

УДК 821.112

ДРАМА-СКАЗКА Г. ГАУПТМАНА «ПОТОНУВШИЙ КОЛОКОЛ» КАК НЕОРОМАНТИЧЕСКОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Алла Персиевна Склизкова

к. филол. н., доцент кафедры русской и зарубежной филологии

Владимирский государственный университет им. А.Н. и Г.Н. Столетовых

600000, Владимир, ул. Никитская, 1. burelomy@list.ru

В драме-сказке Г. Гауптмана «Потонувший колокол» происходит творческая модификация романтических принципов. Автор в драматической форме передаёт последовательность ступеней созерцания главного героя, показывает его непрекращающееся развитие, вечное непостоянство, непрестанное изменение. Мастер-литейщик Генрих – герой драмы – не в состоянии осмыслить противоположности, внутреннюю разногласицу, бытующие в его сознании. Тем не менее всё это позволяет ему перейти границу экзистенции, выйти за пределы своего Я. Рефлексия овладевает им полностью, и он оказывается в её власти вплоть до того момента, когда завершается определённый круг его бытия.

Ключевые слова: неоромантизм; становление; разрушение; созерцание; рефлексия; бессознательное.

doi 10.17072/2037-6681-2016-2-113-119

Практически все литературоведы, несмотря на разные, иногда диаметрально противоположные, оценки «Потонувшего колокола», относят его к неоромантизму – одному из литературных направлений микроэпохи модерна конца XIX – начала XX в. Действительно, рассмотрение раннего творчества Г. Гауптмана в контексте макроэпохи модерна, нижняя граница которого, с точки зрения современного немецкого литературоведения, середина XVIII в. (1750 г.) [Кемпег 2004: 40–48], позволяет прийти к таким выводам. Однако остаётся нерешённым вопрос, что же нового происходит в культурном сознании на следующем рубеже веков, в чём сходство и различие между романтизмом и так называемым неоромантизмом. Вот тот круг проблем, решить которые отчасти позволяет толкование одного из самых загадочных произведений Г. Гауптмана. В данной работе поэтому речь пойдёт о «романтических» процессах на рубеже XIX–XX вв., о рефлексии на них Г. Гауптмана, наконец, о творческой репрезентации их в «Потонувшем колоколе».

Итак, возрождение романтических идей на последующем рубеже веков не подлежит сомнению. В конце XIX столетия Р. Хух выражала уверенность, что Германия движется навстречу

романтизму, его идеи актуальны сейчас, как никогда раньше [Huch 1899: 27]. В России профессор Ф.А. Браун утверждал нечто подобное: «...искусство нашего времени во многом напоминает то, что было прежде пережито <...>» [Браун 1912: 209, 211]. В.М. Жирмунский расширяет это представление, считая, что «романтизм перестаёт быть только литературным фактом, он становится новой формой чувствования, формой переживания» [Жирмунский 1996: 198]. Позднее А.В. Карельский говорит о бурном всплеске неоромантических течений [Карельский 1994: 163], а А.И. Жеребин подчёркивает, что «термин «неоромантизм» представляет собой важный источник для исследования культуры раннего модернизма, <...> эпоха декаданса заново переживает искушения, отвергнутые когда-то романтиками» [Жеребин 2012: 271, 283]. Современные немецкие исследователи уверены, что Германия находится в эпицентре романтического возрождения, романтика осмысливается как немецкая судьба, как спасение от духовной деградации [Deppertmann 2009: 23, 32, 55].

