

«Новые российские гуманитарные исследования»

- Археология
- История

- Искусствоведение
- Литературоведение
- Фольклористика

- Отношение к иностранной культуре в советской литературе, искусстве и теории 1917-1941 гг
- Символы и мифы в литературе и фольклоре
- Цивилизационно-культурное пограничье как генератор становления мировой культуры / литературы
- Мультимедийные и цифровые технологии в собирании, сохранении и изучении фольклора
- Михайловские чтения 2011 "Актуальные проблемы современной теории литературы"
- Материалы международной научной конференции «Первые московские анциферовские чтения» Н.П. Анциферов.
- Материалы научной конференции «Под расколотым небом: особенности литературного процесса в ГДР и ФРГ»

- Научная жизнь

Подписка на новости:

Укажите свой E-mail *

- Архив новостей
- О журнале
- Редакционный совет и редакционная коллегия

- К сведению авторов
- Контакты
- Архив

- Поиск

Архив: 2010, № 5 ♦ Литературоведение ♦

Опубликовано: **08.02.2010**
 Автор: **Т.А. Шарыпина**
 Источник:
 Количество просмотров: **3036**

Т.А. Шарыпина
 (Нижний Новгород, Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского)

Драматургия позднего Г. Гауптмана и новый взгляд на немецкую литературу XX века

Сведения об авторе: Шарыпина Татьяна Александровна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского, руководитель Приволжского регионального центра греко-латинской лингвокультурологии.

Тел. раб. : 8-831-433-8245
 E-mail: swawa@vandex.ru

Аннотация: В статье речь идёт об одном из ключевых произведений позднего Г. Гауптмана – его тетралогии об Атридах. Это монументальное произведение, создававшееся в разгар Второй мировой войны и завершённое, когда исход войны был уже предрешен, является своеобразным художественным завещанием драматурга. В нем обобщены итоги многолетних творческих поисков и философских раздумий писателя о путях развития человечества. Тетралогия Гауптмана свидетельствует о том, что драматург и в преклонные годы находился в процессе постоянного художественного поиска.

Ключевые слова: немецкая литература, Гауптман, Г., Ницше, Ф., хтоническая мифология, драматургия, тетралогия, трагедия, символизм в литературе, традиции и новаторство в литературе, античные традиции в литературе

При изучении научной и учебно-методической литературы о творчестве Г. Гауптмана в отечественных и зарубежных источниках, приходится с сожалением констатировать, что поздняя драматургия этого бесспорно талантливейшего деятеля культуры последней трети XIX и первой половины XX вв. до сих пор не находит должного отражения ни в немецкоязычном, ни в отечественном литературоведении. Герхарт Гауптман (Gerhart Hauptmann, 1862–1946 гг.) прожил долгую жизнь. За это время и Германия, и Европа, и сам он прошли тяжкий путь познаний, заблуждений и сомнений. Однако традиционно творчество Гауптмана рассматривается в контексте зарубежной литературы рубежа XIX–XX вв., прежде всего в качестве центральной фигуры немецкого натурализма. Но в 1946 г., когда писатель уходит из жизни, натурализм уже стал литературной историей, а сам писатель прожил в XX в. немногим меньше пятидесяти лет, застав самые масштабные человеческие катастрофы эпохи – Первую и вторую мировые войны и взрывы атомных бомб в Хиросиме и Нагасаки. Любопытно, что в имеющейся литературе о писателе, изданной и переизданной в последние годы, картина в целом не меняется¹. Разговор о творчестве Гауптмана чаще всего заканчивается беглым обзором пьесы «Перед заходом солнца» («Vor Sonnenuntergang», 1931). Несколькими особняком в этом плане стоит последнее издание «Истории немецкой литературы: от истоков до наших дней» Ф. Мартини (2003)². В этом труде творчество Гауптмана по-прежнему отнесено в раздел немецкой натуралистической драмы, однако обозначены все ключевые произведения Гауптмана, включая и тетралогии об Атридах. Игнорирование поздней драматургии Гауптмана не просто делает картину его творчества неполной, но искажает путь творческих исканий писателя, до конца остававшегося натурой ищущей, активно впитывающей все актуальные тенденции времени.

Обращение к античным сюжетам в поздний период творчества было для Гауптмана не случайно, а глубоко закономерно, если исходить из эстетических приоритетов писателя, начиная с юношеского периода творчества. Так впечатления от поездки в Италию легли в основу его ранней лиро-эпической поэмы «Судьба Прометидов» («Promethidenlos. Eine Dichtung», 1885), где в романтическом ключе возникает тема, занимавшая его впоследствии, – контраст между великим прошлым античного мира и современным духовным и материальным состоянием потомков великой цивилизации.

