

АЛЛА ПЕРСИЕВНА СКЛИЗКОВА

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Педагогического института, Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых (Владимир, Российская Федерация)
burelomy@list.ru

АНТИЧНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ГЕРМАНСКОМ СКАЗАНИИ Г. ГАУПТМАНА «БЕДНЫЙ ГЕНРИХ»

«Бедный Генрих» Г. Гауптмана прочитывается как произведение времени модерна, одной из характерных особенностей которого является всплеск мировоззренческих концепций античности. Гауптмана в греческой культуре привлекает идея становления и связанная с нею природная солнечная религия. Внешняя сюжетная линия творения Гауптмана (девушка Оттегебе готова принести себя в жертву ради излечения рыцаря Генриха от проказы) сопрягается с внутренней. Она определяется процессом обновления души, поэтически представленного драматургом через образ огня. Огонь как природный атрибут солнечной религии знаменует движение души к свету, способствует внутреннему прозрению героя – тот, кто способен на самоотречение, достоин дальнейшей жизни. Душевное световое обновление приводит к физическому исцелению рыцаря Генриха.

Ключевые слова: модернистское сознание, взаимовлияние, модернистская мистика, метаморфоза, энтелехия, душевная монада

Понятие реминисценции, вероятно, воспринятое в своем расширенном значении как дериват понятия анамнезиса и связанных с ним определений перцепции и апперцепции, может быть осознано как одно из важнейших категорий макроэпохи модерна. Будучи тесно связанной на глубинном уровне с категорией «Kontingenz», в современных литературоведческих трактовках прочувствованное как некий темпоральный «Transfer», позволяющий вести речь о сопряжении и нескончаемом соприкосновении с традицией прошлого [21; 27, 28], категория реминисценции фокусирует внимание на главном в модернистском процессе – непрерывном движении, обновлении. Подобный процесс приводит, говоря словами Г. Маркузе, к возвращению вытесненного – дух движется в глубь себя («sein Insichgehen») и вверяет себя воспоминаниям [4]. Благодаря осознанию категории реминисценции оказывается возможным более глубоко и полно постигнуть модернистский «праведный путь», его философию, согласно которой наблюдается «неполное тождество... истины в начале и истины осознанной, обогащенной... в конце» [2; 50]. Действительно, реминисцентное воспроизведение некой данности по прошествии некоторого времени дает «обогащенные» результаты, иное, по сравнению с предыдущим этапом, переживание материала приводит не только к их перцепциальному, отчасти бессознательному, представлению, но и к апперцепциальному – глубинному – узнаванию на основе прежнего опыта.

В связи с этим следует говорить о специфике античных реминисценций, касающихся как общекультурной сферы макроэпохи модерна, так

и исторически вписанной в свое время «эксклюзивной индивидуальности» [3; 190] – Г. Гауптмана. Относительно первого аспекта кратко можно сказать следующее. Благодаря античным реминисценциям создается единый литературный текст модерна. Используя терминологию современного немецкого литературоведа С. Вьетта, возможно представить античность как культурную парадигму сознания, совершающуюся по принципу цепной реакции (Kettenreaktion). С. Вьетта говорит об обязательном расцеплении прошлых связей, непременно их вступлении в другую реакцию на основании внутренней логики, присущей такому процессу: «...картина из физики импортируется в общество, в историю, в культуру, во всем доминирует цепной принцип, приводящий к изменениям» [21; 49]. Интенсивная античная рефлексия, берущая начало на первом этапе модерна – в XVIII веке, приводит, как известно, к идеальному взгляду на Грецию – простоте и спокойному величию. Это так называемое первое перцепционное представление – начало той реакции, которая в силу внутренней необходимости ломает звенья доселе крепкой цепи. Несмотря на то что античность в это время предстает в качестве культурной реальности, как пишет А. В. Михайлов, «момент близости к античности есть момент наибольшей удаленности от нее... расставание с ней» [5]. Столь важные для модернистского сознания противоположности близости и чуждости, утраты и обретения позволяют в дальнейшем достичь относительно содержательного согласия. «Расставание», вероятно, можно объяснить – по Ницше – тем, что «дело не пошло дальше тоскующего взгляда...

