

3. *Barkovskaja N. V.* Roman «Moskva»: simvolistskij mif o narode — protiv «mifov» epohi stalinizma // Poetika simvolistskogo romana. Ekaterinburg, 1999. S. 265–280.
4. *Bugaeva K. N.* Vospominanija ob Andree Belom. SPb.: Izd-vo Ivana Limbaha, 2001. 448 s.
5. *Burkhardt D. K.* Semiotike prostranstva: «moskovskij tekst» vo «Vtoroj (dramaticheskoj) simfonii Andreja Belogo». Moskva i «Moskva» Andreja Belogo. M.: RGGU, 1999. S. 72–89.
6. *Ivanov Vjach. Vs.* K semioticheskomu izucheniju kul'turnoj istorii bol'shogo goroda // Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. T. 4: Znakovye sistemy kul'tury, iskusstva i nauki. M.: JAzyki slavjanskikh kul'tur, 2007. S. 165–179.
7. *Kozhevnikova N. A.* Ulitsy, pereulki, krivuli, doma v romane Andreja Belogo «Moskva» // Moskva i «Moskva» Andreja Belogo. M.: RGGU, 1999. S. 493–504.
8. *Kostov H.* Mifopoetika Andreja Platonova v romane «Schastlivaja Moskva». Hel'sinki, 2000.
9. *Lavrov A. V.* O mifotvorchestve argonavtov // Mif — fol'klor — literatura. L.: Nauka, 1978. S. 137–170.
10. *Levchenko M. A.* Vvedenie v semiotiku prostranstva: Metodicheskie ukazanija i programma kursa «Literaturnoe kraevedenie». SPb., 2007. 32 s.
11. *Lejderman N. A.* S vekom naravne. Russkaja literatura v sovetskuju jepohu. SPb.: Zlatoust, 2005. S. 346–365.
12. *Lotman Ju. M.* Simvolika Peterburga // Semiosfera. SPb.: Iskusstvo-SPb., 2010. S. 320–335.
13. *Lotman Ju. M.* Hudozhestvennoe prostranstvo v proze Gogolja // Izbrannye stat'i: V 3 t. Tallinn: Aleksandra, 1993. T. 1. S. 413–447.
14. *Mihajlova I. M.* Mifologizatsija russkoj istorii v hudozhestvennom tvorcestve D. S. Merezhkovskogo: roman «Antihrist (Petr i Aleksej)»: Avtoref: ... kand. filol. nauk. SPb., 2009.
15. *Oshchepkova A. I.* Fol'klorno-mifologicheskaja traditsija i problemy evoljutsii rannego tvorcestva Andreja Belogo: Avtoref: ... kand. filol. nauk. SPb., 2008. 28 s.
16. *Piskunov V. M.* Iz nabljudenij nad tekstom romana «Moskva» // Chistyj ritm Mnemoziny. M.: Alfa M, 2005. S. 175–185.
17. *Polonskij V. V.* Mifopojeticheskie aspekty zhanrovoj jevoljucii v russkoj literature kontsa XIX — nachala XX vv.: Avtoref: ... d-ra filol. nauk. M., 2008. 24 s.
18. *Smirnov I. P.* Peterburg: gorod mertvyh i gorod zhivyh // Sushchestvuet li peterburgskij tekst? Peterburgskij sbornik. Vyp. 4 / Pod red. V. M. Markovicha, V. Shmida. SPb: Izd-vo S.-Peterburgskogo un-ta, 2005. S. 35–58.
19. *Spivak M. L.* Andrej Belyj — mistik i sovetskij pisatel'. M.: RGGU, 2006. 577 s.
20. *Timina S. I.* Poslednij roman Andreja Belogo // Belyj A. Moskva / Sost. S. I. Timinoj. M.: Sov. Rossija, 1989. S. 3–16.
21. *Toporov V. N.* Peterburgskij tekst russkoj literatury. Izbrannye trudy. SPb.: Iskusstvo, 2003. 612 s.
22. *Toporov V. N.* Prostranstvo i tekst // Tekst: semantika i struktura. M., 1983.
23. *Fominyh T. N.* Pervaja mirovaja vojna v russkoj proze 1920–1930-h gg.: istoriosofija i pojetika: Avtoref: ... d-ra filol. nauk. M., 1998. 26 s.
24. *Shtal'-Shvyjeter H.* Kompozitsija ritma i melodii v proze Andreja Belogo // Moskva i «Moskva» Andreja Belogo. M.: RGGU, 1999. S. 161–199.
25. *Eliade M.* Aspekty mifa. M.: Akademicheskij Proekt, 2010. 251 s.

