратившем личностные черты. М. Экхарт считает, что «бог действует без своих образов, чем свободнее ты от образов, тем больше погружен в себя» [183, с. 46]. «Таинственное богословие» Н. Кузанского строится на мистическом чувстве проникновения в неизведанное: «До тех пор, пока желающий видеть твое лицо держится каких-то представлений о нем, он далек от твоего лика» [167, с. 89]. В немецкой идеалистической философии представления мистиков переосмысливаются, однако позиция остается практически прежней – атрибуты бога, его телесную сущность, ни создать, ни воплотить невозможно. Таково и «совершеннейшее существо, имеющее бесконечные атрибуты» [220, с. 46] Спинозы, таков мировой разум «субъекта, который прошел через природу» [252, с. 493] Шеллинга. Подобные толкования остаются в пределах своей первоначальной критической функции – отрицание общепринятой и почитание индивидуальной религии. Правда, столь серьезная оппозиционная функция не помешала в дальнейшем Г. Гейне сделать вывод, сформулированный посредством свойственной ему иронии, о немецком идеализме в целом: «<...>идеалисты так долго фильтровали божество через всевозможные отвлеченности, что в конце концов от него ничего не осталось» [359, с. 73]³⁴.

Создается впечатление, что ориентация на истоки, способные прояснить «подпольное христианство» Г. Гауптмана, не приводит к осязаемым результатам. Мистическая мысль о проникновенных взаимоотношениях человека с богом, лик которого скрыт, трансформируется в идеалистической философии в пантеистическую теорию о природном божестве, являющимся причиной всех вещей. Такая фильтрация, выражаясь образным языком Гейне, в ничто, не могла отвечать потребностям поэтического мышления Г. Гауптмана. Оппозиционный

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

пафос прошлого близок немецкому драматургу, соответствует его религиозной энергии, той, которая, с точки зрения Виндельбанда «свойственна всей немецкой культуре <...> пытающейся решить вопрос о встрече человека с богом» [107, с. 137]. Однако «религиозно думающий» человек, как его определяет Г. Гауптман, не повинующийся авторитетам и создающий собственную индивидуальную религию, должен зрительно воссоздать образ Христа. Подобное воссоздание чрезвычайно важно для немецкого драматурга, поскольку именно через него проявляются контуры «таинственной картины», названной драматургом «подпольным христианством».

Неслучайно и определение Г. Гауптмана своей индивидуальной религии – «Homo religiosus», сходное с тем, что Гердер столетием раньше назвал религией высокой гуманности человека («die Religion die höchste Humanität des Menschen»). Главное в «человеческой религии» («Homo religiosus») Г. Гауптмана – это высокое этическое чувство, осознание которого приводит к постижению неразрывного соединения *Philia* и «*Sophia*», чувство причастности человека к богу, бога к человеку. При этом этический смысл столь неразрывного единения раскрывается, с точки зрения Г. Гауптмана, через акцентирование несколько иных ценностей, чем было принято ранее. Так, Спиноза был против сострадания, считая его «дурным и бесполезным» [220, с. 67], Кант, подчеркивая могучий закон долга, отмечал несколько более слабый закон человечности [148]. Ведущей религиозно-этической ценностью для Г. Гауптмана становится сочувствие, сострадание и милосердие, то, что было в целом, за редким исключением, чуждо этической мысли прошлых лет. Немецкий драматург, напротив, все, что связано с чувством страдания и, соответственно, сострадания, называет божественным законом, который должен стать человеческим.

Поэтому логичен религиозный сюжет «таинственной картины» Г. Гауптмана – это гибель Сына на кресте. Он погиб ради людей, объятый иллюзией, грезой о возможности спасения человечества. Именно за это и любит его драматург, преклоняется «перед его душевными муками, перед силой иллюзии» [344, с. 537]. Г. Гауптман, мысленно соединяя и сопоставляя себя – человека – с

Христом, подчеркивает, что сам он «не был на кресте, но имел его перед глазами – это то, что называется любовью к людям, такое чувство со мною везде <...> Я вкушал благословение бога, который испытывал мучения, я имел часть его силы – любовь к человечеству» [344, s. 538]. Можно полностью согласиться с мнением исследователя творчества Г. Гауптмана К. Гуцке, который, говоря о доминанте идеи страданий во всех творениях Г. Гауптмана, подчеркивает их «специфическую заложенность в самом принципе мирового порядка <...> страдания изначально заданы, метафизически укоренены <...> они есть само творение» [335, s.14].

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

Именно она приводит Г. Гауптмана к особым этическим размышлениям. Он отмечает, что читает с большим интересом книги Д. Штрауса «Жизнь Иисуса» и «Старая и новая вера». Не видя в них ничего принципиально иного, что не было бы высказано раньше, Г. Гауптман в то же время не принимает чрезмерно критической, на его взгляд, позиции Ницше в отношении Д. Штрауса. Подчеркивая, что рассуждения последнего «являются парафразой темы «Заратустры», концептуально произрастают из него» [344, s. 671], Г. Гауптман не ощущает в критике Ницше того, что составляет, по глубокому убеждению драматурга, основу нравственной религиозной концепции – понятия христианской любви. «Ницше не знает ее, не может знать, не способен ее почувствовать. У него отсутствует понятие созидательной любви, лишь любовь под вуалью увлекает его», – пишет драматург и добавляет, что «любовь – это магическая, глубокая мистерия души, для нее необходимо ощущение подлинной религии» [353, s. 37]. Таковой была душа Христа в «таинственном прошлом», таковую необходимо воплотить в настоящем.

Г. Гауптман размышляет о сложном мистическом чувстве, с помощью которого он постигает нравственную религию Христа, и подчеркивает ее доминирующий признак – это была религия индивидуальная, «она шла вразрез с господствующей тогда официальной религией: «Христос был не признан, не понят, не имел ничего общего с нашей современной религией» [352, s. 196]. Именно поэтому выводы Новалиса, «касающиеся всеобщего объединения посредством папства» [349, s. 23], Г. Гауптмана повергают в сильное недоумение. Он считает подобное объединение, основанное на общественной морали, в корне непригодным, поскольку индивид «вынужден посещать церковные службы, этот никому не нужный и ни на что непригодный *Nokus – rokus*» [349, s. 26].

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

Полное представление о «*Wiederkunft*» дает весьма значимая для Г. Гауптмана мифологема из «Эдды» – «*Goldene Scheibe*» («золотой диск»). Немецкий драматург интересуется скандинавской мифологией, находит в древних сказаниях глубокую символику. Так, «*Goldene Scheibe*»³⁵ Г. Гауптман связывает с обновлением мира, он, погрязший во зле, придет к концу, тогда внезапно появится золотой диск, боги вновь будут с ним играть. В дневниках Г. Гауптман отмечает, что «"образ золотого диска" стал символом вечного возвращения, гармонии, света, счастья. Он держал меня в сетях и все сильнее завораживал» [352, s. 154].

Стоит отметить, что в дневнике после слов «золотой диск» стоит «сжигание» – «гибель старого мира и обретение нового» [353, s. 32]. Подобное

35 Перевод с древнескандинавского «*gullnar toflur*» как «*goldene Scheibe*» неправильный. В строфе 59 текста «Эдды» фигурирует «*gullnar toflur*» – это множественное число от «*tafla*» – некая настольная игра, слово однокоренное латинскому «*tabula*». В строфе 8 используется глагол «*tefla*» – настольная игра, подобная шашкам и шахматам. Что конкретно представляет собой эта игра, не ясно. Г. Гауптман намеренно даёт ошибочный перевод, ему важна «*gullnar tofter*» как вещь для бросания, а не вид игры на доске. Об этом свидетельствует дневниковая запись от 1 мая 1891 года: «Золотым диском играют боги старой Германии в своём детстве... Они его теряют, а после сожжения мира вновь находят золотой диск в зелёной траве» [352, s. 154].

обретение является следствием движения человеческого духа к новому рождению – «Wiedergeburt». Г. Гауптман считает, что «наступает такой момент в жизни человека, когда надо оставить себя прежнего и обрести себя иного» [346, s. 205]. Философское осмысление и драматургическое воплощение категории «Wiedergeburt» возникает у Г. Гауптмана благодаря глубокому осмыслению мистической традиции прошлого – новое рождение, начиная с размышлений Майстера Экхарта, воспринималось как божественное озарение души, связанное с благодатью, блаженством. Но особенное впечатление производят на Г. Гауптмана тексты Я. Бёме, выдержку из «Утренней зари» которого он приводит в своем дневнике: «Когда дух божественной любви проникает в мой дух, тогда наступает новое, духовное рождение» [353, s. 132].

Следует иметь в виду, что романтики конца прошлого столетия восхищались Бёме, называли его мистиком природной, поскольку Бёме, с их точки зрения, мог читать знаки необъятной вселенной, постигать их сокровенное значение. В литературоведении, кроме того, подчеркивается, что «мифопоэтика романтиков начинается с изучения работ Парацельса, который, как и Бёме, мог постигать мистические природные письмена» [445, s. 27]. В результате «оживления» мистики писатели и мыслители эпохи модерна вновь обращаются к творческому наследию прошлого, несколько пересматривая его. Понятие «Wiedergeburt» не изменяется в смысловом отношении, но несколько расширяется. Так, Э. фот Гартман, написавший книгу о Парацельсе, выделяет его мысли о мудрой любви. Именно она, по Гартману, «способствует бессознательному стремлению к бесконечности, доминанте иррационального начала во всякой духовной деятельности» [111, с. 59]. Такая доминанта и называется Гартманом «Wiedergeburt». Г. Гауптман, знакомый с философской установкой своего современника, сопоставляет с ней позицию Бёльше, согласно которой «"Wiedergeburt" – высокая любовь, без которой немислимо восприятие единой субстанции» [91, с. 68]. Важна для Г. Гауптмана и точка зрения Геккеля, который связывал «Wiedergeburt» с теорией атомов: «Они вступают между собой в различные комбинации, приобретают разное видовое и смысловое наполнение»

[120, с. 324]. В этой связи следует упомянуть и столь почитаемого немецким драматургом оккультиста Дю-Прела. Он, подчеркивая близость человека к трансцендентному миру, считал, что «он совершенствует свою внутреннюю суть, обретает каждый раз новое рождение» [135, с. 578]. Понятие «Wiedergeburt», таким образом, подчиняется особой модернистской логике трансфера: ее мистическая значимость сохраняется, но наполняется особым натуралистическим смыслом, который, будучи закреплен в научном естествознании, причудливым образом проявляется в позиции оккультизма.

Г. Гауптман, вступая в самую тесную связь и с традицией прошлого, перерабатывая современные мировоззренческие установки, становится не только наследником романтических постулатов, но и их творческим модификатором. Он создает философскую драму, ту, о которой лишь грезил романтики, но, боясь предоставить свое творение большинству, отказались от мысли о ее воплощении. Драматические новые принципы, контурно намеченные в прошлое столетие, в полной мере проступили век спустя, достигнув полного развития под пером Г. Гауптмана. Одно из его самых сложных и неоднозначных творений – «Потонувший колокол» (1896) – является ярким тому примером.

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

Г. Гауптман называет «Потонувший колокол» («Die versunkene Glocke», 1896) драмой-сказкой (Märchendrama). Кажется, что подобное жанровое определение вполне закономерно. На рубеже XIX – XX вв, как отмечается в большинстве литературоведческих работ, жанр сказки обретает новое рождение³⁶. Оно, подчеркивает М. Машатске, объясняется «ориентацией на натуралистическую концепцию, является ее продолжением и расширением, но средства выразительности становятся иными, поэтическая образность меняется» [399, s. 192]. Данное утверждение оказывается чрезвычайно важным. Оно доказывает непрерывность литературного процесса, выявляет чувство целого, согласно которому натурализм и возрожденный через него (и в значительной степени благодаря ему) романтизм не могут рассматриваться изолированно, отдельно. Так, С. Вьетта, раскрывая творческое и радостное восприятие природы Новалисом, называет его «подлинным натуралистом, таким, которому свойственно пробуждение природной мысли» [460, s. 79]. Не случайно «подлинный натуралист» – романтический поэт Новалис – оказывается интересен на рубеже XIX – XX вв. «Понять Новалиса, – пишет Браун, – значит исчерпывающе понять немецкий романтизм <...> возрожденный романтизм не мог не оглянуться на свое прошлое. Ярче всех из тумана забвения высвечивается Новалис» [98, с. 289]. Одним из наиболее ярких доказательств такого высвечивания могут служить «сказочные» ассоциации Г. Гауптмана, в большинстве случаев почерпнутые им у Новалиса.

Для Г. Гауптмана Новалис был одним из любимых романтических поэтов, у немецкого драматурга чрезвычайно много рефлексий из Новалиса. Так, Г.

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

Гауптман видит «сказочность» в его высказывании: «Мы – дети солнца и враги ночи». Художник слова на рубеже веков считает, что в нем «сквозит мысль о грандиозной борьбе универсума (день – ночь), в которой каждый человек принимает непосредственное и невольное участие» [353, s.187]. В суточных изменениях Г. Гауптман всегда видел нечто мистическое: «Ночь вызывает страх, это прерывание дня, утро – свидетельство того, что человеку удалось пережить день» [344, s. 536]. Индивид, считает Г. Гауптман, причастен ходу целого, и с этой причастностью, соответственно, связано его самоопределение. Поэтическое проявление подобного самоопределения, по Г. Гауптману, воплощается в сказке, высвечивается в сказочном жанре, приобретает в нем очевидность.

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

Именно так и ощущает сказку Г. Гауптман. Под «канонем поэзии» он понимает идею творчества, поданную и осмысленную драматически. Наполненная глобальным универсальным содержанием, поэтически осознанная в виде грандиозной «ночной – дневной» борьбы, сказка в представлении Г. Гауптмана дает возможность мыслить о целом. Само понятие сказки теряет свою жанровую направленность, выходит за свои канонические пределы. Такой выход предугадывался в «магическом идеализме» Новалиса, сущность которого, как пишет А. Г. Аствацатуров, – «в открытости человека миру, в проникновении в сокровенный смысл вещей, в преодолении наложенных на человека предписаний не выходить за схемы рассудка» [86, с. 25].

Неслучайно сказка обретает новое бытие в драмах наследника романтизма Р. Вагнера, что само по себе является свидетельством непрерывности «сказочной» традиции, эволюции «сказочных» форм. Г. Гауптман чрезвычайно ценит Р. Вагнера³⁷, называет его великим и глубоким музыкантом, создавшим одно из самых загадочных творений – «Кольцо Нибелунгов». У Вагнера, считает Г. Гауптман, «вечно манящее, великое, сверхъестественное искусство, в котором внутренне ощутишь некий неуловимый элемент, вспыхивающий из земных недр» [353, s. 86]. Драматическая «сказка» Вагнера, в которой девы Рейна, великаны, карлики, боги, валькирии и люди «являются веткой с дерева жизни» [353, s. 108], интуитивно прочувствована Г. Гауптманом.

Не случайно первоначальное название «Потонувшего колокола» – «Высокое колесо». Г. Гауптман подчеркивал, что сам образ « "высокого колеса" ассоциируется у него с драмой Вагнера, особенно с ее финалом – в борьбе великанов и богов прежний мир сгорает, светлые языки пламени врываются в зал Валгаллы, наступает новый круг времени, новое, высокое колесо начинает заново свое движение» [352, s. 41]. Г. Гауптман был знаком с достаточно устойчивыми трактовками образов круга, колеса. Они, определяемые в романтическую эпоху как «изначальный природный синтез конечного и бесконечного, субстанции и

37 У Г. Гауптмана есть фрагмент драмы «Нибелунги», он подчёркивал, что драматический разговор о Нибелунгах вечен, они жили в прошлом, обитают в настоящем, их присутствие в будущем несомненно. Нибелунги – это жизненная драма [352, s. 290].

акциденции» [258, с. 364], в дальнейшем подвергаются некоторой модернизации. Круг образно представляет «царящий и господствующий повсюду природный закон, это символ вечного возвращения жизни к себе самой. Круг есть одновременное завершение бытия и возвращение к его началу, поскольку в каждом удалении от исходного пункта заложено приближение к нему» [284, с. 227]. Г. Гауптман сходным образом воспринимает круг как нечто божественное, таинственное и мистическое. В круге, считает немецкий драматург, смыкается видимое и невидимое, конечное и бесконечное, пользуясь терминологией Канта, – ноумены и феномены. Круг для Г. Гауптмана – символический знак целого, знак глобального синтеза. Поэтому в дневнике он особо выделяет слова автора «Кольца Нибелунгов», касающиеся сообщества собратьев по искусству. Вагнер считает, что оно возникнет лишь там, «где оба Прометея (Шекспир и Бетховен), одинокие гении, протянут друг другу руки, где мраморные создания Фидия придут в движение, обретя плоть и кровь» [100, с. 62].

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

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

близким он принес лишь страдания, творческие порывы его давно безнадежно иссякли.

Драма-сказка «Потонувший колокол» – многоплановое, многослойное произведение, оно не подлежит однозначной трактовке³⁸. В многочисленных работах, в которых даются разнообразные комментарии к «Потонувшему колоколу», исследователи разбирают его отдельные аспекты³⁹. Обращает на себя внимание несколько странный факт. Несмотря на то, что практически во всех литературоведческих исследованиях драма-сказка Г. Гауптмана определяется как символическое произведение, однако сам образ-символ не называется, практически не комментируется. Предполагается, что таковым является колокол, ведущая роль которого закреплена в названии произведения.

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

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

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

самом. Следовательно, от образа-символа, введенного в художественную ткань произведения, зависит бытие самого текста, постижение им своей собственной сокровенной тайны, ее раскрытие и, как следствие этого, своеобразный прорыв в бесконечность.

Между тем колокол в качестве образа-символа весьма незначительно связан с подобным прорывом. Кажется, что особой тайны в нем нет, более того, отсутствует важная связь между символическим обликом (в данном случае колоколом) и его предполагаемым значением. Бесспорно, можно говорить об идее творения, воплощаемой через образ колокола, о бесконечном движении к совершенству мастера-литейщика. Однако колокол, сотворенный в долине, упал в пропасть, а работа над тем, который Генрих пытается отлить в горах, так и не завершилась. Следовательно, можно вести речь о неудавшемся творении, о его полном отсутствии, нечто предметное не создается, не закрепляется зримо в конечном. О глобальном единении с бесконечным не может идти речь уже потому, что нет самого символического предмета.

Г. Гауптман так строит свое произведение, что, используя определение С.С. Аверинцева, «в нем присутствует некий смысл, что позволяет образу выйти за свои пределы, интимно слиться с образом, но не быть ему тождественным» [77, с.156]. Такой выход образа-символа за свои пределы в драме Г. Гауптмана позволяет особым образом увидеть задачу героя-литейщика Генриха. Он должен не создать творение (колокол), а постигнуть жизнь в ее целостности, этической значимости, иначе творение и сам процесс творчества не имеет смысла, оказывается не нужным, не востребованным в первую очередь самим героем. Символическая наполненность образа колокола, который потонул, исчез из сферы видимости, связывается с жизненным ходом и исходом, выводит тем самым повествование за собственные внешние рамки, придает ему бесконечную полноту. Не случайно Г. Гауптман указывал, что «колокол может пониматься и как жизнь в целом, макрокосм, и как душа отдельного индивида, микрокосм» [352, с. 88]. Душа индивида должна слиться с душою мира, постигнуть ее

глобальную этическую суть, ощутить в себе власть этоса и незыблемые нравственные ценности.

В «Потонувшем колоколе» Г. Гауптман драматически исследует сложный путь героя к новому рождению – «Wiedergeburt», показывает стадии сознания мастером Генрихом бытия. Драма композиционно построена на синтезе настроений, «когда логика действия диктуется логикой изменения чувств героя» [138, с. 64]. Драматический конфликт определяется неразрешимыми противоречиями в душе героя, противоречиями, которыми охвачен мир в целом. Генриху, как почти всем героям Г. Гауптмана, свойственен бинаризм – «центральный принцип мышления, весьма рано сформировавшийся в виде органичных для художника взаимоотношений парностей» [179, с. 77]. Однако мастер-литейщик подсознательно стремится преодолеть подобный бинаризм, включиться в тотальность мировой жизни, овладеть ее динамикой. О подобном включении шла речь в декларациях романтиков прошлой эпохи. Г. Гауптман, будучи писателем следующей микроэпохи модерна, практически воплощает в своем творчестве то, что манифестировали романтики в своих теоретических трактатах. Литературоведы, ведя речь об актуальных понятиях модерна, выделяют его саморефлексивность («Selbstreflexivität»), благодаря которой «наглядно предстают различия между эстетической теорией и эстетической практикой <...> В 1800 году в эстетической системе возникают революционные изменения, которые достигают апогея к концу столетия <...> Происходит реализация тех эстетических проблем, о которых романтики только теоретически говорили» [459, s. 36].

В связи с этим можно вести речь о драматической реализации Г. Гауптманом в «Потонувшем колоколе» некоторых прежних весьма значимых положений романтиков. Имеет смысл проследить, как Г. Гауптман посредством драматической каузальности воссоздает то, что Шлегель наметил в «Системе трансцендентного идеализма»: теоретическую декларацию Я, становление Я интеллигенцией через собственное субъективное восприятие (Я созерцает само

себя, потом созерцание переходит в рефлексии, наконец, на последней, третьей, стадии рефлексия Я становится актом воли).

Г. Гауптман психологически усложняет ситуацию, модернизируя тем самым теоретические выводы раннего романтика Шлегеля. Г. Гауптмана интересуют потенции сознания героя, его внутренний ход в бесконечность. Генрих должен достигнуть трансцендентного понимания, проникнуть в глубокие бездны собственной души, пройти путь внутреннего и внешнего угасания и в итоге предпринять попытку нового рождения. Подобный процесс крайне сложен, связан с самоопределением личности, его внутренней причастностью ко всеобщему. Такое сопричастие Г. Гауптман передает через особую поэтику – Утро, День, Вечер, Ночь.

В суточных изменениях Г. Гауптман всегда видел нечто мистическое, «ночь вызывает страх, это прерывание дня. Утро – свидетельство того, что человеку удалось пережить ночь, каждое засыпание – это смерть, каждое пробуждение – новое рождение» [344, s. 536]. Первое действие начинается в сумерки, час, который Г. Гауптман определяет «как надлом, трещину дня» [344, s. 290]. Подобные сумерки царят в душе литейщика Генриха. Он выглядит больным – так Г. Гауптман определяет его состояние в ремарках, передвигается с трудом, лицо белое, на нем лежит печать страданий. Из первых реплик героя становится понятно, что Генрих заблудился, упал, он молит о помощи, говорит, что больше не может («ich – kann – nicht – mehr») [43, s. 71]. Последняя фраза подается графически определенным образом: между каждым из четырех слов ставится тире, один из тех знаков, которые Новалис определял как «грамматическую мистику» [35, с. 71]. Создается ощущение, что любой звук произносится героем с большим трудом, он на пределе своих возможностей, жизненные силы его на исходе, он находится в том состоянии, которое Г. Гауптман определяет как «сердечную тяжесть, душевную разбитость» [345, s. 183]. В таком состоянии Генрих вводится в текст – это сумерки духа, недаром почти сразу же дается ремарка – солнце заходит, темнеет.

Из текста драмы становится понятным, что в душе главного героя все больше усиливаются антиномии сознания. То, что Шеллинг называл «парением между противоположностями», когда «Я созерцает самого себя, становится сам для себя объектом в качестве ощущающего» [253, с. 312], поэтически репрезентируется Г. Гауптманом через попытки Генриха постигнуть дуальности, разобраться в них. Литейщик колоколов видит прекрасную Раутенделейн, ничего не может понять, задает ей множество вопросов, ответов на которые нет ни у него, ни у нее. Генрих не знает, где он, что с ним случилось, жив он или мертв, спит или бодрствует.

Об антиномиях жизни и смерти много говорили романтики. Новая религия Новалиса основывалась на мысли о преодолении смерти, его размышления о таинственной дороге после смерти долгое время оставались лозунгом романтического движения. Р. Хух цитирует стихотворение Новалиса о смерти, которую он воспринимает как омоложение, бальзам для души, вливающийся в кровь. В то же время Новалис ценит жизнь, поскольку без нее нет понятия великой сущности смерти («Ich fühle des Todes / verjüngende Fluth/ zu Balsam <...> verwandelt mein Blut / Ich lebe bei Tage/ voll Glauben und Muth / und sterbe die Nächte/ in heiliger Gluth» [373, s. 76]). Постигание столь важной истины Новалиса на следующем рубеже проходит сквозь призму мировидения великого Парацельса, Ф. Гартман в своей книге о нем приводит высказывания Парацельса о смерти, о ее неразрывной связи с жизнью: «Жизнь сама по себе не может умереть, она всегда существовала и будет существовать. Поэтому смерть не может иметь другого значения, кроме трансформации» [111, с. 116]. Бёльше, с которым долгое время общался Г. Гауптман, считает, что «индивид бессмертен, он исчезает, но не погибает» [91, с. 95]. Сам Г. Гауптман сходным образом, на основании личных переживаний, размышлений и ощущений, утверждает равнозначность категорий жизни и смерти, отличие, с его точки зрения, состоит в том, что «одна зримая, другую лицезреть невозможно» [353, с. 162]. Разница между ними весьма небольшая, зыбкая, иллюзорная: «Смерть есть мягчайшая форма жизни, жизнь в итоге значит то же самое, что и смерть» [352, с. 207].

Самосозерцание через антиномии ощущений заставляет мастера Генриха в высшей степени парадоксально утверждать, что он умер, а теперь жив, но почти сразу же он отказывается от своих слов, поскольку смерть есть жизнь, а жизнь есть смерть. Подобная рефлексия приводит к особому типу и стилю разговора – беседе с самим собой. Г. Гауптман поэтически манифестирует свою мысль, высказанную в теоретической работе «Искусство драмы»: «Самая первая, примитивная драма – это разговор с собой, потом драма расширяется до Ты, Мы, Они, до понятия мира» [346, s. 58]. Мастер Генрих, находясь во власти такой «примитивной» драмы, внешне (монологически) обращаясь к Раутенделейн, ведет разговор с собой. Он желает, чтобы Раутенделейн осталась с ним, не уходила, пытается рассказать ей о происшествии с ним. Связная речь в данный момент ему недоступна, поскольку, созерцая себя, Генрих теряется в собственных ощущениях: говорит Раутенделейн, что он упал, или они упали вместе с колоколом, продолжает дальше так называемый монолог, по тематике мало связанный с предыдущим повествованием. Он просит девушку не покидать его, говорит, что именно для нее так долго боролся, вновь задает себе вопрос, где он раньше видел Раутенделейн, вопрос, на который у него также нет ответа.

Между тем, пытаясь осмыслить себя как объект познания, Генрих начинает ощущать заложенное в нем трансцендентное начало. Оно проявляет себя в интуитивном, бессознательном стремлении Генриха к сказке. Мастер-литейщик постепенно приобретает статус, говоря словами Шеллинга, интеллигенции в ее становлении. Именно в сказке происходит соединение несоединимого, в «сновидении без связи» эта связь обнаруживается в полной мере, в «совокупности чудесных вещей» постигается высшее единство, трансцендентное слияние микро- и макрокосма. Для доказательства данного трансцендентного «сказочного» посыла Г. Гауптман позволяет своему герою ощутить чудесное дыхание сказки. Генрих уверен, что она присутствует везде, веет в лесу, шевелит листочками, приближается к Генриху в одежде из тумана, показывает на него бледным, прозрачным пальцем («Das Märchen! Ja, das Märchen/ weht durch den Wald. Es raunt, es flüstert heimlich./ Es rasczelt, hebt ein Blättlein, singt durchs Waldgras,/ und

sieh in ziehend nebligtem Gewand/ <...> mit weißem Finger deutet es auf mich <...>» [43, s. 78]). Тотальный сказочный мир, однако, лишь короткое время занимает сознание Генриха. Гармоничную, истинно сказочную целостность он ощущает в красоте, непосредственности и мистичности девушки, находящейся рядом с ним. Сильные чувственные переживания меняют ракурс восприятия, внутреннее видение обостряется, трансцендентное начало активизируется. Именно сейчас он способен почувствовать сказочную суть мира и, оттолкнувшись от прекрасных, но туманных и расплывчатых видений, придать бесформенному прежде сказочному бытию черты феи Раутенделейн.

В тексте драмы дается объяснение подобному восприятию героя. Он находится, как показывает Г. Гауптман, в состоянии, близком к сомнамбулической прострации, не понимает, спит он или бодрствует. О сомнамбулическом сне много говорилось в романтическую эпоху. Для романтиков, как известно, мир сна является истинным миром, сказочным. Новалис писал, что «сон оказывается оплотом против правильности и обыденности жизни, отдыхом для скованной фантазии <...> сон разрывает таинственную завесу, которая окутывает тысячью складок нашу душу» [35, с. 118].

В постромантическую эпоху мыслители и художники слова вносят некоторые коррективы в трактовку сна. После опытов Месмера заговорили о церебральной (сознательной) и ганглиозной (бессознательной) системе. Об этом пишет, к примеру, Р. Хух, называя ганглиозную систему «особым внутренним регионом, которому неподвластны законы зримого мира, законы времени и пространства. Активизируя ганглиозную систему, а значит, мир сна, мечты, фантазии и сказки, человек проникает в универсум» [372, s. 96]. Ф. Гартман, ориентируясь на высказывание Парацельса, но значительно модернизируя его, говорит о сне как о «соединении человека с внутренней природой Макрокосма, <...> сон – звездное тело человека, которое бодрствует тогда, когда физическое тело спит» [111, с. 115]. Как видно, в постромантическую эпоху сну придается больше мистико-универсальное, чем поэтически-сказочное значение.

Сон мыслится не столько как феномен сознания, сколько как феномен культуры, «сцепляющий бытие и небытие, сон придает небытию статус бытия и влияет на поведение людей наяву <...>, бытие во сне говорит о победе жизни над смертью» [146, с. 319].

О подобной победе идет речь и в драме Г. Гауптмана. Сам он рассматривает сны как «внутреннее созерцание, как миры, переходящие друг в друга» [350, s. 45]. Его герой, погрузившись в сон, созерцая сказку, мечтает оторваться от земли, к которой пригвожден, просит Раутенделейн приподнять его, освободить, уверен, что это ей по силам. Интерпретация данных слов Генриха вызывает определенные сложности. Напрашивается несомненная аналогия со «Строителем Сольнесом» Ибсена – произведением, которое Г. Гауптман идентифицировал со своей жизнью⁴⁰. Немецкому драматургу близка главная тема ибсеновского творения, которую Г. Гауптман определял как центральную – тема падения – поднятия. Последнее становится возможным тогда, как пишет Г. Гауптман о своем восприятии текста Ибсена, «когда Юность стучится в дверь» [352, s. 50].

Осмысливая символику Ибсена, Г. Гауптман усиливает в «Потонувшем колоколе» тему духовного подъема, душевного воспарения. Оно подвержено закону становящегося мира, должно осуществляться постепенно. О нечто подобном пишет Баховен, называя этот закон метафизическим стремлением к солярному бытию: низшая ступень – это теллурия (земля), средняя ступень – луна, самая высшая – солнце» [284, s. 99]. Баховен подчеркивает, что «эти ступени составляют единый, общий для всех закон Вселенной: от темноты к свету, от теллурии к соляризму» [284, s. 106]. Что касается мастера Генриха, то он мечтает не о постепенном, а о мгновенном восхождении, в этом его трагическая вина и трагическая ошибка. Он хочет освободиться от земных оков, навсегда забыть о своих истоках – о теллурии. О последствиях, определяемых подобными желаниями, прозорливо говорит Водяной: люди вырывают свой корень из земли,

⁴⁰ Он читал «Строителя Сольнеса» вместе со своей первой женой Марией, они вместе восхищались творением Ибсена, Мария называла его «мой строитель», Г. Гауптман обращался к ней «Моя Хильда» [352, s. 244]. Интересно отметить, что Г. Гауптман, признавая сильнейшее влияние Ибсена, парадоксальным образом от него дистанцируется. Так, Г. Гауптман пишет: «Я преодолел в себе Ибсена, но никто не есть к нему ближе, чем я» [353, s. 98].

тянутся к небу, но не могут вынести его света и увядают (« <...> den eignen Wuzelstock im Grund zerstört / und also, krank im Kerne, treibt und schießt,/ <...> Mit Schmachterarmen langt es nach Licht» [43, s. 100]). Увядание является результатом мгновенного восхождения, чрезмерно быстрый выход за пределы своего Я грозит потерей Я себя самого. Такая модернистская амбивалентная диалектика обретения – утраты драматически воссоздается Г. Гауптманом практически с самого начала. Произведение построено таким образом, что возникает достаточно четкое ощущение – чем выше возносится Генрих в своих мечтах, связанных с желанием создать прекрасный колокол, тем глубже его духовное падение. Чем сильнее, как ему кажется, он проникает в основы мироздания, тем слабее их постижение оказывается для него самого.

В конце первого действия Раутенделейн, выполняя просьбу Генриха, чертит цветущей веткой магический круг, проговаривает, что отныне он принадлежит и себе, и ей, сохраняет свою сущность, но и вбирает ее – мистическую, гармоническую, всеобъемлющую («Bleibe, Kömmling, unversehrt!/ Bleibe Dein und Dein und mein!» [43, s. 83])). Раутенделейн, заключая Генриха в магический круг, тем самым связывает себя навеки с мастером-литейщиком. Отныне их связь становится нерушимой и прочной. Раутенделейн приподнимает Генриха над землей, отдаляет от теллурии, вводит в свой мир сказки. Правда, одного магического круга оказывается недостаточно. Раутенделейн вынуждена свершить еще один мистический обряд – сварить питье жизни Генриху. Она делает то, что оказывается под силу Мефистофелю в поэтическом творении Гёте⁴¹. Однако если Мефистофель, благодаря напитку ведьмы, способствует внешнему омоложению Фауста, то для самого доктора «простор, открывшийся эросу, означает сильный регресс в духовном развитии» [87, с. 104]. В отношении героя Г. Гауптмана можно говорить, напротив, о душевном творческом подъеме, являющимся следствием омоложения души. Раутенделейн в доме Генриха варит волшебный

41 «Потонувший колокол» Г. Гауптмана с самого начала сопоставляли с «Фаустом» Гёте. Так, Г. Бар, восторженно приветствуя выход в свет творение Г. Гауптмана, называл его шедевром, говорил, что оно равно по художественной силе и поэзии образов «Фаусту» Гёте. Э. фон Вольцоген в венской газете «Время» (от 2 января 1897 года) писал, что готов дерзнуть и указать «Потонувшему колоколу» Г. Гауптмана место в истории литературы сразу за первой частью «Фауста» Гёте [350, s. 196].

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

Необходимо иметь в виду, что романтики воспринимали медицину как натурфилософскую науку, мысль об использовании природных сил, скрытых в человеке, позволяла врачам эпохи романтизма прошлого столетия заниматься лечением тела и души. Не случайно выдвигается понятие жизненной силы – сути души, происходящей из самого организма. О жизненной силе говорил и писал, к примеру, К. Г. Карус: он считал необходимым «одновременное лечение как телесных, так и духовных недугов» [374, s. 284]. Многие врачи, писатели и философы начала XIX века ориентируются на медицинскую натурфилософию Парацельса, которого называли Лютером медицины: « <...>он стремился постигнуть дух болезни и дух всего организма, видел нездоровье в первую очередь в разорванной человеческой душе» [374, s. 290].

На следующем рубеже веков взгляды и выводы знаменитого врача прошлого оказываются не менее интересны. Сам образ Парацельса приобретает особую культурную значимость, становится своего рода символом модернистского понятия трансфер: переходит из одной эпохи модерна в другую, тесно связывает, подчеркивает их непрерывность. Так, Г. Гауптман чрезвычайно ценил книгу своего современника Ф. Гартмана о Парацельсе, сам много читал об этом уникальном человеке, размышлял о его алхимических опытах, считал, что «в алхимии прослеживаются таинственные действия жизни, происходит концентрация непостижимых химических и органических процессов. Алхимию можно только чувствовать и ощущать, суждения о том, что возможно, что нет, неприемлемы в ней. Огонь надежды все освещает, он играет и сверкает, в алхимии – вечная юность, счастье, радость» [353, s. 256]. Нетрудно увидеть, что в «Потонувшем колоколе» магический обряд Раутенделейн почти дословно повторяет советы и рецепты Парацельса⁴². Раутенделейн призывает на помощь

42 Он считает, что «лечение болезни - это восстановление гармонии. Для этого должно быть проведено омоложение организма очищением. Для такого омоложения Парацельс предлагает препарат алкагест, в котором доминирующим ингредиентом служит известняк. Его надо перетолочь с негашёной известью, добавить спирт, перегнать его на умеренном огне, порошок должен стать сухим. Процесс повторить 10 раз» [111, с. 258].

природные стихии – Огонь и Воду (в действии драмы такой призыв выражен во внешних действиях феи – она бросает в воду, стоящую на огне, майские травы и шепчет тайные слова). Она пытается вернуть Генриха к первоначалам, которые, по ее мнению, позволят ему обрести необходимое гармоничное единство, то, которое есть в ней, но отсутствует в нем. Раутенделейн подкрепляет свою связанность с первоистоками – Огнем и Водой – особыми природными звуками («surre, surre, singe»), в которых слышится жужжание, гуденье, кипенье. Она произносит чрезвычайно важные слова: «Wer es trinkt, der trinkt sich Mark»⁴³, магическая направленность которых состоит в восстановлении нарушенного душевного центра Генриха, употребляя лексику Шеллинга, способствует возвращению архея – животворящей силы – в центр⁴⁴.

В. фон Вилл, размышляя о символическом языке в работах Г. Гауптмана, совершенно правильно подчеркивает, что Генриху в целом свойственны лишь два внутренних состояния – жизненное ликование и душевная угнетенность [471, s. 116]. Действительно, нечто среднее, серединное чуждо герою Г. Гауптмана, он осознает свою замкнутость в сфере конечного – в мире долины, в которой невозможно, считает Генрих, высокое творение. Его мечты о духовном воспарении приобретают характер томления по неведомому («Was in mir ist,/ seit ich dort oben stand, will bergwärts steigen,/ im Klaren überm Nebelmeere wandeln/ und Werke wirken aus der Kraft der Höhen» [43, s. 117]). Генрих мечтает о работе, в которой воплотятся все его духовные силы и стремления, но понимает, что подобное может осуществиться, если он вновь станет юным, обретет новое рождение – «Widergeburt». Это оказывается возможным лишь в тот момент, когда мастер-литейщик выпивает целительный напиток Раутенделейн.

Следует отметить, что понятие юности для Г. Гауптмана, как и для многих художников слова рубежа веков, определяется свойством духа, мир видится

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

44 Шеллинг в сочинении «О сущности человеческой свободы» выдвигает понятие архея – животворящей силы. Болезнь возникает, когда архей покидает центр и выходит на периферию. Лечение, по Шеллингу, должно состоять в восстановлении отношения периферии к центру, в возвращении жизни во внутренний свет сущности [247, с. 119].

ярким, насыщенным⁴⁵. После того как Генрих выпил жизненный эликсир, Раутенделейн говорит, что отныне он обрел новизну и свободу: « <...> so bist Du neu,/ und im Neuen bist Du frei» [43, s. 127]. Подобное обретение влечет за собой иное восприятие мира – юношеское. Оно поэтически представлено Г. Гауптманом через образ утреннего солнца: Генрих видит его, замечает, что лучи пробиваются через окно, золотят руку. Сейчас он, обретя новое рождение, прошедший, как он думает, через бинарные стадии сознания, способен наслаждаться бытием. Мастер-литейщик потрясен красотой зримого универсума, воочию представшим перед его взором («O Morgenluft! Nun, Himmel, ist's Dein Wille,/ ist diese Kraft, die durch mich wirkt und wühlt <...> » [43, s. 127]), ощущает силы, проникающие ему в грудь, стремится еще раз войти в жизнь («noch eimal meinen Schritten ins Leben werden <...>» [43, s. 127]). Став созерцаемым для самого себя, как определяет Шеллинг первую стадию духовного субъективного познания, Генрих внутренне готов ко второй стадии, когда, по определению философа романтической эпохи, созерцание должно перейти в рефлексию.

Такая стадия для Генриха начинается в горах – новое рождение влечет за собой смену мира. Шеллинг, говоря о второй этапе самовосприятия Я, выделял в ней необходимый процесс «отбрасывания, когда индивид не может уже вернуться к прежнему сознанию» [253, с. 331]. Подобный процесс «отбрасывания» проявляется в драме Г. Гауптмана в тот момент, когда мастер-литейщик почти полностью порвал с миром долины, отбросил прежнюю жизнь, обрел иную – радостную, творческую. Подобное оказалось возможным благодаря магическому искусству Раутенделейн. Однако не менее важны и изначальные творческие потенции героя. Следует отметить, что некоторые исследователи сомневаются в их наличии и задаются вопросом – является ли Генрих действительно великим художником? Так, У. Лаутербах отвечает на этот вопрос отрицательно,

45 Например, М. Халбе «Юность» - произведение, в котором юность не связывается с неким внешним образом, а определяется чисто внутренним состоянием. В этом плане можно говорить об отличии произведений рубежа веков от поэтического творения Гёте, в котором неперемным условием сделки Фауста и Мефистофеля является возвращение герою прежнего телесного облика. Без обновлённого физического состояния Фауст не может включиться в новую жизнь: воспринимать красоту Гретхен, вступить в духовный брак с Еленой, попытаться почувствовать силу и глубину мгновения, об остановке которого в отношении Фауста мечтает Мефистофель.

утверждая, что «мастер-литейщик ничего конкретно не создал, лишь в его мечтах возникали грандиозные замыслы» [384, s. 206]. Нечто подобное высказывал К. Гуцке. Он считает, что Генрих «не может творить нигде – в долине его работа слишком стандартная, таковой она признается и самим героем, а в горах творчеству мешает отсутствие страданий, там, где глаза открыты только свету, не может идти речь об искусстве» [335, s. 24]. Думается, что ответ не может быть столь категоричным. Важно обратить внимание на ремарку ко второму действию – Г. Гауптман указывает, что в комнате Генриха висят репродукции П. Фишера. Подобная ремарка далеко не случайна, ее толкование позволяет прийти к следующим выводам.

Петер Фишер (1460 – 1529) – один из самых почитаемых Г. Гауптманом мастеров древности. Драматург оценивает его скульптурную композицию «Могила святого Зебальда» (1507 – 1519) так же высоко, как и «Фауста» Гете. Г. Гауптман считает, что «у П. Фишера представлена индивидуальная душа, тонко и субъективно выраженная» [345, s. 346], в его композиции драматурга интересует немецко-восточный синтез, все расчленено в «Могиле святого Зебальда», но и все взаимосвязано. Это, считает Г. Гауптман, «есть вечная тайна художественного творения, незримая гениальность великого индивидуума. Подобно «Фаусту», который, как и художник Возрождения, недостаточно понят, считает Г. Гауптман, у Фишера перемешаны элементы из всех культур и времен, в них прослеживается не только немецкая душа, но и осязаемо восточное изобилие и богатство, это произведение всех произведений» [345, s. 64]. Репродукции П. Фишера, висящие в комнате Генриха, наводят на мысль, что драматург, высоко оценивая творения мастера древности, предлагает по такому же критерию воспринимать и искусство своего героя- литейщика. В душе Генриха воцаряется, хотя и на время, тот синтез, та гармония, которую Г. Гауптман находит у Фишера и Гете.

В горах, куда Генрих следует за Раутенделейн, герой чувствует себя свободным, полным творческих сил и благородных порывов. Прежние антиномии снимаются, внутренние раздоры исчезают, сознание гармонизируется. Г. Гауптман подчеркивает, что такая умиротворенная иллюминация чувств, как он

определяет состояние Генриха, может возникнуть только в горах. Горы, по Г. Гауптману, «безграничны и безбрежны, пропитаны глубокой магией, именно в горах раскрывается истинная суть вещей. Горы – это мир, не имеющий конца, в нем здоровый человеческий дух способен на высшее воспарение» [353, s. 41]. В горах границы мира «могут раздвигаться, человек интуитивно воспринимает другую действительность, <...> ощущает солнечное ликование в душе, воспринимает мировую гармонию» [352, s. 312]. Не случайно в горах Генрих находится в состоянии духовного экстаза. Он повествует о своем творении, которое предстает перед его мысленным взором.

Сила мастерства, сила творчества проявляется в желании Генриха создать колокольный перезвон, игру колоколов. Главным в ней становится звучание, переливы колоколов подобны мощности весеннего грома, новорожденный свет в мире наконец обретет свою форму («ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines, / wie keines Münsters Glockenstube je/ es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles, / an Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich, / <...> die Neugeburt des Lichtes in Welt» [43, s. 145]. Это первая часть грандиозной внутренней фантазмагии Генриха⁴⁶. Ее можно определить как своего рода творческие подступы к свету, который мыслится и как свет души, и как свет прозрения высокого искусства. Мастер Генрих взывает к солнцу, отождествляет себя с ним, говорит о солнечном ликовании, о тех жертвах, которые он готов принести солнцу («Urmutter Sonne! Dein und meine Kinder, <...> Ich opfre Dir mit allem, was ich bin» [43, s. 145]).

Внутреннее движение Генриха – это движение к Солнцу, «к обогащенной сфере сознания» [351, s. 14], – так называет подобное свойство духа драматург. Он писал, что «солнце каждый раз новое, оно есть отражение в высшей степени субъективного духа человека» [351, s.11]. Г. Гауптман вводит особый термин – «солнечное сознание» [351, s. 25], оно свойственно Генриху в тот момент, когда он обращается к великому дневному светилу. Подобное обращение, следовательно, может считаться высшей точкой, апофеозом нового рождения

⁴⁶ Это отклик драматурга на важную для него фразу Новалиса: «Мы есть дети солнца и враги ночи» [348, s. 17].

героя. У него теперь другое восприятие мира – солнечное, иное бытие – «горное», сила творческой фантазии безмерна, глаза открыты и полны солнечного света.

Огромное значение во внутренней структуре драмы приобретает и та песня, о которой Генрих говорит в своем монологе. Она слышится в перезвоне колоколов, созданных воображением героя, они поют о чем-то давно утраченном и забытом («es singt ein Lied, verloren und vergessen»), эту песню знает каждый, но не слышит ее, звучание песни особое – это то боль соловья, то смех голубя, от нее ломается лед в человеческой груди, уходят ненависть, злоба, ярость, все растворяется в горячих, горячих, горячих слезах («zerschmelzt in heißen, heißen, heißen Tränen»). В литературоведении закрепились точка зрения, что Г. Гауптман намеренно не вносит ясность в саму идею песни, только М. Шнайдевин высказывает предположение, что «в данном случае речь идет о мировых улучшениях в целом» [438, с. 58]. Думается, что в данном случае надо вести речь не столько об абстрактно понимаемом всеобщем счастье, хотя нечто подобное вполне ощутимо в речах мастера-литейщика, сколько о центральной мысли самого драматурга о возвращении мира к своим начальным истокам – к «Wiederkunft». Тогда (и только тогда!) колокола сами начнут звучать, мир обновится, боги найдут золотой диск и будут им играть.

