

УДК 821.112.2

НЕМЕЦКОЯЗЫЧНАЯ ДРАМА В ПРЕДЧУВСТВИИ ВОЙНЫ
(Г. ГАУПТМАН «ЛУК ОДИССЕЯ», 1912–1913;
Ф. ВЕРФЕЛЬ «ТРОЯНКИ», 1912–1914 г.; Ф. БРАУН «ТАНТАЛ», 1915–1916)

© 2014 г.

Т.А. Шарыпина

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

kafzl@yandex.ru

Поступила в редакцию 29.04.2014

Рассматриваются драматические произведения немецкоязычных авторов Г. Гауптмана, Ф. Верфеля, Ф. Брауна, созданные как в преддверии, так и в период Первой мировой войны. Устанавливается, что тип героя и проблема конфликта, актуальные для этих произведений, во многом предваряют идейно-художественное воплощение аналогичной тематики в литературе «потерянного поколения» послевоенного времени.

Ключевые слова: Первая мировая война, трагедия, экспрессионизм, сюжет, миф, архетип, интерпретация, экзистенциальная ситуация, литература «потерянного поколения».

Первая мировая война, ставшая вехой, обогнавшей не только политический, экономический, но духовный рубежи в жизни мира и прежде всего Европы, резко изменив её течение, оказалась для европейской интеллигенции тем краеугольным метафизическим событием, после которого последующие трагедии XX века: революции, фашизм, Вторая мировая война – воспринимались, по выражению Т. Манна, как закономерное продолжение и следствие той «великой войны, с началом которой началось столь многое, что потом оно уже и не переставало начинаться» [1, с. 5].

Крах гуманистических иллюзий, утрата идеалов, разочарование в политических лозунгах и ужас перед гигантской мясорубкой войны, проявившей себя впервые в истории человеческих войн в танковых сражениях и газовых атаках под Ипром и Верденом, порождают особое мироощущение незащищенности и «потерянности» прежде всего у молодых фронтовиков, оказавшихся лишними в новой послевоенной жизни. Всё это находит своё яркое выражение в феномене литературы «потерянного поколения» [2, с. 71–84]. Однако подлинным литературным произведениям и их создателям свойственно предвидение, предчувствие. «Задача поэта, – по мнению Аристотеля, – говорить не о прошедшем, а о том, что могло бы случиться, о возможном по вероятности или необходимости» [3, с. 145]. Подобным «предчувствием» проникнуты произведения немецкоязычных драматургов, сумевших в атмосфере шовинистического угара предвоенной Европы предугадать трагедию человека, вернувшегося с опу-

стошившей его душу бессмысленной человеческой бойни. Так после 1910 г. в мировоззрении и творчестве Г. Гауптмана наступает кризис, усугубленный националистической атмосферой предвоенного времени, а затем событиями Первой мировой войны, подлинный характер которой он, как и многие немецкие интеллигенты, вначале не понял. Патриотические выступления писателя в прессе вызвали гневную реакцию Романа Роллана, обратившегося к Г. Гауптману с открытым письмом. Тем не менее многие публичные высказывания Гауптмана этих лет полны тревоги и проникнуты идеями мирного сотрудничества между странами и народами. Трагическая эпоха первой трети XX столетия выдвигает перед писателем на первый план тему 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, пытаясь при помощи мифологических моделей и архетипов познать тип и суть человеческой природы и определить предназначение человеческой жизни [2; 4].

Драма «Лук Одиссея» («Der Bogen des Odysseus», 1912–1913), провидчески созданная в канун Первой мировой войны и чрезвычайно противоречивая по своей концепции, в качестве ведущего лейтмотива представляет мироощущение человека, вернувшегося с несправедливой, бессмысленной и никому не нужной войны. Единство действия определяется ведущим лейтмотивом пьесы – мстостью вернувшегося на родину Одиссея. Не случайно пьеса о возвращении ахейского героя названа «Лук Одиссея».