А. П. Склизкова

«ЦВЕТОВАЯ» ДРАМА Г. ГАУПТМАНА «МИХАЭЛЬ КРАМЕР»

Главной проблемой драмы Г. Гауптмана «Михаэль Крамер» становится непонимание: нет контактов между близкими людьми, невозможно искусство, обесценена жизнь. Подобная проблема получает разрешение через цвет: «рубежные» чёрно-белые оттенки подчёркивают переход жизни в смерть, свет лампы и свет погребальных свечей способствует эманации души. Перед лицом смерти противоречия сглаживаются, главный герой — художник Крамер, глядя на мёртвого сына, осознаёт свою неправоту

перед ним, страдания позволяют Крамеру вновь обратиться к искусству, темой которого становится возвышение в смерти.

Ключевые слова: «цветовая» душа, «цветовые» ремарки, эманация, Тетраксис, Гармония, Purgatorium, Медиум.

A. Sklizkova

«Color» Drama in Hauptmann's «Michael Kramer»

The global problem of G. Hauptmann's drama «Michael Kramer» is misunderstanding of the main characters: there is no inner contact among them, their life is becoming aimless and loses value. The author tries to solve that problem by means of the black and white colors, the method which was so much popular at the end of the XIX century and at the beginning of the XX century. The light of the lamp and the light of the funereal candles promote emanation of the soul. Standing before the coffin of his dead son and looking at him the main character Kramer realizes how wrong he was in regard to his son. His sufferings help him to return to his Art, the topic of which is becoming Domination in Death.

Keywords: «color» soul, «color» remarks, emanation, tetraxis, harmony, purgatorium, medium.

Драма Гауптмана «Михаэль Крамер» написана в 1900 году. Речь идёт о двух художниках — отце, имя которого вынесено в заглавие, и его сыне Арнольде. Старший Крамер — преуспевающий художник, работа — главное для него, трудолюбия и неустанных занятий требует он от сына. Арнольд наделён огромным талантом, но не пишет картины, он внутренне подавлен, не находит ни в ком поддержки. В отчаянии Арнольд накладывает на себя руки, а Крамер перед гробом сына осознаёт, что смерть подарила его мальчику то, в чём отказала жизнь, — небывалое величие и духовную красоту.

Основываясь на статусе главных героев, исследователи называют «Михаэля Крамера» Гауптмана «Künctlerdrama», выявляя в ней ведущую проблему отцов и детей [20, с. 251, 255]; ведётся речь об особой чуткой душе писателя [9, с. 55]; подчёркивается, что смерть Арнольда способствует разрешению драматического конфликта [23, с. 106–109]; в «Михаэле Крамере» велика роль страданий, благодаря которым герой начинает иначе смотреть на вещи [11, с. 25]. Все эти проблемы касаются в большей степени внешнего, обозримого содержания, тогда как Гауптман всегда говорил о глу-

бинной внутренней структуре драмы. На основании содержания не совсем понятно, в чём трагедия старшего Крамера, почему он пишет семь лет картину «о человеке в терновом венце» и никак не может её закончить. В какой-то степени объяснения в тексте даются. Художник говорит, что надо погрузиться в вечность, отрешиться от суеты мира [15, с. 1135]. Но каким образом этого достичь, Крамер не знает. Важными оказываются высказывания Гауптмана, связанные с особым трагедийным процессом, — дорогой героя через темноту к свету, он несёт свою единственную лампу и освещает ею свой путь [14, с. 52, 54, 129]. Это внутренний путь, посредством которого он соприкасается с вечностью. Он показан Гауптманом на основании цветового восприятия вселенной.

Известно, что для культурного мира конца XIX — начала XX века цветное мышление стало одним из способов осознания сложности бытия. Художники и мыслители рубежа веков Германии выявляют некое состояние середины, в котором они волею судьбы обречены существовать. Центральной проблемой являлась проблема жизни и смерти. Жизнь — это движение к смерти,