Думается, что повторяемость культурных процессов свидетельствует об их продуктивности, необходимости нового осмысления. Можно говорить о самоузнавании романтизма, о его са-

морасширению и, как следствие этого, самопознанию. Романтизм, обретая новое бытие на рубеже XIX–XX вв., манифестирует самую свою судьбою особое субстанциональное движение: «всякий процесс начинается с нерасчленённого целого, затем распадается на мелкие части, в итоге приходит к высокоорганизованной целостности» [Жеребин 2012: 286]. Идея тройственности, необычайно важная в романтизме, определила его новое рождение век спустя. Ф. Шлегель в «Теории созерцания» говорит о триединстве как основе всякого построения (Gliederbau) [Шлегель 1983: 169]. Вместе с ним Ф. Шеллинг в «Системе трансцендентного идеализма» подчёркивает движение от антитезиса к синтезу и выдвигает триаду: тезис–антитезис–синтез [Шеллинг 1987: 279]. Соответственно можно представить эволюционное движение романтизма: иенский (нерасчленённое целое, тезис) – постиенский (распадение, антитезис) – романтизм (неоромантизм) на последующем рубеже веков (высокоорганизованная целостность, синтез).

При таком решении проблемы напрашивается вопрос, как и посредством чего осуществляется высокоорганизованный синтез в конце XIX столетия. Возникают следующие предположения. Романтики Иены, выдвигая идею всеединства, видели её наиболее полное художественное воплощение в драме. Называя драму высшим видом искусства, в котором смыкаются все противоположности, они вели речь о философской трагедии – в ней наблюдается поиск утраченных первоисточков, её цель – познание высшей реальности. В драме ставятся вопросы судьбы, провидения, происходит соприкосновение земного духа с небесным [Шеллинг 1987: 57]. Между тем, столь высоко оценивая драму, романтики в большинстве своём не пробуют силы в этом жанре. Бесспорно, выделяются драматические опыты Л. Тика, развивается драма под пером Г. фон Клейста, который оценивается литературоведами как родоначальник «новой драмы», в Вене ставятся трагедии Грильпарцера, З. Вернер создаёт «трагедию рока». Однако тотального распространения, что свойственно концу следующего столетия, драма не получает. И если в романтической Иене происходит постулирование драматических идей, то художественное их воплощение достаётся на долю следующей переходной эпохи.

Ответ на вопрос, почему подобное оказалось возможным, кроется в большей степени в поэтических декларациях ранних романтиков. Так, Ф. Шлегель возражает против попыток популяризировать поэзию, избирать современный материал это приведёт к снижению поэтического

взгляда, внесёт банальность и пошлость в художественное творение [Шлегель 1983: 67]. Для романтиков неприемлемо массовое зрелище, опасаются они и искусства, в основе которого лежит современный материал. Возрождённый романтизм сохранил старое содержание (идею всеединства, чувство присутствия конечного в бесконечном, осознание мистической сущности жизни), но расцвёл в иных формах – драматических, которые проступили в концентрированной форме через столетие.

Г. Гауптман был одним из тех, для кого драма становится формой мышления. Его известное высказывание: «Во мне звучит много голосов, и я не вижу иной возможности их соединить, кроме как писать драмы» [Hauptmann 1965: 49] – говорит о восприятии искусства как вечного созидательного процесса, ликвидирующего все сомнения, сглаживающего все противоположности. Подобное ощущение очень сближает Гауптмана с романтиками. Он сам неоднократно говорил, что ему присущ романтический дух, подчёркивает, что у Ф. Шлегеля он находит девиз для себя: «Вся святая игра искусства есть отражение игры мира» [Hauptmann 1987: 76]. Гауптман восхищается «Речами о религии» Шлейермахера, подобно ему и всем иенцам, создаёт для себя индивидуальную религию, называя её «Homo Religiosus» [Hauptmann 1980: 65]. Гауптман неоднократно подчёркивает важность для себя рецепций из Новалиса, немецкому драматургу близко его высказывание: «Мы – дети солнца и враги ночи». Художник слова на рубеже веков постигает Новалиса экзистенциально, Гауптман считает, что в творениях великого мастера иенской эпохи речь идёт о грандиозной борьбе универсума (день-ночь), той, в которой каждый человек принимает непосредственное и невольное участие [Hauptmann 1987: 57]. Связь с романтиками проявляется у Гауптмана в стремлении воспринять всё великое бытие как единое целое, осознать множественность как единство, показать мир и человека в непрерывном развитии и становлении. Но Гауптман является не только продолжателем романтической традиции, но и её творческим модификатором. Одно из его самых сложных и неоднозначных творений – «Потонувший колокол» (1896) – является ярким тому примером.

