

Н.Е. Разумова, А.Ю. Карпова
Томский государственный университет

**Комедии Герхарта Гауптмана
в восприятии русской критики**

Аннотация: Творчество Г. Гауптмана – весьма редкий для «новой драмы» рубежа XIX–XX вв. образец интереса к комедиографии. В статье предпринят обзор критической рецепции комедий Г. Гауптмана в России, который отражает специфику восприятия этого жанра его современниками и способствует осмыслению такого выдающегося феномена, как комедиография А.П. Чехова.

G. Hauptmann's works are a rather rare example of interest to comediology for a "new drama" at the turn of XIX–XX century. The article presents a review of Hauptmann's comedies' critical reception in Russia which reflects the specificity of this genre's perception by his contemporaries and assists the understanding of such a remarkable phenomenon as Anton Chekhov's comediology.

Ключевые слова: Гауптман, комедия, русская критическая рецепция, театр, драматургия.

Hauptmann, comedy, Russian critical reception, theatre, dramaturgy.

УДК: 183-2.

Контактная информация: Томск, ул. Ленина, 36. ТГУ, филологический факультет. Тел. (3822) 534771. E-mail: razum@list.ru, antonina@mail.tomsknet.ru.

В последние десятилетия XIX века, в период кардинальных изменений драматургии, приведших к возникновению «новой драмы», комедия, вместе с мелодрамой, оказалась одним из осколков, на которые рассыпалась традиционная драматургия, оплотом традиционных представлений. И если у мелодрамы «новые драматурги» все же достаточно охотно заимствовали ее внешние формы, ставя их на службу собственному магистральному интересу к выявлению трагической бытийной ситуации человека, то комедия, которая слишком очевидно расходилась с этой задачей, оказалась им практически чуждой. В результате жанр комедии остался в целом за пределами «новой драмы»¹, а парадоксальное обозначение Чеховым «Чайки» и «Вишневого сада» как «комедий» служило сигналом его принципиального выхода уже за рамки выработанной ею художественно-смысловой парадигмы. Однако говорить о полном отсутствии комедии в жанровом спектре «новой драмы» все же нельзя; ее тоже касались новые веяния, только пробивали себе путь с особенным трудом.

Между тем в широкой театральной практике комические жанры, включая шутки, фарсы, водевили и т.д., занимали едва ли не ведущее место, о чем свидетельствуют репертуарные списки того времени. Основная направленность массовой комедийной продукции была чисто развлекательной. С. Нани в статье «Гауптман и его произведения» раздраженно констатировал: «В веселом жанре у нас царит еще и теперь неуклюжий фарс, приправленный банальными остротами и шутками, дающими внешнее содержание пьесам без мысли» [Нани, 1898,

¹ См.: [Шах-Азизова, 1968, с. 88].

с. 141]. Анонимный рецензент в библиографической рубрике журнала «Артист» с неудовольствием замечал по поводу издания комедий В. Тихонова, что этот молодой драматург, подобно многим, просто смешит публику «и напрасно... величает такого рода пьесы “комедиями”, это все, что угодно: водевили, фарсы, шутки, фантазии, но никак не комедии» [Библиография, 1890, с. 151].

Противоположная тенденция была связана с приданием комедии идейной и проблемной «нагрузки», что делало ее инструментом социального воздействия, но, как правило, в ущерб комизму. «Отсутствие искренней веселости», «полное изгнание смеха с русской сцены» отмечали российские театральные деятели на рубеже веков¹.

Эти два полюса – самодостаточный комизм и серьезность внехудожественных по сути задач – были следствием обособления и соответственно обеднения той или другой грани единого целого, органичность которого составляла секрет классических шедевров комедиографии. При этом котировки проблемно-заостренной и развлекательной комедии традиционно различались, что отчетливо выражено в статье Ив. Иванова о комедии Чехова «Леший»: «...Произведение тем выше, чем его идеи и факты содержательнее, чем их внутреннее значение шире и идейнее» [Иванов, 1890, с. 124]. Показателен пассаж Л. Гуревича из разбора комедии О. Эрнста «Современная молодежь»: «Самое “комическое”, то есть самое обличительное место в комедии...» [Гуревич, 1900, с. 236]. Нередко острота и актуальность затронутых в пьесе проблем обеспечивала ей успех независимо от ее художественных достоинств. Так было, например, с получившей большую известность комедией Л. Фульда «Талисман»: в журнале «Книжки недели» (1895) она была охарактеризована как «одна из самых смелых сатир на высшие сферы, какая когда-либо появлялась на сцене» [Из литературного мира, 1895, с. 239]; или с комедией О. Эрнста «Воспитатель Флакман», чрезвычайно популярной как на родине, в Германии, так и в России.