Уже название призвано заострить внимание читателя и зрителя на самом кровавом и трагическом эпизоде возвращения. Ведущими в ней 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, освещенного гомеровской традицией, – образа его верной и мудрой жены Пенелопы. Это приносит определенную двусмысленность и ноту трагической обреченности. Все герои драмы, за исключением Эвмея и внучки 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» («Griechische Frühling», 1907–1908) Гауптман видел в гомеровском эпосе воплощение аполлоновского начала, то уже во время написания драмы «Лук Одиссея» писатель переосмысливает заимствованный сюжет в нищезанском 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. Каменистая, патриархальная Итака, Земля обетованная, куда стремится «в бедах упорный» Одиссей, осквернена нечестием. Символом нравственного оскудения 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 инвариант пришествия возрожденного Диониса. В момент преображения Одиссея, вновь обретшего моральную силу и преодолевшего свою раздвоенность, чудесным образом оживают все пересохшие источники – символ будущего нравственного очищения. Воплощением единства аполлоновского и дионисийского начала в драме служит лук Одиссея. Мифологема лука – одна из наиболее древних, архаических. Лук во многих мифологиях – атрибут божеств 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 Эврита, 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. Главной находкой Гауптмана в пьесе становится противоречивый образ Одиссея. Герой Гауптмана не надевает маску нищего, обессиленного бродяги в момент возвращения на родину, но становится таковым. Опустошенный бессмысленной войной, он теряет даже имя. В диалоге с Эвриклеей Эвмей дает страннику такую характеристику: «Никто! Считай его никем, таков он есть: никто» [5, с. 62]. Гауптман обыгрывает знаменитый ответ хитроумного Одиссея, данный им ослепленному Полифему. Само появление Одиссея подготавливается в диалоге Левконы и Эвмея, варьирующих на различные лады местоимение Niemand – никто. При заключительных репликах диалога и появляется некто – Никто, гонимый собаками слепец, потерявший имя, родину, близких и собственное человеческое обличие. Истерзаный, загнанный, полубезумный нищий, бывший царь Итаки отказывается жертвовать небожителям, играючи развязавшим Троянскую войну и превратившим его, человека и героя, в слепую игрушку рока. Мотив символической слепоты Одиссея неоднократно обыгрывается в пьесе. Эпизод возвращения Одиссея на Итаку во многом предваряет аналогичную сцену из трагедии «Смерть Агамемнона» периода Второй мировой войны, в которой получает яркое художественное воплощение мысль о том, что война трансформирует сознание человека, дегуманизирует его. Одиссей в драме Гауптмана в своей человеческой сути никому не нужен. Его военная слава героя существует как бы отдельно от самого героя, лишенного даже нищенского крова над головой. В порыве откровенности Одиссей сетует Телемаху: «Моя слава – чужое достояние, не моё. О, Телемах, друг моей славы, но не своего отца!» («Mein Ruhm ist fremder Eigentum, nicht meines, // O Telemach, Freund seines Ruhms und // Nicht deines Vaters!») [5, с. 100]. Превращение Одиссея из гонимого роком страдальца в героя, воплощающего идею справедливого воз-

мездия, никак не мотивировано автором, но психологически обосновывает образ Одиссея-скитальца. Гауптман как бы создаёт живую иллюстрацию ницшеанского «дионисийского безумца», усомнившегося в возможности познания истины. В качестве определяющего «дионисийского безумца» свойства Ницше называет рефлексию гамлетовского типа. Так, и в драме Гауптмана знание о подлинной сути явлений бытия лишает героя способности и желания действовать.

Ведущей в творчестве немецкоязычных экспрессионистов предвоенной и военной эпохи также становится антивоенная тема. Это естественно, поскольку война не только ворвалась в их жизнь, но и сломала её, а у многих и оборвала. С полным правом немецкий экспрессионизм можно назвать самым «гуманистически ориентированным», интернациональным, лишенным националистических и шовинистических тенденций течением в начале XX века. Когда мы говорим об экспрессионизме, то подразумеваем не только и не столько художественное течение, а, как справедливо выразился Иван Голль (1891–1950), имеем в виду «состояние духа, распространившееся, подобно эпидемии, на все виды интеллектуальной деятельности: не только на поэзию, но и на прозу, не только на живопись, но также на архитектуру и театр, музыку и науку, университетское образование и реформу средней школы» [6, с. 5].