даже таким героям, как Шиллер и Гёте, не удалось взломать заколдованные ворота, ведущие в волшебную гору эллинизма» [6; 138]. Между тем именно этот «тоскующий взгляд» – жажда обретения идеала – и приводит на рубеже XIX–XX веков к его реминисцентной рефлексии. Она связана с концептом античности, представления о которой восходили к одному смысловому центру – к идее Всеединства. Однако эта идея и приводит к неминуемому «разрыву цепей», определяет смысловой водораздел между рубежными временами. Создается новая «цепная реакция», явленная в форме античных реминисценций. Возникающий при этом «анамнезис анамнезиса» (познание на основе прежних представлений) приводит к двойному пласту воспоминаний на рубеже XIX–XX веков. Мыслителям и художникам слова необходимо реминисцентно перенестись не только в античную древность как таковую, но и в свое близлежащее «греческое» прошлое – рубеж XVIII–XIX веков. Итогом таких модернистских взаимных наложений явилась прежняя мысль об идеале, о необходимости внутреннего проникновения в гармоническую сущность Первоединого. Однако столь национальная, по утверждению Ф. Шлегеля, мысль вернулась в иной, преобразованной форме. В самом модернистском процессе преемственности заложено единство, поскольку Целое (античность) понимается исходя из его частей (субъективным осознанием двух рубежных, типологически соотносимых эпох).

Новый концепт античности базируется прежде всего на утверждении того, что казалось прежде невозможным, – ее воскресения в современности. Ф. Ницше призывает всех уверовать в возрождение эллинского духа [6; 138]. Э. Роде заканчивает свое исследование «Душа» латинской фразой: «Desinunt ista, non pereunt» – «Греция исчезла, чтобы вновь возвратиться, скрылась, чтобы явиться вновь» [18; 670]. Я. Буркхардт сопоставляет современность с древностью по принципу всеобщей великой метаморфозы, где «все едино, единое есть все, всеобщее одушевление во всем» [8; 38]. Прежний распад целого, с болью осознанный прошлым столетием, приводит в следующую микроэпоху модерна (XIX–XX века) к созданию «величественной гармонии целого, проникнут его общим смыслом», где «восстанавливается единство... принципиальное тождество всего сущего» [2; 67]. Антропологический принцип конца XVIII – начала XIX века обретает новую жизнь в следующую рубежную эпоху. Общая модернистская установка на деятельную силу субъекта, на человека в парадигме действующей логики истории актуализируется на поздних этапах модерна. Саморепрезентация субъективизма позволяет почувствовать Единство в самой личности, в ее реминисцентном духе, в восприятии древней культуры как своей, близкой и знакомой. Познания античности – по-

знание себя самого, своих культурных истоков, глубокое проникновение в которые и позволяет восстановить распавшееся Я.

Г. Гауптман – один из тех, кто на рубеже XIX–XX веков вновь «открывает» Грецию. Подобное открытие совершается благодаря силе переживаний, в которых, по утверждению Х. Г. Гадамера, «проявляется смысловое целое жизни... переживающему указывается связь со всей целокупностью бытия... переживание всегда содержит познание бесконечного целого... поскольку переживание – это всегда пережитое самостоятельно» [1; 114]. Посредством переживания преодолеваются временные границы, «новый» эллинизм оказывается тесно связан со «старым», удаление от прошлого означает приближение к нему. Соответственно Гауптман сохраняет верность классическому веку, но, находясь в изменившейся ситуации, он, как и его современники, твердо уверен в возрождении и воскрешении античности. Для Гауптмана прошлое оживает, он исповедует веру в то, что Греция хотя и похоронена, но не умерла, называет Элладу «вечной стариной вечной юности», «греческие боги не исчезли, а живут в камнях, как ласточки в скалах» [15; 132]. Подобная рефлексия является манифестацией греческого способа переживания бытия, главным в котором для Гауптмана становится интуиция Всеединства. Именно подобное мироощущение позволяет увидеть в античной эпохе не столько ее идеальную и, как мыслилось прежде, невозвратимую суть, сколько саму жизнь, обретающую новое бытие посредством познания себя самой. Немецкий драматург во всем и везде наблюдает «медиум соединений», постигает многообразие в единстве, что составляет его чувство греческого [14; 10, 63, 109], в его приватном видении мироздания доминирует ощущение космической первоосновы, метафизической изначальности [15; 133].

