

Научная статья

5.9.2. Литературы народов мира

УДК 821(430).09"20"

EDN VLWWDK

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-1-100-109>

## ПРОБЛЕМА СУДЬБЫ И СВОБОДЫ ВОЛИ В ДРАМЕ Г. ГАУПТМАНА «ИФИГЕНИЯ В ДЕЛЬФАХ»

**Склизкова Алла Персиевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии, Владимирский государственный университет имени А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия, [burelomy@list.ru](mailto:burelomy@list.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1481-1133>

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме перетолкования Гауптманом собственных взглядов, касающихся проблемы судьбы и свободы воли, что бросает свет на общую проблематику модерна, связанную с вечным процессом креативного становления личности. Этому соответствуют и цели работы: обосновать ведущую роль антропологических закономерностей в эпоху модерна; раскрыть динамику становления Гауптмана на основании комментирования его теоретических и художественных произведений; осмыслить в этом плане преодоление судьбы и обретение свободы героиней поздней драмы «Ифигения в Дельфах». В ходе анализа было выявлено, что в позднем творчестве у Гауптмана сохраняются прежние воззрения касательно рокового предначертания, которое лишается реального бытия и переключается в сферу чувств. При этом обращается особое внимание на пересмотр писателем романтической концепции, в которой главным теперь становится для него идея бессмертия, заключающаяся в преодолении границ видимого мира. Именно с этих позиций раскрывается образ Ифигении. Она, стремясь к самопониманию, к становлению своей личности, отрекается от мира олимпийцев, в котором жертвенность и богобоязненность является нормой, и добровольно возвращается в чертоги Гекаты, поскольку именно в них обретает новое бессмертное существование. Делается вывод о рождении новой личности через осмысление собственной экзистенции, отказ от догматических представлений, от власти рока делает индивида свободным, сильным и непокоренным никем и ничем.

**Ключевые слова:** переосмысление, модернизация, роковое предначертание, олимпийцы, жертва, судьба, воля, возвеличение личности, обретение.

**Для цитирования:** Склизкова А.П. Проблема судьбы и свободы воли в драме Г. Гауптмана «Ифигения в Дельфах» // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29, № 1. С. 100–109. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-1-100-109>

Research Article

## PROBLEMS OF FATE AND FREE WILL IN HAUPTMANN'S "IPHIGENIA IN DELPHI" DRAMA

**Alla P. Sklizkova**, Doctor of Philological Sciences, Professor in the Department of Russian and Foreign Philology, Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs, Vladimir, Russia. [burelomy@list.ru](mailto:burelomy@list.ru), <https://orcid.org/0000-0002-1481-1133>

**Abstract.** The article is devoted to the problem of Gerhart Johann Robert Hauptmann's interpretation of his own views concerning the problem of fate and freewill, which sheds light on the general problem of modern, connected with the eternal process of creative personality, formation. The objectives of the work correspond to this: to substantiate the leading role of anthropological patterns in the Art Nouveau era, to reveal the dynamics of G.Hauptmann's formation on the basis of commenting his theoretical and artistic works, to reflect in this respect the overcoming of fate and gaining freedom by the heroine of the late drama "Iphigenia in Delphi". In the course of the analysis, it was revealed that in his later work, G.Hauptmann retains the same views on the fatal predetermination deprived of real being, and he switches to the sphere of feelings. In this case, special attention is paid to the author's revision of the romantic concept, in which the idea of immortality, transcend the borders of the visible world, became the main one for the said writer. It is from these positions that Iphigenia's image is revealed. Seeking self-understanding and identity, she renounces the Olympian world, in which sacrifice and fear of gods is the norm, and she voluntarily returns to Hecate's Palace, as it is in them that a new immortal existence takes place. The conclusion is made about the birth of a new personality through the conception of one's own existence, the rejection of dogmatic conceptions from the power of the doom makes the individual free, strong and unbroken by anything or anybody.

**Keywords:** rethinking, modernisation, fateful destiny, Olympians, sacrifice, destiny, will, personal exaltation, acquiring

**For citation:** Sklizkova A.P. Problems of fate and free will in Hauptmann's "Iphigenia in Delphi" drama. Vestnik of Kostroma State University, 2023, vol. 29, № 1, pp. 100–109. (In Russ.). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2023-29-1-100-109>

С самого начала в литературоведении сложилось мнение о том, что идея жертвенности и рокового предначертания героини доминирует в драме Г. Гауптмана «Ифигения в Дельфах». Еще Михаэлис (Michaelis) в 1962 году задается вопросом, приводит ли смерть Ифигении к спасению мира, на что он дает положительный ответ. Михаэлис считает, что «в основе трагедии заложена мысль Гауптмана о цикличности мирового развития, сфера темной Гекаты, куда вынуждена вернуться героиня, может в будущем вновь привести к господству светлого Аполлона» («Das zyklische Weltverständnis, das Hauptmanns Tragödienschluß zugrunde liegt, umfaßt beide Deutungen. Ein neuer Umlauf des Schicksalsrades kann aber die Sphäre Hekates wieder zur Herrschaft Apollo führen. <...> ...Das Humanität überhaupt im der Welt möglich werden kann») [Michaelis: 300]. Ф. Фойгт (F. Voigt) сходным образом подчеркивает идею жертвенности, мотивируя свою концепцию в первую очередь тем, что Гауптман хотел назвать всю тетралогию «Жертвы». Изменение первоначального замысла, касающегося названия, отнюдь не означает того, считает Фойгт, что основная идея перестает быть доминирующей [Voigt: 145]. Вывод о скептическом настроении немецкого драматурга в отношении свободной воли человека сохраняется в дальнейшем как в немецком, так и в русском литературоведении, будь то размышления Д. Сантини, касающиеся представлений Гауптмана о тайне жизни и смерти [Sanтини:1998], П. Шпренгеля, подробно исследующего античные реминисценции Гауптмана [Sprenгel: 2012], С. Арец о жертвенности Ифигении [Aretz: 2017], или же работ Т.С. Нипы [Нипа: 2001], Т.А. Шарыпиной [Шарыпина: 2010], основательно комментирующих тетралогия об Атридах Г. Гауптмана, и чрезвычайно интересной книги И. Холмагоровой о «драме заката» немецкого художника слова [Холмагорова 2012]. Во всех этих и подобных работах, затрагивающих творчество Гауптмана, в той или иной степени главенствует тезис о невозможности героев в период как «восхода солнца», так и «захода солнца» (условные определения ранней и поздней драматургии Гауптмана) сопротивляться фатуму.