Тем не менее война, это эпохальное событие, изображается экспрессионистами не в реальной конкретности, а в смутных символических грандиозных образах. В предисловии к антологии «Сумерки человечества» критик Курт Пинтус замечает: «Даже о войне, о войне, которая уничтожила многих из этих поэтов, рассказывается не вещественно-реалистически: она присутствует всегда как видение, разбухает как всеобщий ужас, растягивается как нечеловеческое зло» [7, с. 547]. Война уподобляется ими необъяснимому природному бедствию, землетрясению, разбушевавшейся стихии, «вечной ночи», спустившейся на Европу.

Переосмысление сюжетов и образов античной мифологии в русле христианской традиции – характерная особенность поэтики антивоенных драматических произведений немецкоязычных экспрессионистов. В более сложных отношениях находились воззрения экспрессионистов с концепциями владевшего умами европейской интеллигенции начала века Фридриха Ницше. Отвергая культ «сверхчеловека» (Эдшмид, Верфель, Браун, поздний Кайзер), экспрессионисты признают ницшеанский прин-

цип *amor fati*. В своей художественной практике они конструктивно воспринимают положительное зерно ницшеанского нигилизма. Их интересует тезис Ницше о непобедимом инстинкте жизни древнего грека, который осуществляет себя в способности к нравственному преображению и возрождению путем преодоления неизбежного в человеческом существовании страдания, выдвигаемый философом в качестве основополагающего в греческом мировосприятии.

Обращение молодого австрийского драматурга накануне Первой мировой войны к переводу одной из самых душераздирающих трагедий Еврипида «Троянки» юным поколением европейцев, брошенных через год в горнило Первой мировой войны, осмысливалось как пророчество. В самый канун мирового пожара война была показана Верфелем без романтического флёра, националистического тумана, во всей неприглядности и бессмысленности. Удивительно сходство исторических моментов появления оригинала и перевода. Первое представление «Троянок» Еврипида состоялось в 415 г. до н.э. в период Пелопоннесской войны, поставившей Афины на грань катастрофы. Еврипид был противником любых военных действий. Не случайно ему приписывают слова: «Если бы при голосовании о начале войны каждый имел перед своими глазами картину собственной смерти, Эллада никогда не была бы разрываемая военным безумием». Верфель опускает некоторые с исторической точки зрения значимые детали, намекающие на современную Еврипиду ситуацию, что усиливало актуальность пьесы и придавало ей вневременный характер. Собственные дополнения текста драматургом малы по объёму, но чрезвычайно значимы в смысловом отношении. В мае 1914 г. отрывки из трагедии были опубликованы в «Вайсе Блеттер», премьера состоялась месяцем раньше. В Берлинском Лессинг-театре представление прошло пятьдесят раз подряд, и затем спектакль был повторен на всех значительных немецких и австрийских сценах. Первой публикации пьесы Ф. Верфель предпосылает предварительные замечания, проясняющие авторскую позицию и смысл тех изменений, которые драматург счёл возможным в соответствии с духом времени внести в свой перевод. Это произведение, пишет драматург, появилось благодаря печальному наблюдению автора, что история людская бесконечно идёт по кругу, но человечество повторяет всё те же ошибки. Концепция трагедии Верфеля значительно отличается от концепции драмы Гауптмана. Так в своём свое-