Сюжет драмы «Потонувший колокол» напоминает романтические произведения, идейный центр которых составляет личность художника – энтузиаста, творческого гения. Мастер Генрих – герой драмы Гауптмана – отливает колокол, который звучит в долине, а в горах не может. Фея Раутенделейн пробуждает литейщика к но-

вой жизни, уводит его с собой в горы, пытается помочь Генриху создать небывалый шедевр – колокола, которые звучат сами. Генрих, обуреваемый чувством раскаяния (он оставил жену Магду, и она утопилась, не выдержав разлуки с ним), отталкивает Раутенделейн. Она становится женой Водяного, а Генрих покидает этот мир, понимая, что близким он принёс лишь страдания, творческие порывы его давно безнадежно иссякли.

Можно вести речь о том, что в «Потонувшем колоколе» Гауптман углубляет романтические постулаты, подавая и осознавая их драматически. В связи с этим интересно проследить, как Гауптман посредством драматической каузальности творчески воссоздаёт то, что Шеллинг наметил в «Системе трансцендентного идеализма», – теоретическую декларацию Я, становление Я интеллигенцией через собственное субъективное восприятие: Я созерцает самого себя, потом созерцание переходит в рефлексию, наконец, на последней, третьей стадии Я-рефлексия становится актом воли. В рамках статьи имеет смысл рассмотреть раннюю стадию – созерцание Я самого себя, которая включает два первых действия «Потонувшего колокола».

Гауптман показывает героя, который, говоря словами Шеллинга, «в поисках себя бежит от самого себя». Генриху, как почти всем героям Гауптмана, свойствен бинаризм – «центральный принцип мышления, весьма рано сформировавшийся в виде органичных для художника взаимоотношающихся парностей» [Мальчуков 2009: 76–77]. Однако Генрих подсознательно стремится преодолеть подобный бинаризм, включиться в тотальность мировой жизни, овладеть её динамикой.

Для показа подобной динамики Гауптман драматически передаёт последовательность ступеней созерцания. Они берут начало с внешнего хода – он задан и предсказан Лешим: отлитый в долине колокол упал вниз, его поглотили глубокие волны. Соединённому со своим творением Генриху предстоит тот же путь, но Гауптман интересуется потенции сознания героя, его внутренний ход в бесконечность. Генрих должен достигнуть трансцендентного понимания, проникнуть в глубокие бездны собственной души, пройти путь внутреннего и внешнего угасания, в итоге предпринять попытку воскрешения для новой жизни. Подобный процесс, крайне сложный, постепенный, связан с самоопределением личности, с потенциальным желанием быть причастным ходу целого. Такое сопричастие Гауптман передаёт через особую поэтику – Утро, День, Вечер, Ночь. В суточных изменениях Га-

уптман всегда видел нечто мистическое, ночь вызывает страх, это прерывание дня. Утро – свидетельство того, что человеку удалось пережить ночь, каждое засыпание – это смерть, каждое пробуждение – новое рождение [Hauptmann 1980: 536]. Первое действие начинается в сумерки, час, который Гауптман определяет как надлом, трещину дня [ibid.: 290]. Подобные сумерки царят в душе литейщика Генриха. Он выглядит больным (так Гауптман определяет его состояние в ремарках), передвигается с трудом, лицо белое, на нём печать страданий. Генрих, что является уже из его первых реплик, заблудился, упал, он молит о помощи, говорит, что больше не может: «ich – kann – nicht – mehr» [Hauptmann 1906: 71]. Последняя фраза подаётся графически определённым образом: между каждым из четырёх слов ставится тире, один из тех знаков, которые Новалис определял как «грамматическую мистику» [Новалис 2011: 71]. Создаётся впечатление, что любой звук произносится героем с большим трудом, он на пределе своих возможностей, находится в том состоянии, которое Гауптман определяет как сердечную тяжесть, душевную разбитость [Hauptmann 1908: 183]. В таком состоянии Генрих вводится в текст – это сумерки духа, недаром почти сразу же даётся ремарка – солнце заходит, темнеет.