смерть предполагает новую жизнь. Главными красками считаются чёрные и белые, именно они говорят о состоянии перехода. Так, Баховен приводит в пример утреннюю звезду на ночном небе, рассказывает о женщинах Спарты, у которых были белые погребальные одежды. Баховен называет цвет высоким символом человеческого духа, в котором всегда господствуют противоположные начала [10, с. 4, 7, 10, 373]. При этом Баховен ссылается на учение о цвете античной эпохи, выделяя в ней цветовую борьбу противоположностей. Цветовые трактовки древних исходили из связи различных начал. Так, пифагорейцы, учение которых стало предметом пристального внимания в конце XIX века, подчёркивали разные ноты музыкальной октавы. Каждой ноте соответствовал свой цвет, все вместе они составляли гармонию. О цвете, выраженном через музыку, велась речь в Тетраксисе — тайном знании пифагорейцев [22, с. 220]. На цветовые тайные знания Тетраксиса обратил внимание Э. Роде. Его интересует, в первую очередь, та идея цветовой Гармонии, которая, на основании учения пифагорейцев, выявляет душу мира и всего человечества, связана с потоком разрушения и становления, жизни и смерти [22, с. 150, 162, 278, 305].

Платон был одним из тех мыслителей, кого наиболее почитали в рубежную эпоху. У античного философа не было однозначных, устойчивых представлений, ему свойственно сомнение во всём, в том числе и в трактовке бытийных категорий. Подобный принцип сомнения оказывается близок художникам слова эпохи *fin de siècle*. Я. Бурхардт подчёркивал, что Платон мыслил противоположности как чередование дня и ночи, как чёрное и белое [3, с. 40, 45]. Цвет, по Платону, связан с тремя видами пламени. Одно из них сталкивается со зрительным лучом, другое — проникает до самых глаз, а третье — создаёт различные цветовые сочетания [6, с. 314, 448]. В период смены ценностей немецкую мысль привлекает трактат

Аристотеля «О цветах». Аристотель, подчёркивает Роде, говорит о Духе — двойнике Души, посредством которого оказывается возможным проникновение из тьмы в свет [22, с. 301, 307].

Писатели и драматурги рубежа веков Германии особо выделяли работу Гёте «Учение о цвете». Т. Манн назвал данное творение романом европейской мысли. М. Рейнхардт, ставя «Макбета» Шекспира, взял за основу выводы Гёте о тайном, загадочном, «цветовом» внутреннем состоянии всех людей. Не случайно Макбет появляется на сцене в тёмном костюме, глаза его пылают тёмным огнём. В этом спектакле ощущается страх перед временем перемен, перед непроявившимися в полной мере силами эпохи [5, с. 236]. Напротив, сцена, на которой шёл «Сон в летнюю ночь», была чарующе-прекрасной, цветовые переливы нежнейших оттенков окутывали всё вокруг [2, с. 53].

Гёте, как он пишет Шиллеру, берётся за свой труд в пасмурный день, в безрадостный и серый [4, с. 13], скорбит, что из современников только Шиллер вполне понимает его [4, с. 56]. Цвет для Гёте — прежде всего мистическая мысль, величайший психологический феномен. Порицая Ньютона за отсутствие поэтического восприятия, Гёте называл его колдуном, похитившим семицветную принцессу, которую он заточил в холод и мрак математических формул [12, с. 89, 96, 103, 105]. Постановка вопроса, связанная с поэзией цвета, становится одной из ведущих в рубежную эпоху. В «новой драме» важнейшая роль принадлежит «цветовым ремаркам», связанным с «цветовыми» переливами души. О. Брам отмечал в классической игре отсутствие неуловимых внутренних эффектов. Их надлежит развивать в современности, ориентируясь на точку зрения Гёте о цвете как поэзии мысли. Цвет для драматургов рубежной эпохи необходим для изображения мыслей и чувств, является принадлежностью немой сцены, становится поворотным пунктом для всего действия

[21, с. 278]. Цвет в драме сводит на нет принцип пирамиды (термин Г. Фрайтага), главными составляющими которой были экспозиция, развитие действия, кульминация и развязка. А. Хольц выявлял бесконечные, ежесекундные изменения во внутреннем состоянии персонажей, которые надо показать в цвете. Хольц говорит об особом внутреннем ритме произведения, этот ритм должен быть «цветным». Поэтому, например, первое издание его «Фантазиуса» не светилось и не искрилось, в нём, пишет Хольц, был только ритм, краски отсутствовали [19, с. 17, 44, 72, 296].

Важен цвет и для драматургов Вены. Гофмансталь утверждал, что произведения искусства должны стать зримыми. В цвете он видит стержень духовного существования. Поэтому задача поэта сходна с задачей художника — использовать слова так, чтобы возникли цветовые эффекты, которые создают лирическое настроение. Фон драм Гофмансталя в высшей степени живописный, в них осязаемо орнаментальное начало, благодаря цвету внешняя статичность драмы приобретает внутреннюю динамичность [8, с. 209, 261, 268]. К примеру, в «Электре» Гофмансталя через обилие чёрного цвета, который зачастую переходит в белый, передаётся незримое — некое сатанинское начало в душе героини [2, с. 47].