образом предисловии Верфель заостряет внимание читателей на образе Гекубы. Для австрийского драматурга она воплощает в себе беспредельную силу слабых, уже одним своим бесконечным терпением противостоящую сильным мира сего и всем жизненным испытаниям. Гекуба не осознаёт себя героиней, она ведёт себя так, как и должна вести себя жена, потерявшая супруга, мать, потерявшая своих детей, царица разрушенного царства. Она ведёт себя, с точки зрения Верфеля, как истинная христианская мученица, как святая, «хотя кровь на Голгофе для неё ещё не пролилась» («Für sie ist das Blut auf Golgotha noch nicht geflossen») и «она не догадывается, что ей ничего другого не остаётся, как быть святой» («Sie ahnt nicht, dass ihr nicht anders fehle, um eine Heilige zu sein») [8, с. 9]. Во времена христианства эта история, пишет автор, закончилась бы как легенда, но мир ещё не знал Христа, и потому финал представляет собой «адский танец» бедствий и возвышающее человеческие стремления упрямство выстоять наперекор всему. Верфель отрицает традиционное представление о том, что Еврипид был нигилистом и пессимистом. В этом убеждает его, прежде всего, финал трагедии. Античный трагик, по мысли писателя, показывает нам, что жизнь не так проста, чтобы все катаклизмы разрешились банальным финалом – смертью. Почему не умирает Гекуба? Почему не бросается она в огонь горящей Трои? С точки зрения писателя, Еврипид утверждает, что долг человека – жить. Жизнь человека – это и испытание его и обязанность. Проблемы, воплощенные в трагедии Еврипида, представляются Верфелю вечными: «Наша трагедия и злосчастная Гекуба могут снова возвратиться, как только вновь придёт их время» («Unsere Tragödie aber und die unselige Nekuba mögen nun wiederkehren, wie ihre Zeit gekommen ist») [8, с. 9]. Это Предисловие к авторизованному переводу написано в марте 1914 г., меньше чем за полгода до начала Первой мировой войны. В качестве главной идеи, основного лейтмотива пьесы Верфель выбирает фразу из трагедии Еврипида, где она не имела того ключевого значения, которое приобретает в идейном содержании новой пьесы. Впервые эта фраза произносится в диалоге Андромахи и Гекубы. Андромаха плачет о том, что не может разделить славной смерти Гектора и последовать в Аид за Поликсеной. На что потерявшая всё в этой жизни Гекуба возражает: «Не смешивай одно с другим, милая дочь, ведь смерть есть равнодушие, а жизнь даёт надежду!» В переводе С. Шервинского эта фраза из трагедии Еврипида звучит так: «О, не одно и то

же смерть и жизнь. – Смерть есть ничто, а у живых – надежды...» («Miss, gute Tochter, eines nicht an dem andern // Denn Tod ist Gleichmut, aber Leben Hoffnung») [8, с. 35]. Фраза эта будет появляться в тексте авторизованного перевода в разной огласовке: «И всё же лучше быть, чем быть счастливым» («Und doch ist gut sein mehr als glücklich sein!») [8, с. 41]. Как истинно христианская мученица и святая, Гекуба хранит надежду в таком положении, когда, казалось бы, всякая надежда погибает. По сравнению с Еврипидом, Верфель усиливает трагическую атмосферу действия, используя для этого ремарки, передающие прежде всего психическое состояние героев и экзальтированную лексику диалогов и монологов. Финал пьесы Верфеля носит не камерный, но в духе эстетики экспрессионизма глобальный, космический характер. Гекуба предстаёт как вечно страждущая Мать человечества. В соответствии с эстетикой экспрессионизма все черты, характеризующие образы трагедии, чрезвычайно преувеличены, доведены до предела. Страдания героев и прежде всего Гекубы обнажены. Перед зрителем не просто мятущаяся душа героини, но крестный путь духа человеческого, в страдании обретающего очищение и освобождение. Для новой постановки в Венском государственном театре в 1920 г. Верфель пишет новый Пролог, в котором драматург, умудренный опытом войны, несколько изменяет акценты, обнажая её антигуманные скрытые, «тайные» причины. Троянцы становятся не только жертвами, но и виновниками своей собственной судьбы. Наравне с греками они повинны в бессмысленной десятилетней войне. Многозначительны ремарки в начале пьесы, уточняющие саму сценографию спектакля. На площадке верхней сцены разыгрывается Пролог, участниками которого являются колоссальных размеров (в духе поэтики экспрессионизма) боги, у ног которых размещается поверженная Троя. Диалог богов ведётся как бы над поверженной Троей, брошенной, подобно сломанной детской игрушке, у их ног. Судьбы людей ничего не значат для небожителей, воплощающих собой неумолимый ход жизни, бессмысленный и жестокий.

В названном выше русле идет переосмысление древнегреческих мифологических образов и в трагедии Феликса Брауна «Тантал» («Tantalos», 1915–1916) [9], написанной в разгар Первой мировой войны. Среди основных вопросов, поднятых в этой противоречивой с идейной точки зрения трагедии, проблема «сверхчеловека», взаимоотношение «божественного» и «человеческого», вины и наказания, возможность нрав-