Весьма примечательно, что близость того или иного автора к «новой драме» – шла ли речь о целом комплексе философско-эстетических представлений и обусловленных ими принципов поэтики или, гораздо чаще, о чертах натурализма, который именно в «новой драме» наиболее плодотворно разрабатывался к концу века, – порождала весьма сложные и порой противоречивые отношения его с жанром комедии. Так, Г. Зудерман, известность которому принесла именно комедия («Честь»), находясь на периферии движения «новой драмы», воспринимался современниками как один из «писателей новейшей немецкой школы», «молодой немецкой школы» [Там же] и соответственно один из единомышленников Гауптмана. Это представление скоро было скорректировано; так, критик А. Рейнгольдт в 1892 г. отмечал: «Различие между Судерманом и Гауптманом в том, что первый стоит пока еще только на пороге нового драматического стиля, делая значительные уступки старому, тогда как драмы второго представляют собой смелый, решительный поворот в сторону нового, натуралистического стиля» [Рейнгольдт, 1892а, с. 16–17]. Однако черты сходства с «новой драмой» все же сказались у Зудермана в своеобразии его комедиографической манеры; как следствие – разноразличной жанровой определений его пьесы «Johannisfeuer», которая в русских переводах («Огни Ивановой ночи», «Ивановы огни», «Купальские огни») сопровождалась пометами «комедия», «драма» и даже «трагедия». Эстетика и поэтика «новой драмы» даже в малых дозах существенно модифицировала жанр комедии, что вызывало непонимание, а зачастую недовольство и даже неприятие со стороны публики. А. Рейнгольдт в 1892 году с горечью сообщал: «В истекшем сезоне была сделана попытка познакомить нашу публику с одним из произведений скандинавской школы, именно с комедией Э. Брандеса “Гость”, а в текущем сезоне г. Сазонов выбрал для своего бенефиса комедию Бьернсона “Перчатка”. К

¹ Цит. по: [Русская художественная культура, 1988, с. 201].

сожалению, “Гостя” давали только в Александрийском театре, посещаемом специально публикой: театр оказался наполовину пустым... Что же касается “Перчатки”, то она вызвала прямое недоумение... <...> ...Мы подумали про себя, что лучшие пьесы, пожалуй, те, которые идут при пустой зале» [Рейнгольдт, 1892а, с. 19]. А. Рейнгольдт, сочувственно следивший за драматургическими новациями и проявлявший прекрасную осведомленность в этой сфере, отметил (по поводу «Ткачей» Гауптмана) характерную черту «новой драмы», связанную со стремлением ее натуралистического крыла к максимальной жизненной достоверности: «Трагическое самым тесным образом связано с комическим, как это и бывает в самой жизни» [Рейнгольдт, 1893, с. 26].

Такое постоянное присутствие комического в «связанном виде» препятствовало его обособлению в специальном жанре, а в случае, когда драматург все же делал выбор в пользу комедии, проявлялось в неизбежной редукции комедийных черт благодаря их ассимиляции в «жизнеподобном» сюжете. Это с пристрастием отмечал, например, в чеховском «Лешем» критик Ив. Иванов: «Автор, может быть, увлекся идеей – перенести на сцену будничную жизнь, как она происходит в большинстве случаев. Это – положительное заблуждение» [Иванов, 1890, с. 124]. Среди мэтров европейской «новой драмы» наиболее значительное внимание уделял комедиографии Герхарт Гауптман.

Из почти четырех десятков написанных пьес Гауптман лишь немногие причисляет к комедиям: «Коллега Крамптон» («Kollege Krampton», 1892); «Бобровая шуба» («Der Biberpelz», 1893); «Шлук и Яу», («Schluck und Jau» 1900); «Девы из Бишофсберга» («Die Jungfern von Bischofsberg», 1907), «Гризельда» («Griselda», 1909, доработана в 1942); «Ульрих фон Лихтенштейн» («Ulrich von Lichtenstein» 1939). Комедиография не занимает ведущего места в его творчестве, однако имеет несомненное значение, так как Гауптман-комедиограф выступает в качестве экспериментатора, пытаясь возродить жанр комедии в условиях радикального обновления драматургии на рубеже веков. Комедии Гауптмана, не получившие признания у современников, тем не менее весьма своеобразны, самобытны и представляют различные разновидности комедийного жанра. Общность идей, тем, мотивов, образов позволяет рассматривать их как достаточно цельный идейно-художественный массив. Используя комедийные приемы, характерные для разных эпох, в том числе черты античной комедии, восходящие еще к архаическим обрядам, Гауптман тем самым ищет пути к утраченной гармонии, создает эстетическую альтернативу современному кризисному состоянию человека.

В первой комедии Гауптмана – «Коллега Крамптон» – представлена та же драма алкоголизма, разрушающая семью и доводящая человека до падения, которая была столь разительно показана в дебютной пьесе Гауптмана «Перед восходом солнца», и конфликт творческой личности и среды, получивший трагическую интерпретацию в «Одиноких». Однако драматург изменил акценты и создал на этом серьезном материале комедию со счастливым концом: спивающийся художник Крамптон приходит не к катастрофе, а к благополучному разрешению своих проблем.

