

ПРОБЛЕМА САМОПОНИМАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГАУПТМАНА НА ПРИМЕРЕ ПОЗДНЕЙ ДРАМЫ «ИФИГЕНИЯ В ТАВЛИДЕ»

Склизкова Алла Персневна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии Владимирского университета им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия, burelomy@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1481-1133>

Аннотация. В статье рассматривается творчество позднего Гауптмана в контексте проблемы самопонимания, связанного с непрерывным процессом творческого осмысления своих произведений, созданных ранее. Целью данной работы является выявление общемировоззренческой позиции Гауптмана, вытекающей из его антропологической логики. Этому соответствуют и задачи исследования: показать процесс становления новых форм субъективности в творчестве драматурга; обосновать внутреннее движение Гауптмана к самопониманию; подвергнуть пересмотру его драму «Ифигения в Авлиде», увидеть, как в недрах прежней художественной системы зарождается новая концепция бытия. В ходе анализа выявляются модернистские тенденции в творчестве Гауптмана, связанные с креативным процессом индивидуального сознания, – обновление, переработка и пересмотр впечатлений от прочитанных ранее художественных текстов собратьев по перу (в данном случае Платона, Я. Беме, З. Фрейда и Р. Хух) и перетолкование в связи с этим собственных произведений. Гауптман, расширяя свой горизонт исследования, наделяет богиню Гекату, речь о которой идет в его драме «Ифигения в Дельфах», творческой силой Эроса и представляет эти хтонические силы в произведении «Ифигения в Авлиде» как благое первоначало. Героиня, постигая данное первоначало в нерушимом единстве, проходит сложный путь духовного прозрения, обретает новое рождение – то бессмертие, мысли о котором бытуют в сознании пожилого писателя.

Ключевые слова: модерн, рефлексия, субъективность, самоисследование, переработка, обновление сознания, хтонические силы, Геката, Эрос.

Для цитирования: Склизкова А.П. Проблема самопонимания в творчестве Г. Гауптмана на примере поздней драмы «Ифигения в Авлиде» // Вестник Костромского государственного университета. 2024. Т. 30, № 1. С. 81–88. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-1-81-88>

Research Article

G.J.R. HAUPTMAN'S LATE DRAMA "IPHIGENIE IN AULIS" IN ASPECT OF MODERNIST DISCOURSE

Alla P. Sklizkova, Doctor of Philological Sciences, Professor of the Department of RiZF, Associate Professor, the Stoletovs Vladimir State University, Vladimir, Russia, burelomy@list.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1481-1133>

Abstract. The article examines the work of Gerhard Johann Robert Hauptmann in the context of the problem of self-understanding associated with the continuous process of creative comprehension of his works created earlier. The aim of this work is to identify the world-wide modernist position of Hauptmann, derived from his anthropological logic. The research tasks correspond to this: to show the process of formation of new forms of subjectivity in the dramatist's work; to substantiate Hauptmann's internal movement to self-understanding; to review his drama "Iphigenie in Aulis", to see how a new conception of being is emerging in the depths of the former artistic system. The analysis reveals the modernist tendencies in Hauptmann's work, associated with the creative process of individual consciousness – the renewal, reworking and redefinition of impressions from previously read texts of pen's colleagues (in this case Plato, Jakob Böhme, Sigmund Freud and Ricarda Huch) and the reinterpretation of their own works in this regard. Hauptmann, expanding his horizon of study, gives the goddess Hecate, whom his drama "Iphigenie in Delphi" is referred to, the creative power of Eros and presents these chthonic powers in the work "Iphigenie in Aulis" as a positive first. The heroine, having grasped this first principle in indestructible unity, passes a difficult path of spiritual enlightenment, acquires a new birth – the immortality the elderly writer thought in his consciousness.

Keywords: modern, reflection, subjectivity, self-study, processing, renewal of consciousness, chthonic forces, Hecate, Eros.

For citation: Alla P. Sklizkova. G.J.R. Hauptman's late drama "Iphigenie in Aulis" in aspect of modernist discourse. Vestnik of Kostroma State University, 2024, vol. 30, No. 1, pp. 81–88 (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2024-30-1-81-88>

Развивающаяся в немецком и русском литературоведении концепция модерна как макроэпохи [Аствацатуров 2020; Вольский 2020; Жеребин 2012; Kemper 2009; Habermas 1985; Bachmaier 1990; Vietta 2001], которая берет начало примерно с середины XVIII столетия, когда «необходимое условие для координации Я и мира переносится во внутренний мир личности» [Kemper: 12], и продолжается до сих пор, приобретая высокий статус парадигмы художественного сознания, позволяет поставить проблему самопонимания в творчестве Гауптмана. Она связана с весьма ощутимым моментом недосказанности в его художественных текстах, посредством чего писатель-модернист осуществляет непрерывное и безграничное творческое движение, касающееся зарождения художественной системы заново, непрестанно совершенствуя ее, осознавая свои прошлые тексты из горизонта нового времени. Под его пером вершится тот процесс, который С. Вьетта назвал аккумуляцией – накоплением и переработкой, поскольку «любая мысль требует инновации, и происходит модернизация внутри модерна» [Vietta: 42]. Подобный процесс аккумуляции тесно соприкасается с модернистским принципом самопонимания, поскольку благодаря ему вершится внутреннее становление писателя, трансформируется его индивидуальное сознание, развивается творческое свободное мышление, невольно требующее от художника слова приватной трансформации собственных творений. Соответственно, говоря о поздней драме «Ифигения в Авлиде», следует обратить внимание прежде всего на своеобразие того креативного действия, основной смысловой доминантой которого является постоянное обновление собственной точки зрения. Именно такое обновление, приводящее к расширению понятийного горизонта писателя, базируется на экзистенциальной потребности самопонимания. В одной из последних отечественных монографий 2020 года речь идет о наиболее актуальном сейчас антропологически ориентированном литературоведении, которое «стремится осмыслить происходящие перемены... обнаружить, что человек и его Я в сущности никогда не были постоянной величиной, бесконечно принимая все новые и новые облики» [Каминский: 478]. В этом плане можно говорить об антропологическом содержании текстов Гауптмана: писатель-модернист, стремясь к самопониманию, воспринимает созданные ранее собственные произведения как некое историческое прошлое, рассматриваемое в современности (на новом витке художественного творения) в контексте открытия для будущего. Современность, как пишет Ю. Хабермас о модерне, «предполагает прочтение сквозь призму культурной