ственного очищения человека, обagrившего руки кровью. Одно из центральных мест занимает идея христианского покаяния, смирения и всепрощения. Художественная структура произведения чрезвычайно сложна даже для экспрессионистской драмы: мгновенные временные и «локальные» сдвиги (Микены – Олимп – Микены – Аркадия – Аид), замедленные перерывы сюжетного развития (сцена у Отшельника, пейзажи Аркадии), гиперболизм в построении образов и гипертрофия чувств, нарочитое подчеркивание символического смысла образов и отдельных сцен – все это соответствует поэтике экспрессионистской драмы. Пьеса перенасыщена мифологическими образами, аллюзиями из классической литературы (Гете, Ибсен). Характерен выбор действующих лиц: Зевс, Афина, Гермес, Персефона, Эвмениды, Харон, Тантал, Дедал, Икар, тень Геракла, Пелопс, тень Алкесты, тень Орфея, тень Иксиона, тень Сизифа, тень Данаид и т.д. Характерно, что лишь одна героиня не имеет имени – жена Танталя. Персонаж, не имеющий аналога в древнегреческой мифологии. Браун называет ее Царицей. Именно ей, наряду с Танталом, отводится центральное место в трагедии. Если Тантал, «сверхчеловек», попирающий привычные моральные нормы, грешник, впоследствии заслуженно осужденный на муки, то Царица – Мать человечества, символ Вечно женственного и одновременно воплощение идеи христианского всепрощения и смирения. Среди литературных прототипов этой героини и Гретхен, спасающая душу Фауста, и Сольвейг, дающая успокоение Пер-Гюнту, и Алкеста, отдающая жизнь за Адмета. Этот ряд может быть продолжен. Как воплощение идеала эта героиня не имеет конкретного имени, она принадлежит вечности. Ключевым для понимания проблематики пьесы являются диалоги Царицы и Танталя. Тантал Брауна, уже умудренного опытом Первой мировой войны, совершает свое преступление, находясь во власти адских сил, по внушению демона смерти. Главное его прегрешение – непомерная гордыня и презрение к людям. Царица увещевает мужа, говоря ему о божественной ценности жизни и всего живого на земле. Знаменитое посещение богами пира Танталя напоминает пришествие библейских ангелов, карающих человечество за грехи, в дом Лота. В виде двух молчаливых странников появляются Зевс и Гермес у Танталя, вознаграждая добродетель Царицы, оживив Пелопса, и сурово карая человека, презирающего священность жизни и естественность людских взаимоотношений. Одним из самых страшных грехов, с точки зрения христианской морали,

является отчаяние, отсутствие надежды. Именно эта кара уготована Танталу в Аиде. Герой лишен надежды на возрождение и очищение, а это тяжелее тех физических страданий, что он испытывает. Царица в пьесе Брауна полна надежды. Финал произведения типичен для идейно-художественной концепции экспрессионистов. Царица, воплощающая в себе идею христианского всепрощения, подобно Орфею, приходит за Танталом в царство мертвых. Спасение герою приносят в буквальном смысле женские руки. Это символично. Царица, облик которой ассоциируется и с Беатриче, и с героинями немецких народных сказок, и с Богородицей, спускается за мужем в царство мертвых. Ей удастся то, что не под силу Гераклу. Сопровождаемая в своих скитаниях, подобно Одиссею и Телемаху, Афиной и вдохновленная тенью Алкесты, Царица подает мужу глоток воды и спелый плод, тем самым снимая с него заклятие. Живая влага и плоды земли вновь приобщают Танталя к божественной силе жизни. Конфликт разрешен в лучших традициях экспрессионизма. Образы Танталя и Царицы символически емкие, духовная сущность героев обнажена, их монологи превращены в исповедь. Однако это не «крик души» индивида – от их лица говорит человечество. Они прежде всего носители идей, одна из которых приведена к отрицанию, другая – к утверждению. Символика образа христианской Матери человеческой, рождающей, охраняющей, а затем успокаивающей своих чад в момент перехода в мир иной, сочетается в пьесе Ф. Брауна с амбивалентностью материнского лона Земли в учении Бахофена. В более сложных отношениях находится драматург с концепцией Ницше. Безусловно отвергая культ «сверхчеловека», Браун отчасти принимает принцип *amor fati*, выдвигаемый Ницше в качестве основополагающего в мировоззрении древнего грека. Всепобеждающая «сила слабых» становится центральным мотивом произведения. Символика образа Царицы Брауна, напоминающего собой образ Гекубы из пьесы Верфеля, – яркое тому подтверждение. Ее порыв и самоотверженность исцеляют и очищают не только Танталя. Чистота души одной единственной героини становится залогом духовного обновления человечества. Дедал достроил свой нескончаемый мост, вновь ожил и полетел к солнцу Икар, остановилось колесо Иксиона, и не падает более камень Сизифа, даже Персефона вместе с прощеными душами умерших вновь возвращается на землю под свет желанного солнца. Мгновенное озарение и очищение в духе этической концепции экспрессионизма переживает и Тантал, осознавший боже-

ственность человеческой жизни. В финале герой произведения переживает характерный для этико-эстетических воззрений экспрессионистов «нравственный взрыв».