Премьера следующей комедии – «Бобровая шуба» – не имела успеха, и скоро пьеса совсем исчезла из репертуара. Продолжением «Бобровой шубы» явилась поставленная в 1901 году трагикомедия «Der rote Hahn» («Красный петух»): события двух пьес представляют единую цепь, в них участвуют те же персонажи. Подчеркивая связь этих произведений, Гауптман, вопреки хронологии, в собрании своих сочинений ставит их рядом.

Комедия «Шлук и Яу» была впервые представлена в 1900 году и, так же как предыдущие, была встречена на родине весьма холодно. Она является откровенной вариацией на очень известную тему, наиболее ярко воплощенную в прологе к комедии Шекспира «Укрощение строптивой» и в драме Кальдерона «Жизнь есть сон». Подзаголовок «Spiel zu Scherz und Schimpf» (игра для шутки и брани)

акцентирует в пьесе традиционный комизм, опирающийся на народную смеховую культуру.

В 1907 году состоялась премьера комедии «Девы из Бишофсберга», в которой обнаруживаются некоторые откровенные параллели с увиденной Гауптманом менее чем за год до этого драмой Чехова «Три сестры»: так, в комедии четыре сестры, осиротевшие после смерти отца; жених одной из них, учитель Эвальд Наст, напоминает чеховского Кулыгина. Однако произведения обладают и существенными различиями, подчеркивающими специфику позиции Гауптмана-комедиографа. В его пьесе утверждаются ценности, реконструирующие античный идеал гармонии человека и мира. Премьера «Дев» в Германии провалилась, вызвав протесты публики и осуждение в критике. В России пьеса была поставлена Малым театром в 1908 г. под названием «Сестры из Бишофсберга», но шла очень недолго.

«Девы из Бишофсберга» стали последней из комедий Гауптмана, с которыми смогла познакомиться российская публика. Ряд заявлений, которыми немецкий драматург в годы Первой мировой войны позиционировал себя как сторонник германского милитаризма, на долгие годы практически полностью «закрыл» его для России.

В русской рецепции комедиография стала, пожалуй, наиболее спорной и наименее оцененной частью творчества немецкого драматурга. Так, в 1908 г. в предисловии к собранию сочинений Гауптмана, уже в значительной степени резюмирующем сложившееся в России представление о нем, Н.А. Котляревский отзываясь о комедиях откровенно пренебрежительно: «...Тот, кто желал бы сохранить цельность представления о Гауптмане, мог бы совсем с ними не знакомиться или выделить их в особую группу, заинтересоваться ими как капризом большого художника, как отдыхом, который он себе позволил» [Котляревский, 1908, с. 8]; по мнению критика, Гауптман «никогда не возвышался до серьезного комизма» [Там же, с. 7]. Подлинной сферой немецкого драматурга он считает трагизм, отводя комедиям вспомогательную функцию «пьес, на которых отдыхала фантазия автора, – так она уставала и так была измучена теми темами с трагическим содержанием, над обработкой которых она упорно трудилась» [Там же, с. 8].

Однако на пути к такому выводу комедии Гауптмана вызывали весьма живой интерес у русских критиков, которые рассматривали их как особую грань в разностороннем творчестве выдающегося немецкого драматурга. «Он не прочь писать и комедии и вовсе не намерен ограничиваться изображением горя и нищеты», – отмечалось в анонимной заметке «Автор Ганнеле» [Из литературного мира, 1895, с. 239]. Но отзывы об этом разделе творчества Гауптмана в России, как и в Германии, редко были благоприятными. Критики российских столичных изданий немало полемизировали о комедиях Гауптмана.

«Коллега Крамптон» был встречен сравнительно спокойно, однако в немалой степени лишь благодаря тому, что комедийная природа этого произведения чаще всего просто игнорировалась; например, в журнале «Книжки недели», в не подписанной заметке, содержащей обзор творчества молодого драматурга, говорилось: «...В “Нашем товарище Кромптоне” (sic!), исполненном недавно с огромным успехом, он не изменил основным началам реализма, избегая в своих пьесах всяких сложных интриг, хитросплетений и развязок и стараясь сделать их только верным воспроизведением каких-либо сторон жизни» [Немецкий драматург-толстовец, 1892, с. 231]. Через несколько лет совершенно в том же ключе эту пьесу упоминает Пл. Краснов: как характерную для всей «современной молодой немецкой реалистической школы..., учившей, что действительность надо изображать такую, как она есть, не прикрашивая ее и по возможности упрощая приемы и технику творчества», а отличительную особенность Гауптмана критик усматривает только в «довольно резко выраженном сочувствии к низшим общественным слоям, ко всем слабым, обиженным» [Краснов, 1898, с. 150].

