

ШЕКСПИРОВСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ДРАМЕ Г. ГАУПТМАНА «ТКАЧИ»

Предпринимается попытка рассмотреть драму Г. Гауптмана «Ткачи» сквозь призму шекспировских идей. Они бытовали в сознании Гауптмана на протяжении всей его творческой жизни. Подобно Гамлету, ткачи решаются на восстание, поскольку желают изменить к лучшему неблагоприятное мироустройство. Как и у датского принца, подобные попытки приводят к развалу и расколу души. Гауптман, понимая, что иного выхода у ткачей не было, скорбит о том, что утраченная гармония бытия должна восстанавливаться насильственным путем, тем, который влечет за собой деградацию человеческой личности. Разрушенный, расшатанный мир в любом случае остается таковым.

Ключевые слова: многоплановая драма, голова Медузы, эзотерическая глубина, внутреннее солнце, одержимость сознания, энергия цвета, иллюзии.

A. Sklizkova

SHAKESPEARE'S IDEAS IN HAUPTMANN'S DRAMA THE WEAVERS

Hauptmann was always under the influence of the great English playwright W. Shakespeare and returned to his ideas in some of his literary works and plays. In this article an attempt is made to present and to compare the rebellion of the weavers in Hauptmann's play and the rebellion of Prince Hamlet in Shakespeare's work. Shakespeare and Hauptmann understood that there was no way out for both parties. Shakespeare's Hamlet and the weavers in Hauptmann's drama could not exist in the old world. The old world was to be changed and to be destroyed by violence though both of them understood that violence led to the degradation of the human being. Violence and rebellions are doomed to failure, the destroyed world remains the same.

Keywords: multifaceted drama, Medusa's head, esoteric profundity, the inner sun, possessed consciousness, the energy of color, illusion.

«Ткачи» — наиболее известная драма Гауптмана. Между тем, несмотря на обширнейшие исследования, посвященные «Ткачам», в литературоведении нет ответа на некоторые вопросы. Один из них связан с отношением Гауптмана к восстанию ткачей. Например, К. Гуцке считает саму идею восстания побочной, главным, с его точки зрения, является показ страданий человека [9, s. 14]. Сходную позицию занимает Ю. Баб, подчеркивая, что любые выводы в данном случае будут неуместны, пьеса никак не может трактоваться [8, s. 43]. П. Штонди не видит, как бунт ткачей связан с общим замыслом, обращает внимание на эпическую сторону произведения [21,

s. 71]. Е. Лемке считает, что социальные вопросы мало затронуты, недоумевает, зачем автор говорит о восстании, считает «Ткачей» одной из самых загадочных драм Гауптмана [17, s. 198]. З. Хоеферт, отмечает отсутствие у автора устойчивой позиции, что влечет за собой невозможность какой-либо аналитической трактовки [11, s. 83]. Немаловажным является вопрос, касающийся финала произведения. Шальная пуля поражает того, кто с самого начала не был на стороне восставших ткачей — старика Гильзе. Исследователей приводит в недоумение данный факт, нелепость и бессмысленность смерти Гильзе очевидна. Вероятно, если рассмотреть «Ткачей» сквозь

призму шекспировских идей, можно будет в какой-то степени получить ответы на подобные вопросы.

Известно, что Гауптман неоднократно обращался к наследию Шекспира, создал свободный перевод «Гамлета», драму «Гамлет в Виттенберге» (1935), роман «Вихрь призвания» (1935), в дневниковых записях и автобиографических работах Гауптмана много рассуждений о Шекспире и его творениях. Кроме того, вторая часть посвящения к «Ткачам» связана с именем датского принца — раздумья Гауптмана о жизнеспособности его драмы, предпринятые в конце посвящения, приводят его к мысли, что «Ткачи» — лучшее, что мог дать такой бедный человек, как Гамлет».

Бесспорно, Гауптман не одинок в таком пристальном интересе к личности и наследию великого англичанина. Так, Ф. Гундольф (1880–1931) в своей книге «Шекспир и немецкий дух» (1911) предлагает рассматривать Шекспира мистически [2, с. 56]. Натуралисты чтили Шекспира за близость к природе, за показ естественного человека [19, с. 25, 48, 207]. О. Шпенглер (1880–1936) отмечает в героях Шекспира деятельное начало, объясняет гамлетовский «гельштальд бытия» непрерывной подвижностью, которая облагораживает его деяния [7, с. 360, 366]. Ницше называет Гамлета дионисийским человеком, впадшим в летаргическое состояние, поскольку осознал, что его действия ничего не могут изменить в мире, соскочившем с петель [6, с. 80].

