

УДК 82.0(091); 82.09(091); 82.0(092); 82.09(092)

Ю. Ю. Власова (Миклухо)

КРИТИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ДРАМЫ Г. ГАУПТМАНА «ПОТОНУВШИЙ КОЛОКОЛ» В РОССИИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

Рассматривается вопрос о специфике критической рецепции драмы Г. Гауптмана «Потонувший колокол» в России рубежа XIX–XX вв. Выявляются доминанты в оценках отечественной критики относительно произведения немецкого драматурга, исследуется степень проникновения в авторскую концепцию и делаются выводы о характере вхождения иноязычного художественного феномена в отечественную культуру.

Ключевые слова: *критическая рецепция, символизм, романтизм, неоромантизм, «новая драма».*

Российское осмысление Г. Гауптмана начинается в конце XIX в., а именно с 1889 г., практически сразу же после премьеры его первой пьесы «Перед восходом солнца» в берлинском театре Freie Bühne. Творчество Гауптмана оказалось тесно связанным с русской культурой, несмотря на то, что немецкий драматург никогда не был в России и не состоял в дружеских связях с деятелями русской культуры. Его творчество формировалось отчасти под влиянием русских классиков. Гауптман, например, сам указывал на связь своей первой пьесы «Перед восходом солнца» (1889) с «Властью тьмы» Толстого.

Первая драма сразу сделала молодого писателя известным и ознаменовала начало расцвета в Германии драматургии нового типа с совершенно иным пониманием природы человека и его взаимосвязей и взаимоотношений с окружающим миром. В творчестве Гауптмана появляется особый тип героя, который парадоксально соединяет в себе романтическую высоту и силу духа со слабостью и раздвоенностью и неуклонно приходит к катастрофе.

Гауптман быстро стал одним из ведущих авторов «новой драмы». Он отдал дань и натурализму, и символизму, и неоромантизму. К середине 1890-х гг. драматургия Гауптмана воспринимается как явление мирового масштаба. Известные критики (например, Г. Брандес) ставят его в один ряд с Ибсеном, Метерлинком, Стриндбергом, Шоу. Русский литературовед начала XX в. Е. Аничков назвал Гауптмана «третьим (вслед за Ибсеном и Метерлинком) из основателей современного трагизма» [1, с. 117].

Русская эстетическая мысль и художественная практика очень скоро откликнулись на новое явление в мировой литературе. Сначала упоминания о Гауптмане встречались лишь в периодической печати в разделе информации, где читателю пересказывались сюжеты его драм. Но вскоре немецкий драматург начинает рассматриваться как характерное явление современного европейского театра. При этом необходимо подчеркнуть, что критическая рецепция творчества Гауптмана опережала

переводческую; так, заметки о пьесе «Перед восходом солнца» появляются в России уже 1889 г., тогда как первый перевод на русский язык был издан лишь на следующий год. В российских журналах и газетах 1890-х гг. появляются заметки о произведениях Гауптмана. Критики, признавая его несомненный талант и отдавая дань его новаторству, проводят параллели с творчеством других популярных в то время писателей – Золя, Ибсена, Толстого.

Рецепция Гауптмана во многом опиралась на зарубежные источники, то есть вписывалась в общеевропейский процесс восприятия Гауптмана и той новой драматургии, которую он представлял. Во многих статьях, касающихся творчества немецкого писателя, приводятся ссылки на известных зарубежных критиков (Брандеса, Ландсберга, Штейгера, Бартельса, Брама и др.). Более того, сами их исследования, как переведенные на русский язык, так и оригинальные, становятся доступными для русской общественности.

Первая пьеса Гауптмана «Перед восходом солнца» получила в России большую известность, но все же была встречена далеко не однозначно. Некоторые критики осуждали драматурга за страсть к «грязным», слишком натуралистическим сценам и грубым, бранным словам и выражениям, за манеру оформлять почти каждую реплику персонажей пространными ремарками, раскрывающими особенности их мимики и движения, что сковывало самостоятельность актеров, исполняющих роли гауптмановских героев. В целом первому произведению немецкого писателя отказывали в претензиях на новизну и актуальность, утверждая, что русской литературе подобные сюжеты и персонажи уже известны.

