



Склизкова Алла Персиевна  
ФИЛОСОФИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ

Г. ГАУПТАМАНА

10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(немецкая литература)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание учёной степени

доктора филологических наук



Москва-2019

Работа выполнена на кафедре зарубежной литературы филологического факультета Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

**Научный консультант:**

Стадников Геннадий Владимирович,  
доктор филологических наук, профессор

**Официальные оппоненты:**

Полубояринова Лариса Николаевна,  
доктор филологических наук, профессор,  
заведующая кафедрой истории зарубежных  
литератур ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский  
государственный университет»

Цветков Юрий Леонидович,  
доктор филологических наук, профессор,  
заведующий кафедрой зарубежной литературы  
ФГБОУ ВО «Ивановский государственный  
университет»

Аверкина Светлана Николаевна,  
доктор филологических наук, доцент,  
заведующая кафедрой русской филологии,  
зарубежной литературы и межкультурной  
коммуникации ФГБОУ ВО «Нижегородский  
государственный лингвистический университет  
имени Н.А. Добролюбова»

**Ведущая организация**

ФГБОУ ВО «Российский государственный  
гуманитарный университет»

Защита состоится 18 декабря 2019 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 850.007.12 на базе ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет» по адресу: 105064, г. Москва, Малый Казенный пер., д. 5Б.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ГАОУ ВО города Москвы «Московский городской педагогический университет» по адресу: 129226, г. Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д.4 и на сайте ГАОУ ВО МГПУ [www.mgpi.ru](http://www.mgpi.ru).

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Герасимова С.А.

### Общая характеристика работы

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

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

Такое корректирование вершится Гауптманом с точки зрения этики. Писатель-модернист вступает в неоднозначные отношения (сближение и одновременное удаление) с той традицией, в которой этика, с его точки зрения, была центральным пунктом – домодернистской (античной) и немецкой субъектоцентрической философией, в её основе, писал Г. Гауптман, «лежит сострадание и любовь к людям» (Hauptmann, G. Tagebuch 1892 – 1894. Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. S. 34). Э. Р. Курциус называет литературную традицию медиумом, «благодаря которой культура предстаёт как инициативное воспоминание» (Curtius, E. R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Tübingen und Basel: Franke Verlag, 1993. S. 398). Речь идёт о том, что прошлое, осознанное с точки зрения современности, становится близким и понятным в той мере, в какой современность на определённом витке своего развития способна постичь его. Тогда возникает новая современность, которая, в свою очередь, старается понять и «старую современность», и то прошлое, которое уже было осознано «старой современностью». Подобные процессы, определяемые наслоением временных пластов, многообразны и бесконечны, они составляют то «глубинное время модерна», которое, с точки зрения французского философа П. Рикёра (1913 – 2005), «продлевается, поскольку остаётся живой традицией <...> традиция становится мёртвой, если она не подвергается непрерывной интерпретации <...>. Всякая традиция живёт только благодаря интерпретации» (Ricoeur, P. Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik // Texte zur Literaturgeschichte der Gegenwart. Stuttgart, 1987. S. 50).

«Живой» традицией для Г. Гауптмана являются Античность и немецкая философия. Их взаимоналожение и взаимосцепление приводит к личному, эмоциональному переживанию философских нравственных постулатов тех «Philia» и «Sophia», которые, как известно, изначально заложены в слове «философия». Они переводятся на русский язык по устоявшейся традиции как любовь и мудрость, подчёркивают своим этимологическим сцеплением ту изначальную ценностную составляющую, заключённую в глубинном значении существительного «философия»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>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» (Лаэртский, Диоген. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. 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

У Г. Гауптмана как писателя времени модерна происходит смещение ценностных акцентов, их прежняя этическая суть подлежит перетолкованию, пересмотру. Он связан с таким отношением к традиции, которое в современной компаративистике определяется словом трансфер («Transfer»). Образованное от латинского «transfere» – «переносить», «переводить», трансфер, например, для Д. Кемпера, значим как «процесс посредничества («Vermittlungsprozess») и в рамках национальной традиции и для расширения и глубокого понимания литературы других стран» (Kemper, D. Ideengeschichte vs. Transferforschung // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. М.: Языки славян. культуры, 2004. Т. VIII. 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» (Vietta, S. Ästhetik der Moderne. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 27)<sup>2</sup>.

Традиция для Г. 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 «Теэтет»: «Мудрые мудры мудростью» (Платон. Диалоги [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Platon/fedon.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Platon/fedon.php) (дата обращения 2.03.2017) и связывается у Г. Гауптмана с добротой. «Жизнь – это высокая доброта», – утверждает немецкий драматург и данное

---

дружба, которую можно питать друг к другу» (Аристотель. Никомахова этика. М.: Эксмо-Пресс, 1997. 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.

<sup>2</sup>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» (Исидор. Этимология. СПб.: Евразия, 2006. 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» (Оствальд, В. Философия природы. СПб.: АДД, 1903. 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 новых языков на основании схожести «старых» звуков – у Исидора, «живой голос» в значении личного суждения – у Папия).

утверждение можно считать центральным тезисом всех его произведений. «Sophia» для Г. Гауптмана – это добродетель сердца, этическая духовность особого рода, сильнейший этический отклик на жизнь в целом, в первую очередь на жизнь всех людей<sup>3</sup>. Г. Гауптман писал: «В полифонии моего духа особенно сильно звучит голос любви к людям <... > Мои личные оковы, как и оковы Прометея – это любовь к человечеству» (Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. S. 671). Не случайно О. Хансон (1860 – 1925), писатель, с которым Г. 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» (Hauptmann, G. Notizkalender 1889 bis 1891. Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. S. 468). Хансон не даёт чёткого определения этой линии, но, несомненно, речь идёт об этике Г. Гауптмана, на которой, как он утверждал, «держались основы души <....> этическая воля доминировала» (Hauptmann, G. Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar: Fischer Verlag, 1980. S. 671). Вероятно, именно поэтому М. Нордау, ставя неутешительный диагноз своей эпохе, называя многих, почти всех, «истеричными» писателями, делает исключение для Г. Гауптмана. Нордау считает, что «его не коснулась всеобщая деградация, у Г. Гауптмана слишком сильна любовь к ближнему, поэтому он и смог избежать всеобщего духовного разложения» (Нордау, М. Вырождение. М.: Республика, 1995. С. 320). Кроме того, модернисты Вены, которые полагали, что слово «душа мало значит для немецкой культурной мысли, для немецкого натурализма в частности» (Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. Stuttgart: J.B. Metzler, 1987.S. 181), тем не менее выделяют пьесы Г. Гауптмана. Они видели в них то стремление к восстановлению распавшегося Я, которое стало предметом их собственных художественных исканий<sup>4</sup>.

Этический принцип «Philia» Г. 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

---

<sup>3</sup>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» (Hans, W. Der alte Hilse // Hoefert S. Internationale Bibliographie zum Werk G. Hauptmann. Berlin: Erich Schmidt, 1989. S. 540]. Драматург ценит в Дон Кихоте «свежесть и непосредственность чувства, готовность к страданиям, на которые он идёт, как на праздник» (Hans, W. Der alte Hilse // Hoefert S. Internationale Bibliographie zum Werk G. Hauptmann. Berlin: Erich Schmidt, 1989. S. 538).

<sup>4</sup>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» (Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900. Stuttgart: J.B. Metzler, 1987.S. 181)

немецких мистиков и субъектоцентрической философии. Понятие милосердия («Barmherzigkeit») Я. Бёме<sup>5</sup> сопрягается в сознании Г. 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 Г. 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 Г. 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 Г. 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).

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

---

<sup>5</sup>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 (Бёме, Я. О тройственной жизни человека / Я. Бёме. – СПб.: Мирь, 2007. С. 328).

Мысль о всеединстве, об утрате которого скорбели романтики и много говорили современники Г. 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 Г. Гауптмана новым смыслом. Самым существенным оказывается нравственная сила субъекта, которая и определяет разговор с миром. Г. 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 über haupt nicht. Nur wir sprechen» Rorty, R. Kontingens, Ironie und Solidarität. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992. S. 25). Не благой Демиург создаёт прекрасную вселенную, «чтобы всё было хорошо и не было бы дурно» (Платон. Теэтет [Электронный ресурс]. – URL: <http://royallib.com/book/platon/teetet.html> (дата обращения 2.03.2016), 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. Г. Гауптман не выходит за рамки классического понимания субъекта, не старается преодолеть субъективность (как несколько раньше Гегель и несколько позже Хайдеггер), но понятие Г. 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 Metapher problemder 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 Г. 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 Г. Гауптман)



прозревается 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 вв. – 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 Г. 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 Г. 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 Г. 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. Habermass. *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. Moderne für schulgängige 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, Грациана, 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 и 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 Г. 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 Г. Гауптмана утвердился взгляд как на постоянные переходы, колебания, метания от натурализма к символизму и романтизму (Мандель Е. Споры вокруг Г. Гауптмана в современной западной критике // Научный доклад высшей школы. Филологические науки. 1971. № 2; А. Дымшиц. Г. Гауптман // Пьесы. В 2 т. 1959; Т. Сильман. Гауптман. М.: Искусство, 1958. 345с.). В немецкой науке ведутся споры о том, какой принцип подхода к миру является ведущим в отношении Г. Гауптмана – мистический, естественно-научный, возможен ли их синтез. Особо следует выделить мнение З. Хоеферта. Он, считая, что Г. Гауптман превосходит своё время многогранностью, тем не менее подчёркивает, что до сих пор не выяснено, в чём и как проявляется эта многогранность, предлагает выявить систему воззрений драматурга на мир. В одной из последних монографий, посвящённой творчеству драматурга в целом, главным становится разговор о том, померкла ли сейчас слава Г. Гауптмана<sup>6</sup>.