Следует отметить, что в середине XIX столетия, в 1864 году, создается немецкое шекспировское общество, основателем которого стал Франц фон Дингельштедт — писатель, драматург, театральный деятель. Общество выпускало «Ежегодники», которые долгое время были единственным органом шекспироведения. В них рассказывалось о романтических исканиях прошлых лет, много говорилось о театральных реформах Л. Тика, базой для которых, по его

признанию, стал театр Шекспира. О Тике писал Николай Делиус (1813–1888), знаменитый немецкий шекспиролог, публикуя при этом в «Ежегодниках» шекспировские тексты в переводе Шлегеля. Многие статьи «Ежегодников» повествовали о знаменитых спектаклях прошлого (например, о режиссерских находках Л. Кронегга. Он огромное внимание уделял массовым сценам, благодаря которым возник новый вид спектакля — спектакль-ассамблея).

Большой интерес вызывали и современные постановки. Так, деятельность М. Рейнгарта (1873–1943) определялась как знаменитые эпохи. Бунтарь по натуре, проникнутый духом оппозиции к прежним устоям, он как бы применял к своим спектаклям известные слова из «Гамлета»: «Есть много на земле и небе того, что не снилось вашим мудрецам» [1, с. 58, 76, 95]. Рейнгарта привлекает многоплановость драм Шекспира, главной своей задачей режиссер ставит создание трагической атмосферы, что придает произведениям Шекспира в театре Рейнгарта грандиозную философскую масштабность.

Г. Гауптман, будучи художником-мыслителем, прямо восходит к Шекспиру. Все внимание Гауптмана, как и английского драматурга, сосредоточено на проблеме человека и мироустройстве. Литературоведы заметили связь двух столь не схожих в отношении места и времени драматургов. Так, Ф. Фойгт провел между ними чрезвычайно интересные параллели. Он говорил о трудностях, встающих перед исследователями, когда они пытаются комментировать драмы Шекспира и Гауптмана, их произведения вмещают в себя множество различных толкований. Так происходит, поскольку оба они при написании драм как бы видели перед собой голову Медузы [22, с. 132]. Данная мысль критика требует разъяснения. Дело в том, что об образе Медузы неоднократно говорил Гауптман. Он подчеркивал, что в театре в Афинах на скале Акрополя находилась голова Медузы,

сделанная из золота. Тот, кто взглянет на нее, навеки отрешится от будничной суеты. В человеке навсегда воцаряется тяжесть трагического, каждая трагедия всегда скрыта под вуалью Медузы [13, s. 55].

Не случайно Гауптман видит в произведениях Шекспира эзотерическую глубину, то тайное знание о внутренней природе человека, познать которую под силу только гению [13, s. 53]. В данном случае можно заметить некоторую переключку с Гете. Ваймарский классик отмечал у Шекспира манеру выворачивать наружу внутреннюю жизнь человека [4, с. 314]. Именно поэтому, по Гете, Шекспир и взывает к нашему внутреннему чувству. Однако Гауптман идет в этом плане дальше Гете. Понятие эзотерического, бесспорно, соприкасается с понятием внутреннего, но для Гауптмана проникновение в эзотерическую глубину значит нечто большее — это сильно развитое сознание и подсознание человека, особое видение, ощущение себя в мире. Таким особым ощущением объясняет Гауптман решение Шекспира удалиться от света — он растерялся от осознания собственного болезненного ясновидения, предпринял попытку сузить яркий свет своей души и обратился к повседневной жизни [13, s. 58].

Размышления о Шекспире позволяют Гауптману выстроить свою концепцию трагического. Доминантой всех творений английского драматурга Гауптман считает идею сострадания, ту, которая свойственна ему самому. Он отмечает у Шекспира любовь ко всему живому, сердце, раскрытое для сострадания и сочувствия. Эта любовь оказывается столь сильной, что художник-творец не просто сочувствует людским страданиям, но и раскрывает их миру. На этом строится любая его трагедия [13, s. 54]. «Короля Лира» определяет Гауптман на основании этих рассуждений как трагедию человеческой слепоты, неразумной жизни. Люди, король Лир, в частности, не понимают зачастую, почему, что и как с ними происходит: добрый, благородный по

натуре Лир отталкивает не менее добрую и благородную Корделию. Страдания драматурга при этом удваиваются, поскольку ему ведомо то, что другим недоступно — исток человеческих несчастий кроется в слепых порывах и страстях души, влекущих заблуждения и зачастую непоправимые ошибки.