Между тем, осмысливая личность немецкого драматурга и, бесспорно, его творения с точки зрения концепции большого модерна, утверждающегося сейчас в русской германистике, можно прийти к принципиально иным выводам. Макроэпоха модерна берет начало со второй половины XVIII столетия, поскольку именно с этого времени начинается зарождаться субъектоцентрическая философия,

ведущие постулаты которой, связанные с акцентом на познание мира индивидом, постепенно проникают во все области культуры. А.И. Жеребин подчеркивает, что «большой модернизм – это не литературное направление и даже не группа литературных направлений..., а парадигма художественного сознания» [Жеребин: 41]. Это наиболее важный аспект в восприятии модерна в контексте макроэпохи. Акцентируется то особое свойство человеческого сознания, согласно которому личность имеет потребность и специфическую внутреннюю склонность к индивидуальному мышлению, к персональному видению мира, отличающегося, как правило, от норм, потребностей и правил поведения окружающего социума. Личность стремится обрести от него свободу, но подобное стремление не только отчуждает ее от мира, создавая особую экзистенциальную напряженность с ним, но и помогает выстроить собственное «я», понять его значительность, направить собственную внутреннюю интенцию на становления себя как особо значимого субъекта, открыть для себя приватное индивидуальное бытие. Именно подобный акцент на антропологическую проблематику – вечное становление человеческого «я», которое «определяет смысл человеческой жизни как перманентного креативного процесса, не знающего завершения» [Аствацатуров: 6], – позволяет говорить о безграничности и безвременности эпохи модерна, начавшейся в XVIII веке и продолжающейся до сих пор.

Динамика становления Гауптмана как писателя времени модерна согласуется с продолжающейся в позднем творчестве проблематикой первого периода, в недрах которого одновременно зарождалось несколько иное понимание мира и человека. В душе писателя-модерниста происходит осознание себя через себя самого, все большее раскрытие способностей к толкованию своего «я». Думается, что именно в этом плане интересно рассмотреть в целом проблему судьбы и свободы воли, которую осмысливает немецкий драматург в теоретических и художественных произведениях. В рамках статьи необходимо кратко затронуть раннюю драму Гауптмана «Возчик Геншель» («Fuhrmann Henschel», 1897), чтобы увидеть, как менялось мировоззрение художника слова касательно данной проблематики.

Как известно, герой обещал жене перед ее смертью не жениться на работнице Ганне. Слово свое Геншель не сдержал, поэтому, как он полагает, удары судьбы преследует его. Литературоведы с самого начала рассматривали «Возчика Геншеля» в контексте драмы судьбы, такой подход сохраняется и в со-

временных трактовках [Pfiester 2001; Meyer 2008]. Однако подобное осмысление нуждается в существенной коррекции. В первую очередь необходимо выяснить, что Гауптман понимал под судьбой. Драматург подчеркивает величие судьбы, связывает ее с «беспомощностью человека, с ощущением безысходности, но с такой, которая позволяет проникнуть в чарующую красоту и гармонию мира» [Hauptmann 1980: 40]. В этих словах Гауптмана – ключ к проблематике судьбы, так, как мыслит ее немецкий художник слова. Он решает ее в общем контексте перетолкования античного рока и модернистского понимания личности с ее потребностью к коммуникации с самим собой, к проникновению в глубины сверхличного бытия. Для Гауптмана судьба означает особую включенность в жизнь, познание ее скрытого, но в высшей степени завораживающего смысла. В этом плане человек не властен над собой, он невольно вовлекается в окружающее бытие, перед подобным вовлечением он слаб и беспомощен, но такое внутреннее вторжение во вселенную делает его личностью, которой под силу вновь обрести свое утраченное «я». Познание и признание красоты окружающего безграничного мира – это и есть сверхличное бытие, считает Гауптман. Оно приводит к «ощущению дикой силы... это сила самой жизни, она влияет судьбоносным образом на характер человека, определяет его деяния» [Hauptmann 1980: 73]. Как видно, судьба для Гауптмана – это сама жизнь, представленная в ее становлении, в движении многообразных форм, причудливым образом связанных друг с другом. Постигая жизнь, человек, по Гауптману, начинает чувствовать себя личностью, поскольку отчуждается от себя прежнего и понимает себя иного, обретая тем самым свободу от себя самого.

Гауптман так организует текст «Возчика Геншеля», что герой постепенно начинает постигать судьбоносно-жизненные наставления. Ему необходимо переосмыслить свой прежний опыт, иначе оценить жизнь, перестать рассматривать ее как серию роковых ударов, пусть и заслуженных, и внутренне переключить метафизику античного фатума в область индивидуального самоисследования. Такое самоисследование приводит героя к пониманию себя скверного, дурного, каковым он стал, когда женился на Ганне. Ему необходимо вновь стать добрым, светлым, милосердным. В этом смысле Геншель преодолевает в себе собственную злую судьбу, постигает в процессе внутреннего становления силу и величие жизни, в которой главное – великая доброта. Герой модерна приходит к катастрофе сознания, но благодаря способности эту катастрофу признать Геншель восстанавливает свою личность, обретает утраченное «я». Он не в состоянии больше находиться в том мире, который содействовал проявлению в нем всего само-

го дурного. Однако стремление покинуть этот мир возвышает возчика из Силезии над самим собой, его уход из трагической реальности и вхождение в иное бытие делает его великим Возничим, способным виртуозно управлять самим собой<sup>1</sup>.