Античные реминисценции Гауптмана в некоторой степени сопрягаются с новым взглядом, представленным в конце XIX века, на понятие энтелехии Аристотеля. Х. Дрещ говорил об энтелехии как об индивидуальном принципе: «это само бытие, само становление, принцип соединения в самом высоком смысле» [13; 145]. Гауптман воспринимает Грецию как трансцендентную энтелехию, живую жизнь, душевную монаду («Seelenmonade»). Кроющийся в античной энтелехии принцип становления и позволяет ей непрестанно воскресать из пепла. Поэтому и греческие боги в восприятии Гауптмана лишь заснули в скалах – для драматурга это не метафора реальности, а метафора души, переживания той глубокой энтелехийной устроенности, которая «дает отклик на события прошлого, в вечном повторении обретает вечную новизну, в постоянном изменении способствует столь же постоянному становлению» [16; 170].

С идеей Единства, всеобщего одушевления связаны и религиозные взгляды Гауптмана. Он неоднократно подчеркивал свое желание «часть античной Греции перенести в христианский мир» [13; 281], что повлечет смену хаоса гармонией [14; 392]. Это решающий момент в мироощущении Гауптмана: гармония для немецкого драматурга означает страстное взаимовлечение и сопряжение контрастных чувств и дуальных состояний души: ужаса и красоты, страха и наслаждения, радости и отчаяния, ненависти и любви. Такова, с точки зрения Гауптмана, внутренняя антропологическая составляющая великой Гармонии. Дочь воинственного Ареса и прекрасной, нежной Афродиты, обретая свою новую поэтическую жизнь, антропоморфно представляет сама себя посредством мыслящего, творящего и воспринимающего Я, созидающей экзистенции личности. Для Гауптмана, таким образом, гармония знаменует множественность, зашифрованную в противоречиях, приводящих в итоге к единству. Поэтому в отношении религии драматурга следует вести речь не о соединении античности и христианства, как полагают большинство исследователей, а об их гармоническом взаимообороте, их содержательном динамическом согласии, об их «цепной реакции» в коммуникации противоположностей, существующих внутри мыслительной системы.

Следует особо отметить, что для Гауптмана «христианство» и «Христос» – разной природы понятия, почти диаметрально противоположные. Христианство отталкивает немецкого драматурга. Гауптман, мечтая о возрождении в современности естественной религии греков, считает, что «надо встать, как греки, на путь естественного религиозного служения» [15; 180]. Он по-гетевски размещает их в своем кругозоре: «Христианство – тьма, язычество – свет, христианство – болезнь, язычество – здоровье» [16; 17, 19]. Религия для Гауптмана – это «сама жизнь» [17; 228], «свергнутые с престола античные боги – это свергнутая жизнь» [14; 524]. Гауптман уверен, что «античные языческие элементы призваны обновить христианство» [14; 346]. Отсюда и его страстный призыв, обращенный в первую очередь к себе самому: «с Иисусом к античности» [17; 137].

Интерес вызывает в этой связи мнение Р. Шведе (1987). Он определяет религиозное переживание Гауптмана как разновидность эскапизма, как своего рода эзотерическую провиденциальность [20; 89]. Между тем термин «эскапизм» применительно к религиозным воззрениям Гауптмана не может сопоставляться с его традиционным значением как «уход», «бегство». Религиозная саморефлексия Гауптмана, напротив, приводит драматурга к новому религиозному видению, в котором центральным моментом предстает сама жизнь, ее религиозно-мистическое

переживание. Эскапизм Гауптмана творческий, деятельный, благодаря ему драматург наиболее полно проникает в жизнь, создает произведения, в которых представляет образ античного Христа во всей полноте его мессианского призвания, сотворяет мистерию страдания и радости.

Таковой и представляется драма «Бедный Генрих», называемая самим Гауптманом мистерией [17; 58]. Драматург намеренно полностью сохраняет внешний сюжет средневекового источника – поэмы Гартмана фон Ауэ. Генрих поражен проказой, девушка Оттегебе готова пожертвовать жизнью ради его исцеления: Генрих, омыв свои раны в ее крови, излечится от болезни. Однако Генрих не дает ей умереть, почти в последний момент отказывается от жертвы. Он в итоге получает воздаяние – выздоравливает и женится на той, для которой был изначально дорожее жизни.