Для того чтобы глубоко проникнуть в текст гауптмановских «Ткачей», понять скрытое содержание произведения, важны и рассуждения драматурга о «Гамлете» Шекспира. Немецкий писатель предпринимает попытку передать текст в его первоначальном виде, в том, который был утрачен. При этом Гауптман в противовес рассуждениям Гете [4, с. 76], концепциям романтиков [5, с. 49] и позициям некоторых своих современников [3, с. 67], которые определяли Гамлета как слабого человека, считает его в высшей степени активным. Г. Гауптману оказываются близки те из его собратьев по перу, которые связывают имя Гамлета с непрекращающейся деятельностью. Он указывает на Карла Вердера (1806–1893), который в «Лекциях о Гамлете» (1875) говорит об идее всеобщей справедливости: герою нужно убедить датчан в правомерности убийства Клавдио, а для этого необходимо добыть доказательства, что старательно делает Гамлет. Сходную позицию занимает Эрих Шмидт (1853–1913) — историк литературы, рассуждения которого о Шекспире читал Гауптман. Кроме того, немецкий драматург указывает на источники «Гамлета» — Сэксон Грамматика (летописец XIII столетия) и Франсуа де Беллефореста — автора «Трагических историй» XVII века, которые видели в Гамлете человека действия [13, s. 72].

Подобные рассуждения позволили Гауптману прийти к выводу, что у Шекспира не Лаэрт поднимает восстание, а сам Гамлет, тут наличествует явная текстовая ошибка. Гамлет по натуре бунтарь и мятежник, его возвращение из Англии явля-

ется плодом продуманного решения. Он задумал восстание, рассчитывает на помощь Фортинбраса, агрессивные действия которого против Дании отвечают планам Гамлета. Именно такова была первоначальная сюжетная канва шекспировского текста, она искажена временем и небрежностью переписчика, считает Гауптман. С помощью военной силы, мощной армии Гамлет хочет прилюдно осуществить месть за отца [13, s. 71–80].

Однако в финале благородные замыслы героя терпят крах. Причины этого Гауптман изложит в своем позднем романе «В вихре признания», но подобные мысли писатель неоднократно высказывал в ранних дневниковых записях и теоретических трактатах. Во времена Гауптмана пользовалось популярностью произведение Э. Роде «Псюхе». В нем рассказывается о древнегреческом культе души, культе героев и культе смерти [20, s. 45, 80, 150]. Гауптману близки и понятны подобные рассуждения, он кладет их в основу своего восприятия финала «Гамлета». Грозный призрак отца героя требует кровавого служения. Душа призрака может успокоиться только благодаря бесчисленным жертвам, пока в неистовстве все не уничтожит. Дух непримиримый и мстительный, он полностью разрушил свой дом. Этого Демона нельзя любить, он страшный. Гамлет везде ощущает его угрозу, но он проникает в сознание Гамлета, необходимость мести сводит его с ума. Поэтому Гамлет в финале становится одержимым, вынужден расстаться со своей внутренней свободой — свободой поступать по справедливости. Под таким тяжелейшим давлением он совершает преступление — убивает Клавдио без весомых и зримых доказательств. В нем невольно материализуется убийца, Гамлет своим последним деянием наносит вред своей душе, но искупает преступление ценою собственной жизни [13, s. 80–86].

Итак, раздумья о содержании шекспировских творений, «Гамлета» в частности,

заставляют Гауптмана признать необходимость восстания, активного протеста против своей участи в качестве единственного пути изменения к лучшему неблагоприятного мироустройства. Однако подобное выступление приводит к полному расколу и развалу души. Люди становятся одержимыми, жажда мести и разрушения овладевает ими. Это та трагическая ошибка, которой обьят, по Гауптману, весь мир и все человечество. Пораженные слепотой люди вершат непоправимые деяния. Подобными размышлениями пронизана драма Гауптмана «Ткачи».

В ней он рисует ситуацию, родственную гамлетовской: мирные по натуре люди вынуждены отступить от своей первоначальной сути, стать гневными и беспощадными. Подобная ситуация и определяет сущность трагического конфликта. Он глубоко внутренний, поэтому «Ткачи» могут рассматриваться как драма души, та, которая, по Гауптману, лежит в основе всех драм Шекспира. Гауптман, вспоминая свои впечатления о ткачах, быт и нравы которых он имел возможность наблюдать, подчеркивал их миролюбие, замечательную патриархальность, сравнивал женщин с волшебницей Кирке, сидящей за ткацким станком и выглядящей при этом весьма поэтично, а мужчины напоминали ему величественного Зевса и скандинавского Тора [12, s. 707, 709]. Недаром в тексте пьесы один из героев Вояжер восхищается внешностью старого ткача Анзорге, называет его богатырем, любит его косматыми бровями, дикой бородой, отмечает первобытную силу. Правда, его восторг отчасти быстро развеивается, тряпичник Горниг говорит, что у ткачей не хватает денег на цирюльника, вот они и отращивают себе волосы и бороду [16, s. 43]. Однако мощная богатырская сила остается, равно как и добрый нрав. Старик Баумерт, который одним из первых примкнет к восставшим, говорит о себе как о мирном человеке. Его жена, которая рада решимости мужа быть вместе с бунтую-