Драматическая задача центрального персонажа – внутренне прозреть, ощутить движение своего духа к свету солнца, обрести новое рождение. На первом этапе, когда, согласно Шеллингу, Я созерцает самого себя, становится сам для себя объектом в качестве ощущающего [Шеллинг 1987: 331, 335], герой Гауптмана находится в состоянии парения между противоположностями, пытается осмыслить антиномии. Так, Генрих, придя в себя, видит прекрасную Раутенделейн, ничего не может понять, задаёт ей множество вопросов, ответов на которые нет ни у него, ни у неё. Генрих не знает, где он, что с ним случилось, жив он или мёртв, спит или бодрствует. Герой не в состоянии постичь бытующие в его сознании противоположности, но подобная внутренняя разногласица, сомнение во внешней объективности происходящего позволяют ему перейти границу экзистенции, выйти за пределы своего Я.

Об антиномиях жизни и смерти много говорили романтики. Размышления Новалиса о таинственной дороге после смерти («Куда уходим мы? Всегда домой») долгое время оставались лозунгом романтического движения. Художники слова на последующем рубеже веков, осмысляя романтическую философию, ориентируются вслед за своими предшественниками на великого

Парацельса. Ф. Гартман в своей книге о нём приводит высказывания Парацельса о смерти, о её неразрывной связи с жизнью: «смерть не может иметь другого значения, кроме трансформации» [Гартман 1998: 116]. В. Бёльше, с которым долгое время общался Гауптман, считает, что индивид бессмертен, он исчезает, но не погибает [Bölsche 1901]. Сам Гауптман сходным образом, на основании личных переживаний, утверждает одинаковость категорий жизни и смерти, разница, с его точки зрения, состоит в том, что «одна зримая, другую лицезреть невозможно» [Hauptmann 1987: 207].

Мастер Генрих вначале достаточно категорично утверждает, что он умер, когда понесся в тёмную бездну, а теперь он жив. Почти сразу же он отказывается от своих слов, в душе у него обилие сомнений, связанных с реальностью объективного: не знает, в какой сфере – видимой или невидимой – он находится, поскольку смерть есть жизнь, а жизнь есть смерть [Hauptmann 1906: 76]. Гауптман посредством акта художественного творения драматически воссоздаёт мысль Ф. Шлегеля, касающуюся антиномии ощущения. Оно, по Шлегелю, состоит в допущении, что Мы являемся частью себя, это ведёт к вере в некое Ты, мир и Я – это по сути одно и то же [Шлегель 1983: 154, 160]. Взгляд романтика Шлегеля на философию как на драматический диалог позволяет преобразовать и поэтически ввести его в глубинную структуру драмы. Гауптман воспринимает любую драму как диалог Я и Ты, драма заложена в человеческом сознании [Hauptmann 1965: 58].

Мастер Генрих, погружённый в драму сознания, внешне обращаясь к Раутенделейн, ведёт разговор с собой, мысленно, невольно проходя ступени самосозерцания. Он желает, чтобы Раутенделейн осталась с ним, не уходила, пытается рассказать ей о происшествии с ним. Связная речь ему недоступна в данный момент, поскольку, магически созерцая себя, Генрих теряет в собственных ощущениях: говорит Раутенделейн, что он упал или они упали вместе с колоколом, кто знает, задаёт он сам себе вопрос и продолжает дальше так называемый монолог, по тематике мало связанный с предыдущим повествованием. Он просит девушку не покидать его, говорит, что именно для неё так долго боролся, вновь задаёт себе вопрос, где он раньше видел Раутенделейн, вопрос, на который у него также нет ответа. Именно в этот момент, пытаясь стать для себя объектом познания, Генрих начинает ощущать заложенное в нём трансцендентное начало. Оно проявляет себя в интуитивном, бессознательном стремлении Генриха к сказке: он ощущает её чу-