«Закат Европы», как видно, вбирает «цветовую» мысль прошлого, создавая в то же время свои причудливые, цветовые переливы души. О. Шпенглер, во многом ориентируясь на выводы Гёте о смешении и переходе трёх природных цветов (жёлтого, сине-голубого и зелёного), придерживается в целом собственного толкования. Шпенглер, отказывая античному искусству в становлении, называет языческие краски болливо-весёлыми. Он выделяет в античности жёлтые, красные, белые оттенки, они для Шпенглера являются цветами переднего плана. Им противостоят католические (тёмно-зелёный цвет судьбы, например, на полотнах Грюневальда) и протестантские (ко-

ричневый — глубокий цвет мысли у Рембранта [7, с. 504–512].

Творчество Г. Гауптмана вбирает в себя достижения культурной мысли прошлого. Ему оказываются близки выводы пифагорейцев, бытийная концепция Платона, цветовое смешение Аристотеля. Интересны Гауптману рассуждения Гёте, исследования современников. Особенно сильное впечатление производят на Гауптмана рассуждения Хольца, который связывает воедино цвет и ритм, близки Гауптману поэтические принципы Гофмансталя, определяющие живописный фон драм.

Однако главной фигурой для Гауптмана стал великий венецианец Тинторетто. Ему немецкий писатель посвящает отдельный очерк. Гауптман оценивает Тинторетто как великого рубежного мыслителя. Называя его сыном красок, подчёркивая, что краски Тинторетто проникают во всё, горят огнём, Гауптман не сомневается, что подобному колориту научила Тинторетто Венеция. Среди красок венецианского художника Гауптман, в согласии с позицией своего времени, выделяет чёрные и белые. В них заложен глубинный смысл, выявляется проблема светотени, возникает особая драма, в которой раскрывается то состояние мира, в котором нет победы ни в преисподней, ни на небе [16, с. 23–25]. Гауптману близко восприятие Тинторетто вселенной как *Purgatorium*, некое срединное положение между Аидом и Олимпом, Адом и Раем [16, с. 5, 25, 42, 48], когда ночь освещается светом, значим в равной мере мрак и цвет. Гауптману при взгляде на картины Тинторетто приходит на ум известное высказывание гётевского Мефистофеля: «Ein Teil der Fincternic, die sich das Licht gebär». Оно выражает доверие Тинторетто к ночи, то доверие, которое ведёт к особой белизне, к сияющему свету [16, с. 10–19].

Гауптман неоднократно говорил о сходстве между драматургом и художником: оба смешивают краски, только художник производит подобное смешение зримо — на хол-

сте, а драматург — скрыто — в душе персонажа. Оба они, по Гауптману, являются Медиумами, их главная задача — показ и выявление непостижимого. Но оно не должно быть полностью раскрыто, можно лишь приблизиться к его пониманию. В связи с этим у Тинторетто Гауптман находит чрезвычайно интересный приём — эманацию. Эманация — это высвечивание особого рода, у Тинторетто подобное высвечивание передаётся посредством специфического венецианского золотого фона. Сам Гауптман через эманацию выявляет душу персонажа, она как бы начинает сиять, переливаться всеми красками в роковые, в высшей степени трагические моменты.

«Цветовыми» можно назвать все драмы Гауптмана, однако «Михаэль Крамер» является наиболее ярким примером. Это трагедия глобального непонимания: отца и сына, матери и дочери, законов вселенной: жизни и смерти, становления и разрушения. Подобная проблема раскрывается через цвет. В первом действии сказано, что лампа горит, на дворе ещё темно, сумрачное утро — девять часов. Гауптман писал, что при виде старой лампы им овладевает томление, свет, исходящий от неё, навеивает воспоминания о дружбе, о несостоявшейся любви [18, с. 429]. При свете лампы Михалина — сестра Арнольда — беседует с матерью о брате и об отце. Беседа эта мучительная, доставляющая внутреннюю боль и Михалине и госпоже Крамер, главный предмет их разговора — непонимание. Госпожа Крамер говорит, что никто не понимает её Арнольда, Михалина сетует, что отец чувствует себя в доме как чужой. Благодаря лампе высветились страхи людей, их внутренняя суть, но от этого не стало легче, напротив, мучительная тяжесть ещё сильнее придавила сердца. Лампа показала серое, неприглядное настоящее, навеяла воспоминания о прошлом — недаром служанка Берта сообщает о приходе Лахмана. Он был прежде поклонником Михалины, учеником и силь-

нейшим почитателем её отца. Прежде чем он входит, лампу тушат. Мать и дочь при её свете заглянули в душу друг друга, понимание, бесспорно, не возникло, они слишком разные, но лампа высветила нечто сокровенное, то, что другу, но не родственнику, знать не нужно до поры до времени.