«Бедный Генрих» – произведение многоплановое. Литературоведы при текстовом анализе обращали внимание на разные смысловые уровни: интересные сравнения проводились с произведением Г. фон Ауэ [11; 142–191]; важные параллели с библейской историей Иова [19; 142]; ведется речь о трансцендентной проблематике, связанной со страданиями главного героя [12; 100]. В самом конце прошлого столетия драма Гауптмана была воспринята в свете монистических воззрений художника, где доминантой признается солнечная религия писателя [10; 228–240]. На наш взгляд, если воспринимать произведение Гауптмана как мистерию человеческого сознания и всего космического бытия, то полнее и динамически целостнее раскрывается сам исповедуемый им принцип Всеединства. Таковой в данном случае предстает в ракурсе великого бытийного закона, воплощенный поэтически в тексте: индивид должен постичь себя прежнего, скрытого доселе под сетью эмпирической действительности. Обратившись к подсознательным недрам своей души, осознав свою экзистенциальную обреченность, герой узнает себя иного, внутренняя разорванность преодолевается, утраченная связь с собой и миром восстанавливается. Сокровенная динамика души согласуется с мистериальной динамикой мира.

Как видно, античность постигается Гауптманом в ее мистериальном смысле – как вечная тайна человека и мира, та тайна, которая подвергается самоистолкованию и при этом «обращается к современности так, как будто говорит специально для нее» [1; 340]. Мистерия для Гауптмана творится вечно, в великом космическом творении нет ничего немистериального, благодаря мистериальному всечувствованию открывается доступ в иррациональную сферу. Драматург ощущает мистерию комнаты, старых тикающих часов, мерцающих свечей, рождественской елки, леса, всей природы, мистерию зачатия, материн-

ства – во всем и везде вершится вечная мистерия [16; 59]. Она непостижима в своей сути, отчасти метафизична, воспринимается тогда, когда все явления приобретают сверхчувственный смысл [16; 95].

Гауптман ставит перед собой сверхсложную драматургическую задачу – «старый росток пересадить в новую почву» [17; 71]. «Старый росток» – средневековый текст Гартмана и истории ветхозаветного Иова, которая бытовала в сознании драматурга на протяжении всей долгой работы над «Бедным Генрихом» [17; 54]. Они являются для Гауптмана праформой, текстами предмодерна, требующими постоянной переработки, мистерияльно-смыслового и языкового обновления. «Бедный Генрих», таким образом, может быть истолкован как произведение времени модерна, когда на основании переосмысленных традиционных формул (в данном случае такими «формулами» можно считать ветхозаветную историю и текст Г. фон Ауэ) создается новое творение – с прежним сюжетом, но принципиально иным миропониманием.

В «Бедном Генрихе» весьма ощутимо прохождение героя через особые мистерияльные этапы. В рамках статьи возможно кратко остановиться на ключевых монологах Генриха, в которых проявляется тенденция к субъективации форм сознания, явленная в начале через пласт глубоких воспоминаний, в дальнейшем приводящая к их переработке, познанию и узнаванию своего истинного Я.

С. Вьетта в своей трансцендентной типологии текстов считает главным в текстах-воспоминаниях приобретение личного опыта: «...воспоминания должны быть осмыслены, подвержены реконструкции и исправлению... поскольку функция сознания сама по себе действительна» [21; 233]. В отношении воспоминаний рыцаря Генриха можно говорить о глубоком погружении в духовные пласты своего прежнего опыта, о самовоспроизведении себя прежнего. Внутреннее мистерияльное переживание приводит к первоначальному анамнезическому припоминанию, основанному на перцепционных формах сознания. Так, вначале в памяти героя всплывает «золотое время» – оно связано с Оттегебе, с бессознательным чувством к ней. Однако Генрих недоверчиво относится к прошлому, в нем нет еще силы Эроса, угадывается лишь намек на нее. Герой как бы намеренно отрекается от своих «золотых дней весны», определяя их как «damals». Данное слово подчеркивает глубинный смысл его размышлений, оно неоднократно повторяется, благодаря чему текст начинает звучать актуально, монолог не столько произносится, сколько поется. Это прекрасная музыка прошлого, которое, как считает герой, безвозвратно потеряно:

Ja, damals! damals! Wohl erinnr' ich mich.....
Ja, damals, damals! Wie das Herz mir schwoll,...
entrückt aus jener goldenen Frühezeit
das Ottegebe mir, mein klein Gem.