установки», поскольку «теория модерна установила новое отношение современность – история. В модерне... настоящее с прошлым и будущим образуют подвижное единство» [Хабермас: 235].

Таким прошлым для Гауптмана становятся собственные тексты. Немецкий писатель становится сам для себя интерпретатором, постигает себя и выступает как собственный читатель. При этом он не просто продолжает личную традицию, но и осознает себя в рефлексивном отношении к ней. Доказательством является стремление Гауптмана сразу после завершения работы над «Ифигенией в Дельфах» писать продолжение и создавать драму «Ифигения в Авлиде» [Behl: 48]. Желая показать предпосылки того, что случилось с Ифигенией (по тексту драмы героиня, привезенная братом Орестом в Дельфы, покидает зримый мир и решает вернуться в чертоги Гекаты), немецкий художник слова обращается к достаточно известному эпизоду из античной мифологии – возведению Ифигении в Авлиде на жертвенный алтарь ради успеха в будущей войне с Троей. Вопрос о сходстве и различии Гауптмана с теми писателями, которых интересовала тема жертвоприношения Ифигении (Еврипидом, Корнелем, Гете, Гофмансталем), достаточно широко освещен в литературоведении [Voigt 1965; Sprengel 1984; Leppmann 1996; Santini 1998; Tempel 2010]. Действительно, Гауптман, намеренно избирая столь знакомый сюжет, вступает в общий литературный контекст с теми художниками слова, которые в своих творениях повествовали о несчастной дочери Агамемнона. Однако думается, что поиск точек пересечения и взаимоотталкивания немецкого драматурга с его собратьями по перу при всей несомненной важности решения данного вопроса не проясняет в полной мере тот путь самопонимания, на который он вступает в зрелые годы.

Дело в том, что Гауптман стремится расширить ту концепцию в отношении деяния Ифигении, которая сложилась лично у него в первой драме. Немецкий писатель, интерферируя с собственной концепцией, в то же время ее модернизирует. Для Гауптмана не может полностью сохранять значение тот тройственный принцип богини Гекаты, как в ее земной триаде (Деметра – Персефона – Геката), так и в лунной (Артемида – Геката – Персефона), который представлен им в качестве благого первоначала в драме «Ифигения в Дельфах»¹. Анализируя свой ранний текст, Гауптман сохраняет прежнюю мысль – слияние и контакт с Гекатой предполагают для индивида новое рождение, обретение им иного бытия, приватный вход в другую экзистенцию. Однако позиция Гауптмана меняется, благодаря глубокому процес-

су самопонимания зарождается новая поэтическая идея – в процессе работы над второй драмой о роде Атридов Гауптман начинает осознавать некую внутреннюю замкнутость, заложенную, с его точки зрения, в саму основу этого тройственного принципа. В нем, полагает немецкий драматург, очень незначительно или отсутствует вовсе то глобальное творческое начало, которое способно вызывать в душе субъекта радость и муку, восторг и боль, страдание и наслаждение. Таковым для Гауптмана является Эрос. Поэтому Гауптман наполняет тройственное первоначало богини Гекаты архетипическим трехуровневым принципом Эроса: детской игривостью, юношеской силой, зрелой мудростью. Они, сросшиеся воедино в душе индивида, помогают ему обрести то бессмертие, мысли о котором всегда довели в сознании немецкого художника слова и наиболее усиливаются в его поздние годы.

Гауптман, размышляя о неизбежности смерти, подчеркивает, что она «заставляет отклониться от богатств жизни, хотя и смерть – две категории времени, только одна зримая, а другая невидимая» [Hauptmann 1980: 97]. Однако, с точки зрения писателя, «тот, кто хочет жить дальше, должен претерпеть смерть, тогда границы мира раздвигаются, тайна бытия охватывает человека» [Hauptmann 1980: 40]. Гауптман убежден в существовании «другой действительности, которая нигде и никем не зафиксирована» [Hauptmann 1980: 233], но именно это убеждение позволяет ему прийти к мысли, что «есть противовес тому, что умирает» [Hauptmann 1980: 278].