Тем не менее драма «Перед восходом солнца» быстро начала ставиться на сценах российских театров и имела огромный успех. Для русских зрителей особенно привлекательным оказался образ социалиста Лота, обрушившего свою критику на устои современного буржуазного общества. В пьесе видели социальный оптимизм, выраженный в заглавии и пронизывающий все действие.

В 1896 г. Гауптман пишет пьесу «Потонувший колокол», и она сразу же становится известной в России. Отношение к этой драме было уже иным. Пьесу безоговорочно признают вещью гораздо более серьезной, глубокой и с художественной точки зрения более совершенной, чем «Перед восходом солнца». По мнению большинства критиков, Гауптман здесь выходит на путь свободного творчества. Многие определяют новую пьесу немецкого драматурга как произведение символистское. Но при этом само понятие символизма зачастую смешивается в отечественной критике рубежа веков с романтизмом (неоромантизмом). Критики не улавливают различия между двумя направлениями, что объясняется прежде всего недостаточной четкостью понятия «символизм».

Так, теоретики русского символизма (Вяч. Иванов, А. Белый и др.) принципиально разводят эти два понятия, называя романтизм «зарей вечерней» и противопоставляя «романтической мечтательности» «волевой акт мистического самоутверждения» в символизме [2, с. 88]. По определению А. Ханзен-Лёве, «романтизм пассивен, а теургический символизм Иванова направлен в будущее» [3, с. 30]¹. С другой стороны, отмечает исследователь, для Блока поэзия Иванова также «совершенно романтична».

Отсутствие единства внутри русского символистского лагеря относительно преемственности и собственно определения нового направления естественным образом сказывалось и на взглядах русской общественности. Так, для С. А. Венгерова «весь символистский модернизм находится под знаком “неоромантизма”» [там же].

Вопрос привлекает внимание и сегодня. Например, М. А. Воскресенская указывает на «очевидную близость Серебряного века западноевропейской романтической традиции» [4, с. 4]. Более того, по мнению исследовательницы, в русской культуре «наиболее полно и всесторонне романтические тенденции нашли свое воплощение в символизме» [там же, с. 5]: эти направления сближает прежде всего претензия на «перестройку всего изначального мироустройства, на творчество новых условий жизни» [там же, с. 38]. Различие же, в свою очередь, заключается в «углублении» этой тенденции в символизме. «Отныне художник ищет в них (знаках. – Ю. В.) не воплощенный идеальной сущности мира, а аналогов своих внутренних состояний» [там же с. 50]. Иными словами, если романтики пытаются разгадать и истолковать мир, находятся в неустанным поиске уже существующего (пусть в конечном итоге и не-

достижимого) идеала, то символисты «используют предметный мир для выстраивания, сочинения новой реальности» [там же, с. 50]. Соответственно, символам в романтизме присуща аллегоричность, они, так сказать, более легко поддаются раскодировке, тогда как символы нового типа отражают предельно субъективное переживание, поэтому практически не разгадываемы.

Таким образом, проводя параллель между романтизмом и символизмом, Воскресенская приходит к выводу о генетическом родстве двух направлений, но при этом указывает и на их принципиальное отличие – преодоление в символизме непримиримой конфликтности романтического «двомирия», смену мифологизации романтизма мифотворчеством в символизме.

С другой стороны, важно указать на специфику русского символизма, в основе которого лежит стремление к универсальности, попытка охватить все сферы человеческой жизни в символистском «жизнестроительстве», тогда как европейский символизм не ставил себе такой грандиозной задачи, распространяясь только на художественную практику. И в этом отношении европейский символизм действительно стоит ближе к романтизму и правомерно мог быть истолкован российской общественностью как его «современная» разновидность (отсюда популярный на рубеже веков в России термин «неоромантизм»).

Так, И. Иванов в статье «Из западной культуры. Культурные плоды германского одиночества. По поводу книги G. Hauptmann, Adolph Bartels. Weimar. 1897» («Мир Божий», 1898) относит драму «Потонувший колокол» к произведениям романтического толка, определяя романтизм как разновидность символизма.