щими ткачами, подчеркивает, что и она не злая, хотела всегда все решать добром [16, s. 30]. Пастор, глядя в окно на толпу ткачей, недоумевает, что собрались не только молодые, но и старые, почтенные ткачи, те, кого он считал честными и богобоязненными. Он не в силах осознать, что на них нашло, пастор всегда был уверен, что ткачи являются кроткими, уступчивыми, порядочными, честными людьми. Такого же мнения придерживается и фабрикант Дрейсигер, тот, который столь мало платит ткачам, что они решаются на открытое выступление [16, s. 63, 66]. Старик Гильзе, слушая рассказ Горнига о восстании, поражен, недоверчиво качает головой, не в состоянии постигнуть, что местные ткачи способны на подобные бесчинства [16, s. 82].

Трагический конфликт раскрывается постепенно, драматическое напряжение нарастает на протяжении всех пяти действий. Для передачи подобного напряжения Гауптман использует поэтику света и цвета, призванную показать внутреннее изменение душевного состояния ткачей от сонной апатии до высокой раскаленности духа. В таком процессе для немецкого драматурга и заключается сущность драмы [13, s. 8]. Так, в ремарках первого действия сказано, что ткачи похожи на подсудимых, ждущих приговора, на лицах застыло выражение подавленности. Гауптман отмечает бледный цвет лица у ткачей: у них восковые лица, а комната, в которую они приносят свою работу, серая [16, s. 7]. Серый — цвет смерти для Гауптмана, недаром он отмечал, что, когда умер его отец, вся действительность представлялась ему в таких оттенках [15, s. 75]. Ткачи сейчас тоже мертвы, мертвы внутренне, полностью смирились со своим положением, звучат лишь их робкие, умоляющие просьбы добавить немного денег, поскольку болеют их близкие. Первое действие заканчивается их нерешительным ропотом, хотя они уже были свидетелями смелого столкновения ткача Беккера с фабрикантом Дрейсигером: он уво-

лил Беккера, поскольку тот открыто говорит, что предлагаемая плата является жалкой подачкой. Но Беккера они видят каждый день, отчасти привыкли к его дерзостям в отношении начальства, он слишком обычный, почти такой же, как они сами, лишь немного непринужденнее держится.

Иное дело — Мориц Егер. Он появляется во втором действии. Оно иначе решается в цветовом отношении. Комната старика Баумерта, правда, темная, потолок черный, но подчеркивается сила и красота вечернего света: он бледно-розовый, его отсвет падает на распущенные волосы девушек, дочерей Баумерта, ярко озаряет худое лицо его изможденной жены. Мориц появляется как бы из сильной полосы света — в тексте сказано, что до этого семья Баумерта сидела и работала почти в полной темноте, но входит Август, сын Баумерта, с зажженной свечой в руке, которая ярко озаряет фигуру Егеря. Подобное цветовое решение связано как с самой личностью Мориса, так и с той реакцией, которую вызывает у ткачей его появление. Гауптман писал, что ткач до поры до времени равнодушен к своей судьбе, безучастно ее принимает. Однако так происходит до того момента, пока штормовой ветер не залетит к ним в хижину [12, s. 708].

Таким «ветром» становится для них Мориц Егер, отбывший срок солдат, в прошлом ткацкий подмастерье. Именно он, сильно изменившийся и внешне и внутренне, пробуждает у ткачей мечту о лучшей жизни, невольно делает то, что было не под силу дерзкому Беккеру. Егерь преисполнен чувства собственного достоинства, одежда на нем чистая, сапоги целые, на руках серебряные часы, десять талеров денег, что в глазах нищих ткачей составляет огромную сумму. На него смотрят как на пришельца из другого мира: он умеет читать и писать, привык к тонкому разговору, сообщает ткачам, что в жизни главное — это быть активным. Всем своим видом и речами Мориц Егер вызывает ткачей на откровен-