Как видно, интенция писателя направлена на осмысления понятий Эроса и Танатоса, вернее Анти-танатоса. Очевидность общего контекста с теорией З. Фрейда, который пытался «разрешить загадку жизни посредством принятия этих борющихся между собой испокон веков влечений» [Фрейд], позволяет при этом вести речь о несколько иной установке Гауптмана. Фрейд, размышляя об Эросе и Танатосе, объединяет их посредством ключевого слова «влечение» – влечение к жизни и влечение к смерти, полагая при этом, что «принцип удовольствия находится в подчинении у влечения к смерти», поскольку «цель жизни и есть смерть» [Фрейд]. Между тем Г. Маркузе совершенно прав, утверждая, что в концепции Фрейда доминирует именно Эрос, он является «инстинктом, который поддерживает жизнь» [Маркузе]. Действительно, австрийский психоаналитик в целом рассуждает именно о бытии, проблемы небытия и некоего иного существования находятся вне поля его зрения. По Фрейду, индивид бессознательно стремится как к Эросу, так и к Танатосу, однако подобное стремление овладевает личностью именно во время и в процессе его существования. За его грань Фрейд в целом не заглядывает.

Однако эта грань чрезвычайно волнует Гауптмана. Показательно, что он входит с Фрейдом в общее текстовое поле – для объяснения природы Эроса обращается к трактату Платона «Пир», но избирает для осмысления другой пример. Фрейда интересуют рассуждения об Эросе героя Аристофана, говорящего о влечении каждого человека к своей второй половинке, которые «не хотят ни на минуту отойти друг от друга и остаются неразлучными на всю жизнь» [Платон: 322]. Что касается Гауптмана, то для него важны мысли об Эросе, высказанные героем Федром. Он подчеркивал древнейшую природу бога Эрота, рожденного из Хаоса вместе с Геей, ссылаясь при этом на «Теогонию» Гесиода: «Прежде был Хаос, а потом широкогрудая Гея, всех безопасное лоно, и Эрот» [Платон: 306]. Вот тот пункт, который позволяет выявить мировоззренческую позицию Гауптмана, увидеть ее специфику в контексте с размышлениями писателя о бессмертии.

Платон для Гауптмана знаковый автор. Немецкий писатель выделяет его из всех греческих философов, восхищается им, «диалоги Платона проносятся в глубине души, как буря и ураган» [Hauptmann 1980: 458]. Для Гауптмана чрезвычайно важна мысль о древнейшем происхождении бога любви, высказанная Федром – героем диалога Платона «Пир». Эта мысль сопрягается в сознании драматурга с концепцией Я. Беме, произведение которого «Mysterium Magnum» непрестанно перечитывает Гауптман во время работы над драмой об Ифигении. Немецкий писатель чувствует внутреннюю потребность постоянно обновлять свои впечатления от книги Беме, утверждая заново в своей мысли о «божественном откровении, которое окружает человека» [Behl: 141]. Подобное откровение есть, считает Гауптман, «одушевление и одухотворение. Таков и Эрос, без которого нет движения, нет творения» [Behl: 142]. Следует отметить, что Беме не говорит непосредственно об Эросе, но понимает Mysterium Magnum как Хаос, проистекающий из Вечности и являющийся причиной Огня, который есть пламенеющая Любовь [Беме]. Именно данное положение Беме переосмысливает Гауптман. Он подразумевает под пламенеющей Любовью именно Эроса, одухотворенного Вечностью и рожденного Хаосом. В результате концепция Беме в сознании Гауптмана тесно смыкается с размышлениями героя Платона о хтоническом происхождении Эроса. Это дает писателю возможность увидеть тесную связь богини Гекаты с Эросом, воспринять их вместе как источник первоначальности и «хтонической мудрости, который раскрывается из души самой земли» [Hauptmann 1980: 152]. Новое рождение индивида, его переход в иное бытие становится возможным, когда личность, понимая и принимая законы и веления Гекаты, осознает в себе силу Эро-

са. Гармоническое сочетание в душе субъекта Эроса и Гекаты как двух древнейших хтонических сил приводит к тому бессмертию, в которое столь хочется верить Гауптману.

Именно об этом идет речь в драме Гауптмана «Ифигения в Авлиде». В литературоведении изначально возник вопрос: почему Ифигения добровольно принимает смерть на алтаре? Ответы в целом даются на основании трактовки темы искупления и жертвенности: героиня желает спасти род Атридов от проклятия [Santini: 23], мечтает о будущем процветании Эллады [Leppmann: 25], она является жертвой бездушного мира [Нипа], Ифигения позволила темным силам завладеть собой, поэтому ее смерть неизбежна [Холмогорова: 153]. Подобные предположения кажутся весьма сомнительными потому, что они ориентированы на внешнюю канву известного мифологического сюжета, который Гауптман кладет в основу своей драмы – Агамемнон должен возвести свою дочь на алтарь смерти, она принимает свою участь. Думается, ответ следует искать на большей глубине, за пределами его формального содержания. Анализ авторской стратегии, связанной с глубоким внутренним процессом самопонимания, позволяет пересмотреть устоявшиеся в литературоведении трактовки.