Сложность определения черт символизма российской критикой рубежа XIX–XX вв. очевидна в таких статьях о «Потонувшем колоколе», как «Критические заметки» А. Богдановича («Мир божий», 1897), в которых произведение Гауптмана охарактеризовано лишь в общем виде как символическая пьеса, которая одновременно «поэтична», «глубока и интересна» [5, с. 4]; «Театр» Е. Дегена и В. Буренина («Мир божий», 1904), где дается также краткое определение драмы как «символического произведения, эмблемы ясной, счастливой будущности человечества» [6, с. 284]; «Гауптман и его произведения» С. П. Нани («Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки», 1898), по мнению которого в «Потонувшем колоколе» представлен «романтизм, доведенный до символизма» [7, с. 136], и др.

¹ И далее: «Иванов упрекает романтизм в том, что он довольствуется недостижимостью “Там” и застывает в мире мечты, тогда как “пророчество” теургического символизма берет на себя всю трагичность визионерского бытия» [3, с. 30].

Не более обоснованно указывает на принадлежность драмы Гауптмана к символистскому направлению и Е. Колтоновская в статье «Герхарт Гауптман», напечатанной в «Вестнике Европы» за 1912 г. Критик считает, что символизм пьесы «недостаточно тонкий и глубокий» [8, с. 329], но при этом не подкрепляет свою точку зрения какими-либо доводами.

Пл. Краснов вообще ограничивается определением «загадочная драма», в которой «непосредственный смысл... странен», равно как «туманен» и сам замысел драмы. «Шатание мысли заметно повсюду», – заключает Краснов [9, с. 153].

Высоко оценил драму «Потонувший колокол» А. Евлахов. Книга Евлахова, написанная в 1917 г., является своеобразным итогом раннего периода рецепции Гауптмана в России и синтезирует в себе оценки драматургии немецкого писателя как российскими, так и зарубежными критиками. Анализ Евлахова продуктивен прежде всего попыткой подойти к творчеству Гауптмана с позиций литературоведческого исследования. Ему чужд «личностный» подход, в основе которого лежит ориентация на индивидуальность самого автора и, соответственно, оценка произведений сквозь призму популярности/непопулярности их создателя. Важна непосредственно художественная ценность драм. Тем не менее Евлахов не остался зависим от тенденций своего времени, и его мнение во многом опирается на общепринятые каноны. Хотя он и характеризует драму «Потонувший колокол» как символистскую, но при этом символизм истолковывается исследователем как расширение и углубление психологизма. Драма героя трактуется в привычном романтическом ключе – как «борьба художника с самим собой во имя внутренней свободы своего “я”» [10, с. 34].

Особого внимания заслуживает позиция И. Кордеса. В статье «Из немецкой литературы: 1. Герхарт Гауптман», опубликованной в журнале «Русская мысль» за 1912 г., он утверждает, что «борьба одиноких», заявленная в образе Иоганнеса Фокерата («Одинокие»), еще «шире, полнее и величественнее» воплотилась при отказе от будничной сферы, приобретя «характер сказочный, полный символов и поэтических образов» [11, с. 27]. В данном случае, рассуждает критик, эта борьба приобретает «эпический характер борьбы титана с богами Олимпа» [там же, с. 29]. Таким образом, автор статьи отмечает одну из ключевых особенностей «новой драмы», а именно ее выход на надличностный, надличностный, философский уровень осмысления действительности. В то же время очевидно указание на близость драмы к мифу с его стремлением к универсализации, что опять же сближает драму Гауптмана с символизмом.

Содержательным является и замечание критика по поводу театральной постановки «Потонувшего колокола». Автор статьи, делая акцент на «недосказанности сущности борьбы одиноких», высказывает сомнение в целесообразности вынесения этой внутренней драмы на сцену, поскольку изображение такого рода конфликта требует от актера особенного мастерства. Такая позиция созвучна утверждению А. Белого по поводу возможности реализации нового театра: «Настоящая задача актера в новом театре почти неосуществима: изобразить психологию героя с преображаемым духом и плотью, со всеми психофизиологическими судорогами, сопутствующими перерождению. Нужно самому быть новым человеком не на словах, а на деле» [12, с. 165].