В современном литературоведении возник ряд вопросов, касающихся личности Гауптмана, тогда как поэтике его произведений уделяется мало внимания (Gebhardt A. Sein Ruhm verblasst. G. Hauptmanns Leben und Werk. Marburg, 2005) Интересны исследования, в которых говорится об особом духовном положении драматурга между традицией и новаторством, однако речь идёт лишь о позднем творчестве (E. Schmidt. G. Hauptmann zwischen Modernität und Tradition. Neue Perspektiven zur AtridenTetralogie. Berlin, 1998). В целом, как в русском, так и в немецком литературоведении драмы Г. Гауптмана, созданные на рубеже XIX–XX вв., не подлежат литературоведческому пересмотру.

---

<sup>6</sup> Gegrhardt A. Sein. Ruhm verbasst. G. Hauptmann's Leben und Werk. Marbur, 2005.

**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 Г. Гауптман пересматривает наследие прошлого;

– подвергнуть пересмотру ранние драмы Г. Гауптмана на основе литературно-философского синкретизма, провести расширенный литературоведческий анализ за счёт выхода его за рамки чисто литературного дискурса;

– осмыслить ключевой образ Г. 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 Г. Гауптмана через эстетически представленный образ Солнца, который или не служил объектом пристального внимания, или оставался на периферии литературоведческих изысканий. Солнце называется «мотивом, с которым сопрягаются другие – море, эрос, катарсис» (Schmitz, W. G. Hauptmanns dichterisches Wohnen. Dresden: Thelem, 2010. S. 76); связывается с «экстазом души, посредством которого герой ощущает внутреннее тяготение к высокому, светлому» (Leppmann, W. G. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Bern: Scherz Verlag, 1986. S. 89); речь ведётся о «роли дневного светила, сходного с древними солярными культами» (Sprengel, P. Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann. Berlin: Hrsg. Von S. Steinecke, 1985. S. 65). Думается, что для подобных размышлений в рамках анализа творений Г. 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 Г. 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 (Бюхнер, Л. Сила и материя. СПб.:

Вестник знаний, 1907. С. 291), тесно соприкасается с «солнечным жизнетворчеством» К. Штерна (1839 – 1902), который предлагает подобным образом трактовать надпись на статуе Дианы Эффеской: «Мой мрак глубок, взгляни на солнце, оно лишь жизнь даёт» (Штерн, К. Становление и исчезновение. М.: Эксмо, 1908. 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» (Геккель, Э. Бог в природе. СПб., 1906. 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 Г. 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» (Исидор. Этимология. СПб.: Евразия, 2006. 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» (Ницше, Ф. Об истине и лжи // О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров, или Как философствовать молотом. О философах. Об истине и лжи. Минск: Харвест, 2003. 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» (Blumenberg, H. Licht

als Metafer der Wahrheit. Im Verlag der philosophischen Begriffsbildung // Ästhetische und metaphorologische Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 142).

Именно как метафору индивидуального сознания можно воспринимать образ Солнца в мифопоэтической картине Г. Гауптмана. Немецкий драматург определяет Солнце как «действительность действительностей» (Hauptmann, G. Tagebucher 1897 – 1905. Frankfurt am Main: Propyläen, 1985. S. 146). В таком качестве оно уже не допускает никакого сравнения с действительностью, в сияющем дневном светиле, по мнению Г. 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» (Бёме, Я. О тройственной жизни человека. СПб.: Мирь, 2007. 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» (Hauptmann, G. Der arme Heinrich // G. Hauptmann. Ausgewählte Werke in sieben Bänden. Berlin: G. Fischer, Verlag, 1902. В. VI. S. 167). Преклоняясь перед великим мэтром прошлого, Г. 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 Г. 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 Г. 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 (Гадамер, Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. С. 556). Солнце в мифопоэтической картине немецкого драматурга может восприниматься как то прекрасное, которое «делает себя очевидным». Оно, с точки зрения Г. Гауптмана, обладает преимуществом перед теоретическими определениями благ – они были невидимыми и, соответственно, неуловимыми. Представление Солнца в качестве высшего и совершенного блага позволяет Г. Гауптману высветить блага, сделать их наглядными, показать их зримую, прекрасную суть. Светящееся солнце, – пишет Г. Гауптман, – «просыпается в человеке, смеётся и проявляется на небосклоне» (Hauptmann, G. Sonnen. Meditationen // Das Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Berlin: Fischer, 1942. B. 11.S. 27).

**Структура** работы отражает логику и основное содержание диссертационного исследования. Оно состоит из введения, четырёх глав и заключения. В диссертационной работе рассматриваются драмы Г. 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» (Krappe, A.H. The sources of Serizzo's Sei Giornate. Berlin: Continent, 1906. S 163). Первые творения Г. 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» (Vietta, S. Die literarische Moderne. Stuttgart: Metzler, 1992. S 325).

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

произведения как личную традицию, подлежащую пересмотру, перетолкованию, обновлению. Соответственно литературоведческий разговор о ранней драматургии Г. 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 Г. Гауптмана. В корпус исследуемых текстов вошли такие жанры, как драма и предлагаемые Г. Гауптманом её разновидности: социальная драма («Soziales Drama»), семейная драма («Familiendramen»), драма – семейная катастрофа («Familienkatastrophe»), драма-сказка («Märchendrama»), драма – немецкое сказание («Einedeutsche Sage»), драма-сновидение («Traumdichtung»), стекольная драма («Glashüttenmärchen»), драма-легенда («Legendenspiel»). Остаются без внимания те произведения раннего периода творчества Г. 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 Г. 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. Гревенец (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 Г. 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 Г. Гауптманом современного бытия –



восприятие немецким драматургом натуралистических умозаключений. Об этом идёт речь в первой главе. Толкованию подвергаются те драмы Г. 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. Г. Гауптман писал, что его произведения «составляют единый духовный организм, каждая драма является частью целого» (Hauptmann, G. Die Reden // G. Hauptmann. Sämtlichen Werke in XVII Bänden. Berlin: Fischer Verlag, 1963. В. XVI. 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 Г. 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 Г. Гауптмана (солнечное восхождение, непрерывное 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», Г. Гауптман решает через личную, смысловую, 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 Г. 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 Г. 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 Г. Гауптмана на рубеже XIX – XX столетия является осмысление вопросов мира и человека, состоит в его эстетической репрезентации, под пером Г. Гауптмана философская мысль получает образное выражение.

2. Драматургия Г. 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, корректирующей этот миропорядок. Индивидуальный разговор с миром, имеющий этический характер для Г. Гауптмана, позволяет ему расширить понятие субъекта до понятия мира. Понимая себя, индивид понимает мир. Этическое обновление мира и человека мыслится Г. Гауптманом как единый процесс.

3. Пересмотр Г. 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 Г. 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 Г. 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 Г. 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 Г. 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 Г. Гауптман считает отсутствие доброты, а не власть наследственности и среды, как полагали натуралисты.

7. «Новая» религия Г. Гауптмана «Homo Religiosus», являющаяся этической реакцией на внеконфессиональную религию романтиков, от которой они в итоге отреклись, 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 вв., 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, Glashüttenmärchen, Legendenspiel.

10. Этические ценности в драмах Г. 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 душ этической истиной – это магистральный сюжет раннего творчества немецкого драматурга, придающий его столь разнообразным драмам логическое единство. Творения Г. 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 428 страниц

### **Основное содержание диссертации**

Во введении обоснован выбор темы исследования, намечены его методологические принципы, определены объект и предмет диссертации, сформулированы положения, выносимые на защиту.

В первой главе работы **«Мир и человек в «современных» драмах Г. Гауптмана»** речь идёт о тесном контакте Гауптмана с современностью и о её перетолковании, переосмыслении. Немецкий драматург и его собратья по перу, некоторое время называвшие себя натуралистами, жили и творили в особом культурном пространстве – микроэпохе модерна на рубеже XIX – XX века. Поэтому натурализм как одно из многочисленных течений модерна и первые три драмы Г. Гауптмана, условно называемые современными, рассматриваются как некий единый модернистский комплекс.

В первом параграфе первой главы **«Натуралистическая концепция мира природы: философское осмысление и творческая модернизация «природных» постулатов классической и романтической эпохи»** подчеркивается новая точка зрения на природу, которую старались представить натуралисты в своих творениях. Природа предстаёт в качестве культурного феномена, подвергающегося переосмыслению. 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.

Такому перетолкованию в первую очередь подвергается мысль о единстве в природе. Оно, связанное в эпоху Просвещения с идеей порядка, представленной через многообразие зримых эмпирических законов, объясняется в романтический период скрытыми природными потенциями, ощущаемыми как Одиссея «духа, который в поисках себя бежит от себя самого» (Ф. Шеллинг), а на рубеже XIX – XX века раскрывается в новом качестве посредством мысли о персонифицированном природном бытии, воспринятом в нерушимом материально-духовном единстве. Представления об окружающем бытии (äußerlich) у натуралистов, благодаря небывалому развитию естественных наук, становятся всё более отчётливыми, но не менее отчётливо и осознание его загадочности, внутренней (innerlich) сути мироздания. Не случайно природа в теоретических воззрениях и поэтических творениях натуралистов

предстоит как форма судьбы, человек сломлен под её ударами, его воля бессильна что-либо изменить.