Следует иметь в виду, что Гауптман еще в ранний период творчества подчеркивал свое резко отрицательное отношение к самой идее жертвенности, особо указав в драме «Бедный Генрих» („Der arme Heinrich“, 1902) на ее ненужность и, главное, бессмысленность. Желание девушки Оттегебе пожертвовать своей жизнью ради избавления от проказы рыцаря Генриха не спасает, а, напротив, наносит ему моральный урон, приводит к нравственной деградации. В поздней драме «Ифигения в Авлиде» в полной мере сохраняется убеждение немецкого художника слова о недопустимости подобного подвижничества. Такое убеждение кажется ему явным и устойчивым, не требующим дальнейшего осмысления. Писательские ориентиры и мировоззренческие критерии Гауптмана полностью сформированы, следовательно, они не могут наполнить внутренним смыслом поздний текст писателя. В связи с этим представляется более верной точка зрения Т. Шарыпиной, которая, хотя и подчеркивает интерес писателя к проблемам возмездия и искупления, считает, что мир и род Атридов, запятнавших себя кровавыми деяниями, спасти невозможно [Шарыпина].

Думается, что решение вопроса о добровольной смерти Ифигении на алтаре связано со спецификой сознания героини, что под пером писателя поэтически воплощается посредством «знаковых процессов модерна – прорыв в мир бессознательного, интерес к глубинным («ночным») пластам человеческой психики» [Аствацатуров: 7]. Таковыми и являются по-

степенное постижение Ифигенией хтонической силы Гекаты и Эроса, сопоставление и одновременное противопоставление их силе Танатоса. Можно говорить о нескольких этапах подобного постижения.

На первом из них Ифигения показана Гауптманом как радостная девушка, сердце которой открыто для любви, радости и счастья. Она боготворит отца, в восторге от встречи с ним, он представляется героине властелином мира, исполненным любви („der voll Liebe ist“) [Hauptmann 1962: 282]. Бытие ее лучезарно и светло, девушке кажется, что ничто не может омрачить ее ликующую душу: обожаемый отец рядом, вскоре она сочетается браком с Ахиллом, которого пылко и страстно любит. Однако чем сильнее праздничное настроение Ифигении, тем мощнее становится ее отчаяние: отец отталкивает дочь, велит возвращаться назад, бракосочетание с Ахиллом не может состояться. Она чувствует, что почва уходит из-под ног („da mir der Boden nicht nur unterm Fuß versank“) [Hauptmann 1962: 285]. Мир, доселе столь прекрасный, неожиданно в один миг стал иным – страшным и жутким. Ифигения, пребывая на вершине счастья, погружается в бездну отчаяния, осознавая в этот момент, что прежняя жизнь не просто рухнула, а была иллюзией, все ее прошлое существование оказалось призрачным, обманчивым, фантомным. Не случайно она говорит, что не может прийти в себя, как ей советует Клитемнестра, поскольку отныне Ифигения не знает, кем была и кем будет („Ich weiß nicht, wer ich war noch bin“) [Hauptmann 1962: 285]. Отныне героиня утратила свое Я, в душе ее возникла экзистенциальная потребность обретения Я иного. Только светлой силы Эроса, его первого принципа – детской игривости, направленной как на чувство к отцу, так и на Ахилла, – оказывается недостаточно. Ифигении отныне важно понять силу и мощь Эроса вкупе с силой древней богини Гекаты.

Подобное понимание очень медленно приходит к девушке. На втором этапе она, будучи героиней модерна, должна прийти к ясности относительно себя иной, выработать в себе те понятия, которые ранее не волновали ее юную душу. Такой процесс, как показывает Гауптман, сложен и в высшей степени болезнен. Не случайно писатель, подчеркивая преобразования, вершащиеся в сознании героини, представляет их в качестве физического недомогания – Ифигения чувствует себя больной, ее пронзает ледяная дрожь, ее знобит, челюсти стучат, как на морозе („macht im Frost mir meine Kiefer klappern“) [Hauptmann 1962: 293]. Однако столь явные внешние симптомы являются и причиной, и следствием сильнейшего внутреннего нервного напряжения и потрясения. Не даром Ифигения говорит кормилице, что ощущает себя больной именно с тех пор, как увидела отца („Seit wir den Vater sahen, bin ich krank“) [Hauptmann 1962:

293]. Ифигения отзывается о себе как о сироте, считает, что стала грузом для всех дорогих ей людей, не знает, куда ей теперь идти („Wo soll ich hin? Ich war des Vaters Liebling, und die Mutter nahm liebevoll immer wieder mich ans liebevoll immer wieder mich ans Herz, und plötzlich ist's, als wär ich eine Waise und allen ringsum nur noch ein Last“) [Hauptmann 1962: 323].

Авторская мысль не высказывается прямо, а преподносится в виде поэтических образов, главным из которых становится сиротство (Verwaissung). Его ощущение заставляет Ифигению отгородиться от видимого мира, в котором, как она сама считает, ей нет больше места. Гауптман так организует текст, что становится ясно – иное Я героиня обретает, когда краски видимого мира поблекли для нее. Переживание сиротства способствует смене ракурса восприятия – окружающее бытие представляется фантомным, в свою очередь призрачный доселе мир принимает зримые очертания и материализуется перед взором Ифигении в виде диска Артемиды – Селены – Гекаты („Bis tief ins Mark durchdringen Eisesschau mir... auch meine Augen die Scheibe treffen, welche Artemis am nächtigen oder Morgenhimmel rollt“) [Hauptmann 1962: 293].