З. Венгерова в своем критическом очерке о Г. Гауптмане [13] определяет драму «Потонувший колокол» как бытовую, затемняя таким образом ее бытийный, философский смысл. За частной судьбой литейщика Гейнриха, который не решает вопросов социального характера (в отличие от Иоганнеса Фокерата, заслужившего в очерке большого внимания именно в силу своей причастности социальным идеям того времени), Венгерова не смогла увидеть гораздо более глубокий пласт, лежащий вне границ трагедии частной личности. И если большинство критиков конца XIX – начала XX в. оценивали героя Гауптмана прежде всего либо как типичного героя-нищееанца, либо как «недосягающего» до этой роли, то Венгерова, похоже, отказывает драме Гейнриха в претензии на большую значимость, чем трагедия камерной судьбы.

В целом российская критика рубежа веков оказалась в своей трактовке драмы «Потонувший колокол» далекой от понимания специфики «символизма» Гауптмана. Это связано не только с самой сложностью феномена символизма, но и с тем обстоятельством, что у Гауптмана символизм соединяется с элементами других художественных систем (натурализм, романтизм). Символизм проявляется у Гауптмана скорее в формальном плане. Так, многие отечественные критики рубежа веков указывают на «странность», «недоговоренность» символов, воплощенных в образах лесных обитателей, равно как и самого колокола, создаваемого мастером. Остается не до конца понятным, что из себя будет представлять это новое творение. Что касается героя гауптмановской драмы, то он сохраняет в себе многие черты традиционного романтического персонажа, одиноко противостоящего всему миру; он не занимается переустройством мира здесь, в «долине», а стремится ввысь, в «горы», что, конечно же, соответствует романтической парадигме. Все это дает почву для истолкования драмы в рамках привычных представлений.

Не случайно особое внимание в критических статьях и рецензиях на пьесу «Потонувший колокол» уделяется прежде всего ее персонажам, особенно Гейнриху, образ которого воспринимается русскими критиками как трансформация «одинокого» Иоганнеса Фокерата. Как и в случае с последним, в отношении нового персонажа вновь разворачивается бурная полемика.

Например, В. Вановский в статье, посвященной разбору «Потонувшего колокола» («Новое слово», 1897), выделяет в качестве доминанты личности главного героя драмы «индивидуализм» в его «возвышенной форме». Мастер Гейнрих в представлении критика воплощает собой «личное начало» в положительном смысле, как борец, «выделенный и противопоставленный своим развитым сознанием миру бессознательной природы, разорвавший связи с человеческим обществом» [14, с. 22]. Критик в своем анализе делает установку на отказ от социальных ориентиров, заявляя, что «автор “Колокола” стоит выше классовых перегородок», что «герой его драмы – ... просто человек» [там же, с. 21], но вместе с тем руководствуется в своих выводах именно критерием социальной значимости героя драмы, заявляя, что Гейнрих «отнюдь не является носителем знамени будущего» [там же, с. 27], так как не ведет за собой массы.

Противоречивую точку зрения относительно позиции мастера Гейнриха высказывает Е. Колтоновская в вышеуказанной статье «Герхард Гауптман». С одной стороны, критик причисляет героя драмы Гауптмана к «новым» людям, с другой – обвиняет в раздвоенности между высшим и низшим мирами, в неспособности «к проведению своих идей в жизнь» [8, с. 329]. Отсутствие воли и выдержки, по мнению Колтоновской, ведет этого персонажа к неуклонной гибели.

Сходную позицию занимает Н. Минович, которая также считает, что Гейнрих, вслед за Иоганнесом Фокератом, ищет новых жизненных путей и одновременно «тщетно борется между двумя началами, которые притягивают его, – материей и духом» [15, с. 176].

Хотя многие современники видели в Гауптмане последователя идей Ницше, сам драматург находился в сложных взаимоотношениях с идеями немецкого философа. Во всех его произведениях, так или иначе затрагивающих их, персонажи терпят поражение, их теория развенчивается логикой самой жизни. Так, уже в первой драме позиция Лота оказывается несостоятельной, его идеалы и перспективы дальнейшего роста ставятся под сомнение, поскольку пагубны и несправедливы по отношению к окружающим и нивелируют возможность гармонизации личности самого Лота. То же происходит и с Иоганнесом Фокератом, не столько не

смогшим перешагнуть через «среду», сколько сомневающимся в собственных идеалах, в возможности гармонизации своего «я». Наконец, литейщик Гейнрих, обретший возможность воплотить свой идеал, освободившись, казалось бы, от внутренних противоречий, равно как и от иллюзорности привычных представлений о мироустройстве, прозревший суть вещей, также кончает плохо, и дело здесь вовсе не в том, что герой «недотягивает» до роли сверхчеловека: нравственный императив, отбрасываемый в ницшеанской концепции как нечто ненужное, мешающее, оказывается непреодолимым для гауптмановского героя, «долина» не отпускает его в «горы», и в этом заключается особая «человечность», гуманизм Гауптмана.