десное дыхание, уверен, что она присутствует везде, веет в лесу, шевелит листочками, приближается к Генриху в одежде из тумана, показывает на него бледным, прозрачным пальцем [Hauptmann 1906: 75, 78]. Тотальный сказочный мир, однако, лишь короткое время занимает сознание Генриха. Гармоническую, истинно сказочную целостность он ощущает в красоте, непосредственности и мистичности девушки, находящейся рядом с ним. Кажущиеся антиномии, представленные в полярных репликах главного героя: «Сказка ушла» и – сразу же обращение к Раутенделейн: «Ты сказка, сказка, поцелуй меня!» [ibid.: 78], обретают единство в апперцепирующем духе посредством сильнейшего чувственного переживания. Трансцендентное начало, следовательно, акцентируется в сознании героя в тот момент, когда изменяется ракурс его внутреннего видения, ракурс внутреннего восприятия, – Генрих способен почувствовать сказочную суть мира и сказочную суть Раутенделейн. Генрих мечтает оторваться от земли, к которой он пригвождён, стремится к иной, обновлённой жизни, просит Раутенделейн приподнять его, освободить.

Интерпретация данных слов Генриха вызывает определённые сложности. Напрашивается явная аналогия со «Строителем Сольнесом» Ибсена. Осмысливая символику Ибсена, Гауптман усиливает в «Потонувшем колоколе» тему духовного подъёма, душевного воспарения. Она связана не только и не столько с Юностью, как в «Строителе Сольнесе», сколько с попыткой Генриха достигнуть универсума и обрести единения с ним, который, говоря словами Ф. Шлегеля, «нельзя ни объяснить, ни постигнуть, можно только созерцать и являть в откровении» [Шлегель 1983: 364]. Единение с универсумом, по Гауптману, возможно тогда, когда индивид интуитивно руководствуется непреложным природным законом – законом становящегося мира. Герой Гауптмана должен внутренне вписаться в этот закон, сознательно вовлечь себя в него, последовательно пройти особые ступени естественной жизни, постепенно подниматься вверх, не забывая и не отрицая уроков низа. О подобных ступенях говорил Баховен, называя их метафизическим стремлением к солярному бытию: низшая ступень – это теллурия (земля), средняя ступень – луна, самая высшая – солнце. Баховен подчёркивает, что эти ступени составляют единый, общий для всех закон Вселенной: от темноты к свету, от теллурии к соляризму [Wachofen 1857].

Желание Генриха навсегда оставить теллурию позволяет ему возвысится до интеллигенции в

шеллинговском смысле. Раутенделейн, выполняя просьбу Генриха, чертит цветущей веткой магический круг, подчёркивая, что отныне он принадлежит и себе, и ей, сохраняет свою сущность, но и вбирает её – мистическую, гармонически всеобъемлющую: «Bleibe, Kömmling, unversehrt! / Bleibe Dein und Dein und mein!» [Hauptmann 1906: 83]. Раутенделейн связывает себя навеки с мастером-литейщиком. Она возносит его в свой мир природы, гармонии, сказки, приподнимает над землёй, отдаляет от теллурии.

Между тем она вынуждена свершить ещё один мистический обряд – сварить питьё жизни Генриху. Раутенделейн делает то, что под силу оказывается Мефистофелю в поэтическом творении Гёте. Однако если Мефистофель благодаря напитку ведьмы способствует внешнему омоложению Фауста, то для самого доктора «простор, открывшийся эросу, означает сильный регресс в духовном развитии» [Аствацатуров 2010: 104]. В отношении героя Гауптмана можно говорить, напротив, о душевном творческом подъёме, являющемся следствием омоложения души. Раутенделейн в доме Генриха варит волшебный напиток, который должен сделать его здоровым и физически, и духовно, влить в него жизненные силы, обновить душу.