Ифигения предстает под пером Гауптмана как творец нового для нее мира. Он был и существовал ранее независимо от Ифигении, но именно сейчас воочию раскрылся перед ней, приобрел особый смысл. Подсознательно героиня понимает, что должна не только преодолеть свое сиротство, которое разрушило ее личность, но и обрести новый кров, благодаря которому произойдет восстановление ее индивидуальной значимости. Таким кровом стали для Ифигении чертоги богини Гекаты, что было подчеркнуто Гауптманом в первой драме – «Ифигения в Дельфах», в ней героиня уже личность состоявшаяся. Во второй драме – «Ифигения в Авлиде» – она только становится личностью. Такой путь становления связан, как показывает Гауптман, со сложным субъективным процессом, касающимся движения вперед – к чему-то новому, трудному, мучительному и болезненному. Движение вперед для Ифигении – это движение к Эросу, понятие которого в драме Гауптмана не просто применяется, а подвергается рассмотрению. Эрос, как показывает писатель, связан и с разрывом Я, и с новым его открытием. Эрос – это, писал Гауптман, «вечный процесс постижения себя самого, когда человек находится в состоянии нервного срыва, жуткой душевной боли, приходит к внутреннему конфликту» [Hauptmann 1978: 189]. Но одновременно Эрос – это и «раскрепощение человека, обретение им духовной свободы» [Hauptmann 1978: 280]. Поэтому все произведение Гауптмана может прочитываться как потеря Эроса, его поиск и попытка его открытия заново.

Такое открытие вершится путем постижения сущности Ахилла, который для Ифигении изна-

тельно принадлежал другому миру. Ахилл, полагает героиня драмы, смирился со смертью, отдал себя в ее власть, поэтому и стремится к битве („...wenn der todgeweihte Held dem Tod sich weihnt <...> Er strebt dem Schlachtgetümmel zu“) [Hauptmann 1962: 299]. Интересный нюанс состоит в том, что героиня начинает говорить об Ахилле и старается его понимать с того момента, когда она сама ощутила бытие хтонической Гекаты. Гауптман писал, что благодаря Эросу «мир поворачивается к человеку другим лицом» [Hauptmann 1976: 155], поскольку «стрелы Эроса создают другую действительность» [Hauptmann 1976: 202]. Эта действительность – мир ночи – пугает Ифигению, героиней овладевает ужас („Sie fährt in einem starken Schreck zusammen“) [Hauptmann 1962: 298]. Однако мир дня не менее страшен для нее, свет, который ее окружает, кажется Ифигении тусклым воздухом Гадеса („...was seit Tagen mich umgibt, ist selber im Lichte trübe Hadesluft“) [Hauptmann 1962: 322]. В окружающей привычной действительности нет Эроса, он потерян для Ифигении. Она раскрывает для себя иное бытие Эроса – в ночи, в хтонической темноте. Мир смерти является для Ифигении миром жизни, миром Эроса.

Именно поэтому Ифигения готова погибнуть на алтаре, такова ее собственная воля („Das aber ist mein eigener Wille nun!“) [Hauptmann 1962: 340], она хочет умереть за Элладу („Ich will für Hellas auf der Altar sterben!“) [Hauptmann 1962: 353]. Вся Эллада для Ифигении заключена в одном Ахилле, связана только с его именем, он сражается ради Эллады и падет в битве ради нее. Ифигения готова последовать за ним, эта истина теперь приоткрылась для нее. Она не знает, что ей дает ощущение подобной истины – смерть или воскресение, ей только ясно, что само это познание и есть устремленность к божеству („Solche Wahrheit heißt sterben oder auferstehn aus Menschenenge jauchzend in die Gottheit“) [Hauptmann 1962: 341]. Однако сама эта устремленность связывается для Ифигении с иной жизнью, с иным бытием, которое есть противовес смерти. Таково познание Ифигенией второго принципа Эроса – его юношеской силы, которая позволяет героине стремиться к смерти и в то же время стараться преодолеть ее.

Третий этап связан для Ифигении с попыткой признания зрелой мудрости Эроса. Это самый тяжелый этап, поскольку он, как показывает Гауптман, касается перехода Ифигении в другую действительность – в Ничто. Ничто – Ungrund – ключевое понятие Я. Беме, которое раскрывается в «Mystetium Magnum». По Беме, Ничто – это бог, покоящийся в темноте и рождающий Нечто. Ungrund – бездна, основание мироздания, оно не имеет измерений, стремится быть явленным и, следовательно, воплощает деятельное Начало, которое ни свет, ни тьма,

ни добро, ни зло – Ничто! [Беме]. Гауптман в поздний период непрестанно перечитывает «Mystetium Magnum» Беме и, отталкиваясь от него, создает свою концепцию Ничто. Оно становится у Гауптмана всеохватывающим понятием первобытности, ее великой мистерией [Hauptmann 1908: 148], которая, с точки зрения драматурга, и есть «нереальность реально-сти» (Unwirklich – wirklichen) [Hauptmann 1908: 125], «хтоническая мудрость» (Chthonischen Weisheit), являющаяся «первоисточником всего сущего, душой самой земли» [Hauptmann 1908: 152].