ность, они ему сообщают то, что таилось в подсознании, было скрыто до поры до времени от них самих — неблагополучное мироустройство приводит их к гибели, дети голодают, роются в отбросах вместе с гусями. Истоки подобного неблагополучия ткачи видят в злых фабрикантах. Раньше богатые были добрее, делились с ними, говорит ткач Анзорге, а теперь берегут все для себя. Отсюда — решение ткачей: заставить фабрикантов больше платить, тогда в мире восстановится справедливость и изначальная гуманность. Старый Баумерт просит Егеря быть их спасителем, на что Мориц соглашается с превеликим удовольствием. Между тем в литературоведении отмечается, что Мориц не является предводителем ткачей, руководство ему не свойственно [18, s. 65]. Это действительно так. Егерь хорошо знает жизнь ткачей, сочувствует им, разжигает в их душах праведный гнев. Однако ничего конкретного он не может предложить. В конце второго действия Егерь зачитывает текст песни «Кровавая расправа». Слова настолько потрясают ткачей, что они подхватывают за Егерем почти каждую фразу, четко осознавая под влиянием звучащих слов, что их труд хуже каторги, станок — орудие пытки, что сердца фабрикантов глухи к добру, ткачи для них не люди. Больше они терпеть не будут [16, s. 38].

В третьем действии отсутствует цветовая доминанта. Сказано только, что лампа висит над столом. Однако скрытое цветовое прочтение текста позволяет прийти к иным выводам. Известно, что Гауптман хорошо знал работу Гете «Учение о цвете». В ней немецкого драматурга весьма интересовала мысль о плавном переходе одного цвета в другой. Когда энергия цвета меняется, он сдвигается в сторону или ослабления, или усиления [10, s. 90–100]. Драматическое построение третьего действия является зримым тому примером. Почти в самом начале речь идет о похоронах одного из ткачей, Вояжер удивляется их чрез-

мерной пышности, а трактирщик Виганд говорит, что столь торжественный похоронный обряд принят у них. Тема смерти отчасти звучала раньше — тень ее витала на бледных лицах ткачей, погруженных в апатию. Сейчас присутствие смерти ощущимо в разговорах о кончине и погребении ткача из Нентвиха. Наконец, в последнем действии смерть обволакивает все вокруг: ткачей ждет неминуемая гибель, многие из них убиты солдатами, умирает старый Гильзе. Получается, что третье действие являет собою момент перехода, энергия цвета, о которой говорил Гете, размыта: тема смерти, представленная вначале в серых оттенках, приобретает в финале насыщенный темный цвет. Третье действие, как в фокусе, вбирает в себя цветовую гамму событий прошлого, предрекая в то же время трагическую будущую развязку.

Подобные рассуждения применимы и к красным оттенкам. Серый тон начальных сцен сдвигается в сторону бледно-розового, того вечернего заката, сквозь отсветы которого проступает мечта ткачей, их грезы о лучшей жизни. Однако столь поэтический бледно-розовый сменится насыщенно-красным — воплощение мечты связано с кровью и насилием, о чем повествуют последние сцены. В третьем действии речь тоже идет о крови, но говорится о ней шуточно, несерьезно: Беккер показывает кровавые знаки прививки от оспы, сделанные им всем сегодня кузнецом. Бледно-розовый переходит в бледно-красный, чтобы в финале обрести свою кроваво-красную энергетику.

Необходимо отметить, что так называемое переходное положение третьего действия, его цветовое «перетекание» сродни мыслям Гамлета о правомерности своих действий. Гауптман подчеркивает колебания и сомнения шекспировского героя: он любит Офелию, но бежит от нее, по-прежнему испытывает нежность к матери, но мучает ее тягостными разговорами, хо-

чет уехать из Дании, однако внезапно возвращается [14, s. 84, 85].

Творчество Шекспира, по Гауптману, насыщено мыслями о жизни и смерти, о любви и ненависти, в нем уживаются иллюзии и разум, высокая доброта и бесчеловечные поступки [15, s. 54]. Что касается простодушных, как их называл драматург, ткачей, то до поры до времени их воодушевляет сама идея перемен, надежда, что все сложится удачно, когда они пойдут к Дрейсигеру просить добавки. Беккер гордо заявляет, что они, быть может, и сделают что-нибудь, Егерь весьма туманно подчеркивает, что стоит им захотеть, и они могут пить водку до самого утра. Виттиг называет ткачей забияками, утверждая в то же время, что добром никогда ничего не делалось, Баумерт говорит трактирщику Вельцелю, что идет с ткачами против своей воли, но дальше терпеть нет сил, Третий ткач призывает их не ходить на богатых, Первый — пытается заставить его замолчать, Вельцель называет дело ткачей сумасшествием, а тряпичник Горнин в финале, как бы подводя итог всеобщему сумбуру, вопиющей бессмыслице и разброду мыслей, говорит, что во всяком человеке живет надежда [16, s. 59].