Однако именно такая фатальная детерминация позволяет натуралистам не только воплотить в художественном творчестве философское мышление прошлого, но и создать своё собственное. В диалоге между философией и литературой право первенства в этот период принадлежит литературе, благодаря эстетическому закреплению в поэтических текстах натуралистов понятия внешнего мира. От него нельзя дистанцироваться – что было возможно в субъектоцентрической философии ранней эпохи модерна, то оказывается неприемлемо в следующее переходное время. Мир, как его видят натуралисты, подвержен деградации, но он существует, с ним необходимо считаться, поскольку без понятия мира нет понятия субъекта. Мир жизни, мир обыденности, служащий предметом пристального внимания натуралистов, становится предметом культуры, достаточно прочно закрепляется в натуралистической драме, которая создаётся по принципу «элементарности, заложенному в самом сердце природы» (Г. Харт).

Во втором параграфе первой главы **«Специфика философской рефлексии Г. Гауптмана. Этический контакт «природного» человека и «природного» мира»** толкованию подвергаются воззрения немецкого драматурга на современность. Г. Гауптман тесно связан с натуралистами желанием внести нечто новое в жизнь и литературу, но преодоление натурализма, называемого им «модной группировкой, в которой доминирует общая точка зрения на всё», становится почти самоцелью. Натурализм воспринимается Г. Гауптманом как уже сложившаяся традиция, с которой, как и со всякой другой, возникают точки пересечения и отталкивания. Такая достаточно уникальная ситуация, которую С. Вьетта называет «модернизацией модерном себя самого», объясняется тем, что немецкий драматург принимает стремление натуралистов к показу обыденного мира, ставшего отныне предметом культурного исследования и творческого анализа, но подвергает негативной оценке чрезмерную ориентацию натуралистов на естественно-научные и биологические законы.

Драматург, постигая и оценивая современность (теорию и художественные тексты натуралистов), считает отсутствие доброты, а не власть среды и наследственности, причиной всеобщей деградации. У Г. Гауптмана складывается особая точка зрения на природу – «она во всём и везде». Идея всеединства, возрождённая на рубеже XIX – XX вв. в монистических сообществах, в деятельности которых Г. Гауптман принимал активное участие, воплощается для немецкого драматурга в глобальной идее добра. Оно, явленное как сама природа, «во всём и везде», высвечивает высший природный закон – этический. В таком природном

всеединстве главным оказывается взгляд нравственной личности – этически настроенного субъекта – на мир. Тесная связь с современностью приводит в то же время к дистанцированию от неё, в творчестве Г. Гауптмана раннего периода вершится тот культурологический процесс, который Н. Луман определяет как «самопроизводство модерна, когда коммуникация способна ретроспективно корректировать себя, или оспаривать» (Luhmann N. Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. S. 67).

Корректировка Г. Гауптманом натурализма определяется спецификой его философской рефлексии, сердцевину которой образует идея этического контакта «природного» человека и «природного» мира. Природный человек для Гауптмана – это всякий человек, который, как правило, почти всегда несчастен, обречён на страдания, однако причастность к «природному» миру позволяет субъекту не только регулировать отношения с ним, но и регулироваться самому благодаря силе своей природной человечности, обеспечивающей ему как власть над миром, так и власть над самим собой.

В третьем параграфе первой главы **«Солнечное восхождение» и низвержение личности в драме Г. Гауптмана «Перед восходом солнца». Духовная эволюция персонажей»** натуралистические постулаты, касающиеся среды и наследственности, исследуются с точки зрения жанровой специфики. Г. Гауптман называет свою драму социальной («Soziales Drama»); в то же время подчёркивает, что это «пустое определение, безличный постулат, который ни о чём не говорит». Такова для Г. Гауптмана событийная канва так называемой «внешней» драмы, сюжет которой демонстрирует апокалипсическую картину – наследственный алкоголизм, приводящий к всеобщей дегенерации. Это расшатанный социум, который, однако, имеет сильную власть над людьми именно в силу своей расшатанности. В качестве «безличного постулата» предстают законы наследственности и среды, которые кажутся писателю надуманными, искусственно созданными, они относятся к той внешней социальности, которая «ни о чём не говорит». «Социальность» в значении жизни, её вечного неизменного и вечно меняющегося ритма, трактовка вопросов мира и человека с точки зрения бытия, а не быта социума – вот сущность философского осмысления первой драмы Г. Гауптмана.

Важным в ней оказывается поэтический принцип символических сближений и переключек, касающийся внутреннего ощущения героев – Альфреда Лота и Елены Краузе. Мысленно они плавно, практически незаметно для самих себя переходят из жизни в смерть, из смерти в жизнь, из мрака в свет, из света во мрак. 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, но погружён во мрак холодной догматичности. Речи Лота слишком абстрактны, в них мало тепла, истинного сочувствия к людям. Без трогательной веры Елены, без её восторженного принятия чрезмерно автономной морали Лота, все его проповеди пусты и мертвы.

Оба героя мечтают о солнце, жаждут увидеть его восход. Эта жажда и определяет духовную эволюцию персонажей, которая в первом произведении Г. Гауптмана координируется любовными коллизиями – Лот, понимая, что Елена озарила его жизнь солнечным светом, привнесла ту новизну, о которой он подсознательно мечтал, покидает её, погружаясь во мрак своих доктринёрских взглядов. Жизнь Елены лишь на время озарилась солнечным светом – она встретила Лота, полюбила его, выбралась из темноты (мира расшатанного социума), но вынуждена вновь в неё погрузиться – уходит из жизни, которая не озарена светом солнца (любовью Лота).

В четвёртом параграфе первой главы **«Одинокий человек и мир одиночек в драме Г. Гауптмана «Одинокие». Философско-литературный контекст»** толкованию подвергается проблема одиночества на рубеже XIX – XX вв. Г. Гауптман выделяет в целом две причины одиночества. Первая связана с диаметрально противоположными взглядами на мир тех людей, которые вынуждены вместе существовать (это касается и родственных, и семейных уз, и дружеских отношений), а вторая имеет отношение к забвению тех этических постулатов «Philia» и «Sophia», которые, по Г. Гауптману, служат критерием для соединения и понимания человеком мира и миром человека. Эта вторая причина и является главной в «драме семьи» («Familiendrammen»), как определяет Г. Гауптман жанр «Одиноких». Всё великое бытие представлено как жизнь одиночек, взаимный контакт между ними невозможен, взаимопонимание недостижимо.

Не способствует решению проблемы личности, связанной с возможностью её духовного сопряжения с другими «одинокими», и монистическое мировоззрение, основой которого на рубеже XIX – XX вв. становится концепция универсального всеединства. Эта концепция представляется Г. Гауптману абстрактной, если в основу монистического сознания не заложено фундаментальное единение «Philia» и «Sophia». Такое единение отсутствует в душе Иоганеса Фокерата – главного героя драмы. Значимость его научной работы, написанной по монистическим принципам известного учёного Э. Геккеля, представляется весьма сомнительной. Анна, студентка из Цюриха, чьим мнением Иоганес дорожит, не произносит ни одной реплики, каким-либо образом связанной с оценкой его труда. Работа молодого Фокерата не столь важна и интересна, как кажется ему самому.



Монистическое мировоззрение Геккеля не даёт Иоганесу полноты жизни, лишь внешнюю способность к компромиссу. В его душе бушуют сильнейшие противоречия, они тем ощутимее, чем ярче проявляется тенденция к их монистическому урегулированию, к чему оказывается совершенно не способен Иоганес Фокерат. Он стремится к цельности, к ликвидации собственной дробности, а приходит к ещё большей внутренней разорванности. Иоганес не обладает твёрдой волей и силой духа, его самоубийство – отторжение от того «природного» бытия, в котором герой, как и всякий одинокий человек, мог бы, по Гауптману, обрести покой и умиротворение.

В пятом параграфе первой главы **«Кризис и перерождение героя: метаморфоза примирения в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения»** («Friedensfest», 1890) подчёркивается бросающееся в глаза противопоставление смысла названия и жанра, в котором этот смысл намеренно опровергается, праздник примирения определяется как семейная катастрофа («Familien katastrophe»), в идее согласия скрывается неминуемый разлад. Под пером Г. Гауптмана вершится всеобщая бытийная метаморфоза: семейное, частное становится всеобщим, мировым, понятие семьи неразрывно связано со всей вселенной, «каждый член семьи является носителем космической судьбы», единение микро - и макрокосма осуществляется благодаря празднику примирения.

Г. Гауптман, будучи художником слова времени модерна, знакомый с научной теорией Спенсера, поэтически репрезентирует её на примере духовной эволюции и инволюции семьи Штольцев, тем самым придавая современным идеям новый поворот. Разногласия в семье Штольцев, кризис их семейных отношений объясняются не предполагаемыми наследственными недугами, а отсутствием доброты. Её духовное наличие и воздействие приводит к практически полному перерождению героя – младшего сына Штольцев Вильгельма (примиряется с отцом, готов следовать за Идой – своей невестой, хотя раньше, боясь проявления наследственных пороков, собирался её покинуть). Доброта мыслится Гауптманом как добродетель сердца, предполагает сильнейший этический отклик на жизнь других людей, что в тексте драмы находит эстетическое воплощение в песне Иды о доверии к «Gemüt», которое, по словам Г. Брандеса, является особым наследием немцев, внутренним очагом, теплом. «Gemüt», являя собой метафору всепрощения, предрекает будущую метаморфозу – каждый член семьи Штольцев, несмотря на вновь вспыхнувшие и не утихающие раздоры, доверяясь личностному эволюционному ходу («Innerlichlich») ощутит праздник примирения в своей душе.