Гауптман, «поэтически воплощая в образе Ифигении концепцию Я. Беме» [Behl :135], особенно подчеркивает, что Ифигения, погружаясь в Ничто, заново рождается в Вечности, где она «ни ребенок, ни старуха, ни человек, ни бог» („Von nun an bin ich weder Kind noch Greis, noch Menschen noch Gott ein Nichts“) [Hauptmann 1962: 366]. Вступление в Ничто лишает личность тех качеств, показывает Гауптман, которые столь важны в сущностном бытии. Отказ от них сложен и мучителен, однако лишь осознание необходимости такого отказа позволяет личности вступить за пределы, границу видимого и невидимого, зримого и незримого, за грань жизни и смерти, иными словами, разрушить себя и восстановить себя, миновать Танатоса и обрести Эроса в хтонической темноте царства Гекаты.

Гауптман подробно рисует процесс перехода в Ничто. Ифигения, измученная душевными переживаниями, объявившая прилюдно о своей готовности взойти на жертвенный алтарь, продолжительное время находящаяся в состоянии нервного срыва, предстает в последнем действии как человек, практически полностью выключенный из жизни. Гауптман дает важную ремарку: «Ифигения кажется совершенно блуждающей в ночи» („Sie erscheint durchaus nachtwandlerisch“) [Hauptmann 1962: 362]. Характерно, что Гауптман, описывая состояние девушки, вводит не союз «как» (als), что могло бы показаться более логичным, а употребляет наречие «совершенно, вполне» (durchaus). Это чрезвычайно существенно – Ифигения не «как будто» блуждает в ночи, а погружена во тьму на самом деле, полностью захвачена ею. Показательно, что Гауптман использует прилагательное „nachtwandlerisch“ – лунатический, а не существительное „Nachtwandler“ – лунатик. Столь родственные слова, теснейшим образом связанные со словом „Nacht“ – ночь, представляются в драме Гауптмана если и не противоположными, то в достаточной мере отдаленными друг от друга. Странствия лунатика в ночи носят временный характер, тогда как лунатическое блуждание – показатель глубочайшего погружения в ночь, такого, какое выходит за пределы обычного сна. Под пером Гауптмана возникает понятие ночи как состоя-

ния души, того, которым объята сейчас его героиня. Ее движения крайне медленны, руки вытянуты вперед („Sie ist sehr langsam mit vorgestreckten Händen geschritten“) [Hauptmann 1962: 362]. Становится понятно, что она плохо ориентируется в окружающем пространстве, пространстве дня, из которого уже вытолкнута, изъята. Все речи и действия Ифигении истекают из ночной сферы („Alles, was sie tut und sagt, geschieht im Traum“) [Hauptmann 1962: 362], сферы сна, куда отныне устремляется ее сознание.

Ифигения предстает в драме Гауптмана в качестве сомнамбулы, о чем драматург размышляет в поздние годы, перечитывая заново книги Р. Хух. Ее трактовка сомнамбулизма как «высочайшей ступени духовного развития, когда познание приобретает небывалую глубину и пророческую значимость» [Huch: 108], чрезвычайно близка Гауптману. Он наделяет героиню своей поздней драмы не только способностями предвидения будущего, но и возможностью достаточно ясно и логично оценивать ситуацию в целом.

Такое понимание приходит к Ифигении. Не случайно она смотрит на Ахилла с позиции вечности („Ich schaue dir mit ewigen Blicke nach“) [Hauptmann 1962: 363] и видит огонь, сияющий вокруг возлюбленного („O heiliger Feuerglanz, der um dich strahlt“) [Hauptmann 1962: 363]. Она сама сходным образом в темноте склепа окутана спасительным огнем („Die Gruft ist finster, doch im heiligen Feuer“) [Hauptmann 1962: 365], о чем, выпрямляясь, царственно говорит („Sie reckt sich auf, königlich“) [Hauptmann 1962: 365]. Mysterium Magnum Я. Беме как жизнь Огня, который есть пламенеющая Любовь, становится под пером Гауптмана мистерией Эроса, порожденного хтонической тьмой и пылающего в ней.

Такая огненная тьма и есть, по Гауптману, новое рождение индивида, новое обретение своего Я. Ифигения одерживает победу над собой прежней, победу над пространством земного мира, отчасти победу над своим страхом перед окончательным переходом в незримое бытие. В него Ифигению увлекают три женщины – жрицы Гекаты, окутывая ее в танце большим черным платком. Трансформация тройственного принципа Гекаты (жизнь – рождение – смерть), принятая Гауптманом в драме «Ифигения в Дельфах» (рождение – смерть – рождение), получает материальное воплощение во второй драме – «Ифигения в Авлиде» – в виде трех жриц, уносящих героиню в хтоническую тьму, в которой пылает огонь Эроса.

Итак, стремление Гауптмана к самопониманию проявляется в первую очередь в непрестанном обновлении мировоззренческой позиции, поэтически репрезентированной ранее в его собственных текстах. Драматург, осознавая свои художественные творения как некое историческое прошлое, становится интерпретатором себя самого. Выступая для себя

собственным читателем, ставя себя в рефлексивное отношение к личной поэтической традиции, Гауптман в поздние годы вступает на тот путь самоисследования, благодаря которому происходит не только интерференция с личной концепцией, но и ее одновременная модернизация.

В драме «Ифигения в Авлиде» расширение понятийного горизонта писателя происходит за счет придания деяниям героини, о которой он повествовал в «Ифигении в Дельфах», нового содержания. Гауптман во втором произведении добавляет к тройственному принципу Гекаты (рождение – смерть – рождение), представленному им в первом тексте, тройственный принцип Эроса (игривость – мощь – зрелость). Постигание индивидом двух хтонических основ в качестве благого первоначала, одухотворенных Вечностью и рожденных Хаосом, сопряжение их в душе выводят на ту дорогу бессмертия, мысли о котором бытуют в сознании пожилого писателя.