Как видно, в ранней драме Гауптмана происходит переосмысление античного фатума. Он лишается реального бытия, становится некоей абстракцией, истинной подлинностью обладает только сфера чувств и представлений личности. Она, внутренне избавляясь от заданной извне судьбоносной предопределенности, приобретает качества и свойства субъекта, ставящего беспощадный диагноз себе самому.

В поздний период взгляд на судьбу и свободу воли у Гауптмана несколько меняется. Б. Темпл [Tempf: 2010] рекомендует обратить пристальное внимание на процесс самопонимания, что свойственно Гауптману в поздние годы, правда, литературовед не говорит конкретно, что он имеет в виду. Сложность заключается в том, что драматург в середине XX века не ведет дневников, нет у него и переписки со своими собратьями по перу, он мало участвует и в литературной жизни, можно сказать, практически выключен из нее. Об этом подробно и интересно пишет, к примеру, И. Холмагорова [Холмагорова 2012]. Соответственно, о личности писателя можно судить на основании разговоров с его секретарем Белем. Он, записывая их беседы, подчеркивал, что для Гауптмана было «чрезвычайно важно выстраивание так называемого внутреннего ландшафта» («... daß oft die innere Landschaft gerade als Gegenbild der ihn umgebenden Natur in Hauptmann lebendig wurde» [Behl: 23]). Подобное выстраивание приводило к новому толкованию своих прежних убеждений, что влекло за собой другой взгляд на произведения тех писателей, которые Гауптман осваивал в прошлом. Главным оказываются воспоминания и одновременно их переработка. С. Вьетта – один из ведущих теоретиков модерна в германистике – говорил о воспоминаниях как о хранилище информации, куда поступают известия о прошлых событиях. В воспоминаниях накапливается прежний опыт, берегаются впечатления, которые были исполнены глубокого значения. Вьетта подчеркивал, что «сфера воспоминаний – прошлое, но чтобы понять его, требуется опыт, своеобразное осмысление жизнью, посредством чего и происходит реконструкция этих воспоминаний» («Erinnerung ist zumindest im umgangssprachlichen Bereich auf die Referenzebene vormalige Erfahrungen rückverwiesen, kann daher auch im Sinne der Erinnerungsfälschung funktionieren, solche Erinnerungsfälschung an der Rekonstruktion des Erinnerungten überprüft und korrigiert werden» [Vietta: 233]). Подобной реконструкции подвергается в первую очередь романтическая культура, которую Гауптман перетолковывает в свете нового жизненного опыта.

Известно, что романтизм в целом как литературное направление и романтика в частности как красочное поэтическое и таинственное восприятие всех явлений окружающего бытия всегда чрезвычайно привлекали Гауптмана. Однако в поздний период он по-иному интерпретирует романтизм, перерабатывает свои воспоминания о нем. Драматург получает новые впечатления, читая, или, лучше сказать, заново перечитывая книги Р. Хух, воспринимая их «как апофеоз идеи бессмертия» [Behl: 40]. Писателю оказываются чрезвычайно близки подобные размышления Р. Хух, которая в своем большом разделе о Новалисе, к примеру, непрестанно подчеркивает его мысль о преодолении смерти, о возрождении из Хаоса, утверждая, что «слова Новалиса о таинственной дороге после смерти станут лозунгом всего романтического движения» [Huch: 65]. Гауптман согласен с поэтической установкой Хух, которая рассматривает романтическую вселенную как «всеобщий праздник воскрешения из мертвых. Весь мир – вечное торжество бытия» [Huch: 52]. Пожилой драматург предельно замкнуто живет в последние годы, много размышляет о смерти и, главное, бессмертии, о преодолении материальных границ видимого мира, о возможности бытия после физической кончины.

Идея вечного становления, столь важная во всей модернистской культуре, ощущается поздним Гауптманом в романтизме, а через него вполне закономерно было обращение к тому истоку, откуда берет начало данная идея – к античности. После 30-х годов XX столетия интерес драматурга вызывают орфические учения о победе души над смертью, которая властвует в зримом бытии. Показательно, что писателю-модернисту близки их размышления, касающиеся освобождения души от пут и тягот этого мира, но не путем переселения в новое тело, что вытекало из орфической концепции, а посредством изменения сознания, как полагает немецкий драматург. Тогда и происходит, с его точки зрения, новое становление человеческой личности, развиваются новые креативные формы субъективности, человек обретает новое рождение и силой собственного индивидуального восприятия раздвигает границы мира.

В связи с этим иную трактовку приобретает понятие Гауптманом новой религии, которую он называет «Homo religiosus». В конце XIX века драматург, предаваясь философскому рефлексированию, выделял в ней две части: «Wiederkunft» (вечное возвращение), акцентирующее суть мира, и «Wiedergeburt» (вечное рождение), связанное с экзистенцией личности. Их сложное тематическое сцепление и составляет «Totalorganismus» новой религии Гауптмана [Hauptmann 1985: 154]. В ранние годы понимание Гауптманом субъективного «я» расширяется до понимания мира. Индивид, понимая

себя, понимает мир. Писатель формулирует то философское положение, которое высказывает современный американский ученый Р. Рорти (R. Rorty): «Мир не говорит, говорим мы» («Die Welt spricht überhaupt nicht. Nur wir sprechen») [Rorty: 25]. В поздние годы Гауптман, пересматривая собственные прежние воззрения, касающиеся новой религии, приходит к несколько иным выводам. Его интересует не столько вступление мира на путь гармоничной трансформации, оказывающейся возможной благодаря внутренним нравственным исканиям индивида, сколько, напротив, избавление личности от пребывания в мире, переполненном апокалипсическими деяниями. Личность приходит к новому рождению («Wiederkunft»), обретая другое бытие, то, в котором полностью раскрывается ее субъективная сущность, личное, а не коллективное «я». Так, с точки зрения позднего Гауптмана, вершится вечное возвращение («Wiederkunft») к себе самому. Наступает такой момент, когда «надо оставить себя прежнего и обрести себя иного» [Hauptmann 1965: 205]. Подобное обретение и есть, по Гауптману, то бессмертие, которое ощущает свободный индивид, трансформируя собственную судьбу и избавляясь от того мира, в котором довлеет над личностью роковое предначертание.