Вторая глава диссертационного исследования **«Этическое переосмысление образа художника в «романтических» драмах Г.**

**Гауптмана. Императивная корреляция личности и мира»** открывается постановкой вопросов общего плана, касающихся причин возрождения романтизма в микроэпоху модерна на рубеже XIX – XX вв. Ответы на них даются в первом параграфе второй главы **«Философско-поэтическое сознание «новых» романтиков. Философия религии как узловой пункт культурного посредничества между эпохами»**.

Столкновение многочисленных пластов культурной традиции, размытость границ между ними определяют специфику романтизма на рубеже веков. В целом важны два положения. Первое координирует сложный мировоззренческий разговор между романтизмом прошлой эпохи и натурализмом XX столетия. Их тесное сопряжение, коммуникация, «конституирующая себя как пересечение времени и вечности» (Habermas J. *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. S. 54*), приводят к самообновлению романтизма – в его смысловое поле включается понятие будничного мира, что в прошлую романтическую эпоху было под негласным запретом. Второе положение имеет отношение к «новой» индивидуальной религии, от принципов которой отреклись ранние романтики. Сходство основных критериев (против внешнего показного благочестия, церковного культа, обращение к заветам первобытного христианства, поиск зачарованного бога, которого можно обрести только в себе самом) подтверждает недостаточную решаемость проблемы в прошлом. Религиозная, но внеконфессиональная концепция романтиков, нуждающаяся в новом повторении, доказывает верность суждений Ф. Шеллинга о триединстве всякого процесса, представленного им в «Системе трансцендентного идеализма» как «тезис – антитезис – синтез». Подобная «трёхактная парадигма спиралевидного развития, восходящая к библии и неоплатоникам» (Жеребин А. И. *От Виланда до Кафки. СПб.: Изд-во им. Новикова, 2012. С. 286*), позволяет говорить о триедином субстанциональном движении романтизма: иенский (нерасчленённое целое, тезис) – постиенский (распадение, антитезис) – романтизм на рубеже XIX – XX вв. (высокоорганизованная целостность, синтез).

Убеждения ранних романтиков в необходимости создания философской трагедии проступили в концентрированной форме через столетие. Мысль Р. Вагнера о возникновении «драмы будущего тогда, когда родится новая религия» (Вагнер Р. *Опера и драма. М.: Эксмо, 2001. С. 79*) полностью подтверждается на рубеже XIX – XX вв. Возрождённый романтизм, более масштабно, чем в прошлое столетие, манифестируя новую религию, сохранил «старое» содержание (идею всеединства, чувство присутствия конечного в бесконечном, осознания мистической сущности жизни), но расцвёл в иных формах – драматических.

Второй параграф второй главы носит название **«Homo Religiosus – «новая» религиозная философия Г. Гауптмана. Экзистенция мира («Wiederkunft») и экзистенция личности («Wiedergeburt»)»**. Толкованию подвергается романтика как особенность природы немецкого драматурга, благодаря чему он тонко и глубоко чувствует романтизм прошлой эпохи, влияние которого достаточно сильно. Оно, однако, не мешает художнику слова, при всей его духовной склонности к оппозиционному пафосу прошлого, связанного в первую очередь с внеконфессиональными религиозными взглядами романтиков, подвергнуть переосмыслению их основные постулаты. Г. Гауптман, принимая центральный из них (мысль Шлейермахера о религии как о «жизни в бесконечной природе целого»), называет свою индивидуальную религию Homo Religiosus, значительно усиливая, по сравнению с критической мыслью раннего романтизма, её нравственную сущность («die Sittlichkeit»). Акцентируя этос сострадания, сочувствия и милосердия, называя их нравственными наставниками человека, способствующими его ценностному возвышению, Г. Гауптман связывает с единением в сознании этических постулатов «Philia» и «Sophia» чувство причастности человека к богу, бога к человеку. Креативный акт коллегиального единения человека и мира закрепляется в «Homo Religiosus» через понятие «Wiederkunft» (вечное возвращение), вбирающее в себя суть мира, и «Wiedergeburt» (вечное рождение), касающееся экзистенции личности. Человек («религиозно думающий» субъект – такое название закрепляет Г. Гауптман за ценностно-возвышенной личностью) и мир получают самообоснование друг через друга.

В философской драме Г. Гауптмана, о создании которой грезил романтики, происходит реабилитация внешнего по отношению к внутреннему миру. Пересмотр идеалов романтической Иены, ориентированный на такую реабилитацию, у Г. Гауптмана сопрягается с изменением статуса героя – художника-творца. Прежнее парение в высотах, забвение ближних своих не делает его, по мысли драматурга, «религиозно думающей» личностью. Таковой он становится благодаря самоуглублению и самопознанию через столкновение и принятие им мира повседневности. Три параграфа второй главы связаны этой единой темой.

В третьем параграфе второй главы **«Потонувший колокол» – философская драма сознания. Нравственное прозрение индивида: обретение себя в мире и мира для себя»** мечта мастера Генриха, литейщика колоколов, о создании грандиозного творения (колоколах, которые сами звучат) не может сбыться в силу ложно понятых духовных задач. Герой, думающий об обновлении мира силой своего творения, этот мир не принимает и отчасти презирает. Стремление к творческому (солнечному, как считает герой) существованию оборачивается

отречением от него: чем выше возносится мастер Генрих в своих мечтах, в которых он мнит себя благодетелем мира, тем значительнее его духовное падение. Напротив, чем больше отрекается литейщик от своей мечты, постигая, что творение не удаётся, целое не складывается из частей, тем ближе он к духовному возвышению – к солнечному озарению, к солнечному прозрению. Связанное с ощущением в себе власти этоса, незабываемых нравственных ценностей «Philia» и «Sophia», оно способствует пониманию, что без людей, без любви к ним его искусство бессмысленно.

Желание исправить то, что исправлению не подлежит (смерть жены Магды, слёзы детей, утрата феи Раутенделейн), приводит мастера Генриха к проникновению в глубокую суть «Homo Religiosus»: милосердие и сострадание к другим способствуют гармонизации личности художника-творца, тогда (и только тогда!) он может создать великое произведение искусства. Поэтическое представление символики числа три (три разных кубка с вином для Генриха, три яблока для Раутенделейн), репрезентирующей магическое незримое соединение литейщика и феи, непрерывные мысли о солнце, заход которого приближает не только ночь, но и следующую за нею зарю и восход дневного светила, – все эти реплики и спонтанная рефлексивная смена настроений героев позволяют прочитывать финал произведения как апофеоз жизни, её торжества над небытием, тот великий момент становления, когда происходит гармоничное слияние «Wiederkunft» и «Wiedergeburt».

В четвёртом параграфе второй главы **«Философская драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер». Соподчинение этического просветления и творческого вдохновения художника»** проблема искусства решается на примере образов двух художников – Михаэля Крамера и его сына Арнольда. В драме о художниках, повествующей об отсутствии вдохновения (Михаэль Крамер в течение семи лет не в состоянии закончить картину «о человеке в терновом венце», его сын Арнольд имеет огромный талант, но не пишет картины), главным становится вопрос – почему художник не может творить? С одной стороны, чрезмерный пафос чувств (любовь Арнольда к трактирщице Лизе) не способствует созданию произведений искусства, с другой – недостаточная эмоциональная реакция на жизнь в целом (М. Крамер) приводит к ослаблению творческой энергии, к снижению её созидательной роли. Романтическая установка о сущности высокого искусства, противопоставленного низменной действительности, оказывается спорной для XIX – XX вв.: именно в обыденном мире Арнольд обретает темы для творчества, но невозможность контакта с этим миром (и гости таверны, и сама Лиза отталкивают художника) приводит к разрушению личности и, как следствие этого, к самоубийству.

Убеждения романтиков прошлой эпохи, касающиеся религиозной сути искусства, томления по сверхземному, слияния с универсумом чрезвычайно важны для Михаэля Крамера, что, однако, не способствует творческому вдохновению. Отсутствие в его душе этоса «Philia» и «Sophia» приводит к поверхностному пониманию и природы религии, и содержания искусства. Их квинтэссенция раскрывается через страдания (боль от утраты сына), которые, нравственно регенерируя индивида, помогают ему постичь жизнь в её целостности и раскрыть в себе божественные начала добра и любви. Крамер, только теперь постигая смысл собственных слов об искусстве, которое есть религия, становится «религиозно думающим» человеком. Он, ощущая свободу, этическую просветлённость духа, поэтически представленную через особые знаковые действия (Крамер впускает вечерний, но яркий свет в комнату, зажигает свечи, свет заполняет всё пространство), начинает писать картину, которую столь долго не мог закончить. Михаэль Крамер вновь становится художником.

В пятом параграфе второй главы **«Философско-эстетическая трансформация шекспировских постулатов в драме «Ткачи». Трагедия мира и трагедия героев»** новый взгляд на достаточно известное произведение Г. Гауптмана сквозь призму шекспировских идей базируется на рассуждениях Г. Гауптмана о Шекспире, на его переводе «Гамлета», собственной драме «Гамлет в Виттенберге» («Hamlet in Wittenberg», 1935), романе «Вихрь призвания» («Wirbel der Berufung» 1935). Гауптман, выдвигая в посвящении к «Ткачам» на передний план личность Гамлета, возводит его в высокий ранг художника-творца, использует единое прилагательное для характеристики ткачей и Гамлета («armer Weber» и «armer Hamlet»), подчёркивая тем самым их глубокую внутреннюю соотнесённость.