Тем не менее большинство критиков рубежа XIX–XX вв. признают Гауптмана явным последователем учения о «сверхчеловеке». Так, А. В. Введенский в статье «Письма о современном искусстве», опубликованной в журнале «Русский вестник» за 1898 г., утверждает, что Гауптман «верует в Ницше, и именно Ницше есть его несомненный идейный руководитель» [16, с. 181]. В главном герое драмы «Потонувший колокол» Введенский прочитывает «идеального человека» Ницше. Причину гибели Гейнриха критик обнаруживает в том, что гауптмановский персонаж просто «не дотягивает» до роли ницшеанца, поскольку «поддался несвойственному “сверхчеловеку” состраданию и утратил дар творчества» [там же, с. 191].

Подобное мнение высказывает Пл. Краснов. Вопрос морали, поднимаемый критиком в статье, здесь решается не в пользу героя драмы, равно как и ее автора. Критик заявляет, что Гауптман считает возможным «пренебречь обыденной моралью, которую он ставит ниже демонической морали сверхчеловека» [9, с. 157].

Из сделанных автором статьи умозаключений вытекает, что Гауптман отвергает традиционные представления о нравственности и морали. И в этом есть определенная доля истины, хотя здесь нужно говорить скорее о позиции его персонажа. Гейнрих действительно разочаровывается в прежних идеалах. Но это касается прежде всего его собственного потенциала. Он теряет веру в себя, но не в Бога, что подтверждается в разговоре с пастором. Гейнрих не оставил мечту воздвигнуть нечто грандиозное, способное принести человечеству счастье. Его «идеальный» колокол должен стать воплощением божественной благодати на земле. Проблема лишь в том, что мастер не хочет помещать свое творение в традиционной церкви, то есть подчиняться установленной моралью в лице пастора законам. Его религия как бы очищается, освобождается от заскорузлых канонов. Гейнрих не перестает служить людям, а отказывается под-

чиняться чужой человеческой воле, замещающей собой Божий промысел. В этом заключается глубина прочтения Ницше: не общепринятое представление о «сверхчеловеке», противостоящем серой массе, а мысль о созидающем творце. Другое дело, что сами методы этого созидания для Гауптмана в принципе неприемлемы. Его мастер Гейнрих отрицает не только общепринятую нравственность и мораль, а их в принципе. Он пытается перешагнуть через человеческое в себе, что, по Гауптману, оказывается невозможным. Такая редкостная на рубеже веков интерпретация идей Ницше встречается, между прочим, у А. Белого, который проводит множество параллелей между Заратустрой и Христом [12]. Поэтому здесь уместнее говорить о полемике не только с самим Ницше, но и с его общепринятым восприятием.

Как истинный ницшеанец выступает А. В. Луначарский в своей статье «Перед лицом рока. К философии трагедии» («Образование», 1903). Критик утверждает, что «сострадание филистера покоится на фундаменте звериной жестокости, а жестокость новатора – на жажде подвига во имя высшей любви к человечеству» [17, с. 17]. С этой точки зрения герой драмы «Потонувший колокол» видится Луначарскому истинным новатором.

П. Коган в статье «Ницшеанские мотивы в немецкой литературе» («Русская мысль», 1904) также улавливает в образе литейщика Гейнриха прямую аллюзию на Заратустру Ницше и выделяет ряд черт, сближающих обоих персонажей: умение быть жестоким, стремление к борьбе, страсть к творчеству. Коган видит причину неудачи героя в победе человеческого над сверхчеловеческим, что более близко позиции самого Гауптмана.

В российских критических откликах рубежа XIX–XX вв. на драму «Потонувший колокол» преимущественно игнорируется намеренная установка писателя на развенчание ницшеанской идеи, как это было уже с первой пьесой Гауптмана, в которой позиция героя-ницшеанца Альберта Лота отрицается логикой самого драматического действия.