Необходимо иметь в виду, что романтики воспринимали медицину как натурфилософскую науку, не случайно выдвигается понятие жизненной силы, о которой говорил и писал К.Г. Карус, по свидетельству Р. Хух [Huch 1899: 284]. Шеллинг в сочинении «О сущности человеческой свободы» выдвигает понятие архея – животворящей силы. Болезнь возникает, когда архей покидает центр и выходит на периферию. Лечение, по Шеллингу, должно быть в восстановлении отношения периферии к центру, в возвращении жизни во внутренний свет сущности [Шеллинг 1987: 119]. Многие романтические врачи, писатели и философы ориентируются на медицинскую натурфилософию Парацельса, которого называли Лютером медицины [Huch 1899: 290, 298, 301].

Гауптман, много читавший об этом уникальном человеке, размышляет о его алхимических опытах, считает, что «в алхимии прослеживаются таинственные действия жизни, происходит концентрация непостижимых химических и органических процессов». «Алхимию можно чувствовать и ощущать, суждения о том, что возможно, что нет, неприемлемы в ней. Огонь надежды всё освещает, он играет и сверкает, в алхимии – вечная юность, счастье, радость» [Hauptmann 1987: 256]. В «Потонувшем колоколе» магический обряд Раутенделейн почти до-

словно повторяет советы и рецепты Парацельса так, как они воспринимаются Гауптманом. Главное – огонь надежды, способствующий вечной юности. Раутенделейн призывает на помощь природные стихии – Огонь и Воду (в действии драмы такой призыв выражен во внешних действиях феи – она бросает в воду, стоящую на огне, майские травы и шепчет тайные слова). Она пытается вернуть Генриха к первоначалам, которые, по её мнению, позволят ему обрести необходимое гармоническое единство, то, которое есть в ней, но отсутствуют в нём. Раутенделейн подкрепляет свою связанность с первоистоками – Огнём и Водой – особыми природными звуками («surte, surte, singe»), в которых слышится жужжание, гуденье, кипенье, произносит чрезвычайно важные слова: «Wer es trinkt, der trinkt sich Mark», магическая направленность которых состоит в восстановлении нарушенного душевного центра Генриха.

После того как Генрих выпил жизненный эликсир, Раутенделейн говорит, что отныне он обрёл новизну и свободу: «<...> so bist Du neu, / und im Neuen bist Du frei» [Hauptmann 1906: 127]. Подобное обретение влечёт за собой юношеское восприятие мира, оно поэтически представлено Гауптманом через образ утреннего солнца, его видит Генрих, замечает, что лучи пробиваются через окно, золотят руку. Сейчас он, обрета новое рождение, осознавший себя интеллигенцией, прошедший, как он думает на данный момент, через бинарные стадии сознания, способен наслаждаться бытием. Он потрясён красотой зримого универсума, воочию представшего перед его взором: «O Morgenluft! Nun, Himmel, ist's Dein Wille, / ist diese Kraft, die durch mich wirkt und wühlt<...>» [ibid.], ощущает силы, проникающие ему в грудь, стремится ещё раз войти в жизнь: «noch einmal meinen Schritten ins Leben werden» [ibid.]. Став созерцаемым для самого себя, как определяет Шеллинг первую стадию духовного субъективного познания, Генрих внутренне готов ко второй стадии, когда, по определению философа романтической эпохи, созерцание должно перейти в рефлексию.

Таким образом, под пером художника слова на рубеже XIX–XX вв. основные теоретические постулаты прошлой эпохи приобретают драматические очертания. Столь важные процессы, вершащиеся в новом культурном романтическом (неоромантическом) пространстве, манифестируются Г. Гауптманом посредством исследования сознания и глубин подсознания героя – литейщика Генриха. Анализ первых двух действий «Потонувшего колокола» позволяет сделать выводы о том, что мастер Генрих, проникая в себя

самого, пытается познать только себя самого. Он, бесспорно, становится интеллигенцией в шеллинговском смысле, но Гауптман подчёркивает недостаточность такого процесса. Самопознание, с точки зрения немецкого драматурга, ведёт к миропознанию. Чрезмерный апофеоз Я героя, намеренно акцентируемый в первых двух действиях драмы, свидетельствует о творческой модификации Гауптманом романтических принципов. Они, возведённые в абсолют, сами себя трансформируют, драматически саморегулируют, наконец, сами себя отрицают. Драматург, понимая и принимая романтизм конца XVIII – начала XIX столетия, весьма существенно расширяет его теоретическую базу – индивид должен осознать не только своё творящее Я, но и Я кающееся. Таков в будущем (в следующих действиях) путь неоромантического героя Гауптмана – мастера-литейщика Генриха.