Беседа с ним ведётся об искусстве, в частности, о картине, которую не удаётся закончить Крамеру. Лахман мечтает её увидеть, полагая, что в ней сосредоточена душа Крамера. Он хочет заглянуть в душу художника, вспоминает о Крамере как о великом учителе, который выколачивал из учеников всё мещанское, переделывал их заново. Разговор ведётся при тусклом свете раннего зимнего утра. Внутреннего озарения нет, лампа потушена, все находятся в сумраке, в тумане своих противоречий. Они лишь стремятся к единению, которое должно в первую очередь охватить душу человека. Но она расколота, разбита, искалечена противоречиями. Света лампы нет, утро серое, в душе людей темнота и мрак.

Наиболее мрачен и тёмнен Арнольд. Он, правда, озарён особым светом — светом собственного отражения. Для Гауптмана подобный отсвет всегда искусственен, нелеп: Арнольд подходит к зеркалу, корчится, поднимает плечи, косит глаза, спрашивает у матери, похож ли он на марабу. Однако подобная искусственность и нелепость отчасти объяснима. Арнольд намеренно скрывает своё истинное лицо, пытается быть искусственным, боится, что окружающие, в первую очередь близкие люди, узнают о его внутренней боли — неразделённой любви к трактирщице Лизе. Арнольд закрывается от людей, пытается предоставить им свет своего отражения, а не свет души. В дневнике Гауптмана записана рецепция из Ницше: человек, который к чему-то стремится, вынужден играть комедию, скрывать своё истинное лицо. Такой человек знает одиночество, оно само по себе отравляет его истинное существование. Через несколько страниц Гауптман возвращается к той же теме и

уточняет, что все люди являются комедиантами, только в одежде комедиантов можно найти свою истинную дорогу [17, с. 170, 178]. Арнольд становится комедиантом, надевает маску шута, искусственный свет отражения в зеркале служит ему защитой. Между тем Арнольд страдает от непонимания людей, мечтает, чтобы они увидели не его отражение, а хрупкость и ломкость души. Недаром он говорит Лизе, чувство к которой называет чумой в крови, что, может быть, он действительно смешной, но только внешне, молит, чтобы она заглянула ему в душу.

Нетрудно увидеть, что атмосфера всей драмы, вплоть до финального, четвёртого действия, тёмная, мрачная. Подобный тёмный фон наиболее ярко прослеживается во втором действии, в котором Гауптман показывает встречу отца и сына. Между ними существует достаточно сильное «цветовое» внешнее сходство, но не менее существенно внутреннее «цветовое» различие. Оба они — темноволосые, их глаза горят огнём, который столь пугает трактирщицу Лизу. Внешность у обоих Крамеров несуразная, нескладная, в одежде преобладают чёрные оттенки, но указывается, что рубашка старшего Крамера накрахмалена, предполагается, что она белая. Арнольд приходит на встречу с отцом в красном галстуке. Этот галстук выделяется как яркое, цветное пятно на общем серо-голубом фоне: занавес, скрывающий мастерскую, — серый, стены — голубовато-серого оттенка, гипсовые слепки, один из которых представляет собой маску Бетховена, — как бы окутывают пространство мёртвым, голубоватым сиянием. Бледный луч этого мёртвого сияния пронзает души людей — они закрыты и для мира, и друг для друга, и для себя самих. Подобная закрытость души у Михаэля Крамера внешне проявляется в том, что он плотно прикрывает окно, хотя день сам по себе серый и мрачный, но Крамер не допускает проникновения света в помещение, и без того достаточно унылое. Арнольд на