Данные слова Горнига полны глубокого смысла. Гауптман неоднократно указывал, что в человеке должно быть стремление к изменениям и обновлениям [14, s. 51], оно охватывает целиком, душа поет и ликует, фантазия вспенивается, пробуждается мечта и, самое главное, иллюзия [12, s. 14, 27]. Гауптман писал, что лучшее существование мира — это существование в иллюзиях, без них человек гибнет, ради них борется, иллюзии ткуются из пестрого пространства обманутых надежд [15, s. 180]. Действие иллюзий Гауптман наблюдал у шекспировского героя, их сила для Гамлета оказывается безмерной, причем настолько, что вселяет в него почти твердую уверенность, непоколебимую надежду — военный союз с Фортин-

брасом поможет ему восстановить расшатанный мир.

Ткачи Гауптмана тоже пытаются изменить неблагоприятное мироустройство силой иллюзий. Так, они, обращаясь к старому Гильзе, уверяют не столько его, сколько себя самих в том, что у всех теперь будет крыша над головой, они могут за себя постоять, теперь ткачи знают, как надо действовать, все будут заботиться о Гильзе, он никогда не пойдет спать без ужина [16, s. 90]. Получается, что благодаря иллюзиям воображаемая действительность становится явью, по крайней мере, таковой она представляется ткачам. Они счастливы как никогда прежде, но столь явный позитив не заслоняет негатива — следование иллюзиям приводит к бунту, трагическая сущность которого показана Гауптманом на примере монолога старика Анзорге [16, s. 77].

Это не столько монолог, сколько диалог. С точки зрения немецкого драматурга, все люди думают диалогически, особенно в моменты сильнейшего душевного напряжения, каждый ведет разговор с самим собой [13, s. 58]. Вначале Анзорге задает себе вопрос и сам же на него отвечает: «Кто я такой? Ткач Антон Анзорге». Далее вновь следуют два вопроса: «Как ты сюда попал? Веселиться задумал с другими?». Ответить на данные вопросы он не в состоянии, остается прийти лишь к единственно правильному, с точки зрения старого ткача, выводу: «Я с ума спятил». Думы о себе, о своих поступках заставляют Анзорге обратиться к другим ткачам с пламенным призывом: «Уходите скорее, уходите, бунтари». Однако подобный призыв кажется ему самому лживым и несуразным, Анзорге вспоминает кого-то сильного и чрезвычайно жестокого, его он винит в своих несчастьях, в финальных репликах звучит ничем не прикрытая угроза, связанная с оправданием разрушительных действий: «Ты у меня забрал мой домик, так и я у тебя заберу». С криком «Вперед!» Анзорге, под влиянием иллюзии собственной правоты и

неустрашимости, бросается крушить дом Дрейсигера.

Гауптман показывает страшный процесс: у ткачей, решившихся на бунт, перегорает сознание, они невольно становятся пленниками некоей злой иррациональной силы — силы разрушения, одержимости, буйства. Справедливость восстанавливается силой оружия: кольями и топорами, которые ткачи хотят обломать о спины фабрикантов. Жажда мести овладевает ими, что влечет за собой как бы невольное следование указаниям того кровавого Демона, который погубил внутреннюю свободу Гамлета. В последнем действии, которое происходит в доме Гильзе, рассказываются подробности о бунте ткачей. Это бессмысленный, в высшей степени абсурдный бунт, доказательством чего является рассказ Горнига. Ткачи крушат все подряд: разбивают перила, снимают полы, бьют зеркала, ломают диваны, кресла. Разрушению подвергли не только дом Дрейсигера, их непосредственного обидчика, но и предприятие Дитриха, не оставили ему ни фабрики, ни погреба. Ткачи становятся одержимыми, теряют человеческий облик. Горник говорит, что они пьют вино прямо из бутылок, не раскупоривают, отбивают горлышко, многие порезались, ходят, обливаясь кровью. Толпой бунтовщиков называет их сейчас Гауптман, они грязные, запыленные, одичалые, оборванные, с раскрасневшимися от водки лицами. Ткачи неслыханно изменились, оцепенение их прошло, прежнее сонное состояние исчезло. Но как личности они полностью деградировали, человеческий облик потеряли. Ведущий цвет последних действий — красный — цвет крови, насилия, убийства.