Гауптман резко отрицательно относился к попыткам классифицировать своё творчество, не считая себя ни натуралистом, ни символистом, ни неоромантиком. Действительно, все попытки ограничить его творчество определенными идеологическими и стилевыми характеристиками одного направления литературы на рубеже XIX – XX вв. оказались бесперспективными. Находясь как бы вне эстетических программ различных школ, Гауптман был очень цельной творческой личностью, открытой эксперименту. Необыкновенно широк круг тем, к которым обращался писатель, черпая их не только из современной жизни, но и далекого прошлого. Широкий диапазон его литературных пристрастий. Его интересуют Ибсен, Гёте и Шекспир. Всю жизнь Гауптман испытывал огромный интерес к античности. Об этом свидетельствуют не только произведения на древнегреческие сюжеты («Судьба Прометидов», 1885; «Лук Одиссея», «Der Bogen des Odysseus», 1912 и др.), но и эссе «Греческая весна» (««Griechischer Frühling», 1907–1908), в котором не столько повествуется о реальном путешествии в Грецию, сколько проступает стремление писателя проникнуть в святая святых греческого миропонимания, мифомышления, понять истоки греческой трагедии.

Среди многочисленных интерпретаций и трансформаций мифов об Атридах в зарубежной литературе XX в. тетралогия об Атридах Г. Гауптмана³ занимает особое место по своей монументальности, философской и эстетической ёмкости. Анализ этого произведения помогает во многом уяснить природу художественного мира Гауптмана. В частности, природу его символизма, связанного во многом с прекрасным знанием глубинных основ греческой архаической, хтонической мифологии. Его образы не только питают пьесы на античные сюжеты, но дают повод вести более серьёзный разговор о таких основополагающих символах всего творческого наследия Гауптмана, как солнце, луна, буря, вода, земля, восход и заход солнца и т.д.

Интерес Г. Гауптмана к античным сюжетам в канун Первой, а затем во время Второй мировой войны закономерен и обусловлен рядом обстоятельств. Трагическая эпоха первой трети XX столетия выдвигает перед писателем на первый план проблемы гуманизма. Решая проблему вины и наказания, возмездия и искупления, Г. Гауптман в поисках истоков и критериев гуманности и гуманизма не случайно обращается к традициям античного искусства. Подобно многим своим современникам (Т. Манн, Г. Э. Носсак, Г. Казак) он пытается при помощи филологических моделей и архетипов познать тип и суть человеческой природы и определить предназначение человеческой жизни.

В отечественном литературоведении бытовала точка зрения, что в своих ранних произведениях на античные сюжеты (эссе «Греческая весна» и драма «Лук Одиссея») драматург находился под влиянием гуманистической концепции античности Гёте, а в период создания тетралогии об Атридах классическая древность воспринималась им в свете дионисийской концепции Ницше, идей Бахофена, художественной практики Гофманстала⁴. Подобная точка зрения отличается некоторой однобокостью и учитывает далеко не все аспекты изучаемой проблемы.

стихотворениях Гёте, в частности в «Грифе», делая на все времена актуальным проблематикой.