Романтики, преклоняясь перед Шекспиром, восхищаясь его философскими трагедиями, «Гамлетом» в частности, самого героя считали человеком слабым. Г. Гауптман в противовес традиции определяет Гамлета как сильного человека, называет его бунтарём, мятежником. Это есть главный пункт, на основании которого строится его философская трагедия, о создании которой мечтали романтики. Драма «Ткачи» повествует о дисгармонии, о вечном диссонансе человеческой природы: мечта о свободе, желание превратить жизнь в поэзию и сказку, создать новый универсум сближают героев Г. Гауптмана с художниками-гениями романтической эпохи. С другой стороны, ткачи, принимая бунт как единственный способ преобразования бытия, воплощают мечту в действительность силою оружия, теряют человеческий облик, деградируют еще больше. Благодаря поэтике света и цвета изменение внутреннего состояния ткачей (серый, бледно-розовый, светло-красный, ярко-красный, кровавый) высвечивается

наиболее ярко. Бунтом жить нельзя, он абсурден, но иного выхода у ткачей нет, не бунтовать они не могут.

«Старое» (бунт, натуралистически поданный и романтически осмысленный) прочитывается как «новое» – как вечная ситуация героя Шекспира, пронизанная философскими раздумьями Г. Гауптмана о мире и человеке, о вечных вселенских вопросах.

В третьей главе **«Мифопоэтическая взаимосвязь мира и человека в «античных» драмах Г. Гауптмана»** внимание фокусируется на античных реминисценциях в творчестве Г. Гауптмана, которые рассматриваются в литературоведении, как правило, на примере его поздних драм. В диссертационном исследовании отмечается важность «греческого» прочтения ранних произведений немецкого драматурга. В них отсутствует античный сюжет, но есть глобальное греческое переживание, то, которое было глубоко прочувствовано Гёте: «Каждый пусть будет греком на свой лад, но пусть будет» («Jeder sei auf seine Art ein Grieche! Aber er sei's»). Тесная связь Г. Гауптмана с эпохой, мировоззренческое включение в неё позволяют выявить сходные направления мышления и увидеть при всех весомых точках пересечения не менее значимые точки отталкивания.

В первом параграфе третьей главы **«Философско-образная модификация античных постулатов на рубеже XIX – XX столетия»** Античность представлена как культурный феномен, познание и исследование которого позволяет говорить о внутренней коммуникации времён, об их согласованности друг с другом. Классическая древность, подвергаясь переосмыслению на протяжении длительного времени, связывается, с одной стороны, со своими историческими рамками – это дохристианская эпоха, с другой – Античность мыслится как «творчество XVIII века» (Curtius E.R. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen und Basel: Franke Verlag, 1993. S. 29). Постигание Античности и тем самым, как считает Ницше, постижение Германии себя самой на рубеже XIX – XX столетия происходит и с ориентацией на её изначальную историческую суть, и на представления предшественников, при этом сохраняется значимость Античности самой по себе и традиции о ней – восприятие древности XVIII и XIX веком. Изначальное преклонение перед величием Греции привело к неутешительной мысли о невозможности воскрешения древней культуры, греческой простотой и величием можно восхищаться, но обретение подобных культурных ценностей в современности представлялось нереальным. Такова в целом позиция Винкельмана, Гердера, Шиллера, ранних романтиков. В следующем рубежном столетии мировоззренческие ориентиры в отношении Греции приобретают ярко выраженный позитивный характер (размышления Дильтея, касающиеся возвращения античного идеала в



более зрелой форме, вера Ф. Ницше в возрождение эллинского духа, глубокие исследования Я. Бурхарта о греческой культуре в целом).

Не случайным является и тот факт, что драма, как и в классический аттический период, вновь «вырастает» из религии. Рубеж XIX – XX вв. – время драматического подъёма после продолжительной ретардационной поступи. Возрождение «новой» индивидуальной религии, во многом ориентированной на античные религиозные представления в соединении с романтическими исканиями прошлых лет, закрепляет культурное первенство за драмой.

Во втором параграфе третьей главы **«Античные реминисценции в ранних драмах Г. Гауптмана. Драматизация современного «греческого» мира и трагедия современного «греческого» человека»** речь идёт о культуре Античности, которая, подобно романтизму, наиболее близка творческому сознанию писателя, пронзает всё бытие его художественных творений.

Подобно своим современникам, немецкий драматург воспринимает Античность не как «чужое», а как «своё» прошлое, его уверенность в возрождении в современности аттического духа создаёт индивидуальное поэтическое представление о древней эпохе: Греция «похоронена, но не умерла <...> греческие боги не исчезли, они живут в камнях, заснули, словно ласточки в скалах», Г. Гауптман определяет себя как «грека, отбившегося от своей стаи», говорит, что его «место под греческим, а не под немецким солнцем», называет Грецию «старинной вечной юности», мечтает о соединении язычества и религии Христа, пламенно призывая, в первую очередь себя самого, идти «с Иисусом к Античности».

Восприятие древней Греции в качестве вечной живой жизни, своего рода трансцендентной энтелехии, определяет взгляды Г. Гауптмана на драму. Создаваемая им метафорическая картина, в которой на первый план выводятся боги, «требующие кровавого служения» и находящиеся на представлении в качестве зрителей, свидетельствует о сложной рецепции древности, о её сильнейшей драматизации. Она определяется наложением и сопоставлением трактовок XVIII – XIX веков и «античными сказаниями» современного Г. Гауптману времени. Древние боги приобретают этический смысл, интерпретируются Г. Гауптманом в качестве особого рода драматической реальности: «старые» боги меняют свою природу и становятся «новыми» – нравственными, духовными. Такова для Г. Гауптмана логика драматического процесса, осознанного посредством самой жизни, в которой, согласно этическим наблюдениям драматурга, доминируют страдания, приводящее к трагедии современного «греческого» человека. Но сила и глубина страданий влечёт за собой сострадание и милосердие – тех нравственных постулатов, которые являются движущей силой философского мышления Г. Гауптмана и составляют основу его

драм, в том числе и «античных». Их греческая основа постигается благодаря исконно немецким, национальным обычаям и нравам.

В третьем параграфе третьей главы **«Философия рока в «греческой» драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель»: самопознание – миропознание»** толкованию подлежит проблема человека и судьбы, которая, начиная с Античности, приводила в движение драматическое действие. Сама постановка вопроса, связанная с ролью и значением фатума, влекла назад – в классическую древность, но и выводила вперёд – в модернистское осмысление этой древности. «Возчик Геншель» («Fuhrmann Hensch», 1897) Г. Гауптмана рассматривается в реферируемой работе как драма времени модерна, в которой происходит перетолкование античного рока на примере героя – возчика из Силезии, вынужденного столкнуться с судьбой, вступить с нею в заранее проигранную битву. Эмоциональное воздействие, которое оказывает на героя и конкретно сами события (болезнь и смерть жены, её предсмертная просьба не жениться на работнице Ганне), и его собственная реакция на них (боязнь нарушить слово и внутренняя капитуляция перед ним), столь сильно, что у Геншеля нарастает ощущение нравственной вины, неминуемой кары, доминирует мысль, что он должен расплатиться за ошибку. Рок обретает бытие как творение человеческого духа: из текста понятно, что на Геншеля не накладывается проклятие, возникает его внутреннее ощущение, представленное Г. Гауптманом через особое вещание голоса совести. Рок не познаётся и не признаётся, а тщательным образом комментируется.

Традиция греческой трагедии, действующая для Г. Гауптмана в русле нравственной философии, позволяет представить героя, вовлечённого в крайне сложную ситуацию: Геншель понимает, что стал «скверным», плохим, отдалился от людей, перестал думать о них, сострадать им. Но с подобным прозрением углубляется его внутренняя целостность. Геншель больше не в состоянии бороться с жизнью, воспринимаемой им как судьбоносное сцепление трагических для него внешних происшествий, и в этом плане возчик, как он сам говорит, проиграл. Однако герой одерживает победу над собой «скверным», возвышается над собой «дурным», преодолевает в себе свою злую судьбу, постигает силу и величие жизни, в которой главное – высокая доброта. В душе Геншеля вновь воцаряется утраченное им «Barmherzigkeit» – милосердие, сострадание. Герой накладывает на себя руки, но становится великим Возничим – Fuhrman, способным виртуозно управлять самим собой.

В четвёртом параграфе третьей главы **«Трагический разлад личности и мира в драме Г. Гауптмана «Роза Бернд» («Rose Bernd», 1903)** духовное наследие Античности раскрывается посредством постижения традиции «Бури и натиска», выдвинувшей «природного» героя – «страстного, с горячей кровью и разбитым сердцем» – бюргерской драмы



XVIII – XIX веков, отражающей процесс духовного прозрения индивида, начавшего сомневаться в верности старых аксиом. В реферируемой работе подчёркивается, что само обращение к XVIII – XIX столетиям есть обращение к Античности. Она, явленная в статусе *Natura Naturata*, предстаёт в качестве творения, порождённого немецким сознанием XVIII – XIX веков, культура в качестве «живого фактора, <...> непременно сходится со своим началом».