В целом большинству критиков истолкование пьесы Гауптмана в нравственно-психологическом или романтическом ключе не позволило выйти на более высокий уровень ее осмысления и оценить новаторство немецкого драматурга. Творчество Гауптмана воспринималось преимущественно в рамках традиционных представлений о литературе и театре, его герои оценивались по привычным критериям, в то время как «новая драма» отказывается от них как несущественных, рассматривая ситуацию героя в бытийном аспекте.

Во всех вышеуказанных статьях, посвященных «Потонувшему колоколу», мало говорится о поэтике и художественной новизне произведения, то

есть в целом повторяется ситуация с рецепцией предыдущих драм Гауптмана.

Бурная полемика вокруг творчества и самой фигуры Гауптмана на рубеже веков свидетельствовала о его большой популярности в России. Не только критики, театральные деятели, но и крупнейшие представители русской литературы – Л. Толстой, А. Чехов [18], А. Горький, Л. Андреев, Д. Мережковский, М. Волошин и др. – не остались равнодушными к творчеству немецкого драматурга. Суждения таких «ключевых» фигур о Гауптмане особенно ценны тем, что имеют «обратную информативность», выявляя что-то существенное в них самих.

Особенно сложным было отношение к творчеству Гауптмана у Л. Толстого. Эстетика Толстого шла во многом вразрез с тенденциями его времени. В своей статье «Что такое искусство?» он критикует новое искусство, в том числе современных писателей, среди которых называет имена Бодлера, Верлена, Малларме, Метерлинка и Гауптмана. Толстой выступает как против тенденции искусства к ориентации на избранных, так и против его опошления в качестве «искусства для масс», бурный рост которого начался именно на рубеже XIX–XX вв. Современные пьесы, в большинстве своем сложные по своему построению, представляются Толстому слишком усложненными по форме и бедными по содержанию. По мнению Толстого, искусство превращается в подобие самого себя, в «подделки под искусство» [19, с. 127]. В качестве примеров он приводит некоторые произведения новых драматургов, и среди прочих драмы Гауптмана. Хотя Толстой не всегда прямо называет конкретные произведения, узнать их не составляет большого труда. Например, анализируя содержательную сторону новой драматургии, Толстой пишет: «Представляется то архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов и вследствие этого лезет на крышу построенного дома и оттуда летит торчмя головой вниз; ...или какой-то колокол, который слетает в озеро и там звонит» [там же, с. 120]; очевидно, что речь идет о «Строителе Сольнесе» Ибсена и «Потонувшем колоколе» Гауптмана. Толстой осуждает драмы такого рода за то, что в них «передаваемое чувство» подменяется «эффектностью» и «поразительностью», в результате чего они могут воздействовать только на нервы, но не пробуждать в зрителе «ответного чувства». В целом Толстой характеризует произведения Гауптмана как «что-то загадочное и неприятно раздражающее» [20, с. 335].

Таким образом, коренное отличие эстетической позиции Толстого заключается в том, что произведение, в его представлении, должно быть назидательным, служить нуждам общества, будить в нем нравственность, совесть и т. д. «Новая драма» не

ставит себе таких задач. Изображение жизни «как она есть», «течения жизни» в ее будничных проявлениях, причем с позиции стороннего наблюдателя, объективного и беспристрастного, не делающего никаких выводов, ни к чему не призывающего, – вот метод новой драматургии. Пьесы Гауптмана строятся на «устойчивой конфликтности бытия» [21, с. 149], когда человек рассматривается не только и не столько в его отношении к преходящим «казусам», но главным образом «как активно познающий бытие в его устойчивой противоречивости» [там же]. В. Е. Хализев отмечает, что в такой драме на первый план выходит внутреннее действие, демонстрирующее динамику душевных движений и размышлений; при этом конфликт не создается и не разрешается, а показан как нечто стабильное. Личность здесь не сталкивается с другой личностью, а противостоит неразрешимой сложности мироустройства. Все это явно расходится с позицией Толстого.