Концепция античности в эстетических взглядах Гауптмана, в общих чертах сложилась в конце первого десятилетия XX в. Несомненно, в период формирования собственной концепции античного искусства Гауптман во многом разделял взгляды Ф. Ницше, изложенные в работе «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм». Определенное влияние оказали на него теоретические рассуждения и художественная практика Г. Гюффманстала, а также творчески воспринятые концепции Бахофена, Бурхардта, Роде, широко обсуждавшиеся в среде немецкой творческой интеллигенции на рубеже веков. Тем не менее, суждения Гауптмана о греческом мироощущении и греческой трагедии — плод, прежде всего, собственных изысканий и размышлений. Его концепция античности сложилась и под непосредственным впечатлением от путешествия по Греции, описанного в эссе «Греческая весна». В существующих концепциях Винкельмана, Бахофена, Ницше он усматривал односторонность. Следуя в стремлении постигнуть истоки древнегреческого искусства в буквальном смысле знаменитому афоризму Гёте, Гауптман не просто путешествует по Греции, он хочет проникнуть в самую суть патриархального быта древней страны. Подобно Рихарду Штраусу, он как бы становится «немецким эллином»: «...И я удивительно проникаю сознанием, что древняя греческая жизнь хотя и погребена, но не умерла. Она погребена очень глубоко, но только в душах живых людей, и когда узнают все слои мергеля и шлака, под которыми погребена душа Греции, как знают уже наслоения над раскопками в Микенах, Трое и Олимпии, где найдены остатки древней культуры из камня и железа, тогда, может быть, наступит момент раскопок и для живого греческого наследия»⁵. Многие мысли и тезисы, высказанные Гауптманом в этой работе, получат развитие в последующем творчестве — драме «Лук Одиссея», тетралогии об Атридах. Так, идея о глубинном родстве древнегреческого мифологического и древнегерманского мировосприятия послужит для определенных исторических ассоциаций и параллелей в трагедии «Ифигения в Авлиде» («Iphigenie in Aulis», 1943). Разделяя убеждения Бахофена и Ницше о том, что своеобразии греческого мироощущения есть результат взаимодействия олимпийского (аполлоновского) и хтонического (дионисийского) начал, Гауптман в период путешествия по Элладе и написания эссе «Греческая весна» не усматривает в этом трагического противоречия, подобно Ницше, считавшему греческую мифологию психологическим буфером, иллюзорной защитой эллина от катаклизмов бытия. По мысли Гауптмана, древнегреческая мифология органически связана с архаическим наивным природным укладом жизни эллина: «Как образ мысли человека делается нам понятным через землю, которую он обрабатывает, через родину, которую он избрал местом своей деятельности или через ту, которая его произвела и удержала при себе, так отчасти раскрывается для нас сущность Деметры в Элевсинской области. Потому, что греческие боги отличались тем, что соединялись задушевными узами с греческой родной землей гораздо более, чем с Олимпом»⁶. Это полемическое высказывание явно направлено против соответствующего положения в концепции Ницше. Гауптман иронизирует по поводу односторонности существующих концепций античности: «Как близко и естественно касается меня дух Греции, который вовсе не следует понимать лишь в смысле Гомера или, тем более, в смысле трагиков. В эту минуту для меня гораздо ближе Аристофан»⁷. Заметим, что уже в этом эссе, задолго до осуществления замысла об Атридах, Гауптман ставит под сомнение центральный в аристотелевской теории драмы принцип катарсиса. Его поразил и оттолкнул древний кровавый ритуал человеческого жертвоприношения, предшествовавший возникновению театрального представления, впоследствии замененный принятием в жертву животного. Трагедия, по его мнению, вызвала не примирение и очищение посредством страха и сострадания, а ужас: «...Трагедия значит: вражда, преследование, ненависть и любовь под видом бешенства жизни. Трагедия значит: ужас, нужда, опасность, страдание. Мука, пытка, значит коварство, преступление, низость, убийство, кровожадность, кровосмешение... Видеть настоящую трагедию значило, почти окаменев, заглянуть в лицо Медузы... Ужас царил в этом открытом театре... Я воображаю себе, что из многотысячной толпы греков в этом амфитеатре иногда должен был подняться один страшный крик ужаса и призыв на помощь, который оглушительно несся к небу богов и, ослабляя жестокое напряжение всех чувств, спасал от неизбежного безумия»⁸. С точки зрения Гауптмана, мирозерцание древнего грека дуалистично и определяется статическим сосуществованием равно почитаемых культов олимпийских и хтонических богов. Естественное выражение эллинского духа для писателя — не театр и трагедия (как для Ницше), а спортивное состязание, оптимистически примиряющее кипение страстей. «Только на стадионе и, в особенности, на дельфийском, расположенном над всеми храмами и алтарями божественной области, дышишь тем легким, чистым и небесным воздухом, который вдохновляет наших героев... То были не крики мести, не предсмертные крики, но безумно счастливые возгласы и восторженные крики жизни. Мне кажется, что только на стадионе проявляется греческая душа в самой благородной части своей славы и своего богатства...»⁹. В отличие от Вагнера и Ницше, резко противопоставлявших дух христианской мифологии и культуры духу Древней Греции, Гауптман пытается найти общее, связующее все человечество, мифологическое празерно мировидения. Что, кстати, так характерно для немецких писателей XX в. (Т. Манна, Г. Э. Носсака, Ф. Фюмана, К. Вольфа и др.). Таким всеобщим архетипом для Гауптмана становится культ страдающего, погибающего и воскресающего божества, воплощенный в Элевсинских мистериях, празднествах Диониса, распятия Иисуса.