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

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

В литературоведческих работах данный «солнечный» монолог героя Г. Гауптмана отмечается как один из тех, которые связаны с солярным культом немецкого драматурга. В некоторой степени это действительно так, однако

подобные трактовки требуют корректировки, дополнения и уточнения. В первую очередь необходимо обратить внимание на то, что подобные «солнечные» монологи не совсем подходят под определение культа. В них драматург поэтически воплощает те признаки и принципы индивидуальной религии, о которой он говорил в своих автобиографических работах и теоретических сочинениях. Следует иметь в виду и тот факт, что К. Штерн, книгу которого «Исчезновение и становление» часто упоминает Г. Гауптман, приводит примеры так называемых «солнечных героев – это Будда, Зороастр, Геркулес, Бальдер, Зигфрид, Христос, все они воплощают древний миф о природе, борьбу света с тьмой» [266, с. 237]. К таким «солнечным» героям следует отнести и мастера-литейщика, тем более что он весьма недвусмысленно называется в драме Бальдером, мечтающим создать храм Солнца высоко в горах⁴⁷. Именно там, как явствует из текста, «солнечный» бог Христос, представленный Г. Гауптманом в образе юноши, засверкает в солнечных лучах во всем своем великолепии. К спасителю люди потянутся именно потому, что он юный, прекрасный, светлый бог, несет им добро, свет и мистическую радость. Восприятие Христа как «солнечного» бога составляет, писал драматург, «важнейший поэтический постулат индивидуальной религии, выявляет <...> ее внутренний солнечный свет, который и есть надземный источник всяких возвышенных чувств» [352, s. 16]. Для Г. Гауптмана таковыми являются в первую очередь сострадание и милосердие – это те этические ценности, посредством которых раскрывается сущность «Philia» и «Sophia». Вполне логично, что герой, тем более герой-творец, литейщик колоколов, мечтающий о всеобщем благоденствии, которое должно воцариться через силу его искусства, должен ими обладать или хотя бы стремиться к их постижению и обретению в своей душе. Предполагается, что

47 Напрашиваются несомненные текстовые параллели с «Кольцом Нибелунгов» Вагнера, образы которого бытуют в сознании Г. Гауптмана. Он писал, что они присутствуют везде, господствуют в его снах, дают о себе знать при пробуждении [353, s. 290]. Действительно, в тексте Вагнера Брюнхильда, пробуждаясь от поцелуя Зигфрида, славит солнце, славит свет, благодаря которым она обрела любовь и новую жизнь: «Здравствуй солнце!/Здравствуй, свет!/Здравствуй, радостный день!» [100, с. 288]. Зигфрид, упоенный любовью Брюнхильды, объят прекрасным бытием: «Славен день,/Славно солнце,/что нам горит!/ Славен свет, что из ночи восстал» [100, с. 298]. Зигфрид и Брюнхильда, воспринимая своё взаимное чувство как слияние с божественным универсумом, поют о его красоте, о радости собственных ощущений: «Одно и Всё/ Страсти сиянье/ Смерти восторг» [100, с. 299].

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

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

На первый взгляд, пастор говорит вполне разумные вещи: мастер забыл о своем долге перед ближними, дети страдают, плачут без него, жестокосердие литейщика безмерно. Ответ Генриха предельно эгоистичен. Он отвечает пастору, что сочувствует своим близким, но ничего не может поделать, живет любовью, ею обновлен, жаждет творить («In Kummerstunden grübelnd,/ fühl ich ganz: / es jeßt zu linden, ist mir gegeben./ Der ich ganz Liebe bin, in Lieb' erneut <...> » [43, s. 149]). Пастор говорит о раскаянии, которое в будущем непременно почувствует Генрих, на что мастер гордо заявляет, что подобное так же невозможно, как звон колокола, который рухнул в пропасть: «<...> Euren Pfeil bin ich vollaf bewehrt./ So wenig schürft er mir auch nur die Haut,/ als jene Glocke, wißt Ihr, jene alte,/ die abgrunddurst'ge, die hinunterfiel /und unten liegt im See, je wieder klingt» [43, s. 152]. Слова пастора, бесспорно, не могут служить эталоном, восприниматься как необходимый критерий поведения. Для Г. Гауптмана вещания служителей церкви всегда лживы, напыщенны. Напротив, индивидуальная религия Христа, которая противопоставлена официальной, – истинна, правдива уже потому, что ее основные постулаты вырабатываются сердцем. Поэтому в речах пастора, хотя они и могут казаться правильными, нет духовности, нет творческой, субъективной

силы и мощи, тон чрезмерно моральный, даже можно сказать морализаторский, всегда присущий, считал Г. Гауптман, официальной религии.

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

Разговор с пастором позволяет судить о том, что Генрих, в рамках внешнего действия драмы, не придет к третьему необходимому этапу сознания. По Шеллингу, на третьем этапе «рефлексия становится актом воли, обретает способность к трансцендентной абстракции» [253, s. 377]. Под пером Г. Гауптмана вершится чрезвычайно интересный модернистский процесс – теоретические постулаты, бесспорно, значительные и интересные, не могут быть реализованы вне рамок своего теоретического бытия – трансцендентного абстрагирования. Рефлексия, как показывает Г. Гауптман, не может стать актом воли, поскольку герой вовлечен в хаос собственных мыслей и чувств. Жизненный путь героя Г. Гауптмана подобен странствиям Улиса, с которым Ф. Шлегель обобщенно сравнивал все человечество: «Лишь немногие достигают Итаки, если у кого-нибудь и достанет сил для бегства с острова Калипсо, то лишь для того, чтобы стать добычей сирен» [258, с. 70].

Такой добычей становится Генрих для себя самого. Он почти полностью отрекается от внутреннего солнца как состояния души. В последних действиях,

как показывает Г. Гауптман, у героя отсутствует иллюзия гармонии, та, которую, как Генрих считал ранее, ему удалось отчасти обрести. Не случайно время суток в четвертом действии – вечер. Для комментирования данного эпизода стоит обратить внимание на восприятие Г. Гауптманом мраморных фигур Микеланджело, воздвигнутых над гробницей Медичи во Флоренции. Г. Гауптман, восхищаясь ими, подчеркивал, что эти фигуры отражают состояние души великого художника. Драматургу близко то восприятие мраморных статуй, о котором повествует И. Тэн. Он, размышляя о вопросе, связанном с подражанием искусства природе, писал, что «данные величественные фигуры Микеланджело открыл не в природе, а обнаружил в собственном сердце. Чтобы создать их, нужна душа созерцателя, только тогда становится понятна надпись на пьедестале спящей статуи: «Не буди меня, говори тише!» – это то, что философия называет сущностью вещей» [228, с. 23]. Сущность вещей для Г. Гауптмана равна сущности души. Он воспринимает День Микеланджело как «свободного солнечного гиганта, Ночь – красивая, тяжелая и глубокая, Утро – наполовину сестра Ночи, Вечер – брат Дня, в Вечере и Утре борются тень и сон с силою Дня» [349, с. 117].

В душе мастера-литейщика вечером происходят сходные борения. Он сам теперь не уверен, является ли он великим мастером. Задает этот вопрос карлику, который помогает ему в работе; в самом тоне, смысловых оттенках, явленных на письме в особом синтаксисе, Г. Гауптман подчеркивает сомнение Генриха, в котором, правда, весьма значительны оттенки самовосхваления: «Bin ich der Meister nicht?». Главным в данном случае становится не слово «мастер», а знак вопроса в конце фразы и отрицание «Nicht». Отрицаний в дальнейшей речи Генриха чрезвычайно много, что является свидетельством глубочайшей внутренней разорванности. Генрих, обращаясь к себе самому, пытается утвердиться в собственном величии, внутренне убедиться, что работа его хороша, но ударным словом оказывается отрицательное наречие «никогда»: «Nie word ich so wie grade jetzt beglückt,/ Nie stimme Hand und Herz so überrein» [43, с. 155].

В литературоведении в целом нет ответа на вопрос, почему Генриху не удается его творение. Исследователи творчества драматурга, обращаясь к драме-сказке «Потонувший колокол», обращают внимание в основном на личную жизненную ситуацию Г. Гауптмана, раскол его брака в момент написания «Потонувшего колокола», пылкую страсть к Ани, как она названа в автобиографическом произведении «Книга страсти». Подобный принцип подсказан самим Г. Гауптманом. Он писал о тесной связи своих работ с личной судьбой, подчеркивал, что сделанные им «намекы могут пролить свет на трактовку его произведений» [344, s. 664]. Действительно, в драме-сказке прослеживается личная ситуация Г. Гауптмана: трагедия с женой Магдой, любовь и расставание с Раутенделейн достаточно ясно намекают и раскрывают трагедию самого драматурга.

Однако есть аспект, который не освещен в литературоведческих работах. Это касается творческой неудачи героя Г. Гауптмана – мастера Генриха. Необходимо принять во внимание выводы и рассуждения драматурга о пластическом искусстве, призвание к которому он чувствовал раньше. Для ваятеля, считает Г. Гауптман, в первую очередь необходимо трудолюбие, а не сила фантазии. Она вызывает в воображении чрезмерно величественные образы, которые не могут воплотиться в жизнь. Г. Гауптман, отказавшись от первоначальной мысли стать скульптором, осознав свое драматургическое призвание, «смог внести в данный вид искусства то, что мешало ему в пластике – воображение и фантазию» [344, s. 527]. Подобное свойственно и его герою – литейщику Генриху. Его замысел слишком грандиозен, для воплощения нужны иные средства, способы и принципы осуществления, а главное, иной подход к миру и людям.

Доказательством является сцена с карликами, данная Г. Гауптманом в начале четвертого действия. Карлики вынуждены помогать Генриху, он заставляет их служить ему. Мастер обращается с карликами повелительно, отдает жесткие, суровые приказы, грозит спалить им бороды, если они не выполнят должным образом работу, считает, что держать карликов надо в страхе. В данном

случае поведение Генриха весьма напоминает действия карлика Альберихта из «Кольца Нибелунгов» Вагнера. Альберихт, осознавая себя господином над всеми существами, превратил их в рабов, бьет своего брата – карлика Миме, заставляя его безоговорочно ему подчиняться. У Вагнера подобные сцены служат доказательством всеобщей надвигающейся мировой катастрофы: Вагнер, как и Шопенгауэр, с которым музыкант познакомился летом 1854 года, «ощущает мировую основу как нечто неблагополучное и бессмысленное, отсюда и возникают у него мотивы отречения, отказ от воли и жизни» [138, с. 36].

Г. Гауптман, при всем своем восхищении Вагнером, преклонении перед его творением «Кольцо Нибелунгов», размышляет не об отречении, а, напротив, о принятии бытия, его духовном радостном наполнении. Правда, внутренний путь к подобному восприятию сложен и тернист. Отрекаясь от солнца души, не чувствуя его света, мастер Генрих вновь, как вначале своего драматического пути, погружен в сумерки сознания. Он понимает, что способен создавать лишь прекрасные части своей работы, но не может соединить их в целое, поскольку в душе его царит подобное разъединение. Одного магического искусства феи Раутенделейн оказалось недостаточно для ощущения глобального Всеединства, необходимо еще и особое внутреннее прозрение. Оно призвано изменить ракурс видения, сделать иной точку отсчета – почувствовать не только творящее Я, но и Я кающееся, тогда, по Г. Гауптману, окажется возможным новый высокоорганизованный амальгамный синтез – индивид поймет волю мира, соединит с ней собственные стремления, с радостью подчинится великому космическому решению.

Последние два действия «Потонувшего колокола» повествуют о возможности этого нового амальгамного слияния. Необходимо иметь в виду оценку Генриха, которую дает ему Водяной. Он говорит о вине мастера («Schuld bleibt Schuld»), о расплате, которая будет равнозначна вине («Schuld in Verdienst, Strafe in Lohn»), о его одежде, которая вся пропитана кровью («Blutig startt Dein») [43, s. 158]. В данной сцене драматически представлено изменение сферы подсознания Генриха, внутренняя работа его мысли, «исследование Я в качестве

монады высшего порядка» – как называет Э. фон Гартман творческого индивидуума [112, с. 142]. Генрих, как сказано в ремарках, грезит с открытыми глазами, что, по Г. Гауптману, равнозначно бессознательному погружению в сон. Он находится на границе сознания, она «чрезвычайно зыбкая, как и разница между мыслимым и немыслимым» [347, s. 249]. Отсутствие четких границ, их намеренная размытость драматически представлена через образ тумана, который, как подчеркивает Г. Гауптман, проникает в отверстие в стене и окутывает все кругом. Из тумана появляется Водяной и предвещает Генриху грядущие беды.

Именно в данный момент Генрих способен ощутить свою тяжелую нравственную вину. Он чувствует раскаяние, как пишет Фихте: «<...> беспокойный, но очень ценный залог нашей более благородной природы <...> неприятное чувство из-за того, что человечность была побеждена» [239, с. 99]. Нечто подобное ощущает в данную минуту и Генрих. Он обретает мистическое знание, в основе которого лежит этический момент – вина перед женою и маленькими детьми. Об этом пытался сказать ему пастор, но его слова имели мало значения для Генриха, в них сквозила мораль, высокий нравственный смысл отсутствовал. Сейчас мастер погружен во мрак бессознательного, из глубины которого невольно всплывают мысли о вине. Она, как писал Э. фон Гартман, «не может быть почерпнута из внешнего восприятия <...> это непосредственное мистическое знание, внушенное только Бессознательным» [112, с. 167], «происходит наполнение сознания тем содержанием, которое независимо от нашей воли всплывает из Бессознательного» [112, с. 252].

Речи Водяного, мыслимого как часть природы, как ее важнейшее первоначало, проникают в подсознание Генриха. Водяной включает Генриха в общую природную связь всех вещей, заставляет слиться с универсумом, услышать его божественный глас, его божественное веление. Речи Водяного подобны, используя образное сравнение Фихте, «оракулу из вечного мира», который «объясняет индивидууму, как он должен приспособиться к порядку духовного единения» [239, с. 654]. Столь сложный психологический процесс, в котором герой становится участником драматических событий собственного Я,

чрезвычайно тонко передается Г. Гауптманом. Генрих спит, сон его беспокоен, поскольку в его сознание, незащищенное и незащищенное в данный момент, проникает трансцендентная истина. Водяной говорит о колоколе, которым играют русалки – дочери Водяного, колокол стремится выплыть из глубины вод наружу. Раздается его звон, гул, Генрих боится подобных звуков. Пророческие речи Водяного передаются Г. Гауптманом в форме экстатического вещания, почти в каждом предложении ставится знак восклицания, придающего смыслу высказывания яркую стилистическую и эмоциональную наполненность. Недаром Генрих мечется во сне, взывает о помощи. Водяной говорит не абстрактно, а обращается напрямую к мастеру: «O wehe, Du, wenn ihre Stimme Dir wieder schall!», вызывая тем самым ощущение четкого присутствия трансцендентного мира. Погребальный звон колокола раздается в душе мастера, музыкальный ритм, слышимый в словах Водяного («Bim! Baum! Bim! Baum!», гармонично сливающийся с неоднократно повторяющимся словом «Traum»), придает им мистическую силу, влияние которой чувствует Генрих. Г. Гауптман творчески осуществляет то, о чем мечтал Р. Вагнер, говоря в работе «Искусство будущего» о «музыкальной поддержке драматического диалога» [100, с. 107]. Водяной как бы намеренно напевно растягивает гласные «а», и их смысловое, музыкальное, лейтмотивное, по Вагнеру, «ein», укрепляя подобным мистическим растягиванием невидимые глазом, но ощутимые музыкально нити между индивидом и космосом. Музыкальность ритма приобретает вселенский размах: «Sie rüttelt, sie lockert und hebt sich vom Grund./ O wehe, Du, wenn ihre Stimme Dir wieder schallt!/ Bim! Baum! /Helfe Dir Gott aus Deinem Traum! /Bin! Baum!/ Bang und schwer, wie wenn der Tod in der Glocke war'!/ Bin! Baum!/ Helfe Dir Gott aus Deinem Traum!» [43, с. 15].

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

горной фантазмагории, тот бог света, поклонение которому возможно только через ощущение внутреннего солнца в своей душе.

Образ внутреннего солнца – один из центральных у Г. Гауптмана. Будучи тесно связанным с понятием новой солнечной религии, он выявляет тот ее значимый аспект, когда бездны темной доселе души героя озаряются солнечными лучами. Такая поэтическая репрезентация наиболее значима в тот момент, когда Генрих, прежде объятый самовосхвалением и самовозвеличиванием, ощущает страдание, сострадание и милосердие. Перед его внутренним взором предстают дети, карабкающиеся на гору и несущие кувшинчик, полный слез их матери. Генрих способен увидеть детей, почувствовать их муки, воспринять душевную боль своей жены Магды только после своего контакта с трансцендентным миром, явленным посредством пугающих речей Водяного. Раутенделейн, находясь рядом с Генрихом, не видит ничего – это его личное, душевное видение, голос совести, та стрела раскаяния, которая теперь почти смертельно ранит мастера-литейщика. Осознание Генрихом своей вины передаются Г. Гауптманом через звуки – звоном колокола, его слышит только мастер-литейщик, колокол входит во внутренний мир его сущности, является, используя термин Г. Зиммеля, тем камертоном, на который в дальнейшем будет настраиваться существование Генриха. Образ колокола наполняется конкретным содержанием, связывается с подсознательной, внутренней, а значит, по Г. Гауптману, мистической жизнью героя.

В финальных сценах наиболее ощущается концепция новой религии Г. Гауптмана. Кажется, что его герой полностью отошел от центра – от воли божественной любви, от того сияющего в лучах солнца Христа, который столь ярко представал в его видении. Но чем больше Генрих погружается во тьму собственных деяний (возвращение к людям, попытка физической расправы с ними, смерть Магды, утрата Раутенделейн), тем сильнее у него желание исправить то, что исправлению не подлежит. Однако такое желание приводит Генриха к истинному религиозному мышлению, к тому, как писал Шлейермахер, которому «нельзя научиться, оно проступает изнутри в качестве высшего, первичного знания» [260, с. 70].

Время суток последней сцены – ночь, тот самый час, как считал Г. Гауптман, когда наиболее возможна смерть. В целом литературоведы не придерживаются конкретной точки зрения на финал произведения, лишь в достаточно ранних работах о Г. Гауптмане подчеркивается, что «последние реплики произносит умирающий человек» [394, s. 266]. Между тем трактовка пятого действия, являющегося наиболее туманным, как оно определяется исследователями, позволяет сделать весомые выводы о сути новой религии Г. Гауптмана, наиболее полно представить его философию человека и мира. Генрих вновь появляется в горах, он бледен и растерян, как и раньше, мечтает о духовном воспарении. Однако сейчас его желания слабо выражены, не случайно он почти сразу же соглашается с Виттихой о невозможности их осуществления. Слова Виттихи полны пророческого смысла. Она говорит, что Генрих был могучим ростком, но его рост остановился, он был призван к делу, но не стал избранником. Она предлагает Генриху три кубка с вином – белый, красный и золотой, в одном – сила, в другом – небесный дух, но кто выпил первые два, должен выпить и третий.

Русский исследователь творчества Г. Гауптмана А. А. Измайлов, трактуя драму-сказку с точки зрения ницшеанских мотивов, видит в кубках с вином аналогию с «Заратустрой», ссылаясь на работу А. Родэ «Г. Гауптман и Ницше». Действительно, в главе «О духе тяжести» Ницше пишет о «густой желтой и алой краске, «их требует <...> вкус, – примешивающий кровь во все цвета. Но кто окрашивает свой дом белой краской, обнаруживает выбеленную душу» [198, с. 304]. Родэ, определяя Генриха как высшего человека в ницшеанском смысле, делает вывод, что белое вино для тех, кто влюблен в призраки, т. е. в бога, красное – сила сверхчеловека, поэтому он и вызывает Раутенделейн как воплощение великого здоровья земли. Желтое – вино мумий, оно носитель смерти. Генрих, поэтому, уходит в вечную ночь, в ничто [215, с. 29].

Трактовка образа мастера-литейщика в качестве сверхчеловека Ницше не представляется верной. Г. Гауптман с самого начала отрицал влияние Ницше на драму «Потонувший колокол», определял Ницше как «писателя, погибшего в

чрезмерной любви к абсолюту» [353, s. 180]. Немецкий драматург называет Ницше основателем новой религии, «Рождение трагедии» – эпохальной книгой, но Г. Гауптману не хватает в ней «чувственности, естественности, созидательной любви» [344, s. 137]. Главным недостатком Ницше для Г. Гауптмана является «отсутствие страдания и сострадания к людям, именно подобные чувства ведут к новому рождению, к жизни в любви» [344, s. 216]. Как видно, у Ницше немецкий драматург не находит того, что является центром его драмы- сказки – идеи нового рождения, обретающей драматическую силу и мощь благодаря глубокому постижению Г. Гауптманом философских принципов «Philia» и «Sophia». Идея нового рождения, как известно, провозглашается в произведениях Ницше, но для Г. Гауптмана изложение Ницше абстрактное, холодное, болезненное. Думается, что данные рассуждения Г. Гауптмана не дают основания говорить о мастере Генрихе как о сверхчеловеке, который, разочаровавшись в мире и в себе самом, внутренне готов к смерти.

Напротив, финал «Потонувшего колокола» может прочитываться как апофеоз жизни, ее торжества над небытием. Смерть, по Г. Гауптману, это становление, тот великий момент, когда происходит гармоничное слияние «Wiederkunft» и «Wiedergeburt»⁴⁸. Необходимо учитывать и значение древней символики числа три, с которой был знаком Г. Гауптман. В «три сказывается неизменяемая суть мира, идея вечного круговорота противоположностей, это число вечного становления, генеральное направление природы» [284, s. 246]. В «три» для Г. Гауптмана воплощается «Wiedergeburt», а в разных цветах вина – «Wiederkunft», когда «надо перечеркнуть себя прежнего и обрести себя иного, стать "tabula rasa"» [353, s. 338]. «Три» соединяет Генриха и Раутенделейн незримыми мистическими узами, которые крепче, чем те, которые содержались в магическом круге и питье жизни. Раутенделейн поет песню о трех яблоках: съела белое и стала бледная, съела желтое – стала богатая, съела розово-красное – стала

48 Лейбницевская мысль о всеобщем становлении, о великой метаморфозе в середине XIX века оживает под пером Баховена. Он, описывая гробницы, древние погребальные надписи, представляет их как мир жизни. В доказательство Баховен приводит распространённое в Коринфской области, в Сикионе, могильное изречение: «XALPE - Радуйся! Прощай!» [284, s. 412].

мертвая. Генрих пьет из трех кубков – белого, красного и желтого. Кажется, что удел и феи, и мастера-литейщика общий – уход в небытие. Раутенделейн называет себя мертвой невестой Водяного, у Генриха нет ни физических, ни душевных сил для какой-либо борьбы. В конце четвертого действия Раутенделейн, глядя вслед Генриху, произносит слово «Vorbei» – все прошло, миновало. Генрих, возвращаясь в горы, испытывает сходные чувства и, подобно Раутенделейн, говорит: «Das ist vorbei». Фея в свою очередь несколько раз повторяет «vorbei, vorbei». Слово звучит как своеобразный рефрен, как оценка и анализ ситуации: Генрих должен умереть, Раутенделейн стала женой Водяного, бледной, несчастной русалкой. Между тем, учитывая идею становления, представленную в драме, и природную символику числа «три», можно прийти к прямо противоположным выводам – к мысли об обновлении, будущем новом рождении, новом возвращении.

Раутенделейн, погрузившись вглубь колодца, соприкасается с низшей ступенькой природного сознания – с сыростью, влагой, которые являются одновременно творческой, созидательной силой⁴⁹. Из темноты, глубины происходит медленный рост, движение к свету, новой жизни. Подобно фее, Генрих погружается в самый низ – в холод смерти. Он констатирует приближение ночи, которую все хотят избежать: «jetzt kommt die Nacht, die alles fliehen will». Однако Раутенделейн, немного пробуждаясь от своей апатии, восклицает, что восходит солнце: «Die Sonne kommt». Генрих, проникаясь сознанием ее правоты, повторяет за ней: «Die Sonne». Подобный повтор – важный знак: Генрих теперь ясно понимает, что вина целиком лежит на нем одном. Раутенделейн ощущает его раскаяние и произносит в радостном упоении его имя: «Heinrich». В данный момент они полностью понимают друг друга и, что важно, соединяются с универсумом прочными узами. Раутенделейн обнимает Генриха, как бы желая

49 Так, Баховен, ведя речь о болотной жизни, видит в ней творческие силы вечного круговорота. Он приводит в пример судьбу Окна - Медлителя. Это старик, находящийся в царстве мёртвых, он плетёт канат, который поедает осёл. Но работа Окна, кажущаяся бессмысленной, представляет для Баховена вечный процесс творения: из бесформенности в форму, из несовершенства к совершенству. Поэтому, считает Баховен, необходимо постичь болотную жизнь, из которой берёт начало верёвка Окна. Это творческие силы вечного круговорота, ростки из тёмной болотной глубины тянутся к свету дня. Поэтому работа Окна необходима. Она представляет первоначальную, низшую, стадию творения, ту, без которой невозможна высшая [283, s. 310, 316, 319, 324].

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

2.4. Философская драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер». Соподчинение этического просветления и творческого вдохновения художника.

В произведении Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» («Michael Kramer», 1900) речь идет о двух художниках – отце, имя которого вынесено в заглавие, и его сыне Арнольде. Старший Крамер – преуспевающий художник, для которого работа – главное, трудолюбия и неустанных занятий требует он и от сына. Арнольд наделен огромным талантом, но не пишет картины. Думы о несчастной любви к трактирщице Лизе, издевательства филистеров, непонимание домашних, кажущееся пренебрежение отца приводят Арнольда к мысли о самоубийстве.

Крамер перед гробом сына осознает собственную неправоту, преклоняется перед величием и духовной красотой Арнольда, предполагается, что Крамер закончит картину, которая столь долго не удавалась ему.

Содержание произведения, статус двух главных героев возводит «Михаэля Крамера» в разряд романтических драм о художниках («Künstlerdrama»). Такого мнения большинства исследователей и с этим трудно не согласиться. Параллели с произведениями романтической эпохи, в которой главной фигурой является личность художника-творца, кажутся бесспорными. Г. Гауптман почитает опыт прошлого – воззрения романтиков на творчество. Главенствующая роль искусства, свобода человеческого духа, проявляемая посредством творения, приводят к тому, что « <...> образ художника становится предметом художественного изображения и писательской рефлексии <...> такого массивного вторжения и распространения художественной саморефлексии не знали предшествующие литературные эпохи» [154, с. 558]. При этом необходимо учесть следующее. Возвращение к идеалам романтической Иены приводит Г. Гауптмана к их пересмотру, сильнейшая духовная причастность согласуется с достаточно сильной дистанцией от них, внутренняя приверженность романтическому мышлению, собственный романтический дух создают возможности для переработки важнейших романтических постулатов. Однако именно данная переработка позволяет увидеть движение модерна, которое У. Бек, к примеру, связывает с «непрерывным развитием, в нем обнаруживаются свои противоречия, они устраняются, но создаются новые<...> реконструкция прошлого приводит к его модернизации – выходу за пределы старого» [288, с. 230].

Такой модернистский «выход» обнаруживается в драме Г. Гауптмана в первую очередь в своеобразном отказе от расшифровки жанра – Г. Гауптман называет «Михаэля Крамера» драмой. Между тем кажущаяся узость жанрового определения (драма, а не драма-сказка, не фамильная катастрофа, не социальная драма, как часто уточнял Г. Гауптман) способствует расширению его границ.

Драма одного (Михаэля Крамера) раздвигается до драмы мира, до вселенской драмы, личностная экзистенция сливается с бесконечным космическим бытиём⁵⁰.

Следует отметить, что Г. Гауптман фокусирует внимание на жанре, который, за редким исключением, не реализовался в романтизме. Как замечает Курциус, «драма, изображающая человеческое бытие в его отношении к мировому ходу, <...> связывающая человека с Космосом и его религиозными силами, вводит в возвышенное единство нравственных рамок, драма всегда антропологична» [302, s. 152]. Вероятно, подобной антропологичности не хватало романтическим юным героям-энтузиастам, которые представляли себя и объектом, и субъектом мира. Такова была в целом сущность романтического искусства, в котором мир являл себя только посредством преломления в романтической душе. Итогом подобного преломления стало то, что А. В. Карельский называет «парением в высотах»: «Романтики <...> пренебрегли ближним своим <...> Эмпедокл у Гельдерлина, окруженный холодом одиночества на вершине горы Этны, восклицает: "Людей я любил не по-человечьи"» [152, с.10].

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

⁵⁰ Наиболее интересными кажутся исследования П. Шимана (1876 - 1944). Формирующаяся на его глазах новая драма тонко им прочувствована, её будущая дорога пророчески им предсказана. Он подчёркивает всеобщность, всесторонность в новой драме. Для Шимана в этом смысле Г. Гауптман является драматургом-первооткрывателем, который в любом своём творении стремится постигнуть суть бытия. В «Михаэле Крамере» подобное постижение связано со смертью, перед лицом которой драматический конфликт разрешается. Шиман именно такое разрешение считает чрезвычайно существенным, оно придаёт драме Г. Гауптмана всеобщность, соединяет по широте охвата и глобализации проблем с античной и классической трагедией (Paul Schieman. *Auf dem Wege zum neuen Drama*. Leipzig, 1912).

возобновление разговора бессмысленно, проблема, представленная на том же уровне, вписанная в сходный смысловой контекст, решается не будет, способ мышления, ракурс видения должен изменить направление.

Таким направлением для Г. Гауптмана становится специфический цветовой колорит. Именно через него может быть расшифрован тот скрытый смысл, который, к примеру, П. Рикер предлагает всегда усматривать за очевидным: «Всегда интерпретации подвержен скрытый смысл. Он требует такой расшифровки, которая высвечивается через обращение к традиции<...> посредством традиции отягощенный временем скрытый смысл проясняется» [422, s. 56]. Благодаря цвету и связанному с ним свету постигаются в нерасторжимом единстве и прежние романтические постулаты, и современные драматургу натуралистические воззрения. Цвет в рамках драматического действия приобретает характер бытийной категории, литературный процесс предстает как единое целое, «цветовые» размышления переходят друг в друга, самопостигаются и самореализуются. Благодаря цвету драматически высвечивается проблема самообоснования модерна, которая, по мысли Ю. Хабермаса, «тесно связана с нормативностью, которую модерн черпает из самого себя» [339, с. 11].

Такой нормативностью является цветное мышление, которое для культурного мира конца XIX – начала XX вв. стало одним из способов осознания вечных философских вопросов, связанных с постижением сущности мира и человека. Можно выделить две традиции, благодаря которым проясняется «отягощенный временем» «цветовой» смысл. Это так называемая «черно-белая» традиция. Она, имеющая глубинные истоки в Античности, определялась положениями Платона о «восприятии противоположностей вселенной как чередования дня и ночи, в которых скрыта бытийная черно-белая космическая суть» [299, s. 45]. В модернистскую эпоху размышления Платона трансформируются в мысль о цвете как высоком символе человеческого духа: Баховен, придерживаясь античной установки, усматривает в мире и человеке «два противоположных начала – черные и белые, им все подвластно, так называемая цветная яркость есть иллюзия» [299, s. 79]. В аспекте этих размышлений выводы

автора «Заката Европы» выглядят своеобразно. Он, как известно, отрицая значение Античности и в некоторой степени Средневековья, тем не менее достаточно подробно останавливается на цветовых переливах их художественного языка. О. Шпенглер, отказывая античному искусству в становлении, называет языческие краски болтливо-веселыми. Шпенглер выделяет в Античности желтые, красные, белые оттенки, для него они являются цветами переднего плана, «им противостоят католические (темно-зеленый цвет судьбы на полотнах Грюневальда) и протестантские – коричневый – глубокий цвет мысли у Рембрандта» [264, с. 504].

Противоположная «цветная» традиция корнями также уходит в Античность. Она определяется мощной цветовой мыслью древних пифагорейцев, которые воспринимали музыкальную октаву в различной цветовой гамме и закрепляли ее мистическое значение в «"Тетраксисе" – тайном знании, выявляющем цветовую душу мира и человека, связанную с потоком разрушения и становления, жизни и смерти» [423, с. 303]. Эту традицию, глобально осмысленную и модернизированную Гете, можно определить как «репрезентацию скрытой реальности». Такое определение мировоззренческим установкам романтиков дает Р. Рорти: «<...>они обращаются к таинственной способности воображения, раскрывают то, что внутри нас» [427, с. 235]. Выявление «скрытой реальности» в «Учении о цвете» Гете, названном Т. Манном романом европейской мысли⁵¹, проявляется в чрезвычайном расширении «цветовой» концепции, толкования ее как психологического феномена. Гете пишет Шиллеру, что он «берется за свой труд в пасмурный день, в безрадостный и серый», скорбит, что «из современников только Шиллер вполне понимает его» [127, с. 56]. Причисляя Ньютона за отсутствие поэтического восприятия, Гете называл его «колдуном, похитившим семицветную принцессу, которую он заточил в холод и мрак математических формул» [326, с. 105].

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

Романтики, вслед за Гете, ориентируются на «цветовую» традицию, продолжают, применяя образный язык их мэтра, освобождение семицветной принцессы. Так, Л. Тик считает, что «через краски с нами говорит дух природы, это язык мирового духа, различные цвета – это отдельные звуки его речи<...> нас пронзает тайная магическая радость, словно мы узнаем самих себя и вновь с бесконечным блаженством ощущаем некое забытое духовное родство» [229, с. 80].

Как видно, благодаря цветовому мышлению ощутима связь разных эпох. Обладая богатой истолкованностью, оно являет себя в рамках традиции, подвластной тому внутреннему движению, сущность которого передается словом «Transfer». Благодаря трансферу создается вневременной текст модерна, критерием которого является непрестанный пересмотр традиции, осмысление прошлого с современных позиций. Традиция, берущая начало в глубине веков, подвергается такой модернизации, которая в каждую следующую микроэпоху модерна, начиная с середины XVIII столетия, приводит, как точно почувствовал У. Бек, «к размыванию границ старого и созданию нового» [288, с. 67]. Такое «размывание» и «создание» способствуют возникновению на рубеже XIX – XX вв. новых художественных «цветовых» конструкций.

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

Цветовая метафорика модерна закрепляется на рубеже веков в теоретических постулатах натуралистов. Так, О. Брам отмечал в классической игре отсутствие неуловимых внутренних эффектов. Их надлежит развить в

современности, ориентируясь на точку зрения Гете о цвете как поэзии мысли. Цвет для драматургов рубежной эпохи «необходим для изображения душевных переживаний, скрытых чувств, которые могут восприниматься как «темные», «белые» и «цветные», являются принадлежностью немой сцены, становятся поворотным пунктом для всего действия. Цвет, прочувствованный через свет, составляет внутренний колорит всего произведения» [410, s. 278]. Цвет в драме сводит на нет принцип пирамиды (термин Г. Фрайтага), главными составляющими которой были экспозиция, развитие действия, кульминация и развязка. Драматическое повествование, благодаря цветовому насыщению, становится единым целым, перестает «пирамидно» делиться. Не случайно А. Хольц выявлял бесконечные, ежесекундные изменения во внутреннем состоянии персонажей, которые «могут быть черными и белыми, а могут и цветными» [371, s. 72]. Хольц сопоставляет с ними особый внутренний ритм произведения – он должен быть «цветным». Поэтому, например, первое издание его «Фантазиуса» «не светилось и не искрилось, в нем был только черно-белый ритм, краски отсутствовали» [371, s. 296].

Не менее важен цвет и для драматургов Вены. Гофмансталь утверждал, что произведения искусства должны стать зримыми – насыщенными цветом и светом. В цвете он видит стержень духовного существования, а свет способствует его проявлению. Поэтому задача поэта сходна с задачей художника – использовать слова так, чтобы возникли цветовые эффекты, которые создают лирическое настроение. Фон драм Гофмансталя в высшей степени «живописный, в них ощутимо орнаментальное начало, благодаря цвету внешняя статичность драмы приобретает внутреннюю динамичность»⁵² [246, с. 209].

Творчество Г. Гауптмана вбирает в себя достижения культурной мысли прошлого, его свето-цветовую философию. Драматургу оказываются близки выводы пифагорейцев, бытийная концепция Платона, интересны рассуждения Гете, исследования современников: Хольца, соединяющего воедино цвет, свет и

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

ритм, поэтические принципы Гофмансталя, определяющие живописный фон драм. Г. Гауптман, затрагивая глубокие философские вопросы в своих творениях, решает их посредством сложных в психологическом плане цветовых переходов и сочетаний, благодаря чему внутреннее действие его драм высвечивается особым светом – светом писательской души и писательской интуиции.

Главной фигурой для Г. Гауптмана стал великий венецианец Тинторетто. Ему немецкий писатель посвящает отдельный очерк, в котором «развернута философия оксюморонных «живых парностей» бытия» [182, с. 97]. Г. Гауптман оценивает Тинторетто как великого современного рубежного мыслителя. Называя его сыном красок, подчеркивая, что «краски Тинторетто проникают во все, горят огнем» [354, s. 16], Г. Гауптман не сомневается, что Тинторетто подобному колориту научила Венеция. Среди красок венецианского художника Г. Гауптман, в согласии с позицией своего времени, выделяет черные и белые. В них «заложен глубинный смысл, выявляется проблема светотени, возникает особая драма, в которой раскрывается то состояние мира, в котором нет победы ни в преисподней, ни на небе» [354, s. 25]. Не случайно сам драматург предлагает своим героям следовать по мистическому тинктурному пути – через темноту к сияющему свету, когда «персонаж несет свою единственную лампу и освещает ею свой путь» [346, s. 52]. Г. Гауптману близко восприятие Тинторетто вселенной как «Purgatorium, некое срединное положение между Аидом и Олимпом, Адом и Раем» [354, s. 25], когда «ночь освещается светом, значим в равной мере мрак и свет» [354, s. 42]. Г. Гауптману при взгляде на картины Тинторетто приходит на ум известное высказывание гетевского Мефистофеля: «Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar». Оно выражает доверие Тинторетто к ночи, то доверие, которое ведет к особой белизне, сияющему свету [354, s. 11].

Г. Гауптман неоднократно говорил о сходстве между драматургом и художником: оба смешивают краски, только художник производит подобное смешение зримо – на холсте, а драматург – скрыто, в душе персонажа. Оба они, по Г. Гауптману, являются медиумами, их главная задача – показ и выявление непостижимого. Но оно не должно быть полностью раскрыто, можно лишь

приблизиться к его пониманию. В связи с этим у Тинторетто Г. Гауптман находит чрезвычайно интересный прием – эманацию. Мистический процесс эманации, осознаваемый как излучение божественного света, внутренне ощущаемый, духовно постигаемый, связывается в творческих размышлениях Г. Гауптмана о Тинторетто со специфическим венецианским золотым фоном. Немецким драматургом Тинторетто мыслится как «художник-романтик», поскольку на его картинах, как и в романтическую эпоху, «пламенеет божественное излучение, <...> творческий экстаз, который и порождает великие творения» [354, s. 19].

«Цветовыми» можно назвать все драмы Г. Гауптмана, однако «Михаэль Крамер» является наиболее ярким тому примером. Цветовая палитра проступает через черные и белые оттенки, через разнообразные их сочетания, драма Г. Гауптмана наполняется тем «цветовым» психологическим смыслом, выводимым Гете из своего «Учения о цвете», приобретает в итоге тот «медиум смысла», который, с точки зрения Н. Лумана, «являет себя во времени» [396, s. 17]. В первую очередь обращает на себя внимание посвящение – памяти друга Гуго-Эрнста Шмидта. Он был товарищем драматурга в художественной школе, которая, как писал Г. Гауптман, «стала тем фундаментом, на который в дальнейшем опирался его дух» [344, s. 370]. Истоком «Михаэля Крамера», следовательно, являются воспоминания драматурга о годах, проведенных в художественной школе, именно они способствуют размышлениям о творчестве в целом, о роли и значении художника в частности. Такие воспоминания можно назвать одним из первых пластов «медиума смысла», являющего себя во времени: прошлое осмысливается из горизонта нового времени, того, когда создается драма «Михаэль Крамер». Поэтому и сам текст оказывается вневременным, таковым его делает «медиум смысла», тот его пласт, который позволяет воспоминаниям прорваться наружу, обрести драматическую форму.

Второй смысловой пласт концептуально связан с эпохой романтизма, с глубоким проникновением в нее, со стремлением разобраться в тех вопросах, которые, по мысли Г. Гауптмана, остались без ответа. Главным из них является

вопрос о сущности творчества, о внутренней установке художника-творца. В этой связи обращают на себя внимание художники, выведенные в драме Г. Гауптмана: они кажутся несколько странными – не создают картины. Возникает вопрос: почему Крамер-старший в течение семи лет мечтает закончить большое полотно на сюжет о «человеке в терновом венце», но не делает этого? Похожая ситуация у Арнольда: он имеет талант, «искру», как определяет его дарование Крамер-старший, но, подобно своему отцу, не пишет ничего. Получается, что драма о художниках повествует об отсутствии творчества, вдохновения, о разрушении, а не о созидании.

Между тем скрытое прочтение произведения позволяет прийти к несколько иным выводам. Необходимо поставить вопрос по-другому: почему художник не может творить. Ответ на него может быть дан, если исследовать религиозный феномен драмы Г. Гауптмана, тот, который, поэтически раскрываясь посредством света и цвета, конституирует содержательный центр этики немецкого драматурга. В литературоведении о мистической сущности драматических творений Г. Гауптмана речь велась давно⁵³. В этом смысле наибольший интерес вызывает работа М. Фик, которая говорит о световой символике в произведениях немецкого драматурга, обращает особое внимание на световые сцены, на их цветовое художественное решение [315, s. 232]. Однако М. Фик имеет в виду так называемые ненатуралистические творения Г. Гауптмана, не указывая при этом на «Михаэля Крамера», и не разбирая его как текст, написанный художником-мистиком. По этому поводу можно сказать следующее. Поэтические категории света и цвета значимы во всех драмах Г. Гауптмана, каждая из которых в равной степени может быть названа и натуралистической и религиозно-мистической. «Михаэль Крамер» в этом смысле не является исключением, но, будучи драмой, в которой главными героями выступают художники, предоставляет более богатый

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

материал для исследования светлоцветовой колористики. В данном случае она ощущается как своеобразная передача внутреннего авторского слова, как приватный драматический разговор о феномене религиозности. В самом значении слова «феномен» скрывается связь со светом (от греческого «*phainomenon*» – являющийся, кажущийся, становящийся видимым), нечто, что подлежит освещению, высвечиванию. Феномен выявляет бытие света, Хайдеггер называет феномен сущим, тем, «что кажет себя и из себя самым разным образом» [244, с. 56]. Феномен религиозности должен высветиться, стать сущим, раскрыть свое многообразное световое бытие. Четыре драматических действия «Михаэля Крамера» фиксируют подобное раскрытие.

Первое действие дает драматическую цветовую установку – зимнее, сумрачное утро, около девяти часов, еще темно, на столе горит лампа. Г. Гауптман писал, что «при виде старой лампы им овладевает томление, свет, исходящей от нее, навеивает воспоминания о дружбе, о несостоявшейся любви» [344, с. 429]. При свете лампы Михалина – сестра Арнольда – разговаривает с матерью о брате и об отце. Это сумеречная беседа, навеянная темным зимним утром, беседа, которая ничего не проясняет, лишь доставляет внутреннюю боль и Михалине и госпоже Крамер. Жена художника берет сторону сына, говорит, что Арнольд боится отца, мальчик несчастен, нездоров от рождения. Михалина сетует, что отец чувствует себя в доме как чужой, самые близкие оказываются самыми далекими. Лампа высветила страхи людей, показала сумерки души, озарила своим искусственным светом серое, неприглядное настоящее, навеяла воспоминания о прошлом – недаром служанка Берта сообщает о приходе Лахмана. Прежде он был поклонником Михалины, учеником и сильнейшим почитателем ее отца. Прежде чем он входит, лампу тушат – просветление пасмурного зимнего утра отчасти способствует просветлению человеческой души, представленной в тексте драмы как изменение темы разговора, – прежняя беседа о сложных, запутанных, семейных отношениях сменяется диалогическими размышлениями, касающимися искусства, роли художника в мире.

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

Художник Михаэль Крамер по-филистерски регламентирован, уравновешен, приземлен, предстает под пером Г. Гауптмана в качестве барочного персонажа. Такой персонаж является плодом драматической рефлексии Г. Гауптмана, определяемой особым впечатлением от творчества Тинторетто. Немецкий драматург считает, что «художник изображает барочного персонажа при помощи изломанных линий, а трагический писатель призван выявить изломанную душу» [354, s. 56]. Не случайно Г. Гауптман в ремарках подчеркивает, что Крамер производит странное впечатление, это фигура явно значительная, но больше отталкивающая, чем привлекательная. Во внешности художника два цвета – черный и белый (волосы черные с белыми прядями, одежда черная), полутона отсутствуют. Речи Крамера пронизаны филистерским духом: сына называет негодяем, советует всем работать (повторяет слово «arbeiten» четыре раза в своем небольшом монологе), утверждает, что работа – это и есть жизнь, работать надо добросовестно, необходимо исполнять свой долг («Pflichten, Pflichten, das ist die Hauptsache»), главное – осознать всю серьезность жизни («das Leben erkennen im ganzen Ernst»). Подобные речи странно звучат в устах художника, нет слов о вдохновении, о творческом призвании. Не случайно Г. Гауптман вводит Михаэля Крамера в текст особым образом, приземленным, крайне унижительным для творческой натуры: художник сидит на софе и подписывает бумаги, в его кабинете находятся всевозможные предметы, но

только не кисти и краски. Создается ощущение изломанности во всем, а гнутые стулья на переднем плане представлены как символ подобной изломанности.

Обращает на себя внимание то, что атмосфера всей драмы, вплоть до финального, четвертого действия – темная, мрачная. Подобный темный фон наиболее ярко прослеживается во втором действии, в котором Г. Гауптман показывает встречу отца и сына. Между ними существует как достаточно сильное «цветовое» внешнее сходство, так и внутреннее «цветовое» различие. Оба они темноволосые, их глаза горят огнем, который столь пугает трактирщицу Лизу. Внешность у обоих Крамеров несуразная, нескладная, в одежде преобладают черные оттенки, но указывается, что рубашка старшего Крамера накрахмалена, предполагается, что она белая. Арнольд приходит на встречу с отцом в красном галстуке. Этот галстук выделяется как яркое, цветное пятно на общем серо-голубом фоне: занавес, скрывающий мастерскую, серый, стены голубовато-серого оттенка, гипсовые слепки, один из которых представляет собой маску Бетховена, как бы окутывают пространство мертвым, голубоватым сиянием. Бледный луч этого мертвого сияния пронзает души людей – они закрыты и для мира, и друг для друга, и для себя самих. Подобная закрытость души у Михаэля Крамера внешне проявляется в том, что он плотно прикрывает окно, хотя день серый и мрачный, но Крамер не допускает проникновения света в помещение и без того достаточно унылое. Арнольд на протяжении разговора с отцом старается не смотреть на него, торопится уйти, на лице у него застыло упрямство, отвращение и страх. Крамер пытается вызвать сына на откровенность, предлагает ему взять его в товарищи, протягивает руку, хочет сгладить противоположности, устранить недоразумения. Однако он замечает красный галстук сына, для Крамера – это знак беспутной жизни, поэтому он говорит, чтобы Арнольд снял его. В речах Крамера сквозит та незыблемость и правильность, которую не может принять Арнольд. В данном случае Михаэль Крамер подобен Мартину Лютеру, поскольку охвачен «*fixe idee*», которая, считает Г. Гауптман, составляет саму сущность фанатизма [353, s. 178]. Крамер, не понимающий в полной мере ни себя, ни сына, требует от Арнольда абсолютной правды – Арнольд обязан сказать, что он провел прошлую

ночь не с приятелем, а в трактире Лизы. Абсолютной правды не бывает, утверждает Г. Гауптман, «человек, поглощенный ею, не знает ни сомнений, ни истиной жалости» [353, s. 178]. Крамер невольно подавляет в сыне всякую радость жизни, хочет видеть в нем аскета, а не олимпийца, каковым для Г. Гауптмана является всякий талантливый художник⁵⁴. Крамер, любя сына, ведет себя как греческий Периандр⁵⁵. Не желая понимать смущения Арнольда, не задумываясь о том, что понимание не может быть достигнуто столь быстро, отец прогоняет сына. Старший Крамер не в состоянии помочь Арнольду в страшный час полуночи, «в жуткий час вопиющей темноты» [345, s. 90].

Третье действие вновь протекает под знаком смешения цветов – в ремарках сказано, что сейчас вечерние сумерки – они царят в сердцах почти всех людей, темная ночь воцарилась в сердце Арнольда. Но в трактире отца Лизы все дышит белизной. Белизна является свидетельством бездуховности, филистерства, отрешенности от людских страданий. Действие происходит в пивной, в ней все блестит, краны ярко вычищены, дверь стеклянная, Лиза в белом фартуке, она ждет тех, кто назовет Арнольда «маляром», «грифелем», «пачкуном», «фатальным Крамером». Так говорят о нем пьяные гости, их забавляет влюбленность Арнольда, его гнев и недовольство.

Данная сцена образует идейный центр драмы. Под пером Г. Гауптмана происходит сложное драматическое сцепление пространственно-временных категорий. Романтическая мысль об их непременно слиянии⁵⁶ драматически осмысливается Г. Гауптманом, они воссоздаются так, как были представлены на

54 Олимпийцы – особое понятие для Г. Гауптмана. Он считает, что ими и создаётся великое искусство. Олимпийцами немецкий драматург называет Данте, Гёте, Бетховена, грандиозная гробница Медичи, сотворённая Микельанджело, мыслится Г. Гауптманом как «непревзойдённое творение истинного олимпийца», «храм вечной радости, в ней мистерия смерти и великая ей преданность» [347, s. 903]. Г. Гауптман соединяет воедино имена олимпийцев Микельанджело и Тинторетто, поскольку «у них душа выступает наружу... всё дышит таким величием, которое трудно выносить» [354, s. 524].