Гауптман продемонстрировал своими произведениями, как на разном материале (остро злободневная проблематика в «Перед восходом солнца» и «камерная» судьба человека в «Потонувшем колоколе») художник может выйти к осмыслению

гораздо более серьезных, вневременных проблем философского уровня. В обеих драмах есть так называемая среда, но не она в конечном итоге становится причиной трагедии отдельной личности. Размышляя вместе со своими персонажами о человеке и его месте в мире, Гауптман не указывает прямо на пути выхода из той безысходной ситуации, в которой оказываются его герои. Гауптман еще сохраняет в своих драмах «героцентризм» – свою особую связь с героем, воспринимая его неудачу как трагедию. Очевидно, что именно эта внутренняя противоречивость мироощущения и соответственно драматической концепции Гауптмана обуславливала особенности критического дискурса о нем: критики вычленяли и акцентировали в его драмах то, что было привычно, что легче интерпретировалось в духе традиционных представлений, и не умели еще адекватно оценить и осмыслить то, что этим представлениям не соответствовало.

Но в то же время в процессе критической рецепции первых пьес Гауптмана вырабатывались новые критерии, более продуктивные для понимания как его произведений, так и в целом новаторства современной драмы.

Список литературы

1. Аничков Е. Предтечи и современники: В 2 т. СПб.: Книгоиздательство «Освобождение», 1910. Т. I. На Западе.
2. Иванов Вяч. И. Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. 2.
3. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
4. Воскресенская М. А. Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX вв. М.: Логос, 2005.
5. Богданович А. Критические заметки // Мир божий. М., 1897. № 1. Отд. 2. С. 1–13.
6. Деген Е., Буренин В. Театр. // Мир Божий. СПб., 1904. № 4. Т. 1. Отд. 11. С. 284–285.
7. Нани С. П. Гауптман и его произведения // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. СПб., 1898. № 5. С. 136–147.
8. Колтоновская Е. Герхарт Гауптман // Вестник Европы. СПб., 1912. № 12. С. 325–331.
9. Краснов П. Н. Загадочная драма // Книжки недели. СПб., 1898. № 1. С. 147–160.
10. Евлахов А. М. Герхарт Гауптман: путь его творческих исканий. Ростов-н/Д, 1917.
11. Кордес И. Из немецкой литературы: 1. Герхарт Гауптман // Русская мысль. СПб., 1912. № 12. С. 22–36.
12. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994.
13. Венгерова З. Г. Гауптман. Критический очерк // Вестник Европы. 1896. Ноябрь. С. 308–328.
14. Вановский В. Потонувший колокол. Эскиз // Новое слово. М., 1897. № 12. Разд. 10. С. 20–29.
15. Мирович Н. Трагедия обыденной жизни в современной драме (драмы Гауптмана и Чехова) // Вестник воспитания. М., 1902. № 3. С. 156–179.
16. Введенский А. В. Письма о современном искусстве. II, III, VI. Русский вестник, 1898. Т. 254. № 4. С. 167–192.
17. Луначарский А. В. Перед лицом рока. К философии трагедии // Образование, СПб., 1903. № 10. Отд. 2. С. 1–27.
18. Карпова А. Ю. Комедиография А. П. Чехова в контексте «новой драмы» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2010. Вып. 8 (98). С. 11–15.
19. Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Художественная литература, 1983. Т. XV. Статьи об искусстве и литературе. С. 41–146.
20. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: Правда, 1951. Т. 30.
21. Хализев В. Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1986.

Власова (Миклухо) Ю. Ю., доцент, кандидат филологических наук.

Юргинский технологический институт (филиал) Томского политехнического университета.

Ул. Ленинградская, 26, Юрга, Кемеровская область, Россия, 652050.

E-mail: Juliavlasova@mail.ru

Материал поступил в редакцию 14.11.2011.

Y. Y. Vlasova (Miklukho)

CRITICAL RECEPTION OF G. HAUPTMANN'S DRAMA "DIE VERSUNKENE GLOCKE" IN RUSSIA AT THE TURN OF THE 19TH-20TH CENTURIES

A specific character of G. Hauptmann's drama "Die versunkene Glocke" in Russia at the turn of the 19th-20th centuries is observed. Dominating appraisal of Russian literary criticism about German playwright's work of literature and a degree of the insight into the authors conception are developed. The pattern of foreign work of literature entry into the culture of our country is deduced.

Key-words: *critical reception, symbolism, romanticism, neoromanticism, "new drama"*.

Yurga Institute of Technology (branch) of Tomsk Polytechnic University.

Ul. Leningradskaya, 26, Yurga, Kemerovo region, 652050.

E-mail: Juliavlasova@mail.ru