С. Нани, который сам перевел эту пьесу, в обзоре «Гауптман и его произведения» акцентирует автобиографическую основу сюжета: «Воспоминания юности, времен, когда Гауптман изучал скульптуру и сам был учеником Академии, играют немаловажную роль в содержании этой пьесы» [Нани, 1898, с. 146] и называются прежде всего в сочувственном освещении ее главного героя. Этому энтузиасту искусства и неуклонно опускающемуся пьянице «остается только погибнуть, но автору хочется спасти его». Трактовка «Коллеги Крамптона», таким образом, вполне соответствует заключению автора статьи, что «в пьесах Гауптмана преобладает изображение внутреннего мира человека, внешнее же действие драмы развивается, строго вытекая из этого положения» [Там же, с. 147]; то есть комедия целиком вписывается в представление критика о «новой драме» как таковой, без учета жанровой специфики.

Выделяется позиция А. Рейнгольда, акцентировавшего именно комедийную природу этой пьесы. Критик называет ее «талантливой “безделкой”» [Рейнгольдт, 1893, с. 22], что вовсе не является в его устах уничижительной характеристикой: «Коллегу Крамптона» Рейнгольдт объявляет «одной из лучших комедий, какие вообще существуют у немцев. В ней масса ума, веселости и поэзии – качества, так редко встречающиеся у немецких драматургов. Действие захватывает вас с первой же сцены, драматизм растет, и кризис, на его кульминационной точке, граничит с трагедией; но тут благословенный гений смеха разгоняет тучи и проясняет лицо зрителей». В связи с комедией Гауптмана Рейнгольдт напоминает афоризм Ницше: «Умные авторы никогда не вызывают хохот, а только улыбку». Именно особое соотношение смеха и серьезности находится в центре внимания критика, увидевшего в пьесе «ряд превосходных сцен, полных самого трогательного юмора и захватывающего реализма – истинную трагикомедию жизни» [Там же, с. 22–23].

В статье о Гауптмане в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона Рейнгольдт сжато повторил свои основные суждения о немецком драматурге. Том с этой статьей появился в 1892 году, поэтому в нее вошла информация лишь о ранних драмах, в том числе о комедии «Коллега Крамптон», охарактеризованной здесь как «одна из самых веселых и умных во всей новейшей немецкой литературе» [Рейнгольдт, 1892б, с. 182]. Следует отметить, что само появление в столь солидном издании статьи о молодом зарубежном драматурге уже на третий год после его дебюта на родине – яркое свидетельство его большой популярности в России.

Обзор суждений европейских критиков, к которому в основном сводится предисловие А. Измайлова к «Коллеге Крамптону» в Полном собрании сочинений Гауптмана (1908), показывает, что комедийная природа пьесы была проблематична для многих. Лишь Брандес без колебаний отмечает в пьесе «легкий, юмористический тон, тон комедии» и «истинно-комический отпечаток», который носит главный герой, «несмотря на слегка трогательный оттенок» [Измайлов, 1908, т. 2, с. 161]. Шленгер усматривает в пьесе типологическое сходство с комедией Мольера «Скупой» (на генетическую связь с которой указывали и биографы Гауптмана): обе сосредоточены на центральном действующем лице, в обеих «среди комических положений открывается смелый ход к трагизму человеческой души», но если у Мольера комедия «моралистическая», то у Гауптмана «психологическая» [Там же, с. 162]. Другие же критики (Бартельс, Шленгер, Штейгер) акцентируют серьезную сторону произведения, отмечая в основном драматизм и психологическую убедительность образа заглавного героя. Сам Измайлов солидаризируется скорее с ними, замечая, что «счастливый исход заставил Гауптмана назвать комедией произведение, которое по существу резко-драматично и <...> остается таким даже и при радужном финале...» [Там же, с. 160].

Монография А.М. Евлахова «Герхарт Гауптман. Путь его творческих исканий» (1917) завершила дореволюционный этап российской рецепции. Исследова-

тель также в основном опирается на работы немецких критиков, излагая их и обильно цитируя, так что монография служит одновременно сводом суждений соотечественников о Гауптмане и свидетельством солидарности с ними. Относительно «Коллеги Крамптона» Евлахов ссылается главным образом на Ландсберга и Бартельса, с удовлетворением отмечая вслед за ними, что пьеса, благодаря прежде всего фигуре главного героя, является значительным шагом от «социальности» к психологической полнокровности, в результате чего «тенденциозная драма превратилась в комедию характеров» [Евлахов, 1917, с. 45].

Комедия «Бобровая шуба» оказалась для российских критиков менее сомнительна по своей жанровой природе. Так, С. Нани характеризует ее по вполне традиционным для комедии критериям – как «остроумную, но далеко не злобную сатиру на местные деревенские власти» с «провинциальными типами», которые «намечены... ярко и характерно» (что служит основанием для ассоциаций со «знаменитой классической комедией Генриха Клейста “Der zerbrochene Krug”» и особенно «Ревизором» Гоголя¹).