55 Г. Гауптман вспоминает Периандра, подчёркивает, что античная традиция причисляла его к семи мудрецам, поскольку во время правления Периандра Коринф достиг небывалого культурного расцвета. Г. Гауптман подчёркивает, что правитель относился к сыну с беспощадной строгостью, но в то же время со страстной отеческой любовью [348, s. 209].

56 Ф. Шлегель видел сопряжение пространства и времени в конечном и бесконечном, «первое включает в себя второе, антиномии лишь кажущиеся, полностью преодолимые» [258, с.180]. Сходной мысли придерживался и Новалис – подлинный мистик, по убеждению Г. Гейне. Новалис писал во «Фрагментах», что пространство переходит во время, как тело в душу. Подобный процесс для Новалиса является истинной поэзией, поскольку «ничто так не поэтично, как всякие переходы и разнородные смешения» [35, с. 92].

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

Белый (бездуховный) цвет таверны и темный, определяющий поведение, образ мыслей и действия людей, причудливо смешиваясь, в итоге преобразуются в ярко-красный – символ свободы, света души, высокого искусства. Лахман с Михалиной пьют красное вино, пьют за искусство, которое, как они говорят, освещает весь мир. Кажется, что лишь в высоком искусстве, на полотнах великих мастеров, одним из которых является для Лахмана Михаэль Крамер, можно созерцать Христа. Однако истинный Христос – страдающий и любящий – обитает в низшем мире – в таверне, черпает в своей слабости (в безответной любви к девушке, невозможности и нежелании противостоять толпе) огромную силу.

Можно говорить о дистанции Г. Гауптмана по отношению к романтизму. Кажется, что в «Михаэле Крамере» драматически развивается мысль Шеллинга о возникновении произведений искусства, «устраняется невидимая преграда, разделяющая реальный мир и идеальный» [254, с. 484]. Действительно, в драме Г. Гауптмана внешний мир (таверна) забывается, преграда между действительностью (страданиями Арнольда) и идеальным творческим

созерцанием (воспоминаниями Лахмана) рушится, вечное искусство трансформирует грубую действительность. Однако подобное крушение преграды не является прерогативой романтического мышления, обладатели которого не признавали в целом соотношения искусства с внешним миром. В романтизме можно наблюдать лишь поиск путей к синтезу, поскольку «романтический художник чувствует себя призванным к более высокому служению, чем служению актуальным потребностям дня» [152, с. 178]. Глобальная манифестация искусства и действительности происходит в драме натурализма, в котором «доминирует идея страданий<...> возникает искусство "бедных людей"» [320, с. 11]. Сильнейшая концентрация страданий, представленная художниками-натуралистами, создает возможности для иного восприятия «низменной» действительности и «высокого» искусства. Подобное восприятие, закрепленное в натуралистической драме, значимо и в драме романтической на рубеже XIX – XX вв., в которой обыденный мир раскрывается через свое повседневное величие.

Именно такой мир и служит предметом пристального внимания Г. Гауптмана. Это мир жизни, тот мир, без которого не мыслит своего существования его герой-художник, без принятия этого мира талант великого живописца (таков Арнольд) оказывается бессмысленным, ненужным в первую очередь ему самому. Мир культуры и мир обыденности на рубеже веков сталкиваются и дополняют друг друга. Отношения субъекта и объекта несколько переосмысливаются: объект (мир), бесспорно, значим сам по себе, существует независимо и даже вопреки представлениям субъекта (художника). Более того, творческий субъект не только не создает этот (жизненный, повседневный) мир, его творят другие субъекты – филистеры, но и мечтает стать в нем «своим», жаждет быть не отвергнутым, а принятым им и в нем. Не случайно именно в этом мире творческий субъект находит главные ценности – любовь и предполагаемое счастье. Мир жизни диктует законы субъекту, он вынужден считаться с ними, стараться, хотя бы в некоторой степени, им следовать.

Между тем весьма ощутимая дистанция от прежней романтической традиции означает для Г. Гауптмана одновременное приближение к ней, понятия

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

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

Фигура Христа – одна из центральных у Г. Гауптмана. Он признает значимость размышлений Спинозы о боге как единой субстанции, лейбницевское определение бога как высшей монады. Пребывая в Иене, восхищаясь Фихте, Шеллингом, Шлейермахером, Г. Гауптман в то же время не может согласиться, например, с мыслями Фихте о боге, обладающем признаками создателя и правителя, но не признаками реальности. Немецкому драматургу гораздо ближе те философские размышления, в которых говорится о Христе как человеке. Так, Г. Гауптман читает Гердера и особо выделяет его мысль, что «религия – это

прежде всего человечность, Христос – человек, он действительно существовал» [125, с. 478]. Размышления о Христе достигают апогея в Италии: при взгляде на картины Веронезе у Г. Гауптмана возникает желание создать Христа и привести его в мир. Драматург не просто представляет, а воочию наблюдает Христа: «<...>вижу человека-бога, узнаю его в особенных ситуациях, Христос противостоит враждебным силам времени, Христос вечно парит во мне [349, s. 46]⁵⁷. Для Г. Гауптмана Христос является в первую очередь «страдающим человеком, а любой страдающий человек может быть сравним с Христом» [349, s. 253]. Драматург уверен, что «в каждом человеке есть нечто божественное, с именем Христа связана в первую очередь любовь к ближнему, мучения Христа – ради любви, во имя нее, в любви заключается вся его божественная сила» [349, s. 66]. Христос – это «странник на земле, лишь слегка замаскированный под бога, переодетый им, скрытый под вуалью» [349, s. 38].

Современный исследователь У. Шперл подчеркивает особый процесс, протекающий в драмах Г. Гауптмана: «<...>благодаря внутренней интенсивности переживаний человек воскрешает в себе Христа» [454, s. 332]. Шперл имеет в виду раннее произведение немецкого драматурга «Апостол», в котором «герой, заглядывая в свое сердце, воспринимает Христа в себе самом» [454, s. 333]. Нечто подобное происходит в «Михаэле Крамере». Художник воспринимает себя как Отца, который чтит умершего сына, поклоняется ему; понимание и любовь возникают у художника только после земной кончины Сына

Отец – барочный персонаж Михаэль Крамер – произносит чрезвычайно важную фразу: «Kunst ist Religion». Об этом художник ранее говорил Лахману, повествуя, почему он не может писать картину о человеке в терновом венце: «Для этого нужно одиночество, должен снизойти святой дух, надо остаться наедине с вечностью, погрузиться в нее, тогда можно увидеть спасителя» [51, s. 1135]. В этой речи Михаэля Крамера сквозит то томление по сверхземному, которое

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

чрезвычайно остро ощущали художники романтической эпохи. Крамер мечтает о слиянии с универсумом, об искусстве, рожденном глубоким религиозным сознанием. Однако в его душе отсутствует этос «Philia», который в данном случае четко субстантивируется в значении слова «любовь». Любовь для романтиков являлась религией, к любви как к глубокому религиозному чувству приходят герои следующей эпохи модерна, но лишь в тот момент, когда в их душе возникнет новая индивидуальная религия. В этой драме она представлена как глубокое постижение тайны Троицы.

Обращает на себя внимание тот факт, что основной момент христианской религии – истолкование тайны Троицы – воспринимается Г. Гауптманом в высшей степени своеобразно. Таинственное божественное единение отца, сына и духа прочувствовано немецким драматургом через его человеческую религию, нравственное содержание которой составляют высокие постулаты «Philia» и «Sophia». Благодаря их глубокому постижению человек и раскрывает для себя, считает Г. Гауптман, тайну Троицы в ее вечном процессе вечного становления. Главным в таком процессе являются страдания, они приобретают сакральный характер. Исследователь творчества Г. Гауптмана К. Гуцке, не связывая идею страданий с постижением драматургом тайны Троицы, в то же время совершенно верно отмечает их глобальную суть: «<...>страдания – это вход в сверхчеловечность, в божественную сферу сознания <...> Только в страданиях осуществляется приближение человека к богу» [335, с. 17]. Г. Гауптман сакрализирует таинство Единения, но оно (и именно данный момент оказывается наиболее убедительным, принципиально новым для его теодицеи), по его глубокому убеждению, существует не изначально, а проявляется постепенно – через страдания Сына. Любовь – «Philia» – приобретается, духовно складывается, постепенно ощущается.

Драматическая инкарнация тайны Троицы, раскрытие ее бытия в форме постоянного становления через страдания, преподносится Г. Гауптманом в последнем действии «Михаэля Крамера». Отец – художник Крамер – ощущает в себе самом процесс божественной эманации, рождение Троицы в своем сердце.

Троица всегда была внутри него, но воспринимается только теперь, в тот момент, когда страдания сына, боль от его утраты заглушили все прошлые мелочные обиды.

Важно иметь в виду высказывание Г. Гауптмана: «Когда дух здоров, мир приобретает краски и цвета» [348, s. 708]. Подобного «здорового духа» и, соответственно, «красок и цветов» Г. Гауптман не показывает на протяжении первых трех действий. Драма о художнике оказалась чрезвычайно бедной в цветовом отношении. Парадоксальным образом произведение насыщается цветом тогда, когда трагические внутренние коллизии достигают апогея – Арнольд кончает с собой, а его отец, постарев сразу на 10 лет, как говорит Михалина, оплакивает сына. Однако именно это действие может быть прочитано живописно, осознанно через особый цвет – цвет свежей зелени. Подобный оттенок очень важен для Г. Гауптмана. Он наблюдает зеленый луч во время заката, воспринимает его как что-то уходящее, связанное со смертью, но в то же время отмечает, что это природный свежий цвет, цвет жизни [348, s. 14]. Смерть Арнольда пробуждает жизнь, пробуждает искусство.

Эманация, процесс, который Г. Гауптман замечает на полотнах великого Тинторетто, связана у Крамера с постижением божественного начала – добра и любви – в себе самом. Оно высвечивается в его душе, внутренне прозревается, духовно ощущается⁵⁸. Он начинает чувствовать, что искусство – это и есть показ жизни в ее мистичности, только теперь он в полной мере постигает собственные слова об искусстве, которое и есть религия. Внутренняя сущность искусства не способна проявиться сама по себе, она может быть осознана через раскрытие тайны Троицы, через субъективное в нее проникновение, через личное ее переживание.

Характерен жест Крамера – он поднимает занавес над мастерской, тот занавес, который прежде был плотно задернут. Данный жест – знак особой встречи с миром, прежде всего миром собственного искусства. Крамер

58 Одним из зрителей премьеры «Михаэля Крамера» был Рильке. Он говорил, что не может поставить по эмоциональному переживанию рядом с этой пьесой никакую другую. Рильке писал в дневнике: «Я был весь взбудоражен, весь переполнен переживаниями, моё сердце оголено» [398, s. 726].

раскрывает окно, что не решался сделать прежде, впускает свет вечерней зари в мастерскую, садится за мольберт и начинает работать. Страдание оказывается позитивным для Крамера, благодаря страданию он постиг тайну Троицы в своей душе, осознал свое сокровенное начало – он любящий и мудрый, свои творческие силы. В тексте не сказано конкретно, что пишет Крамер, возможно он хочет закончить картину о человеке в терновом венце или гравюру, на которой изображен мертвый рыцарь в доспехах. Главное, что темой его творения становится смерть.

Смерть принадлежит к великим темам эпохи. Ею пронизаны искусство, музыка и литература. Рильке пишет «Мелодии жизни и смерти», Т. Манн «Смерть в Венеции», Гофмансталь создает «Смерть Тициана», музыка Г. Малера подобна Эвридике, выведенной из царства мертвых, гравюра Клингера «Мать и дитя» пронизана сложными мыслями о переплетении жизни и смерти⁵⁹. Размышления Г. Гауптмана о смерти в большей степени объясняются его личными переживаниями, чем духовным потоком времени. Г. Гауптман читает книгу «Сокровище смиренных» Метерлинка и находит в ней важную для себя мысль: «Наша жизнь не имеет иной цели, кроме смерти, смерть есть та форма, которую принимает наша жизнь» [353, s. 79]. Его герой воочию столкнулся со смертью. Она осветила его душу особым светом прозрения – любви, добра, блага, помогла почувствовать Отца в себе в тот момент, когда скорбь за Сына достигла апогея. Смерть, сглаживая все противоречия, являет себя через особый цвет и свет – синие отблески погребальных свечей. Они зажжены перед гробом Арнольда и озаряют все вокруг.

Михаэль Крамер, пристально всматриваясь в черты умершего сына, говорит Лахману о своей жажде света, его надо добиться, открыть ему доступ («Wir wollen die Lichter aufstecken») [51, s. 1168]. Крамер зажигает много свечей (2 канделябра и 6 подсвечников), расставляет их вокруг гроба. Мистический свет

59 Клингер показывает ребёнка, едва вышедшего из младенческого возраста. Он, наполовину приподнявшись, сидит на груди у мёртвой матери. Ни один немецкий поэт, художник, музыкант этого времени не остался равнодушен при созерцании этого творения, равным образом как от известной картины Бёклина «Остров мёртвых» [399, s. 32].

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

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

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

«Ткачи» («Die Weber», 1892) – наиболее известная драма Г. Гауптмана и одна из самых загадочных. Данному произведению немецкого драматурга посвящено достаточно много исследований, поэтому в целом можно выделить две альтернативные точки зрения. Практически у всех исследователей не возникает сомнений в том, что «Ткачи» – социальная, натуралистическая драма. Так она была определена с самого начала, таковой считается до сих пор⁶⁰. Правда, бытует и другое мнение, согласно которому в «Ткачах» сделан акцент не на политических, а на этических вопросах. В связи с этим обращалось внимание на открытый финал: вопрос об отношении Г. Гауптмана к восстанию остается не проясненным, а шальная пуля поражает того, кого с самого начала возмущали действия ткачей, – старика Гильзе. Исследователей приводит в недоумение данный факт, нелепость и бессмысленность смерти Гильзе очевидна⁶¹.

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

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

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

решившись на восстание. Текст в какой-то мере обесценивался, рушился при его этическом анализе, который в то же время не проводить было невозможно. Сам Г. Гауптман никак и нигде не поясняет свою позицию. Поэтому попытка понять глубинное содержание «Ткачей», драму, которая при всей своей кажущейся простоте предстает в качестве одной из самых сложных, наводит на мысль о несколько иной интерпретации, которая была принята ранее. Она основывается на посвящении, предшествующего тексту. Именно на него в первую очередь обращают внимания исследователи, дающие «Ткачам» определение социальной драмы. Его внимательное прочтение позволяет прийти к не столь категоричным выводам.

Свое произведение Г. Гауптман посвящает отцу, которому, пишет драматург, известны чувства сына, о них нет необходимости говорить («<...>aus Gefühlen heraus, die Du kennst und die an dieser Stelle zu zerlegen keine Nötigung bestehht»). Вероятно, Г. Гауптман имеет в виду, что отец всегда поддерживал его, ратовал за свободу выбора жизненного пути. Драматург вспоминает ободряющие слова отца, произнесенные им в достаточно сложный для Г. Гауптмана период, когда он решил оставить занятия в художественной школе, почувствовав в себе сильнейшую склонность к творчеству⁶². Становится ясно, что на передний план выдвигается идея драматургического творчества, выраженная в форме глубокой благодарности отцу, который всегда поощрял духовные порывы сына. В данном случае подобное поощрение способствует и развитию творческого замысла – отец рассказывал о деде, который в юности был бедным ткачом, сидел за станком, подобно персонажам, представленным в драме («Deine erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren, ein armer Weber, wie die Geschilderten hinterm Webstuhl gesessen»). Г. Гауптман добавляет, что такие беседы с отцом стали теми ростками, из которых возникло его произведение («<...> ist der Keim meiner Dichtung geworden»).

62 Отец сказал, что когда человек действительно чего-то хочет, даже если цель кажется недостижимой, то он в любом случае должен к ней стремиться, не отступая перед трудностями. Надо стараться не лишаться мужества, несмотря на удары судьбы и препятствия. Он радуется, что такая воля и желание есть у сына, цель его ясна и определённа, его можно поздравить. Г. Гауптман пишет, что не мог ничего сказать, сильное чувство благодарности и радости переполняло его [344, s. 357].

В воспоминаниях о деде-ткаче нет ничего зловещего, о бунте речь не идет, он не предполагается, напротив, картина рисуется вполне мирная – ткач работает за станком. Следует иметь в виду и еще один пласт воспоминаний драматурга, которые переплетаются и вытекают из художественной логики посвящения к «Ткачам». Г. Гауптман писал в автобиографии, что имел возможность наблюдать быт и нравы ткачей, подчеркивал их миролюбие, патриархальность, которая навевала ему мысли о древней мифологии. Драматург сравнивал «женщин с волшебницей Кирке, сидящей за ткацким станком, а мужчины-ткачи напоминали ему величественного Зевса и скандинавского Тора» [344, s. 707]. Недаром в тексте пьесы один из героев Вояжер восхищается внешностью старого ткача Анзорге, называет его богатырем, любуется его косматыми бровями, дикой бородой, отмечает первобытную силу. Правда, его восторг отчасти быстро развеивается: тряпичник Горниг говорит, что у ткачей не хватает денег на цирюльника, вот они и отращивают себе волосы и бороду. Однако мощная богатырская сила остается, равно как и добрый нрав. Старик Баумерт, который одним из первых примкнет к восставшим, говорит о себе как о мирном человеке. Его жена, которая рада решимости мужа быть вместе с бунтующими ткачами, подчеркивает, что и она не злая, хотела всегда все решать добром. Пастор был уверен, что ткачи являются кроткими, уступчивыми, порядочными, честными людьми. Старик Гильзе, слушая рассказ Горнига о восстании, поражен, недоверчиво качает головой, не в состоянии постигнуть, что местные ткачи способны на подобные бесчинства.

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

Утвердившееся в литературоведении мнение, что беспросветная нужда приводит столь добродушных ткачей к восстанию, верно лишь в некотором смысле. Однако в данном случае важно другое. В посвящении такая мысль не звучит, не затронут и социальный аспект Представленная в нем картина в высшей степени гармонична. Правда, последнее предложение несколько нарушает ее. Г.

Гауптман высказывает предположение о будущем уделе данного драматического творения: оно или жизнеспособно, или должно зачахнуть. Но в любом случае эта драма – лучшее, что дал такой «бедный» человек, как Гамлет («<...> die, ob sie nun lebenskräftig oder morsch im Inneren sein mag, doch das Beste ist, was „ein armer« Mann wie Hamlet zu geben hat»).

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

Необходимо обратить внимание и на еще один момент. Для характеристики ткачей и Гамлета Г. Гауптман использует единое прилагательное – armen: «armer Weber» и «armer Hamlet». Это не может быть случайным. Сопоставление через слово позволяет говорить об особой внутренней соотнесенности Гамлета и ткачей – это этическая соотнесенность, а не социальная. Слово «бедный» употребляется Г. Гауптманом не для подчеркивания незначительного материального положения

ткачей, тем более Гамлета, а для акцентирования этического смысла. Гамлет и ткачи несчастны. Несчастье в значении отсутствия выхода, невозможности избрать какой-либо другой путь действия, определяется Г. Гауптманом в качестве особой этической установки. На нее падает логическое ударение, через нее проясняется нравственное содержание. Посредством слова они (принц датский и ткачи) приходят к взаимопониманию, становятся собеседниками, раскрываются друг через друга, предстают для себя в новом свете истины. Она ранее скрывалась, не высвечивалась, а теперь, благодаря взаимному, словесному модернистскому постижению, выводится наружу, становится реальностью.

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

Г. Гауптман, будучи художником-мыслителем, считает себя учеником Шекспира. Все внимание Г. Гауптмана, как и английского драматурга, сосредоточено на проблеме человека и мироустройства. Литературоведы заметили связь двух, столь несхожих в отношении места и времени, драматургов. Так, Ф. Фойгт провел между ними чрезвычайно интересные параллели. Он говорил о трудностях, встающих перед исследователями, когда они пытаются комментировать драмы Шекспира и Г. Гауптмана, их произведения вмещают в себя множество различных толкований. Так происходит, поскольку «оба они при написании драм как бы видели перед собой голову Медузы» [463, s 132]. Данная мысль критика требует разъяснения. Дело в том, что об образе Медузы неоднократно вел речь Г. Гауптман. Он подчеркивал, что «в театре в Афинах на скале Акрополя находилась голова Медузы, сделанная из золота. Тот, кто взглянет на нее, навеки отрешится от будничной суеты. В человеке навсегда

воцаряется тяжесть трагического, каждая трагедия всегда скрыта под вуалью Медузы» [346, s. 55].

Бесспорно, Г. Гауптман не одинок в таком пристальном интересе к личности и наследию великого англичанина. Г. Гауптман отдает предпочтение точке зрения Гердера, который отмечал в Шекспире «божественную хватку», посредством которой он мог «вместить в одно событие целый мир разнороднейших явлений» [363, s. 210]. Немецкий драматург полностью разделяет точку зрения Гете, который восхищался манерой Шекспира «выворачивать наружу внутреннюю жизнь человека [330, s. 11] и, проводя виртуозные поэтические параллели, подчеркивал, что «Шекспир соревновался с самим Протеем, по его примеру, черта за чертой, создавал людей <...> из Шекспира вещает сама природа» [328, s. 7]. Практически также, «по-гетевски», оценивали великого англичанина современники Г. Гауптмана: натуралисты «чтили Шекспира за близость к природе, за показ естественного человека» [410, s. 25]⁶³. Предмет размышления Г. Гауптмана несколько глубже, на передний план он выдвигает проблему эзотерической глубины, «то тайное знание о внутренней природе человека, понять которую под силу только гению» [346, s. 53]. Может возникнуть предположение, что в данной мысли драматурга нет ничего принципиально нового, особенно по сравнению с рассуждениями Гете. Однако Г. Гауптман несколько иначе расставляет акценты, что становится особенно заметно, если учитывать романтическую позицию. Классико-романтические воззрения, подкрепленные натуралистической точкой зрения, тесно соприкасаясь друг с другом, приводят к интересному мировоззренческому синтезу. В

63 Следует отметить, что в середине XIX столетия, в 1864 году, создаётся немецкое шекспировское общество, основателем которого стал Франц фон Дингельштедт – писатель, драматург, театральный деятель. Общество выпускало «Ежегодники», которые долгое время были единственным органом шекспироведения. В них рассказывалось о романтических исканиях прошлых лет, много говорилось о театральных реформах Л. Тика, базой для которых стал театр Шекспира. О Тике писал Николай Делиус (1813 – 1888), знаменитый немецкий шекспиролог, публикуя при этом в «Ежегодниках» шекспировские тексты в переводе Шлегеля. Многие статьи «Ежегодников» повествовали о знаменитых спектаклях прошлого (например, о режиссёрских находках Л. Кронегга. Он уделял большое внимание массовым сценам, благодаря которым возник новый вид спектакля – спектакль-ассамблея). Большой интерес вызывали и современные постановки. Так, деятельность М. Рейнгарта (1873 – 1943) определялась как знамение эпохи. Бунтарь по натуре, проникнутый духом оппозиции к прежним устоям, он как бы применял к своим спектаклям известные слова из «Гамлета»: «Есть много на земле и небе того, что не снилось вашим мудрецам» [94, с. 58]. Рейнгарта привлекала многоплановость драм Шекспира, главной своей задачей режиссёр ставил создание трагической атмосферы, что придавало произведениям Шекспира в театре Рейнгарта грандиозную философскую масштабность.

результате возникает, как писал М. Каган, «не присоединение А к Б, но их сцепление воедино, возникает система, а не составные части соединения» [147, с. 155].

Такая система становится понятной, если обратиться к точке зрения романтиков на творения Шекспира в целом и драму «Гамлет» в частности. Выявляя «дух современной поэзии» у Шекспира, подчеркивая его «тонкий вкус, тонкую художественность» [258, с. 113], восхищаясь особым чередованием «шутки и серьезности, гармонии и дисгармонии, обыденности и высокого, действительности и вымысла» [35, с. 104], романтики считали непревзойденной заслугой Шекспира то, что он создал философскую трагедию. Таковой в первую очередь является «Гамлет», в котором, как писал Ф. Шлегель, «показ бессмысленной жизни создает целое о ней представление» [258, с. 112]. Романтики, в теоретических воззрениях которых размышления о Шекспире достигли подлинного апофеоза, считают Гамлета человеком с великой душой, но слабым, у которого «деятельное начало совершенно уничтожено» [258, с. 115]. Интересно, что спустя некоторое время примерно также определит Гамлета Ф. Ницше. Герой Шекспира станет для Ницше «дионисийским человеком, впавшим в летаргическое состояние, поскольку он осознал, что его действия ничего не могут изменить в мире, соскочившим с петель» [195, с. 80]. Подобной точки зрения придерживался и Г. Брандес. Он видел в Гамлете «современную жертву болезненной рефлексии, человека, у которого взрывчатый материал гения в природе, но он полностью лишен способности действия» [96, с. 387]

Апелляции Г. Гауптмана к традиции, касательно взглядов на творчество великого англичанина и его трагедии «Гамлет», приобретают полемическую направленность. Можно говорить о «модернистской рефлексии традиции», которая, считает Ю. Хабермас, «создает широкие возможности для постоянных процессов модернистской коммуникации» [339, с. 8]. Данный процесс проявляется в отношении Г. Гауптмана в его сильнейшем расхождении с теми мыслителями и художниками слова, которые считали Гамлета слабым персонажем. Однако именно такое расхождение лишней раз позволяет говорить о

Г. Гауптмане как о писателе времени модерна, мир которого «каждый раз возникает снова и снова, порождает новое из себя самого, <...> тот непрерывный процесс, который свидетельствует о зарождении новой эпохи» [339, s. 10]. Г. Гауптман с особой поэтической силой отстаивал противоположную позицию – Гамлет является в высшей степени активным человеком. Подобная позиция сближает Г. Гауптмана с теми из его собратьев по перу, которые связывают имя Гамлета с непрекращающейся деятельностью. Г. Гауптман указывает на немецкого философа и драматурга Карла Вердера (1806 – 1893), который в «Лекциях о Гамлете» (1875) говорит об идее всеобщей справедливости – герою нужно убедить датчан в правомерности убийства Клавдио, а для этого необходимо добыть доказательства, что старательно делает Гамлет. Сходную позицию занимает историк литературы Эрих Шмидт (1853 – 1913), рассуждения которого о Шекспире читал Г. Гауптман. Кроме того, немецкий драматург указывает на источники «Гамлета» – Саксона Грамматика (летописца XIII столетия) и автора «Трагических историй» XVII века Франсуа де Бельфора, которые видят в Гамлете человека действия [344, s. 72]. В дальнейшем О. Шпенглер объяснит гамлетовский «гештальт бытия» непрерывной подвижностью, «которая облагораживает его деяния» [264, с. 366].

Перед немецким драматургом стояла чрезвычайно сложная задача. Он предпринимает попытку передать произведение Шекспира «Гамлет» в его первоначальном виде, в том, который был утрачен. Выводы Г. Гауптмана своеобразны, попытка восстановления нарушенного смысла шекспировского текста приводит к весьма неожиданным результатам.

Г. Гауптман считает, что у Шекспира не Лаэтр поднимает восстание, а сам Гамлет, тут наличествует явная текстовая ошибка. С точки зрения Г. Гауптмана, Гамлет по натуре бунтарь и мятежник, его возвращение из Англии – продуманное решение. Он задумал восстание, рассчитывает на помощь Фортинбраса, агрессивные действия которого против Дании отвечают планам Гамлета – «такова была первоначальная сюжетная канва шекспировского текста, она искажена временем и небрежностью переписчика. С помощью военной силы, мощной

армии Гамлет хочет мстить за отца» [346, s. 72]. Такова концепция Г. Гауптмана, его взгляд на текст Шекспира.

Однако в финале благородные замыслы героя терпят крах⁶⁴. Следует учитывать, что во времена Г. Гауптмана пользовалось популярностью произведение Э. Роде «Психея», в котором пристальное внимание уделяется древнегреческому культу души, культу героев и культу смерти. Для Г. Гауптмана рассуждения Роде имеют немаловажное значение, он кладет их в основу своего восприятия финала «Гамлета». Грозный призрак отца героя требует кровавого служения. Неистовая душа призрака успокоится только тогда, когда уничтожит все вокруг. Дух непримиримый и мстительный, он полностью разрушает свой дом. Этого Демона нельзя любить, он страшен. Гамлет везде ощущает его угрозу, но он проникает в сознание принца датского, необходимость мести сводит его с ума. Поэтому в финале Гамлет становится одержимым, вынужден расстаться со своей внутренней свободой – свободой поступать по справедливости. Под таким тяжелейшим давлением он совершает преступление – убивает Клавдио без весомых и зримых доказательств. В нем невольно материализуется убийца, Гамлет своим последним деянием наносит вред своей душе, но искупает преступление ценою собственной жизни [346, s. 86].

Итак, раздумья о содержании шекспировских творений, в частности «Гамлета», заставляют Г. Гауптмана признать необходимость восстания, активного протеста против своей участи как единственного пути изменения неблагополучного мироустройства. Теперь вопрос приобретает иную формулировку: кем для Г. Гауптмана является шекспировский герой – мыслителем или мстителем? Ответить на него затруднительно. Выдвижение на передний план деятельного, активного начала выталкивает героя во внешнюю, социальную сферу, укоренение в которой мешает Гамлету следовать своей изначально доброй природе души. Его бунтарская, мятежная натура, как

64 Причины этого более подробно Г. Гауптман излагает в своём позднем романе «Вихрь призвания», который «выразительно представляет важнейшие из особенностей мировоззрения и поэтики... роман, как звено в цепи, соединяет начало и конец творческого пути Г. Гауптмана, поясняет истоки и вариации ключевых для него тем» [55, с. 74].

определяет ее Г. Гауптман, позволяет Гамлету, в значительной степени вопреки себе самому, впустить в душу кровавого призрака, стать мстителем, оставаясь в душе мыслителем. Мудрость – «Sophia» – трагически разобщена с тем, с чем разобщения быть не может и не должно – с открытой миру и, бесспорно, человеку Philia.

Обращение Г. Гауптмана к широкому культурному фону приводит к свободному, автономному мышлению, к созданию философской трагедии, о которой мечтали романтики. Драма «Ткачи» – это произведение о безысходности, дисгармонии, о вечном диссонансе человеческой природы. Через «бедного человека» Гамлета, который, будучи мыслителем, становится мстителем, уходя тем самым от своей первоначальной этической природы, Г. Гауптман утверждает жизнеспособность своей драмы. Она проявляется в вечном вовлечении в гамлетовскую проблематику, которая в своем перевернутом виде проступает в «Ткачах»: «бедные ткачи», избравшие путь мести, постепенно овладевают навыками мыслительной деятельности. Способные думать, размышлять о высоком, объятые томлением, стремлением в неведомую даль, ткачи вступают тем самым на путь революции духа, приобретают статус романтического художника.

Г. Гауптман, не соглашаясь с романтическим определением Гамлета как великого медлителя, размышляет о важной для всего романтизма идее неограниченной свободы художника, о его праве на преобразование мира, о создании новой жизни, о своеобразии мистического, сакрального пути, который ведет к подобному преобразованию. Под пером Г. Гауптмана вершится глубокий модернистский процесс: натуралистический «низ», страшный быт и не менее страшное восстание ткачей, соединяется с романтическим «верхом» – мечтой о свободе, желанием превратить жизнь в поэзию и сказку, томлением по неведомому, по высокому. «Низ» поэтически репрезентируется через романтический «верх», манифестируется посредством романтической поэтики. Обе, казалось бы, амбивалентные традиции соединяются, приходят в систему, к единому согласию благодаря личности Гамлета. Именно он, придавая драме

жизнеспособность, лишает ее возможной «ветхости» – чрезмерного мировоззренческого увлечения «низом» и «верхом». «Старое» (бунт, натуралистически поданный и романтически осмысленный) прочитывается как «новое» – как ситуация героя Шекспира, пронизанная философскими раздумьями Г. Гауптмана о мире и человеке, о вечных вопросах бытия, согласно которым «Philia» и «Sophia» должны предстать в нерушимом единстве. Такова драма «Ткачи».

Г. Гауптман показывает внутренний процесс, родственный гамлетовскому – мирные по натуре люди вынуждены отступить от своей первоначальной сути, стать гневными и беспощадными. Трагический конфликт раскрывается постепенно, драматическое напряжение нарастает на протяжении всех пяти действий⁶⁵. Долготерпение было свойственно ткачам, их стремления ограничивались добычей нескольких лишних пфеннигов. Однако в их жизни наступает момент, когда необходимо прийти к «свершениям» – коренным изменениям своей жизни, отказу от всех правил и канонов, преобразованию мира, замене прежней Вселенной. Иными словами, ткачи, ощутив себя свободными, внутренне раскованными, чувствуют потребность, подобно художникам-гениям эпохи романтизма, создать новый универсум. Понятие художника расширяется, таковым является не только тот, кто, как считали романтики, противостоит бездуховным филистерам, но и тот, кто способен подавить в себе филистерское пассивное начало, стать иным, позволить себе мечтать о переменах.

Г. Гауптман писал, что «филистеры – это те, которые полностью согласны с господствующей системой, <...> у кого отсутствует духовный рост» [353, s. 360], «филистера ничего не может впечатлить, он находится под давлением своего времени, <...> филистер блуждает в беспросветном мраке личного непонимания» [353, s. 23]. Изначально ткачам было свойственно филистерское мышление:

65 Подобное нарастание ощутимо и в романе «Вихрь призвания», столь важном для анализа гамлетовско-романтического восприятия «социальной» драмы Г. Гауптмана «Ткачи». В романе атмосфера нарастающей угрозы с самых первых страниц окутывает почти всех героев. «На первый план выходит проблема человеческого существования <...> выдвигается антропологическая проблема... Не случайно эпиграфом к роману Г. Гауптман берёт слова Я. Буркхарта из «Всемирно-исторических размышлений»: "Наш исходный пункт <...> человек в его долготерпении, в его стремлениях и свершениях"» [55, s. 12].

забвение и непонимание своего человеческого достоинства, подчинение правилам, согласие с авторитетом. Однако их стремление к обновленной жизни, желание освободиться от гнета прошлых безрадостных лет позволяют говорить о сильнейших внутренних изменениях ткачей. Их дерзновенный порыв способствует просветлению сознания, они перестают быть филистерами, «бедные» ткачи становятся художниками-энтузиастами. Однако именно в таком процессе и кроется глубочайшая трагедия: ткачам не под силу приобщиться к той высокой духовности, которая была свойственна романтическим героям прошлых лет. Поэтому их бунт, при всей его значительности и активности, столь же нелеп и неразумен, как и все прошлое существование. Само восстание ткачей свидетельствует об их филистерской ограниченности, от которой ткачи, казалось бы, смогли избавиться.

Г. Гауптман, стремясь передать изменение душевного состояния ткачей, их глубокий внутренний переход от сонной апатии к активным действиям, использует поэтику света и цвета. Она была значима в «Михаэле Крамере», «Ткачи» как драма о художниках-творцах строится по сходному поэтическому принципу. Так, в ремарках первого действия сказано, что ткачи похожи на подсудимых, ждущих приговора, на лицах застыло выражение подавленности. Г. Гауптман отмечает бледный цвет лиц ткачей, у них восковые лица, комната, в которую они приносят свою работу, серая [44, s. 7]. Серый – для Г. Гауптмана цвет смерти, недаром он отмечал, что «когда умер отец, вся действительность представлялась в таких оттенках» [345, s. 75]. Ткачи сейчас тоже мертвы, мертвы внутренне, они полностью смирились со своим положением, звучат лишь их робкие, умоляющие просьбы добавить немного денег, поскольку болеют их близкие. Они не мыслят, не протестуют, не живут совсем, представлены Г. Гауптманом как сплошная серая, филистерская масса. Первое действие заканчивается их нерешительным ропотом, хотя они уже были свидетелями смелого столкновения ткача Беккера с фабрикантом Дрейсигером: он уволил Беккера, поскольку тот открыто говорит, что предлагаемая плата является жалкой подачкой. Но Беккера они видят каждый день, поэтому отчасти привыкли к его

дерзостям в отношении начальства, он слишком обычный, почти такой же, как они сами, лишь держится немного непринужденнее.

Иное дело Мориц Егер. Он появляется во втором действии. Его цветовая наполненность отчасти контрастна первому. Комната старика Баумерта, правда, темная, потолок черный, но подчеркивается сила и красота вечернего света: он бледно-розовый, его отсвет падает на распущенные волосы девушек, дочерей Баумерта, ярко озаряет худое, как у скелета, лицо его изможденной жены. В тексте сказано, что до появления Морица Егера семья Баумерта сидела и работала почти в полной темноте, но входит Август, сын Баумерта, с зажженной свечой в руке, которая ярко озаряет фигуру Егеря [44, s. 27]. Подобное цветовое решение связано как с самой личностью Морица, так и с той реакцией, которую вызывает у ткачей его появление. Г. Гауптман писал, что «ткач до поры до времени равнодушен к своей судьбе, безучастно ее принимает. Однако так происходит до того момента, пока штормовой ветер не залетит к ним в хижину» [344, s. 708]. Таким «ветром» становится для них Мориц Егер, отбывший срок солдат, в прошлом ткацкий подмастерье. Именно он, сильно изменившийся и внешне и внутренне, пробуждает у ткачей мечту о лучшей жизни, невольно делает то, что было не под силу дерзкому Беккеру. Егерь преисполнен чувства собственного достоинства, одежда на нем чистая, сапоги целые, на руке серебряные часы, в кармане лежат десять талеров – огромная сумма по меркам нищих ткачей. На него смотрят как на пришельца из другого мира, он умеет читать и писать, привык к тонкому разговору, сообщает ткачам, что в жизни главное – это быть активным, заявить фабрикантам о своих правах, тогда все исправится, справедливость восстановится. Старый Баумерт просит Егеря взять дело в свои руки, на что Мориц соглашается с превеликим удовольствием. В литературоведении отмечается, что «Мориц не является предводителем ткачей, руководство ему не свойственно» [385, s. 320]. Это действительно так. Егерь хорошо знает жизнь ткачей, сочувствует им, разжигает в их душах праведный гнев, но ничего конкретного предложить не может. Правда, именно Егерь зачитывает текст песни «Кровавый суд» («Bluttgerichte»).

По Г. Гауптману, «любая мысль, переданная через музыку, через слова песни, становится высокой сама по себе, это является истинной целью искусства, способствует развитию высокой духовности» [344, s. 883]. Под влиянием музыки возникают сильные переживания, «музыка – это душевное блаженство, объяснение невозможного, это сфера вечной красоты» [348, s. 200]. Музыка всегда «мистична, глубока и таинственна, связана и с жизнью, и со смертью, в этом и состоит ее глубокий, божественный синтез» [349, s. 25]. Во втором действии нет звучания музыки, Егерь произносит лишь слова песни «Кровавый суд». Но под влиянием их глубокого музыкального смысла, легко угадываемого посредством сильного внутреннего возбуждения ткачей, происходит обновление их души, их сознания. Рождается, как пишет Г. Гауптман, «нечто живое – человек сбрасывает рамки времени, преодолевает границы пространства, входит в сферу сверхчувственного переживания, отныне такой человек не ходит по земле, а воспаряет над ней» [345, s. 421]. Драматически подобный процесс воспарения передается через особую реакцию ткачей – сонная апатия, свойственная им ранее, исчезла, ткачи, находясь в состоянии душевной экзальтации, перебивают Егеря, подхватывают последние строки или же те, которые произвели на них наиболее сильное впечатление. Старого Баумерта пронзает мысль, что этот мир является камерой пыток, день за днем они вздыхают и стонут. Анзорге только сейчас понимает, какие издевательства они терпят. Таково их сверхчувственное переживание, овладевающее человеком, по Г. Гауптману, под влиянием слов песни. Интересно, что в ней не идет речь о свержении старого мира и воцарении нового, говорится лишь об ужасах теперешнего существования, переданного многократно повторяющимся словом «тут»: «Hier im Ort ist ein Gericht, / noch schlimmer als die Femen, / wo mann nicht erst ein Urteil spricht, / das Leben schnell zu nehmen» [44, s. 67]. Упоминание о суде Фемы оказывается далеко не случайным. В XIV – XV веке центральная власть Германии дала согласие на учреждение тайного судилища Фемы, в котором и судья, и заседатели никому не были известны. Обвиняемыми оказывались те, кого не смел открыто карать официальный суд. В течение полутора веков суд Фемы был для немецкого народа

своего рода правовой самопомощью. Проговариваемая песня способствует невольному отождествлению ткачей с судом Фемы, поскольку мир «тут» более страшен, чем «то» тайное судилище. «Тут» люди медленно мучаются, «тут» есть камера пыток, «тут» вздохи и рыдания: «Hier wird der Mensch langsam gequält, / hier ist die Folterkammer, / hier werden Seutzer viel gezähl t/ als Zeugen von dem Jammer» [44, s. 67].

У Г. Гауптмана, подобно романтикам, в иерархии искусств музыка обретает первое место. Посредством музыки возникает катарсис, Г. Гауптман говорит о «возвышенной катарсической силе вагнеровской музыки, отмечает ее безмерность» [346, s. 1029]. Это важный критерий, связанный с глубочайшим расхождением Г. Гауптмана и Ницше. Последний, как известно, связывал музыку Вагнера с декадансом, определял ее как болезненное искусство, то, в котором отсутствует целое: «Музыка Вагнера <...> очень плохая музыка, быть может, вообще худшая из всех» [195, с. 428]. Г. Гауптман, преклоняясь перед искусством Вагнера, видя в нем, как и в творениях Бетховена, особую катарсическую наполненность, ощущал, в противовес Ницше, единую, глобальную составляющую в музыке постромантических уродников модерна. Это единство, этот синтез, по Г. Гауптману, заключается в идее воспарения, возвышения, без которой немисливо искусство. Мощное соединение разнородных душевных переживаний посредством музыки и приводит, считает Г. Гауптман, к высокоорганизованному слиянию разобщенных до этой поры людей. Ткачи, до того как Егерь прочитал слова песни, были трагически одиноки, каждый был занят собственной судьбой, поглощен личными несчастьями. Песня «Кровавый суд» соединила их души в единое целое, придала логику до этой поры разрозненным мыслям, четко выявила желания – исправить мир, перестроить вселенную, сделать так, чтобы «тут» стало лучше. В сознании ткачей вершится та духовная революция, о которой грезил романтики. Ткачи перестают быть апатичными филистерами, становятся активными художниками-бунтарями, внутренний протест порождает мысль.

Между тем будущее счастье обретает зримые очертания не только в царстве духа, но и во внешних будущих деяниях – разгром домов фабрикантов, уничтожение станков, фабрик, ликвидация всеобщего ткацкого производства. На основании рассуждений М. Кагана о «трехфазной структуре, в которой заключается синтезирование разнородных элементов (небытие – бытие – небытие)» [146, с. 156], можно увидеть безысходную трагедию ткачей. Она заключается в переходе от небытия, явленного через изначальную «серую», мертвую покорность ткачей, к бытию – возникает желание перемен, что влечет за собой смену внутреннего цвета (ощущение яркости, радости, наполненности жизни). Однако подобное бытие неминуемо должно стать небытием, поскольку чрезмерно агрессивные действия ткачей приводят к той же деградации души, от которой бунтари временно отошли.

Третье действие можно определить как переходное душевное состояние, в котором выделяется фаза цветового нарастания. Г. Гауптман, хорошо зная работу Гете «Учение о цвете», заинтересован мыслью о плавном переходе одного оттенка в другой, «когда энергия цвета меняется, он сдвигается в сторону или ослабления, или усиления» [326, s. 90]. Драматическое построение третьего действия является тому примером. Почти в самом начале речь идет о похоронах одного из ткачей, Вояжер удивляется их чрезмерной пышности, а трактирщик Виганд говорит, что столь торжественный похоронный обряд принят у них. Тема смерти отчасти звучала раньше – тень ее витала на бледных лицах ткачей, погруженных в апатию. Сейчас присутствие смерти ощутимо в разговорах о кончине и погребении ткача из Нентвиха. Наконец, в последнем действии смерть обволакивает все вокруг: ткачей ждет неминуемая гибель, многие из них убиты солдатами, умирает старый Гильзе. Получается, что третье действие являет собою момент перехода, энергия цвета, о которой говорил Гете, размыта: тема смерти, представленная в начале произведения в серых оттенках, в финале приобретает насыщенный темный цвет. Третье действие, как в фокусе, вбирает в себя цветовую гамму событий прошлого, в то же время предрекая будущую трагическую развязку.

Созданию нужной атмосферы способствуют и красные оттенки. Серый тон начальных сцен сдвигается в сторону бледно-розового, того вечернего заката, сквозь отсветы которого проступает мечта ткачей, их грезы о лучшей жизни. Однако столь поэтический бледно-розовый сменится насыщенно-красным – воплощение мечты связано с кровью и насилием, что раскрывают последние сцены. В третьем действии речь тоже идет о крови, но говорится о ней шутливо, несерьезно – Беккер показывает кровавые знаки прививки от оспы, которую им сделал кузнец. Бледно-розовый постепенно переходит в бледно-красный, чтобы в финале обрести свою кроваво-красную энергетику.

Необходимо отметить, что так называемое переходное положение третьего действия, его цветовое «перетекание» сродни мыслям Гамлета о правомерности своих действий. Г. Гауптман подчеркивает колебания и сомнения шекспировского героя: «<...>он любит Офелию, но бежит от нее, по-прежнему испытывает нежность к матери, но мучает ее тягостными разговорами, хочет уехать из Дании, однако внезапно возвращается» [346, s. 84]. Главной, по мысли драматурга, становится идея становления, непрестанного стремления, то, что так свойственно романтическому мироощущению. Концепция вечно творящегося романтического искусства, осознанная Г. Гауптманом через творение Шекспира «Гамлет», заложена в глубинной драматической структуре «Ткачей».

Героя Г. Гауптмана, представленного через массовый образ ткачей, воодушевляет сама идея перемен, надежда, что все сложится удачно, когда они пойдут к Дрейсигеру просить прибавки к жалованью. Трактирщик Вельцель называет дело ткачей сумасбродством, глупостью, но тряпичник Горниг, не споря с ним, в доказательство всеобщей правоты утверждает, что все объята томлением: «A jeder Mensch hat' ne Sehnsucht» [44, s. 5]. Последние слова чрезвычайно важны, они перекликаются с утверждением трактирщицы госпожи Вельцель, что всякий человек стремится вперед, всегда желает чего-то лучшего. Она говорит это, оправдывая надежду своей дочери на иную жизнь. Однако важной оказывается не логика внешнего действия, не ситуативная обозначенность, а логика внутренней мысли, непоколебимой убежденности в

необходимости перемен, которые могут касаться и узкой личной сферы, и приобретать глобальный вселенский размах. Г. Гауптман неоднократно указывал на важность подобного мироощущения, оно «охватывает человека целиком, душа поет и ликует, фантазия вспенивается, пробуждается мечта и, самое главное, иллюзия» [353, s. 270].

Действие иллюзий Г. Гауптман наблюдал у шекспировского героя, их сила для Гамлета оказывается безмерной, причем настолько, что вселяет в него «почти твердую уверенность, непоколебимую надежду – военный союз с Фортинбрасом поможет ему восстановить расшатанный мир» [346, s. 67]. В «Ткачах» роль иллюзии оказывается еще важнее. Через иллюзии, через томление в драме Г. Гауптмана осуществляется глобальный синтез духа. Ткачи видят в иллюзии, в томлении спасение и от прежнего несовершенного мира, и от собственного разрушительного сознания. Благодаря иллюзиям на время приостанавливается распад целого, поскольку ткачи пытаются изменить неблагоприятное мироустройство силой иллюзий. Так, они, обращаясь к старому Гильзе, уверяют не столько его, сколько самих себя в том, что у всех теперь будет крыша над головой, они могут за себя постоять, отныне ткачи знают, как надо действовать, все будут заботиться о Гильзе, он никогда не пойдет спать без ужина [44, s. 81]. Благодаря иллюзиям воображаемая действительность становится явью, по крайней мере, таковой она представляется ткачам. Они счастливы, как никогда прежде, но столь весомый позитив не заслоняет негатива - следование иллюзиям приводит к бунту, трагическая сущность которого показана Г. Гауптманом на примере монолога старика Анзорге.