Проблема человека, вернувшегося с братоубийственной войны, волновала немецкоязычную драматургию и в послевоенное время. Характерный пример в этом плане плод творческого союза последнего немецкого композитора-классика XX века Рихарда Штрауса и австрийского драматурга Гуго фон Гофманстала – мифологическая опера «Египетская Елена» (*Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen, 1928–1932*) [10; 11]. Античная мифология и древнегреческие герои являются в произведении Гофманстала-Штрауса лишь декорацией, на фоне которой разыгрываются глубокие психологические конфликты и поднимаются сложные, актуальные философские проблемы. При всей аполитичности творческих устремлений Гофманстала и Штрауса в качестве центральной в опере встаёт проблема самосознания человека, вернувшегося с войны, связанная прежде всего с образом Менеласа. Знаменательно уже первое появление героя и те ремарки-«психогаммы», которыми оно сопровождается в либретто. Оборванный и грязный, с ножом в зубах, Менелас грубо тащит за руку Елену: «Озирается, растерянно, как человек, спасшийся от смерти и вырвавшийся из тьмы на свет» («Menelas sieht sich um, befangen wie ein Mensch, der aus Finsternis ans Licht und ans Todesgefahr in ein schön erleuchtetes Zimmer kommt»). Первая реплика героя звучит «тихо и стесненно» (*leise und beklemmt*) «Что ещё боги мне приготовили?» («Was haben die Götter mir vorbereitet?») [11, с. 883]. Авторы не занимают превратности судьбы героев, связанные с возвращением на родину. В центре внимания драматурга и композитора психологическая проблема взаимопонимания людей, некогда разделенных враждой и ненавистью, поиски путей их примирения. Вопрос – злободневный в послевоенную эпоху. Гофмансталь усложняет положение своего героя. Так, если Менелай Еврипида воссоединяется с Еленой Египетской, ничего общего не имеющей с Еленой Троянской – призраком, причиной всех бед, то Менелас должен принять и простить Елену Троянскую, занесенную роком вместе с ним в Египет. Идея преодоления прошлого во имя будущего и нравственного преображения человека в страдании становится определяющей в концепции этого спектакля. И всё же нравственное очищение и преображение Менеласа в сюжете оперы не было убедительным. Понимая это, Гофмансталь прибегает к мистике. Примирение и очищение ге-

роев происходит во время фантастического праздника. Мистическая повторная свадьба Елены уподоблена мифологическому «священному браку», обеспечивающему стабильность и благополучие. Воссоединение супругов и превращение их в «вечную пару» (*zu einem ewigen Paar*) символизирует необходимость всеобщей гармонии.

Как следует из проведенного анализа, немецкая и австрийская драматургия предвоенной поры выполнила присущую высокой литературе ещё с античности прогностическую функцию, однако проповедь нравственного самоочищения человечества и «чистая человечность Ифигении» Гёте была бессильна перед трагизмом человеческого бытия. В то время, когда Р. Штраус и Г. Гофмансталь в последний раз погрузились в мир эллинской красоты и совершенства, Германия уже шла к пропасти Второй мировой войны. Светлая мечта об Элладе и мир прекрасной иллюзии, в который «германские эллины» пытались увести своих современников в противовес гнетущей реальности, были слишком хрупкой защитой от наступивших катаклизмов истории.