З. Венгерова также усмотрела в «Бобровой шубе» не только «блестящий юмор», но и «яркую» сатиру, связанную с параллелью между блюстителем закона и воровкой: «Сатирическая идея комедии заключается в обличении общего порядка вещей, при котором воры всегда защищены...» [Венгерова, 1902, с. 847]. Все это позволило ей назвать пьесу «одной из лучших комедий Гауптмана», хотя их в целом весьма сомнительный рейтинг не мог не ограничивать значение такой похвалы. Трагикомедия же «Красный петух», рассматриваемая как продолжение «Бобровой шубы», получила у критика скорее негативную оценку – конечно, гораздо более сдержанную и аргументированную, чем у берлинского корреспондента газеты «Московские ведомости», по горячим следам информировавшего читателей о премьере пьесы, которая «вся <...> носит характер вымученности и недоделанности» [Письмо из Берлина, 1901, с. 3].

Венгерова увидела в пьесе запоздалый отголосок натурализма как в содержании (стремление «изображать людей как можно более низменными и порочными», руководимыми «только борьбой за существование»), так и в художественной организации («мало действия», «незамысловатая фабула», «фотография действительности»). Отнюдь не отказывая пьесе в комизме, Венгерова называет ее существенным недостатком отсутствие «идейного замысла», «какой-нибудь нравственной истины»: «Это представлено очень смешно, но читатель совершенно не видит смысла представленных событий...». В целом суждение Венгеровой о «Красном петухе» отражает некоторую растерянность перед жанровой неоднозначностью этого произведения, в котором «главное содержание сводится к сатире нравов», а «сатирический замысел смягчается трагизмом» судьбы героини [Венгерова, 1902, с. 851].

А.М. Евлахов, вслед за немецкими критиками, в комедии «Бобровая шуба» отметил дальнейшее движение Гауптмана от «политической сатиры» и «нравоучительной тенденции» к «нравственной непринужденности», «нравственной свободе юмориста, который чувствует себя по ту сторону добра и зла и смотрит на людей и явления этого мира, проходящие где-то там, далеко внизу, с тонкой, спокойной усмешкой» [Евлахов, 1917, с. 47, 48]. На эту тенденцию, но развившуюся «еще глубже, еще шире», указал критик и в трагикомедии «Красный петух», где «безоблачный смех “Бобровой шубы” омрачается... иными нотами, полными грустного раздумия над суетностью человеческой жизни, ее нелепой неразберихой, мелочным эгоизмом и духовным мещанством» [Там же, с. 49, 50]. Обе пьесы тем самым максимально сближались с основным массивом драматургии

¹ «Когда гоголевский “Ревизор” шел на немецкой сцене, критики отмечали сходство его с “Biberpelz”: в обеих пьесах – сатира на провинциальные власти и нравы» [Нани, 1898, с. 146-147].

Гауптмана, а их комедийная природа сводилась, по сути, к той особой «объективности», которая делала «новую драму» увертюрой к утвердившейся в XX веке новой онтологии.

Комедии «Шлук и Яу», которая на родине Гауптмана не имела успеха, со стороны русской критики был оказан также далеко не восторженный прием. В ряде рецензий, которыми была встречена ее постановка в 1900 году, мнение о ней практически неоспоримо сводилось к формуле «мало удачная комедия» [Деген, 1900, с. 87]. Спустя несколько лет она уже ретроспективно упоминалась в недвусмысленном контексте появившихся у Гауптмана за последнее время «весьма слабых пьес, написанных Бог весть зачем и ради чего» [«Роза Бернд», 1903, с. 297].

Рецензенты дружно уличали пьесу в сходстве ее сюжета с целым рядом произведений, среди которых, при всех вариациях, неизменно фигурировала комедия Шекспира «Укрощение строптивой». Критики с большей или меньшей строгостью указывали на аналогичность ситуаций, персонажей, стихов; но при этом они лишь послушно двигались по следу, подсказанному и подчеркнутому самим Гауптманом, который своей ориентации на шекспировский образец отнюдь не скрывал. Открытость этой «наводки» говорила вовсе не о рабской зависимости, а, напротив, о полемике, результатом которой должно было явиться качественное обновление комедии. Однако критиков достигнутый результат лишь разочаровал: «...Всем известный веселый сюжет обещал много здорового смеха, комических лиц, сцен и положений, а на деле оказался довольно-таки скучной материей. Все разговоры и разговоры... Слишком много разговоров!» [«Шлук и Яу», 1900, с. 334]. Очевидно, что именно это не оправдавшееся ожидание должно было у Гауптмана служить отправной точкой для новаторской реорганизации комедии. Но критики расценили это лишь как несоответствие заявленному образцу и свидетельство проигрыша Гауптмана в непосильном состязании: «Шекспир богат..., а Гауптман беден и крошечный сюжетик старается растянуть насколько возможно» [Там же].

В «растянутости» рецензенты единодушно усматривали явный дефект пьесы. Даже доброжелательно настроенный Л. Гуревич не смог удержаться от замечания, что она «местами утомляет и даже раздражает своими длиннотами и повторениями», а это «почти убивает все прочие ощущения» [Гуревич, 1900, с. 227–228]. Следствием растянутости становилась скука, убийственная для комедии: «...Положение действующих лиц, шутки и остроты должны были возбуждать смех; автор, видимо, на это и рассчитывал, но зрительный зал не улыбнется! Ясно, что юмора не хватает. <...> Смех на сцене не умолкает, а зрительный зал становится все угрюмее и угрюмее» [«Шлук и Яу», 1900, с. 337]. «Для такого рода комедии необходим юмор, а его-то и нет у Гауптмана – в этом можно убедиться, судя по всем его прежним произведениям, – отмечает анонимный критик в «Русском вестнике». – Он – философ, социолог, поэт, но не юморист, и отсутствие этой стороны в его таланте резко сказалось здесь» [Новая пьеса, 1900, с. 652].