Драма «Лук Одиссея»¹⁰, провидчески созданная в канун первой мировой войны, чрезвычайно противоречива по своей концепции. Уже в ней ведущими становятся темы, определившие впоследствии идейно-художественное содержание тетралогии об Атридах: проблема вины и наказания, возмездия и искупления. В годы второй мировой войны драматург усомнится в возможности справедливого возмездия и искупления. В финале драмы «Лук Одиссея» возмездие всё же настигает виновных, но мотив нравственного очищения героев и восстановления гармонии бытия отсутствует. Противоречивость концепции пьесы сказывается уже в том, что в произведении о возвращении Одиссея нет образа, овещенного гомеровской традицией, — образа его верной и мудрой жены Пенелопы. Это привносит определенную двусмысленность и ноту трагической обреченности. Все герои драмы, за исключением Эвмея и внички свинопаса Левконы, созданной фантазией Гауптмана в традициях «Ифигении в Тавриде» Гёте, охвачены рефлексией. Это личности мятущиеся, раздвоенные, что резко контрастирует с природой благородных гомеровских образов. Если в период написания эссе «Греческая весна» Гауптман видел в гомеровском эпосе воплощение аполлоновского начала, то уже во время написания драмы «Лук Одиссея» писатель переосмысливает заимствованный сюжет в русле противоборства двух взаимоисключающих начал — аполлоновского и дионисийского. В этой драме мы встречаем использование наиболее архаических мифологем воды, огня, земли и солнца, характерных и многозначных в драматургии Гауптмана. Образ Земли, материнского лона, питающего силу героев Эллады, возникает уже в эссе «Греческая весна». Каменистая, патриархальная Итака, Земля обетованная, куда стремится «в бедах упорный» Одиссей осквернена нечестием. Символом нравственного осуждения греков в драме является охватившая остров засуха. Герой настолько тесно связан с родной землей, что само его возвращение становится плодотворным для возрождения Итаки. В сложной идейно-художественной концепции пьесы возвращение Одиссея представляет собой как инвариант пришествия возрожденного Диониса. В момент преобразования Одиссея, вновь обретшего, прежде всего моральную силу, и преодолевшего свою раздвоенность, чудесным образом оживают все пересохшие источники — залог будущего нравственного очищения. Воплощением единства аполлоновского и дионисийского начала в драме служит сам лук Одиссея. Мифологема лука одна из наиболее древних, архаических. Лук во многих мифологиях — атрибут божества любви и брака, но лук также устойчивый атрибут жертвенного ритуала. Восстанавливая справедливость, Одиссей как бы совершает обряд ритуального жертвоприношения. Гауптман видоизменяет историю его происхождения. Если у Гомера он принадлежал в прошлом Ифиту, сыну Эвриста, то в драме Гауптмана лук первоначально принадлежал Аполлону, светлому богу, а затем им владел Силен, учитель Диониса, который именуется в пьесе кентавром. Так, уже в сакральном времени, лук становится носителем одновременно и светлого и грозного начала. В финале — это орудие справедливого возмездия и олицетворение беспощадной стихии смерти. Всё это позволяет сделать вывод, что уже в момент написания этой драмы Гауптман во многом склоняется к эстетическим воззрениям Ницше. Концепция Гёте, выражавшая идеи Веймарского классицизма, всю жизнь звала его на спор. В разгар Второй мировой войны рассуждения о «тихом подвиге Ифигении» тем более казались ему прекрасной утопией.

Толчком для начала работы над тетралогией об Атридах послужило знакомство с фрагментами пересказа сюжета одного из неосуществленных замыслов Гёте — драмы «Ифигения в Дельфах»¹¹. Следуя в выборе сюжета за своим великим предшественником, Г. Гауптман обращается к довольно редкому эпизоду из мифов о судьбах молодого поколения Атридов. Спустя почти тридцать лет после выхода в свет эссе «Греческая весна», в котором Гауптман предлагал своё оригинальное оптимистическое понимание основ древнегреческого мироощущения, пессимизм представляется драматургу определяющим в эллинском менталитете. Для него, как и для Ницше, греческий дух теперь — лишь поле столкновения и борьбы двух начал — аполлонизма и дионисийства. Идеях их гармонического сосуществования опровергалась катаклизмами современности. Развита в концепции Ницше идея о внеморальности олимпийской мифологии также становится для Гауптмана определяющей в период работы над тетралогией об Атридах. Каждый из Атридов — Агамемнон, Ифигения, Орест, Электра — гордится своим происхождением от божественных титанов, хотя и осознаёт, что в этом заключен злой рок. В силу своего титанизма Атриды вне законов человеческой морали. Однако эта исключительность ведёт лишь к бесчеловечности. Так Электра названа в тетралогии «entmensches Weib», то есть лишённая человеческого облика, женского естества. Вспомним, что в трагедии Гюффманстала именно это состояние сестры поражает Ореста при первой встрече.