Список литературы

1. Манн Т. Волшебная гора: в 2 т. Т.1. М.: Захаров, 2005. 448 с.
2. История зарубежной литературы XX века / Под ред. Шарыпиной Т.А. М.: Высшая школа, 2009. 315 с.
3. Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: ГИХЛ, 1957. 184 с.
4. Шарыпина Т.А. Драматургия позднего Г. Гауптмана и новый взгляд на немецкую литературу XX века // Электронный журнал «Новые российские гуманитарные исследования». 2010. № 5. http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=111&binn_rubrik_pl_articles=318
5. Hauptmann G. Der Bogen des Odysseus. Br.: S. Fischer, 1914. 168 s.
6. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка. М.: Республика, 2003. 430 с.
7. История немецкой литературы: в 5 т. Т.4. М.: Наука, 1968. 614 с.
8. Werfel F. Die Troerinnen // Dramen. Br.-W.: Aufbau-Verl., 1976. 64 s.
9. Braun F. Tantalos // Braun F. Ausgewählte Dramen. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955. Bd. I. 380 s.
10. Шарыпина Т.А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофманстала «Египетская Елена» (К проблеме творческих сходжений) // Российский гуманитарный журнал. Liberal Arts in Russia. Т. 2. № 2. 2013. С. 154–162.
11. Шарыпина Т.А. Проблема взаимодействия видов искусства в немецкой философско-эстети-

ческой мысли на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 993–997.

12. Hofmannsthal H.V. Die Ägyptische Helena. Oper

in zwei Aufzügen// Ausgewählte Werke. Leipzig, Insel-Verlag, 1975. (Цитаты приводятся в переводе автора работы).

**GERMAN-SPEAKING DRAMA FOREBODING OF WAR
(G. HAUPTMANN «THE BOW OF ODYSSEUS», F. WERFEL «DIE TROERINNEN», F. BROWN «TANTAL»)**

T.A. Sharypina

Under the analysis is the dramatic works of German-speaking authors (G. Hauptmann, F. Werfel, F. Brown) created both on the threshold and during the First World War. It is determined that the type of hero and the problem of conflict which are actual for these works preact the ideological and artistic realization of analogous subject matter in the literature of "lost generation" of postwar time.

Keywords: First World War, tragedy, expressionism, subject, myth, archetype, interpretation, existential situation, literature of "lost generation".

References

1. Mann T. Volshebnyaya gora: v 2 t. T. 1. M.: Zakharov, 2005. 448 s.
2. Istoriya zarubezhnoy literatury KhKh veka / Pod red. Sharypinoy T.A. M.: Vysshaya shkola, 2009. 315 s.
3. Aristotel'. Ob iskusstve poezii. M.: GIKhL, 1957. 184 s.
4. Sharypina T.A. Dramaturgiya pozdnego G. Hauptmanna i novyy vzglyad na nemetskuyu literaturu KhKh veka // Elektronnyy zhurnal «Novye rossiyskie gumanitarnye issledovaniya». 2010. № 5. http://www.nrgumis.ru/articles/archives/full_art.php?aid=111&binn_rubrik_pl_articles=318
5. Hauptmann G. Der Bogen des Odysseus. Brl.: S. Fischer, 1914. 168 s.
6. Entsiklopediya ekspressionizma: Zhivopis' i grafika. Skulptura. Arkhitektura. Literatura. Dramaturgiya. Teatr. Kino. Muzyka. M.: Respublika, 2003. 430 s.
7. Istoriya nemetskoy literatury: v 5 t. T.4. M.: Nauka, 1968. 614 s.
8. Werfel F. Die Troerinnen // Dramen. Brl.-W.: Aufbau-Verl., 1976. 64 s.
9. Braun F. Tantalos // Braun F. Ausgewählte Dramen. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955. Bd. I. 380 s.
10. Sharypina T.A. Filosofsko-esteticheskaya kontseptsiya obraza Eleny v tragedii Gyete «Faust» i mifologicheskoy opere Gugo fon Gofmanstalya «Egipetskaya Elena» (K probleme tvorcheskikh skhozheniy) // Rossiyskiy gumanitarnyy zhurnal. Liberal Arts in Russia. T. 2. № 2. 2013. S. 154–162.
11. Sharypina T.A. Problema vzaimodeystviya vidov iskusstva v nemetskoy filosofsko-esteticheskoy mysli na rubezhe KhKh–KhKh vv. // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. 2010. № 4. S. 993–997.
12. Hofmannsthal H.V. Die Ägyptische Helena. Oper in zwei Aufzügen// Ausgewählte Werke. Leipzig, Insel-Verlag, 1975. (Tsitaty privodyatsya v perevode avtora raboty).