В контексте исследуемой проблематики (судьба и свободная воля) необходимо учесть и еще один момент. Литературоведы, как правило, комментируя позднее творчество Гауптмана, драму «Ифигения в Дельфах» в частности, обращают внимание на понятие драмы, высказанное писателем в его сочинении «Греческая весна». Оно, выполненное в виде поэтического дневника, передающего его впечатление о поездке в Грецию в 1909 г., осознается исследователями как теоретическое обоснование сущности драмы. Обычно цитируется то место из «Греческой весны», в которой Гауптман дает свое представление о драме в целом. Он «не отрицает, что в трагедии главное – вражда, преследование, ненависть, любовь, ужас, нужда, опасность, страдание» («Es kann nicht geleugnet werden, Tragödie heißt Feindschaft, Verfolgung, Haß und Liebe... Angst, Not, Gefahr, Pein, Qual, Marten») [Hauptmann 1908: 172]. Думается, что с данным выводом можно согласиться, поскольку речь идет об интенсивной рецепции принципов трагедии в целом, которые, как известно, берут начало в греческой культуре и обнаруживают сходство с цельными драматическими положениями, развивавшимися в дальнейшем в общеевропейском культурном пространстве.

Однако важно обратить внимание на то развитие новых форм субъективности, которые свойственны Гауптману как писателю времени модерна. Он осмысливает принципы и свойства греческой

драмы заново и по-новому, в высшей степени критично, оценивает домодернистическую эпоху (античность). В ней, считает Гауптман, при всем пафосном чувстве сопричастности и благоговейного созерцания одухотворенной природы, о чем он много и подробно пишет в «Греческой весне», закрепляется коллективная идея кровавого божественного служения, предрекается заведомая несвобода индивида, его сильнейшая зависимость от сверхреальной божественной воли. Доказательством являются его следующие рассуждения об античном театре, на которые в гауптмановедении, как правило, не обращается должного внимания. В театре, по мысли Гауптмана, царил ужас («Der Schrecken herrschte in diesem offenen Theaterraum» [Hauptmann 1908: 172], от которого зрители каменели, как если бы они заглянули в лицо Медузы («...das Angesicht der Medusa erblicken») [Hauptmann: 172]. Гауптман особенно выделяет сущность греческих богов, которые, согласно его ощущениям, были жестокими зрителями («Die Götter waren grausame Zuschauer») [Hauptmann 1908: 168]. Им в высшей степени приятны были кровавые жертвоприношения, совершаемые в их честь («...Die von Blute triefen, den Göttern von allen anderen heilig und angenehm... die man zu ihrer Ehre») [Hauptmann 1908: 169]. Гауптман, погружаясь в прошлое, осязает «кровавые испарения, которым столь радовались олимпийские боги, жаждающие крови» («Blutdunst stieg von der Bühne... sie in die olympischen Reihen blutlüsterner Götterschemen hinauf») [Hauptmann 1908: 169]. Писатель, находясь под сильнейшим впечатлением от собственных ощущений античной трагедии, подчеркивает полную подчиненность личности тому миру олимпийцев, о котором велось драматическое повествование. Несвободна была даже Пифия, которая, как пишет Гауптман, становилась орудием в руках Аполлона. Бог, считает художник слова, «разбивал волю человека, который был вынужден подчиняться боже-ству» («Den Willen des Menschen zerbrach der Gott... sondern gleichsam die Knechtschaft im göttlichen, nicht Vernunft, sondern Wahnsinn besaß vor den Menschen damals die Staunen und Schauer verbreitende Autorität») [Hauptmann 1908: 150].

Можно вести речь о креативном субъективном процессе в душе драматурга, который, создавая свою трагедию на античный сюжет, не только модернизирует миф об Атридах, о проклятии, наложенном на их род, но и предлагает новую систему ценностей, в основу которых закладывается обретение личностью утраченного «я», восстановление цельности и нахождение собственной прочной идентичности. Об этом идет речь в драме «Ифигения в Дельфах».

В ней говорится о прибытии Ореста в Дельфы, о его очищении от наложенного проклятия за убий-

ство матери Клитемнестры, о воцарении света и в его душе, и в душе сестры Электры, о невозможности пребывать в этом мире Ифигении, которая, будучи насильственно привезена в Дельфы братом Орестом, возвращается в итоге в царство Гекаты. Гауптман, как видно, избирает для своей трагедии тот эпизод древнего мифа из истории Атридов, к которому до него никто не обращался. В связи с этим можно говорить о радикальной трансформации и модернизации античной концепции бытия, касающейся реакции персонажей на изначально установленный миропорядок.

Драматург так организывает текст, что становится понятно явное мировоззренческое разделение на тех, кто этот миропорядок почитает, считает незыблемым и правильным, и на тех, кто в нем усомнился. Так, в речах жрецов звучит надежда на то, что дети Атридов наконец-то могут вернуться к свету. На них распространяется милость богов, поскольку они слушаются их и берут на себя ответственность за убийство. Друг Ореста Пилад считает, что главной заслугой сына Агамемнона является то, что он не потерял веру в богов, был уверен, что должен совершить страшное дело – убить мать, а потом взять штурмом храм в Тавриде и доставить в Дельфы изображение Артемиды и ее жрицу. Сам Орест, находящийся в состоянии тяжелейшего душевного распада, тем не менее уверен, что его кровавое деяние было необходимо. Как видно, большинство людей примирились с несправедливостью, с неизбежностью наказания за те свои поступки, которые приводят их к трагедии, но являются в их сознании определенной нравственной нормой, свободой от нее люди не могут или же не хотят обрести.