З. Венгерова восприняла «Шлука и Яу» как «попытку написать фарс в старинном вкусе, где весь замысел исчерпывается комизмом положений и действия» [Венгерова, 1902, с. 846], однако попытку неудачную, так как у драматурга XX века уже «нет достаточно наивности, чтобы быть стихийно веселым» [Венгерова, 1900, с. 865]. Венгерова указывает на «одну мысль, которая сквозит в комедии Гауптмана, но недостаточно сильно выражена»: это «доказательство благотворного очистительного влияния смеха». У «скучающей компании» аристократов «пьяные бродяги» должны были «возбудить смех – и тем самым пробудить здоровую деятельность души» [Там же, с. 869]. Однако эта задача осталась лишь на уровне умозрительных намерений автора.

Лишь Л. Гуревич находит в себе силы отметить, что «сцены, изображающие Шлука и Яу, полны юмора и психологической правды» [Гуревич, 1900, с. 231], но

явно старается переключить внимание с этого аспекта на совсем не комически воспринятое содержание пьесы, которое интерпретирует в уже отработанном для пьес Гауптмана ключе: «У Гауптмана – все виновны за всех и все, по-своему, правы: корень того зла, который возмущает его в существующем складе жизни, лежит для него где-то за пределами человеческого сознания и человеческой воли» [Там же, с. 230]. Тем самым характерная для «новой драмы» онтологическая укорененность человеческого неблагополучия привычно конкретизируется в социальном направлении: критик усматривает в пьесе «мягкий» протест Гауптмана «против существующего строя жизни, в котором все слабое, все нежное, все не достигшее полноты развития, обречено на тяжкие страдания и даже на погибель» [Там же]. Вопрос о комедийной природе пьесы при этом, естественно, практически снимается.

Критик же из «Вестника иностранной литературы», не желающий забыть, что речь идет именно о комедии, предъявляет ей обвинения, основывающиеся именно на традиционном подходе к жанру: «...Нет ни одного мало-мальски очерченного характера... <...> Морали никакой... <...> Нет никакого конца...» [«Шлук и Яу», 1900, с. 338]. Пьеса, таким образом, оказывается не соответствующей требованиям и как художественное оформление общественно-полезной идеи, а в результате получает безжалостную оценку: «...Напиши ее не прославленный Гауптман, а обыкновенный смертный, никто бы и не подозревал о ее существовании...» [Там же].

Спустя несколько лет А.А. Измайлов во вступительной статье к этой пьесе в Полном собрании сочинений Гауптмана уже мог опираться на имеющиеся суждения российских критиков, но в основном широко использовал работы соотечественников Гауптмана. Подчеркнув открытость авторской ориентации на известные литературные образцы, и прежде всего Шекспира, критик утверждал, что «рабского подражания здесь нет», поскольку своим героям Гауптман дал «такое сознание человеческого достоинства и ценности каждого сознания, которые вряд ли могли родиться в шекспировские времена. Думы и настроения современного человека звучат здесь» [Измайлов, 1908, т. 1, с. 287]. В пьесе усматривается образец той «модернизации старых замыслов», которая была и ранее свойственна драматургу. Эта черта, характерная для культуры рубежа веков, отражала обостренную потребность в переосмыслении прошлого перед выходом к иному представлению о мире и человеке.

Измайлов интерпретирует комедию Гауптмана именно в таком глубоко серьезном ключе; заявляя: «Здесь есть не только чему посмеяться – есть и над чем задуматься», «в пьесе Гауптмана много юмора и много мысли» [Там же, с. 284, 287], критик практически полностью сосредоточивается на второй стороне этих утверждений. Первая же оказывается сведена к краткому пассажиру: «Шлук и Яу оба ярко комичны. Чудесные штрихи прорываются в особенности в сцене опьянения Яу и во встрече с переодетым Шлюком», – за которым следуют знакомые сеготования на растянutosть, монотонность, недостаток движения и отсутствие «бьющей ключом веселости» [Там же, с. 287]. Основной упор сделан в статье на выборе из имеющихся вариантов наиболее адекватного «толкования идейного замысла» комедии. Измайлов видит в пьесе «иллюстрацию суетности человеческого величия и человеческой власти» [Там же], что опять же глубоко созвучно фундаментальному сомнению «новой драмы» в привычной антропоцентричности мироустройства, но никак не объясняет комедийную природу произведения.