В мире символов Гауптмана всё удивительно взаимосвязано. Символические образы и детали тетралогии позволяют бросить ретроспективный взгляд на художественные средства, используемые драматургом в более ранних трагедиях и драмах. Так принадлежность к титанам и Танталидам в тетралогии связывается с золотым блеском локонов Атридов. Символическим Гауптман наделает и образы Гёте. Так, сама возмущенная в первом акте Атридами

осуждая титанизм, Гауптман идет по стопам позднего Гёте. Эта тема возникает уже в первом монологе Агамемнона («Ифигения в Авлиде» (Iphigenie in Aulis, 1943), одновременно и гордящегося родством с небожителями, и скорбящего об их равнодушии к судьбам потомков:
Unsterblich brennt in mir Titanenblut.
Die Götter stürzten uns, so sagen sie,
Um Menschen, Welt und Erdrich zu befrieden.
Und jetzt: sie spielen mit uns Katz und Maus.¹²

Танталидой гордо называет себя и безумная Электра («Ифигения в Дельфах»):
Elektra, sagt man, Agamemnon's Tochter,
Des Tantaliden! Tantalide selbst,
Ein Ding verborgen schleppend, das ich bald
Küsse in Heimlichkeit, bald laut verflüche.¹³

В этой реплике содержится явная двусмысленность: та, тайно чтимая и явно проклиная вещь – эти слова могут быть отнесены и к секире, и к тому, что Электра – Танталίδα. В противовес одноименной героине Гёте, Ифигения в трагедии Гауптмана, ещё робкая и стеснительная, уже четко знает, что она – Танталίδα. Она повелительно и гневно обрывает рассказы кормилицы Пейто о роде Атридов. Пейто горько замечает, что задушевно беседа с дочерью царя, она забыла о том, что чарующее золото детских локонов Ифигении есть лишь отражение жуткого золотого блеска рода Танталидов. Так античная мифология смыкается с германской и появляется мотив проклятого, рокового золота, столь характерный для немецкой литературы. Как тут не вспомнить, что за десятилетие до этого дети Матиаса Клаузена, более всего переживали о драгоценностях матери и о золотом кольце, которое теперь может оказаться не в их семье, но на других руках. В творчестве великого мастера всё взаимосвязано!

«Ифигения в Дельфах» с точки зрения последовательности событий, посвящена развязке кровавой истории Атридов. Эта пьеса во многом определила развитие идей, тем, сюжетных мотивов и символов в последующих частях тетралогии. Воплотив на сцене финальные события в доме Атридов, драматург закономерно обращается к истокам разыгранной трагедии. Так появляется «Ифигения в Авлиде», «Смерть Агамемнона» (Agamemnon's Tod, 1942), «Электра» (Electra, 1944).