Список литературы

Аствацатуров А.Г. Поэзия. Философия. Игра. СПб.: Геликон Плюс, 2010. 494 с.

Браун Ф. А. Немецкий романтизм // История западной литературы (1800–1910). М.: Наука, 1912. Т. 1. С. 208–310.

Гартман Ф. Жизнь Парацельса и сущность его учения / пер. с англ. М.: Алетея, 1998. 269 с.

Гейне Г. Романтическая школа / пер. с нем. Н.Я. Берковского // Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1958, Т. 6. С. 143–284.

Жеребин А.И. Новалис и проблемы неоромантизма // Жеребин А. И. От Виланда до Кафки. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2012. С. 255–275.

Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома, Новатор, 1996. 231с.

Карельский А.В. Модернизм XX века и романтическая традиция // Вопр. лит. 1994. № 2. С. 163–171.

Мальчуков Л.И. Где центр и где периферия в художественном мире Г. Гауптмана // Зарубежная филология в гуманитарном дискурсе. Петрозаводск, 2009. С. 62–99.

Новалис. Ученики в Саисе: магические романы и философические фрагменты / пер. с нем. Г. Петникова. СПб.: ООО Издательский дом «Леонардо», 2011. 352 с.

Шеллинг Ф. Сочинения: в 2 т. / пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова. М.: Мысль, 1987. Т. 1. 637 с.

Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983. Т.1. 478 с.

Bachofen J. Versuch über die Gräbersymbolik

der Alten. Basel: Bahnmaier, 1857. 426 S.

Bölsche W. Hinter der Weltstadtl. Friedrichshagener Gedanke zur ästhetischen Kultur. Leipzig: E. Diederichs, 1901. 374 S.

Deppermann M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation // Die «Schaubüne» in der Epoche des Freischütz. Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2009. S. 23–56.

Hauptmann G. Abenteuer meiner Jugend. Berlin und Weimar, 1980. 900 S.

Hauptmann G. Grichischer Frühling. Berlin, 1908. 226 S.

Hauptmann G. Italienische Reise. Berlin, 1976. 230 S.

Hauptmann G. Die Kunst des Dramas. Frankfurt am Main, 1965. 246 S.

Hauptmann G. Die versunkene Gloke // G. Hauptmann Gesammelte Werke in sechs Bänden. Berlin: Fischer, Verlag, 1906. B.IV. S. 63–201.

Hauptmann G. Tagebücher 1897–1905. Frankfurt am Main, 1987. 790 S.

Huch R. Blütezeit der Romantik. Leipzig: H. Haessel, 1899. 481 S.

Kemper D. Ideengeschichte vs. Transferforschung // Русская германистика. Ежегодник росс. союза германистов. М.: Языки слав. культуры, 2004. Т. VIII. С. 51–60.

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

References

Astvaturov A.G. *Poezija. Filosofija. Igra* [Poetry. Philosophy. Game]. St. Petersburg, Gelikon-Plus Publ., 2010. 494 p.

Bachofen J. Versuch über die Gräbersymbolik der Alten. Basel: Bahnmaier, 1857. 426 S.

Bölsche W. Hinter der Weltstadtl. Friedrichshagener Gedanke zur ästhetischen Kultur. Leipzig: E. Diederichs, 1901. 374 S.

Braun F.A. Nemetskij romantizm [German romanticism]. *Istorija zapadnoj literatury (1800-1910)* [The history of western literature (1800-1910)]. Moscow: Nauka Publ., 1912. Vol. 1. P. 208–310.

Deppermann M. Romantik und Moderne. Eine kontroverse Konstellation. *Die «Schaubüne» in der Epoche des Freischütz.* Salzburg: Verlag Mueller-Speiser, 2009. P. 23–56. (In German).