А.М. Евлахов излагает в своей монографии во многом близкое воззрение на комедию «Шлук и Яу», что связано прежде всего с использованием тех же немецких критических источников. Его тоже главным образом интересует «основная мысль комедии», которую он формулирует как «эфемерность всей человеческой жизни» [Евлахов, 1917, с. 54]. «Мы ожидали бы от автора “Ткачей” политической сатиры на власть и резких, негодующих нот, – пишет Евлахов. – Но ничего этого

нет: Гауптман перерос сам себя, и тема чисто социального характера превратилась под его пером снова в проблему глубоко-человеческого значения, в грустную сказку, полную раздумий о жизни и смерти, о человеке и трагикомедии его земного существования» [Там же, с. 56]. Критик делает здесь весьма существенное наблюдение, касающееся свойственного «новой драме» углубления конфликта, принципиально не сводимого теперь к социальному уровню и достигающего масштаба бытийной универсалии. Пьеса получает удовлетворительное осмысление как элемент творчества Гауптмана – одного из признанных лидеров «новой драмы», но, что весьма показательно, ее жанровой специфики критик совершенно не коснулся.

Комедия «Девы из Бишофсберга» (1907) не имела в русской критике широкого резонанса. В газете «Русские ведомости» сообщалось, что в ней «действие, диалоги, характеры действующих лиц поражают своей скудостью, бледностью и пустотой», а главные героини – четыре сестры – отдаленно напоминают сестер из пьесы Чехова [Ал. Че-ская, 1907, с. 4].

З. Венгерова информировала читателей «Вестника Европы», что «новая комедия Гергарда Гауптмана “Die Jungfern vom Bischofsberg” разочаровала даже верных поклонников драматурга: она «производит скорее впечатление слабой по интриге и наивной по комическим эффектам пьесы» [Венгерова, 1907, с. 394–395]. Венгерова рассматривает новую комедию как одну из характерных для Гауптмана попыток экспериментировать «в области драматической стихии», в данном случае неудачную, хотя и «интересную по своему идейному замыслу» [Там же, с. 395]. Критик выделяет в сюжете линию Агаты как основную для «драматического содержания», связанного с выбором между мечтателем и идеалистом Грюнвальдом и педантом Настом; «идейная борьба» двух соперников выясняет важнейший для пьесы вопрос, «в чем правда – в живой и радостной любви или в долге, созданном условной моралью» [Там же, с. 396]. Образ другой сестры – юной Людовики – Венгерова называет «наиболее удачным в комедии» [Там же, с. 397] и освещает как ключевой в сюжете, поскольку именно он воплощает «в обще-символическом смысле – радость бытия» и выражает «идею комедии, внося в нее стихию веселости, разрешающей все трудности» [Там же]. В финальной сцене «танцев при луне», «наиболее поэтичной в комедии», Венгерова усматривает наиболее полное проявление этого «символического смысла» [Там же, с. 398]. Однако критик, как на досадный недочет, указывает на то, что «самое действие пьесы слабое, в нем мало юмора, особенно сравнительно с прежними живыми фарсами Гауптмана, его “Бобровой шубой” и “Шлук и Яу”» [Там же, с. 397, 398], которые тем самым в контексте новых исканий Гауптмана оказываются отчасти реабилитированы.

Венгеровой лишь немного не хватило эстетического чутья, чтобы понять концептуальную установку драматурга на возрождение античной комедии как прежде всего выражения стихийной витальности; эта установка оттенялась откровенной наивностью сюжетного хода, с помощью которого достигается апофеоз сил жизни: обнаруженный Настом вместо ожидаемой триумфальной археологической находки ящик с колбасой, являясь косвенной аллюзией и на Колбасника из «Всадников» Аристофана, и на «Кубышку» Плавта, имеет также прямую ассоциацию с традиционным пиршеством как рудиментом архаических ритуальных корней комедии и подчеркивает изначально органичное для нее посрамление старого молодым, отжившего – плодотворным.

Намного дальше от понимания авторского замысла был А.А. Измайлов, статья которого предваряет комедию Гауптмана в Полном собрании сочинений. Если Венгерова считает, что комедия имеет хотя бы «литературный интерес» [Там же, с. 398], то Измайлов видит в ней безусловную неудачу и характеризует ее как «одну из наиболее слабых и наименее глубоких по замыслу пьес Гауптмана» [Измайлов, 1908, т. 3, с. 437]. Действительно, основная «мысль» комедии в том виде,

как ее понял критик, «для новой литературы не нова»: «счастье светит только смелым и свободным», «будущность – за сильными и свободными душами, дерзновенно берущими радость жизни, а не за сухими моралистами, оковавшими всю жизнь обручами приличия, условности и ‘порядочности’» [Измайлов, 1908, т. 3, с. 438]. Для Гауптмана же принципиальна именно попытка выйти за привычные рамки «новой литературы» с ее акцентом на сравнительных возможностях индивидов: драматург стремится восстановить утраченную цельность мира, не распавшегося не только на индивидуальные, но и на более масштабные оппозиции – человеческого и природного, духовного и материального и т.д.