Первое, что ощущается при чтении тетралогии Гауптмана, это гнетущее чувство тревоги. Оно возникает не на аналитическом, а на чисто подсознательном, интуитивном уровне и вызвано в немалой степени тем, что из мира героев Гауптмана уходит светлое мироощущение, гармония, уходит столь любимое драматургом солнце. Это отсутствие имеет под собой не просто нравственную, но и глубокую мировоззренческую основу и связано с проникновением в суть хтонической мифологии столь чтимой Гауптманом Эллады. Олимпийское, аполлоновское начало отступает перед стихией дионисийства и титанизма. Герои в тетралогии Гауптмана живут в состоянии экзальтации, аффекта. Беседа жрецов в начале трагедии «Ифигения в Дельфах» уже даёт представление об изменившейся концепции античного мироощущения в произведении драматурга. Судьба Атридов и всей Греции напрямую связана с исходом раздора между божественными близнецами – Аполлоном и Артемидой, которые в тетралогии Гауптмана воплощают противоположные начала бытия и дуалистичность человеческой природы. Их противопоставление – это и противопоставление мира гармонии и размеренности вселенскому хаосу. Противостояние Аполлона и Артемиды – это и противостояние Жизни и Смерти. Раздор олимпийцев – это и воплощение антагонизма аполлоновского и дионисийского начал. Сами небожители предстают в пьесе в несколько непривычной трактовке. Аполлон в тетралогии – бог Солнца, света, лучезарный и чистый, лебединый бог, противостоящий Артемиде, которая становится носителем разрушительной силы дионисийского начала. Гауптман усиливает светлую сторону Аполлона, хотя известно, что даже в классическую пору его культ включал как благодетельные, так и губительные черты, соединяя как бы небо, землю и преисподнюю. В тетралогии же Аполлон – только бог света, солнца, жизни. Его солнечное начало противостоит лунарному началу Артемиды, выступающей в ипостаси богини Луны, отождествляемой Гауптманом с богиней Смерти. Писатель актуализирует архаическое содержание культа Артемиды – Великой Богини, Матери сущего, владычицы людей и зверей. Древнее представление об Артемиде связано с её лунной природой, отсюда её близость к колдовским чарам богини луны Селены и богини Гекаты, одной из наиболее древних и сложных по функциям богинь мрака, ночных видений и чародейства¹⁴. Для Гауптмана во время работы над тетралогией была особенно важна ипостась ночной Гекаты, страшной охотницы среди мертвецов, могил и призраков. В пьесе Гауптмана присутствует только Артемидо-Геката. Классический её вариант драматург не учитывает. Это связано с общей концепцией тетралогии. Тема живых мертвецов – одна из главных в этом произведении. Мотив «живых мертвецов» появляется уже в первой по времени создания части тетралогии и становится определяющим в последующих. Мир в трагедии – наизнанку вывернутое кладбище, в котором властвуют лишь ночные боги. Геката в результате раздора богов получила власть над жизнью, и земля превращается в ночное кладбище живых мертвецов, жаждущих крови и жертвующих богине человеческие жизни. Само появление Ифигении с белыми асфоделиями в руках, которые она слагает к ногам Агамемнона (в 7 явлении 2 действия трагедии «Ифигения в Авлиде»), воспринимается символически. Жизнь живых скорее похожа на фантастическую феерию смерти. Не случайно антураж второго действия «Ифигении в Авлиде» напоминает кладбище. Даже в покоях Клитемнестры и Ифигении стоит камень от старого надгробия. Это даёт повод Агамемнону назвать весь мир надгробием или надгробным камнем. («Ein Grabmal, scheint mir, ist die ganze Welt»¹⁵). Даже бледный свет Луны сравнивается с трупной бледностью, и никто из живых не может, по мысли Критолая, чувствовать себя вполне свободным от Гадеса. От одной части тетралогии к другой состояние безысходности усиливается. Так если в финале трагедии «Ифигения в Дельфах» солнце всё же появляется, а в трагедии «Ифигения в Авлиде» действие периодически происходит при свете дня, то в последних частях герои погружаются в безраздельно властвующую ночь. В отличие от драмы Гёте «Ифигения в Тавриде», сценическое оформление которой в соответствии с духом античной сценографии сведено к минимуму, декорации в тетралогии Гауптмана отличаются особой монументальностью, каждая сценическая деталь символична. Они тщательно продуманы, подробно разработаны и описаны драматургом и призваны настроить зрителей на особый мистический лад. Монументальность храма и статуй богов в трагедии «Ифигения в Дельфах» подчеркивает идею о беспомощности человека перед силами рока и тщетность его стремлений. В ремарках к первому действию второй по времени написания части тетралогии «Ифигения в Авлиде» уже была заложена мысль не только о дуалистичности человеческой природы, но и о противоречивости божественного начала. Так противопоставлены друг другу расположенный на высокой скале храм светлой Артемиды Авлидской и черные корабли служителей кровавой Гекаты Таврической. Между этими полярными символами и начинает разыгрываться трагедия человеческих страстей.