В литературоведении остается открытым вопрос о поведении и нелепой смерти старого ткача Гильзе. Он порицает ткачей за восстание, говорит, что они затеяли дьявольское дело, потеряли рассудок. Гильзе — глубоко верующий человек, согласно христианскому канону надеется на лучшую

жизнь после смерти, а в этом земном существовании ничто не может перемениться от активных, неправедных, с его точки зрения, действий. Насилием невозможно чего-либо добиться, считает Гильзе. Между тем именно Гильзе погибает в финале от случайной пули: он сидит у открытого окна за ткацким станком и, несмотря на многочисленные предупреждения об опасности, продолжает свою работу, мотивируя это тем, что за станок посадил его отец небесный, и он будет исполнять свой долг.

Некоторые исследователи называют подобный конец метафизическим, поскольку он никому не ясен и не понятен [21, s. 72]. Другие — определяют Гильзе как того единственного, кто принадлежит трансцендентной сфере, хотя он свое высшее знание облекает в форму примитивного и ортодоксального христианства [9, s. 21]. Наконец, есть мнение, что его глубокая вера резко и категорично противопоставляется Гауптманом апокалипсическому бунту ткачей [11, s. 85]. Принимая во внимание точки зрения литературоведов, следует отметить, что Гауптману не могут быть близки чрезмерно благочестивые и предельно покорные речи Гильзе. Драматург подчеркивал, что принадлежит к борющимся натурам, однозначно отрицательно был настроен к традиционным религиозным воззрениям, называл свою особую веру — *Nomo religiosus*, указывая, что она представляет собой смесь христианских и античных представлений [15, s. 87]. Что касается принадлежности Гильзе к трансцендентной сфере, то связан с нею не только он, но и ткачи тоже.

Дело в том, что Гауптман неоднократно говорил об особом понятии — внутреннем солнце. Это нечто мистическое, возвышенное, надземное, когда все в душе ликует и поет [15, s. 45]. Такое внутреннее солнце он находит в творениях Шекспира, персонажи которого пытаются обрести яркий свет дневного светила в своих душах. Герой Гауптмана старик Гильзе имеет, бес-

спорно, такое солнце — оно заключается в его религии. В этом плане он находится по ту сторону земного бытия, поскольку уповает только на божественную милость, живет молитвами, почти полностью отрешен от земных проблем. Однако его солнце догматическое, мертвенное, хотя мистическое и надземное. Гауптман подчеркивает в ремарках землистый цвет лица Гильзе, острый нос, сходство со скелетом. Жизнь его никогда не радовала, он и не хочет никакой радости. Земная жизнь является для Гильзе лишь подготовкой к вечной, он просит у отца небесного терпения, чтобы после земных страданий приобщиться к небесному блаженству. Недаром он определяет жизнь как горсточку тревоги и горя — такую не жалко и потерять. Поэтому смерть его в финале закономерна — Гильзе изначально стремился к смерти, намеренно шел ей навстречу, пуля земного мира дала Гильзе то, о чем он мечтал всю свою долгую жизнь, полную страданий.

Иное дело ткачи. Подобно Гильзе, благодаря своему внутреннему солнцу, они тоже находятся по ту сторону земного бытия. Однако между ними и Гильзе есть весьма существенная разница. Внутреннее солнце ткачей связано с надеждой на лучшую жизнь на земле, именно поэтому душу их охватывает ликование, то, которого нет у старого Гильзе. Ткачи тянутся к счастью, к свету, к тому солнцу, которое высвечивает их воображаемую действительность, позволяя ей в глазах ткачей обрести зримые,

телесные очертания. В то же время установка на осуществление мечты силой оружия недопустима для Гауптмана. Поэтому можно говорить о том, что ткачи, подобно Гильзе, тоже невольно стремятся к смерти. Она лежит в основе их надежд, проявляется в их действиях, связана с их стремлениями. Драма заканчивается так же, как и началась — в первом действии Гауптман показал ткачей, чрезмерная пассивность которых являлась следствием омертвления души, в последнем — им свойственна та же душевная окостенелость. Внешняя активность ткачей безмерна, внутренне они мертвы, сознание их разрушено. Гауптман показывает бессмысленную действительность, против которой предпринят столь же бессмысленный протест.