Экзистенциальный бунт лежит в основе следующего этапа на пути мистерияльного самопознания Генриха. Ключевое слово данного этапа «Irrtum». Рыцарь Генрих заблуждается во всем, трагически осмысливает и суть человека, и суть мира. Гауптман неоднократно подчеркивает особый характер действий своего героя на этом этапе – он роет себе могилу. Подобный акт призван демонстрировать крайнюю степень его страданий, отречение от мира, от себя самого. В речах Генриха возникает образ безжалостного глумящегося над человеком бога, который губит глаза, на него взирающие, разрывает сердце, желающее его любить, сокрушает даже простертые к нему руки детей. Бог смеется над людскими страданиями:

Doch dieser Gott
zerstört das Auge, das ihn sieht, zerreisst
das Herz, das ihn will lieben, und zerknickt
die Kindesarme, die sich nach ihm strecken...
<....> Gott lacht! Gott lacht!

Между тем на мистерияльной стадии «блужданий» («Irrtum») Генрих близок к постижению сути естественной религии, что заложено в самой основе экзистенциального бунта. Самовосприятие актуализируется, самоузнавание постепенно приобретает формы внятно распознаваемых знаков обновления души, герой Гауптмана начинает внутренне выстраивать себя, создавать и относительно четко представлять личное, подлинное бытие. Генрих заверяет патера Бенедикта, что бог был с ним до того момента, пока патер не пришел: своим приходом служитель церкви прогнал его:

Ich weiß, weiß, das er lebt!
Und wahrlich, er war bei mir, eh' ein Mönch
kam und ihn hier vertrieb. Ja, ja, so ist's.

Генрих бунтует против бога патера Бенедикта, того бога, кровавую жертву которому готова принести Оттегебе. Генрих предчувствует своего личного бога, ибо он бог жизни, а не смерти, бог Эроса. «Бог во мне, а я в боге... в божество верят, чтобы божеством быть», – писал Гауптман, мечтая об обновлении современной религии посредством внесения в нее значительной доли языческих умонастроений [15; 224]. Античный Христос связан с религией солнца, зримо проявляется в ее культовых обрядах [8; 413]. О подобной религии пытается рассказать Генрих патеру, он изъясняется на языке экстатически путанном, ему самому пока далеко не все ясно. Доминирует противопоставление: «тот» (официальный) бог и «этот» (личный), что оборачивается бунтом против «того», чуждого ему бога.

Генрих отрекся от прошлого, от «золотого времени» «damals», он приходит к постижению

настоящего как «заблуждения» («Irrtum»), и мистериальная задача героя на новом этапе – обрести в будущем духовный приют, кров, убежище – «Obdach». Он постоянно его ищет: сначала в шварцвальдских горах, потом в лесу, наконец, решается пойти с Оттегебе в Солерно, не догадываясь, что дорога наружного, топографического спасения в прибежище («Obdach») – мнимая, чуждая самой жизни, законам природы и самого божества. Душевное успокоение наступает только в связи с обретением благодати в спасении внутреннем, нравственно подкрепленном и жертвенном.

К понятию внутреннего прибежища («Obdach») как ключевому Гауптман вернется в автобиографическом романе «Книга страсти». Устремление к нему – это влечение к дому, теплу и уюту, это, считает Гауптман, «слова, служащие речевыми знаками для определения особых свойств душевной жизни, трансцендентальной сути вещей» [13; 78]. Такую основу и необходимо было распознать рыцарю уже Генриху. Подобное познание начинается в тот момент, когда он готов принять жертву Оттегебе, подчиниться ее решению, которому столь долго сопротивлялся, – избавиться от проказы ценою ее гибели. Между тем можно говорить о весьма осязаемом внутреннем (световом) повороте, который свершится в душе Генриха. Он определяем как эманация души, огненное самопожертвование, огненное единение с собой и миром, как внутреннее мистериальное деяние – «innerliches Weihen».

Столь сложный внутренний процесс Гауптман представляет через образ огня, который является центральным в четвертом действии. В груди Генриха полыхает ядовитое пламя, он жаждет напиться студеной воды, чтобы потушить его («*gieb mir Wasser, das ich die giftig stechenden Flammenzungen... auslöschen kann*»), но спасения от него нет, оно проникает в него изнутри. В уста Генриха Гауптман вкладывает своеобразную молитву – он просит неведомого ему пока бога потушить все муки света в дремучей темноте («*lösche alle Qual des Lichts im schwarzen Schotz*»), солнце бушует в голове, подобно клубку змей, света он боится, свет ужасает его. Огонь и свет являются важными составляющими поэтической картины Гауптмана, выявляя сложную образную символику, объяснение которой может быть дано в контексте размышлений Гауптмана об античности.