Существенную модификацию в тетралогии Гауптмана претерпевает и сам образ Ифигении. Полемическая направленность этого образа по отношению к героине Гёте очевидна. Но и по отношению к героине трагедии Еврипида роль дочери Агамемнона в произведении Гауптмана иная. И если первый выход героини в трагедии Гауптмана «Ифигения в Авлиде» ещё напоминает нам соответствующий эпизод из пьесы Еврипида, то в дальнейшем доводы разума в поведении дочери Агамемнона уступают место дионисийской стихии. Ифигения неоднократно появляется на сцене в припадке экстатического танца, бреда, полусна. Среди живых мертвецов она трижды умершая. Мечтавшая когда-то отдать жизнь за Элладу, она сама превратилась в кровавую убийцу эллинов, которая истит грекам за собственную страшную судьбу. Ифигения Гёте «душой искала Элладу», искала её света и гармонии. Ифигения Гауптмана, служительница ночной Гекаты, привыкнув к тьме и смерти, сама страшится жизни, боится света, солнца. В трагедии Гауптмана «Ифигения в Дельфах» встреча с Ифигенией, находящейся за гранью всего человеческого, не может нравственно воскресить Ореста и Электру. Единственная из участников трагедии, Ифигения понимает, что искупление кровавой вины Атридов и их возрождение невозможно. В этом её убеждает примирительный монолог Электры, призывающей сестру всё забыть и начать счастливую жизнь. Для Ифигении забвение не равно искуплению. Не в силах ничего изменить и исправить, поняв, что искупления не произошло, а вместо него придёт забвение, Ифигения казнит себя сама, как раз перед восходом страшившего её солнца. Poleмика с Гёте, утверждавшим «аполлоновскую», светлую античность, оканчивается для Гауптмана на трагической ноте. Параллели с современной писателю действительностью в тетралогии очевидны. Примирение, искупление и духовное возрождение людей, развязавших кровавую бойню, для драматурга было желанно, но сомнительно. «Чистая человечность Ифигении» Гёте, по мысли драматурга, была бес- сильна перед трагизмом человеческого бытия.

Тетралогия Гауптмана – самое недооцененное детище писателя. Пристальный анализ текста, тем не менее, позволяет увидеть не случайность, а закономерность появления тетралогии в его творчестве. Это произведение не только подводит итоги творческого пути, но и свидетельствует о том, что писатель и в преклонные годы находился в процессе постоянного поиска. Так в поэтике тетралогии явно находит отражение сценография немецкого экспрессионизма (достаточно вспомнить описание декораций в трагедии Ф. Верффеля «Троянки», «Die Troerinnen», 1913). Вся жизнь писателя привлекала творческая универсальность Гёте. Соревнуясь с ним, Гауптман неоднократно подчеркивал, что не ограничивается в своей художественной практике идеологическими и стилистическими рамками какого бы то ни было одного направления в литературе. Появление в итоговом произведении Гауптмана экзистенциального мироощущения, мотивов отчуждения и обреченности человека также закономерно. Они органично влетают в философско-этическую основу тетралогии, что ещё раз подтверждает мысль о том, насколько чутким к новым веяниям времени оставался

драматург даже в своих последних произведениях. Герои Гауптмана, как это характерно для героев экзистенциалистов, живут на пороге жизни и смерти, а их подлинная человеческая суть всегда проявляется в момент выбора. Подобная философская позиция во многом роднит Гауптмана с другими немецкими писателями, прежде всего, Т.Манном и Г.Э. Носсаком. Как и они, в поисках сути происходящих событий и трагических поворотов истории, Гауптман обращается к осмыслению наследия прошлых культурно-исторических эпох, исследуя корни человеческой нравственности. Однако, в отличие от Т.Манна, искавшего в античности и мифологических сюжетах древнейших цивилизаций основы современного гуманизма, Г. Гауптман, как и Носсак, видит в далёком прошлом изначальные духовные ошибки и заблуждения человечества.

Монументальная тетралогия Гауптмана, создававшаяся в разгар Второй мировой войны и завершённая, когда исход войны был уже предрешен, обобщает многолетние творческие поиски и философские раздумья писателя о путях развития человечества. Это произведение закономерно вписывает Герхарта Гауптмана в трагическую историю немецкой литературы XX столетия.

Сноски и примечания

¹ Драматургия Г. Гауптмана последнего периода творчества рассматривается в той или иной степени в следующих диссертационных работах: Чернышева Н.Г. Драматургия Г. Гауптмана 30-40-х гг. XX века. Античность и Шекспир в произведениях Гауптмана: дисс. канд. филол. наук.- Л.,1972; Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (Троянский цикл мифов): дисс. д-ра филол. наук. - М.: МГУ,1998; **Нипа, Т. С.** Античный цикл драм Герхарта Гауптмана: дисс. канд. филол. наук.- М.: МПГУ, 2001. Тем не менее, позднее творчество Г. Гауптмана оказывается вне сферы внимания во многих солидных изданиях: История всемирной литературы: В 9 Т. М.: Наука, 1991.- Т. 7, Т.8; История зарубежной литературы XX века: учеб. /Под ред. Л.Г. Михайловой и Я. Н. Засурского. М.: ТК Велби, 2003; Зарубежная литература конца XIX - начала XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М.Толмачёв, Г.К. Косиков, А.Ю. Зиновьева и др.; под ред. В.М.Толмачёва.- М.: Изд. центр «Академия»,2003; Зарубежная литература XX века: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.М.Толмачёв, В.Д. Седельник, Д.А. Иванов и др.; Под ред. В.М.Толмачёва.- М.: Изд. центр «Академия»,2003.