Hartmann F. *Zhizn' Paratsel'sa* [The Life and the Doctrines of Philippus Theophrastus Bombast of Hohenheim Known as Paracelsus]. Moscow, Aleteja Publ., 1998. 270p.

Hauptmann G. *Abenteuer meiner Jugend.* Berlin and Weimar, 1980. 900 p. (In German).

Hauptmann G. *Grichischer Frühling.* Berlin, 1908. 226 p. (In German).

- Hauptmann G. *Italienische Reise*. Berlin, 1976. 230 p. (In German).
- Hauptmann G. *Die Kunst des Dramas*. Frankfurt am Main, 1965. 246 p. (In German).
- Hauptmann G. Die versunkene Gloke. Hauptmann G. *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Berlin: Fischer, Verlag, 1906. Vol. IV. P. 63-201. (In German).
- Hauptmann G. *Tagebücher 1897-1905*. Frankfurt am Main, 1987. 790 p. (In German).
- Heine H. Romanticheskaja shkola [The romantic school]. Heine H. *Sobranie sochinenij v 10 t.* [Collection of works in 10 vols.]. Moscow, Gos. Izd. Khudozh. Lit. Publ., 1958. Vol. 6. P. 143-284.
- Huch R. *Blüthezeit der Romantik*. Leipzig: H. Haessel, 1899. 481 p.
- Karel'skij A. V. Modernism XX veka i romanticheskaja tradicija. [The modernism of the 20th century and the romantic tradition]. *Voprosy literatury* [Issues of literature]. Moscow, 1994. № 2. P. 163-171.
- Kemper D. Ideengeschichte vs. Transferforschung. *Russkaja germanistika. Ezhegodnik rossijskogo sojuza germanistov* [Russian Germanistics. Yearly book of the Russian union of specialists in Germanstudies]. Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury Publ., 2004. Vol. VIII. P. 51-60.
- Mal'chukov L.I. Gde tsentr i gde perefirija v khudozhestvennom mire G. Gaupmana [Where the center and periphery are in the G. Hauptman's literature world]. *Zarubezhnaja filologija v gumanitarnom diskurse* [Foreign philology in the discourse of humanities]. Petrozavodck, 2009. P. 62-99.
- Novalis. *Ucheniki v Saise: magicheskie romany i filosoficheskie fragmenty* [The novices in Sais: magic novels and the philosophical fragments]. St. Petersburg, 2011. 343 p.
- Schelling F. *Sochinenija v dvukh tomah* [Collection of works in 2 vols.]. Moscow, Mysl' Publ., 1987. Vol. 1. 637 p.
- Schlegel F. Estetika. Filosofija. Kritika [Esthetics. Philosophy. Critique]. *Sochinenija v dvukh tomakh* [Collection of works in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. Vol.1. 478 p.
- Vietta S. *Ästetik der Moderne*. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2001. 329 p.
- Zherebin A. I. Novalis i problemy neoromantizma [Novalis and the problems of neoromanticism]. *Ot Vilanda do Kafki* [From Wieland to Kafka]. St. Petersburg, 2010. 275 p.

G. HAUPTMANN'S FAIRY DRAMA *THE SUNKEN BELL* AS A NEOROMANTIC WORK

Alla P. Sklizkova

Associate Professor in the Department of Russian and Foreign Philology
Vladimir State University named after Alexander and Nikolay Stoletovs

G. Hauptmann is one of neoromantic writers. He inherited all the traditions of romanticism, but goes forward, creatively modifying romantic principles as a modern writer. Hauptmann depicts the world and the human being in continuous development, in eternal motion, in everlasting changing. Master Henry, the main character of Hauptmann's drama, is not able to realize the unity of opposites in his consciousness, such as good and evil, dream and reality, love and hatred, life and death. However, it allows him to cross the frontier of his existence, to change his consciousness. He is seized with reflection up to the moment when a certain circle of his life is completed.

Key words: neoromanticism; formation; destruction; contemplation; reflection; unconsciousness.