Следует особо отметить, что Гауптман всегда возражал против слепого подчинения и повиновения. Об этом он писал и говорил на протяжении всей своей жизни. Особенно возмущала драматурга так называемая общественная религия, он называл ее «плоской, уродливой, которая делает из здоровых людей больных... люди кладут свою душевную боль на исповедальный стул и получают отпущения грехов все, даже убийцы» [Hauptmann 1980: 726]. Гауптман считает, что человеку необходимо жить по законам индивидуальной религии, в которой главное – «всмотреться в себя внутренним взором, начать лучше понимать жизнь, мир в целом» [Hauptmann 1980: 162]. Подобное самоуглубление возможно, с точки зрения драматурга, только через индивидуальную религию. Не случайно Гауптман всегда восхищался «Речами о религии» Шлейермахера, от которого, как отмечает С. Франк, «идет непрерывная нить традиции и духовного воздействия на последующее поколение» [Франк: 9]. Для Гауптмана, особенно в поздние годы, большое значение имеют представления Шлей-

ермахера о религии как о жизни «в бесконечной природе целого» [Шлейермахер: 69]. Драматург был уверен ранее, что такая жизнь возможна, если «ощутить себя человеком религиозно думающим, не повинующимся и подчиняющимся авторитетам» [Hauptmann 1985: 69]. Подобная уверенность сохраняется у него и в середине XX столетия, приобретая на новом витке исторического развития более трагический окрас, связанный с еще большей актуализацией проблемы человека религиозно думающего и способного ощутить в душе индивидуальную религию.

Таким человеком в драме «Ифигения в Дельфах» отчасти является Электра. Она, как пишет Гауптман в ремарках, появляется на сцене стремительно и импульсивно. Речи ее сумбурные, бессвязные, в них сквозит ужас от событий прошлого. Однако и ее стремительность, и бессвязность слов, и сам ужас, которым она охвачена, позволяют говорить о значительном отдалении Электры от окружающих ее людей, принимающих устойчивый миропорядок, ощущающих свое тождество с ним. Электра считает, что весь род Атридов обмазан кровью (*blutbeschmet*). Она просит Аполлона «подарить ей всеведение, постичь его волю», поскольку ей необходимо узнать, почему происходят убийства на земле, как избавиться от них «благодаря его божественной, ослепительной и безжалостной силе» («Schenk mir noch mehr dafon Allwissenheit durch dich, betäube mich durch deinen Rauch und zeige mir die Morde dieser Erde, in der Entrückung deiner Gotteskraft, grell und erbarmungslos») [Hauptmann 1962: 460]. Как видно, интенция Электры касается не столько отторжения от мира, сколько определяется попыткой понимания его смысла, доселе чуждого ее сознанию. Однако, в отличие от других, считающих божественную волю чем-то таким, что обсуждению не подлежит, сестра Ореста пытается найти ответы на мучащие ее вопросы. Правда, за разъяснениями она обращается вновь к тому богу, по приказу которого брат убил родную мать. В речах Электры в отношении Аполлона неоднократно повторяется эпитет безжалостный (*erbarmungslos*), однако эту безжалостность она связывает с путаницей, сквозящей для людей в речах Аполлона («*verwirrt das schon Verwirrt*») [Hauptmann 1962: 459], с той, которую они не в силах разгадать.

Получается, что рефлексия Электры направлена не на себя лично, а на объект – мир, в котором, как она полагает, царит божественная воля. Дочь Клитемнестры не сомневается в этой воле, от ее сознания данная воля не отлична, напротив, тождественна с ней. Электра хотя и считает людей существующими «низко в низости» («*Niedrige in Niedrigkeit*») [Hauptmann 1962: 486], но лишь в том смысле, что они до поры до времени не познали полностью всю справедливость божественного решения. Желая восстановить

свои отношения с миром, Электра придает ему ценность и значительность, виня себя в неспособности переосмыслить сущность происходящего (убийство Агамемноном дочери Ифигении, смерть матери от руки Ореста, предполагаемую смерть брата). Когда же выясняется, что Орест жив, не пал от руки коварной жрицы богини Гекаты, готов стать царем Микен и всей Аркадии, то Электра полагает отношения с миром восстановленными, конфликт с ним сглаживается и полностью разрешается. Она пробуждается от своего безумия, которым доселе, как ей говорили, был охвачен ее беспокойный дух, обретая вместе с Пилатом и братом Орестом новую жизнь в благостном свете Аполлона. Проклятие снято, род Атридов очищен, искупление им даруемо.

Между тем подобное принятие законов мира означает склонность к истине тривиальной, коллективной. Личной религии герои, подобные Электре, Оресту и Пилату, не обретают, себя прежнего не оставляют. Так называемое религиозное думанье должно привести к новому рождению и новому становлению, ограничивается в лучшем случае сомнениями в собственном неумении разобраться в божественном предначертании (Электра), в худшем – трагедией сознания, связанного с невозможностью уклониться от жуткого божественного веления (Орест). Поэтому их дальнейшее незамутненное ничем светлое существование, которое недвусмысленно предрекается в финале трагедии, на деле означает практически полное признание авторитета объективного мира, в драматическом тексте Гауптмана – склонение перед благим, как считают герои, решением божества. Первоначальная включенность в заданный миропорядок остается незыблемой.

Иная Ифигения. Не случайно ее имя вынесено в название данного произведения Гауптмана, которое может быть осмыслено как драма субъективности. Ифигения является истинной героиней модерна, той, которая полностью отторгается от догматической религии олимпийцев, переосмысливает свои точки соприкосновения с бытием, стремится к самопониманию и, что более значимо, к становлению своей личности.