В «Розе Бернд» восприятие Г. Гауптманом немецкой традиции прошлого столетия проявляется в создании драматической ситуации (героиня, признавая волю отца, старается быть послушной его велению), чрезвычайно похожей на ту, которая была зафиксирована в бюргерской трагедии. Драматические обстоятельства (вынужденное расставание с возлюбленным Фламом, домогательства Штрекмана, согласие Розы на брак с Августом, потеря ребёнка), рассматриваемые Г. Гауптманом сквозь призму античной культуры (всеобщего природного переживания, «наивного», по Ф. Шиллеру), способствуют расширению понятийного пространства литературы XVIII – XIX столетий. Принятая в литературоведении точка зрения, согласно которой героиня Г. Гауптмана включена в плеяду детоубийц, подлежит корректировке: Роза предстаёт как героиня, которая лишается своего природного права – материнства, что явилось последствием тяжелейшего нервного срыва. Это трагедия женщины, которая страстно хотела быть матерью, но не смогла ею стать.

Утрата Розой того, что составляло специфику её натуры («греческую» суть), приводит к трагическому осознанию мира без любви, без 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 него посредством «*Sophia*» – Роза постигает ограниченность и узость своего прежнего существования, ценностное многообразие мира, богатство его этического космоса, доселе скрытое от неё, открывается теперь во всей полноте. Таков смысл предельно эмоционального (почти после каждого предложения ставится восклицательный знак) финального монолога Розы.

В пятом параграфе третьей главы **«Философия мистерии в «античной» драме «Бедный Генрих»: постижение тайны мира и тайны человека»** модернистский процесс, основанный на встрече и сцеплении друг с другом различных эпох, раскрывается на примере толкования двух источников «Бедного Генриха» Г. Гауптмана – средневекового текста Г. фон Ауэ, сюжет которого полностью повторен немецким драматургом, и ветхозаветной истории Иова, тайна безвинных страданий которого столь интересна немецкому художнику слова. Г. Гауптман, определяя своё произведение как мистерию, расширяет горизонты понимания греческой

драмы на рубеже веков – он сосредотачивает свое внимание не только на тайне страданий, но и на тайне становления человеческого духа.

В «Бедном Генрихе» весьма ощутимо прохождение героем особых мистериальных этапов: «Damals» – прошлое, переданное через пласт воспоминаний, пугающих героя; «das Irrtum» – заблуждение, когда незнание себя накапливается; задача героя обрести в будущем духовный приют, кров, убежище – «Obdach». Подобное обретение вершится через силу переживаний героя, который приходит к духовному «световому» озарению, к постижению тайны мира и тайны человека: лишь тот, кто способен на самоотречение, достоин того, чтобы жить дальше; спасение другого приносит благо самому спасителю, отречение от себя есть одновременно обретение себя. Генрих не принимает жертвы Оттегебе, восстанавливая тем самым своё распавшееся Я (по тексту – исцеляется от проказы). Герой, ощущая в душе этическую ценность «Philia», становится настолько мудрым, что мир вокруг него и для него полностью изменяется (поэтически данная мысль представлена через образы трёх лучей, озаряющих душу Генриха). Мир говорит с индивидом на его языке: познавая себя, человек познаёт мир, который в свою очередь помогает индивиду познать себя самого.

В четвёртой главе **«Гармоническая координация мира и человека в «детских» драмах Г. Гауптмана»** поднимаются вопросы, касающиеся феномена игры и связанного с нею феномена детства. Отсутствие литературоведческих работ, посвященных данной проблеме в творчестве Г. Гауптмана, придаёт особую актуальность и новизну размышлениям, представленным в последней главе диссертационного исследования. Г. Гауптман, ощущая вселенскую игровую сущность мира, проецирует её на человека, философски осмысливает, драматически репрезентирует.

В первом параграфе четвёртой главы **«Онтологическая интерпретация игровой сущности мира и игровой природы человека на рубеже XIX – XX века»** акцентируется соответствие между модернистской реакцией на тексты прошлого и игровым движением «туда-сюда», впервые упомянутым голландским психологом Ф. Бойтенданком (F. Buytendijk, 1933), – «hin und her Bewegung», что позволяет представить модерн как активное движение вперёд (игровое «туда») и не менее активное движение назад (игровое «сюда»), как отталкивание от традиции и одновременное притяжение к ней, погружение в традицию и её современное обновление. Присущее свободному ходу модернистской мысли игровое начало, посредством которого писатель-модернист постигает литературные явления в единстве и непрерывности, способствует взгляду на игру, создающую своим собственным существованием вечный игровой пласт модерна «туда-сюда».

Онтологическое понимание игры, исток которого кроется в античном представлении о сути вселенной, материально явленной у Гераклита Тёмного через образ ребёнка играющего, на рубеже XIX – XX вв. раскрывается через «святое слово утверждения» Ф. Ницше. Он, трансформируя гераклитовский образ Вечности как играющего дитя в тройное изменение Заратустры (дух становится верблюдом, львом, лев – ребёнком), придаёт игре (всеобщему движению через превращения) уникальность, то, что не подлежит определению, что происходит само собой, является свойством субъективного духа и связано с игровой сутью мира, с вовлечением в неё человека. Понять игру – это, по образному выражению Э. Финка, «то же самое, что грубо схватиться руками за нежное крыло прекрасной, хрупкой бабочки».

Игра как естественное состояние мира и человека наиболее полно и ярко обнаруживает себя в микроэпоху модерна на рубеже XIX – XX столетия через креативное слово поэта, посредством которого он создаёт драматическое искусство, превращает игру в структуру, по образному выражению Г. Гадамера.

Во втором параграфе четвёртой главы **«Философская эстетизация мира как вечного детства, человека как созидającego, играющего ребёнка в ранних драмах Г. Гауптмана»** речь идёт об интуитивном прозрении немецким драматургом онтологической сути игры, с помощью которой происходит координация человека (игрового порыва субъекта) и мира (игрового начала объекта). Для Г. Гауптмана, ориентирующегося на традицию классического XVIII века и романтического XIX, чрезвычайно важен «наивный» образ вечного детства, определяемый как духовная жизнь мира, постигаемая им через «наивную» суть ребёнка играющего. Только ребёнок способен понять игровое вселенское бытие, играющий ребёнок – это всегда созидатель. Он, охваченный игровым порывом («Spieltrieb», как называет подобное деяние Шиллер), приходит через игру к богу. Индивид (ребёнок, взрослый, не утративший детскость, писатель-медиум, воплощающий в своём творчестве игру мира) чувствует, 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 обнажённой серьёзности, надо постоянно находиться в сфере игрового, божественного света, купаться в его лучах». Таковы ключевые («игровые») постулаты Г. Гауптмана, свидетельствующие об онтологизации сознания писателя-модерниста: познание игры мыслится как ощущение своего бытия в игре.

В третьем параграфе четвёртой главы **«Игровое вознесение как философско-поэтическая истина в драме Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле»** в центре внимания находится творение немецкого драматурга «Hanneles Himmelfahrt» (1893), в котором вознесение Ганнеле драматически представлено в качестве свершившегося, достоверного

факта, объяснение которому даётся посредством поэтической рефлексии ребёнка. Эта рефлексия предстаёт как яркая и подлинная реальность, поскольку сила воображения ребёнка, считает Г. Гауптман, позволяет раздвигать границы мира, постигать бесконечное в рамках конечного.

Особое драматическое движение в «Вознесении Ганнеле», связанное с тем, что девочка постепенно теряет свою вынужденную взрослость (подавлена, охвачена страхом, угнетена, серьёзна), становится вновь ребёнком (обретает радость, чувство удовольствия, ощущения свободы, внутренней лёгкости, теряет серьёзность, воспринимает бытие как нескончаемый праздник), определяет этапы постепенного отрыва Ганнеле от земли. Видение отчима, которого она боится, привело к перелому в болезни: состояние Ганнеле ухудшилось с точки зрения земли, «низа», но улучшилось с позиции «верха», небесного королевства. Чем меньше она связана с земной жизнью, тем поэтичнее становится её внутренний мир, а видения – ярче и красочнее. Игровые вселенские потенции раскрываются перед ней, обретают материальную сущность в выявлении не выявленного, в проявлении не проявленного (встреча с умершей матерью, лицезрение ангелов, восхищение их пением и танцами).

Истинность вознесения ощущается благодаря «зрителям» (учителю Готтвальду, пожилым женщинам, жителям приюта для бедных). Они являются свидетелями события, которое не может вершиться в реальности, но всё же происходит на их глазах – Ганнеле оживает, поднимается из гроба, плавно поднимается вверх. Действие внутри самой драмы приобретает характер игрового спектакля, разыгрываемого перед зрителями. Благодаря их сопричастности, соприсутствию, сопереживанию вознесение драматически подтверждается, предстаёт в качестве философско-поэтической истины. Ганнеле с лёгкостью расстаётся со своей взрослой долей, взрослой ношей, радостно отрывается от земли и воспаряет вверх, во вновь рождённый свет.

В четвёртом параграфе четвёртой главы **«Игровой, танцевальный мир и его детская, игровая модуляция в драме Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» («Pipra tanzt», 1906)** толкованию подлежит драматическая репрезентация Г. Гауптманом вселенского игрового мимезиса. Он, выраженный танцем девочки Пиппы, активизирует задачу ребёнка – танцуя играть всю жизнь. Танец для Г. Гауптмана – особый вид вселенской игры, раскрывающей свой неизменный игровой статус через метафизический образ ребёнка: он дитя-земли и в этом плане беспомощен и беззащитен, хрупок, требует тщательного сохранения. В то же время ребёнок является великим Демиургом, создающим свои игровые, танцевальные, законы и диктующий их миру. Посредством танца ребёнок-Демиург не только сам внутренне соотнесён со вселенской игрой, но и моделирует всё

окружающее бытие, вовлекая других в общемировое танцевальное игровое пространство.