Примечания

¹ Склизкова А.П. Диалог Г. Гауптмана с античностью. Поздняя драма «Ифигения в Дельфах» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2023. Т. 15, вып. 3. С. 145–154. <https://doi.org/17072/2073-6681-2023-3-145-154>

Список литературы

Аствацатуров А.Г. Герменевтическая прелюдия // Человек эпохи модерна в немецкоязычной культуре: сб. ст. Москва: Директ Медиа, 2020. С. 14–57.

Беме Я. *Mysterium Magnum*. URL: <https://archive.org/details/mysteriummagnum0001bohml> (дата обращения: 23.01.2022).

Вольский А.Л. Homo aestheticus и проблема гениальной личности // Человек эпохи модерна в немецкоязычной культуре: сб. ст. Москва: Директ Медиа, 2020. С. 180–229.

Жеребин А.И. От Виланда до Кафки. Санкт-Петербург: Изд-во им. Новикова, 2012. 475 с.

Каминский Ю.В. Литература и литературоведение в антропологическом аспекте // Человек эпохи модерна в немецкоязычной культуре: сб. ст. Москва: Директ Медиа, 2020. С. 472–480.

Кемнер Д. Гете и проблема индивидуальности в культуре эпохи модерна. Москва: Языки славянской культуры, 2009. 384 с.

Маркузе Г. Эрос и цивилизация. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/frankfurtskaja_shkola/markuze-eros-tsvivilizatsiya-frejda (дата обращения: 09.03.2023).

Нуня Т.С. Античный цикл драм Герхарта Гауптмана: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва: МПГУ, 2001. 16 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000331105/ (дата обращения: 13.12.2022).

Платон. Диалоги // Пир. Санкт-Петербург: Азбука – классика, 2008. С. 297–361.

Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. URL: <https://puzyrevv.ru/sites/default/files/3.Фрейд%20По%20ту%20сторону%20принципа%20удовольствия.pdf> (дата обращения: 09.08.2023).

Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/habermasfilosof_diskurs_o_monerne-2003-81.pdf (дата обращения: 16.02.2022).

Холмогорова И. Г. Гауптман. Драма заката. Москва: ГИТИС, 2012. 224 с.

Шарыпина Т.А. Драматургия позднего Г. Гауптмана и новый взгляд на немецкую литературу XX века. Н. Новгород: НГУ, 2010. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/sharypina-dramaturgiya-pozdnego-gauptmana.htm> (дата обращения: 11.11.2022).

Aretz Susana. Der Opferung der Iphigenia in Aulis. URL: <https://www.perlego.com/book/725482/die-opferung-der-iphigenia-in-aulis-pdf> (access date: 11.12.2022).

Bachmaier H. Paradigma Moderne. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publischen Company, 1990, 278 p.

Behl C.F.W. Wege zu G. Hauptmann Coslar – zwiesprache mit G. Hauptmann. München, 1949, 427 S.

Hauptmann G. Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimer, Fischer Verlag, 1980, 901 S.

Hauptmann G. Das Buch der Leidenschaft. Berlin, Fischer Verlag, 1976, 450 S.

Hauptmann G. Griechische Frühling. Berlin, Fischer, 1908, 226 S.

Hauptmann G. Iphigenie in Aulis. Ausgewählte Werke in acht Bänden. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962, B. IV, S. 273-373.

Huch R. Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig, H. Haessel, 1902, 324 S.

Kemper D. Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode. Germanistische Jahrbuch GUS „Das Wort“. Hrsg. Von M. Vollstedt im Auftrag des DAAD. Moscow, 2003, pp. 161-202.

Leppmann W.G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Bern, Scherz Verlag, 1996, 415 S.

Santini D.G. Hauptmann zwischen Moderne und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden – Tetralogie. Berlin, Erich Schmidt, 1998, 173 S.

Sprengel P. Die Wirklichkeit der Mythen. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann. Berlin, S. Steineke, 1984, 230 S.

Tempel B. Ein Versuch über G. Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis. Dresden, Thelem, 2010, 284 S.

Vietta S. Ästhetik der Moderne. München, Wilhelm Fink Verlag, 2001, 329 S.

Vietta S. Die literarische Moderne. Stuttgart, Metzler, 1992, 361 S.

Voigt F. Hauptmann und die Antike. Berlin, E. Schmidt, 1965, 291 S.

References

Astvazaturov A.G. *Germevenicheseskaja Preljuziya* [Hermeneutical prelude]. *Chelovek epokhi moderna: germevenitika sub'ekta v nemezkoyazychnoj kulture XVIII–XX vekov* [A man of the Modern era in German-speaking culture]. Moscow, Berlin, Direkt – Media Publ., 2020, pp. 14–36. (In Russ.)

Bome Ya. Mysterium Magnum. URL: <https://archive.org/details/mysteriummagnum0001bohml> (access date: 23.01.2022) (In Russ.)

Frejd S. *Po tu storonu prinzipa udovol'stviya* [Beyond the pleasure principle]. URL: <https://puzyrev-a-v.ru/sites/default/files/3.Фрейд%20По%20ту%20сторону%20принципа%20удовольствия.pdf> (access date: 09.08.2023) (In Russ.).