Такое становление Ифигении происходит через ее воспоминания, затрагивающие две сферы: верхнюю – зримый социум – и недоступный человеческому разумению социум нижний. Для понимания образа человека модерна, нашедшего свое воплощение в героине Гауптмана, необходимо обратить пристальное внимание на своеобразие этих воспоминаний, свидетельствующих о становлении характера Ифигении. Она открыто смотрит в глаза прошлому и говорит, к примеру, об Агамемноне как о человеке, само имя которого внушает ей ужас. Общее мнение совершенно иное – его называют сильнейшим из людей, чтят па-

мать о нем, поскольку он почитал богов, и для Эллады ему не было жаль никакой жертвы, в том числе и своей дочери. То, что является доблестью для всех, неприемлемо для Ифигении, причем не столько потому, что она сама оказалась этой жертвой, сколько потому, что подобное мышление и кровавое деяние не вписывается в ее систему моральных координат. Ее воспоминания о пребывании в земном мире в высшей степени травматические. Ифигения рассказывает сестре о событиях прошлого: «Клитемнестра пришла в негодование от решения мужа отдать дочь на заклятие», грозилась убить себя, но была вынуждена примириться с ситуацией, «схватила Ифигению, крепко прижала ее к себе, а потом как бы отбросила прочь, словно не хотела больше ничего знать о ней» («Die Mutter... schwor laut, sich lieber selber zu dulde... Und doch ward sie besiegt in diesem Streit... riß mich heiß in ihre Arme, als wollte sie mich nie mehr von sich tun. Und dennoch tat es») [Hauptmann 1962: 508]. Погружаясь в прошлое, Ифигения его не только регенерирует, но и расширяет, делает о нем выводы на основании приобретенного опыта и возникшей из него новой рефлексии – мать по крови отреклась от нее, Геката, которая сохранила жизнь, стала настоящей матерью. Теперь Ифигения не желает иной матери, кроме нее («Mutter, ich hatte keine andere je als dich und will mich keiner sonst erinnern») [Hauptmann 1962: 500].

В верхнем мире героиня Гауптмана насильно вводится в смерть, посвящается ей («...Sie sei dem Tod geweiht») [Hauptmann 1962: 508]. Ифигения не может быть свободной от подобного решения, ее воля сковывается велением божества и словами жреца Колхаса, передающим вердикт бога – ради успешного похода на Трою Ифигения должна быть принесена в жертву. Кажется, что и в нижнем мире – владениях Гекаты – дочь Агамемнона вынуждена следовать намерениям богини, быть ее инструментом («Ich war dein Werkzeug») [Hauptmann 1962: 500], делать то, что ей приказывали – приносить греческих сыновей в жертву на алтаре Гекаты («Ich opferte auf deinem Altar Griechensöhne Kinder von Müttern meines Volks») [Hauptmann 1962: 500]. Однако подобный приказ постепенно начинает согласовываться с ее собственным желанием, с ее чувством справедливости. Ифигения вступает во внутренний конфликт с верхним миром, и конфликт этот тем существенней, чем сильнее воля Гекаты осмысливается не в качестве авторитетного требования, неповиновение которому может грозить карой, а как право на личное творение справедливого суда. Далеко не случайно Ифигения говорит сестре, что «только мертвый грек был хорош для нее» («Nur ein toter Grieche war ein guter mir») [Hauptmann 1962: 509]. Сыновья Эллады обрекли ее на смерть, теперь она, наделенная полномочия-

ми Гекаты, несет им заслуженную гибель. В нижнем мире Ифигению постепенно охватывает чувство свободы, которая, однако, при всем ее желании отторгнуться от верхнего, жестокого и кровавого, социума, пока еще незначительно отличается от него. Обреченная на смерть, несущая смерть другим, пусть и справедливую смерть, согласно разумениям героини, разрушает себя как личность.

Для полного восстановления своего «я» должна, по мысли Гауптмана, произойти почти радикальная метаморфоза. В тексте подобная метаморфоза поэтически передается посредством предельно бытовой и кажущейся простой ситуации – когда перед Ифигенией возникает Орест, которого она должна и хочет убить, у нее «пошла кровь изо рта, поскольку она прикусила язык» («Ein Wort von mir – enthauptet lag er da doch als mir dieses Wort entschlüpfen wollte, kam Blut aus meinen Mund statt seiner, weil ich die Zunge mir zerbissen hatte») [Hauptmann 1962: 510]. По Гауптману, одного ощущения свободы оказывается недостаточно, кровавое служение, будь то в верхнем или же в нижнем мире, приводит к деградации сознания. Героиня Гауптмана призвана переосмыслить свой прежний опыт, касающийся связей со всей вселенной, будь то величественные Дельфы или же чертоги Гекаты. Необходимость такого переосмысления Гауптман показывает через характерную деталь – у Ифигении пошла горлом кровь (Blut) при виде ее родственника по крови (Blutsverwandt). Прошлое господствует над ней – будучи греком, Орест является в глазах Ифигении соучастником ее убийства (der Mordgeselle), но в то же время она осознает, что брат – единственный человек, который отомстил убийцам за ее смерть («Ich sah im Bruder den Griechen... Orest hatte mir die Mutter hingemeuchelt, unter Menschen die einzige, die um mein Leben rang und meinen Tod an meinem Mörder rächte») [Hauptmann 1962: 509]. Приказ не был выполнен по воле случая (Орест воспользовался замешательством Ифигении, схватил ее и вместе с изображением Артемиды насильно доставил в Элладу), однако жрица Гекаты понимает, что отныне кровавые свершения перестали быть для нее признаком справедливого возмездия.