протяжении разговора с отцом старается не смотреть на него, торопится уйти, на лице у него упрямство, отвращение и страх. Крамер пытается вызвать сына на откровенность, предлагает взять его в товарищи, протягивает руку, хочет сгладить противоположности, устранить недоразумения. Однако он замечает красный галстук сына, для старшего Крамера — это знак беспутной жизни, поэтому он говорит, чтобы сын убрал его. В речах Крамера сквозит та незыблемость и правильность, которую не может принять Арнольд. Михаэль Крамер подобен в данном случае Мартину Лютеру, поскольку охвачен «fixe idee». Гауптман называет подобную идею абсолютной правдой, которая составляет саму сущность фанатизма [17, с. 178]. Крамер, не понимающий в полной мере ни себя, ни сына, требует от Арнольда абсолютной правды — Арнольд обязан сказать, что он провёл прошлую ночь не с приятелем, а в трактире Лизы. Не желая понимать смущения Арнольда, не задумываясь о том, что понимание не может быть достигнуто столь быстро, отец прогоняет сына. Старший Крамер оказывается не в состоянии помочь Арнольду в страшный час — 12 ночи, тот час, который, как чувствует Михаэль Крамер, уже наступил. О таком часе неоднократно писал Гауптман, который считал, что существует время, когда состояние 12 часов ночи охватывает человека, жуткий час вопиющей темноты [18, с. 90].

Третье действие вновь протекает под знаком смешения цветов — в ремарках сказано, что сейчас вечерние сумерки — сумеречны сердца гостей, темная ночь воцарилась в сердце Арнольда. Но в трактире отца Лизы всё дышит белизной. Белизна является свидетельством бездуховности, филистерства, отрешённости от людских страданий. Действие происходит в пивной, в ней все блестит, стеклянная дверь, краны ярко вычищены, Лиза в белом фартуке, ждёт тех, кто назовёт Арнольда маляром, грифелем, пачкуном. Так говорят о нём пьяные гости,

их забавляет влюблённость Арнольда, его гнев и недовольство. Они смеются над ним, Арнольд, будучи всегда неуверенным в себе и видящий во всех врагов, в то же время желающий казаться другим значительным, не выдерживает подобного издевательства, кончает жизнь самоубийством.

Однако белый и тёмный цвета, причудливо смешиваясь, преобразуются в итоге в ярко-красный оттенок. Лахман с Михалиной пьют красное вино, пьют за искусство, которое, как они говорят, освещает весь мир. Лахман видел картину старшего Крамера, на ней изображён страдающий спаситель, лик его спокойный, во всём чувствуется величие и чистота. Лахман представляет Христа здесь, в трактире, смех гостей в этот момент звучит крещендо, смертельно бледный Арнольд выбегает из комнаты и скрывается в неизвестном направлении.

Следует отметить, что для Гауптмана любой страдающий человек может быть сравним с Христом [13, с. 253]. Христос — это странник на земле, лишь слегка замаскированный под бога, переодетый им, скрытый под вуалью [16, с. 38]. Пик страданий Арнольда, представленных Гауптманом в третьем действии, даёт возможность определить героя, находящегося в состоянии 12 часов ночи, как Христа, вновь терпящего издевательства невежественной толпы. Недаром в последнем действии, всматриваясь в черты умершего сына, Крамер скажет: «Тот, кто лежит здесь, это я, это вы. Вы это сделали с сыном божьим, вы это сделали сегодня, как и тогда. И как тогда, он сегодня не умрёт» [15, с. 1170]. Искусство берёт начало в жизни, жизнь определяется смертью, становление приводит к разрушению, разрушение является предметом искусства.

Подобной истиной пронизано последнее действие. В нём показано, как происходит эманация души, тот особый процесс, который Гауптман замечает на полотнах великого Тинторетто. Подобная эманация связана у Крамера с внутренним прозрением, он начинает чувствовать, что в мире далеко не

всё столь однозначно, как он раньше считал. Недаром он поднимает занавес над мастерской, тот занавес, который прежде был плотно задёрнут. Данный жест Крамера — знак особой встречи с миром, прежде всего, с миром собственного искусства. Крамер раскрывает окно, чего раньше не решался сделать, впускает свет вечерней зари в мастерскую, садится за мольберт и начинает работать. Не совсем ясно, что он пишет: может возникнуть предположение, что теперь Крамер, поглощённый страданиями, хочет закончить картину о человеке в терновом венце. Но, возможно, он продолжает работать над гравюрой, на которой изображён мёртвый рыцарь в доспехах. В тексте не сказано ничего конкретно, но, главное, что темой его творения становится смерть. Он с нею столкнулся воочию. Она осветила его душу особым светом прозрения. Крамер понимает, что обращал слишком много внимания на мелочи, чрезмерно поучал сына, третировал его, воспринимал сына как росток, которому он, отец, заслонил солнце. Отныне Михаэля Крамера уже ничто не может радовать, не может и испугать. Проблема непонимания сходит на нет, преграды между людьми исчезают, смерть сглаживает все противоречия. Эманация души выражается через особый свет — синий свет погребальных свечей. Они зажжены перед гробом Арнольда, их мистический отблеск озаряет всё вокруг.