Это не столько монолог, сколько диалог. С точки зрения немецкого драматурга, «все люди думают диалогически, особенно в моменты сильнейшего душевного напряжения, каждый ведет разговор с самим собой» [346, s. 58]. Вначале Анзорге задает себе вопрос и сам же на него отвечает: «Кто я такой? Ткач Антон Анзорге» («Wer bin ich? Weber Anton Ansorge»). Далее вновь следуют два вопроса: «Как ты сюда попал? Веселиться задумал с другими?» («Was macht a hier? Was a lustig is?»). Он не в состоянии ответить на данные вопросы, поэтому

старый ткач приходит к единственному правильному с его точки зрения выводу: «Я с ума спятил?» («Is a verrückt geworn? »). Думы о себе, о своих поступках заставляют Анзорге обратиться к другим ткачам с пламенным призывом: «Уходите прочь, уходите, бунтари» («Geht weg, geht weg, ihr Rebeller»). Однако подобный призыв ему самому кажется лживым и несуразным, Анзорге вспоминает кого-то сильного и чрезвычайно жестокого, его он винит в своих несчастьях, в финальных репликах звучит ничем не прикрытая угроза, связанная с оправданием разрушительных действий: «Ты у меня забрал мой домик, так и я у тебя заберу» («Nimmst du m' r mei Häusl, nehm ich d' r die Häusl»). С криком: «Вперед!» («Immer druf!») [44, s. 77] Анзорге, под влиянием иллюзии собственной правоты и неустрашимости, бросается крушить дом Дрейсигера.

Г. Гауптман показывает страшный процесс – у ткачей, решившихся на бунт, перегорает сознание, они невольно становятся пленниками некой злой иррациональной силы – силы разрушения, одержимости, буйства. Справедливость восстанавливается силой оружия: кольями и топорами, которые ткачи хотят обломать о спины фабрикантов. Ими овладевает жажда мести, что влечет за собой как бы невольное следование указаниям того кровавого Демона, который, как считает Г. Гауптман, погубил внутреннюю свободу Гамлета, разрушил его личность. Не случайно драматург в романе «Вихрь призвания», размышляя о поступках Гамлета, объяснял их тем, что «принц датский впадает в некий транс и парит между Гадесом и небесами». Г. Гауптман определял Гадес как некое место, которое простирается в глубину земли до самого ада и в небо до самых границ обители святых. Г. Гауптман делает вывод, что «все мы в определенном смысле находимся в Гадесе» [55, s. 1217]. На основании подобных размышлений драматурга можно прийти к выводу о действиях и поступках его ткачей. Они, как и Гамлет, обитают в Гадесе, который в драме мыслится как понятие глубоко внутреннее – жизненная интенция ткачей, основанная на нескончаемой рефлексии, заставляет их совершать необходимые и правомерные деяния, которые, однако, бессмысленны и жестоки.

В последнем действии, в доме Гильзе, рассказываются подробности бунта ткачей. Он абсурден, доказательством этого служит рассказ Горнига. Ткачи крушат все подряд: разбивают перила, снимают полы, бьют зеркала, ломают диваны, кресла. Разрушению подвергли не только дом Дрейсигера, их непосредственного обидчика, но и предприятие Дитриха, не оставили ему ни фабрики, ни погреба. Ткачи становятся одержимыми, теряют человеческий облик. Горниг говорит, что они пьют вино прямо из бутылок – не раскупоривают их, а отбивают горлышко, поэтому многие из них порезались, ходят, обливаясь кровью. Г. Гауптман называет их толпой бунтовщиков – они грязные, запыленные, одичалые, оборванные, с раскрасневшимися от водки лицами. Ткачи несказанно изменились, оцепенение их прошло, прежнее сонное состояние исчезло. Но как личности они полностью деградировали, потеряли человеческий облик. Ведущий цвет последних действий – красный – цвет крови, насилия, убийства.

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

Некоторые исследователи называют подобный конец «метафизическим, непонятным и неясным» [462, s. 72]. Другие определяют Гильзе как «единственного человека, который принадлежит трансцендентной сфере, хотя он свое высшее знание облакает в форму примитивного и ортодоксального христианства» [337, s. 21]. Наконец, существует мнение, что «его глубокая вера резко и категорично противопоставляется Г. Гауптманом апокалипсическому бунту ткачей» [365, s. 85]. Принимая во внимание точки зрения литературоведов,

следует отметить, что Г. Гауптману не могут быть близки чрезмерно благочестивые и предельно покорные речи Гильзе, драматург был настроен отрицательно к традиционным религиозным воззрениям, они для него пропитаны чрезмерным морализированием, ничего нравственного, что составляет сущность индивидуальной религии, в них нет.

Следует иметь в виду то особое понятие Г. Гауптмана – внутреннее солнце, к обретению которого стремятся все герои, но постигают его лишь на время. Понятие внутреннего солнца драматически воссоздается почти в каждом произведении – «это нечто мистическое, возвышенное, надземное» [351, s. 21]. Кажется, что ткач старик Гильзе тоже имеет такое солнце – оно заключается в его религии, благодаря которой он может почувствовать себя по ту сторону земного бытия. Но такое ощущение заставляет его почти полностью отрешиться от земных проблем, а значит, по Г. Гауптману, от сострадания и сочувствия своим ближним. Его так называемое солнце догматическое, моральное, а не нравственное, мертвенное, хотя мистическое и надземное. Не случайно Г. Гауптман подчеркивает в ремарках землистый цвет лица Гильзе, острый нос, сходство со скелетом. Жизнь его никогда не радовала, он и не стремился к наслаждению ею, не хочет никакой радости. Земное бытие является для Гильзе лишь подготовкой к вечному существованию, он просит у бога терпения, чтобы после земных страданий приобщиться к небесному блаженству. Гильзе определяет жизнь как горсточку тревоги и горя, такую не жалко и потерять. Поэтому смерть его в финале закономерна – Гильзе изначально стремился к смерти, намеренно шел ей навстречу, пуля земного мира дала Гильзе то, о чем он мечтал всю свою долгую жизнь, полную страданий.

Иное дело ткачи. Подобно Гильзе, они тоже находятся по ту сторону земного бытия. Однако между ними есть весьма существенная разница. Внутреннее солнце ткачей связано с надеждой на лучшую жизнь на земле, именно поэтому их души охватывает ликование, то, которого нет у старого Гильзе. Ткачи тянутся к счастью, к свету, который озаряет их воображаемую действительность, позволяя ей в глазах ткачей обрести зримые, телесные очертания. В то же время

установка на осуществление мечты силой оружия недопустима для Г. Гауптмана. Поэтому ткачи, как и Гильзе, тоже невольно стремятся к смерти. Она лежит в основе их надежд, проявляется в их действиях, связана с их стремлениями. Драма заканчивается так же, как и началась: в первом действии Г. Гауптман показал ткачей, чрезмерная пассивность которых являлась следствием омертвления души, в последнем им свойственна та же душевная окостенелость, которая явилась следствием их вопиющей активности. Внутренне ткачи мертвы, сознание разрушено, они погружаются в небытие при жизни. Немецкий драматург показывает бессмысленную действительность, против которой предпринят столь же бессмысленный протест.

Г. Гауптман, пристально вглядываясь в творения Шекспира, находя в них эзотерическую глубину, размышляя о романтическом художнике-гении, приходит к выводу о необходимости бунта как попытке гармонизировать неблагополучное мироустройство. Однако стихийное восстание приводит к еще большей деградации и мира в целом, и души человека в частности. Бунтом жить нельзя, он абсурден, но иного выхода у ткачей не было, не бунтовать они не могли.

Итак, драматическая реализация Г. Гауптманом теоретических постулатов, выдвинутых в конце XVIII – начале XIX века, позволяет обрести поэтическое бытие философской трагедии, ранее названной романтиками неизвестным феноменом. Под пером Г. Гауптмана вершится модернистский процесс саморасширения, самоузнавания и самообновления романтизма. Проблема художника, вписанная в общий смысловой контекст модерна, манифестируется Г. Гауптманом в драмах «Потонувший колокол», «Михаэль Крамер», «Ткачи». Мастер Генрих связывает подлинную сущность искусства с индивидуальной религией, называемой драматургом «*Homo religious*», в тот момент, когда жизненный путь литейщика колоколов закончен, возникает понимание, что без людей, без любви к ним, его искусство бессмысленно. Однако подобное познание в предполагаемом новом духовном рождении позволит герою стать настоящим художником. Михаэль Крамер обретает способность к творению через раскрытие тайны Троицы в своем сердце, эта тайна этическая, определяемая контактом с

практическим миром – жизненным, и культурным миром – творческим. И мастер Генрих, и Михаэль Крамер вступают на путь «солнечного» духовного восхождения. Оно в полной мере присуще и несчастным ткачам, дерзновенный порыв которых вовлекает их в гамлетовскую проблематику и возводит в высокий ранг художников-творцов. Но своими несправедливыми деяниями ткачи лишаются этого ранга, вновь погружаются в небытие духа, от которого на время им удалось избавиться.

В философской трагедии Г. Гауптмана, пронизанной размышлениями о мире и человеке, герои ощущают свет внутреннего солнца: мастер Генрих перед уходом в небытие, Михаэль Крамер перед его зримым воплощением – смертью сына, ткачи перед свершением своего кровавого суда. Безысходная дисгармония, нравственное отчаяние, что, по мысли романтиков, является предметом философской трагедии, творчески репрезентируется Г. Гауптманом, модернистски перерабатывается. Его герои приобщаются к возвышенному опыту бытия, сливаются с целым, обретают Единство, постигая, каждый по-своему, величие «Philia» и «Sophia»: уходят из мира (мастер Генрих), стараются отныне жить в мире (Михаэль Крамер), создают воображаемый праведный мир (ткачи).

Глава 3. Мифопоэтическая взаимосвязь мира и человека в «античных» драмах Г. Гауптмана.

3.1. Философско-образная модификация античных постулатов на рубеже XIX – XX века.

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 драмы⁶⁶. 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») [324, 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» [225, 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 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 непрестанной 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» [232, с. 604]. Можно говорить о глобальном процессе модерна, связанном с внутренней коммуникацией времен, с их согласованностью друг с другом на основании

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

теснейшего сплава с греческой культурой. Не случайно Курциус, подчеркивая безмерное влияние Античности, указывает, что «она сама исторически возникает, <...> творчески воздействует на современный мир» [302, s. 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» [302, s. 261], в ней «изначально выделяются противоположности "alt" – "neu"» [301, s. 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» [304, s. 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» [339, s. 10].

В Античности, на протяжении длительного времени подвергавшейся переосмыслению, изначально заложен феномен «заветности» с его внутренним движением становится «старо-новым». Таким образом, Античность конструирует модерн, подтверждает возможность различных комбинаций в его глубинной структуре. О констукциях 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"» [332, 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» [459, 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» [188, 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» [302, s. 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.

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 подчеркивает, 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 eurem heitern Dienst verbannt, Glücklich sollten alle Herzen schlagen, Denn euch war der Glückliche verwandt»), теперь в природе нет больше богов («die entgötterte Natur») [72, s. 82]. Романтик Ф. Шлегель, называя греческое искусство искусством красоты, считает, что «подобный расцвет не повторится» [258, с. 104], «послегреческие этапы – варварское интермеццо» [258, 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. Важным в данном случае является, как справедливо пишет М. Г. Меркулова, «интерес к Античности вообще и древнегреческой трагедии в частности, который был вызван потребностью драматургов обратиться к первоосновам литературной традиции» [185, с. 25]. Ранее, по образному выражению Ницше, «не взломались заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинизма» [198, 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» [410, 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» [136, 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 [198, с. 13]. Э. Роде заканчивает свое исследование «Душа» латинской фразой: «Desinunt ista, non pereunt» – Греция исчезла, чтобы вновь возвратиться, скрылась, чтобы явиться вновь [423, 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 расширяются⁶⁷.

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» [225, с. 17]. В данном случае слово «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» [225, с. 18]. «Рассекречивание» чужих мнений является уделом Ф. Ницше, который, повествуя о новом пробуждении эллинского духа, называл подобный процесс «блаженным обретением немцами самих себя» [198, 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» [225, с. 20].

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

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 – Загрея⁶⁸. Он, воплощая свою мифологическую 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» [299, s. 38]. Подобная потребность воплощается, считает Э. Роде, в дионисийском экстазе, благодаря которому человек «сливается с первоначалом, постигает вечное» [423, s. 34]. Ранее Баховен, размышляя о категориях жизни и смерти, доказывает их «необходимое, а значит, истинное стремление к слиянию, к соединению цветовых противоположностей, черных и белых тонов» [284, 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 «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» [341, 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» [341, s. 13]. В противовес Гаману Гердер видит в античном философе человека,

68 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» [204, XVIII, 8, 2].

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» [195, 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» [324, 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 отвращение к нему» [329, 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» [258, с. 137]. Однако многие романтики приняли ту массовую религию, от которой ранее отреклись. В этом плане можно вести речь о некой 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 [299, с. 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» [299, с. 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» [424, с.101], их «мог вершить каждый, поскольку в основе заложено общее преклонение перед невидимой силой» [424, 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» [198, с. 138]. Он считает необходимым «слиться в одно с безмерной, изначальной радостью бытия, слиться с Единым с его оплодотворенной радостью» [198, 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

многим 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 [264, 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» [223, 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, с. 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» [254, 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» [198, 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» [198, с. 147]. Можно заметить, что Ницше в данном случае спорит не с «роковой» книгой Аристотеля, а с Винкельманом, с его восприятием принципа подражания как непрямого следования красоте и природе. Не считая возможным, как и ранее Шиллер, связывать принцип подражания с некой внешней формой, Ницше предлагает форму внутреннюю – лоню единой реальности, что означает для него не что иное, как природное лоню: «<...> главное – чувство единства, погружение в лоню природы» [198, 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, выдвижение на передний план Первоединого, которое само по себе красиво, прекрасно и величественно, оказалось решающим для развития драмы в постромантический период.

Лессинг, определяя «Поэтику» как непогрешимое произведение, «почти такое же, как «Элементы» Евклида», писал, что «нельзя ни на шаг отступить от Аристотеля, иначе трагедия лишится своего совершенства» [392, s. 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.

3.2. Античные реминисценции в ранних драмах Г. Гауптмана. Драматизация современного «греческого» мира и трагедия современного «греческого» человека.

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» [256, 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» [344, s. 442], говорит, что его «место под греческим, а не под немецким солнцем» [344, 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 веряет 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» [348, s. 83], «греческие боги не исчезли, они живут в камнях, заснули, словно ласточки в скалах» [348, 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» [348, s.106], «многие поколения будут пить из ее источника» [348, 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 («Philosophie 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» [305, 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» [315, 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 «Seelenmonaden», которая «дает отклик на события прошлого, в вечном повторении обретает

вечную новизну, в постоянном изменении способствует столь же постоянному становлению» [348, s. 170]. Г. Гауптман воспринимает Грецию как аттическое чудо, это, утверждает он, «сама природа, которую человек всегда и везде для себя открывает» [348, 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» [453, 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» [348 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 личностно. 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» [344, 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» [345, s. 392]. Г. Гауптман называет «Гамбургскую драматургию» Лессинга одним из самых совершенных творений, считая, что «невозможно написать нечто подобное» [352, 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» [347, 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» [347, s. 104]. Г. Гауптман согласен, что «исследование религиозной мысли должно стоять в центре внимания современного исследования о греческой культуре» [423, 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» [284, 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» [348, s. 133]. Через такое единство Г. Гауптман постигает «сцепление всех вещей [348, s. 10], «космическое ощущение первоосновы, чарующее волшебство мира» [348, 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» [348, s. 109].

Такой процесс, с точки зрения драматурга, наполнен глубоким смыслом и подлежит непрременной реализации. Доказывая свою мысль, Г. Гауптман подчеркивает роль «метафизического зародыша – он расположен в мозгу человека и связан с душою мира подобно дереву, ствол которого тесно соприкасается с листьями и корнями» [348, s. 162]. Благодаря такому метафизическому зародышу возможно «провиденческое действие: другая действительность воскресает из небытия» [347, s. 162], «то, что раньше было скрыто, становится зримым» [349, s. 170]. Стараясь, как он пишет, «проникнуть в заколдованное природное естество» [349, s. 49], драматург стирает в своем сознании границу между мыслимым и немыслимым миром, он называет подобную границу «нитью Ариадны, которая ведет через темный лабиринт к свету солнца» [344, s. 250]. Именно подобные ощущения позволяют ему назвать Грецию «вечной страной вечной юности» [348, 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 непрестанный рост добра» [239, 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» [460, 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 «*Nomo 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» [461, 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» [348, 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» [352, s. 25]. Религия для Г. Гауптмана – это «сама жизнь, упоение ее полнотой, силой переживаний и силой ощущений» [348, s. 137]. Такова была, считает Г. Гауптман, религия греков, «свергнутые с престола античные боги – это свергнутая жизнь» [348, s. 524]. Поэтому и возникает желание драматурга – «часть античной Греции перенести в христианский мир» [353, s. 281]. Не случаен для Г. Гауптмана образ острова – «символ томления, гармонии, восходящего солнца» [449, 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» [344, 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» [344, s. 284]. Г. Гауптман уверен, что «античные языческие элементы призваны обновить христианство» [353, s. 346]. Отсюда и его пламенные призывы в первую очередь к себе самому – «с Иисусом к античности» [348, 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» [448, 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» [348, 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» [348, s. 133]. Возрождение «ново-новой» религии на рубеже XIX – XX вв. привело к созданию новой драмы, тесно связанной со своими первоистоками – 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» [349, s. 128]. Поэтому Г. Гауптман, подобно своим собратьям по перу, преклоняется перед античной трагедией, но ведет с нею собственный разговор.

Чрезвычайно показательно, 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"» [392, 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» [392, 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» [348, s. 168]. Как видно, Г. Гауптман намеренно в одном предложении употребляет оба слова, придает им 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» [346, s. 55]⁶⁹. Тогда трагедия станет ужасной, приобретет «вид давления из преисподней, прорыв адских сил в свет» [346, s. 60]. Страх и ужас, те чувства, которые Лессинг настоятельно 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.

69 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 [204, 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.

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» [348, s. 168]. Драматург воссоздает в своем воображении «образ колодца, наполненного жертвенной кровью, и содрогается от ужаса» [348, s. 217].

Объяснения могут быть следующие. Во-первых, Г. Гауптман акцентирует внимание на том, что ускользало и скрывалось от 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 деяния⁷⁰. 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

70 Сходным образом Э. Роде подчёркивает «тёмное, гневное, бушующее время, страх, охватывающий всех во время дионисийских праздников во Фракии» [424, 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 [299, 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».

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, 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.

3.3. 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 трактовках⁷¹, 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 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» [258, 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» [355, s. 7].

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

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 шее⁷². Для толкования драмы «Возчик Геншель» следует учитывать 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» [344, 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» [344, s. 73]. Судьба для Г. Гауптмана – это сама жизнь, представленная в ее становлении, в движении многообразных форм, сложным

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

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» [345, 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» [345, 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» [195, 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 неизменной – оно должно быть жизненным, а значит, радостным. Это тот момент (трагическая радость утешения), который связывает Г. Гауптмана с современной 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 отошел⁷³. 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 [348, s. 200]. Смысл данного утверждения служит краеугольным камнем для понимания философии мира и человека Г. Гауптмана. Традиция греческой трагедии, утверждающей судьбоносное предначертание индивида, действует для немецкого драматурга в русле нравственной философии, обусловленной

73 Нечто подобное происходит с Заратустрой Ницше. Он, включаясь во внутренний процесс самотрансценденции, 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.

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 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 Мойр⁷⁴. Важна в 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» [253, 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.

74 Павсаний, которого часто перечитывает Г. Гауптман, говорит, к примеру, о гимнах Олена Ликийского, который посвятил богини Илтии много стихов. Олен называет её прекрасноткущей, в этом плане он уподобляет ее богине судьбы, утверждает, что Илтия была старше Кроноса [204, VIII. 21, с. 253].

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» [345, 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 [346, 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» [434, 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» [258, 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, кроватка ее пуста, они могут побаловать маленькую БERTУ, 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. Бёме определил словом «*Barmherzigkeit*». Для мирозозерцания Г. Гауптмана данное понятие Бёме имело решающее значение. Немецкий драматург, постигая посредством «*Barmherzigkeit*» глубокую, внутреннюю сплетенность мира и человека, драматически его репрезентирует, в результате позитивное значение «*Barmherzigkeit*» мистика Бёме 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 [344, 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» [344, 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 [348, 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» [348, s. 15]. Поэтому, делает драматург вывод, «шумы составляют зерно драмы, позволяют предчувствию зримо проникнуть в текст» [348, 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» [348, 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 сине-серый 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» [345, 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. Бёме 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» [346, 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 Mädels 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» [346, s. 36], скверным стал, – говорит Геншель о себе.

Русский исследователь А. А. Измайлов обращает внимание на особое драматическое движение «Возчика Геншеля» Г. Гауптмана. А.А. 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 [464, 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-синим⁷⁵. Но неожиданно столь сильный приступ ярости прекращается, Геншель внезапно успокаивается, не понимает, как он мог так себя вести, говорит, что никогда не был скандалистом, сам не знает, что натворил. Характерен его жест в финале – он закрывает лицо руками, как бы загораживаясь от мира, но в первую очередь от себя самого. Важно, что герой думает вовсе не об измене Ганны, а о Густель, о первой жене, он погружается в мир по «ту» сторону, пытаясь обрести в нем успокоение. Геншелем овладевает чувство страха, то чувство, без которого, по Г. Гауптману, немыслима 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» [345, 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

75 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].

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 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» [345, s. 190].

Подобные мучения испытывает и Геншель. Недаром он не желает подняться в верхнюю комнату, куда его зовут друзья. Он всеми силами сопротивляется пути наверх, поскольку данный 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» [346, 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 weeß 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 истлевет 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» [346, 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.

3.4. 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 века⁷⁶, 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 <...> оказывается во власти непосредственного чувства» [224, с. 28]. Подобный взгляд имеет принципиальное значение и позволяет сделать важный модернистский вывод, касающийся толкования бюргерской трагедии в

76 Н. J. Schimpf. G. Hauptmann. Darmstadt, 1990.

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» [187]. 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» [302, s. 29]. Соответственно, XVIII век, будучи первой микроэпохой модерна, предполагает рефлексиию 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 штурмеров, так и для драматургов последующего времени. Поэтому Античность, само обращение к ней, «есть яркий пример непрерывности литературы в целом» [302, 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» [191, 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» [339, 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» [376, 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» [386, 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» [341, 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» [340, s. 14]. Невидимое прошлое должно «воцариться вновь, его надо осмыслить в настоящем, в частности создать республику ученых по принципу сократовско-платоновских идей» [341, 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» [340, s. 23], о гармонии, связанной с «внутренней красотой сердца» [340, s. 25], о фантазии, «определяющей свободу мышления» [340, 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» [322, 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, обожествляют 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» [344, 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» [345, 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» [348, s. 48], «проявляется природное естество, создается ощущение целостности жизни» [348, 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» [348, 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»⁷⁷.

«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» [325, 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» [325, s. 11], «Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft» [325, 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,

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

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 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 <...>» [325, 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» [452, 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»⁷⁸. 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» [292, 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

78 «Серьезная страсть обращена только на единственный объект <...> она возвышенна и благородна <...>. Простое влечение направлено на всех <...>» [262, с. 393].

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» [197, с. 380]. Такой 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 воспламениться 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» [206, с. 403]. Г. Гауптман, преклоняясь перед Платоном, восхищаясь его философскими концепциями, подчеркивал, что «его речи звучат, они как бы пропитаны огнем, проникают в душу» [344, 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» [348, 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» [345, 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, немислима, драма, построенная на аффектах, приобретает необычайную психологическую значимость<...> в аффектах раскрывается жизнь души, именно она и важна в искусстве» [345, 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 anetan! 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 Schauspiel, 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 непрестанно 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 забытию, 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 самоспасения, 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 sellde 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 kinftig 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, деструктирует 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 созидаящий субъект» [197, 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»⁷⁹.

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» [353, s. 369]. Зачатие, по Г.

⁷⁹ 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» [302, s. 263].

Гауптману, нечто великое и высокое, связано, как и всякий естественный, природный принцип, с макрокосмическим античным постижением: «<...> божественное зачатие, возвышение духа, сила бытия» [353, 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. Бёльше, 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 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» [353, 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 («über 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 ощутимой 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» [265, 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 derwert» [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» («Strekman? Der hat mei Kind derwert!» [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 derwert!» [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.

3.5. Философия мистерии в «античной» драме Г. Гауптмана «Бедный Генрих»: постижение тайны мира и тайны человека.

Литературоведы при исследовании драмы Г. Гауптмана «Бедный Генрих» («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 излечитс яот 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» [353, s. 321]. В современном литературоведении подобные акценты (непрерывные 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. Бёльше, в мировоззрении которого происходит тесное смыкание чувства природы и чувства любви» [315, 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» [221, 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» [353, s. 58]⁸⁰. Немецкое 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 <...> мерилом истолкования

80 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 мистику в целом как возвышение духа над трагическим жребием смерти. Данная мысль, мистически осознанная Баховеном «как дорога познания, подобная ночному вакхическому факелу» [284, s. 86], в расширенном значении предстаёт у Родэ. 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» [423, s. 292]. У скептически настроенного по отношению к современному мистицизму Я. Бурхарта мысль о мистерии подаётся как «потребность души в примирении, успокоении» [299, s. 402]. В большинстве случаев мыслители на рубеже веков ориентируются на высказывание Геродота – «Он знает о таинственных мистериях, 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 «видел в Элладе, но в большей степени божественное покровительство простирается над элевсинскими мистериями» [204, 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» [204, 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» [198, с. 93].

Интерес Г. Гауптмана к мистериям связан с ощущением глубокой связи человека и мира. Немецкий драматург воспринимает всё бытие как великую мистику. 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» [344, s. 117]. При этом немецкий драматург, мировоззренчески углубляя современные ему концепции, наполняет значение мистерии многообразными смыслами. Так, Г. Гауптман ощущает «мистику комнаты, старых тикающих часов, мерцающих свечей, мистику рождественской ёлки, мистику леса, всей природы, мистику зачатия, материнства, – во всём и везде вершится вечная мистерия» [353, s. 59]. Она непостижима в своей сути, отчасти метафизична, воспринимается тогда, когда «все явления приобретают сверхчувственный смысл, неодухотворённое становится одухотворённым, мир являет своё другое лицо, человека обволакивает мистерия» [349, s. 95], «индивид ощущает себя погружённым в её центр» [349 s. 158], начинает «испытывать доверие к мистерии, ощущать её безграничную и бесконечную суть» [349, s. 134]. Мистерия 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 мистерия – когда «жизнь доминирует над смертью, <...> приоткрывается великая тайна становления, <...> ощущается триумф бесконечности <...> и человек оказывается во власти божественного космического веселья» [353, 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» [348, s. 120] и требует, по Г. Гауптману, экстатического мистериального поклонения.

становится неосознанное мнение творца» [110, s. 241]⁸¹. 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 греческой драмы, он видит ее в сущности фатума, «посредством которого в драме выявляется особое, мистериальное состояние виновности-невиновности» [346, 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

81 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!» [345, s. 15]. Гете пишет об этом в «Анналах» [345, 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, отращения не может возникнуть, только жалость» [345, s. 375].

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 предрассудков», 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» [353, s. 67]. Модернистская задача его сверхсложная – «старый росток пересадить в новую почву» [353, 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» [353, 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» [353, 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 просто⁸². 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» [271, с. 116]. Неимоверное потрясение от силы страданий Иова, его «напрасные мучения ни за что» [353, 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

⁸² 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.

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 Сирий (ок. 306 – 373) подчеркивал, что «тайна Иова есть тайна страданий» [217, с. 56]. Эту тайну пытается раскрыть немецкий драматург на рубеже веков, осмысливая 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» [221, 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» [221, 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» [271, 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 мерилем 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»⁸³.

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,

83 Термин Курциуса, применяемый им в отношении латинского средневековья, кажется уместным в контексте рассуждений об историческом синтезе в целом.

мыслителя, который «ставит вопрос о модерне в качестве основной философской посылки» [339, с. 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»). Главным является, как верно писал Михайлов, «непрекращающееся историческое толкование античности» [188, с. 56]. Такое толкование происходит в драме Г. Гауптмана «Бедный Генрих», которую можно прочитывать как великую мистерию вечного становления человеческого духа⁸⁴.

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,

84 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 Генофефы» Л. Тика, 1800; «Гале и Иерусалим» А. фон Арнима, 1811; «Основание Праги» К. Brentано, 1804). Романтиков привлекает «грандиозность мистерии: и проблематика, рассматривающая судьбы мира и человечества, и объём композиции, и число действующих лиц» [222, с. 59].

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 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» [344, 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» [348, 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» [345, 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» [344, 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» [344, 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 демонстрировать 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 бренность 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 мистирию, 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» [345, 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» [348, 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 ошутим 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» [345, 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» [345, s. 280]. В то же время Г. Гауптман подчеркивал, что именно «любовь приводит к обновлению души, без любви нет жизни, нет религии» [345, 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 Bubenstück» [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» [345, s. 134]. Г. Гауптман теряет душевный покой, когда, как он пишет, «жизнь напоминает страшный гротескный танец, быстрый, непонятный и неведомый» [345, 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 эпитафию 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» [345, s. 407]). Дом, уют, кровь – это, считает Г. Гауптман, «существительные, служащие речевыми знаками для определения особых свойств душевной жизни. Они являются основой для определения трансцендентальной сути вещей» [345, 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» [344, s. 536]. Античный Христос определяется Г. Гауптманом как «буколический бог, вобравший в себя страдания Деметры и Диониса-Загрея» [348, s. 165]. Античный Христос для Г. Гауптмана «связан с религией солнца, зримо проявляется через ее культ» [351, 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, лишённое лирики» [345, 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 stehenden 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. Бёме. «Огонь и Вода вместе составляют световой принцип в произведениях Г. Гауптмана. Он понимает теософию как науку об основных жизненных категориях» [315, 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 <...>» [211]. 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» [353, s. 341]. Подобное движение к свету наделено особым видением – «мистериальный свет огня сияет не для глаз, а для чувств» [353, 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» [348, s. 147].

В огне для Г. Гауптмана, таким образом, раскрывается сущность мистериальной идеи⁸⁵. Огонь «высвечивает темные тайники души, способствует самораскрытию, выводит на дорогу познания, высокого духовного бытия» [348, 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 радость жизни, предчувствия нового бытия. По Г. Гауптману, подобное разнородное смешение, приводящее в итоге к мистериальному единению с Первоединым, и составляет сущность

85 Например, Павсаний рассказывает о святилище Диониса Светоносного, или Огненосного. В его честь совершается праздник Ламптерии. В его храм ночью несут факелы, а по всему городу стоят чаши с вином [204, VII. 27, с. 208].

природной религии солнца. Происходит, как писал Гадамер, «вы-явление<...> 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» [299, 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"» [424, s. 133]. Экстаз, приравненный к драме души, определяется по принципу «античной мистериальной «игры», в которой главным божественным актером является Дионис-Загрей» [299, 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» [353, 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, ощутимая 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.

Итак, Античность на рубеже XIX – XX вв. мыслится писателями-модернистами как то древнее время, которое они воспринимают на основании «античного» творчества XVIII и XIX века. 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 в 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 «Barmherzigkeit», 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.

Глава 4. Гармоническая координация мира и человека в «детских» драмах Г. Гауптмана.

4.1. Онтологическая интерпретация игровой сущности мира и игровой природы человека на рубеже XIX – XX века.

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

Д. Кемпер выделяет два начала, с помощью которых можно проследить развитие модернистской мысли: должно возникнуть чувство необходимости толкования проблемы, связанное с исследованием исторической ситуации, и осознание того, что подобная проблема уже ставилась. Д. Кемпер называет последнее «"Virulent" – «заразной» в значении общезначимой, ценимой в прошлом и требующей не менее важного решения в настоящем» [378, s. 163]. В этом смысле к категории игры можно применить определение «заразная», она осмысливалась так и в классическую, и в романтическую эпоху, в период «микроэпохи» модерна конца XIX – начала XX века подвергалась творческой модификации. Бытийствуя сама в себе и сама собой игра репрезентирует тот принцип бытия, который З. Фрейд назвал «возвращением вытесненного». Его толкователь философ и культуролог Г. Маркузе (1898 – 1977) писал, что этот принцип «используется в различных формах, особенно в конфликте старого и нового <...> когда происходит трансформация первоначального содержания в <...> предельно сублимированной форме» [182, с. 321]. Действительно, через понятие «Sublimo» (в значении перехода из одного состояния в другое) можно выявить игровой феномен макроэпохи модерна, что даст возможность постигнуть

специфический ход модернистского сознания «эксклюзивной индивидуальности»⁸⁶ Г. Гауптмана.

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

С этим трудно не согласиться. Конечно, «коварный христианин», как называет Канта Ф. Ницше [198, с. 469], говоря о свободной игре познавательных способностей, имеет в виду игру как определенное душевное состояние, в котором «свободно соединяются воображение и рассудок» [150]. Субъективация способности суждения, определяемая принципом вкуса и врожденным талантом гения, приводит к внутреннему восприятию прекрасного, постигаемого, по Канту, посредством игры ощущений. Подобная игра ощущений крайне мало связана с принципами игрового мышления на рубеже веков – с эволюционной биологической теорией Спенсера или с определением игры В. Вундтом как серьезного труда. Однако мысль Канта о введении в игру душевных способностей для ощущения единства и гармонии, обретаемых посредством рефлексии в восприятии трансцендентной целесообразности природы, может рассматриваться, используя образное выражение Д. Кемпера, как межкультурный трансфер,

86 Д. Кемпер выделяет данный термин Липмана [378, s. 190].

который подлежит тщательному исследованию («Transferforschung»). Вписанное в дискурс исторического анализа «понятие межкультурного трансфера становится важнейшим актом процесса посредничества («Vermittlungsprozess»), связанного со своеобразной духовной игрой, зависит от личности воспринимаемого» [378, s. 60]. Интересно, что сам Кант, размышляя о значении воображения для свободной игры чистого суждения, выделял его особую роль – «совершенно непонятным образом возвращать далекое прошлое, и, если душа стремится к сравнению, как бы накладывать один образ на другой<...> находить нечто среднее» [150]. Выделяя феномен вкуса как ведущий для критики способности суждения, Кант указывал, что именно благодаря хорошему вкусу можно «не подражать предшественникам, а искать их принципы в самих себе, идти собственным, подчас лучшим путем» [150].

Как видно, в рассуждениях Канта уже закладываются те «игровые» постулаты, та игровая модернизация модерна, наконец, та модернистская игровая культура, которая озарена, по образному выражению Э. Финка, «милостью небожителей и улыбкой муз» [237, с. 403]. Убедительна мысль Канта о том, что свободная игра суждения может возвращать далекое прошлое, посредством чего и происходит наложение образов друг на друга. Кантовское и «возвращение», и «наложение» предполагают особую открытость игрового опыта, о чем пойдет речь в следующую «рубежную» микроэпоху модерна. Через игру осуществляется модернистский глобальный синтез «старого» и «нового», происходит их игровая соотнесенность друг с другом, преодолеваются границы различных временных культурных пластов, возникает единый – игровой – текст модерна. В этом смысле можно заметить показательное соответствие между модернистской реакцией на тексты прошлого и игровым движением «туда-сюда». Впервые о таком движении упомянул голландский психолог Ф. Бойтенданк (F. Buytendijk, 1933) – «hin und her bewegung» [300, s. 54], подчеркнув тем самым один из ведущих признаков и принципов игры. Игра может быть представлена в качестве главного правила модерна, который есть активное движение вперед (игровое «туда») и не менее активное движение назад (игровое «сюда»). Акцент в игре на движение,

обновление в бесконечном повторении позволяет говорить о ее внутренней причастности, ее идентичности модернистской рефлексии в отношении культурной традиции: отталкивание от нее и одновременное притяжение к ней, принятие традиционных канонов и их забвение, глубокое погружение в традицию и ее современное обновление. Свободному ходу модернистской мысли присуще игровое начало, посредством которого писатель-модернист постигает литературные явления в единстве и непрерывности. Игра, поэтому, всегда вбирает в себя культурный опыт, опыт истории, опыт познания традиции, ее модернистское переосмысление.

В этом плане интересно обратить внимание на этимологию слова «игра», значение которого сложно познать. В самом слове заложена множественность, совокупность разных понятий, в его назывании, произнесении ощутимо движение, энергия, стремление вперед. Так, средневековый энциклопедист Исидор в «Этимологии», не говоря конкретно о слове «игра», повествует в целом об особенностях орфографии, придавая большинству букв особое сакральное значение. Он выделяет «G» в слове «Gnatus» – «порождение», связанное с «Gentium» – «происхождение» [145, с. 32]. В том и другом слове заглавная «G» является корневым, воспринимается в разнообразных оттенках своего значения, акцентирующих порождение и происхождение некоего движения, особого рода активности. Показательно, что в слове «игра» – «igry» «G» сходным образом является корневой. Тесно смыкаясь по этимологической, называемой Исидором сакральной, функции со своими психологическими деривантами «Gnatus» и «Gentium», игра соотносится со своим собственным происхождением и может трактоваться в контексте осмысления бытия в целом. В немецком языке, как известно, нет подлинного соответствия греческому слову, латинское «ludus» не указывает на какой-либо весомый этимологический контакт с немецким «Spiel». Однако можно говорить о таком процессе совпадения, о котором писал Гадамер, размышляя об этимологии слова «прекрасное»: «<...>греческая мысль оказывает определенное воздействие на формирование немецкого слова, так что существенные моменты совпадают» [110, с. 551], хотя внешнее (графическое) и

внутренняя смысловая структура кажутся различными. Сходство по существенным моментам, используя терминологию Гадамера, слова «Spiel» с «igry» и «ludus» проявляется в теснейшем соотнесении его с движением, со своеобразной внутренней этимологической зависимостью от него. В немецком «Bewegung» – движение – корневая «G» («weg») свидетельствует о связи с существительным «der Gang» и глаголом «gehen». Они, выражая разнообразные формы движения, в целом ориентированные на подвижность, на активность, конституируют тесную связь с древним понятием «игра». Заложённая в игре мысль о движении оказывает влияние и на создание, и на развитие немецких слов (Spiel, Bewegung, Gang), которые по своему внутреннему значению нацелены на древнее «игровое» происхождение. Сакральный статус «G», о котором писал Исидор, проявляет свою функцию укоренения.

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

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

Подобное неприятие было свойственно и Ф. Шиллеру⁸⁷. В его «Письмах об эстетическом воспитании», читаемых в герменевтическом аспекте движения горизонтов, достаточно четко осознается тенденция Великого отказа, о которой, более столетия спустя, подробно расскажет Маркузе. Он, заимствуя образы Орфея и Нарцисса из мифологической традиции, но истолковывая их в духе Фрейда, подчеркнет их желание воссоединиться с утраченным: в отношении Орфея – с Эвридикой, в случае Нарцисса – с самим собой. Тем самым они, как считает Маркузе, «создают условия для признания реальности, существующей по иным нормам» [184, с. 304]. Великий отказ Ф. Шиллера стимулирован осознанием культурной потери – наивного природного мира, перводанности бытия, которую греки «воспринимали естественно, мы воспринимаем естественное» [256, с. 403]. У него возникает чувство «сожаления, с которым мы думаем о прошедшем детстве и детской невинности» [256, с. 402]. В сознании Шиллера укрепляются мысли о возвращении к природе как достижении наивного состояния, интенция его модернистской рефлексии требует обретения утраченного рая. Великий отказ от искусственной жизни – таковой считает Шиллер современность – приводит к желанию «выйти из круга искусственности, <...> тогда неизувеченная природа предстанет<...> во всей своей детской невинности и чистоте» [256, с. 401]. Репрезентация наивности, столь совершенной в прошлом и утраченной людьми, заблудившимися в искусственности, позволяет Шиллеру фокусировать внимание на внутреннем движении «"способности суждения": проживая в «эстетическом государстве», создавать собственную прекрасную природу, бояться смуты не во внешнем мире, а внутри себя» [256, с. 400].

87 Он воодушевлён образом поэта наивного и одухотворённого юного мира. Поэт, постигая несовершенства собственного времени, служит своим современникам тем, что преподносит им благородные, величественные и одухотворённые формы своей поэзии. [256, с.104].

Как видно, Шиллер не говорит ничего о детской игре, но, тем не менее, выдвигает идеал ребенка – идеал не исполненный, а заданный (<...> des Ideal, nicht zwar des erfüllen, aber des aufgegebenen <...>). Последовательно придерживаясь этой точки зрения, Шиллер называет ребенка «священным объектом, уничтожающим величием идеи величие опыта» [256, с. 389]. Однако в дальнейших своих рассуждениях Шиллер оставляет в стороне созданный им самим «заданный идеал» и в значительной мере в противовес ему создает столь известный образ играющего красотою человека.

Играющий человек Шиллера – это не играющий ребенок. Связывая с игрою красоту, видя в «побуждении к игре» нерушимую связь чувственного и формального побуждения, Шиллер тем самым намеренно отдаляет от мира искусства, в котором возможно сопряжение противоположностей, «величие идеи» – мироощущение ребенка, вводит в эстетическое государство только «величие опыта» – эстетизацию саморепрезентирующего игрового бытия. Философская конструкция играющего человека, «обретающего через игру совершенство» [256, с. 302], не сопоставляется Шиллером с «заданным идеалом» ребенка. Напротив, драматург XVIII столетия подчеркивает, что наивность не может восприниматься как детскость, поскольку ребенок вообще не может быть искусственным. Поэтому, указывает Шиллер, следует говорить о наивности в переносном смысле – «это природный, бессознательный мир, торжество природы над искусством» [256, с. 392].

Между тем именно понятие «заданности» ребенка как идеала вкупе с кантовским понятием гения, которое трактуется как «оригинальность природного дара субъекта в его своеобразном использовании своих позитивных способностей», позволило романтикам мерилom оценки мира сделать детское восприятие. Выходя за рамки теоретических постулатов Шиллера, направляя эстетическую рефлексию на детское сознание, романтики заново осмысливают намечающуюся у Шиллера взаимосвязь между природой и ребенком. Вводя в концепт искусства концепт детства, романтики, в сущности, приходят к «играющему красотою» человеку, о котором столь весомо говорил Шиллер.

Однако таким «играющим человеком» оказывается именно ребенок, сознание которого идентично поэту-гению. Он, как считал Новалис, «есть как бы душа души, соотношение между душой и духом» [34, с. 106]. Между ребенком и природой идет разговор Я и Ты, тот, который М. Бубер, подчеркивая инстинкт контакта у ребенка, преподносит с помощью древнееврейского изречения: «<...> во чреве матери человек знает вселенную, при рождении он забывает ее, но эта связь навсегда остается в человеке» [97].

Именно благодаря детскому восприятию природы «внешний мир становится прозрачен, а внутренний многообразен» [35, с. 21]. Так думал, к примеру, Новалис, подчеркивая детскость учеников в Саисе. Они чутки к тихим природным знакам и приметам, их жизнь интуитивная и поэтическая. Ученики в Саисе, писал Новалис, «поглощены игрою мыслей, прозревают их движение, постигают его механизм, возникает связь мира мыслей с вселенской гармонией» [35, с. 37]. Свободная игра суждений Канта, посредством которой осознается многообразие природы в ее единстве, ее целесообразность, вирулентно-субъективно соединяется романтиками с высказанной Шиллером идеей о наивности как чувстве свободы, в основе которого заложено игровое побуждение.

Романтическое прозрение, связанное с понятием движения в игре мыслей, позволяет в будущем познать игру как играние. Так, Бойтенданк («Wesen und Sinn des Spiels», 1933) выделяет в игре в качестве всеобщего признака интенционное движение, подчеркивает его ненаправленность, двигательную импульсивность. Э. Финк (1905 – 1975), ведя речь о бытийном смысле и строе игры, почувствует заложенное в ней самой «интенсивно подвижное бытие, отсутствие футуризма, окрыленное действие, импульсивное, спонтанно протекающее вершение» [237, с. 87].

Между тем столь экзистенциальное осмысление игры имеет более давнюю традицию. Античное рассмотрение Космоса игровым образом, ощущение действующего в космической жизни игрового начала наиболее ярко проявляются в известном 52-м фрагменте Гераклита «Темного», в котором речь идет об играющем ребенке: «Вековечье ребенок ребячливый в нарды играющий. Ребенка

царствие» [123, с. 209]. Сущность мира раскрывается через спонтанную и непосредственную игру ребенка, занятого как игровым строительством, так и игровым разрушением. Сопрягая душу Космоса и индивидуальную душу посредством их «однородной и единосущной» [123, с. 116] детскости, Гераклит усматривает «повсюду путь вверх-вниз» [123, с. 120], считая, что «все есть движение, нет ничего устойчивого, становление никогда не прекращается, непрерывные изменения закономерны» [123, с. 129]. «Темные» мысли Гераклита, как можно предположить, объединяют два момента. Один из них связан с отсутствием чего-то устойчивого, «за что можно бы ухватиться» [123, с. 151], а второй, исходя из подобного отсутствия, наполняет это кажущееся небытие бытием в себе самом – Космосом в качестве мыслящего существа, материально явленного через образ ребенка играющего.

Гераклитовская постижимость непостижимого исполнена глубокого значения для Ф. Ницше. Для него «игра – не только один из важнейших феноменов человеческого бытия, но и способ объяснения мира и сознания» [87, с. 426]. «Отчаявшийся экстремист», как определяет Ницше Х. Гадамер, стремится мыслью в Бесконечное, называет подобное стремление «взмахом крыльев тоскующей души <...> высшей радостью об отчетливо воспринятой действительности» [198, с. 156]. Связывая Бесконечное (непостижимое) с конечной конкретной сущностью (постижимое) Ницше говорит «об игре созидания и разрушения, <...> у Гераклита Темного мирообразующая сила сравнивается с ребенком, который, играя, расставляет шашки, насыпает кучки песку и снова рассыпает их» [198, с. 156]. Посредством вирулентной рефлексии Ницше «произносит с почтением имя Гераклита, <...> чувства которого не лгут <...> ибо свидетельствуют о становлении, об изменении и перемене» [198, с. 466].

Данные размышления философа позволяют говорить не только о его сопричастности классическому наследию, но и об осмыслении им столь известной теории Вечного Возвращения. Нетрудно увидеть, что в ней краеугольным камнем является не столько мысль о возвращении, сколько глубокие раздумья о Вечности. Гераклитовский образ Вечности как играющего дитя особенно важен

для Ницше в поэтическом разговоре о внутреннем изменении Заратустры: он должен преобразиться – «снова стать ребенком» [198, с. 162]. Лишь когда происходит подобное, «Заратустра начинает любить людей и вести речь о трех превращениях: дух становится верблюдом, львом и, наконец, лев – ребенком» [198, с. 175]. Для Ницше важно именно последнее, поскольку «дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, <...> начальное движение, святое слово утверждения» [198, с. 175].

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

Таким образом, модерн предстает в качестве игрового искусства, внутри которого самым причудливым образом вершится его игровая модернизация. Поэтому игра, являясь для себя объектом, подлежит модернистскому толкованию, но в то же время ускользает от него. На подобную сущность игры обратил внимание Э. Финк. Он, говоря о нереальности – реальности игры, подчеркивал, что она отталкивает от себя какое-либо понятие: «Стараться понять игру – это то же самое, что грубо схватиться руками за нежное крыло прекрасной, хрупкой бабочки» [239, с. 385]. Игра оказывается нечто уникальным, тем, что происходит само собой, естественным состоянием мира и человека. Воспринятое еще со времен Античности онтологическое толкование игры, связанное с оценкой бытия как некоего измерения универсума, в модернистских концепциях, начиная с XVIII века, подвергается разнообразным толкованиям.

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

4.2. Философская эстетизация мира как вечного детства и человека как созидającego, играющего ребёнка в ранних драмах Г. Гауптмана.

Г. Гауптман, сопрягаясь с «игровыми суждениями» своего времени, не знаком с ведущими эпохальными игровыми концепциями. Поэтому он, утверждая, что «через игру происходит постижение сути мира, обращение к истинной жизни» [353, s. 385], интуитивно прозревает онтологическую функцию игры и не постигает, «почему в его время никто не говорит об игре, о ней надо писать книги, философски осмысливать» [344, s. 43]. Внутренняя причастность к феномену игры тем более представляется крайне важной, поскольку она, не основанная на фактах общей рецепции, позволяет установить прочные контекстные связи между свободным мышлением «эксклюзивной индивидуальности» – Г. Гауптманом и общими теоретическими постулатами его эпохи. Определенный выбор традиции такой индивидуальностью приводит к прочному сцеплению, к нерушимому соединению со своим историческим временем. Доказательством могут служить размышления Г. Гауптмана о положении человека, который «волею судьбы находится между прошлым и будущим. Прошлое он пронесит сквозь душу, сознательно выстраивает свою собственную, личную духовную жизнь. Он находится наедине с традицией, но посредством ее индивидуального постижения заново рождается, имеет возможность сквозь прошлое заглянуть в будущее» [348, s. 96]. Игровое созерцание мира помогает немецкому драматургу «заглянуть в будущее», поскольку оно оказывается игровым образом осознано через прошлое. Благодаря

интуитивному модернистскому сознанию Г. Гауптман соединяет воедино различные временные пласты. Они, в свою очередь, причудливо сливаются в творческом духе, который, вбирая в себя игровую мощь вселенских сил, в полной мере проявляет всю собственную великую первозданность.