Ифигения хочет вернуться в мир тьмы, «свет факелов Гекаты ближе ей, чем свет Аполлона» («Mich aber nähren allein der Hekate glückselige Fackeln») [Hauptmann 1962: 503], именно ночное сияние подземного мира делает ее блаженной и счастливой (glückselige Fackeln). Она воспевае Гекату и говорит Электре, что «темная богиня по сравнению с Аполлоном более могущественная, ясновидение ее безгранично, Аполлон только закрывает ночь, но лишь прячется в складках пальто Гекаты» («Hellsichtiger als Apollo weitaus ist Hekate. Er nur verhüllt die Nacht, in dessen Faltenwurf auch

Phoibos sitzt») [Hauptmann 1962: 509]. Желание Ифигении вполне понятно и оправдано ситуацией – этот мир обрек ее на смерть, в мире Гекаты она получила новую жизнь, теперь зримое бытие вновь хочет утвердить свою власть над ней. Ифигения, приобретая опыт смерти, пронося его через себя, проникая в прошлое посредством критической рефлексии, способна отныне строить свое будущее – свободное, независимое существование, непокоренное ничем и никем: ни роковым велением богов и людей, ни кровавыми приказами Гекаты. Воля Ифигении сильная, свою судьбу вершит она сама, желание находиться в сверхреальном бытии продиктовано личностным самокритичным взглядом на собственную ситуацию.

В связи с этим возникает вопрос – можно ли говорить о смерти Ифигении в финале? Подобное толкование представляется слишком прямолинейным, оно не соответствует принципам драматического повествования у Гауптмана, его сложившимся в поздние годы понятиям о бессмертии. Однако нетрудно увидеть, что в зримом социуме утверждается мысль именно о гибели героини. Жрец Пророс говорит, что «жрица артемиды лежит раздавленная в федриадской лощине» («Die Priesterin der Artemis liegt in der Phädrriadenschlucht zerschmettert») [Hauptmann 1962: 518]. На этом основании жрец Пурков делает вывод о жертвенной смерти Ифигении – она была «избрана для жертвы божества, поэтому Мойры возвратили ее к прежнему алтарю» («Doch weg zum Opfer einmal auserseren... die Moiren... bringen... an den gemiednen Altar ihn zurück») [Hauptmann 1962: 519]. Пурков уверен, что «жертвенная смерть – вечное искупление, являющаяся всегда милостивым освобождением» («Opfertode – dem ewig – sühnenden – in Gnaden freigab») [Hauptmann 1962: 519], советует своим согражданам быть «непоколебимым в благочестии и богобоязненности» («...verharrt in Gottergebenheit und Gottesfurcht») [Hauptmann 1962: 519]. Как видно, жрец апеллирует понятиями, считающимися верными и пригодными в мире. В нем доминирует идея жертвы, искупления, очищения и, главное, смирения. Акцент на подобные представления не может рассматриваться как решающий, если ориентироваться на внутреннюю логику драматического действия Гауптмана.

В связи с этим следует учитывать ту версию античного мифа, которой руководствовался Гауптман, создавая «Ифигению в Дельфах». Драматургу близка та модификация античного сюжета, согласно которой Ифигения оставалась жрицей Гекаты в храме, построенном на берегу моря, недалеко от Афин, и никогда больше не общалась с близкими. Для Гауптмана было важно, что известие о смерти Ифигении нигде не зафиксировано, что и получает драматическую репрезентацию в его позднем творении. Поэтому, во-

первых, важно обратить внимание на реплику Ифигении – она говорит сестре о том, что «опять исчезнет во тьме, в той, откуда она пришла» («...ich wiederum ins Dunkel schwinde, woher ich kam») [Hauptmann 1962: 511]. Ключевое слово тут «опять» (wiederum). Первое исчезновение во тьме произошло, как рассказывает Ифигения, в тот момент, когда она умерла на кровавом алтаре, а потом вновь пробудилась к жизни, обрела ее через смерть. Еще раз кажущееся небытие настигло ее, когда жрецы Гекаты положили сестру Электры в гроб, тогда Ифигении представлялось, что она в Гадесе и принята в круг Персефоны. Это было ее новое воскресение через смерть, утверждает героиня Гауптмана. Предстоящий уход в царство теней, слияние с хтонической богиней Гекатой, уже раз подарившей ей жизнь в своих ночных владениях и готовой принять ее опять, предполагает очередной переход личности в сферу, невидимую глазом. Поэтому, во-вторых, пристального внимания заслуживает то, как Гауптман поэтически рисует уход героини. В ремарках сказано, что она «быстро и решительно проходит сквозь занавес и исчезает за ним» («Iphigenie schreitet schnell und fest durch den Vorhang und schwindet dahinter») [Hauptmann 1962: 514]. По сути дела речь идет о преодолении границ видимого мира, которое Гауптман драматически воплощает в финале «Ифигении в Дельфах». Не случайно его героиня проходит именно сквозь занавес (durch den Vorhang), служащий завесой (переносное значение немецкого «der Vorhang»), некой перегородкой между одним и другим существованием, тем, что должно быть скрыто от посторонних глаз. Ифигения, неоднократно преодолевая смерть и возвращаясь к жизни, празднует в итоге свой окончательный праздник воскресения.

Итак, под пером Гауптмана происходит модернизация его собственных понятий судьбы и свободы воли. В раннем творчестве драматург, перетолковывая античный фатум, показывал человека, который преодолевает свои представления о неотвратимой судьбе посредством осознания ничтожности своей личности. Он не выдерживает силы жизни, мощности чувств и эмоций, которые роковым образом влияют на него, приводят к внутреннему надлому сознания и желанию покинуть этот мир. Рождение новой личности происходит через осмысление собственной экзистенции. Такой человек, погружаясь в небытие, возвышается над собой, становится субъектом, наделенным значительной силой и величием духа, приобретает качества и свойства великого Возничего в противовес прежнему статусу робкого и незначительного возчика из Силезии. В поздний период пожилой писатель, размышляя о новом рождении, целью которого является бессмертие, с еще большей силой, чем ранее, рекламирует новую религию, приводящую, с его точ-

ки зрения, к отказу от догматических представлений о власти рока. Индивид возвышается над зримым социумом, в котором весьма ощутима власть смерти, готов к переходу в сферу жизни вечной, трансформирует свою судьбу, руководствуясь собственными желаниями и представлениями. Личностное «я», утраченное в мире олимпийцев, восстанавливается в мире хтонической богини, насильственное пребывание в Дельфах приводит к окончательному и бескомпромиссному решению навсегда порвать с существованием в той сфере бытия, в которой главным оказывается подавление воли и полное подчинение авторитетам.