Итак, драмагург, пристально вглядываясь в творения Шекспира, находя в них эзотерическую глубину, приходит к выводу о необходимости бунта как попытке гармонизировать неблагоприятное мироустройство. Однако стихийное восстание приводит к еще большей деградации и мира в целом, и души человека в частности. Бунтом жить нельзя, он абсурден, но иного выхода у ткачей не было, не бунтовать они не могут. Гауптман, принимая и признавая столь трагическую истину, скорбит об утрате человечности и человеческого в общей системе мироздания. Сердце драматурга переполнено состраданием и сочувствием, любовь к людям навеки воцарилась в нем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аникст А.* Сотый шекспировский ежегодник // Вопросы литературы. 1965. № 8. С. 222–225.
2. *Аникст А.* Творчество Шекспира. М.: Гослитиздат, 1963.
3. *Брандес Г.* Шекспир. Жизнь и произведения. М.: Алгоритм, 1997.
4. *Гете В.* Собрание сочинений. М.: Художественная литература, 1980. Т. 7.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Московский университет, 1980.
6. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. М.: Пушкинская библиотека, 2006.
7. *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Эксмо, 2009.
8. *Bab J.* Die Chronik des Deutschen Dramas. Berlin, 1980.
9. *Guthke K. G.* Hauptmann. München, 1980.
10. *Goethe W.* Farbenlehre // Goethes Werke in zwölf Bänden. B. 12. Berlin und Weimar, 1981.
11. *Hoefert S. G.* Hauptmann. Stuttgart, 1982.

12. *Hauptmann G.* Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar, 1980.
13. *Hauptmann G.* Die Kunst des Dramas. Berlin, 1963.
14. *Hauptmann G.* Tagebücher 1892–1894. Frankfurt am Main, 1985.
15. *Hauptmann G.* Tagebücher 1897–1905. Frankfurt am Main, 1987.
16. *Hauptmann G.* Die Weber // Hauptmann G. Dramen. Berlin und Weimar, 1976.
17. *Lemke E. G.* Hauptmann. Leipzig, 1923.
18. *Leppmann W. G.* Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Frankfurt am Main, 1989.
19. Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900. Stuttgart, 1987.
20. *Rohde E.* Psyche. Tübingen, 1907.
21. *Szondi P.* Theorie des modernen Dramas 1880–1950. Berlin, 1963.
22. *Voigt F. G.* Hauptmann und die Antike. Berlin, 1965.

REFERENCES

1. *Anikst A.* Sot'j shekspirovskij ezhegodnik // Voprosy literatury 1965. № 8. S. 222–225.
2. *Anikst A.* Tvorchestvo SHekspira. M.: Goslitizdat, 1963.
3. *Brandes G.* Shekspir. Zhizn' i proizvedenija. M.: Algoritm, 1997.
4. *Gjote V.* Sobranie sochinenij. T. 7. M.: Hudozhestvennaja literatura, 1980.
5. Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov. M.: Moskovskij universitet, 1980.
6. *Nicshe F.* Rozhdenie tragedii, ili Ellinstvo i pessimizm. M.: Pushkinskaja biblioteka, 2006.
7. *Shpengler O.* Zakat Evropy. M.: Eksmo, 2009.
8. *Bab J.* Die Chronik des Deutschen Dramas. Berlin, 1980.
9. *Guthke K. G.* Hauptmann. München, 1980.
10. *Goethe W.* Farbenlehre // Goethes Werke in zwölf Bänden. B. 12. Berlin und Weimar, 1981.
11. *Hoefert S. G.* Hauptmann. Stuttgart, 1982.
12. *Hauptmann G.* Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar, 1980.
13. *Hauptmann G.* Die Kunst des Dramas. Berlin, 1963.
14. *Hauptmann G.* Tagebücher 1892–1894. Frankfurt am Main, 1985.
15. *Hauptmann G.* Tagebücher 1897–1905. Frankfurt am Main, 1987.
16. *Hauptmann G.* Die Weber // Hauptmann G. Dramen. Berlin und Weimar, 1976.
17. *Lemke E. G.* Hauptmann. Leipzig, 1923.
18. *Leppmann W. G.* Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Frankfurt am Main, 1989.
19. Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900. Stuttgart, 1987.
20. *Rohde E.* Psyche. Tübingen, 1907.
21. *Szondi P.* Theorie des modernen Dramas 1880–1950. Berlin, 1963.
22. *Voigt F. G.* Hauptmann und die Antike. Berlin, 1965.

В. Ю. Клейменова

ФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ И ВЫМЫСЕЛ В ТЕКСТЕ

Рассматривается онтологическая природа фикциональности и соотношение понятий «вымысел» и «фикциональность». Широкая трактовка поля фикциональности позволяет говорить о наличии вымышленных элементов в текстах любых текстотипов и сформулировать тезис о конвенциональности оппозиции фикциональное :: фактуальное. В художественном тексте используется два типа художественного вымысла: жизнеподобный и нежизнеподобный, различия между текстотипами определяются соотношением между указанными типами вымысла.

Ключевые слова: вымысел, воображение, фикциональность, фикциональное :: фактуальное, конвенциональность вымысла, текстовая универсалия.