Не случайно для Г. Гауптмана чрезвычайно значимы рассуждения Ф. Шиллера о наивной и сентиментальной поэзии. Немецкий драматург считает, что они порождены особого рода беспокойством души – томлением по бесконечному, что находит яркое воплощение в мыслях Шиллера о гении, который должен быть всегда наивным, чтобы создавать высокое искусство. Близка Г. Гауптману и «природная идея» собрата по перу – тихая, творящая жизнь, спокойная, самопроизвольная деятельность. В подобной идее для Г. Гауптмана заключается «апофеоз наивности и простодушия» [348, s. 13], он определяет такие мысли Шиллера, как «стремление к солнечной радости, тому главному, ради чего стоит принимать раз сотворенное и неоднократно творимое в дальнейшем бытие» [346, s. 14]. Разбирая несколько положений Шиллера, Г. Гауптман особое внимание уделяет его высказыванию «Наше детство есть природа». Драматург рубежа XIX – XX вв. уверен, что именно благодаря Шиллеру «начертанный идеал» ребенка обрел свою художественную значимость.

Поэтому для Г. Гауптмана произведение Г. фон Клейста «Кетхен из Гальброна» пронизано шиллеровскими «детскими» идеями. Он называет Кетхен прекрасным дитя, считая, что именно ее здоровый дух определяет истинное содержание пьесы. Кетхен, по Г. Гауптману, полна свежих сил, воображение ее безмерно, девушка «обладает неукротимой неизувеченной внутренней энергией» [346, s. 16]. Г. Гауптман считает, что драма Клейста пронизана той поэтической наивностью, которая столь значима для Шиллера. В «"Кетхен"» – наивная радость, наивная чистая любовь, вся полнота бытия, всеобщее цветение мира, раскрытие его глобального, игрового значения» [346, s. 15].

Отталкиваясь от шиллеровского «заданного идеала» ребенка, Г. Гауптман приходит к выводу о введении в свою драму «наивного» образа вечного детства. Оно, будучи тесно связано с игрой, онтологически понятой и поданной,

постигается через наивную суть ребенка. Только он, непроизвольно отталкивающий от себя все искусственное, может познать игровое вселенское бытие. «Все просто, но полно глубокого смысла в детском мире, <...> поэтому на все явления в окружающей действительности должен распространяться взгляд ребенка, в этом и заключается проверка явлений на истинность» [344, s. 610]. Наивность и детскость, в противовес Шиллеру, являются для Г. Гауптмана равными понятиями. Правда, он не видит их особого разделения и у Шиллера, считая главным в его определении наивности – «взгляд на ребенка снизу вверх, ощущение в нем свободной силы, целостности и бесконечности» [348, s. 20].

Итак, Г. Гауптман, испытывая доверие к мыслям Шиллера касательно игрового порыва («Spieltrieb»), обращается в первую очередь к размышлениям драматурга XVIII века о ребенке, видя в самом понятии детскости нечто мистическое, надземное. «Дети, – писал Г. Гауптман, – чувствуют намного сильнее, чем взрослые, ребенок ощущает тайну, загадку мира, <...> создает свой собственный» [353, s. 40]. Прообразом такого «собственного» мира для Г. Гауптмана стал кукольный театр. Драматург неоднократно выражал восторг, связанный с частыми посещениями кукольного театра – как в детстве, так и в более зрелом возрасте, тот восторг, который, как казалось Г. Гауптману, тесно сближал его с Гете. Писатель конца XIX – начала XX века усматривает в гетевском восприятии кукольного театра не принцип марионеточного бытия, неприемлемый для великого мэтра прошлого столетия, а феномен всеобщей игровой жизненной интенции, полностью, с точки зрения Г. Гауптмана, принимаемый Гете. Как указывает А. Г. Аствацатуров, «игра для Гете – способ избежать преждевременного вмешательства рассудка, активности дискурсионного мышления <...> Игра <...> есть характерная черта созерцания <...> обусловленного включенностью как игрока, так и свидетелей игры» [87, с. 29]. Г. Гауптман подобным образом оценивает рефлексии Гете, связанную с кукольным театром и с ролью игрушки, с детским ее инстинктивным «оживлением»: «Ребенок считает кукольный театр колдовским, волшебным миром, существующим на самом деле, не сомневается в его наличии. <...> Игрушки

воспринимает ребенок как живые существа, наделенные плотью и кровью, поэтому и доставляет ему огромную радость их непосредственное движение в кукольном театре» [344, s. 14]. Г. Гауптман в некоторой степени постигает взгляды Гете сквозь призму воззрений Дон Кихота – одного из самых любимых его образов. Контекстная аналогия может возникнуть при прочтении того эпизода в романе Сервантеса, когда Дон Кихот, считая кукольное представление происходящим «на самом деле», разгромил «вражескую» сторону – отряд мавров. Он нанес, без сомнения, огромный урон кукольнику, но и раскрыл свое сердце, полное сострадания и сочувствия к обиженным и обездоленным. Это та наивная детскость, которая столь прельщает Г. Гауптмана и которую он стремится проследить в игровых теоретических постулатах и в игровой деятельности Гете.

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

В «игровых теориях» на рубеже веков, после теоретических постулатов и художественных творений романтиков, образ ребенка становится одним из ведущих. Так, Гроос, к примеру, считает, что игровая деятельность свойственна только детскому возрасту, «взрослые» деяния являются лишь ее подобием.

Стремясь в первую очередь к психологическому объяснению, как и Эльконин в дальнейшем, Гроос много внимания уделяет связи игры и иллюзии, игры и воображения, развивает мысли, определяющие игровые сюжеты и игровое содержание. Гроос тем самым доказал важное значение игры для развития ребенка, для его подготовки к «взрослой» жизни. Эльконин в целом придерживается той же теории, хотя задача его несколько иная – он стремится доказать, что функция воображения, являющаяся одной из самых сложных способностей, наиболее ясно проявляется в игре.

Г. Гауптман, ориентированный на «игровые признаки» классического XVIII и романтического XIX века, не знакомый, к примеру, с теорией своего современника Грооса, оценивает детство в целом и ребенка в частности не менее психологически тонко. При этом детство Г. Гауптман связывает не только с человеческим возрастом. Напротив, детство для Г. Гауптмана – это «духовная жизнь мира, детство – это песнь жизни, детство – это религия искусства, детство – это божественная мудрость» [353, s. 291]. Иными словами, детство мыслится Г. Гауптманом онтологически, в детство вкладывается экзистенциальный смысл: «Бытие должно быть детским, на все в мире должен распространяться взгляд ребенка, это проверка явлений на истинность» [344, s. 51]. Те люди, которые уже стали взрослыми, «должны вернуться к утраченной ими детской сути, если в людях много детского, то это важно в первую очередь для них самих» [353, s. 29]. Поэтому главным для Г. Гауптмана является «соучастие в жизни ребенка, проникновение в детскую душу» [344, s. 233]. Сам драматург с гордостью пишет о себе: «Ребенок во мне любил ребенка вообще» [344, s. 608].

Нетрудно увидеть, что, хотя Г. Гауптман, подобно многим своим современникам, и чтит Гераклита Эфесского, представленный им облик Вселенной в качестве играющего дитя, созидającego и разрушающего, не принимается драматургом. Для Г. Гауптмана как в понятии детства, так и в понятии ребенка, всегда доминирует мысль только о созидании, о разрушении речи идти не может. Ребенок, считает Г. Гауптман, «творит мир, не имеющий конца» [344, s. 40], миропонимание ребенка – это «колдовское зеркало, которое

отражает негативные стороны действительности» [344, s. 617]. Но самое важное в том, что ребенок, по Г. Гауптману, «творит свободно и весело» [345, s. 8], созданный им мир «порожден из себя самого, отсюда и возникает радость создания и радость восприятия» [345, s. 20]. Подобное бытие требует сохранения, а не разрушения, «оно следует неписаному закону – закону возвышения души, внутреннего ликования, солнечного, праздничного возбуждения» [345, s. 88].

Играющий ребенок, точнее, по Г. Гауптману, созидающий ребенок, всегда свободен и счастлив. Он не может жить без игры, игровое деяние является внутренней потребностью непрестанно созидающего ребенка. Процесс его творения особый – ребенок создает свой мир и посредством глубокого погружения в него, полностью отторгаясь от так называемой реальности, обретает, считает Г. Гауптман, божественный игровой порыв. «Игра – благородная деятельность в боге. Ребенок играет и должен через детство к богу прийти» [353, s. 28]. В данных высказываниях и размышлениях Г. Гауптмана прослеживается несомненная связь с романтической традицией. Так, Г. Гауптман неоднократно отмечал, что нашел для себя девиз – слова Шлегеля из его «Речей о мифологии»: «Вся святая игра искусства есть только подражание бесконечной игре мира» [353, s. 201]. Однако, и это стоит подчеркнуть особо, романтическое понятие игры как апофеоза свободы человеческого духа, как действующего в мире игрового начала, оценивается Г. Гауптманом сквозь призму концепции Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» и «Писем об эстетическом воспитании». Немецкий драматург принимает мысль Шиллера об искусстве как игровом порыве и связывает такой «порыв» с романтической концепцией игры «как бесконечной игры мира». Соединяя кажущиеся игровые антиномии в единое целое, Г. Гауптман приходит к мысли о том, что «бог играет с нами как отец с детьми, пространство и миры есть его игровое дело. Мы не должны из игры выступать и возвращаться к обнаженной серьезности, надо постоянно находиться в сфере игрового, божественного света, купаться в его лучах» [353, s. 28].

Из подобных рассуждений немецкого драматурга вытекает и его определение писателя как художника Медиума. Такой писатель, согласно

воззрениям Г. Гауптмана, является творцом вселенной, «вносит в нее игровое начало и создает веселое искусство, в котором главным становится метафизическая деятельность» [353, s. 31]. Следует отметить, что данную мысль Г. Гауптман почерпнул у Ницше, драматург приводит в дневнике цитату из «Рождения трагедии» и «Казуса Вагнера», где говорится об искусстве как метафизической деятельности. Но, с точки зрения Г. Гауптмана, Ницше чрезмерно черств и жесток, ему не хватает доброты, теплоты и понимания [353, s. 56]. Ницше, считает Г. Гауптман, не может «наивно, по-детски» следовать игровому порыву и получать истинное удовольствие от игры. Иными словами, Г. Гауптман отказывается связывать «метафизическую деятельность» Ницше с божественным игровым порывом, которому подвержен только «совершенно красивый» человек, который, как писал Шиллер, «только красотой одною он должен играть<...> Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, он бывает человеком только тогда, когда играет» [258, с. 302]. Именно так воспринимает Г. Гауптман играющего человека Шиллера – этически и эстетически воспитанный индивид.

Подобно романтикам Г. Гауптман фокусирует внимание на проблеме искусства как божественном даре, ощущения которого приводят к игровому медиальному сопоставлению конечного и бесконечного. Однако на романтическую традицию накладывается столь почитаемое драматургом поклонение солнцу, о котором, как пишет Г. Гауптман, он «способен был постоянно думать» [344, s. 245]. Игровое движение духа ребенка – это движение вверх, к солнцу, к сияющему божеству. Именно дети посредством полного погружения в созданный ими иллюзорно-прекрасный и одновременно иллюзорно-реальный мир постигают бесконечную игру вселенной. «Солнце делает дух светлым, светлость лежит в основе всего, <...> каждая детская мысль светла и радостна» [351, s. 20], считает Г. Гауптман. Поэтому детское бытие определяется им как «божественное младенчество» [351, s. 58], которое должно быть присуще миру. Именно оно и создает возможность обретения потерянного рая – движение к солнцу, которое возможно через культивирование в себе детского сознания,

обретение блаженства в игре, «в которой все само собой разумеется, происходит таинственно и непосредственно» [353, s. 134]. Детская игра – «игра мира, который, благодаря всеобщей детской игровой интенции, обретает каждый раз новый способ бытия» [353, s. 88]. Сферы игры бесчисленны, игровые возможности бесконечны, считает Г. Гауптман, «они должны быть свободными, наполнены внутренним детским созерцанием, определяемым чувством праздничного солнечного возбуждения» [345, s. 67], теми естественными склонностями, которые свойственны детям, художникам-творцам и «всем тем «взрослым», которые не убили, а развили в себе качества ребенка» [353, s. 76].

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

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

Драма Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле» («Hanneles Himmelfahrt») была поставлена в 1893 году. Речь идет о четырнадцатилетней девочке Ганнеле, мать у нее умерла 6 недель назад, отчим бьет, заставляет выполнять тяжелую работу по дому. Ганнеле пытается наложить на себя руки (бросается зимой в реку), ее спасают, но, сильно простудившись, девочка умирает в ночлежном доме. Литературоведы с самого начала оценивали эту драму весьма противоречиво. Один из первых основателей «Свободной сцены» («Freie Bühne») Гарден Максимилиан (Harden Maximilian) (1861 – 1927), утверждая, что на сцене должны быть показаны народные страдания, отрекся в дальнейшем от своих суждений

«ранней юности», как сам их называл. Гарден Максимилиан назвал «Ганнеле» «Небом ткачей», с негодованием писал, что «сейчас в театре «красное знамя» социал-демократии, <...> девочка лежит на смертном одре как символ нищеты пролетариата» [352, s. 208]. Напротив, Ф. Меринг критиковал Г. Гауптмана за недостаточную приверженность социал-демократии, недоумевая, «как мог писатель в уста пролетарской девочки вложить мысль о загробном блаженстве» [352, s. 103]. Столь курьезные трактовки были, бесспорно, пересмотрены в дальнейшем. В целом говорилось о «технике пьесы, о виртуозности ее музыкального сопровождения» [446, s. 340], религиозные галлюцинации несчастного ребенка объяснялись «ее желанием обрести то, чего она была лишена при жизни – тепла, уюта, любви, ласки» [388, s. 200]

Что касается самого Г. Гауптмана, то он, стараясь не обращать внимания на нелепые, по его мнению, вздорные мнения, тем не менее огорчился, что его пьесу понимали неправильно. Он писал, что «образ ребенка – главное в «Ганнеле», в его душу проникло немного солнца, <...> а солнечное ликование позволило девочке построить небесное царство в мыслях, в своих предсмертных грезах» [352, s. 106]. Г. Гауптман, возмущаясь, что его произведение оценивают с точки зрения партийных задач, просил не включать его в «социальные игры» приверженцев какой-либо партийной позиции, к коей Г. Гауптман относит, как он пишет, односторонние и стандартные воззрения натуралистов. «Они не в состоянии понять тот прекрасный мир, который возникает, например, «На богомолье в Кевлар» Г. Гейне («Wallfahrt nach Kevlaar» Н. Heine) и в светлых гимнах М. Лютера («Ein fest Butg ist unser Goot»)» [345, s. 107].

Подобное понимание отчасти может быть достигнуто, если обратить внимание на особый жар «Вознесения Ганнеле», который Г. Гауптман определяет как «Traumdichtung», что обычно переводят как «сновидение». Перевод не совсем точный, он не позволяет исследовать личностный, процессуальный, модернистский характер мышления драматурга на рубеже XIX – XX вв. Для героини Г. Гауптмана значимо не только промежуточное состояние сна и бодрствования, но и особое экзистенциальное положение между жизнью и

смертью. Точнее можно сказать следующее: в первом действии отчасти речь идет о сновидениях и галлюцинациях, вызванных болезненным состоянием Ганнеле. Г. Гауптман неоднократно подчеркивал особое состояние человека во время температуры, когда такое случалось с ним, то испытывал чувство удовольствия, поскольку «теперь он прорвется внутрь себя» [345, s. 278]. Подобный прорыв свойственен и его героине: девочке являются ее отчим, которого она дико боится, ее мать, о преждевременной кончине которой Ганнеле не перестает скорбеть, страшный черный ангел, предвестник смерти, светлый ангел, должный сменить своего темного собрата.

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

Немецкое слово «Der Traum» имеет два значения: в первом случае – «сон», но в данном контексте важна его вторая смысловоразличительная функция – «мечта», «греза» «Die Dichtung», как известно, переводится как «поэтическое творчество», «поэтическое произведение». Сложное существительное «Traumdichtung» можно осознать через особую внутреннюю диалектику: поэтическое произведение, создаваемое автором, обретает истинное бытие посредством поэтической грезы его героини. Соответственно, как в самом тексте (в так называемом бытовом, материальном плане), так и за его пределами (в

ракурсе экзистенциального видения Ганнеле), можно вести речь об особом, онтологическом игровом переплетении, когда, как писал Гадамер, «возникает проявление представленного – первоначального и репродуцированного бытия» [110, с. 184].

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

Подобное цветение наиболее четко прослеживается в жанровом своеобразии пьесы Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле». Жанр «Traumdichtung» в значении поэтически воссозданной творческой грезы, «проявления представленного», по Гадамеру, вызывает несомненные ассоциации с романтическими художественными текстами. Благодаря интуитивному проникновению в сновиденческую сущность, романтический герой после пробуждения воспринимает действительность в виде хаотического сна, а сон мыслит как истинную реальность. Генрих фон Офтердинген – герой романа Новалиса – погружен в мир своей сновиденческой голубой мечты, поскольку в той реальности, в которой он живет, никто не думает о цветах. Маленькая Мария в стране эльфов (повесть Л. Тика «Эльфы») играет с ними в прекрасные игры «вверх-вниз»: сыплет пепел на землю, из нее быстро произрастают и столь же быстро исчезают прекрасные цветы, не может долго забыть «эльфийскую грезу». Крошка Мари из знаменитой сказки Гофмана обретает сновиденческое счастье в волшебной конфетной стране вместе со спасенным ею Щелкунчиком. Эти и подобные примеры позволяют судить о сновиденческой романтической грезе как о бытии в себе самом. Оно, однако, не выходит за рамки той структуры, посредством которой оно представлено: и голубой цветок, и природное эльфийское царство, как и конфетная страна, раскрывают сущность

субъективного мира героев в качестве величественной и прекрасной фантастической игры.

Г. Гауптман, испытывая безграничное доверие к романтическим произведениям, всегда зачарованный их миром, тем не менее считал, что «в романтизме сон – это только фантастическая картина, а должно быть сновиденческое слияние микро и макрокосма» [353, s. 410]. Нечто подобное драматург показывает в «Вознесении Ганнеле». Поэтический, сновиденческий «сценарий», раскрывающий глубинную сущность жанра «*Traumdichtung*», позволяет воспринимать «игровую грезу» девочки Ганнеле как собственно бытие, посредством которого обретается игровой контакт с первоисточками. Данное обретение, с точки зрения Г. Гауптмана, было лишь намечено в романтизме, только у Шамиссо драматург усматривает попытку представить подобный контакт посредством внутреннего ощущения, казалось бы, навсегда утраченного детства. Г. Гауптман цитирует стихотворение Шамиссо «*Schloß Boncourt*», в котором выделяет ведущий мотив сна: лирический герой стряхивает свои седины, вновь становится ребенком, ищет и находит забытую им таинственную картину, в которой воображению доступен сверкающий замок с зубчатыми башнями:

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

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

Сон осмысливается Г. Гауптманом как полное совпадение единичного и всеобщего. Таков, с точки зрения немецкого драматурга, лирический герой Шамиссо, который через «единичный» процесс – воспоминания о детских годах – проникает во «всеобщее» – величественный город с зубчатыми башнями, что для

Г. Гауптмана означает глобальную метафору космического бытия в целом. Однако у других романтиков Г. Гауптман не наблюдает подобного соединения. Немецкий драматург, модернистски впитывая логику романтической сновиденческой концепции, создает, как ему кажется, свою собственную.

Г. Гауптман неоднократно подчеркивал, что он не желает читать ничего из того, что касается теории сновидений, все они кажутся ему чрезмерно догматическими. Однако в размышлениях Г. Гауптмана, касающихся власти и значения сна для человека, весьма ощутима переключка с мыслями К. Дю-Прел, влияние которого на себя немецкий драматург никогда не отрицал. Так, Дю-Прел подчеркивал, что «сновидение – это внутреннее пробуждение» [135, с. 147], которое осуществимо благодаря «ганглиозной нервной системе с ее центральным органом – солнечным сплетением» [135, с. 148], указывал, что «все представления во сне основаны на нервном возбуждении», утверждал «доминанту бессознательного как источника образов сна» [135, с. 149]. Г. Гауптман говорит нечто подобное: сон – это выявление невыразимых порывов души, «бессознательные переживания во сне получают четкие очертания наяву» [353, с. 391]. Близка Г. Гауптману и мысль Дю-Прел о сне как «драме, разыгрываемой на сцене» [135, с. 207], поэтому столь значителен для человека, утверждает Дю-Прел, «пласт драматических воспоминаний» [135, с. 209]. Подобные воспоминания, с точки зрения Г. Гауптмана, возможны благодаря внутреннему самосозерцанию, которое определяется особым движением души – драматург называет его «игровым движением Ейфориона: "туда-сюда"» [344, s. 45]. Именно оно «приводит к сцеплению всех кажущихся противоположностей в гармоническое единство, посредством чего магические пласты бытия предстают перед сновидцем в полном своем световом блеске» [344, s. 304]. Поэтому и определяет Г. Гауптман сон как «истинное слияние с бескрайним мировым пространством» [346, s. 324] благодаря которому «высвечивается внутренняя жизнь сновидца» [346, s. 410].

Как видно, в модернистских рассуждениях Г. Гауптмана о природе сновидений прослеживается достаточно сильная связь с традицией, в первую

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

Определение сна как «нечто само собой разумеющегося» приводит Г. Гауптмана к мысли, что «сновидение не может быть олицетворением опыта действительности, напротив, так называемая действительность определяется опытом сна» [353, s. 410]. Вслед за этим следует утверждение, что между сном и бодрствованием нет никакой разницы, «то, что мы называем сном, зачастую возникает во время бодрствования» [344, s. 184]. Поэтому сон для Г. Гауптмана и является «настоящим миром, независимым от того, что мы привыкли называть действительностью. Мы уверены в мире сна, а о мире действительности мы не знаем ничего<...> мир сна открыт для пространства и времени, а иллюзорная реальность, предстающая сознанию в тот момент, когда человеку кажется, что он бодрствует, полностью закрыта для познания важных категорий пространства и времени» [345, s. 390]. Именно поэтому, делает вывод драматург, «сновидения необходимы, без творческого резервуара сна нет жизни вообще <...>. Во сне человек становится творцом – Демиургом, постигает Пракартину и создает Первообраз Первообраза» [353, s. 393].

Подобное создание Первообраза и воплощается через жанр «Traumdichtung». Благодаря ему оказывается возможным постижение человека и мира, точнее – мира ребенка, которому, считает Г. Гауптман, наиболее доступно восприятие

бытия в виде глобальной вселенской сновиденческой картины. Ребенок, как писал М. Бубер, «живет между сном и сном, действительность ускользает от него, важен лишь горизонт становящегося, который расширяется от ночи к ночи» [97]. Такое восприятие ребенком непрестанно расширяющегося и становящегося горизонта показывает Г. Гауптман в драме «Вознесение Ганнеле». Жанр «Traumdichtung», приобретая в рамках пьесы собственное бытие, способствует тем самым раскрытию бытийной сущности мироздания. Вселенская игра, в основе которой примат жизни непрестанно чередуется с приматом смерти, саморепрезентируется через рефлексию ребенка – в видениях Ганнеле, основанных сначала на представлениях о земной жизни, а затем на ярких и светлых картинах небесного государства. Эманация вселенской игры получает зримое воплощение через поэтическую, сотворенную и непрестанно творимую вновь грезу ребенка.

Главным для драматурга становится детское воображение, благодаря его силе границы мира раздвигаются, в сознание проникает его тайна: «Дети воспринимают эту тайну, носят ее в себе, погружены в нее, у них есть предчувствия, которым можно и нужно доверять» [344, s. 40]. Поэтому ребенку свойственна радость, которая, по Г. Гауптману, навсегда покинула мир взрослых. Радость возникает из детской уверенности, что «сказочный волшебный мир существует» [344, s. 11], фантазия ребенка вспенивается («aufschaumen»), «все вокруг преобразуется, насыщается фантастическими образами» [344, s. 245].

Кажется, что героиня драмы лишена всего того, что составляет сущность детства для Г. Гауптмана, противоречит его понятиям детскости: ребенку должна быть свойственна радость, он во всем видит хорошую сторону, а Ганнеле в отчаянии, она больна и не хочет выздоравливать. Для ребенка главное – материнская любовь, чудо из чудес, как пишет драматург, «светлый луч, который обновляет все вокруг» [353, s. 270]. Мать Ганнеле умерла, она на небе, очень далеко, – как с грустью говорит девочка. В душе ребенка непрестанно царит праздничное возбуждение, «этим светлым чувством наделены только дети, это их естественная склонность, взрослым подобное душевное состояние недоступно» [344, s. 96]. Ганнеле, напротив, подавлена, в ее голосе звучат слезы, ей страшно,

она голодна, но есть не может, девочке хочется пить, но она не в силах сделать ни глотка воды. В этом плане можно вести речь об очень интересном, до определенного времени скрытом, игровом процессе, имеющем место в драме Г. Гауптмана. Он, творимый в рамках жанра «*Traumdichtung*» – воссоздаваемой поэтической грезой, – свидетельствует о том, что девочка Ганнеле входит в драму взрослым человеком, в ней нет ничего, что составляет саму сущность ребенка. Но постепенно она приоткрывает завесу над таинственной игрой мира, вступает в игровое общение с первоисточками, преодолевает тем самым противоречие между конечным и бесконечным бытием. Ганнеле обретает игровую радость, получает игровое удовлетворение, наслаждается игровой свободой, иными словами – становится ребенком. Девочка освобождается от своей вынужденной взрослости, начинает воспринимать действительность как нескончаемый праздник, приобретает игровую детскую способность видеть незримое – светлое небесное королевство.

В этой связи возникает вопрос: почему Г. Гауптман, столь негативно относящийся к традиционным христианским воззрениям, пишет пьесу, в которой доминируют христианские образы и христианская атрибутика: ангелы, некий *Der Fremde*, в котором угадывается Иисус, блаженный город, однозначно определяемый как рай? Г. Гауптман считал, что «религия подавляет фантазию» [344, s. 181], а драма «Вознесение Ганнеле» целиком построена на фантазиях ребенка. В христианстве, по Г. Гауптману, «отрицается все лучшее и светлое – любовь, счастье, свобода» [344, s. 481]. Глубоко верующая девочка Ганнеле, напротив, благодаря своему благочестию становится веселой и радостной. Драматург указывал, что «христианство погружает человека во тьму, христиане боятся смерти» [352, s. 52], его героиня стремится к свету, обретаемому посредством соприкосновения с ангелами и *Der Fremde*. Ответ может быть следующий. С точки зрения писателя, ребенок смотрит на религию своеобразно, ощущает в ней то, что недоступно взрослым – красивую сказку с хорошим концом. Дети, пишет Г. Гауптман, обращают внимание, как Христос шел по воде, как накормил 500 человек одним хлебом. Ребенок верит в христианские чудеса,

поскольку его сознание вообще склонно к фантазии. Но о распятии, о страданиях Христа ребенок не думает, не хочет знать ни о каких ужасах, думать о чем-то страшном. Иными словами, восприятие религии ребенком позволяет ему в полной мере ощутить всю сновиденческую прелесть бытия, духовно слиться с бескрайним мировым пространством. В сновиденческом сознании ребенка подлечит слиянию то, что разделено во взрослом: религиозная догматика и истинная вера, светлое царствие небесное и тяготы земной жизни, наконец, истинное творчество, постижение невыразимых порывов души благодаря глубокому проникновению в сновиденческие магические пласты бытия. Ребенок, не разделяя жизнь и смерть, сон и явь, доверчив к опыту своей души, а не к эмпирическому бодрствующему сознанию. Г. Гауптман записывает в дневнике слова из Нагорной проповеди: «Дайте детям прийти ко мне, ибо им уготовлено царствие небесное» («Lasset die Kindlei zu mir kommen, denn ihrer ist das Himmelreich»). Данные слова могут служить эпиграфом к «Ганнеле», они звучат в тексте драмы и определяют финал произведения – вознесение Ганнеле, обретение ею царствия небесного.

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

Для того чтобы более ясно показать модернистский феномен писательского мастерства Г. Гауптмана, необходимо проследить, как он развивает концепции века классической литературы, в частности Ф. Шиллера. Испытывая чувство сопричастности, ощущая свою принадлежность и внутреннее согласие с мнением Шиллера, Г. Гауптман в то же время переосмысливает его некоторые постулаты, что в итоге приводит к их драматическому расширению и особому драматическому воздействию. Поэтому, ведя речь об этапах вознесения Ганнеле, представляется возможным обратиться к «Письмам об эстетическом воспитании» Шиллера, в частности к письму 27, где говорится о творческой силе воображения

и специфике игрового сознания. Шиллер пишет о так называемом скачке, следствием которого и является эстетическое побуждение к игре. По Шиллеру, должно возникнуть особое состояние – независимость от внешних впечатлений, что приводит к отрыву и освобождению от чужого закона. Возникает воспроизводящая деятельность воображения, которая влечет за собой творческую деятельность, руководствующуюся собственным законом [260, с. 352]. Данные размышления Шиллера интересны тем, что в них представлены этапы внутренней логики модернистского сознания – независимость, отрыв и освобождение, воспроизводящая деятельность воображения и, наконец, собственная творческая деятельность. В драме Гауптмана сновиденческая логика «Traumdichtung» тесно соприкасается с классическими воззрениями Шиллера, которые получают драматическую репрезентацию.

Маленькая Ганнеле «эстетически воспитывается» посредством отрыва (скачка, по Шиллеру) от своего «земного» бодрствующего сознания – преодоления страха. Вначале она говорит о нем непрестанно – «Ich fürchte mich so». Страх связан в первую очередь с отчимом. Не случайно он появляется перед ней. Он не умер, но в болезненном состоянии девочки отчим ассоциируется с чем-то сверхъестественным и таинственным. Скорее всего, появление каменщика Маттерна относится к разряду галлюцинаций, не случайно Г. Гауптман писал, что «галлюцинации – это нечто загадочное, большой напор сил, связанных с болезнью» [333, s. 51]. В тексте отчим Ганнеле называется образом («Die Gestalt»), затем призраком («Die Erscheinung») и лишь когда он исчезает, то получает определение галлюцинации («Mattern Halluzination»). Отрыв Ганнеле от земли, связанный с ее вынужденной взрослостью, еще не произошел, поэтому девочка пока не может четко определить свои ощущения, страх ее парализует, мысли путаются, она не понимает, кто перед ней – образ, некое причудливое явление или галлюцинация. Ганнеле зависима от внешних «земных» впечатлений, которые прочно укоренились в ее сознании, интуитивно девочка желает расстаться с ними. Не случайно она пытается избавиться от навязанных ей императивных требований. Они даются доктором, сестрой Мартой, которые хотят

подкрепить угасающие силы Ганнеле, но самой девочке они в тягость, поскольку поддерживают ее бодрствующее бытие. Ей велят есть, пить, быть здоровой, но она отказывается, отрицательные конструкции буквально пронизывают текст драмы: «Ich mag nicht gesund werden», «Ich kann nicht schlafen», «Ich kann nicht essen». Даже обычные вопросы Ганнеле представлены через систему отрицания: «gibt es Sünden, die nicht vergeben werden?» «Hörst Du nicht?». В отрицаниях Ганнеле сквозит внутреннее неприятие прошлой и настоящей экзистенции. Возникает особая игра со словами, с их земными смыслами. Это игра-отрицание, игра негатива, в самой сущности которого уже заложен осязаемый позитив. Негатив высвечивается, ярко и зримо представляется, отрицает сам себя и приобретает свою позитивную световую наполняемость.

Так, от фигуры каменщика исходит бледный свет, образующий светлый полукруг у постели Ганнеле («Von der Erscheinung geht ein fahles Licht aus, welche den Umkreis um Hanneles Bett erhellt» [49, s. 26]). Фигура слабо высвечивается, однако этого вполне достаточно, чтобы Ганнеле, благодаря своему жуткому страху перед отчимом, стала в некоторой степени независимой от него. Такая независимость приводит к желанию почувствовать другое освещение – сильное и яркое. У Ганнеле, говоря словами Шиллера, проявляется, лучше сказать, высвечивается, воспроизводящая деятельность воображения.

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

Ганнеле, благодаря постепенно обретаемой детскости, начинает постигать космическую игру. Она, как и все детские игры, основана на игровом движении «туда-сюда», «вниз-вверх», строится по особым законам, обладает определенными, строгими правилами. Видение отчима, достаточно отчетливо

представленное, привело к перелому в болезни Ганнеле – ее состояние изменяется: ухудшается – с точки зрения земли, «низа», улучшается – с позиции «верха», небесного королевства. Налицо и переходы, столь значимые для игрового движения «туда-сюда». Ганнеле перестает быть вялой, ее возбуждение нарастает, «selige Ekstase», – так определяет Г. Гауптман состояние своей героини. Это еще не праздничное возбуждение, которое свойственно ребенку, но и не прежняя апатия. Всем своим существом Ганнеле тянется вверх, к небесному королевству, к своей маме, которая, Ганнеле уверена в этом, находится именно там. В этом смысле ее игровая интенция сильна и верна. Однако в подобной интенционной силе проявляется особая драматическая двусмысленность – Г. Гауптман показывает, что чем больше ухудшается физическое состояние Ганнеле, чем меньше она связана с земной жизнью, с жизнью бодрствующих людей, тем поэтичнее становится ее внутренний мир, а видения – ярче и красочнее.

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

Появление матери у постели Ганнеле может быть осмыслено через игровой процесс, связанный с проявлением того, что доселе было скрыто, проявлению не подлежало. Фигура матери пропитана сумеречным светом, теперь он заливают всю комнату, в противовес тому световому полукругу, который слегка высвечивал фигуру каменщика Маттерна. Ганнеле как бы погружается в свет, пропускает его через себя, тем самым еще прочнее, чем прежде, становится причастной к

сновиденческому миру, в котором отсутствуют границы времени и пространства. Умершая мать Ганнеле прошла тысячу миль через ночь («Hunderttausend Meilen durch die Nacht» [49, s. 32]), чтобы встретиться со своим ребенком. Ганнеле вплотную соприкоснулась с неведомым – само присутствие ее матери доказывает возможность игрового перехода «туда-сюда», «вверх-вниз». Однако Ганнеле и ее мама могут лишь ощущать взаимное присутствие, полного видения и слышания у них нет. В ремарках указывается, что глаза у обеих закрыты, у матери голос как у лунатика, говорить ей трудно, она с усилием извлекает из груди звуки («Ihre Stimme ist die einer Schlafwachen, monoton. Bevor sie ein Wort hervorbringt, bewegt sie, gleichsam vorbereitend, die Lippen» [49, s. 31]). Но девочка слышит в голосе матери не лунатическую монотонность, а перезвон майских колокольчиков. Не видя мать, Ганнеле утверждает, что она прекрасна, хотя, судя по ремаркам, это худая, изможденная женщина («In Deinem Saumen wachsen Maiglöckchen. Deine Stimme tönt», <...> wie glänzt Du doch in Deiner Schöne» [49, s. 32]). После смерти мать Ганнеле стала ребенком неба («Des Himmel Kinder»), таковой должна предстать перед вечным судьей и Ганнеле. Мать дает ей пропуск «вверх» – красивый цветок, Г. Гауптман называет его Himmelschlüssel. Благодаря этому цветку возможна скорая встреча Ганнеле с матерью, в мире, как писал Г. Гауптман, «по ту сторону всех представлений, по ту сторону всех начинаний, за границей языка» [345, s. 17]. Это мир вечного света, мир красоты, мир солнца, тот мир, который доступен всем детям.

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

более глубокий сон, драматически представленный в особенном цветовом решении и звуковом изменении.

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

Так, ангелы посредством чарующих звуков рисуют перед Ганнеле картину вечного сияющего града, зубцы которого блестят в глубине глаз ангелов: «Es blitzenim Grund unsrer Augen/ Die Zinnen der ewigen Stadt» [49, s. 35]. Дивный город, явленный как творческая модификация эстетического государства Шиллера, предстает в тексте драмы в качестве доминирующего игрового вселенского образа. Его необходимо зримо представить (такое представление

дается в песне ангелов) и закрепить в сознании как возможность стремления к несбыточному. Подобное стремление и вызывает чувство игровой радости и игрового удовольствия.

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

Как видно, мысль Гераклита о Космосе как «мыслящем существе, которое одновременно и вечно и смертно» [123, с. 97] драматически изображается Г. Гауптманом посредством включения героини в великую игру мира. Такая включаемость доступна лишь ребенку, Г. Гауптман писал, что «детство – это и праздник жизни, и праздник смерти» [344, с. 309] При этом драматург неоднократно подчеркивал, что мысль о страшной и пугающей смерти прививает человеку христианство. В сознании навсегда закрепляются страшные символы смерти, «ее ужасные атрибуты: как правило, деревянный гроб, крест, черный креп, заупокойная молитва, сама процедура похорон ужасна» [344, с. 79].

В противовес христианским канонам Г. Гауптман создает праздничную, даже можно сказать ликующую, атмосферу смерти. Ганнеле больше всего пугает тот факт, что она будет лежать в гробу в рубище и лохмотьях. Однако гроб у нее

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

Однако в определенный момент игровая атмосфера смерти, связанная с душевным ликованием, нарушается. Игра приобретает характер серьезности, но не перестает при этом быть игрой. Драматург писал, что «испытывает к каждой игре доверие и недоверие к каждой серьезности<...> необходимо весело играть с серьезными вещами<...> весело играть со смертью» [353, s. 43]. Девочка Ганнеле чрезвычайно серьезно относится к игре в смерть. Следуя повелениям Диакониссы, она покорно ложится в гроб, складывает руки на груди, прижимает к себе цветок, который дала ей мать, ждет черного ангела.

Однако есть один момент, на который следует обратить внимание. Сестра Марта говорит Ганнеле, что через Преддверие должен пройти каждый, черный ангел, являясь стражем Преддверия, пропускает через него, так надо, – утверждает Диаконисса, – это и есть подготовка к смерти. Между тем драматическая ситуация кажется странной и непонятной. Черный ангел подходит к девочке, заносит над нею меч, ей страшно, душно, она боится, что он ее окончательно погубит: «Er will mich <...> ganz vernichten» [49, s. 42]. Игра в

смерть стала слишком реальной, Ганнеле боится выйти из игровой серьезности сновиденческой картины, вновь обрести жизненную серьезность и погибнуть из-за этого. Скорее всего, в этом кроется смысл слов о боязни смерти, явленной перед девочкой в облике черного ангела. Его жесткие действия (заносит меч над головой Ганнеле) вызывают, бесспорно, страх и ужас, тогда как, согласно логике ребенка, смерти надо радоваться, получать от нее игровое удовольствие.

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

Эта тишина весьма значительна, знаменует собой подтекст особого рода – едва уловимую грань между двумя пластами бытия, сновиденческим и бодрствующим. Драма Г. Гауптмана приобретает своеобразную форму – становится драмой в драме. Драматичен сам процесс включения Ганнеле в бытийную игру мира, но не менее драматично наблюдение и постижение этой игры «участниками игрового сообщества», «свидетелями представления». Так называл Э. Финк зрителей, тех, кто сопричастен действию, присутствует при нем.

Последние сцены драматического представления вершатся в рамках текста и в то же время проникают за его пределы, вводят в сферу открытого. Жанр «Traumdichtung» расширяет свои поэтические горизонты – посредством него не только доказывается, как прежде, истинность сновиденческого творчества Ганнеле, но и подтверждается его самостоятельная творческая реальность, его собственное экзистенциальное бытие.

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

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

сопричастности, соприсутствия и соучастия в празднике смерти он становится экзистенциально достоверен, его самостоятельное бытие не вызывает сомнений.

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

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

Вознесение Ганнеле представлено Г. Гауптманом как творческая игра мира, непрестанно обновляющаяся игра, сама себя порождающая. Символ подобного

обновления – игра с золотым диском, в данном случае – игра золотым мячом, которым перебрасываются в ликующем игровом порыве дети неба. Это, считает Г. Гауптман, и есть «сооружение храма солнца, фундамент которого заложен в глубинных мифологических истоках древнегерманской и греческой мифологии» [352, s. 154]. Храм солнца тем самым может осмысливаться как метафора игрового мира, в котором ведущая роль принадлежит ребенку. Г. Гауптман выделяет три стадии, определяющие состояние человека: детство, вынужденная взрослость и возвращение к детству во время смерти или после нее. Таков путь каждого. Однако из общего правила есть исключения, касающиеся тех детей, которые приобрели раннюю, вынужденную взрослость. Но детское сознание доминирует, они с легкостью расстаются со своей взрослой долей, взрослой ношей, радостно отрываются от земли и воспаряют вверх, во вновь рожденный свет. Такова Ганнеле – героиня драмы Г. Гауптмана.

Таким образом, вознесение Ганнеле представлено Г. Гауптманом как нечто большее, чем переданная в драматической форме мысль о райском блаженстве. Вознесение – это воспарение души, праздничное возбуждение, благодаря чему, как писал Г. Гауптман, «обретается благородная деятельность в боге. Ребенок играет и должен через игровой порыв, через детство к богу прийти» [353, s. 18]. «Бог играет с нами, как отец с детьми, мы не должны выходить из этой божественной игры, надо быть арфой и дать богу сыграть на нас свои чудесные мелодии» [353, s. 28]. По Г. Гауптману, на ребенке лежит божественная печать, эта печать солнечная, яркая, светлая. Обретение бога – это обретение солнца, стремление к богу – это стремление к солнцу, игровой порыв ребенка в каждом случае приближает его к постижению божественного солнечного мира. Игра, в основе которой стремление вверх, ввысь, в безграничный простор небес, является игрой света, игрой цвета, это есть игра самой жизни, игра самого великого бытия.

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

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

Это так называемое либретто текста, его маргиналии, его проза (термин Н. Я. Берковского, который он употребляет в отношении поэмы Кольриджа «Старый моряк»: события в основном тексте не затронуты, вся фабула дается на полях – маргиналиях) [93, с. 67]. Интерпретации одного из самых загадочных творений Г. Гауптмана чрезвычайно различны, можно указать на те из них, в которых выявляется символический аспект драмы. Так, К. Гуцке говорит о Пиппе как о «сказочном существе, которое выполняет функцию огня» [335, s. 56], Р. Мюллер считает, что «танцующая девочка воплощает человеческое существование в целом» [408, s. 300], Хойзер видит в Пиппе «апофеоз женской красоты в ее райской невинности» [365, s. 321], В. Ращ делает акцент «на последнем танце Пиппы в 4 акте, рассматривает его в качестве мимического образа Г. Гауптмановской прадрамы» [418, s. 101]. Для З. Венгеровой «Пиппа воплощает весь невысказанный смысл жизни, все то, что открывает творческая фантазия» [102, с. 320].

Толкования могут быть бесконечны, об этом писал и сам Г. Гауптман, подчеркивая, что их нельзя исчерпать. Пьеса связана с символистской эстетикой,

образ девочки Пиппы, представленный как символ огня, искусства, тайны, как смысл самой жизни, наполнен символистской энергией, посредством которой оказывается возможно проникновение за пределы действительности. Однако Г. Гауптман не творит сознательно символистский текст, не вносит в него намеренно символистскую идею, о чем идет речь в статье Гофмансталя «Образное выражение» (1897). Г. Гауптман, напротив, драматически объясняет символистскую мысль. Данное утверждение становится понятным, если обратить пристальное внимание на размышления Г. Гауптмана о своем произведении. Как правило, драматург крайне редко и весьма незначительно высказывался о своих художественных текстах, однако «А Пиппа пляшет» становится исключением из этого правила.

В теоретическом трактате «Искусство драмы» Г. Гауптман достаточно подробно пишет о том, как и почему возникло произведение «А Пиппа пляшет». В первую очередь немецкий драматург подчеркивает, что оно являлось «материализацией его духовного мира, материализацией его души. Нечто надмирное оформляется как драматический материал, который принимает определенные духовные очертания» [346, s. 108]. Г. Гауптман имеет в виду свою собственную, неожиданно вспыхнувшую страсть зрелого мужчины к молоденькой девушке, ту страсть, которую он не в силах подавить. Г. Гауптман пишет, что «мужчина хочет освободиться от этой страсти, творческий процесс наиболее способствует такому освобождению. Драматический материал, следовательно, составляет борьба со страстью в душе, ее преодоление» [346, s. 109]. Творческий процесс тем самым способствует самопознанию и самоизбавлению, приближению к себе самому: проникновение в тайну собственной души, ее постижение и одновременно отторжению от себя самого, поскольку подобное проникновение приводит к внутреннему успокоению и душевному освобождению. Как пишет Г. Гауптман, «страсти, благодаря процессу созидания, направляются на себя самих и исчезают» [346, s. 111].

Следовательно, произведение Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» в своей глубокой основе представляет нечто большее, чем символический текст, вернее,

можно сказать, что Г. Гауптман, создавая данную пьесу, привносит в понятие символа новое метафизическое содержание, придает символу новую модернистскую наполненность. На первый взгляд кажется, что символическая идея остается прежней – совпадение чувственного и сверхчувственного, соединение конечного и бесконечного, материального и нематериального. Но подобное соединение и совпадение определяется своеобразным желанием человеческого духа – «не рассыпаться самому», как пишет Г. Гауптман, «быть господином в игре». Это игра особая – игра художника-Демииурга, главным «игровым делом» которого является создание пространственных миров» [353, s. 28]. Писатель-Демииург творчески воссоздает подобное пространство, суживает и одновременно расширяет его: «<...>представляет на примере 4 разных образов (директор завода, старый Гунн, Михель Гельригель, мистический Ван) свою сущность, складывает, собирает себя воедино и в то же время разрывает на части» [346, s. 110]. Подобное соединение-разрыв и определяет драматург как «возвышение над действительностью, что позволяет включиться в великую божественную игру, царящую повсюду» [346, s. 111]. Символ, таким образом, оказывается принадлежностью этой великой божественной игры. С одной стороны, с помощью материализации символа вселенское игровое начало наиболее полно и весомо проявляет себя, с другой – именно через игру постигается сущность символа, распознается его кажущееся неопределенное значение. Поэтому Г. Гауптман и говорит о колдовской и таинственной атмосфере своей драмы. Именно в такой атмосфере, с точки зрения писателя, «оказывается возможным возвышение ко всеобщему и столь же возвышенное постижение единичного» [346, s. 112].

Вселенская игра, проявляющая себя через образ-символ и способствующая в то же время его глубокому постижению и проявлению, философски осмысливается Г. Гауптманом и посредством выбора жанра. Он определяет драму «А Пиппа пляшет» «Glashüttenmärchen», что можно перевести как «стеклянная сказка». Действительно, дословный перевод почти точен, однако в нем не учитывается скрытый, символический игровой момент. В данном случае

представляется возможным обратить внимание на немецкое слово «Die Hütte», которое значится в качестве одного из составляющих сложного существительного «Glashüttenmärchen». Его первое значение – горная хижина, приют, второе – стекольный, металлургический завод. Бесспорно, на основании текстового «либретто» можно вести речь о стекольном заводе, прочитывать «А Пиппа пляшет» Г. Гауптмана как стеклянную сказку: в ней есть персонаж – директор стекольного завода, его безумно привлекает как сама девочка Пиппа, так и ее дивные танцы. Старик Гунн, с которым пляшет Пиппа, является бывшим выдувальщиком стекла, он, как про него говорят, разбивает стекла и грызет осколки. Михель Гельригель – странствующий подмастерье, работающий по стеклянной части, мечтает выучиться чему-нибудь особенному.

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

Стекло, по мысли Г. Гауптмана, – это символический образ, в котором находят выражения важнейшие экзистенциальные категории. Таковыми Г.