Гауптман подчеркивает, что в философии Платона его более всего привлекает идея сотворения высших богов из огня. Немецкий драматург имеет в виду диалог Платона «Тимей»,

в котором «божественный род являл взору высшую блистательность и красоту, безупречность и округлость» [7; 65]. Огонь, следовательно, являет для Гауптмана нечто совершенное, связан с солнечной религией, основу которой составляет вечное движение к свету. Так сотворяется феномен «вы-свечивания», по Гадамеру: «свет проявляет свою рефлексивную природу... происходит вы-явление... освещение себя самого... везде и во всем световые метафоры» [1; 557, 565]. Генрих и боится света, и стремится к его пламени, огненные стрелы, исходящие от Солнца, приводят к страданиям, к желанию вновь погрузиться в душевную темноту, но и пробуждают радость жизни. По Гауптману, подобное разнородное смещение, приводящее в итоге к мистериальному единению с Первоединым, и составляет сущность природной религии солнца. Огонь, ядовито жгущий, смертельно обжигает, но и внутренне очищает.

Постижение глубокого смысла солнечной религии объясняется силой любовных переживаний героя, приводящих к духовному «световому» озарению: отречение от себя есть одновременно обретение себя, восстановление распавшегося Я, световая апперцепция «вы-свечивания», «вы-явления» способствуют радостному признанию великой силы Эроса. Генрих отказывается от жертвы Оттегебе, готов погибнуть сам, но не отнять у нее жизнь. Диалектика чувств героя представлена в тексте символическими образами трех лучей. Они воспринимаются Генрихом как лучи благодати, лучи божественного милосердия («*Strahl der Gnade streite*»). Первый луч согревает душу, из нее уходит ненависть, страх, безумие. Второй луч благодати вносит в мир и в душу светлый элемент, от него звучат холмы для радости, моря для блаженства, небесный свод для счастья. К Генриху возвращаются силы, он напрягает всю свою волю, направляя ее к жизни, счастью, любви, радости, чувствует, что должен или стать здоровым, или умереть вместе с любимой. Третий луч благодати проникает в душу Генриха в тот момент, когда он понимает, что он не вправе принять жертву своей возлюбленной Оттегебе, не отдаст ее на заклятие ради собственного спасения. Третий луч милосердия позволяет Генриху ощутить всю мощь мистериальной солнечной эманации: пройдя очищение светом, ощутив возвышенный животворящий огонь солнца («*Sonnenfeuer*»), он исцелился, обрел новое бытие благодаря животворящей силе великого Эроса. Таков итог мистериального пути героя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гадамер Х. Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
2. Жеребин А. От Виланда до Кафки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2012. 480 с.
3. Кемпер Д. Гёте и проблема индивидуальности в культуре модерна. М.: Языки славянской культуры, 2009. 386 с.
4. Маркузе Г. Эрос и цивилизация [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://socialistica.lenin.ru/txt/m/marcuse_2.htm

5. Михайлов А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII–XIX века [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.xliby.ru/kulturologija/jazyki_kultury/p3.php
6. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М.: Пушкинская библиотека, 2006. 759 с.
7. Платон. Диалоги. М.: Мысль, 2001. 654 с.
8. Burckhardt J. Griechische Kulturgeschichte. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1923. 670 s.
9. Driesch H. Philosophie des Organischen. Leipzig, 1909.
10. Fick M. Sinnenwelt und Weltseele. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. 395 s.
11. Gieserberg M. Gestaltende Kräfte des Dramas bei G. Hauptmann. Diss. Bonn, 1955. 450 s.
12. Guthke K. G. Hauptmann. München, 1980. 437 s.
13. Hauptmann G. Buch der Leidenschaft. Berlin: Fischer Verlag, 1962. 370 s.
14. Hauptmann G. Das Abenteuer meiner Jugend. Berlin: Fischer Verlag, 1980. 901 s.
15. Hauptmann G. Die Kunst des Dramas. Frankfurt am Main, 1963. 400 s.
16. Hauptmann G. Griechischer Frühling. Berlin: Fischer Verlag, 1962. 390 s.
17. Hauptmann G. Tagebücher 1897–1905. Berlin: Propyläen, 1987. 792 s.
18. Rohde E. Psyche. Tübingen: In zwei Bänden, 1907. 780 s.
19. Spörl U. Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1997. 420 s.
20. Schwede R. Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt am Main, 1987. 345 s.
21. Vietta S. Ästhetik der Moderne. Wilhelm Fink Verlag. München, 2001. 31 s.