Михаэль Крамер, пристально всматриваясь в черты умершего сына, говорит Лахману о своей жажде света — его надо добиться, открыть ему доступ [15, с. 1168]. Смерть — нечто страшное и тёмное, как говорит Крамер, заставляет его мечтать о свете, он зажигает много свечей (два канделябра и шесть подсвечников), расставляет их вокруг гроба. Мистический свет погребальных свечей заставляет его увидеть величие смерти, понять, что смерть поднимает на небывалую высоту. Именно смерть высветила величие его сына, а при жизни, говорит Крамер, ему не удалось увидеть на лице

сына ту ясность, которая лишь сейчас проступает на его лице. Смерть, разрушение приводят в итоге к становлению, к новому познанию и признанию жизни. То, чего невозможно было достигнуть при свете лампы — понимания — удалось добиться при свете погребальных свечей, расставленных на возвышении, на котором покоится тело Арнольда.

Однако боль от смерти сына заставляет Крамера задавать вопросы вечности, бросать их в метафизическую пустоту. Куда мы идём? Куда причалим? О чём ликуем над пропастью? Что мы вообще знаем? Жиз-

ненный праздник есть ничто! Небо попов — тоже! Что же будет в конце? [15, с. 1172]. Благодаря смерти познаётся жизнь, проступает эманация души, её особое высвечивание, свет лампы переходит в свет свечей, благодаря их причудливому сиянию возникает осознание возвышения в смерти. Однако дальше подобной истины разум человека проникнуть не в состоянии, происходит остановка и возникает растерянность перед вечностью, люди рубежной эпохи застывают в мистическом молчании, во внутреннем созерцании непостижимой тайны вселенной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аристотель*. Политика. Метафизика. Аналитика. СПб., 2008. 958 с.
2. *Бояджиева Л. М.* Рейнхардт. Л.: Искусство, 1987. 221 с.
3. *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. СПб., 1876. 463 с.
4. *Гёте И-В.* Шиллер Ф. Переписка. М.: Искусство, 1988. 1003с.
5. *Макарова Г. В.* Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX века. М.: Наука, 1992. 333 с.
6. *Платон*. Диалоги. М.: Мысль, 1994. 655 с.
7. *Шпенглер О.* Закат Европы. М.: Эксмо, 2009. 797 с.
8. *Цветков Ю.* Литература венского модерна. М.: Мик, 2003. 431 с.
9. *Vab J.* Die Chronik dec deutchchen Dramac. Berlin, 1980. 200 с.
10. *Vachofen J. J.* Vercuch über die Gräbercumvolik der Alten. Bael.: Bahnmaier’s Buchhandlung, 1859. 426 с.
11. *Guthke K.* Hauptmann. München, 1980. 230 с.
12. *Goethe W.* Farbenlehre// Goethec Werke in zwölf Bänden. B. 12. Berlin und Weimar, 1981. 555 s.
13. *Hauptmann G.* Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar, 1980. 901 с.
14. *Hauptmann G.* Die Kunct dec Dramac. Berlin, 1963. 246 с.
15. *Hauptmann G.* Michael Kramer // G. Hauptmann Dramen. Berlin und Weimar, 1976. 1180 s.
16. *Hauptmann G.* Tintoretto // Dac Gecammelte Werke in zwölf Bänden. B. 6. Berlin, 1942. 89 s.
17. *Hauptmann G.* Tagebücher 1892–1894. Frankfurt am Main, 1985. 270 s.
18. *Hauptmann G.* Tagebücher 1897–1905. Frankfurt am Main, 1987. 790 s.
19. *Holz A.* Die befreite deuchte Wortkunct. Leipzig, 1921. 100 с.
20. *Lemke E. G.* Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Frankfurt am Main, 1989. 400 s.
21. *Naturalismuc.* Manifeste und Dokumente zur deutchchen Literatur 1880–1900. Ctuttgart, 1987. 890 s.
22. *Rohde E.* Psyche. Tübingen, 1907. 320 s.
23. *Cchieman P.* Auf den Wege zum neuen Drama. Leipzig, 1912. 145 s.