Конкретизация их в драме (таверна, дом Гунна, хижина Вана) свидетельствует о танцевальном сплочении игровых участников. Прекрасная малышка Пиппа не может плясать одна, ей нужен партнёр, причём именно такой, как страшный Гунн. В высококультурных действиях мусического искусства, явленного через танцевальный ритм, жесты и хореографию, противоположные игровые танцевальные партии (красота и безобразие, мрак и свет) вступают в глубокий и прочный союз. Его разрыв (похищение Пиппы и последующее спасение её Гельригером), приводящий к отказу от танца, значим лишь до тех пор, пока не возникает сомнение в правомерности запрета – Ван не велит Пиппе танцевать, иначе она погибнет. Но способ бытия Пиппы – это танец, не танцевать она не может, хотя её танцевальная экзистенция резко меняется. В партнёре для танца Пиппа больше не нуждается, её задача – вечно сиять в слепых очах Михеля Гельригера, являя себя и в качестве творения, создания человеческого духа, и в качестве творца танцевального искусства.

В пятом параграфе четвёртой главы **«Совмещение философских и художественных принципов «самоиграния»: мир «детства» и мир «взрослых» в игровой драме любви «Заложница Карла Великого» («Keiser Karl Geisel», 1908)** игра связывается с особым движением человеческого духа, стремящегося к изменению, к постижению и принятию той истины, которая долгое время ускользала из сознания. По тексту драмы «взрослый» – король Карл – утратил детскость, но интуитивно стремится открыть в себе ребёнка. Чуждое ему до некоторого времени ценностное мерило ребёнка (непосредственность, искренность, жизнерадостность) обретается, когда Карл начинает испытывать доверие к власти этоса, связано с воскрешением «Sophia», сопоставимой с «Philia». Это и сделало Карла Великим, сохранило для потомков и значение деятельности короля, и цельность его внутреннего облика. Значительность короля Карла проявляется в том, что он доверился себе, обрёл, благодаря любви к девушке-ребёнку Герзуинд, ту этику детскости, которой так не хватало ему раньше.

Г. Гауптман фокусирует внимание на сложных психологических процессах, происходящих в душе Карла: он осознаёт свою могущественность и полное бессилие что-либо изменить, он пленник долга, узник собственного бытия. В Герзуинд король находит то, о чём подсознательно мечтает, – светлое, радостное детское жизнеощущение, но боится ему довериться. Карл в разговоре со своим другом Алкуином называет Герзуинд источником мучений в противовес Алкуину, воспринимающего девушку как дух источника: «Quellgeist» и «Quälgeist». Оба слова исходят от понятия «дух» – Geist, он имеет собственную истину,

значим сам по себе. Но дух, языковым образом втянутый в игровую беседу с собой, может реализоваться, проявить себя, и в качестве «источника», и «мучения». Как «Quell», так и «Quäl» реальны, истинны и идентичны, противоположны по значению и одновременно внутренне сопоставимы.

Игровой образ-предмет («Spielzeug») – кольцо – становится символом жизни, свободы, любви, детскости. Отбросив от себя кольцо, Карл тем самым отрекается от своей любви, от обретенной детскости, что было им открыто в себе благодаря чувству к Герзуинд. Король должен ощутить силу кольца в себе самом, прозреть его в себе. Ведя в финальных сценах молчаливый внутренний разговор с умершей Герзуинд, Карл находит загадку кольца, обретает его в душе. Жест Карла в финале символичен – 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 не означает его стремления расквитаться с внешними врагами. Карл стал действительно Великим – он поднимает меч как знак победы над собой, отныне он будет бороться за свободу, бороться ради Герзуинд, ради детства.

В **Заключении** диссертационного исследования формулируются основные выводы.

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. Эта тема раскрывается 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



отреклись. Замедленное движение драматического творчества стало последствием такого отречения. Утверждение Р. Вагнера о том, что «драма возникнет тогда, когда родится новая религия», подтверждается на рубеже XIX – XX веков: «ново-новая» религия способствует развитию «новой» драмы. После многовекового раздвоения синкретизм драматической и религиозной образной мысли начал возрождаться, драматическое представление о мире стало соответствовать религиозным воззрениям на него.

Г. Гауптман называет свою «новую» религию *Homo Religiosus*, что несколько сходно с определением Гердера, данным им столетием раньше – религия высокой гуманности человека («*die Religion die höchste Humanität des Menschen*»). Г. Гауптман считает нравственность главным «религиозно-человеческим» качеством. Ответ на вопрос, который не давался в романтическую эпоху XVIII – XIX века (Шлейермахер не мог точно определить, можно ли быть одновременно мудрым и благочестивым), ясен Г. Гауптману: религиозный человек этически нацелен на мудрость («*Sophia*»), благочестие его раскрывается через этос «*Philia*» и связано с благорасположением к миру, ко всем людям. Вечное возвращение («*Wiederkunft*»), вбирающее в себя суть мира, вечное рождение («*Wiedergeburt*»), определяющее движение человеческой личности, золотой диск («*Goldene Scheibe*»), акцентирующий обновление мира и человеческого сознания, – таковы основные концепты религиозно-философской драмы Г. Гауптмана, о создании которой мечтали романтики. Ведущим в ней становится образ Христа, который, по мысли драматурга, «вечно парит в человеке». Образ Спасителя может быть репрезентирован достаточно четко (Христос в фантазмагорических мечтаниях мастера Генриха, мистическом экстазе Оттегебе, появление «*der Fremde*» перед вознесением Ганнеле), но более вероятны его скрытые представления. Они связаны с истинным пониманием религиозной сущности искусства как человечности (Михаэль Крамер), жизни как великой мистерии любви (рыцарь Генрих), мира как страдания (Роза Бернд). Раскрытие в себе Христа благодаря интенсивности переживаний и интенсивности страданий, познанию и принятию мира «других», правильно понятой и этически осознанной «*Philia*» и «*Sophia*», – таково центральное звено сюжета в драмах Г. Гауптмана.

Не знакомый с «игровыми» теориями своих современников (Г. Спенсера (1820 – 1903), В. Вундта (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 привести 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, ИоганесФоккерат, 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. Беме тинктурой – сиянием во тьме, составляет внутреннее движение от мрака к свету. Оно лишь намечено в драме «Перед восходом солнца» – чем сильнее любовь героев, тем большее место в их разговорах занимает солнце, с наблюдения за его восходом начинаются их любовные свидания. На тинктурный путь вступает Кэти – героиня драмы «Одинокие». Поэтически подобное вступление, свидетельствующее о ее прохождении сквозь тьму, передается непрерывной фиксацией внимания на широко раскрытых глазах Кэти – она «всматривается во тьму», желает найти дорогу к свету. В драмах «Возчик Геншель» и «Роза Бернд» высвечивание связано с изменением внутреннего состояния героев: Геншель считает себя «скверным», Роза по ходу драматического действия все больше себя презирает. Осознание себя «темного» есть, по Г. Гауптману, приход к себе «светлому», к солнечному озарению души.

Раннее творчество Г. Гауптмана проходит под знаком восхода солнца. Это духовный космос писателя, метафора его сознания. В диссертационном исследовании предпринимается попытка проследить внутреннее единство цикла ранних драм через своеобразный магистральный сюжет. Он раскрывается посредством единого солнечного сценария – солнечное восхождение героев, их солнечное нисхождение и, наконец, итоговое солнечное обретение. В каждом цикле («современные» драмы, «романтические», «античные», «детские») доминирует тот или иной солнечный, процессуальный, драматический ход. Его начало, как правило, контрастно концу, смысловые солнечные акценты которого

оказываются точкой отсчета для следующего цикла. Он, в свою очередь, развиваясь сначала по солнечным законам предыдущего драматического комплекса, в конце создает свой собственный, который становится своего рода каноном 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.

**Основные положения диссертационного исследования отражены в следующих публикациях.**

Публикации в сборниках Scopus, WoS (ESCI):

**1. Склизкова, А.П. Перевод «ключевых слов» текста: к проблеме понимания драмы Г. Гауптмана «Праздник примирения» / А.П. Склизкова // *Studia litterarum*. – М.: ИМЛИ РАН, 2019. – Т 4 (№ 2). – С. 30-44.**

Научные статьи, опубликованные в ведущих периодических изданиях, рекомендованных ВАК:

2. Склизкова, А.П. Шекспировские тенденции в драме Г. Гауптмана «Ткачи» / А.П. Склизкова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2011. – № 143. – С. 123-128.
3. Склизкова, А.П. Комедийные принципы XIX века и их трансформация в новой драме Г. Гауптмана «Бобровая шуба» / А.П. Склизкова // Вестник костромского университета им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2011. – № 3. – С. 199-203.
4. Склизкова, А.П. Мистериальный путь героя в драме-сказке Г. Гауптмана «Потонувший колокол» / А.П. Склизкова // Вестник Нижегородского лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. – Н. Новгород, 2012. – Вып. 17. – С.25-29.
5. Склизкова, А.П. Философия жизни в трагикомедии Г. Гауптмана «Красный петух» / А.П. Склизкова // Вестник НИИ гуманитарных наук при правительстве республики Мордовия. – Мордовия, 2012. – № 2 (22) – С. 136-142.
6. Склизкова, А.П. «Цветовая» драма Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» / А.П. Склизкова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2012. – Вып. № 146. – С. 100-108.
7. Склизкова, А.П. «Праздник примирения» Г. Гауптмана. К проблеме философии жизни / А.П. Склизкова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2012. – Вып. 149. – С. 79-86.
8. Склизкова, А.П. Монистический модернизм: проблема сознания в драме-сказке Г. Гауптмана «Потонувший колокол» / А.П. Склизкова // Вестник костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2013. – № 4. – С. 107-111.
9. Склизкова, А.П. Модификация романтической иронии и её художественное воплощение в комедии Г. Гауптмана «Бобровая шуба» / А.П. Склизкова // Вестник НИИ гуманитарных наук при правительстве республики Мордовия. – Мордовия, 2013. – № 4 (28). – С. 164-171.
10. Склизкова, А.П. Мистический натурализм. Драма Г. Гауптмана «Перед восходом солнца» / А.П. Склизкова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2013 – № 159. – С. 93-102.
11. Склизкова, А.П. Античные реминисценции в драме Г. Гауптмана «Роза Бернд» / А.П. Склизкова // Вестник костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2014. – № 3. – С. 169-173.
12. Склизкова, А.П. Античные реминисценции в германском сказании Г. Гауптмана «Бедный Генрих» / А.П. Склизкова // Учёные записки петрозаводского государственного университета. – Петрозаводск, 2014. – №.7. – С. 81-87.