#### Примечание

<sup>1</sup> Подробнее о драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель» см.: А.П. Склизкова. Античный код как один из ведущих в драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель» // Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Нальчик; Москва, 2011. С. 214–223; А.П. Склизкова. Жанровое своеобразие в драме Г. Гауптмана «Возчик Геншель» // Интерпретация текста: ментальное зеркало видения. Екатеринбург, 2015. С. 156–163.

#### Список литературы

*Аствацатуров А.Г.* Герменевтическая прелюдия // Человек эпохи модерна: герменевтика субъекта в немецкоязычной культуре XVIII–XX веков. Москва; Берлин: Директ-Медиа, 2020. С. 14–36.

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

*Нипа 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/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000331105/) (дата обращения: 13.12.2022).

*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).

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

*Франк С.* Шлейермахер. Санкт-Петербург: Алетейя, 1994. 304 с.

*Шлейермахер Ф.Д.* Речи о религии к образованным людям, ее презирающим. Санкт-Петербург: Наука, 1994. 335 с.

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

*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.* Die Kunst des Dramas. Frankfurt am Main, Propyläen, 1965, 246 s.

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

*Hauptmann G.* Tagebuch 1892–1894. Frankfurt am Main, Propyläen, 1985, 282 s.

*Hauptmann G.* Iphigenie in Delphi. Ausgewählte Werke in acht Bänden. Berlin, Aufbau-Verlag, 1962, B. IV, S. 453–619.

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

*Meyer T.* Theorie des Naturalismus. Stuttgart, Reklam, 2008, 326 s.

*Michaelis R.* Der schwarze Zeus & G.H. zweiter Weg. Berlin, Arcon Verlag, 1962, 480 s.

*Pfister M.* Das Drama. Theorie und Analyse. München, Fink, 2001, 240 s.

*Rorty R.* Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987, 437 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.

*Sprengel P.* Der Dichter stand auf hoher Küste. G. Hauptmann in Dritten Reich. Berlin, Propyläen, 2009, 400 s.

*Tempel B.* Ein Versuch über G. Hauptmann künstlerisches selbstverständnis URL: <https://docplayer.org/110918307-Bernhard-tempel-alkohol-und-eugenik-ein-versuch-ueber-gerhart-hauptmanns-kuenstlerisches-selbstverstaendnis.html> (дата обращения: 12.12.2022).

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

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

#### References

Astvazaturov A.G. Hermenevticheskaja Preljudydiya [Hermeneutical prelude]. *Chelovek epokhi moderna: germenevtika sub'ekta v nemezkoyazychnoj kulture XVIII–XX vekov* [The Man of the Modern Era: Hermeneutics of the subject in the German-speaking culture of the XVIII–XX centuries]. Moscow; Berlin, Direkt-Media Publ., 2020, pp. 14–36 (In Russ.)

Zherebin A.I. *Ot Vilanda do Kapfki* [from Wieland to Kafka]. Saint Petersburg, Isd-vo Novikova Publ., 2012, 475 p. (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/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000331105/) (access date: 13.12.2022). (In Russ.)

Sharypina T.A. *Dramaturgija pozdnego G. Hauptmana i novyj vzgljad na nemezkuju literaturu XX veka* [The dramaturgy of the late G. Hauptmann and a new look at German literature of the XX century]. N. Novgorod, 2010. URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/sharypina-dramaturgiya-pozdnego-gauptmana.htm> (access date: 11.11.2011). (In Russ.)

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

Phrank S. *Shlejermakher* [Schleiermacher]. Saint Petersburg, Aleteya Publ., 1994, 304 p. (In Russ.)

Shlejermakher Ph.D. *Rechi o religii k obrazovannym lyudjam ee prezirayushim* [Speeches about religion to educated people who despise it]. Saint Petersburg, Nauka Publ., 1994, 335 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> (дата обращения: 11.12.2022).

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 Publ., 1980, 901 s.

Hauptmann G. Die Kunst des Dramas. Frankfurt am Main, Propyläen Publ., 1965, 246 s.

Hauptmann G. Griechische Frühling. Berlin, Fischer Publ., 1908, 226 s.

Hauptmann G. Tagebuch 1892–1894. Frankfurt am Main, Propyläen Publ., 1985, 282 s.

Hauptmann G. Iphigenie in Delphi. Ausgewählte Werke in acht Bänden. Berlin, Aufbau-Verlag Publ., 1962, B. IV, S. 453-619.

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

Meyer T. Theorie des Naturalismus. Stuttgart, Reklam Publ., 2008, 326 s.

Michaelis R. Der schwarze Zeus & G.H. zweiter Weg. Berlin, Arcon Zerlag Publ., 1962, 480 s.

Pfister M. Das Drama. Theorie und Analyse. München, Fink Publ., 2001, 240 s.

Rorty R. Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie. Frankfurt am Main, Suhkampf Publ., 1987, 437 s.

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

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

Sprengel P. Der Dichter stand auf hoher Küste. G. Hauptmann in Dritten Reich. Berlin, Propyläen Publ., 2009, 400 s.

Tempel B. Ein Versuch über G. Hauptmann künstlerisches selbstverständnis URL: <https://docplayer.org/110918307-Bernhard-tempel-alkohol-und-eugenik-ein-versuch-ueber-gerhart-hauptmanns-kuenstlerisches-selbstverstaendnis.html> (дата обращения: 12.12.2022).

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

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

Статья поступила в редакцию 20.01.2023; одобрена после рецензирования 22.02.2023; принята к публикации 27.02.2023.

The article was submitted 20.01.2023; approved after reviewing 22.02.2023; accepted for publication 27.02.2023.