REFERENCEC

1. *Arictotel'.* Politika. Metafizika. Analitika. CPb., 2008. 958 s.
2. *Bojadzhieva L. M.* Rejnhardt. L.: Ickucctvo, 1987. 221 s.
3. *Burkhardt Ja.* Kul'tura Italii v epohu Vozrozhdenija. CPb., 1876. 463 s.
4. *Gjote I-V.* Chiller F. Perepicka. M.: Ickucctvo, 1988. 1003 s.
5. *Makarova G. V.* Teatral'noe ickucctvo Germanii na rubezhe XIX–XX veka. M.: Nauka, 1992. 333 s.
6. *Platon.* Dialogi. M.: Mycl', 1994. 655 с.
7. *Chpengler O.* Zakat Evropy. M.: ekcmo, 2009. 797 s.

8. *Tsvetkov Ju.* Literatura venckogo moderna. M.; I.: Mik, 2003. 431 s.
9. *Bab J.* Die Chronik dec deutchchen Dramac. Berlin, 1980. 200 s.
10. *Bachofen J. J.* Vercuch über die Gräbercumvolik der Alten. Bazel: Bahnmaier'c Buchhandlung, 1859. 426 s.
11. *Guthke K.* Hauptmann. München, 1980. 230 s.
12. *Goethe W.* Farbenlehre // Goethec Werke in zwölf Bänden. B. 12. Berlin und Weimar, 1981. 555 s.
13. *Hauptmann G.* Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar, 1980. 901 s.
14. *Hauptmann G.* Die Kunct dec Dramac. Berlin, 1963. 246 s.
15. *Hauptmann G.* Michael Kramer // G. Hauptmann Dramen. Berlin und Weimar, 1976. 1180 s.
16. *Hauptmann G.* Tintoretto // Dac Gecammelte Werke in zwölf Bänden. B. 6. Berlin, 1942. 89 s.
17. *Hauptmann G.* Tagebücher 1892–1894. Frankfurt am Main, 1985. 270 s.
18. *Hauptmann G.* Tagebücher 1897–1905. Frankfurt am Main, 1987. 790 s.
19. *Holz A.* Die befreite deuchte Wortkunct. Leipzig, 1921. 100 s.
20. *Lemke E. G.* Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Frankfurt am Main, 1989. 400 s.
21. *Naturalismuc.* Manifecte und Dokumente zur deutchchen Literatur 1880–1900. Ctuttgart, 1987. 890 s.
22. *Rohde E.* Psyche. Tübingen, 1907. 320 s.
23. *Cchieman P.* Auf den Wege zum neuen Drama. Leipzig, 1912. 145 s.

Н. В. Яговкина

САТИРИЧЕСКАЯ ПАРОДИЯ КАК СРЕДСТВО ЛИТЕРАТУРНОЙ ПОЛЕМИКИ (на примере «Вздорной Оды III» А. П. Сумарокова)

Исследуется сатирическая пародия как средство литературной полемики, которая активно велась, начиная с XVIII века. На примере «Вздорной оды III» А. П. Сумарокова рассматривается сущность полемики между Сумароковым и Ломоносовым по вопросу образного строя одической поэзии. Анализируются строфика, метрика, способы рифмовки, образная система, лексика и стилистика пародийного и пародируемого текстов. Рассматриваются средства и способы, при помощи которых создаются комический и сатирический эффекты в жанре пародии.

Ключевые слова: сатирическая пародия, литературная полемика, ода, вздорная ода, комический эффект.

N. Yagovkina

Catiric Parody ac a Meanc of Literary Polemic (baced on «Abcurd Ode III» by A. P. Cumarokov)

Catiric parody ic analyzed ac a meanc of literary polemic which took place from the XVIII century. The eccence of polemic between Cumarokov and Lomonocov about the figurative system of odic poetry ic regarded baced on A. P. Cumarokov'c "Abcurd Ode III". The ctanzaic procody, metricc, wayc of rhyming figurative system, vocabulary, ctylisticc of parody and parodied textc are analyzed. The wayc and meanc of parody genre comic and catiric effectc creation are regarded.

Keywordc: catiric parody, literary polemicc, ode, abcurd ode, comic effect.

Начальным этапом формирования русской стихотворной пародии являются 30–50-е годы XVIII века. Развитие жанра тесно связано с ведущим литературным на-

правлением этого периода — классицизмом, который оказал огромное влияние на формирование её поэтики. Для середины XVIII века более характерны сатирические