13. Склизкова, А.П. Трагедия Иоганеса Фокерата в драме Г. Гауптмана «Одинокие» / А. П. Склизкова // Успехи современной науки. – Белгород, 2016. – №4. – С. 141-144.

14. Склизкова, А.П. Драма-сказка Г. Гауптмана «Потонувший колокол» как неоромантическое произведение / А.П. Склизкова // Вестник пермского университета. – Пермь, 2016. – № 2. – С.113-119.

15. Склизкова, А. П. Метаморфоза примирения в драме Г. Гауптмана «Праздник примирения» / А. П. Склизкова // Вестник НИИ гуманитарных наук при правительстве республики Мордовия. – Мордовия, 2016. – № 2 (38). – С. 166-173.

16. Склизкова, А. П. «Пиппа пляшет – танцевальная. Игровая драма Г. Гауптмана» / А.П. Склизкова // Вестник костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2016. – № 2 (22). – С. 84-87.

Научные материалы, опубликованные в других изданиях:

17. Склизкова, А.П. Монография. Философия мира и человека в ранней драматургии Г. Гауптмана / А.П. Склизкова. – Владимир, 2015. – 140 с.

18. Склизкова, А.П. Образ Лорелей в немецкой романтической литературе/ А.П. Склизкова // Поэтический текст и текст культуры. – Владимир, 2000. – С. 47-58.

19. Склизкова, А.П. Комментарии к поэме Г. Гейне «Германия – зимняя сказка»/ А.П. Склизкова. – Учебное пособие. – Владимир, 2001.– 57 с.

20. Склизкова, А.П. Генрих Гейне и немецкое средневековье / А.П. Склизкова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков. Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново, 2001.– С. 25-35.

21. Склизкова, А.П. Образ Христа в поэме Г. Гейне «Германия – зимняя сказка» / А.П. Склизкова // Внутренний строй литературного произведения. —Владимир, 2001. – С.145-154.

22. Склизкова, А.П. Проблема вины и наказания в «Летучем Голландце» Рихарда Вагнера / А.П. Склизкова // Художественный текст и культура. Материалы международной научной конференции 2-4 октября 2003 года. – Владимир: ВГПУ, 2004. – С. 448-455.

23. Склизкова, А.П. Специфика балладного мира в произведении Э. Мёрике «Дурная Грета и королевский сын» / А.П. Склизкова // Художественное слово в пространстве культуры. Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново: ИГУ, 2005. – С. 15-22.

24. Склизкова, А.П. Специфика детского сознания в драме-сновидении Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле / А.П. Склизкова // Детство как литературный дискурс. Материалы второй межвузовской конференции. – Санкт-Петербург: Издательство«Дума», 2008.– С.56-66.



25. Склизкова, А.П. «Homo Religiosus» Г. Гауптмана (на примере драмы-сказки «Потонувший колокол» / А.П. Склизкова // Античность и христианство в литературах России и Запада. Материалы международной научной конференции «Художественный текст и культура». – Владимир: ВГГУ, 2008. – С. 355-362.
26. Склизкова, А.П. «Михаэл Крамер» как живописная новоренессансная драма Г. Гауптмана / А.П. Склизкова // Слово, предложение, текст. Сборник научных трудов. – Владимир: Владимирский институт повышения квалификации работников образования, 2009. – С.27-35.
27. Склизкова, А.П. Образ ребенка в драме Г. Гауптмана «Пипа пляшет» / А.П. Склизкова // Детская литература как предмет компаративистики. Выпуск 3 – Санкт-Петербург, 2009. – С.105-118.
28. Склизкова, А.П. Образ художника-ребёнка в комедии Г. Гауптмана «Коллега Крамптон» / А.П. Склизкова // Зарубежная детская литература: поэтика и история. – СПб., 2009. – С. 66-74.
29. Склизкова, А.П. Трагедия Г. Гауптмана «Бедный Генрих» как великая мистерия любви / А.П. Склизкова // Материалы межвузовской конференции.– Пермь: ПГУ, 2009. – С. 23-30
30. Склизкова, А.П. Антинатуралистическая драма Г. Гауптмана «Перед восходом солнца» / А.П. Склизкова // Интерпретация текста: ментальное зеркало видения. – Екатеринбург, 2010. – С. 200-210.
31. Склизкова, А.П. Семантика образа роковой женщины в драме Г. Гауптмана «Эльга» / А.П. Склизкова // Основные тенденции развития русского языка. – Владимир, 2010. – С. 202-211.
32. Склизкова, А.П. Эристика как внутренняя суть драмы Г. Гауптмана / А.П. Склизкова // Диалог культур – культура диалога. Кострома-Дармштадт -Минск -Познань-Ванадзор, 2010. – С.455-461.
33. Склизкова, А.П. Античный код как один из ведущих в драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель»/ А.П. Склизкова // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – Нальчик-Москва, 2011. – С. 214-223.
34. Склизкова, А.П. Мистерия Г. Гауптмана «Бедный Генрих» / А.П. Склизкова // Немецкоязычное духовное наследие в мировой культуре. – Иваново, 2011. – С. 59-69.
35. Склизкова, А.П. Образ ребёнка в драматической легенде Г. Гауптмана // А.П. Склизкова / Детская зарубежная литература: традиции и современность. – СПб., Лема, 2011. – С. 60-69.
36. Склизкова, А.П. Образ женщины-ребёнка в драматургии Г. Гауптмана / А.П. Склизкова // Материалы круглого стола № 23-24 «Женское и женственность в русской и зарубежной литературе рубежа веков». – Владимир, 2011. – С. 266-267.

37. Склизкова, А.П. Семантика цвета в новой драме Г. Гауптмана / А.П. Склизкова // Записки лингвофилософского клуба». – Владимир, 2011.– С. 112-120.
38. Склизкова, А.П. Драма XVIII века и трагедия Г. Гауптмана «Роза Бернд» / А.П. Склизкова // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. – Нальчик-Москва, 2012. – С.143-147.
39. Склизкова, А.П. Образ ребёнка в драме-сказке Г. Гауптмана «Потонувший колокол» / А.П. Склизкова // Детская зарубежная литература: традиции и современность. – СПб., 2012. – С.55-61.
40. Склизкова, А.П. Новая «новая» религия в драме-сказке Г. Гауптмана «Потонувший колокол» / А.П. Склизкова // Дни славянской письменности. Церковь, государство, общество. – Владимир, 2013. – С. 107-116.
41. Склизкова, А.П. Драма Г. Гауптмана «Одинокие». Проблема внутренней гетерогенности и способы её преодоления / А.П. Склизкова // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Нальчик-Москва, 2013. – С. 279-288.
42. Склизкова, А.П. Философия жанра в драме Г. Гауптмана «А Пиппа пляшет» / А.П. Склизкова // Художественная литература и философия: контексты и взаимосвязи. – Владимир, 2014. – С.142-148.
43. Склизкова, А.П. Жанровое своеобразие драмы Г. Гауптмана «Заложница Карла Великого» / А.П. Склизкова // Художественный мир Б. Окуджавы. – Калуга, 2014. – С.87-93.
44. Склизкова, А.П. Проблема вознесения в драме Г. Гауптмана «Вознесение Ганнеле» / А.П. Склизкова // Дни славянской письменности. Церковь, государство, общество. – Владимир, 2014. – С. 134-144.
45. Склизкова, А.П. Образ Троицы в драме Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» / А.П. Склизкова // Дни славянской письменности. Церковь, государство, общество. – Владимир, 2015. – С. 145-155.
46. Склизкова, А.П. Жанровое своеобразие в драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель»/ А.П. Склизкова // Интерпретация текста: ментальное зеркало видения. – Екатеринбург, 2015. – С.156-163.
47. Склизкова, А.П. Гамлетовское мироощущение в драме Г. Гауптмана «Ткачи» / А.П. Склизкова // Художественное слово в пространстве культуры. – Иваново, 2016. – С. 45-56.
48. Склизкова, А.П. Жанр Legendenspiel как межкультурный трансфер в драме Г. Гауптмана «Заложница Карла Великого» / А.П. Склизкова // Русская германистика. Ежегодник Российского союза германистов. – т. XIII – Москва-Нальчик, 2016. – С. 72-80.

Подписано в печать 13.09.2019  
Формат 60x84/ 16. Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Гарнитура (Times).  
Усл. п.л. 2,61. Заказ № 55  
Тираж 120 экз.

Отпечатано с готового оригинала-макета в  
АНО «Типография на Нижегородской».  
600020, Б. Нижегородская, 88-д.  
Тел.: 8(4922) 32-21-61.