Гауптман считает удовольствие и блаженство души, «благодаря им происходит бесконечное обновление во всем» [348, s. 218], «разорванные прежде отношения вновь завязываются, то, что подлежит разрыву, наконец, раскалывается» [346, s. 225]. Состояние удовольствия и блаженства приводит, по Г. Гауптману, к постижению игровой сути мира: стекло делается, «выдувается», оно творчески востребовано как теми, кто нуждается в созерцании его красоты, так и теми, кто создает эту красоту. Именно поэтому стекло необходимо тщательно оберегать, сохранять, наконец, скрывать, чтобы оно блистало и блестело, искрило и сияло, не загрязнилось, не замутилось. Стекло, как видно, связано с красотой игры, что может вызвать ассоциации с шиллеровскими выводами об играющем красотой человеке. Интересно отметить, что хотя Шиллер и пишет, что «на этом будет построено все здание эстетического искусства и более трудного искусства жить» [260, с. 302], тем не менее, он уверен и в другой истине – «тщетно искать в действительной жизни ту красоту, о которой здесь идет речь» [260, с. 301]. Постигая классические игровые концепции прошлого столетия, Г. Гауптман модернистски их осмысливает и перерабатывает. Понятие красоты и, соответственно, человека, который играет с ней, обретает под пером Г. Гауптмана новый способ бытия, поскольку драматург конца XIX – начала XX столетия фокусирует внимание на хрупкости этого понятия, на его «стеклянной» недолговечности и в то же время игровой символической бескрайности и безбрежности. Таковым становится сказочное осмысление самого процесса творчества, самого процесса бытия.

В самом начале Г. Гауптман дает ремарку: «Эта сказка играет» («Das Märchen spielt»). Сказочный жанр сказочно играет, драма «А Пиппа пляшет» является тем самым наиболее ярким доказательством мысли Гадамера об игре как способе бытия искусства, «всякое произведение искусства представляет собой игру» [110, с. 147]. Логическая внутренняя соотнесенность сказочного жанра, который становится понятен и экзистенциально осмыслен, и самого процесса сказочного игрового действия приводит Г. Гауптмана к мыслям о сказке «как творчестве, поднимаемом на небывалую высоту» [346, s. 111]. В связи с этим

представляется важным обратить пристальное внимание на размышления драматурга о сказке как принципе познания бытия.

Так называемое сказочное действие наиболее ярко «играется» в драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол». Следует отметить, что в это время в Германии чрезвычайно популярна и идет во многих театрах «Принцесса Мален» Метерлинка, ставится сказочная опера Хумпердинка (1854 – 1921) «Гензель и Гретель» («Hänsel und Gretel», 1894) по одноименной сказке братьев Гримм. Л. Фулда (L. Fulda, 1848 – 1939) почти во всех своих произведениях разрабатывает мысль о погоне за счастьем, которое в итоге ведет лишь к разочарованию. Его драматическая сказка «Талисман» («Der Talisman», 1892) – в некоторой степени исключение: герои отыскивают талисман, который должен оградить их от огорчений в супружестве, в своем сердце, ценят те дары, которые предоставила им судьба. Жанр сказки оказывается драматически востребован, творчески необходимым, причем «не только для детских рождественских представлений, но и для дальнейшего развития сказочной оперы» [398, s. 190].

Г. Гауптман считает прекрасной сказкой и «Покрывало Беатриче» Шницлера, восхищается этим творением, но особенный восторг вызывает «Сказка 672 ночи» Г. фон Гофмансталя. Непревзойденным шедевром для Г. Гауптмана является сказка про Алладина и его волшебную лампу. Драматург видит в ней «наивную и глубокую символику, колдовской и удивительный мир, в котором правит чувство красоты», отмечает «потрясающую внутреннюю логику композиции, связанную с постепенным расширением силы чудесной лампы» [349, s. 114]. Г. Гауптман со своей стороны подчеркивает, что колдовство сказки наиболее полно проявляется в драме. «Драма – это особый вид победы над жизнью», – писал Г. Гауптман [346, s. 886], добавляя, что подобная сказочная победа наиболее ощутима в Италии. Именно в Италии «колдовство сказки символично проявляется, достигает высокой красоты» [349, s. 308]. Следовательно, сказочный жанр, в основе которого, по замыслу драматурга, заложен важный символический игровой процесс – укрытие стекла, сбережение

его хрупкости – может быть объяснен итальянскими реминисценциями Г. Гауптмана.

Давняя немецкая традиция, связанная с путешествием в Италию, получила на рубеже веков новый импульс. Т. Манн несколько раз был в Италии (1895, 1896 – 1898), С. Георге наслаждался Римом (1898), М. Рильке в том же году посетил Флоренцию. М. Машацке (M. Machatzke) указывает, что начиная с конца XVIII века путешествия в Италию стали основой немецкой жизни, восприятие Италии Винкельманом и Гете оценивалось немецкими бюргерами как некое стремление вверх, поэтому, делает вывод исследователь, «путешествие в Италию являлось как бы окольной дорогой Германии к себе самой» [397, s. 211].

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

Что касается традиции итальянского путешествия, то Г. Гауптман в этом плане разделяет духовные искания и переживания своего времени. В 1897 году он третий раз едет в Италию, как и прежде, но интенсивнее восхищается искусством итальянского Ренессанса, называет его «сокровищем, которому нет цены» [349, s. 5], тонко чувствует духовную суть искусства Чинквеченто. «Званный обед» П. Веронезе захватывает и очаровывает Г. Гауптмана, он отмечает «парящий серебряный фон Веронезе, его декоративную высокую художественность, культивирование душевной радости» [349, s. 56]. Веронезе кажется немецкому драматургу очень современным, это «тот тип, который должна выдвинуть культура» [349, s. 67].

Между тем подобное восхищение невольно заставляет Г. Гауптмана вступить в некоторую оппозицию к своему времени. Драматург не согласен с общей доминирующей мыслью о невозможности восстановления ренессансной культуры в современности. Он считает, что необходимо, «подобно прерафаэлитам, пропустить через себя итальянское искусство, мировоззренчески его обновить» (Г. Гауптман пишет, что неоднократно перечитывал прерафаэлитов, особенно Рескина) [353, s. 360]. Подобная рефлексия Г. Гауптмана, рассматриваемая в общем ренессансном дискурсе времени модерна, позволяет говорить об индивидуальной фиксации чувства эпохи Чинквеченто и современного драматургу времени. Для него не может сохранить значимость лишь томление по великому прошлому, Г. Гауптман драматически связывает это прошлое с настоящим, творчески его обновляет. Ренессанс для Г. Гауптмана – это не только эпоха с определенными хронологическими рамками (хотя и ее значение огромно для немецкого драматурга), но и некое современное ощущение – освобождение от подчинения, обновление, постоянная регенерация творческого духа.

Ренессанс, как и Античность, становится неким внутренним свойством личностного сознания, не зависит, как писал Михайлов, от «понятия и представления о конкретной эпохе» [188, с. 201]. Вероятно поэтому (из-за размытости в представлении писателя-модерниста временных, хронологических границ) для Г. Гауптмана возможно создание второго Ренессанса. Это особенное создание, которое представлет собой тесное слияние восточных, греческих, немецких и венецианских культурных компонентов. Не случайно Г. Гауптман подчеркивает, что это «не исторический Ренессанс, а интуитивный, Ренессанс переживаний» [349, s. 42]. Главное в нем – «наивность, бессознательность, сила, красота вечности» [349, s. 43]. В Италии эти интуитивные ренессансные моменты, с точки зрения Г. Гауптмана, проявляются наиболее ярко, поскольку «Италия – сама жизнь, <...> она раскрывается во всех счастливых возможностях, <...> кто не знает Италии, не знает ничего, <...> яркие краски Италии, опьянение любовью,

красотой, великолепием<...> везде колдовство, сказка, глубокая символика» [349, s. 294].

Как видно, под пером Г. Гауптмана преодолеваются границы, связанные с различными культурными пластами. Драматург уверен, что подобные границы необходимо нарушить, они должны быть размыты для того, чтобы создалась драма. Смысловые взаимосвязи между казалось бы противоположными культурами (греческой, венецианской, немецкой, восточной) укрепляются, проникают в жизнь. В итоге создается, как пишет Г. Гауптман, «некий универсальный опыт, который постигнуть и уловить крайне сложно» [346, s. 112]. Однако в таком универсальном опыте раскрывается во всей важности репрезентация целого – интуитивного Ренессанса, представленного в драме «А Пиппа пляшет» посредством жанра сказки о стекле, требующем сохранения, – «Glashüttenmärchen».

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

мимезиса раскрывается через внутреннюю включенность в общемировое танцевальное игровое пространство.

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

Главное в танце – «детскость, непосредственность, простое божественное легкомыслие, что и составляет, по Г. Гауптману, саму сущность игры» [348, s. 715]. Так, через божественную легкомысленность танца происходит трансцендентное включение во всеобщий игровой процесс. Танец Гунна и Пиппы незримо выводит их за пределы таверны, позволяет им внутренне слиться с мировой игровой реальностью. В ней главным оказывается ощущение праздника, который, по утверждению Э. Финка, «возвышается как нечто необычное <...> подобен маяку, озаряющему будни жизни <...> функция праздника репрезентативная, заменяющая» [241, с. 395]. Действительно, благодаря танцу-игре Пиппы и Гунна неприглядная атмосфера таверны отчасти нарушается. Яркое танцевальное действие невольно заставляет почти всех приобщиться к праздничному ритму, почувствовать особую жизнь в прекрасных и грациозных телодвижениях Пиппы и Гунна. Как пишет М. Каган, «игра – это очеловечивание

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

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

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

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

Для Пиппы находится в таверне было не столь опасно, как в темном жилище Гунна, где потолок был темен, скамейка обуглена, стекла тусклы, а в сенях царил мрак: («midere Stube<...> eine schwarzverkohlte Wandbank<...> die Decke ist schwarz<...>ein Fenster mit drei trüben Scheiben» [52, s. 116]). Такой мир, такое темное пространство, конечно, пугает ребенка. Кроме того, Гунн говорит, что малышка обязана остаться с ним, так должно происходить в мире, тот, у кого чего-то нет, должен взять это сам. («Ock bei mir mußte<...>ock bei mir bleib'n» [52, s. 117], «Wei's eemal asu muß gehen ei der Welt<...>Was enner ni hat, das muß a sich nahma» [52, s. 119]). Темная суть Гунна стремится к духовной светлости Пиппы, не случайно Г. Гауптман определял атмосферу драмы как «движение из глубокой ночи в широкую сферу света» [346, s. 341]. Но столь естественное стремление не может вершиться силой и физическим напором, возвращение из ночи в свет происходит только через игровой порыв, через танцевальную причастность целому. На основании подобной причастности и возможен хрупкий союз противоположных сущностей, их причудливое танцевальное единение. Гунн в данном случае действует лишь насильем – девочка боится, плачет, закрывает глаза руками, Г. Гауптман сравнивает ее с испуганной птицей («wie ein geängstiger Vogel» [52, s. 117]).

Между тем с появлением в доме Гунна Михеля Гелльригеля действие вновь начинает играть, жанровое своеобразие *Glashüttenmärchen* творится по собственным величественным бытийным онтологическим законам. Вначале

Михель, столь неожиданно появившийся в таверне, производил впечатление болезненного, запуганного ребенка. Ему 23 года, а про него говорят, что он совсем дитя. Это действительно так. Гелльригель не знает, где находится, почти ничего не понимает, робеет перед «взрослыми», вскакивает, когда к нему обращаются, часто плачет.

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

Г. Коллер, размышляя о сути и значении мимезиса в древней литературе, подчеркивает его «теснейшую связь с танцевальным действием. Мимезис исполняется, представляется посредством танца, <...> мимезис – это неразрывное единство, всеобщее действие танца, музыки и слова. Мимезис – это изображение, выражение, глобальное священное действие» [380, s. 34]. Именно так вновь начинается сказка о сохранении стекла с появлением Михеля Гелльригеля. Он спасает Пиппу, уводит ее от Гунна, благодаря владению особым видом игрового мимезиса – словесному выражению и музыкальному сопровождению. Такой словесно-музыкальный мимезис, исполняемый Гелльригелем в соответствии с задачами жанра *Glashüttenmärchen*, приводит к важным онтологическим выводам, связанным с построением и оценкой бытия силой игрового воображения.

Так, неожиданное появление Гелльригеля сопровождается, как указывает Г. Гауптман в ремарках, переливами музыки («während die Musik noch immer zunehmend ebbt und flutet» [52, s. 120]). Михель играет на окарине и воспринимает Пиппу как похищенную драконом принцессу, себя он считает странствующим

художником, которому так сладостно быть безумным («Es ist so einfach und ist so verrückt so <...>so allerliebste, zum Unsinnig werden» [52, s. 124]). М. Гелльригель рассказывает Пиппе о своей чудесной сумке, в которой есть так называемые «практические» вещи: заколдованная зубочистка в виде меча – ею можно убить дракона, эликсир в бутылочке – им усыпляют великанов, маленький клубок ниток, который приведет в обетованную землю. Это «игрушки» Михеля, которые, как писал Г. Гауптман, ребенок считает живыми, существующими на самом деле. Именно потому, что Гелльригель уверен в своей игровой силе и неуязвимости, в своей игровой значительности, нисколько не сомневается в успехе, он и предлагает Пиппе «отправиться хладнокровно и трезво в мир», уцепиться за действительность: он за Пиппу, а она за него («<...>richten wir uns mal erst ganz gelassen und nüchtern ein in der Welt. Klammern wir uns an die Wirklichkeit, Du an mich und ich an dich» [52, s. 125]).

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

произведений Г. Гауптмана. Но по своей оригинальной сущности он определенно другой, повторяет их черты и в то же время меняет их на своем собственном индивидуальном игровом уровне.

Этот уровень определяется детским сознанием, благодаря которому у Михеля не возникает сомнений в правильности избранного пути – идти вперед с малышкой Пиппой, играя на окарине. Сомнения в резонности своих действий и поступков охватывали практически всех героев Г. Гауптмана: Мастер Генрих, при всей увлеченности величию своей солнечной фантасмагорической картины, разрывается внутренними противоречиями, поэтому и у его творения части не подходят к целому. Ткачи, при всей видимой необходимости их бунта, не находят мир и согласие в самих себе. Ни один из персонажей Г. Гауптмана не является цельным, у всех есть солнечное стремление, солнечное движение, но никто не обретает солнца в своей душе в силу внутреннего раскола, внутренней разорванности. Лот и Елена уходят в ночь, могут заметить лишь восход солнца, Ида и Вильгельм идут рука об руку навстречу смерти, чтобы обрести жизнь, Иоганес и Анна пытаются создать солнечный индивидуальный закон, которому не следуют. Лишь «детским» героям Г. Гауптмана неведомы сомнения в правоте избранных постулатов. Наивность, доверчивость, чистота и непосредственность не позволяют им уклониться в сторону, доверие к игровому порыву определяет их деяния, внутреннее солнечное ликование и солнечное обретение. Драматургический горизонт Г. Гауптмана значительно расширяется, философское объяснение мира и человека дается с точки зрения детских, игровых и поэтому истинных, по Г. Гауптману, законов.

Мир детства предстает в драме посредством той действительности, за которую Гелльригель предлагает уцепиться Пиппе. Такая действительность не существует «на самом деле» для взрослого человека, он не может ее увидеть и материально осязать, но для ребенка только она и реальна, приобретает подлинное игровое бытие. Недаром Михель призывает Пиппу оставить фантазирование и наконец-то обратиться к реальности («Genug, Kind, keine Phantasterei» [52, s. 125]) – к «практическим» предметам в своей сумке.

Вселенский игровой мимезис, получая словесное выражение через проникнутые игровой серьезностью, игровым даром убеждения речи Гелльригеля, доказывает свою глобальную всеобщую игровую истинность. Она становится той реальностью, которая, с точки зрения детского сознания, и есть видимая действительность. Такая действительность становится еще более поэтически реальной, когда Пиппа и Гелльригель мимезически, через музыку и свет, четко постигают ее. Дети, танцующая девочка и 23-летний Михель, понимают, что они вошли в свой игровой мир в тот момент, когда проливается океан света, он начинает струиться с кончиков пальцев Гелльригеля («<...>der Lichtozean aus dem heißen, goldenen Krug sich ergießt» [52, s. 127]). В комнате постепенно становится все светлее, в ремарках сказано, что со светом, вспыхнувшим на кончиках пальцев Гелльригеля, звучит музыка, она усиливается, как бы подтверждая правильность решения детей – начать новую жизнь, покинуть темную хижину Гунна, отправиться в другой мир, обрести широкое, светлое, музыкальное, игровое пространство.

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

Михель до этого играл «в себя значительного», в чем и заключается, по Г. Гауптману, надуманность его игры. Гелльригель с излишним пафосом говорит Вану, что тот даже и не догадывается, кто такой Михель Гелльригель. Но

постепенно он выходит из роли: начинает пить, есть, хотя раньше утверждал, что не нуждается в этом, остается ночевать у Вана, как бы забывая о своем первоначальном решении покинуть его гостеприимный кров. Его первоначальная игра, которую можно назвать «парить в небесах», должна отныне вестись по правилам Вана. Он вовлекает Гелльригель в свою игру-путешествие, ту, которая играется только в рамках гипнотического сна.

Г. Гауптман, много размышляя о сновидении, подчеркивая реальность сна, показав его истинно-причудливую логику через жанр *Traumdichtung* в драме «Вознесение Ганнеле», в произведении «А Пиппа пляшет» выявляет еще одну важную сновиденческую функцию – смену игровых сновиденческих пространств. Во сне, считает Г. Гауптман, «свет не имеет границ <...> можно с легкостью выплыть из морской бездны, парить в воздухе без крыльев» [344, s. 390]. Нечто подобное происходит и с Гелльригельом.

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

Ван советует Михелю отправиться в путешествие не на настоящем корабле, а на игрушечной гондолочке. Сон, в который погружается Гелльригель под влиянием гипноза Вана, можно рассматривать как апофеоз игрового действия, как ту истинную игру, которой раньше так не хватало Гелльригелю. При помощи гипноза Вана Михель погружается в сон, в котором видит Венецию – прекрасный город из стекла и воды. Следует отметить, что для Г. Гауптмана Венеция и

Италия представляют собой два различных понятия. В Венеции, с точки зрения драматурга, «собраны все сокровища и драгоценности, а остальная Италия является собой огромный магазин великолепных развалин» [349, s. 42]. Именно в Венеции «допустим и ощутим восточный Ренессанс» [349, s. 45]. Гондола, подчеркивает Г. Гауптман, – вечный символ Венеции, «катание на ней навеивает мечтательные сны. При виде гондолы Г. Гауптман думает об Афродите, вышедшей из морской пены, драматург уверен, что Афродита именно из гондолы вошла во внешний мир» [349, s. 44]. Скорее всего, на основании подобных размышлений о Венеции, о гондоле как первом «земном» местопребывании богини любви, драматург и позволяет своему герою наслаждаться таким сказочно прекрасным путешествием. В него Михель собирается отправиться «самым практическим образом», но Ван говорит, что так не получится, надо «ехать творчески» - на гондолочке, только тогда Михель способен увидеть то, к чему стремится его тоскующая душа («<...>so kannst du mit einemmal alles erblicken, wonach deine schmachtende Seele strebt» [52, s. 145]).

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

Нечто подобное происходит и с Михелем Гелльригелем. В гипнотическом сне он постигает свой настоящий и будущий путь, не случайно Ван говорит, что в Гелльригеле и Пиппе есть нечто от сбившихся с дороги птиц, которые поэтому сейчас беспомощны («Ihr habt etwas an uch<...>.von aus der Flugbahn

geschleuderten Vögeln, die hilflos<...>» [52, s. 144]). Детям, Гелльригелю в первую очередь, надо четко знать, куда он пойдет дальше, как ему следует охранять Пиппу, где, в каком конкретном месте она будет в большей безопасности. Игровая смысловая роль жанра «Glashuttenmärchen» проявляется через сложный психологический процесс, демонстрирующий саморегуляцию сознания драматического персонажа.

Интересен сам процесс гипноза, который Ван проводит на сказочно-игровом уровне: Пиппа водит пальчиком по краю венецианского кубка, вместе с Ваном они поют песню о пути-дороге («Fahre hin, fahre hin, kleines Gondelschiffchen» [52, s. 146]). В полном согласии с задачами гипнотического сна, в котором главная роль принадлежит внутренней логике вопросов и ответов, Ван спрашивает Михеля, что он видит, где он, куда плывет, Гелльригель старается рассказывать полно, ярко и красочно. Он воспринимает больше, чем в состоянии постичь человеческая душа («<...>als eines Menschen Seele je erfassen kann» [52, s. 146]). Гелльригель не знает, спускается он на гондолочке-корабле вниз или поднимается вверх, главное в его путешествии – это сад, в котором Гелльригель замечает великолепное отражение мраморных цветов, дрожь белых колонн в зеленой глубине («In blauen Flzten spiegeln Marmorblumen sich, / und weise Säulen zittern im smaragdnen Grund» [52, s. 147]). В данном случае можно вести речь об одном из ключевых понятий драматургии Г. Гауптмана – Фата Моргана. Бесспорно, Фата Моргана связана с иллюзией, поэтически представленной во многих драматических творениях Г. Гауптмана, является ее разновидностью. Однако между ними есть существенная разница. Фата Моргана – это отражение, прекрасная видимость, что и составляет, по Г. Гауптману, смысл человеческого существования.

Драматург подчеркивал, что писатель-гений⁸⁸ является «божественным, магическим отражателем, он должен выхватить все необходимые элементы из Прадрамы, сложить все вместе и отразить в совокупности» [345, s. 886]. Так происходит и с Гелльригелем. Г. Гауптман как писатель-отражатель с помощью

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

такого поэтического приема, как введение гипнотического сна в драму, позволяет Михелю осознать всеобщую отражательную функцию мира – увидеть отблеск некоего сада, в котором растут мраморные цветы, отражающиеся вместе с белыми колоннами в бездонной зеленой глубине. В сознании героя, погруженного сказочным, игровым образом в гипнотический сон, возникает отражение отражения. Видения во сне соответствуют всеобщей игровой проявляемости, которая, обладая собственным онтологическим бытием, проецируется на сознание персонажа. Водяной город в сновидениях Гелльригеля – это Венеция, греза, воплотившаяся в жизнь. Так определял Венецию немецкий драматург, связывая отражательную (водяную) сущность Венеции с Фата Морганой: «<...>она обволакивает прекрасными грезами блуждающую душу<...> Фата Моргана непригодна для того, кто ищет реальный источник, но прекрасна для тех, кто поклоняется силе отражения. Фата Моргана – это возможность самой жизни, возможность духовного становления» [353, s. 350].

Благодаря световому эффекту Фата Морганы отражение становится видимым, доступным сознанию, духовно проявляется и навеки запоминается. Михель Гелльригель отныне хочет жить лишь в городе своих снов, в венецианской сладкой грезе с ее ослепительным отражательным эффектом. Ради такой возможности он готов на все – просит Вана подарить ему восхитительную гондолочку, а взамен он готов отдать даже свою сумку с диковинными вещами. 23-летний ребенок Михель жаждет совершить игровой обмен ради того, чтобы игра Вана стала его собственной игрой, чтобы Пиппа получила, наконец, наиболее надежное пристанище. Сказка о стекле в рамках игрового действия, творимого по собственным жанровым законам, предоставляет безопасное убежище – город на воде, отражение отражений, мыслимое как подлинная реальность. Через гипнотический сон Гелльригель познает себя, ощущает значимость собственного бытия и бытия Пиппы – оно в отражении, в свечении Фата Морганы. Благодаря подобному ощущению мира и человека укрепляется внутренняя целостность Гелльригеля, подлинная экзистенция связывается с

отражаемой видимостью, которая и есть отныне истинная творимая сущность для героев.

Однако чтобы образы из гипнотического сна перешли в бодрствующий мир отражений, необходим последний танец Пиппы – танец-страдание, вакхический танец. В последнем действии Г. Гауптман в полной мере демонстрирует всеобщее игровое действие вселенского мимезиса. Оно вершится через культ слова, танец и музыку, представляет тем самым истинное праздничное цельное деяние, которое, как писал Карл Кереньи (1897 – 1973), всегда является вещью в себе⁸⁹.

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

Пиппа невольно устанавливает прежний танцевально-игровой контакт с Гунном – кладет ему руку на грудь. Подобный жест, хотя и невольный, может рассматриваться как приглашение на танец. В первом действии такое приглашение исходило от Гунна, теперь Пиппа не в состоянии противиться внутренней потребности, связанной с желанием танцевать. Танец находится под запретом, иначе она погибнет, но способ бытия Пиппы – это танец, она не может

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

не танцевать. Пиппа просит, чтобы Михель плясал вместе с ней, но в то же время удерживал ее от танца («Michel, tanze mit mir!<...> haite mich fest, ich will mich tanzen<...> Ich muss tanzen, sonst sterb ich» [52, s. 158]). На взгляд Гелльригеля в танце не может быть ничего дурного, он не понимает, почему бы Пиппе не танцевать, советует ей наплясаться вволю, поскольку танец является внутренней потребностью как самой девочки, так и Гунна, находящегося в данную минуту на пороге смерти («Warum soll man ihm nicht zum Tanze aufspielen?!<...> Tanze drauflos und tanze dich aus! Es ist noch lange das Schlimmste nicht froh sein mit den zum Tode Betrübten!» [52, s. 159]). Михель начинает играть на окарине, придавая тем самым праздничность великому танцевальному мимезису, в котором слиты воедино радость и боль, веселье и страдание.

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

Игра мира, в которую изначально были вовлечены дети и Гунн как первобытное существо, проявляет себя в полной степени. Это игра экзистенциальная, связанная с неуловимыми переходами жизни в смерть и смерти в жизнь. Кажется, что Пиппа покидает этот игровой, танцевальный мир – по тексту драмы Гунн умирает, он раздавил стеклянный стакан, теперь Пиппа уйдет с ним в темноту («ich mach se und schloa se wieder azwee! Kumm – mit – mir – eis – Dunkel, – klennes Fünkla» [52, s. 160]). Михель Гелльригель слепнет, Ван обручает его с тенью Пиппы. Танцующая девочка отныне будет вечно сиять в слепых очах Гелльригеля. Она не может исчезнуть в темноте, как полагал Гунн, поскольку всегда блестела своим непередаваемым танцевальным светом. Пиппа теперь, на основании своего танцевального бытия, больше не нуждается в партнере для

исполнения пляски, она становится метафизическим световым проводником Гелльригеля.

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

В мир своих снов Михель попадает благодаря Пиппе, вернее, ее тени. Тень, по Г. Гауптману, это «нечто потустороннее, своего рода проводник в другой мир, метафизический проводник» [348, s. 214]. Пиппа – как ее немного расплывчатый световой облик, так и ее световой танец, – присутствует в видениях слепого Гелльригеля. Дети, девочка Пиппа и слепой музыкант Михель, окончательно отрешились от раздражающего воздействия мира физического, перешли в истинный мир снов, мир нескончаемого танца, иными словами, примкнули к игровому вечному движению вселенского мимезиса. Михель становится слепым ясновидцем («*blinden Sehers*» [52, s. 163]), он путешествует по миру со своей принцессой Пиппой, играет на окарине скорбные песни и рассказывает всем о своем водяном дворце. Он поет песню о слепых людях, которые не видят золотой лестницы («*Ich singe das Lied von den blinden Leuten, die die große, goldene Treppe nicht sehen!*» [52, s. 164]).

Подъем на лестницу «*Scala d' Oro, Scala Santa, Skala die Giganti*» осознается Г. Гауптманом как «символ высокой духовности» [347, s. 30]. Его герой Михель

Гелльригель вместе с Пиппой поднимается по такой лестнице. Непрестанное световое отражение отражений способствует ощущению и познанию того внутреннего солнца, которое, по Г. Гауптману, доступно только детям.

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

4.5. Философско-художественные принципы «самоиграния»: мир «детства» и мир «взрослых» в игровой драме любви «Заложница Карла Великого»

Образ ребенка становится ключевым и в пьесе 1908 года «Заложница Карла Великого» («Keiser Karl Geisel», 1908). Речь идет о короле Карле, который любит свою пленницу-саксонку Герзуинд, но боится признаться себе в этом. Карл забирает ее из монастыря, в котором она жила раньше, заботится о ней, окружает роскошью. Но девушка (Герзуинд 16 лет) пугает короля своей веселостью и чрезмерной, как кажется Карлу, живостью. Ее внутренняя установка на свободу, желание поступать так, как велит сердце, раскованность и чувственность не принимаются Карлом. Узнав, что Герзуинд танцевала нагая при свете луны, он приходит в ярость и изгоняет девушку. Позже Карл раскаивается, признает ее невиновность, но успевает лишь на погребальный обряд – Герзуинд умирает от яда, который ей дал Эркамбальд, религиозный фанатик, один из приближенных короля.

Следует обратить особое внимание на жанровое определение, которое дает своей пьесе драматург – «Legendenspiel». В русском переводе – «драматическая легенда» – не принимается в расчет слово «игра», входящее, как можно заметить,

в состав сложного существительного. Между тем именно философское осмысление жанра, воспринимаемого посредством смысловых коннотаций («игра легенды», или «игровая легенда», или «легендарная игра»), позволяет прийти к достаточно весомым выводам, касающимся постижения Г. Гауптманом игровой мировой сути бытия и игровой экзистенции человека.

В первую очередь сразу обращает на себя внимание то, что слово «игра», вводимое в жанр, приобретает более широкий смысл, чем в прошлых творениях драматурга. К примеру, в произведении «А Пиппа пляшет» Г. Гауптман подчеркивал необходимость игрового восприятия драмы в ремарках, в которых ясно указывалось, что эта «сказка играется». В «Заложнице Карла Великого» понятие игры бытийно расширяется, более масштабно модернистски осмысливается. Жанровое определение Г. Гауптмана – «*Legendenspiel*» – позволяет, поэтому, ответить на два чрезвычайно важных вопроса. Первый связан с отношением драматурга к литературной традиции в целом, с общим мировоззренческим ракурсом модернистского постижения мира. Второй вопрос касается постижения Г. Гауптманом собственного творчества, самоиграния с ним, с теми «игровыми» произведениями, в которых главным оказывается образ ребенка. Оба вопроса и предполагаемые ответы на них, бесспорно, не могут быть рассмотрены изолированно. Их необходимо осмыслить в том нерушимом единстве, которое и позволяет увидеть общую философско-модернистскую установку писателя и почувствовать в то же время самобытную неповторимость конкретного текста.

Драме «Заложница Карла Великого» предшествует эпиграф, который фокусирует внимание на определенной традиции и позволяет вести речь о ее игровой модификации. Г. Гауптман дает выдержку по-итальянски из произведения «Шесть дней» («*Le sei giornate*») венецианского ученого, археолога, сенатора, писателя Себастьяно Эрицио (Sebastian Erizzio, 1525 – 1585). Эрицио, композиционно почти повторяя «Декамерон» Боккаччо, рассказывает о группе студентов из университета Падуи. Они встречаются по средам в июне и июле в великолепном саду за городом и передают друг другу истории, кажущиеся им

интересными и увлекательными. Эрицио называет их не новеллами или рассказами, а событиями – *Avvenimenti*. Г. Гауптмана интересует второе *Avvenimenti*, именно в нем речь идет о короле Карле, о его любви к прекрасной деве. Чувство короля было столь сильно, пишет Эрицио, что Карл стал порочен, душа его была так пленена нежными ласками, что он забыл о славе и чести, пренебрег думами об управлении государством («*Fu guestro re di si fervente amore acceso di costei, cosi perduto, ed ebbe l'animo cosi corrotto dalle sue tenete carezze e lascivie, che non curando il danno, che per tal cagione nella fama e nell'onore ricevca, ed abbandonati i pensieri del governo del regno*»).

Текст ученого венецианца предстает перед Г. Гауптманом как знаковый игровой феномен, который требует глубокого постижения и непрямого модернистского отчуждения и обновления. Посредством достаточно четкой нацеленности на осознание игровой природы любого исторического предания, «Шесть дней» Эрицио в частности, Г. Гауптман в значительной степени тематически сохраняет верность той части *Avvenimenti* итальянского автора, где речь идет о сильнейшем чувстве Карла к молодой девушке. Однако немецкий драматург, переосмысливая предание по неписанным игровым законам (движению «туда-сюда»), производит духовную ревизию незыблемых для Эрицио понятий.

Для того чтобы составить достаточно полное представление о таких сложных процессах, разрушающих и созидаящих самих себя внутри художественного текста, необходимо представить широкий общекультурный контекст, в который вписана драма Г. Гауптмана «Заложница Карла Великого».

Важно отметить, что С. Эрицио в произведении «Шесть дней», наследуя композиционное построение «Декамерона» Боккаччо, в некоторой степени отходит от его жизнелюбивого духа. Исследователи отмечают, что в *Avvenimenti* Эрицио «чувствуется морализаторский тон, чрезмерная назидательность, страсти, по мысли венецианского писателя, не должны заменять государственные дела» [381, s. 273]. В произведении «Шесть дней», созданном во второй половине века Чинквеченто, ошутима, бесспорно, ренессансная традиция, не случайно Эрицио использует различные источники, в первую очередь античные. Так,

произведения Валериуса Максимуса (Valerius Maximus), римского историка I века, чрезвычайно интересны Эриццио, в частности книга В. Максимуса «Слова и деяния, достойные памяти» («Factorum et dictorum memorabilium libri»). Это сборник рассказов, одни из них повествуют о добродетели, другие о пороках.

Кроме того, Эриццио обращается к произведениям Цицерона, Салюстия, Диодора. Венецианского сенатора XVI века интересуют деяния великих людей, пример которых может быть предложен потомкам в качестве назидания. Создается впечатление, что основная линия рассуждений Эриццио касается лишь назидательности. Между тем он во многом смыкается со взглядами творцов культуры Ренессанса. Так, во второй *Avvenimenti* Эриццио ссылается на письмо Петрарки к кардиналу Коллоне от 21 июня 1333 года, в котором мастер сонетов пишет о любви уже немолодого Карла Великого. Будучи петраркистом, преклоняясь перед творениями своего соотечественника, Эриццио невольно принимает его взгляды касательно силы страсти, пыла чувств, обновления души благодаря любовному душевному волнению и переживанию. Тем самым Эриццио выходит за рамки собственной концепции морали, закладывая основы для позднейшего, в высшей степени неоднозначного, осмысления деяний короля Карла. В преданиях Эриццио происходит тот процесс, о котором А. В. Михайлов писал в отношении поэзии барокко: «Она соединяет в себе и свой собственный канон и норму, создает тем самым неканонические каноны» [190].

Подобные неканонические каноны постепенно проявляются и наполняются игровым значением. Эриццио пересматривает любовную историю Карла Великого. Писатель Чинквеченто, в значительной степени осуждая короля за забвение государственных дел, в то же время подчеркивает, что черноволосая Фастрада (так звали девушку, которой столь увлекся Карл) сподвигла короля основать школу в Аахене и пригласить туда ученейших мужей со всего западного мира. Такие сведения Эриццио получил из текста франкского ученого, историка Эгинхарда (Einhardes) «Жизнь Карла Великого» (*Vita Karoli Magni*, 845-847) – это единственная биография, написанная при жизни короля. Эриццио, как видно, считая, что ренессансным творениям не хватает назидательности, тем не менее

внутренне следует их духу: преклоняется перед античными памятниками культуры, ставит образование, овладение науками и искусствами превыше всего. Археолог и историк С. Эриццио мыслит как человек времени модерна – чтит традицию и творчески ее обновляет, «расплавляет прошлое в сегодняшнем дне, давая возможность прошлому приблизиться к современности» [153, с. 163]. Тем самым Эриццио наделяет свои *Avvenimenti* той культурной силой, которая способна постепенно проявлять себя через последующее модернистское игровое восприятие древних легенд.

Как видно, Г. Гауптман, обращаясь к тексту венецианского автора, становится наследником такой традиции, которая вбирает в себя и представления Эриццио об Античности, и его толкование Ренессанса, отталкивание от него и притяжение к нему. В творчестве немецкого драматурга происходит сложнейшее временное сцепление – домодернистская традиция (Античность, Ренессанс) приобретает модернистский смысл, наполняется современным содержанием. Прошлое модернизируется, укореняется в современности. Как писатель времени модерна Г. Гауптман проникает во внешнее и внутреннее пространство художественных текстов минувшего времени, его легенды и предания рассматриваются немецким драматургом не только как нечто устойчивое и постоянное, но и как нечто такое, что подлежит коррекции, их новый смысл должен раскрыться в настоящем. Ренессанс в значении эпохи, в которую жил С. Эриццио, которую он критикует и перед которой одновременно преклоняется, осмысливается Г. Гауптманом с горизонта своего, нового, времени. Это уже не исторический Ренессанс XV – XVI века, а тот, который предстает в сознании немецкого драматурга на основании его рефлексии на *Avvenimenti* Эриццио.

Произведение венецианского ученого «Шесть дней», с точки зрения Г. Гауптмана, подлежит коррегированию. В этом плане можно говорить о таком процессе творческого сознания, который Гадамер характеризует как «отмирание всех актуальных связей, <...> тогда делается зримым подлинный облик произведения, создается возможность такого его понимания, которое может претендовать на обязательность и всеобщность» [110, с. 352]. Как правило,

рассказ о былом, что явствует уже из смысловой сути легенды или предания, ведется о героических событиях прошлого. Такой рассказ передается от поколения к поколению, поэтический вымысел закономерен и творчески оправдан. Обращаясь к жанру легенды, Г. Гауптман, толкуя ее игровым образом, ориентируется не на «актуальные связи» – внешние героические деяния короля Карла: обилие успешных войн, продолжительная борьба с саксами, сохранение классического наследия, введение особой системы образования. Все это, бесспорно, важно и интересно, но с точки зрения Г. Гауптмана значительность короля проявляется в том, что он полюбил прекрасную девушку Герзуинд, доверился себе, обрел ту внутреннюю детскость, которой ему так не хватало раньше. Именно подобное обновление души, к чему Карл, как показывает Г. Гауптман, столь сильно стремился, и сделало его Великим, сохранило для потомков значение и его деятельности, и цельность его внутреннего облика. Таким образом, на рубеже веков сам принцип легенды, ее смысловая наполненность переосмысливается немецким драматургом игровым образом. Жанровая модификация, представляющая, по мысли Г. Гауптмана, неприменную игру с прежними неканоническими канонами, приводит к восстановлению и обновлению жизни, к ее манифестации, непрестанному познанию, осознанию, модернистскому переосмыслению.

Не случайна первая ремарка – час перед восходом солнца («Es ist die Stunde vor Sonnenaufgang»). Начало творческого пути связано с пьесой «Vor Sonnenaufgang», поэтому ремарка к более позднему творению на рубеже веков является важным свидетельством саморефлексии, попыткой самопостижения, самоиграния. В первой драме Г. Гауптмана в предлоге «vor» ощутимо его временное значение – лишь ожидание восхода солнца, до появления дневного светила на небосклоне происходят события, прежде, чем оно взойдет, вершится действие. Герои мечтали о свете солнца, искали его в темноте, в их душах происходил тот значимый процесс, о котором пишет Г. Гауптман в медитациях «Sonnen»: они «<...> пристально всматривались в свет, <...> но он рассеивался в неизвестном направлении, так и не достигая своей первоначальной цели» [351, s.

3], «свет лишь поднимался из глубины,<...> обретал духовные очертания <...>, но его творения не было» [351, s. 7]. Все философские, световые метафоры, внутренне пронизывающие первое произведение Г. Гауптмана, призваны выявить духовный свет личности центральных персонажей. Однако Лот, оставляя Елену, отрекается тем самым от света солнца, от самого принципа его светового творения. Уход Лота для Елены означает мрак бытия, ее дух погружается в вечную тьму.

В более позднем произведении Г. Гауптмана предлог «vor» имеет пространственное значение. Час перед восходом солнца предполагает свершение действия в пространстве дня, в пространстве всего бытия художественного текста. В «Заложнице Карла Великого» Г. Гауптман важна та мысль, которая была высказана им в его «Солнечных медитациях»: «В сознании солнце пробуждается ото сна» [351, s. 5], «это глобальное пробуждение духа <...> душа переполнена солнцем <...> поет и ликует» [351, s. 10]. Такое солнечное ликование пронизывает душу Карла Великого в тот момент, когда он впервые видит Герзуинд. Оно парадоксальным образом значимо для него и тогда, когда король склоняется над смертным ложем прекрасной девы – Карл понимает, что его солнечное внутреннее прозрение отныне не заслонится мраком нелепых внешних военных достижений. Не случайны и ремарки к последнему трагическому действию – теплое осеннее солнце, лучи которого падают через балкон («<...>den warmen Schei der Herbstsonne genießen kann, der durch die Loggia einfällt» [50, s. 120]). За час до восхода солнца начинается драматическое повествование, призванное показать обновление жизни, ее глубокое внутреннее переживание и постижение. Финальные события, связанные со смертью Герзуинд, с выяснением причин ее трагической гибели, тем не менее, особым образом высвечены. В начале восход солнца только предполагался, пространственно обозначался, в последнем действии солнечное свечение достигает апогея, лучи его, правда, осенние, но яркие, теплые, согревающие, как и те мысли о покойной Герзуинд, которым Карл будет хранить верность.

Вполне закономерен вопрос – почему герои других драм Г. Гауптмана не обретают внутреннего солнца познания? Солнечное ликование лишь на краткий миг озаряет душу литейщика Генриха («Потонувший колокол»); к солнцу идут рука об руку Вильгельм и Ида, но подобное движение лишь едва намечено («Праздник примирения»); мечтают о солнечном внутреннем законе Иоганес и Анна, но не претворяют его в жизнь («Одинокие»); возчик Геншель был солнечно по-детски доверчив, но утратил столь важные качества личности («Возчик Геншель»); несчастная Роза Бернд лишь на короткий срок была солнечно счастлива с Фламом («Роза Бернд»). Все эти герои или не полностью доверяют своей детской сути, или утрачивают ее, что составляет для Г. Гауптмана неперемный итог и исход солнечного внутреннего творения, или, наконец, лишены ее изначально. В какой-то степени исключение составляет драма «Бедный Генрих», в которой финальное солнечное бытие прекрасного – сильное, искреннее, яркое чувство рыцаря Генриха и девушки Оттегебе – доминирует и торжествует.

Можно говорить о том, что свойственный Г. Гауптману процесс модернистского самоиграния духа приводит его к непрестанному осмыслению своих произведений. Все они, на определенной стадии творческого действия, становятся для него постигаемы в качестве личной, собственной традиции – драматург духовно связан со своими творениями, их художественное бытие не подлежит для него сомнению, внутренняя экзистенциальная сущность героев остается непререкаемой. Перед Г. Гауптманом стоит глобальная модернистская задача – постижение себя в контексте собственного творчества. Благодаря духовному самоуглублению, проникновению в основы личных творений происходит принятие своей прежней традиции и одновременное ее обновление. Посредством саморефлексии Г. Гауптман мыслит жизнь, через взаимосвязь с собственной традицией под пером драматурга происходит сложное развертывание человеческой сущности, все его творения мыслятся как единый процесс. При этом Г. Гауптман, верный духу модернистской игровой сути, отторгается от самого себя, ищет знаковые солнечные просчеты в своих героях:

сочувствуя им, сострадая, принимая и понимая их беды, драматург в то же время постигает, что движение вверх, в необъятный простор небес не должно никогда прекращаться. Процесс этот необратимый, он должен быть полным и совершенным. Поэтому счастлива маленькая Ганнеле, прекрасна танцующая Пиппа, стал великим король Карл в тот момент, когда понял, что любовь к пленнице Герзуинд важнее военных побед. Игра с текстами собратьев по перу предоставляет Г. Гауптману широкие возможности для самоиграния, для переосмысления своих творений практически в тот момент, когда они завершены. Жанр «*Legendenspiel*», в русле которого творит Г. Гауптман пьесу «Заложница Карла Великого», может осмысливаться как философская саморефлексия драматурга, как персональная репрезентация, в результате которой игра с текстами других художников слова смыкается с игрой с собственными творениями.

Карл, которому, как пишет Г. Гауптман, более шестидесяти лет, с самого начала предстает как человек времени модерна – он ощущает необходимость перемен, но не знает, в чем они должны состоять. Свободное автономное мышление Карла находится в напряженном единстве с ограничениями и стеснениями, порожденными его же сознанием. Он, неудовлетворенный своим внешним прекрасным бытием, мечтает о новизне, постоянно ее ожидает, считая при этом, что ничего нового постигнуть нельзя, называет себя пленником долга («*ein Gefangene meiner Pflicht*» [50, s. 9]), ощущает свою могущественность и при этом полное духовное и душевное бессилие («*mächtig <...> ganz ohnmächtig*» [50, s. 9]), говорит, что ведет борьбу с собой («*nur <...> sich selbst*» [50, s. 13]), а не с саксами, как уверен его приближенный Эркамбальд.

Карл почти полностью погружен в себя, его внутренняя саморефлексия, однако, относительно спокойная, скрытая, желания нечеткие, размытые, ощутима растерянность перед жизнью. Могущественный властелин не понимает ни смысла, ни причин своего видимого военного успеха: зачем нужно возводить дворцы и разрушать, населять пустые страны и превращать их в пустыни, причинять раны и их заживлять («*<...> Paläste bauen und zerstören <...> Länder*

bevölkern und zur Wüste machen <...> Wunden schlagen und heilen» [50, s. 14]). Он называет себя ваятелем, который формирует мир из воска («Wie Welt ist Wachs und der sei form bin ich» [50, s. 14]). Как видно, для Г. Гауптмана глобальная философская метафора Ницше приобретает парадоксальный игровой смысл: лев превратится в слабое дитя лишь в том случае, когда он откажется от внешней деятельности, присущей ребенку Гераклита, – созидания и разрушения. Для Г. Гауптмана значимо только внутреннее созидание, формирование не мира, а себя самого. Мировой ваятель король Карл, созидая и разрушая зримое бытие, внутренне пал духом, состояние вечной неудовлетворенности приводит к сильнейшему регрессу в духовном развитии героя.

Сакс Беннит рассказывает Карлу о Герзуинд, которая находится в Аахене как заложница («als Geisel»). В данной сцене Г. Гауптман представляет игру медиальных смыслов – слово «als» осознается в значении «как будто», «понарошку». Герзуинд лишь внешне пленница короля, в значительной степени она играет в нее. На самом деле истинным заложником является Карл – он пленник долга, узник собственного бытия. Не случайно король потрясен свиданием с Герзуинд. Шестнадцатилетняя золотоволосая девушка поражает его своим жизнеощущением. В глазах у нее веселость и детская резвость, а сам Карл, как сказано в ремарках, не чувствует себя просто и естественно («nicht ganz unbefangen» [50, s. 38]). Первая реплика Герзуинд – о свободе («Ich möchte frei sein» [50, s. 38]), она жаждет быть свободной от всего, хочет идти своей дорогой («<...>mich meine Wege gehen» [50, s. 42]). Вопрос Карла, что она будет делать со своей свободой, странен для Герзуинд, главное для девушки – чувства радости и веселья, а не внешние конкретные деяния.

Как видно, Герзуинд в избытке наделена тем, чего так не хватает Карлу, но о чем он подсознательно мечтает. Иное жизнеощущение, в основе которого лежат радость, веселье, непосредственность и раскованность, – это та новизна, к которой Карл интуитивно стремится. Подобная манифестация бытия свойственна, как показывает Г. Гауптман, лишь ребенку. Именно так старый король воспринимает Герзуинд. Не случайно Карл говорит, что если его взгляд падает на

светлую голову ребенка, то он тает, обновляется, молодеет («<...>wenn dieser Blick auf einen Scheitel trifft, / wie den des Kindes, das wir eben sehen, / so tut's ihm wohl: er schmilzt, er löst sich auf, / wird jung im Schwengel» [50, s. 32]). Он почти все время называет Герзуинд ребенком («mein Kind»), короля трогает красота и юность, он хочет опять стать молодым («<...>würd' ich noch einmal jung, <...>jung!!» [50, s. 35]).

Обретение молодости, связанное с процессом нового рождения («Wiedergeburt»), – одна из ключевых тем Г. Гауптмана. Наиболее значима она в драме-сказке «Потонувший колокол». Однако волшебное питье феи Раутенделейн лишь на некоторое время обновляет душу Генриха, духовный процесс становления в «недетской» драме возможен лишь в будущем. Как для Лота и Елены, для мастера-литейщика восход солнца лишь предполагается, новое солнечное рождение предчувствуется во мраке длинной ночи, что, правда, по Г. Гауптману, приоткрывает широкие возможности для будущего солнечного прозрения мастера Генриха.