Kaminskij Yu.B. *Literatura i literaturovedenie v antropologicheskom aspekte* [Literature and literary studies in the anthropological aspect]. *Chelovek epokhi moderna: germevenitika sub'ekta v nemezkoyazychnoj kulture XVIII–XX vekov* [A man of the Modern era in German-speaking culture]. Moscow, Berlin, Direkt – Media Publ., 2020, pp. 472–480. (In Russ.).

Kemper D. *Hjote i problema individual'nosti v kulture epokhi modernna* [Goethe and the problem of individuality in the culture of the Modern era]. Moscow, Yasyki slavyanskoi kultury Publ., 2009, 384 p. (In Russ.).

Khabermas Yu. *Philosophskij diskurs o moderne* [Philosophical discourse on Modernity]. URL: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/habermas-filosof_diskurs_o_monerne-2003-81.pdf (access date: 16.02.2022). (In Russ.).

Kholmogorova I. *G. Hauptmann. Drama zakata* [Hauptmann. Sunset Drama]. Moscow, Gitis Publ., 2012, 221 p. (In Russ.).

Markuse H. *Eros i zivilisazija* [Eros and Civilization]. URL: https://platona.net/load/knigi_po_filosofii/frankfurtskaja_shkola/markuze-eros-tsivilizatsiya-frejda (access date: 09.03.2023) (In Russ.).

Nipa T.S. *Antichnyj zikl dram G. Hauptmana*: diss. kand. filol. nauk [The Ancient drama Cycle by Gerhart Hauptman: PhD thesis]. Moscow, 2001, 16 p. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000331105/ (access date: 13.12.2022) (In Russ.).

Platon. *Gialogi* [Dialogues]. Pir. Sankt-Peterburg, Isdatel'skij Dom. Asbuka – klassika Publ., 2008, pp. 297–361 (In Russ.).

Sharypina T.A. *Dramaturgija pozdnego G. Hauptmana i novyj vzgljad na nemezkiju literaturu XX veka* [The Dramaturgy of the late G. Hauptmann and a new look at the German literature of the XX century]. N. Novgorod, 2010. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/ar>

ticles-germaniya/sharypina-dramaturgiya-pozdnego-gauptmana.htm (access date: 11.11.2011). (In Russ.).

Vol'ckij A.L. *Homo aestheticus i problema genial'noj lichnosti* [Homo aestheticus and the problem of the genius personality]. *Chelovek epokhi moderna: germevenitika sub'ekta v nemezkoyazychnoj kulture XVIII–XX vekov* [A man of the Modern era in German-speaking culture]. Moscow, Berlin, Direkt – Media Publ., 2020, pp. 180–229. (In Russ.).

Zherebin A.I. *Ot Vilanda do Kaphki* [From Wieland to Kafka]. St. Petersburg, Isd-vo Novikova Publ., 2012, 475 p. (In Russ.).

Aretz Susana. Der Opferung der Iphigenia in Aulis. URL: <https://www.perlego.com/book/725482/die-opferung-der-iphigenia-in-aulis-pdf> (access date: 11.12.2022).

Bachmaier H. *Paradigma Moderne*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publischen Company, 1990, 278 p.

Behl C.F.W. *Wege zu G. Hauptmann Coslar – zwiesprache mit G. Hauptmann*. München, 1949, 427 S.

Hauptmann G. *Abenteuer meiner Jugend*. Berlin und Weimer, Fischer Verlag, 1980, 901 S.

Hauptmann G. *Das Buch der Leidenschaft*. Berlin, Fischer Verlag, 1976, 450 S.

Hauptmann G. *Griechische Frühling*. Berlin, Fischer, 1908, 226 S.

Hauptmann G. *Iphigenie in Aulis*. Ausgewählte Werke in acht Bänden. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962, B. IV, S. 273–373.

Huch R. *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Leipzig, H. Haessel, 1902, 324 S.

Kemper D. *Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode*. Germanistische Jahrbuch GUS „Das Wort“. Hrsg. Von M. Vollstedt im Auftrag des DAAD. Moscow, 2003, pp. 161–202.

Leppmann W.G. *Hauptmann. Leben, Werk und Zeit*. Bern, Scherz Verlag, 1996, 415 S.

Santini D.G. *Hauptmann zwischen Moderne und Tradition: neue Perspektiven zur Atriden – Tetralogie*. Berlin, Erich Schmidt, 1998, 173 S.

Sprengel P. *Die Wirklichkeit der Mythen*. Untersuchungen zum Werk G. Hauptmann. Berlin, S. Steinecke, 1984, 230 S.

Tempel B. *Ein Versuch über G. Hauptmanns künstlerisches Selbstverständnis*. Dresden, Thelem, 2010, 284 S.

Vietta S. *Ästetik der Moderne*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2001, 329 S.

Vietta S. *Die literarische Moderne*. Stuttgart, Metzler, 1992, 361 S.

Voigt F. *Hauptmann und die Antike*. Berlin, E. Schmidt, 1965, 291 S.

Статья поступила в редакцию 18.12.2023; одобрена после рецензирования 06.02.2024; принята к публикации 08.02.2024.

The article was submitted 18.12.2023; approved after reviewing 06.02.2024; accepted for publication 08.02.2024.