Измайлов трактует пьесу как «драму Грюнвальда и любимой им девушки» и считает, что от подлинной внутренней природы пьесы «лишь потом свободное творчество увлекло Гауптмана на путь комедии» [Там же]. Соответственно, критик настойчиво ищет в этой драме «психологическую необходимость» и «характеры», из которых наиболее «удавшимся» объявляет Наста, напоминающего «учителя в футляре» и другие «карикатуры на педагогов и чиновников» «нашего Чехова». Что же касается «чисто комических средств Гауптмана», то они кажутся критику не только «очень бледными», но, по сути, даже инородными для пьесы, как и еще один столь же ей чуждый, на его взгляд, элемент – «резко модернистские тона» последних сцен [Там же, с. 440]. Исключительно с этим «элементом» для Измайлова связан образ Людовики, по мнению Венгеровой являвшийся средоточием принципиальной для всей пьесы именно как для комедии «стихии веселости», которая в финале органично перерастает в поэтическую символику.

Осмысление «Дев из Бишофсберга» завершает русскую рецепцию комедиографических опытов Гауптмана в эпоху «новой драмы». Осуществляемые Гауптманом новации, которые были призваны вовлечь комедию в общий процесс глубокой перестройки драмы и в то же время не привели бы к утрате ею жанровой специфики, во многом созвучны с тоже не понятой современниками позицией Чехова. По значимости комедиографии в общем составе творчества именно эти две выдающихся фигуры могут быть поставлены рядом. Однако их комедийные концепции несомненно различны, и соотношение этих концепций требует более детального анализа и осмысления.

Литература

- Ал. Че-ская. Г. Гауптман. «Сестры из Бишофсберга». Пьеса в 5-ти действиях. Пер. с нем. Э. Бескина // Русские ведомости. 1907. № 168 (24 июня).
- Библиография. Владимир Тихонов. Комедии. СПб. Книгоиздательство г. Гоппе // Артист. 1890. № 10.
- Венгерова З. Gerhart Hauptmann. “Schluck und Jau, Spiel zu Scherz und Schimpf”. Berlin, 1900 // Вестник Европы. 1900. № 4.
- Венгерова З. Gerhart Hauptmann G. Der rote Hahn. Tragi-Komödie. Berlin, 1901 // Вестник Европы. 1902. № 2.
- Венгерова З. Gerhard Hauptmann. Die Jungfern vom Bischofsberg. Lustspiel. Berlin, 1907 (S. Fischer Verlag) // Вестник Европы. 1907. Кн. 3.
- Гуревич Л. Драматическая сказка Гауптмана // Жизнь, 1900. Май.
- Деген Е.Г. Гауптман. Драматические сочинения. Пер. под ред. и с предисл. К. Бальмонта. М., 1900 // Мир Божий. 1900. № 5.
- Евлахов А.М. Герхарт Гауптман. Путь его творческих исканий. Ростов-на-Дону, 1917.
- Иванов Ив. Театр г-жи Абрамовой. Леший, комедия в 4 д. г. Чехова // Артист. 1890. Кн. 6.
- Из литературного мира: Автор «Ганнеле». – Молодые немецкие драматурги // Книжки недели. 1895. № 5.

- Измайлов А.А. «Девы из Бишофсберга» (Предисловие) // Гауптман Г. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1908. Т. 1.
- Измайлов А.А. «Коллега Крамптон» (Предисловие) // Гауптман Г. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1908. Т. 2.
- Измайлов А.А. «Шлюк и Яу» (Предисловие) // Гауптман Г. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1908. Т. 3.
- Котляревский Н.А. Критический очерк // Гауптман Г. Полн. собр. соч. СПб., 1908. Т. I.
- Краснов Пл. Загадочная драма. Г. Гауптман. Потонувший колокол. Сказка-драма в 5 д. // Книжки недели. 1898. Январь.
- Нани С.П. Гауптман и его произведения // Новый журнал иностранной литературы. 1898. Май.
- Немецкий драматург-толстовец // Книжки недели. 1892. № 2.
- Новая пьеса Гауптмана. „Schluck und Jau“ von G. Hauptmann. Berlin, 1900 // Русский вестник. 1900. № 4.
- Письмо из Берлина. «Красный петух». Новая пьеса Гауптмана на сцене немецкого театра в Берлине // Московские ведомости. 1901. № 329 (29 ноября).
- Рейнгольдт А. Вольный театр в Европе // Книжки недели. 1892а. Февраль.
- Рейнгольдт А. Гауптман // Энциклопедический словарь. СПб., 1892б. Т. 7.
- Рейнгольдт А. Драматург-реформатор // Книжки недели. 1893. Июнь.
- «Роза Бернд», драма в 5 д. Герхарта Гауптмана // Вестник иностранной литературы. 1903. Декабрь. (Заграничная хроника).
- Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988.
- Шах-Азизова Т.К. А.П. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1968.
- «Шлюк и Яу» // Вестник иностранной литературы. 1900. Март. (Искусство-театр, музыка, живопись и пр.)