Г. Гауптман, захваченный динамикой жизни в целом, осмысливая собственный художественный опыт, проникаясь духом прежнего творения, модернистски воссоздает его новое бытие. Отталкиваясь от своего раннего текста, ставшего для драматурга своего рода историей, он задумывается о тех скрытых возможностях, которые были заложены в его основе. Одной из них стала идея нового возрождения, которая могла осуществиться лишь за рамками драматического бытия героев Г. Гауптмана. Такая идея стала центральной в драме «Бедный Генрих», в финале которой рыцарь ощущает внутреннее воскресение и душевное обновление. Данное произведение в жанровом отношении отчасти связано с «Заложницей Карла Великого» – Г. Гауптман называет «Бедного Генриха» сказанием. Однако, в противовес личным размышлениям о значении деяний короля Карла, Г. Гауптман видит в средневековом тексте Гартмана фон Ауэ, являющегося одним из источников «Бедного Генриха», четкое доказательство своей позиции – исцеление предоставляется тому, кто милосерден и справедлив к другим. Древнее сказание, бесспорно, модернистски

переосмысливается, но доминирующая мысль Гартмана фон Ауэ остается. Она трактуется более свободно, поскольку, как пишет Д. Кемпер, «свобода является жизненным эликсиром модерна» [156, с. 179], но пробуждение ее к новой жизни не приводит Г. Гауптмана к весомой перемене в толковании исторического источника.

Иное дело предание С. Эриццо. В нем Г. Гауптман раскрывает тайну, ту, которая, по мысли А. В. Михайлова, «входит в состав нашего знания <...> входит внутрь <...> вводится в свой круг зрения» [190]. Такой тайной становится скрытое восхищение Эриццо жизнелюбием, свободой, внутренней раскованностью – всем тем, что сквозило в «Декамероне» Боккаччо, осуждалось ученым-венецианцем, но подсознательно принималось им. Раскрывая такую тайну, которая представляется Г. Гауптману заложенной в скрытом содержании текста Эриццо, немецкий драматург проникает одновременно и в глубины собственного духа. Через художественный опыт Эриццо Г. Гауптман приобретает свой собственный, познает свои творения как некое осознанное прошлое, требующее неоднократного переосмысления и перевоплощения. Поэтому и желание короля Карла стать молодым может восприниматься как некая художественная вариация драматического прошлого героев Г. Гауптмана. По мысли немецкого драматурга, истинная молодость духа обретается только через особую экзистенциальную зрелость, когда в сознании человека яркое ренессансное, особым образом понятое Г. Гауптманом на рубеже XIX – XX веков, жизнелюбие не противоречит, а, напротив, способствует выработке в себе нравственных устоев, нацеленных на детское восприятие мира и человека. Под ренессансным жизнелюбием Г. Гауптман понимает в данном случае внутреннее доверие к власти этоса, связанное в первую очередь с воскрешением из этического небытия той «Sophia», которая непременно должна быть сопоставима с «Philia». Такое сопоставление свойственно ребенку, оно (это сопоставление) производится интуитивно, непосредственно, поэтому ценностное мерило ребенка всегда истинно, всегда верно, а потому – солнечно, считает Г. Гауптман. К подобным нравственным ощущениям должен стремиться тот «взрослый»,

который хочет вновь стать ребенком. Такой «взрослый» чувствует в себе возможности для солнечного созидания – следования «детскому» нравственному чувству, умения воспринимать этические богатства «Philia» и «Sopfia» в своей душе.

Однако с самого начала Г. Гауптман позволяет своему герою королю Карлу совершить ту ошибку, которая была свойственна, например, мастеру Генриху – обретение молодости посредством волшебной силы. Правда, королю не преподносит чудесный напиток юная влюбленная в него фея, Карл старается вернуть силу, купаясь в горячих банях, он называет их молодящими ключами. Об этом рассказывает Алкуину Рорико («<...> um der heissen Termen willen, / im Erdgeschoß des Hauses. König Karl, der sie Jungbrunnen nennt, / braucht hier die Kur» [50, s. 78]). Однако, несмотря на иной, более «реальный» принцип омоложения по сравнению с прежним опытом литейщика Генриха, он столь же малоэффективен. Недаром Рорико замечает, что купания не идут на пользу королю, он не выглядит моложе («<...> sein Anblick ist nicht so, als hätte ihn das Bad verjungt» [50, s. 79]). Действия, связанные с улучшением внешнего вида, не могут способствовать молодости духа, постижению и принятию детской мировой сущности, того восприятия бытия в гармонии и единстве, которое войственно лишь ребенку. Не случайно Г. Гауптман подчеркивает в ремарках, что Карл выглядит хуже, чем раньше. Постижение себя самого, обретение детскости является более сложным процессом, чем завоевание мира посредством военной стратегии.

В начале Карл лишь подсознательно понимает это. Он, утратив интерес к государственным делам – к внешнему миру, погружается в мир внутренний – в глубины собственного духа. Король ни с кем не разговаривает, все время молчит. Молчание Карла весьма красноречиво. Это некий отклик на зримый мир, реакция на него, отрицание прежних ценностей и попытка приобрести новые. Карл, как показывает Г. Гауптман, постепенно становится ребенком, постигает ту детскость, которая ранее была ему недоступна. Такое постижение драматург показывает через определенные действия короля: гладит собак, приносит лани траву, ловит зеленых ящериц. Но при встрече с Герзуинд он теряется, поскольку

интуитивно понимает, что девушке доступно некое высшее понимание мира, то, что скрыто до поры до времени от него самого. Характерны в этом плане действия Герзуинд, полные, с точки зрения Г. Гауптмана, глубокого значения: она гоняется за бабочкой, ловит ящерку, любит ее, смеется, весело вскрикивает. Кажется, что нечто подобное совершал и Карл в те моменты, когда он оказывался погруженным в глубины собственного сознания.

Между тем это только видимость сходства. Процесс постижения детскости, открытие в себе ребенка, обретения солнечного сознания чрезвычайно длительный. Карлу лишь на некоторое время приоткрывается истинный мир детскости. Г. Гауптман драматически воплощает тот процесс, о котором писал Ф. Шиллер, определяя ребенка как заданный идеал, а не исполненный («Das Kind ist <...>des Ideals, nicht zwar des erfüllen, aber des aufgegebenen» [50, s. 251]). Карл пока еще только ощущает такой исполненный идеал в своей душе, во всем облике Герзуинд, но великая мысль о свободе ради свободы непостижима для короля. Поэтому в его «детских» действиях отсутствует, говоря словами Шиллера, величие идеи, которая уничтожает величие опыта («<...>der durch die Größe einer Idee jede Größe der Erfahrung vernichtet» [50, s. 252]). Иными словами, Карл лишь начинает пристально всматриваться в жизнь, ее солнечная детская манифестация ему пока недоступна.

Что же касается Герзуинд, то она естественна и непосредственна, все ее действия спонтанны и наивны. Карлу трудно постигнуть подобную наивность. Поэтому он, видя Герзуинд, произносит длинные пафосные монологи, речь его сурова и величава, но, в отличие от коротеньких реплик Герзуинд, в них мало смысла. По крайней мере, он не понятен самому Карлу. Создается впечатление, что король мало верит в то, что говорит. Король жалеет, что дал Герзуинд полную свободу, боится, что она упадет в пропасть, из которой он ее вытащит. Не случайно Герзуинд не слушает его, прерывает, предлагает посмотреть, как изящна ящерка. Данная сцена является доказательством того, насколько Карл далек от природного, непосредственного восприятия мира Герзуинд. Он думает, что в его возвышенных речах проявляется отеческая любовь, источник которой кипит в

крови, обновляет ее, хочет, чтобы душа девушки очистилась («<...> Quellen der väterlichen Liebe <...> heise Quellen <...> das Blut entsühnend <...> deine Seele entsühne» [50, s. 76]).

В данном случае особенное значение приобретает слово «источник», его смысловая наполненность, внутренний характер. Духовное очищение необходимо самому Карлу, все слова, обращенные к Герзуинд, – это интуитивное обращение к себе самому. Говоря с девушкой, Карл ведет с собой подлинный разговор, внутренне подчиняется его воле, независимой от разума. Его дух невольно образует подлинное слово – Quellen, оно обретает собственное бытие, постепенно постигая которое, Карл пытается освободиться от ранее навязанных представлений о мире и человеке. Характерно, что в дальнейшем Карл в разговоре со своим другом Алкуином назовет Герзуинд источником мучений в противовес мнению Алкуина, который воспринимает девушку как дух источника. Налицо особая игра слов – «Quellgeist» и «Quälgeist», их особое музыкальное созвучие, которое позволяет, однако, воспринимать их образный смысл как языковую вещь в себе. Оба слова исходят от духа – Geist, он имеет собственную истину, значим сам по себе. Но дух, языковым образом втянутый в беседу с собой, может реализоваться, проявить себя и как «источник», и как «мучение». Как «Quell», так и «Quäl» реальны, истинны и идентичны, противоположны по значению и одновременно внутренне сопоставимы.

На таких дуальностях, их оксюморонной сути основывается и скрытое прочтение драмы, связанное с внутренними порывами души Карла. Он понимает, что Герзуинд привнесла в его жизнь ту красоту, радость, непосредственность, которых так не хватало ему раньше. В этом плане девушка для него является источником молодости. В то же время Карл по-прежнему не в состоянии постигнуть детский нрав Герзуинд, подобное непонимание и неприятие доставляет ему сильнейшие мучения. Так, король желает, чтобы девушка, окутанная его отеческой заботой, была изящна, имея в виду изысканные наряды. Между тем слово «köstlich» в отношении внешней атрибутики противоречит солнечной сути Герзуинд. Ее подлинное бытие в любом случае «изящно», оно

природное, связано с детскостью, с непосредственной реакцией на мир. Благодаря своему внутреннему изяществу Герзуинд и получает свободу от окружающего мира, создает свой собственный.

Важно обратить внимание на один из немногих монологов, которые произносит заложница короля. Девушка-ребенок говорит просто и понятно, не вкладывая, как ей представляется, особого глубинного смысла в свои слова: она не святая, но ничего не знает о грехе, ест, пьет, делает, что хочет, а не то, что хотят другие, и другие должны делать то, что им хочется («<...> nun keine Heilige, / Jch esse, trinke, tue was ich mag, / nicht was die anderen wollen, und die anderen, / mögen dafür auch, was sie wollen, tun» [50, s. 89]). Между тем в таких несложных, на первый взгляд, словах сквозят важные философские размышления о мире и человеке. Герзуинд мыслит жизнь как переживание, в котором главное – свобода действий, свобода экзистенциального постижения внутренних и внешних законов мироздания.

Интересно отметить, что внутри самого художественного произведения вершится общекультурный модернистский процесс, связанный с отношением к традиции, постижением и отречением от нее. Это тот момент внутреннего бытия текста, который показывает особое напряжение между двумя видами самосознания. Так, на предложенные Герзуинд вопросы о стыде и грехе, девушка смеется сначала про себя, как указывает Г. Гауптман в ремарках, а потом громко и весело. Смех в данном случае является разновидностью разговора, посредством смеха Герзуинд невольно высказывает свое мнение о приверженности Алкуина и Карла к старой морали, старым понятиям. Они, при всем своем кажущемся свободолобии, могут рассуждать лишь с точки зрения прежних, незыблемых для них, канонов. Герзуинд весело отвечает, что рай и ад ее не пугают и не прельщают, стыдиться своего тела она не может, драгоценных уборов не любит. Ее главный жизненный критерий – отсутствие грани между добром и злом («drum weiß ich also nicht, was gut und böse» [50, s. 91]), тогда жизнь постигается в единстве переживаний, именно они придают существованию особую ценность, позволяют понять непреходящее значение каждого мига. Благодаря умению

переживать жизнь, Герзуинд и ощущает себя свободной, говоря словами Г. Зиммеля, «индивидуальностью, всегда равной себе» [141, с. 196]. Карл, иронично, но в то же время серьезно, противопоставляет чрезмерно легкомысленным, с его точки зрения, утверждениям Герзуинд свой жизненный опыт, познания долгих лет. Он, не желая, как сам говорит, казаться беспомощным перед ребенком, пытается убедить девушку в ее неправоте. Но в его речах ощущается сильнейшая неопределенность, Карл, как и ранее, обращается больше к себе, чем к Герзуинд, языковое самоубеждение доминирует. Не случайно употребляется союз «ли» («ob»), который следует назвать в данном случае «соединительно-разделительным» («<...> ob die Trfahrung deiner Jahre, ob dein Wissen, <...> die schwer errungene weisheit langer Nächte <...> ob die des gottgelehnten geistes Kraft <...> daß du vor diesem Kinde nicht hilflos <...>» [50, s. 90]). Карл, возвышая и возвеличивая свой жизненный опыт, отдаляет себя от Герзуинд, считая ее воззрения ничтожными, но в то же время король внутренне сомневается в собственном знании, огненно-солнечное бытие Герзуинд захватывает его целиком.

Герзуинд воспринимается королем как пленница, не имеющая права собою распоряжаться, он называет ее редким зверьком, который пойман, но о котором надо заботиться («Tierlein fing ich schon» [50, s. 92]). Поэтому король приходит в ужас от рассказа Эркамбальда – он повествует о танце Герзуинд, как она медленно и грациозно движется, нагая, покрытая лишь волосами. Девушка настолько прекрасна, что невольно завораживает даже сурового фанатика Эркамбальда. Он, сам того не желая, поэтически описывает ее танец, подчеркивая, что Герзуинд была подобна переливам огня («<...>einen Haaren, <...>gleich einer flut / von Feuer und es floß. Und mich die Flut, / indes sie zwitschernd nach dem Takte sprang / <...>leib preisgebend und verhüllen» [50, s. 108]). Однако столь прекрасная картина для фанатика Эркамбальда наполнена колдовством, пропитана вакханалией, является позором.

Трагедия состоит в том, что Карл мыслит сходным образом. Реакция короля передается Г. Гауптманом через особую драматургическую технику, связанную с

принципом контраста: если раньше Карл произносил длинные, пафосные монологи, то теперь, находясь в состоянии крайнего нервного напряжения, он не столько говорит, сколько выкрикивает, можно сказать, выбрасывает в пространство слова («Steine! mein Schild! die Luft versinstert sich! Schloßen! mein Hals! mein Haupt! sie schleudern Steine!» [50, s. 111]). Прежде Карл лишь приходил в недоумение от речей и поступков Герзуинд, сейчас одна мысль, что она осмелилась танцевать нагая, приводит в ужас, с его точки зрения вакхическая пляска Герзуинд противоречит всем нормам и правилам приличия. Карл называет ее ведьмой, девкой, отбросом, не желает больше видеть («Hexe! Wegwurf!» [50, s. 116]).

Следует обратить особое внимание на образ кольца, который играет весьма значительную роль в данном драматическом эпизоде. По тексту Г. Гауптмана Карл дает кольцо Алкуину как забаву, игрушку, оно должно распасться на семь колечек, из которых потом опять составитя одно («<...>dies ist ein Ring, ein Spielzeug, / <...>in sieben Ringlein fällt es auseinander: / mach aus den sieben – einen wiederum, / und dann bedenkte eins<...>» [50, s. 97]). Кольцо называется игрушкой, с ней развлекаются, она может скрасить досуг. Но, как видно, главное его назначение довольно серьезное – части должны сложиться в целое, а целое вновь разделиться на части. Бесспорно, в данном случае Г. Гауптман фокусирует внимание на древней философской истине, на понимании жизни как структурной взаимосвязи целого и частей, на их самореализации и переходе одного в другое. Но, поэтически философствуя о человеке и мире, Г. Гауптман акцентирует весьма значительный игровой пласт данной философии: целое как бы распадается само по себе, собрать воедино его практически невозможно. Жизнь как гармоничное целое должна быть самопостигаема, самореализована. В этом и состоит принцип игры: она бесконечна, никогда не заканчивается, играет сама с собой. Недаром Алкуин в дальнейшем говорит Карлу, что не смог справиться с кольцом. Карл, в ярости от поведения Герзуинд, бросает кольцо, его подхватывает Герзуинд, утверждая, что теперь ни за что с ним не расстанется. Король озабочен судьбой

кольца, потом он спрашивает девушку, зачем она его взяла, но ответ на свой вопрос не получает.

Такова история кольца, которая вершится (играется) в рамках драматического текста «Заложницы Карла Великого». Важно учитывать, что игровой образ-предмет («Spielzeug») гармонично входит и сочетается с игровым жанром («Legendenspiel»). Сосредотачивая внимание на текстовой ситуации С. Эриццио, Г. Гауптман в то же время в существенной степени связывает ее с размышлениями Г. Лессинга. Под пером немецкого драматурга на рубеже веков вершится процесс модернистской сублимации – более древний текст осмысливается через относительно современный, как бы переходит в него, мысли итальянского писателя смыкаются со взглядами немецкого художника слова эпохи Просвещения. Можно говорить о том, что Г. Гауптман дает ответ на вопросы, который ставит Эриццио в своем произведении, на основании восприятия и глубокого личного переживания «Натана Мудрого» Лессинга. На одну воспринимаемую традицию накладывается другая, что в итоге приводит к переориентации смыслового содержания обеих, к созданию личного, индивидуального взгляда на поставленную проблему.

Так, в тексте С. Эриццио, во втором *Avvenimento*, речь идет о кольце Фастрады. Это магический перстень, исполняющий желания, он достался Фастраде от предков. Именно с его помощью девушка смогла стать женой Карла, который столь сильно в нее влюбился, что забросил государственные дела. Когда же Фастрада умерла, он долгое время не желал расставаться с ее телом и возвращаться к прежней жизни. Эриццио оценивает кольцо как могущественный любовный талисман, полный колдовской, враждебной силы. Она затуманивает сознание того человека, на которого направлена вся его враждебная мощь.

Г. Гауптман, играя с текстом своего собрата по перу, не может полностью принять подобную трактовку волшебного перстня. Драматург, пересматривая основные положения «*Avvenimento*» Эриццио, выходя за пределы его текста, внутренне соотносит его с духовной позицией Лессинга. Он, как известно, в драматической поэме «Натан Мудрый» («*Nathan der Weise*») в уста своего героя

вкладывает притчу о кольце: по образцу одного созданы три других, истинным является каждое кольцо, но лишь в том случае, если обладатель считает его заветным («So glaube jeder sicher seinen Ring / Den echten» [69, s. 85]). Саладин, которому Натан рассказывает эту историю, воспринимает ее религиозный аспект: несмотря на разделения на ветви (три кольца в притче Натана) она имеет единую незыблемую основу, каждая религия значительна и истина.

Однако в поэтическом творении Лессинга речь идет не только о религиозном равенстве. Глобальная мысль о взаимной согласованности частей, о разделенном целом, которое в любом случае должно соединиться в себе самом, распространяется Лессингом на все принципы мироздания, на основы человеческой экзистенции. Именно данные рассуждения Лессинга оказываются близки Г. Гауптману. Кольцо в «Заложнице Карла Великого» становится глобальным символом жизни, символом свободы, символом детскости. Отбросив от себя кольцо, Карл тем самым отрекается от самого себя, от всего того доброго, светлого, чистого, юного, что было им открыто в себе благодаря общению с Герзуинд.

Драма Гауптмана, логически выстраиваемая по принципу игровой переворачиваемости текста Эриццио, сопоставляется с «Натаном Мудрым» Лессинга. Характерно, что в поэтическом творении драматурга XVIII века кольцо представлено как дар любимой женщины («<...> aus lieber Hand besaß» [69, s. 81]), опаловое кольцо обладает таинственной силой. Не являясь любовным талисманом, как в истории Эриццио, оно тем не менее вызывает расположение и других людей, и бога к тому, кто его носит («Und hatte die geheime Kraft, vor Gott / Und Menschen angenehm zu machen» [69, s. 81]). Тем самым возможен перенос образа кольца с любовного талисмана, как он представлен в тексте Эриццио, на его всеобщую жизненную сущность. Именно так Лессинг представляет загадку кольца: оно не действует вовне, не привлекает сердца само по себе, только душа владельца, раскрытая во всей своей бездонной глубине, наделяет перстень магической властью, придает ей несокрушимую силу. Она может быть приумножена, что произойдет в том случае, если владелец (в тексте Лессинга –

владельцы, три брата), наделенный детско-детской ребячливостью, привнесет в мир любовь, бескорыстие, кротость, тогда сила камня никогда не иссякнет («<...>komme dieser Kraft mit Sanftmut, / Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun, / Mit innigster Egebenheit in Gott <...>.Bei Kindes – Kindeskindern äußern, / So lag ich über tausend tausend Jahre / Sie wiederum vor diesen Stuhl<...>» [69, s. 85]).

Это тот момент, который связывает «Натана Мудрого» Лессинга с «Заложницей Карла Великого». Понятие детско-детской ребячливости («Kindes – Kindeskindern»), определяемое внутренним ходом сознания тех героев, которые, по мысли Г. Гауптмана, способны обрести солнце внутри себя самих, является ключевым в «детских» драмах. Король Карл приобрел его, но вскоре утратил и, говоря словами Лессинга, не пожелал приумножить силу кольца любовью и кротостью. Напротив, король, приходя в страшный гнев и отталкивая от себя Герзуинд, доказывает собственное бессилие, свое неумение и нежелание справиться с жизнью, со свободой, с солнцем познания, светом внутреннего раскрепощения.

Кольцо остается у Герзуинд, она не возвращает его Карлу. Кажется, что данная драматическая установка интенционно связывает «Заложницу Карла Великого» со смысловой ситуацией второго «Avvenimento» Эриццио – Фастрада спрятала магический перстень, поэтому даже после смерти жены король не может освободиться от нее. Однако Г. Гауптман, лично переживая и переосмысливая текст как Эриццио, так и Лессинга, переносит внимание в несколько иную сферу. Карл рассказывает Алкуину, что кольцо стало его тревожить, он часто видит во сне Герзуинд, спрашивает ее о кольце, она отвечает, что король может прийти и посмотреть («<...> denn der Ring in jedem Traum mich wartert, <...> sie gab zur Antwort: komm und sieh» [50, s. 14]). Король, как показывает Г. Гауптман, должен ощутить силу кольца в себе самом, прозреть его в себе.

В душе Карла совершается внутренний переворот, который Г. Гауптман передает через особую языковую поэтическую образность: мысль короля скулит («<...> wo seine Sinne bettelten» [50, s. 183]). Оксюморонное соединение

несоединимого, слияние противоположных свойств – животного визга в самом процессе человеческого мышления – языковое свидетельство важного события, совершаемого в душе Карла. Общее литературоведческое понятие тропа в значении поворота драматически воссоздается Г. Гауптманом посредством проникновения в недра души героя. Король стремится к гармонии, зримо воплощенной через кольцо, имеющее форму круга. Круг в качестве символа жизненной энергии, даруемой солнцем, как символ перерождения и обновления, становится в тексте Г. Гауптмана внутренней эмблемой короля Карла. Он убедился, что дитя, отныне только так он определяет Герзуинд, невинно и целомудренно, желает вновь увидеть ее, но прибывает лишь на похороны Герзуинд.

Умиравшая девушка, называемая ребенком, деткой, малышкой, думает только о Карле, ее речи полны скорби, тоски и любви к нему. Карл только сейчас осознает, что за его так называемой отеческой заботой о девушке крылась сильная любовь к ней. В финальных сценах Карл ведет молчаливый внутренний разговор с умершей. Драматически такой разговор передается через особые жесты, мимику, наконец, молчание. Карл никого не слушает, не отрывает взгляда от умершей, наклоняется к ней, она притягивает его. Он забывает обо всем и лишь когда вокруг него воцаряется молчание, Карл относительно приходит в себя. В его речах возникает образ разорванного мира, разрыв этот проходит через его сердце. Чтобы он затянулся хотя бы отчасти, надо, говорит король, следовать за мертвыми, учиться понимать их молчание: «<...> und diese Tote soll uns führen! / und Gersuind und wir schreiten hinter dir./und sei es mitten unter meine Sippe! / und <...> wo dein toter Finger hinweis,/ <...> ich liebte sie!./ daß ich noch von Kindern lerne!» [50, s. 157].

Карл обращается и к Герзуинд, и к себе самому. В основе всей его речи лежит соединение несоединимого, в первую очередь смерти и жизни. Именно мертвые ведут за собой живых, молчание почивших приводит к разговору с собой, к постижению тех тайн души, которые прежде казались недоступными. Не случайно монолог Карла в смысловом отношении скрепляется соединительным

союзом «und». Карл нашел теперь загадку кольца, обрел его в душе, соединил прежде разъединенные звенья. Доказательством является особый символический жест Карла в финале – он поднимает меч, вызывая этим восторженные крики толпы. Они считают, что Карл отныне вновь принадлежит им, одержит победу над датчанами, вражеские полчища которых уже подступают к Аахену. Однако данный жест короля Карла не означает его стремления расквитаться с внешними врагами, как считают все. Карл стал действительно Великим – поднимает меч как знак победы над собой, отныне он будет бороться за свободу, за красоту, бороться ради Герзуинд, ради детства.

Итак, на рубеже XIX – XX вв. наиболее полно представлен способ бытия игры – ее реальное воплощение через драматическое творчество. Свободному ходу модернистской мысли присуще игровое начало. Игровой мир модерна представляется как подвижное бытие, как общение с истоками – с домодернистской (Античность, Ренессанс) и ранней модернистской традициями.

В «игровых» драмах Г. Гауптмана выделяются два мира: мир детства и мир взрослых. Первый – «по-детски» осмысленное бытие. Субъект (ребенок) не только приподнят над обыденным миром, но и способствует гармонизации этой обыденности, внося в него этику детскости. Только ребенок или «взрослый», не утративший детскость, способен игровым образом вглядываться в мир, вовлекаться в игровые законы вселенной, интуитивно прозревать ее волею с точки зрения нерушимых этических постулатов «Philia» и «Sophia». Через постижение их глубокой этической сути всеобщая игровая энергия мира раскрывается человеку, вовлекает его в свою игровую сферу. Другой мир – мир «взрослых», тех, кто не может больше быть детьми, они не могут играть, не могут понимать игру, их ценностные акценты сдвинуты в сторону повседневности, для них она доминирует, ее они «по-взрослому» превозносят.

Дети моделируют и свой мир, и мир «взрослых», творят радостную, светлую, игровую действительность: счастлива Ганнеле, через игру в смерть обретающая жизнь, прекрасна танцующая Пиппа, преобразующая мир

посредством своего искусства, великим стал король Карл через любовь к играющей девочке Герзуинд, постиг детскость в себе, привнес ее во всеобщее бытие. Детям и взрослым, ощущающим себя детьми, присуще внутреннее солнечное ликование, способность к истинному солнечному созиданию. Ключевой модернистский процесс в «игровых» драмах Г. Гауптмана – обретение солнца внутри себя, что равнозначно вовлечению в общий вселенский этический универсум. Такое солнечное обретение равным образом значимо для тех, кто вновь становится ребенком (Ганнеле), остается таковым (Пиппа), открывает в себе детскость, доверяется непосредственному, истинному чувству (король Карл).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, философские вопросы мира и человека в ранней драматургии Г. Гауптмана были представлены в контексте культурно-исторической мысли модерна как макроэпохи, берущей начало в середине XVIII столетия. В творчестве Г. Гауптмана находит яркое отражение диалог литературы и философии, важнейшей особенностью которого на рубеже XIX – XX веков становится не только движение литературы навстречу философии, но и участие ее в создании философских идей. Г. Гауптман и его ранняя драматургия в таком движении занимают особое место, под пером художника слова создается драма, неповторимое своеобразие которой позволяет говорить о функционировании философского пласта литературы.

Драма Г. Гауптмана служит наглядным примером модернистского процесса, когда многочисленные пласты культурной традиции приходят в столкновение, благодаря чему оказывается возможной внутренняя коммуникация времен. Основные концептуальные положения, связанные с индивидуальными эстетическими представлениями Г. Гауптмана о сущности драмы, высказанные им в теоретических сочинениях и автобиографических работах, касаются драматических категорий амальгамности, когда происходит смешение разнородных элементов, и эристичности, от которой зависит драматическое движение, осуществляемое во временных рамках художественной реальности. Не менее важным оказывается и предпринятое Г. Гауптманом поэтическое сравнение драмы с особым видом клена, пускающего корни в руины стены аббатства Гэлловей и становящегося упругим и крепким.

С самого начала своего творческого пути, постигая необходимость как глубочайшего контакта с культурной традицией, так и столь же необходимого ее отторжения, Г. Гауптман чувствует внутреннюю потребность поэтически создавать драматическую действительность, которая, с его точки зрения, есть сама жизнь, но в то же время является победой над нею. «Самой жизнью» для драматурга становится литературное прошлое, которое он творчески осмысливает и «побеждает» – перерабатывает в сознании. Благодаря подобной переработке

создается «другая» жизнь, тесно связанная с первой, прошлой, зависящей от нее, но имеющей свое собственное творческое бытие. Такая амальгамность неминуемо влечет за собой эристичность, которая, однако, будучи наполнена силою «материнской земли в аббатстве Гэлловей», приводит в итоге к гармонизации мира и человека, к установлению между ними достаточно прочного нравственного контакта. Такова в целом внутренняя и внешняя структура, определяющая драматическую поступь ранних творений Г. Гауптмана, связанная с реакцией на традицию прошлого и современной ему эпохи.

Ретардационное драматическое движение, наметившееся в середине XVIII столетия, в эпоху раннего модерна конца XIX – начала XX столетия привело к пышному драматическому расцвету, что во многом объясняет тесный мировоззренческий контакт Г. Гауптмана с тем временем, которое наиболее значимо для драматического искусства. Столь богатая в этом плане домодернистская эпоха – классическая Греция – постигается Г. Гауптманом и сквозь призму XVIII столетия, когда возникает интерес к Античности, и на основании представлений об Античности современной ему эпохи – XIX – XX веков.

Классическая Греция осознается Г. Гауптманом с точки зрения этики, которая составляет фундамент самой его личности и заключена в основе его поэтических творений, придает им философскую значимость. Немецкого драматурга интересует в первую очередь идея сострадания, которая, как считает художник слова, определяла поэтическую мощь античной драмы. Сострадание для Г. Гауптмана является тем основным этическим критерием, который служит основанием для индивидуального разговора с античной эпохой. Такой разговор, приобретая ярко выраженное эстетическое своеобразие, способствует взгляду на драму, создаваемую автором, как на «давление из преисподней», «прорыв адских сил в свет». Г. Гауптман считает необходимым для драматурга постоянно видеть внутренним оком «голову Медузы Горгоны», тогда в душе навеки воцаряется тяжесть трагического, наступает отрешение от будничной суеты. Столь наглядные эстетические образы вкупе с этическим ощущением, ориентированным

на категорию сострадания, позволяют воспринимать драму Г. Гауптмана в ракурсе его мыслей о бытии, в котором значим как пласт жизни, так и пласт смерти. Именно драма «всегда изображает человеческое бытие в его отношении к мировому ходу, возводит в возвышенное единство нравственных рамок» (Э. Курциус). Подобное «изображение» и подобный «ввод» и составляют ту «тяжесть трагического», почерпнутого драматургом из древней классической эпохи, которая способствует этической реакции Г. Гауптмана на окружающий его мир. Такова она на произведения натуралистов, с которыми у Г. Гауптмана ощутим достаточно прочный мировоззренческий контакт. Мир повседневности, закрепленный в произведениях натуралистов и ставший отныне миром культуры, подлежит драматическому представлению в творчестве Г. Гауптмана, становится одной из ведущих тем его драматургии. Они раскрываются посредством принятия и перетолкования натуралистической техники, которую «друзья природы» (такое определение закрепилось за натуралистами на рубеже XIX – XX веков) предлагали применять к драме. «Интимный театр» И. Шлафа, в котором существенную роль играет тайный диалог, вершащийся в душе персонажа, заставляет Г. Гауптмана сделать личные выводы о сущности драматического действия. Главным в нем становятся «мистические размышления, спор между Я и Ты», благодаря которому под пером Г. Гауптмана возникает так называемая драма без действия («Drama ohne Handlung»). Ее незначительная фабула, в которой крайне мало внешних событий, способствует развитию драматической пантомимы, главным поэтическим приемом становится «молчаливое говорение», особое «диалогическое движение». Оно, чрезвычайно важное, как показывает Г. Гауптман, для передачи внутреннего действия, закрепляется в ремарках и почти полностью заменяет речь героев.

Между тем, постигая принципиальное значение натуралистической техники, связанной с обновлением драматургических принципов, выстраивая на подобной основе свою «новую» драму, Г. Гауптман расходится с ними в отношении «природной» оценки современности: не наследственность, не власть среды способствуют деградации мира и человека, как утверждалось во многих

натуралистических произведениях, а отсутствие доброты. Теория психофизического монизма, столь существенная во времена Г. Гауптмана, интересная и важная для него самого, представляется немецкому драматургу абстрактной, если в основу монистического принципа не заложено фундаментальное единение «Philia» и «Sophia» – тех нравственных философских постулатов, благодаря которым Г. Гауптман постигает сущность мира и сущность человека.

Столь же абстрактными представляются драматургу рассуждения романтиков прошлого столетия о «новой» религии, от которой они в итоге отrekliсь. Замедленное движение драматического творчества стало последствием такого отречения. Утверждение Р. Вагнера о том, что «драма возникнет тогда, когда родится новая религия», подтверждается на рубеже XIX – XX веков: «ново-новая» религия способствует развитию «новой» драмы. После многовекового раздвоения синкретизм драматической и религиозной образной мысли начал возрождаться, драматическое представление о мире стало соответствовать религиозным воззрениям на него.

Г. Гауптман называет свою «новую» религию Homo religiosus, что несколько сходно с определением Гердера, данным им столетием раньше – религия высокой гуманности человека (die Religion die höchste Humanität des Menschen). Г. Гауптман считает нравственность главным «религиозно-человеческим» качеством. Ответ на вопрос, который не давался в романтическую эпоху XVIII – XIX века (Шлейермахер не мог точно определить, можно ли быть одновременно мудрым и благочестивым), ясен Г. Гауптману: религиозный человек этически нацелен на мудрость («Sophia»), благочестие его раскрывается через этос «Philia» и связано с благорасположением к миру, ко всем людям. Вечное возвращение («Wiederkunft»), вбирающее в себя суть мира, вечное рождение («Wiedergeburt»), определяющее движение человеческой личности, золотой диск («Goldene Scheibe»), акцентирующий обновление мира и человеческого сознания, – таковы основные концепты религиозно-философской драмы Г. Гауптмана, о создании которой мечтали романтики. Ведущим в ней

становится образ Христа, который, по мысли драматурга, «вечно парит в человеке». Образ Спасителя может быть репрезентирован достаточно четко (Христос в фантазмагорических мечтаниях мастера Генриха, мистическом экстазе Оттегебе, появление *der Fremde* перед вознесением Ганнеле), но более вероятны его скрытые представления. Они связаны с истинным пониманием религиозной сущности искусства как человечности (Михаэль Крамер), жизни как великой мистерии любви (рыцарь Генрих), мира как страдания (Роза Бернд). Раскрытие в себе Христа благодаря интенсивности переживаний и интенсивности страданий, познанию и принятию мира «других», правильно понятыми и этически осознанными «*Philia*» и «*Sophia*», – таково центральное звено сюжета в драмах Г. Гауптмана.

Не знакомый с «игровыми» теориями своих современников (Г. Спенсера (1820 – 1903), В. Вунда (1832 – 1920), К. Грооса (1861 – 1946)) Г. Гауптман развивает положения Ф. Шиллера о «заданном идеале» ребенка и вводит в свое драматическое творчество «наивный образ вечного детства». Ребенок, по Г. Гауптману, внутренне причастный к феномену игры, спонтанно следуя этосу непосредственности и наивности, способен понимать всеобщее игровое бытие. Ощущение действующего в Космосе игрового начала, явленное еще в Античности, онтологически постигаемое на рубеже XIX – XX веков, драматически воплощается Г. Гауптманом через образ «вечного детства», воспринимаемого экзистенциально, как духовная жизнь мира, и образ ребенка, вписанного в этот духовный мир, тесно с ним связанного. Романтизм конца XVIII – начала XIX века явился первым литературно-философским вариантом подобной концепции. Смысловое драматическое пространство, создаваемое Г. Гауптманом, значительно расширяется за счет введения в него образа ребенка, онтологически понимаемого, и сопряженной с ним темы детства, становящейся одной из самых важных и значительных. В драматическом творчестве Г. Гауптмана можно наблюдать достаточно четкое разделение на мир взрослых, ценностные акценты которых сдвинуты в сторону повседневности – они ее «по-взрослому»

превозносят, – и мир детей, которые сами имеют игровую «способность суждения» и пытаются привнести ее тем, кто желает вновь стать детьми.

Детьми, с точки зрения немецкого драматурга, являются те, кто испытывает доверие к власти этоса «Philia» и «Sophia», чье нравственное чувство интуитивно нацелено на умение ощущать их этическое богатство в своей душе. Поэтическая репрезентация детских образов весьма своеобразна. Рефлексия, глобальные размышления, длинные монологи взрослых персонажей, смысл которых скрыт и непонятен им самим, противопоставляются быстрой речи, отрывистым и чрезвычайно коротким предложениям, в которых доминируют существительные с уменьшительно-ласкательными суффиксами, обилие восклицаний и междометий. Таков способ общения детей с миром, эмоциональная и спонтанная реакция на него. Эстетически значимой формой при игровой гармонизации действительности выступают песня («Праздник примирения»), природное колдовство («Потонувший колокол»), сам процесс вознесения («Вознесение Ганнеле»), танец («А Пиппа пляшет»), кольцо («Заложница Карла Великого»).

Г. Гауптман, осознавая все бытие как спектакль, требующий драматического воплощения, особо подчеркивая, что в душе его «звучит много голосов» и «возможность их соединения – это писать драмы», представляет в своем творчестве богатую жанровую палитру. Она, вписанная в контекст онтологических размышлений об игре как о «преобразовании в структуру» (Г. Гадамер), позволяет воспринимать поэтику жанра как нечто «играемое», постоянно изменяемое само по себе, создающее в себе самом новый, преобразованный мир. Размышления романтиков, связанные с мечтой о внежанровой поэзии, о поэтическом произведении, воплощающем каждый раз новый жанр, онтологизируются под пером Г. Гауптмана. Жанр спектакля («Schauspiel»), определяемый Г. Гауптманом для пьес «Возчик Геншель» и «Роза Бернд», представляет каждый раз свою эстетическую реальность, раскрывает свою индивидуальную истину в драмах раннего периода. В «семейной драме» («Familiendramme») «Одинокие» таковой является возможность воссоединения всех одиноких в единую семью, в «фамильной катастрофе» («Familienkatastrophe»)

«Праздника примирения» – необходимость и неизбежность распада устоявшихся связей, в драме-сказке («Märchendrama») «Потонувший колокол» – сказочная доверчивость миру будней, который ранее отвергался героем. Подобная индивидуальная истина закладывается в «играемое» – в жанровое определение, служит негласным правилом для развития всего драматического действия. Однако в «социальной драме» («soziales Drama») «Перед восходом солнца» жанровая поэтика Г. Гауптмана связана с логикой отрицания: в жанре намеренно демонстрируется то, чего не может быть в самом тексте драмы-социальности, смысловой акцент падает на любовь Лотта и Елены, социальность – это «безличный постулат», как пишет Г. Гауптман.

Эстетическая реальность жанра «поэтическая греза» (Traumdichtung) в «Вознесении Ганнеле» убеждает в достоверности вознесения, жанра сказки о сохранении стекла («Glaßhüttenmärchen») – в вечности самого процесса творчества. Жанр «игровая легенда» («Legendenspiel») в «Заложнице Карла Великого» подчеркивает доверие Г. Гауптмана к игровой сути мира и экзистенции человека. Драматические жанры, изначально приверженные к бытию спектакля («Schauspiel»), становятся для Г. Гауптмана инструментом познания реальности и одновременно отторжением от нее, представляют будничную действительность и создают свою собственную-субъективную, творческую.

Сложная соотнесенность между этическими и эстетическими категориями определяет трагизм ситуации в каждом произведении Г. Гауптмана. Драматический персонаж, ощущая свою этическую сопричастность миру, воспринимает себя как личность, недостойную такой сопричастности (Вильгельм Штольц, возчик Геншель); не желает признавать ее необходимость (Альфред Лотт, Иоганес Фоккерат, ткачи); постепенно приходит к всечувствованию мира «других», видя в этом смысл искусства (мастер Генрих, Михаэль Крамер); благодаря подобной сопричастности познает любовь (рыцарь Генрих, король Карл), обретает способность к вознесению (Ганнеле), к растворению, отчасти к поглощению себя миром через танец (Пиппа). Практически каждый драматический персонаж ранних творений Г. Гауптмана стремится и приходит к

добру, к познанию блага, которые под пером немецкого художника слова эстетически высвечиваются.

Во-первых, даются определенные указания в ремарках, в которых подчеркивается определенный «солнечный» час (раннее утро, восход солнца, теплое осеннее солнце, лучи восходящего солнца проникают сквозь террасу), что создает особый лирический настрой, демонстрирует так называемую стадию «солнечного» сознания драматического персонажа, выявляет отношения между героями, их внутреннюю готовность к «солнечному» озарению.

Во-вторых, высвечивание как один из ведущих эстетических принципов Г. Гауптмана касается наиболее знаковых образов, призванных подчеркнуть основную авторскую мысль. Такое подчеркивание в «Вознесении Ганнеле» подчинено логике внутреннего действия: чем сильнее стремление девочки увидеть солнечное небесное королевство, тем больший свет исходит от образов вокруг нее (слабо освещенная фигура каменщика, яркое озарение матери Ганнеле и ангелов, играющих золотым диском). Эстетическая картина (юный, прекрасный Спаситель, освобожденный силою солнца, радостно сверкающий в его лучах и спускающийся к людям), обретающая драматическое бытие в «Потонувшем колоколе» через лирический монолог мастера-литейщика, выявляет этическую установку Г. Гауптмана в отношении художника-творца. Великое произведение искусства, которое, как было установлено в прошлую романтическую эпоху, и есть религия, не может возникнуть без контакта с людьми. Спускающийся к ним солнечный Христос, образ которого возникает в воображении героя, лишает убедительности романтическое представление о художнике, противостоящем миру. Без контакта с людьми, без боли за них, без любви к человечеству великое творение возникнуть не может.

Лирическая тема «Бедного Генриха» раскрывается через религиозный экстаз Оттегебе. Ее поэтическое видение (явление Спасителя из двух солнц, ослепительных в своем сиянии) представлено в форме пророчества, мыслимого героиней как искушение. Рождение сладостного Спасителя («süße Heiland») предрекает не будущую жертву господину, а любовь к рыцарю. Восходящий к

романтической философии принцип мистического, экстатического озарения приобретает под пером Г. Гауптмана признаки и свойства метафоры сознания, драматически сформулированной на поэтическом языке эстетического высвечивания.

Третий момент касается акцентирования собственной экзистенциальной природы света. Его «вы-явление» призвано, по Г. Гауптману, конкретизировать понятие блага, раскрыть его теснейшую связь с прекрасным. Эстетически световое выявление представлено через танцевальный императив Пиппы (она должна танцевать, чтобы у людей был свет) («А Пиппа пляшет»), через три солнечных луча, пронзающих душу рыцаря Генриха (он перестает воспринимать «прокаженность» мира и себя самого) («Бедный Генрих»), через огни рождественской елки, вокруг которой собралось семейство Штольцев (отныне они постигают нравственную ценность милосердия и сострадания) («Праздник примирения»). Световой вектор, направленный в сторону мира и человека, конституирует связи между ними, создает этическую реальность, возникающую внутри драматического пространства. Основой такой реальности, называемой Г. Гауптманом «пробуждением Вселенной и человеческого духа», становится склонность к добру, к совершенному благу «самого по себе» («*autoekaston*», по Аристотелю).

Высвечивание в драмах Г. Гауптмана, в-четвертых, связано и с особой цвето-световой поэтикой. Ее структурный принцип, основой для которого стало «Учение о цвете» Гете, составляют цветовые переходы и переливы, представленные в драмах через своеобразный «цветовой» язык. На основании ключевого «цветового» слова в ремарках (черная одежда, красная лампа, белый стол, серо-синее небо) выстраиваются отношения между героями. Их «цветовая» сущность не изменяется до тех пор, пока не наступает внутреннее световое озарение. В «Михаэле Крамере» таковой является любовь к сыну, в «Ткачах» – готовность изменить свою жизнь.

В-пятых, весьма своеобразен принцип высвечивания в тех драмах, в которых трагическое видение приводит героев к осознанию мира, погруженного

во тьму, и себя самого, скрытого этой тьмой. Сущность такого процессуального хода, названного Я. Бёме тинктурой – сиянием во тьме, составляет внутреннее движение от мрака к свету. Оно лишь намечено в драме «Перед восходом солнца» – чем сильнее любовь героев, тем большее место в их разговорах занимает солнце, с наблюдения за его восходом начинаются их любовные свидания. На тинктурный путь вступает Кэти – героиня драмы «Одинокие». Поэтически подобное вступление, свидетельствующее о ее прохождении сквозь тьму, передается непрерывной фиксацией внимания на широко раскрытых глазах Кэти – она «всматривается во тьму», желает найти дорогу к свету. В драмах «Возчик Геншель» и «Роза Бернд» высвечивание связано с изменением внутреннего состояния героев: Геншель считает себя «скверным», Роза по ходу драматического действия все больше себя презирает. Осознание себя «темного» есть, по Г. Гауптману, приход к себе «светлому», к солнечному озарению души.

Раннее творчество Г. Гауптмана проходит под знаком восхода солнца. Это духовный космос писателя, метафора его сознания. В диссертационном исследовании предпринимается попытка проследить внутреннее единство цикла ранних драм через своеобразный магистральный сюжет. Он раскрывается посредством единого солнечного сценария – солнечное восхождение героев, их солнечное нисхождение и, наконец, итоговое солнечное обретение. В каждом цикле («современные» драмы, «романтические», «античные», «детские») доминирует тот или иной солнечный, процессуальный, драматический ход. Его начало, как правило, контрастно концу, смысловые солнечные акценты которого оказываются точкой отсчета для следующего цикла. Он, в свою очередь, развиваясь сначала по солнечным законам предыдущего драматического комплекса, в конце создает свой собственный, который становится своего рода канонем для последующих солнечных процессов в драмах Г. Гауптмана до тех пор, пока в них не вырабатывается своя солнечная этика бытия.

В первой драме ожидание героями восхода солнца заканчивается крахом их надежд. Финал второй драмы – «Одинокие» – столь же мрачен, духовная изоляция всех одиноких так и не преодолевается. В третьей – «Праздник

примирения» – герои вступают на путь солнечного восхождения (примирения), и это вступление звучит мажором в этой минорной драме.

С подобного мажора начинаются пьесы Г. Гауптмана о художниках – солнечное озарение, просветление души свойственно мастеру Генриху и художнику Михаэлю Крамеру. Однако драма о несчастных ткачах вновь манифестирует бытие мрака – бессмысленную действительность, против которой предпринят столь же бессмысленный бунт. Атмосфера мрака и темноты оказывается доминирующей в первых двух «античных» драмах. Возчик Геншель уходит из жизни, Роза Бернд окончательно сломлена ею. Однако рыцарь Генрих – герой третьей «античной» драмы – полностью доверяет своему солнечному чувству – любви к девушке Оттегебе, в душе его царит солнечное ликование.

Им охвачены персонажи «детских» драм – «Вознесение Ганнеле», «А Пиппа пляшет», «Заложница Карла Великого». Полное солнечное прозрение, доверчивость к философии, генеральный принцип которой связан с этическими богатствами «Philia» и «Sophia», доступно лишь детям и тем взрослым, которые не утратили в себе детскость. Таков итог солнечной космогонии Г. Гауптмана, драматически явленной в первый период его творчества.