Sklyzkova A. P., Vladimir State University by A. G. and N. G. Stoletovy (Vladimir, Russian Federation)

ANTIQUE REMINISCENCES IN GERMAN LEGEND “POOR HENRICH” WRITTEN BY H. HAUPTMAN

H. Hauptmann's work "Poor Henrich" is the work of the modern time. One of the characteristic features of the modernist style is a splash of the antique worldview reflected in the play. Hauptmann is attracted by the antique idea of formation and "Sunny religion" connected with that idea. In his play, the outside line of the work is closely connected with the inside line. The girl Ottecheb is ready to sacrifice herself, to die in order to save Henrich who is dying of leprosy in great sufferings. Henrich is engulfed by inner flames when he hears the girl's moans and cries. He realizes at this time that the girl should not die or sacrifice herself. The outside and inside lines are closely connected. This connection is determined by the process of his soul's renovation and by the poetically presented image of "Fire". The "Fire" is a symbol (natural attribute) of "Sunny religion". It determines the movement of the soul to the "Light". It helps Henrich's insight. Those, who are ready to sacrifice themselves for the sake of the others, deserve life, recovery, and happiness.

Key words: modern consciousness, modern mystic, metamorphosis, entelechy, soul monad, mutual correlation

REFERENCES

1. Gadamer K h. G. *Istina i metod* [The truth and method]. Moscow, Progress Publ., 1988. 699 p.
2. Zherebin A. *Ot Vilanda do Kafki* [From Viland to Kafka]. St. Petersburg, Publishing house by N. I. Novikov, 2012. 480 p.
3. Kemper D. *Gete i problemy individual'nosti v kul'ture moderna* [Goethe and the problem of individuality in modern culture]. Moscow, Languages of Slavic culture Publ., 2009. 386 p.
4. Markuze G. *Eros i tsivilizatsiya* [Eros and civilization]. Available at: http://socialistica.lenin.ru/txt/m/marcuse_2.htm
5. Mikhaylov A. V. *Antichnost' kak ideal i kul'turnaya real'nost' XVIII–XIX veka* [The antiquity as the ideal and the cultural reality XVIII–IX]. Available at: http://www.xliby.ru/kulturologija/jazyki_kultury/p3.php
6. Nitsshe F. *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki* [The birth of the tragedy from the spirit of music]. Moscow, The Pushkin's library Publ., 2006. 759 p.
7. Platon. *Dialogi* [Dialogues]. Moscow, The Thought Publ., 2001. 654 p.
8. Burckhardt J. Griechische Kulturgeschichte. Berlin; Stuttgart: Verlag von W. Spemann, 1923. 540 p.
9. Driesch H. Philosophie des Organischen. Leipzig, 1909.
10. Fick M. Sinnenwelt und Weltseele. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1993. 395 s.
11. Gieserberg M. Gestaltende Kräfte des Dramas bei G. Hauptmann. Diss. Bonn, 1955. 450 s.
12. Guthke K. G. Hauptmann. München, 1980. 437 s.
13. Hauptmann G. Buch der Leidenschaft. Berlin: Fischer Verlag, 1962. 370 s.
14. Hauptmann G. Das Abenteuer meiner Jugend. Berlin: Fischer Verlag, 1980. 901 s.
15. Hauptmann G. Die Kunst des Dramas. Frankfurt am Main, 1963. 400 s.
16. Hauptmann G. Griechischer Frühling. Berlin: Fischer Verlag, 1962. 390 s.
17. Hauptmann G. Tagebücher 1897–1905. Berlin: Propyläen, 1987. 792 s.
18. Rohde E. Psyche. Tübingen: In zwei Bänden, 1907. 780 s.
19. Spörl U. Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn; München; Wien; Zürich: Schöningh, 1997. 420 s.
20. Schwede R. Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotistischer und provinzialistischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900. Frankfurt am Main, 1987. 345 s.
21. Vietta S. Ästhetik der Moderne. Wilhelm Fink Verlag. München, 2001. 31 s.

Поступила в редакцию 23.11.2013