Информация о поздней драматургии Гауптмана отсутствует и в немецких изданиях: Brauneck M, Schneilin G.Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles/ Rowohlt Verlag GmbH, 2007; Hilscher E.Gerhart Hauptmann. Brl,1996; Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte.Von den Anfängen bis zur Gegenwart in 10 Bänden.Herausgegeben von H.A.Glaser...Bd. 7. Rowohlt Verlag GmbH, 1982; Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende von P. Sprengel. Verlag C.H. Beck München,1998.

Краткая информация о тетралогии Г. Гауптмана содержится в следующих изданиях: История немецкой литературы: в 5 Т. - М.: Наука,1968.-Т.4; Пронин В. А. История немецкой литературы: учебн. пособие.- М.:Логос,2007. Развёрнутая характеристика тетралогии содержится в «Истории зарубежной литературы XX века»: учебн. пособие / под ред. Т.А. Шарыпиной. М.: Высшая школа,2009.

² Последнее издание F. Martini «Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart» (Köln,2003) содержит краткую, но ёмкую информацию и оценку позднего творчества Г. Гауптмана, в частности его тетралогии.

³Iphigenie in Delphi, Tragödie, 1940 (1941); Iphigenie in Aulis, Tragödie, 1943 (1944); Agamemmons Tod, Tragödie, 1942 (1948); Elektra, Tragödie, 1944 (1948). Die Atridentetralogie. Gesamtausgabe 1949.

⁴ Чернышева Н.Г. Драматургия Г. Гауптмана 30-40-х гг. XX века. Античность и Шекспир в произведениях Гауптмана: автореф. дисс. канд. филол. наук.- Л.,1972; Чернышева Н.Г. Тетралогия на тему греческой легенды об Атридах Г. Гауптмана // Развитие реализма в немецкой литературе 20-50-х гг. XX века.- Курск, 1982.

⁵Гауптман Г. Греческая весна // Гауптман Г. Полн. собр. соч.- М.: Изд-во В. Д. Саблина, 1912.- Т.XIV.- С 79.

⁶Там же.- С. 71.

⁷Там же.- С.46.

⁸Там же.- С.105.

⁹Там же.- С. 108.

¹⁰ Hauptmann G. Der Bogen des Odysseus. Brl., 1914. 168 S.

¹¹Подробно об истории создания первой трагедии тетралогии «Ифигения в Дельфах» см.: Шарыпина Т.А. Замысел И.В. Гёте и трагедия Г. Гауптмана «Ифигения в Дельфах» // Гётевские чтения.-1997.- М.: Наука,1997.- С.206-219.

¹²Hauptmann G Ausgewählte Dramen in vier Bänden. Brl.: Aufbau-Verlag,1956. Bd. 4. S.292.

¹³ Hauptmann G Ausgewählte Dramen in vier Bänden. Brl.: Aufbau-Verlag,1956. Bd. 4. S. 34.

¹⁴Подробно о культах Артемиды и Гекаты: Мифы народов мира: в 2 Т.- М.: Сов. Энциклопедия.-М.,1980-1982.- Т. 1.- С.269; Шталь И. В. О происхождении богов.- М.: Сов. Россия, 1990.- С. 16.

¹⁵ Hauptmann G Ausgewählte Dramen in vier Bänden. Brl.: Aufbau-Verlag,1956. Bd. 4. S.341

 Версия для печати

Оцените статью

Оценка: 1 2 3 4 5

Количество проголосовавших: 5.

Рейтинг: 

Обсуждения статьи

Сообщений нет!

Оставьте своё сообщение

Ваше имя: *

Ваш E-mail: *

Сообщение: *

Введите код, указанный на картинке:



* поля обязательные для заполнения

Копирование либо частичное использование текстовых и фотоматериалов разрешено только с письменного согласия

редакции ЭПИ "Новые российские гуманитарные исследования" и с обязательной гиперссылкой на источник

Разработка сайта - BinN
Управление сайтом - S.Builder



PHP Notice: Undefined offset: 1 in E:\libstudy\prog\pl_menu\show_menu.php on line 137 PHP Notice: Undefined offset: 1 in E:\libstudy\prog\pl_menu\show_menu.php on line 137