Список художественных текстов

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. – 58с.
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, А. фон. Бедный Генрих / А. Гартман // Средневековый роман и повесть. – М.: Худож. лит., 1974. – 637 с.
20. Гейзе, П. Мария из Магдалы: рукопись / П. Гейзе. – М., 1908. – 102 с.
21. Гиршфелд, Г. Путь к свету: рукопись / Г. Гиршфелд. – М., 1910. – 42 с.
22. Гофмансталь, Г. Сказка 672 ночи: сб. рассказов / Г. Гофмансталь. – СПб.: Современ. лит., 1908. – 111 с.
23. Демель, Р. Без призвания / Р. Демель. – СПб., 1910. – 53 с.
24. Дрейер, М. Зимний сон / М. Дрейер. – СПб., 1912. – 56 с.
25. Дрейер, М. Кандидат / М. Дрейер. – Харьков, 1903. – 124 с.
26. Дрейер, М. Молодёжь / М. Дрейер. – М., 1923. – 55 с.
27. Дрейер, М. Победитель / М. Дрейер. – М., 1901. – 115 с.
28. Зуддерман, Г. Честь: рукопись / Г. Зуддерман. – СПб., 1892. – 74 с.
29. Клаудиан. Против Руфина [Электронный ресурс] / Клаудиан. – URL: http://annales.info/ant_lit/klavdian/rufin1.html (дата обращения: 23.12.2018).
30. Лильский, А. Плач Природы [Электронный ресурс] / А. Лильский. – URL: <http://crusader.org.ru/alan-lilskij.html> (дата обращения: 23.12.2018).
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 // Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN 978-5-91962-010-5. – С. 112 – 343.
35. Новалис. Ученики в Саисе / Новалис. – СПб.: Леонардо, 2011. – ISBN 978-5-91962-010-5. – 343 с.
36. Нордау, М. Драмы / М. Нордау. – Киев, 1903. – 231 с.
37. Фульда, А. Дурак: рукопись / А. Фульда. – М., 1908. – 64 с.
38. Шнитцлер, А. Покрывало Беатриче / А. Шнитцлер. – М.: Жизнь, 1903. – 227 с.
39. Anzengruber, L. Hand und Herz / L. Anzengruber // Anzengrubers Werke in zwei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1977. – В. I. – S. 141 – 203.

40. Goete, W. Eins und Alles / W. Goete // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – 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. Hänneles 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. Hebbel, G. Maria Magdalena / G. Hebbel // Hebbels Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. – B. I. – S. 117 – 179.
59. Hoffmann, E. T. A. Der goldne Topf / E. T. A. Hoffmann // Hoffmanns Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1979. – S. 57 – 145.
60. Hoffmann, E. T. A. Nußknacker und Mausekönig / E. T. A. Hoffmann // Deutsche romantische Märchen. – M.: Verlag Progres, 1980. – S. 251 – 355.
61. Ibsen, G. Ein Puppenheim / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 273 – 359.
62. Ibsen, G. Gespenster / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 358 – 431.
63. Ibsen, G. Hedda Gabler / G. Ibsen // Henrich Ibsen. Dramen. Bibliothek der Weltliteratur. – Berlin: Rütter Loening, 1977. – S. 643 – 735.

64. Kleist, G. Ketchen aus Heilbron / G. Kleist // Kleist Werke in zweiter Band. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1976. – B. II. – S. 56 – 187.
65. Lenz, S. Die Soldaten / S. Lenz // Lenz. Werken in einer Band. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. – S. 175 – 237.
66. Lessing, G. Abhandlungen über die Fabel / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – B. 5. – S. 164 – 235.
67. Lessing, G. Emilia Galott / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 227 – 309.
68. Lessing, G. Miß Sara Sampson / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. I. – S. 1 – 97.
69. Lessing, G. Nathan der Weise / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau – Verlag, 1978. – B. II. – S. 5 – 157.
70. Novalis. Das Märchen von Hyazinth und Rosenblüte / Novalis // Deutsche romantische Märchen. – М.: 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 // Deutsche romantische Märchen. – М.: 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. в 2 томах, 1974. – Т. 1. – 333 с.
79. Августин. Исповедь / Августин. – М.: Гендальф, 1992. – ISBN 5-88044-016-8. – 148 с.
80. Аникст, А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века / А. Аникст. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
81. Аничков, Е. В. 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 // Политика / Аристотель. – М.: Хранитель, 2006. – ISBN 978-5-8291-1804-4. – С. 291 – 327.
86. Аствацатуров, А. Г. Предисловие / А. Г. Аствацатуров // Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский. – 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. – ISBN 5-985-437-438-6. – 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: 01.04.2018).
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.: Вестн. 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. Г. Венгерова // Вестник Европы. – СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1896. – № 11. – С. 308 – 328.
102. Венгерова, З. Г. Драма Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» / З. Венгерова // Вестник иностранной литературы. – СПб., 1906. – № 3. – С. 318 – 323.
103. Венгерова, З. Г. 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: 13.04.2018).
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 / И. И. 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.: Вестн. знаний, 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 ; СПб.: 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: 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/Ioann_Gratian/text1.phtml?id=9429 (дата обращения: 03.04.2019).
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.: Яз. славян. культуры, 2009. – ISBN 978-5-9551-0359-4.– 160 с.
137. Жеребин, А. И. Австрийская литература и теория психофизического монизма / А. И. Жеребин // Филологический журнал. – 2005. – № 1. – ISBN 2072-9316. – 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. – ISBN 5-85862-106-6.– 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 в 2 томах. – М.: Юрист, 1996. – Т. 2. – ISBN 5-7357-0175-4. – 606 с.
142. Зиммель, Г. Философия культуры / Г. Зиммель // Избранное в 2 томах.. – М.: Юрист, 1996. – Т. 1. – ISBN 5-7357-01675-6. – 667 с.
143. Ибс-Езра, А. Начало мудрости. Книга обоснований / А. Ибн-Езра. – Запорожье: Еврейская кн., 2009. – ISBN 978-965-7412-18-3.– 576 с.
144. Измайлов, А. А. Г. Гауптман / А. А. Измайлов // Драммы: собр. соч. в 3 т. / Г. Гауптман. – СПб.: Изд. 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. – ISBN 5-87288-271-8 – 567 с.

147. Каган, М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – СПб.: 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: 02.10.2019).
149. Кант, И. Естественная история неба [Электронный ресурс] / И. Кант. – URL: http://www.textfighter.org/teology/Philos/kant/kant_i_vseobschaya_estestvennaya_istoriya_i_teorija_neba_filosofii.php (дата обращения: 05.04.2018).
150. Кант, И. Критика способности суждения [Электронный ресурс] / И. Кант. – URL: http://platona.net/load/knigi_po_filosofii/istorija_nemeckaja_klassicheskaja/kant_i_kritika_sposobnosti_suzhdenija/12-1-0-2706 (дата обращения: 23.06.2018).
151. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. – М.: Эксмо, 2009. – ISBN 978-5699147021. – 735 с.
152. Карельский, А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М.: Медиум, 1992. – 336 с.
153. Карельский, А. В. Модернизм XX века и романтическая традиция / А. В. Карельский // Вопросы литературы. – 1994. – № 2. – С. 163 – 171.
154. Карельский, А. В. Немецкий Орфей / А. В. Карельский. – М.: РГГУ, 2007. – ISBN 5-7281-0143-7. – 605 с.
155. Карельский, А. В. Фр. Геббель / А. В. Карельский // Собр. соч.: в 2 т. / Ф. Геббель. – М.: Искусство, 1978. – Т. 1. – 639 с.
156. Кемпер, Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна / Д. Кемпер. – М.: Яз. славян. культуры, 2009. – ISBN 9785955103396. – 386 с.
157. Кереньи, К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни / К. Кереньи. – М.: Ладомир, 2007. – ISBN 978-5-86218-438-9. – 420 с.
158. Кереньи, К. Элевсин. Архетипический образ матери и дочери / К. Кереньи. – М.: Руфл-бук, 2000. – ISBN 5-87983-094-2. – 288 с.

159. Ковров, А. Заметка о свободных театрах Германии / А. Ковров // Русское богатство. – 1895. – № 6. – С. 108 – 109 ; № 10. – С. 172 – 185.
160. Козырев, Ф. Н. Испытание и победа святого Иова / Ф. Н. Козырев. – СПб.: Алгоритм, 1997. – 208 с.
161. Конт, О. Дух позитивной философии [Электронный ресурс] / О. Конт. – URL: <http://www.universalinternetlibrary.ru/book/9072/ogl.shtml> (дата обращения: 12.08.2018).
162. Коростовцев, М. А. Религия древнего Египта / М. А. Коростовцев. – СПб.: Нева: Летний сад, 2000. – ISBN 5-87516-198-1. – 464 с.
163. Косиков, Г. К. Два пути французского постромантизма: Символисты и Лотреамон / Г. К. Косиков // Поэзия французского символизма. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 5 – 62.
164. Котляревский, Н. А. Г. Гауптман / Н. А. Котляревский // Собр. соч.: в 3 т. / Г. Гауптман. – СПб.: Изд. Т-ва А. Ф. Марксъ, 1908. – Т. 1. – С. 1 – 26.
165. Кудрявцева, Т. В. А. Хольц и место его лирики в немецкой литературе / Т. В. Кудрявцева. – М.: АКД, 1990. – 25 с.
166. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 1. – 905 с.
167. Кузанский, Н. Избранные произведения: в 2 т. / Н. Кузанский. – М.: Мысль, 1979. – Т. 2. – 1002 с.
168. Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
169. Лейбниц, Г. Собр. соч.: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 1. – 636 с.
170. Лейбниц, Г. Собр. соч.: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 2. – 765 с.
171. Лейбниц, Г. Собр. соч.: в 4 т. / Г. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – Т. 4. – 857 с.
172. Липпе, Т. Философия природы / Т. Липпе. – М.: ЛКИ, 2007. – ISBN: 9785382011363. – 236 с.

173. Лосев, А. Ф. Р. Вагнер / А. Ф. Лосев // Избранные работы / Р. Вагнер. – М.: Искусство, 1978. – С. 7 – 48.
174. Лосский, Ю. О. Учение о перевоплощении. Интуитивизм / Ю. О. Лосский. – М.: Прогресс, 1992. – 207 с.
175. Луков, В. А. История литературы (от истоков до наших дней) / В. А. Луков. – М.: Академия, 2005. – ISBN 978-5-7695-6613-4. – 510 с.
176. Макарова, Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX – XX века / Г. В. Макарова. – М.: Наука, 1992. – 333 с.
177. Макаров, А. Н. Штюрмерская литература в немецком культурном контексте последней трети XVIII века / А. Н. Макаров. – М.: АДД, 1991. – 52 с.
178. Максимус, Валерий. Достопамятные деяния и изречения / В. Максимус. – СПб.: СПбГУ, 2007. – ISBN 978-5-288-04267-6. – 308 с.
179. 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. – ISBN 978-5-8021-0995. – С. 62 – 99.
180. Мандель, Е. М. Драматическое искусство Г. Гауптмана конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Л.: АДД, 1976. – 48 с.
181. Мандель, Е. М. Драматургическое искусство конца XIX – начала XX века / Е. М. Мандель. – Саратов: Новое время, 1972. – 115 с.
182. Маркузе, Г. Эрос и цивилизация / Г. Маркузе. – М.: АСТ, 1994. – 468 с.
183. Мастер Экхарт. Духовные проповеди и рассуждения / Мастер Экхарт. – М.: Политиздат, 1991. – 192 с.
184. Мережковский, Д. Неоромантизм в драме. Критический очерк / Д. Мережковский // Вестник иностранной литературы. – 1984. – № 3. – С. 275 – 280.

185. Меркулова, М. Г. Ретроспекция в английской «новой драме» конца XIX – начала XX века: истоки и функционирование. Монография. – М.: Прометей, 2006. – ISBN 5-7042-1649-8. – 184 с.
186. Меркулова, М. Г. Типология поздней драматургии Дж. Б. Шоу: монография – М.: Библио-глобус, 2018. – ISBN: 978-5-907063-27-3. – 118 с.
187. Михайлов, А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. [Электронный ресурс] / А. В. Михайлов // Античность как тип культуры. – URL: http://www.xliby.ru/kulturologija/jazyki_kultury/p3.php (дата обращения: 14.10.2018).
188. 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.
189. 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.
190. 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: 14.10.2018).
191. Михайлов, А. В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры / А. В. Михайлов. – М.: Наука, 1989. – 231 с.
192. Наторп, П. Избранные работы / П. Наторп. – М.: Территория будущего, 2006. – ISBN 5-91129-046-4. – 383 с.
193. Николаи, Г. Ф. Биология войны / Г. Ф. Николаи. – М.: ЛКИ, 2007. – ISBN 5-87593-006-3. – 248 с.
194. Ницше, Ф. Давид Штраус, исповедник и писатель / Ф. Ницше // Несвоевременные размышления. – Л.: Лениздат, команда А, 2014. – ISBN 978-5-4453-0741-9. – 416 с.
195. Ницше, Ф. Казус Вагнер / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушк. б-ка, 2006. – ISBN 978-5-17-043166-3. – С. 411 – 447.

196. Ницше, Ф. К генеалогии морали / Ф. Ницше. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. – ISBN 978-5-389-09048-4. – 224 с.
197. 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.
198. Ницше, Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Ф. Ницше. – М.: Пушк. б-ка, 2006. – ISBN 5-94643-099-8. – 759 с.
199. Ницше, Ф. Сумерки идолов / Ф. Ницше // Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. – М.: Пушк. б-ка, 2006. – ISBN 5-94643-099-8. – С. 447 – 535.
200. Нордау, М. Вырождение / М. Нордау. – М.: Республика, 1995. – 399 с.
201. Одуев, С. Ф. Метаморфозы иррационализма / С. Ф. Одуев. – М.: Изд-во РАГС., 1997– Вып. 1. – 201 с.
202. Оствальд, В. Г. Гельмгольц / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1919. – 62 с.
203. Оствальд, В. Философия природы / В. Оствальд. – СПб.: АДД, 1903. – 326 с.
204. Павсаний. Описание Эллады: в 10 т. / Павсаний. – М.: Ладомир, 2002. –Т. 2. – ISBN 5-86218-066-4. – 496 с.
205. Папий Иеропольский. Фрагменты и свидетельства. Фрагмент 3 / Папий Иеропольский // Писания мужей апостольских. – М.: Издат. совет Рус. православ. церкви, 2003. – ISBN 5-94625-059-0. – 447 с.
206. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Мысль, 1986. – 607 с.
207. Платон. Диалоги / Платон. – М.: Азбука-классика, 2008. – ISBN 978-5-91181-358-1. – 450 с
208. Платон. Собр. соч.: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2. – 528 с.
209. Платон. Собр. соч.: в 4 т. / Платон. – М.: Мысль, 1993. – Т. 3. – 528 с.

210. Платон. Диалоги [Электронный ресурс] / Платон. – URL: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/fedon.php (дата обращения: 02.03.2018).
211. Платон. Теэтет [Электронный ресурс] / Платон. – URL: <http://royallib.com/book/platon/teetet.html> (дата обращения: 02.03.2018).
212. Плутарх. Застольные беседы / Плутарх. – М.: Эксмо, 2008. – ISBN 978-5-699-59997-4. – 645 с.
213. Резник, Ю. М. Введение в социальную теорию: Социальная систематология / Ю. М. Резник. – М.: Наука, 2003. – ISBN 5-02-006194-8. – 526 с.
214. Риккерт, Г. Философия жизни / Г. Риккерт. – СПб.: Академия, 1922. – 167 с.
215. Роде, А. Гауптман и Ницше / А. Роде. – М.: Наука, 1902. – 32 с.
216. Сильман, Т. Г. Гауптман / Т. Сильман. – М. ; Л.: Искусство, 1958. – 108 с.
217. Сирин, Ефрем. Творения: в 6 т. / Е. Сирин. – Барнаул: Изд-во прп. Максима Исповедника, 2005. – Т. 3. – 107 с.
218. Склизкова, А. П. Комментарии к поэме Г. Гейне «Германия – зимняя сказка»: учеб. пособие / А. П. Склизкова. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2001. – 57 с.
219. Спенсер, Г. Основные начала / Г. Спенсер. – СПб.: Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1897. – 473 с.
220. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М.: Политиздат, 1957. – Т. 1. – 1267 с.
221. Спиноза, Б. Избранные произведения: в 2 т. / Б. Спиноза. – М.: Политиздат, 1957. – Т. 2. – 1435 с.
222. Стадников, Г. В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII века / Г. В. Стадников. – М.: Академия, 2009. – ISBN 9785769551628. – 168 с.

223. Стадников, Г. В. Лессинг. Литературная критика и художественное творчество / Г. В. Стадников. – Л.: Наука, 1987. – 101 с.
224. 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.
225. Стадников, Г. В. Теория «встречных течений» А. Н. Веселовского и проблемы национального развития литературы / Г. В. Стадников // Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы / А. Веселовский. – СПб.: Наука, 2011. – ISBN 978-5-02-025223-3. – 356 с.
226. Таулер, И. Царство божие внутри нас / И. Таулер. – СПб.: Изд-во Рус. христ. гуманитар. ин-та, 2000. – ISBN 5-88812-076-6 – 101 с.
227. Тацит, К. Диалог об ораторах / К. Тацит // Сочинения: в 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – 671 с.
228. Тен, И. Философия искусства / И. Тэн. – М.: Республика, 1996. – 351 с.
229. Тик, Л. Краски / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.
230. 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.
231. Травушкин, Н. С. Многожанровый состав художественного целого / Н. С. Травушкин // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск: Изд-во МГУ СПН, 1978. – С. 95 – 104.
232. Трольч, Е. О происхождении философии истории [Электронный ресурс] / Е. О. Трольч // Историзм и его проблемы. – URL: http://uchebnikionline.com/filosofia/filosofiya_istoriyi-boichenko%20is/istoriosofiya_istorichna_nauka_versiya_trolcha.htm (дата обращения: 12.03.2018).
233. Федоров, Ф. П. Неоромантизм / Ф. П. Федоров // Пространство и время в литературе и искусстве. – Даугавпилс: Литература, 1997. – С. 106 – 118.

234. Федоров, Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 455 с.
235. Ференци, Ш. Интроекция и трансфер / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2011. – ISBN 5-9292-0007-6. – 60 с.
236. Ференци, Ш. Истерия и патоневрозы / Ш. Ференци. – Ижевск: ERGO, 2014. – ISBN 978-5-98904-220-3. – 96 с.
237. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблемы человека в западной культуре. – М.: Политиздат, 1994. – 435 с.
238. Фихте, И. Г. Наукоучение / И. Г. Фихте. – М.: Логос, 2000. – ISBN 5-01-004662-8. – 192 с.
239. Фихте, И. Г. Назначение человека / И. Г. Фихте // Факты сознания. Назначение человека. Наукоучение. – М.: Харвест: АСТ, 2000. – ISBN 985-433-911-4 – 784 с.
240. Фишер, К. Воля и рассудок / К. Фишер. – СПб.: Изд-во В. И. Ретенштерн, 1909. – 63 с.
241. Франк, С. Л. Шлейермахер / С. Л. Франк // Речи о религии. Монологи / Ф. Шлейермахер. – СПб.: Алетейя, 1994. – 304 с.
242. Франке, К. История немецкой литературы / К. Франке. – СПб.: Герольд, 1904. – 593 с.
243. Хабермас, Ю. Философский дискурс о модерне / Ю. Хабермас. – М.: Весь мир, 2003. – ISBN 5-7777-0263-5. – 416 с.
244. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 1510 с.
245. Хализев, В. Драма как явление искусства / В. Хализеев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
246. Цветков, Ю. Литература венского модерна / Ю. Цветков. – М.: МИК, 2003. – ISBN 5-89222-064-8. – 431 с.
247. Цицерон. Об обязанностях / Цицерон // О старости. О дружбе. Об обязанностях. – М.: Наука, 1993. – 307 с.

248. 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.
249. 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.
250. Шарыпина, Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов) / Т. А. Шарыпина. – Н. Новгород: ННГУ, 1998. – 170 с.
251. Шелер, М. Ресентимент в структуре моралей / М. Шелер. – СПб.: Наука, 1999. – ISBN 5-02-026812-7. – 230 с.
252. Шеллинг, Ф. Идеи к философии природы / Ф. Шеллинг. – СПб.: Наука, 1998. – 518 с.
253. Шеллинг, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – 637 с.
254. Шеллинг, Ф. Сочинения: в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1987. – Т. 2. – 638 с.
255. Шестакова, Н. В. «Возчик Геншель» Г. Гауптмана как драма рока / Н. В. Шестакова // Судьба жанра. – Иркутск: ИГУ, 2005. – Вып. № 2. – С. 230 – 239.
256. Шиллер. Статьи по эстетике / Шиллер // Сочинения: в 7 т. – М.: Худож. лит., 1957. – Т. 6. – 790 с.
257. Шлегель, Ф. Речи о мифологии / Ф. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
258. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 478 с.
259. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель // Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т. 2. – 447 с.

260. Шлейермахер, Ф. Д. Речи о религии к образованным людям её презирующим / Ф. Д. Шлейермахер. – СПб.: Наука, 1994. – 335 с.
261. Шопенгауэр, А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр. – М.: Просвещение, 1992. – 472 с.
262. Шопенгауэр, А. Метафизика любви / А. Шопенгауэр // Избранные работы. – М.: Просвещение, 1992. – С. 371 – 413.
263. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр. – Минск: Харвест, 2007. – ISBN 978-985-16-9785-0. – 845 с.
264. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер. – М.: Эксмо, 2009. – ISBN 978-5-699-15818-8. – 797 с.
265. Штейнер, Р. Теософия. Познание высших миров / Р. Штейнер. – М.: Эксмо, 2002. – ISBN 5-94610-012-2. – 892 с.
266. Штерн, К. Становление и исчезновение / К. Штерн. – М.: Республика, 1908. – 1240 с.
267. Штраус, Д. Жизнь Иисуса / Д. Штраус. – М.: Республика, 1992. – 447 с.
268. Штраус, Д. Старая и новая вера / Д. Штраус. – М.: Либроком, 2011. – ISBN 978-5-397-01770-1. – 184 с.
269. Эгинхарт. Жизнь Карла Великого / Эгинхарт. – М.: Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2005. – ISBN 5-94242-013-0. – 304 с.
270. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М.: Владос, 1999. – ISBN 5-09-006457-1. – 360 с.
271. Юнг, К. Г. Ответ Иову / К. Г. Юнг. – М.: АСТ, 2001. – ISBN 5-88925-057-4. – 384 с.
272. Юнгеро́в, П. А. Введение в Ветхий Завет / П. А. Юнгеро́в // Сочинения: в 2 т. – М.: Изд-во КБ МДА и фонда «Серафим», 2007. – ISBN 978-5-94420-029-7. – Т. 1. – 314 с.
273. Юнгеро́в, П. А. Введение в Ветхий Завет / П. А. Юнгеро́в // Сочинения: в 2 т. – М.: Изд-во КБ МДА и фонда «Серафим», 2007. – ISBN 978-5-94420-029-7. – Т. 2. – 339 с.

274. 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.
275. Anz, T. Gesund oder krank? Medizin, Moral und Ästhetik in der deutschen Gegenwartsliteratur / T. Anz. – Stuttgart: Metzler, 1980. – 259 s.
276. Assmann, A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München: Verlag Bek, 1993. – 320 s.
277. Assmann, A. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. – 278 s.
278. Assmann, A. Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerungen / A. Assmann, D. Harth. – Frankfurt am Main: Verlag Fischer, 1991. – 320 s.
279. Assmann, A. Zur Metaphorik der Erinnerung / A. Assmann, D. Harth. – München: Verlag Bek, 1991. – 247 s.
280. 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.
281. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 1. – 170 s.
282. Bab, J. Die Chronik des deutschen Dramas. In zwei Bänden / J. Bab. – Berlin: Oesterheld, 1970. – B. 2. – 187 s.
283. Bachmaier, H. Paradigma Moderne / H. Bachmaier. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990. – 278 s.
284. Bachofen, J. Versuch über die Grabersymbolik der Alten / J. Bachofen. – Basel: Barmhaier, 1857. – 426 s.
285. Bärenbach, E. Herder als Vorläufer Darwin / E. Bärenbach. – Berlin: Weidmann, 1877. – 260 s.
286. Barner, W. Zur Problem der Epochenillusion / W. Barner // Epochenwelle und epochenbewußtsein. – München: Hrsg. R. Herzog und R. Koselleck, 1987. – 670 s.

287. Baumgart, W. G. Hauptmanns Mystik / W. Baumgart // G. Hauptmann zum 80. Geburtage. Kommentar. Biografien, Theater, Literaturwissenschaft. – Breslau: Sclesien Verlag, 1942. – 331 s.
288. Beck, U. Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne / U. Beck. – Frankfurt am Main: Suhkampf, 1986. – 392 s.
289. Becker, S. Kiese H. Literarische Moderne: Begriff und Phänomen / S. Becker. – Berlin: Fischer, 2007. – ISBN 9783110191141. – 550 s.
290. 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.
291. 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.
292. Bise, A. Die Philosophie des Metaphorischen / A. Bise. – Berlin: Voss, 1893. – 324 s.
293. Blankenburg, E. G. Hauptmann Das Friedenfest. Ein Drama in Grenzgebieten des deutschen «konsequenten» Naturalismus / E. Blankenburg. – Berlin: Stavanger, 1987. – 346 s.
294. Blumenberg, H. Licht als Metafer der Wahrheit. Im Verlag der philosophischen Begriffsbildung / H. Blumenberg // Ästhetische und metaphorologische Schtifen. – Frankfurt am Main: Suhkampf, 2005. – ISBN 9783518291139. – S. 139 – 169.
295. Böhme, W. Zu Dir hin. Über Mystische Lebenerfahrung von Meister Eckhart bis Paul Celan / W. Böhme. – Frankfurt am Main: Insel, 1987. – 331 s.
296. Bohrer, K. H. Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne / K. H. Bohrer. – Frankfurt am Main: Suhkampf Verlag, 1989. – 311 s.
297. Bölsche, W. Hinter der Weltstadt. Friedrichshagener Gedanken zur ästhetischen Kultur / W. Bölsche. – Leipzig: E. Diederichs, 1901. – 374 s.

298. Bölsche, W. Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst / W. Bölsche. – Dresden: C. Reissner, 1904. – 351 s.
299. Burckhardt, J. Griechische Kulturgeschichte / J. Burckhardt. – Berlin – Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1923. – 520 s.
300. Buytendijk, F. Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb / F. Buytendijk. – Berlin: Wolf, 1933. – 164 s.
301. Cowen, R. G. Hauptmann. Kommentar zur dramatischen Werk / R. Cowen. – München: Winkler Verlag, 1981. – 230 s.
302. Curtius, E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter / E. R. Curtius. – Tübingen und Basel: Franke Verlag, 1993. – 607 s.
303. Deppermann, M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation / M. Deppermann // «Die Schaubüne» in der Epoche des Freischütz. – Salzburg: Verlag MuellerßSpeiser, 2009. – S. 23 – 56.
304. Dilthey, W. Das Wesen der Philosophie / W. Dilthey. – Hamburg: F. Meiner Verlag, 1984. – 217 s.
305. Driesch, H. Philosophie des Organischen. Bd1/2 H. Driesch. – Leipzig: W. Engelmann, 1909. – 1241 s.
306. Dülmen, R. Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart / R. Dülmen. – Darmstadt: WBG, 2001. – ISBN 3412029017. – 460 s.
307. Du Prel. Das Rätsel des Menschen / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006. – ISBN 5-902490-02-2. – 775 s.
308. Du Prel. Der Spiritismus / Du Prel. – Leipzig: Bohmeier, 2006. – ISBN 3-89094-487-6. – 72 s.
309. Du Prel. Die Psyche und das Ewige. Grundriß einer transzendentalen Psychologie / Du Prel. – Leipzig: Fischer, Pforzheim, 1971. – 357 s.
310. Ebrechte, A. Das individuelle Ganze. Zum Ernst P. Der Weg zur Form / A. Ebrechte. – München: WBG, 1928. – 529 s.

311. Eloesser, A. Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte des 18 und 19 Jahrhundert / A. Eloesser. – Berlin: Herz, 1898. – 218 s.
312. Erdmann, G. G. Hauptmann. Neue Akzente, neue Aspekte: Vorträge im G. Hauptmann Museum Erkner / G. Erdmann. – Berlin: Stapp Verlag, 1922. – 179 s.
313. Ernst, P. Der Weg zur Form / P. Ernst. – München: WBG, 1928. – 529 s.
314. Fähnders, W. Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910 / W. Fähnders. – Stuttgart: Deutche Verlags – Anatal, 1987. – 421 s.
315. Fick, M. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende / M. Fick. – Tübingen: Niemeyer, 1993. – 652 s.
316. 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.
317. Forel, A. Der Hypnotismus. Seine psychologische, psychophysiologische und therapeutische Bedeutung oder Die Suggestion und Psychotherapie / A. Fore. – Stuttgart: F. Enke, 1907. – 287 s.
318. 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.
319. Gadamer, H. G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik / H. G. Gadamer. – Tübingen: Mohr Aiebeck, 1999. – 495 s.
320. Gafert, K. Die soziale Frage in Literatur und Kunst des XIX Jahrhundert. Ästhetische Politisierung des Weberstoffes / K. Gafert. – Kronberg: Comelsen Vlg. Scriptor, 1973. – 530 s.
321. Gebhart, A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk / A. Gebhart. – Marburg: Tectum Verlag, 2005. – ISBN 3-355-00122-8. – 95 s.
322. Gerth, K. Die Poetik des Sturm und Drang / K. Gerth // W. Hinck. – Kronberg: Sturm und Drang. Hrsg. v. Walter Hinck, 1978. – 223 s.

323. 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.
324. Goethe, W. Antik und Modern / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 338 – 345.
325. Goethe, W. Die Natur / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 12. – S. 10 – 14.
326. Goethe, W. Farbenlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B.12. – S. 88 –164.
327. Goethe, W. Naturlehre / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 18 – 24.
328. Goethe, W. Shakespeare und kein Ende! / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 323 – 336.
329. Goethe, W. Winckelmann / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 254 – 258.
330. Goethe, W. Zum Schakspears Tag / W. Goethe // Goethes Werke in zwölf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1981. – B. 11. – S. 5 – 10.
331. Gögler, A. Antikerezeption im literarischen Expressionismus / A. Gögler. – Berlin: Elektrischer Verlag, 2012. – ISBN 978-3-86596-377-2. – 102 s.
332. Graevenitz, G. Konzepte der Moderne. Germanistisches Symposion der DFG / G. Graevenitz. – Stuttgart– Leipzig: Metzler, 1999. – ISBN 978-3-476-01684-3. – 702 s.
333. Grieger, M. Die Symvolik in G. Hauptmanns Glashüttenmärchen und Pippa tanzt / M. Grieger. – Berlin: Freie Universität, 1985. – 328 s.
334. Groos, K. Die Spiele der Menschen / K. Groos. – Iena: G. Fischer, 1899. – 538 s.
335. Guthke, K. Die Bedeutung des Leids im Werke G. Hauptmannn / K. Guthke // Fünf Studien von K. S. Guthke und Hans M. Wolff. – University of California, 1958. – 122 s.

336. Guthke, K. Die Mythologie der entgötterten Welt. Ein literarisches Thema von der Aufklärung bis zur Gegenwart / K. Guthke. – Göttingen, Zürich: Vandenhoeck, 1971. – 372 s.
337. Guthke, K. G. Hauptmann / K. Guthke. – München: Franke, 1980. – 320 s.
338. Guthke, K. G. Hauptmann. Weltbild im Werk / K. Guthke. – München: Franke, 1984. – 290 s.
339. Habermas, J. Der philosophische diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen / J. Habermas. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. – 416 s.
340. Hamann, H. Kreuzzüge des Philologen / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.
341. Hamann, H. Sokratische Denkwürdigkeiten / H. Hamann // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin: Herausgeben von F. Roth, 1821. – 517 s.
342. Hans, W. Der alte Hilse / W. Hans // Hoefert S. Internationale Bibliographe zum Werk G. Hauptmann. – Berlin: Erich Schmidt, 1989. – S. 250 – 259.
343. Hartmann, E. Die Philosophi des Unbewusten / E. Hartmann. – Berlin: Carl Duncker, 1876. – 570 s.
344. Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend / G. Hauptmann. – Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. – 901 s.
345. Hauptmann, G. Das Buch der Leidenschaft / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer Verlag, 1976. – 450 s.
346. Hauptmann, G. Die Kunst des Dramas / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1965. – 246 s.
347. Hauptmann, G. Die Reden / G. Hauptmann // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. – Berlin: Ficher Verlag, 1963. – B. XVI. – 1045 s.
348. Hauptmann, G. Griechische Frühling / G. Hauptmann. – Berlin: Fischer, 1908. – 226 s.
349. Hauptmann, G. Italienische Reise / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1976. – 230 s.
350. Hauptmann, G. Notizkalender 1889 bis 1891 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 532 s.

351. Hauptmann, G. Sonnen. Meditationen / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 11. – S. 3 – 28.
352. Hauptmann, G. Tagebuch 1892 – 1894 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 282 s.
353. Hauptmann, G. Tagebücher 1897 – 1905 / G. Hauptmann. – Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. – 790 s.
354. Hauptmann, G. Tintoretto / G. Hauptmann // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. – Berlin: Fischer, 1942. – B. 12. – S. 3 – 26.
355. Hebbel, F. Ein wort über Drama / F. Hebbel // Hebbels Werke in drei Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1960 – B. 1. – S. 1 – 11.
356. Hedel, G. W. Fr. Phänomenologie des Geistes / G. W. Fr. Hedel. – Hamburg: Meiner Verlag, 1988. – 631 s.
357. Heidegger, M. Sein und Zeit / M. Heidegger. – Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986. – 445 s.
358. Heine, H. Die romantische Schule / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 2017. – B. 4. – ISBN 9783743707047. – S. 189 – 341.
359. Heine, H. Zur Geschichte der Religion und Philosophi in Deutschland / H. Heine // Heines Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 2017. – B. 5. – ISBN 9783743707047. – S. 5 – 151.
360. 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.
361. Herbert, G. G. Hauptmanns magischen Schöpfertum / G. Herbert // Das unzerstörbare Erbe: Dichter der. Weltliteratur, 15 Essays. – München: Athos-Verlag, 1973. – 235 s.
362. Herder, J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit / J. G. Herder // Herders Werke in füne Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 4. – 465 s.

363. Herder, J. G. Shakespeare / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1978. – B. 2. – S. 201 – 227.
364. Herder, J. G. J. Winckelmann / J. G. Herder // Herders Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1986. – B. 2. – S. 336 – 347.
365. Heuser, F. W. J. G. Hauptmann. Zu seinem Leben und Schaffen / F. W. J. Heuser. – Tübingen: Niemeyer, 1960. – 432 s.
366. Hillebrand, K. Ästhetik des Nihilismus. Von Romantik zum Modernismus / K. Hillebrand. – Stuttgart: Verlag Metzler, 1991. – 237 s.
367. Hillebrand, K. Naturalistische Dramen G. Hauptmanns «Die Weber», «Rosa Bernd», «Die Ratten». Tematik, Entstehung, Struktur / K. Hillebrand. – München: Oldenburg Verlag, 1983. – 405 s.
368. Hillebrand, K. G. Hauptmanns Freundeskreis. Internationale Studien / K. Hillebrand. – Wloclawek, 2006. – ISBN 5-94661-041-4. – 506 s.
369. Hoefert, S. G. Hauptmann / S. Hoefert. – Stuttgart: Metzler, 1982. – 136 s.
370. Holz, A. Die befreite deutsche Worterkunft / A. Holz. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.
371. Holz, A. Idee und Gestaltung des Phantasus / A. Holz // Holz A. Die befreite deutsche Worterkunft. – Leipzig; Wien: Avalun Verlag, 1921. – 270 s.
372. Huch, R. Ausbreitung und Verfall der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1902. – 324 s.
373. Huch, R. Blütezeit der Romantik / R. Huch. – Leipzig: H. Haessel, 1899. – 481 s.
374. Jutta, Osinski. Katholizismus und deutsche Literatur im 19 Jahrhundert / Osinski Jutta. – Paderborn: Schöningh, 1993. – 447 s.
375. Kant, I. Kritik der reinen Vernunft / I. Kant. – Stuttgart: Reklam-Verlag, 1993. – S. 760.
376. Keckeis, G. Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang / G. Keckeis. – Berlin: Fischer, 1907. – 421 s.

377. Kemper, D. Ideengeschichte vs. Transferforschung / D. Kemper // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. – М.: Яз. славян. культуры, 2004. – Т. VIII. – С. 51 – 60.
378. 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.
379. Kluge, G. Hanneles Tod und Verklärung. Studien und Vorstudien zu G. Hauptmanns «Haneles Himmelfart / G. Kluge // H. P. Bayerdörfer u.a. Hgg, Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. – Tübingen: Niemeyer, 1978. – S. 139 – 165.
380. Koller, H. Die Mimesis in der Antike. Nachhmung. Darstellung. Ausdruck / H. Koller. – Berne: Franke, 1954. – 235 s.
381. Krappe, A. H. The sources of Serizzo's Sei Giornate / A. H. Krappe. – Indiano University – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
382. Landauer, G. Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluß an Mautners Sprachkritik / G. Landauer. – Berlin: Continent, 1906. – 41 s.
383. Langbehn, J. Rembrant als Erzieher. Von einem Deutschen / J. Langbehn. – Leipzig: Hirschfeld, 1890. – 352 s.
384. Lauterbach, U. Wirklichkeit und Traum G. Hauptmanns / U. Lauterbach. – Wiesbaden: Reichert Verlag, 1987. – 415 s.
385. Lehmann, J. G. Hauptmann. Die Weber / J. Lehmann // Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhundert. – Stuttgart: Mezler, 1997. – S. 306 – 328.
386. Lenz, S. Anmerkungen übers Theater / S. Lenz // Lenz Werke. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1980. – S. 356 – 387.
387. Lenz, W. Seidensticker. Ferne und Nähe der Antike / W. Lenz. – Stuttgart: Mezler, 2002. – ISBN 5-85251-023-8. – S. 186 – 196.
388. Leppmann, W. G. Hauptmann. Eine Biographie / W. Leppmann. – Berlin: Ullstein Taschenbuchverlag, 2007. – ISBN 978-3548369570. – 415 s.
389. Leppmann, W. G. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit / W. G. Leppmann. – Bern: Scherz Verlag, 1986. – 415 s.

390. Lessing, G. Die Erziehung des Menschengeschlecht / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1974. – B. 2. – S. 289 – 317.
391. 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, 1976. – B. 2. – S. 245 – 249.
392. Lessing, G. Hamburgische Dramaturgie / G. Lessing // Lessings Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1978. – 4 B. – 410 s.
393. Lessing, G. Über die Wirklichkeit der Dinge auser Gott / G. Lessing // Lessinds Werke in fünf Bänden. – Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1972. – B. 2. – S. 243 – 246.
394. Linne, F. Die Sagen und Märchendramenn: ihre Quellen / F. Linne. – Diss – Köln, 1922. – 289 s.
395. Lublinski, S. Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition. Mit einer Bibliographie von J. Braakenburg neuhrsg.v. G. Wunberg / S. Lublinski. – Tübingen: M. Niemeyer, 1976. – 461 s.
396. Luhmann, N. Die Kunst der Gesellschaft / N. Luhmann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. – 1164 s.
397. 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.
398. 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.
399. Machatzke, M. G. Hauptmann in Schreiberhau / M. Machatzke // G. Hauptmann. Tagebücher 1892 – 1894. Anmerkungen des Herausgebers. – Frankfzrt am M.: Propyläen, 1985. – S. 225 – 262.
400. Makropoulos, M. Modernität als Kontingenzkultur / M. Makropoulos // Kontingens. Poetik und Hermeneutik. Gerhart von Graevenitz und Odo Marguard. – München: Fink, 1998. – Bd. 7. – 174 s.

401. Marcuse, L. Hauptmann's Dramen, die Tragödie der Verstockung / L. Marcuse // G. Hauptmann. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. – 429 s.
402. Martini, Fr. Modern, die Modern / Fr. Martini // Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte – Berlin: de Gruyter, 1965. – Bd. 2. – S. 391 – 415.
403. Martini, Fr. Nachwort zu: G. Hauptmann: Der arme Heinrich / Fr. Martini // Reclam Universalbibliothek 86422. – Stuttgart: Reclam, 1985. – S. 87 – 94.
404. Mayer, H. G. Hauptmann und die Mitte / H. Mayer. – Berlin: Fischer, 1962. – 481 s.
405. 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.
406. Mellen, Ph. G. Hauptmann – J. Boehme / Ph. Mellen // P. Sprenkel / P. Mellen. Hauptmann. – Frankfurt am Main; Bern; New York, 1986. – S. 93 – 125.
407. Meyer, Thea. Theorie des Naturalismus / T. Meyer. – Stuttgart: Reclam, 2008. – ISBN 3-15-009475-5. – 326 s.
408. 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.
409. Müller, R. Prometheus. Das Bild des Menschen bei G. Hauptmann / R. Müller // Phaidros. – 1948. – № 2. – S. 40 – 62.
410. Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880 – 1900. – Stuttgart: J.B. Metzler, 1987. – 778 s.
411. Nietzsche, Fr. Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik / Fr. Nietzsche // Kritische Gesamtausgabe. – Berlin, 1972. – Bd. I. – 137 s.
412. Oberembt, G. G. Hauptmann: Der Biberpelz. Eine naturalistische Komödie / G. Oberembt. – München: Winkler, 1987. – 480 s.
413. 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.

414. Pfister, M. Das Drama. Theorie und Analyse / M. Pfister. – München: Fink, 2001. – ISBN 3-7705-1368-1. – 240 s.
415. Pohl, G. Bin ich noch in meinem Haus? Die Tage G. Hauptmanns / G. Pohl. – Leipzig: Plötter Verlag, 2011. – 126 s.
416. Rasch, W. Die literarische Decadence um 1900 / W. Rasch. – München: Beck, 1986. – 285 s.
417. Rasch, W. G. Hauptmanns Drama «Und Pippa tanzt» / W. G. Rasch // Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. – Stuttgart: Metzler, 1967. – S. 96 – 123.
418. Rasch, W. Zur deutschen Literatur seit Jahrhundertwende / W. Rasch. – Stuttgart: Metzler, 1962. – 401 s.
419. Rautenberg, U. Hartmann von Aue, Der arme Heinrich / U. Rautenberg. – Stuttgart: Reclam, 1987. – 104 s.
420. Reichart, Walter A. Ein Leben für G. Hauptmann / W. A. Reichart. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1991. – 167 s.
421. 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.
422. Ricoeur, P. Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik / P. Ricoeur // Texte zur Literaturgesvhichte der Gegenwart. – Stuttgart: Reclam, 1990. – 464 s.
423. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zwei Bänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B.1. – 319 s.
424. Rohde, E. Psyche. Seelenkult. In zweiBänden / E. Rohde. – Tübingen: J. C. B. Mohr, 1907. – B. 2. – 135 s.
425. Roloff, V. Tradition und Modernität. Aspekte der Auseinanderersetzung zwischen Antikes und Moderne / V. Roloff. – Berlin: R. Hobbing-Essen, 1989. – 240 s.
426. 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.

427. Rorty, R. Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987. – 437 s.

428. Rorty, R. Kontingenz, Ironie und Solidarität / R. Rorty. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. – 328 s.

429. Santini, Darina. G. Hauptmann zwischen Moderne und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden-Tetralogie / D. Santini. – Berlin: Erich Schmidt, 1998. – 173 s.

430. 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.

431. Schelling, F. W. System des transzendentalen Idealismus Ausgewählte Werke. BDI / F. W. Schelling. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. – S. 395 – 702.

432. Schiemann, P. Auf dem Wege zum neuen Drama. Ein literarhistorischer Versuch / P. Schiemann. – Leipzig: Neue Verlag, 1912. – 134 s.

433. Schildberg-Schroth, G. G. Hauptmann. Die Weber / G. Schildberg-Schroth. – Frankfurt am Main: Verlag Diesterweg, 1983. – 86 s.

434. 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.

435. 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.

436. Schmeling, M. Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell / M. Schmeling. – Frankfurt am Main: Athenäum, 1986. – 358 s.

437. Schmitz, W. G. Hauptmanns dichterisches Wohnen / W. Schmitz. – Dresden: Thelem, 2010. – ISBN 978-3-935712-36-1. – 322 s.
438. Schneidewin, M. Das Räthsel des G. Hauptmanns Märchendrama / M. Schneidewin. – Leipzig: Fleischer, 1897. – 89 s.
439. Schreiber, H. G. Hauptmann und Irrationale / H. Schreiber. – Wien; Leipzig: J. Schönleitner, 1946. – 232 s.
440. Schrimpf, H. J. G. Hauptmann: Wege der Forschung / H. J. Schrimpf. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990. – 550 s.
441. Schopenhauer, A. Die Welt als Wille und Vorstellung / A. Schopenhauer // Schopenhauer A. Sämtliche Werke. – Darmstadt: Selbstverlag, 1974. – Bd. I. – 430s.
442. Schweissinger, M. G. Hauptmann und seine historische Dramen / M. Schweissinger. – Aachen: Schaiker Verlag, 2008. – ISBN 978-5-9795-0950-1. – 336s.
443. 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.
444. 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.
445. Sprengel, P. Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1985. – 230 s.
446. Sprengel, P. G. Hauptmann / P. Sprengel // Deutsche Dichter der XX Jahrhunderts. – Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1996. – 490 s.
447. Sprengel, P. G. Hauptmann / P. Sprengel // Gunter Grimm, Fr. Reiner Max. – Stuttgart: Deutsche Dichter, 1993. – S. 530.
448. Sprengel, P. G. Hauptmann. Bürgerlichkeit und großer Traum. Eine Biographi / P. Sprengel. – München: C.H. Beck, 2012. – ISBN 3-406-09484-8. – 848 s.

449. Sprengel, P. G. Hauptmann: Die Weber. Ein riskanter Balanceakt / P. Sprengel // Dramen des Naturalismus. Interpretationen. – Stuttgart: Reklam, 1988. – S. 107 – 145.
450. Sprengel, P. G. Hauptmann. Epoche, Werk, Wirkung / P. Sprengel. – München: Beck, 1984. – 298 s.
451. Sprengel, P. Krzysztof A. G. Hauptmann: Autor des 20 Jahrhunderts. / P. Sprengel. – Würzburg, Königshausen: Neumann, 1991. – 196 s.
452. Sprengel, P. Mellen P. G. Hauptmann. Forschung. Neue Beiträge. Frankfurt am Main / P. Sprengel. – New York: P. Lang, 1986. – 420 s.
453. Sprengel, P. Todessehnsucht und Totenkult bei G. Hauptmann / P. Sprengel. – Berlin: Neue deutsche Hefte 33, 1986. – S. 11 – 34.
454. Spörl, U. Gottlose Mystik in der Literatur um die Jahrhundertwende / U. Spörl. – Paderborn; München; Wien; Zürich, 1997. – 427 s.
455. Staiger, E. Die Kunst der Interpretation / E. Staiger. – Zürich: Atlantis Verlag, 1957. – 273 s.
456. Stroszeck, H. «Sie haben furchtbar, furchtbar». Verschweigung und Problemstruktur in G. Hauptmanns «Das Fridenfest» / H. Stroszeck // Euphorion 84. – 1990. – S. 237 – 268.
457. Szondi, P. Theorie des modernen Dramas 1880 – 1950 / P. Szondi. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. – 392 s.
458. Tempel, B. Ein Versuch über G. Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis / B. Tempel. – Dresden: Thelem, 2010. – ISBN 978-3-942411-01-1. – 284 s.
459. Vietta, S. Ästhetik der Moderne / S. Vietta. – München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. – ISBN 978-3-7705-4974-0. – 329 s.
460. Vietta, S. Die literarische Moderne / S. Vietta. – Stuttgart: Metzler, 1992. – 361 s.
461. Voigt, F. Hauptmann und die Antike / F. Voigt. – Berlin: E. Schmidt, 1965. – 291 s.

462. Voigt, F. G. Hauptmann. Der Schlesier / F. Voigt. – Würzburg: Bergstadtverlag W. G. Korn, 1988. – 106 s.
463. Voigt, F. G. Hauptmann und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte des Fortlebens Schakespear's in Deutschland / F. Voigt, W. Reichart. – Breslau, 1938. – 152 s.
464. Wagner, E. M. Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur um XX Jahrhundert / M. Wagner. – Stuttgart: Metzler, 1989. – 621 s.
465. Wagner, E. M. G. Hauptmanns Grichendramen. Ein Betrag zu dem Verhältnis von Psyche und Mythos. Diss. / E. M. Wagner. – Kiel, 1968. – 321 s.
466. Walach, D. G. Hauptmann. Die Weber / D. Walach. – Stuttgart: P. Reclam, 1999. – ISBN 5-8026-0035-7. – 227 s.
467. 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.
468. Wiedersich, A. Frauengestalten G. Hauptmann / A. Wiedersich. – Berlin: Fischer, 1923. – 421 s.
469. Wiese, L. G. Hauptmann: Bahnwärter Thiel / L. Wiese. – Münche: Oldenbourg, 2007. – ISBN 3920111214. – 235 s.
470. Will, W. Erinnerungen an G. Hauptmann / W. Will. – Berlin: Fischer, 1932. – 135 s.
471. Will, W. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Symbolsprache in Werke G. Hauptmann / W. Will. – Köln: Felix Meiner, 1962. – 623 s.
472. 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.
473. 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.
474. Witkowski, G. Das deutsche drama des neunzehnten Jahrgunderts / G. Witkowski. – Leipzig: Teubner, 1923. – 123 s.