

УДК 821.161.2.09.+821.112.2

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДРАМИ В НАУКОВО-КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ("МИХАЭЛЬ КРАМЕР". ПОСЛЕДНЯЯ ДРАМА ГЕРГАРТА ГАУПТМАНА)

Ірина Бурбан

*Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська обл., 82100,
e-mail: z_w_z@ukr.net*

Розглянуто погляди Лесі Українки на теорію драми, викладені в її статті "“Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана”. Відзначено, що авторка зробила важливу з теоретичного погляду спробу окреслити типогенезу сучасного їй новоромантичного напрямку в драматургії. Головні здобутки Лесі Українки для теорії драми в цій студії пов’язані з психологічним аналізом типів, що зобразив німецький драматург, у контексті західноєвропейської літератури.

Ключові слова: новоромантизм, теорія драми, тип, ідея самотності, психологізм, драматург.

Стаття "“Михаэль Крамер”. Последняя драма Гергарта Гауптмана” в літературно-критичній спадщині Лесі Українки – це єдина монографічна студія одного твору. І той факт, що присвячено цю студію творові драматургії, знаковий. Він означає невідповідність вибору. Вибору не стільки саме цього твору й саме цього автора, скільки твору драматичного жанру і до того ж досить показового щодо напрямку (стилю). Інші аспекти твору, зокрема – "новизна, оригінальність теми и положений", – зовсім не байдужі для авторки, вони конкретизують її вибір і предметне наповнення розгляду перипетіями та ситуаціями драматичної колізії.

Виносячи на перший план аналітично вагоме для себе питання, Леся Українка за-свідчує враженість тим, що автор драми "проникнут одним стилем, своим собственным стилем, который... всегда узнаваем..." [3, с. 132]. Особиста враженість, відкрита суб’єктивність критика – риса, відмінна від того, що Леся Українка зауважувала в позбавлених психологічного наповнення діалогах Платона. Ця риса ніскільки не заважала критикові розробляти теоретично значимі питання. Більше того, саме особиста враженість сприяла їх встановленню. Першим серед таких теоретично значимих питань поставлено єдність стилю драматурга.

"Да что же это за стиль? Кто такой Гауптман как писатель – натуралист, реалист, декадент, новоромантик? К какой он школе принадлежит? Или он создал сам новую школу? На эти вопросы старается ответить критика с тех пор, как Гауптман создал себе имя, но ответы получаются или сбивчивые, или противоречивые. Нам кажется,

что скорее всего те нравы, которые не считают Гауптмана ни адептом, ни основателем какой-либо определенной школы или направления, какой-либо литературной секты. Нам кажется, что если бы кто спросил Гауптмана, как пастор мастера Генриха в “Потонувшем коло коле”: “Да для какой же церкви вы творите?” – он, подобно Генриху, ответил бы: “Ни для какой” [3, с. 132–133].

Питання, якими так рясно наповнений абзац статті Лесі Українки, передають схвильовану зацікавленість авторки. Та водночас показано, що ці питання не є тільки її власними, що їх вже тривалий час обговорювали, хоч задовільної відповіді не одержали. Свою попередню відповідь про неналежність драматурга до будь-якої “літературної секти” Леся Українка сформулювала у згоді з відповідним колом критиків, що дотримувалися подібної думки, й у згоді з самим письменником, з твору якого вона добирала доречну діалогічну ситуацію.

Проблема стилю, а точніше – літературного напряму драматурга, належить до теоретично найскладніших. Вона особливо ускладнена тією обставиною, що перед дослідником твір сучасника, щодо якого ще на склалася єдиної чи хоч би прийнятної більшістю думки. Висловившись про схильність поділяти одну з думок, Леся Українка дала відчутти, що це висловлювання все-таки тільки попереднє. Вона продовжила аналітичний розгляд: “Меньше всего он натуралист, хотя многим сценам и выражениям в его драмах (не исключая даже неземного “Потонувшего коло кола”) позавидовал бы сам Золя; реалист он настолько, насколько неизбежно бывает им всякий истинный художник; печать декадентизма лежит на большинстве его героев; освободительный дух новоромантизма веет во всех его сочинениях без исключения. Гауптман причастен всем современным ему школам, и все-таки он “одинокий” в литературе, подобно тому, как все его главные герои “одинокие” в жизни [3, с. 133]. Висновок з аналізу, по суті, аналогічний з попередньою думкою, тільки переформульованою через позитивну “причетність до всіх сучасних йому шкіл”. З’ясовано тільки, що й така формула не спрощує проблеми: драматург “самотній” навіть за умови “причетності до всіх”...

З’ясувавши це окреме стосовно таланту й долі Г. Гауптмана питання в контексті критичних думок, авторка зробила висновок, що його самотність є самотністю “слишком большой величины, которая стесняет своей грандиозностью” [3, с. 134]. У цьому висновку криється думка, що “самотність” Гауптмана зовсім на означає його абсолютної типологічної несхожості з будь-ким зі своїх сучасників у мистецтві. Отже, питання про те, з ким же, з якого напряму митцями він усе-таки схожий, в якому типологічному ряду можна його досліджувати з найбільшими для того підставами, залишається відкритим.

Висловлене раніше виявляється справді попереднім міркуванням. Та тепер доцільно й повернутися до нього, щоб зауважити, як саме висловлено те міркування. І з’ясовується, що Леся Українка, зовні погоджуючись із тим, що Гауптман – “ні адепт, ні засновник”, що він “причетний” до всіх шкіл, прийняла цю думку далеко не остаточно. Так, говорить Леся Українка, “причетний” до всіх шкіл, але ж у яких пропорціях? У цитованому вище фрагменті цікава логіка її аналізу: Гауптман натураліст “щонайменше”, реаліст – як “будь-який справжній художник”, декадансом позначена більшість його героїв (але ж не сам автор!), зате – повторимо цей момент буквально – “освободительный дух новоромантизма веет во всех его сочинениях без исключения”! Взвзявши до уваги логіку міркування й аналітично намічену пропорцію, можна не дивуватися, що авторка

знову, вже після обговорення питання про “самотність” драматурга, повертається до типологічної проблеми. Але тепер уже починає мову з категорії новоромантизму, стверджуючи цим: якщо Г. Гауптман і “самотній” (себто “слишком большая величина”), то передусім серед новоромантиків.

У статті Лесі Українки зроблено надзвичайно важливу з теоретичного погляду спробу окреслити типогенезу сучасного їй новоромантичного напрямку. Перед тим, як встановити зв’язки й місце Г. Гауптмана в цій генетичній лінії, авторка сформулювала узагальнену думку на “кожного великого письменника” – думку, яка, безсумнівно, стосується насамперед митців романтичного складу.

“У каждого большого писателя есть известная группа идей или даже одна какая-нибудь идея, к которой он или периодически возвращается, или же не упускает ее из виду ни в одном своем произведении; часто такие идеи воплощаются в одном типе, в одной излюбленной фигуре, которую писатель потом варьирует бесконечно, придавая ей каждый раз или новую черту, или новое положение, или новую окраску и таким образом создавая каждый раз совершенно новый мир на старом фундаменте. Особенно яркий пример таких “навязчивых идей” своего рода мы видим у Байрона, который всю свою жизнь варьировал, в сущности, один тип – Чайльд-Гарольда, этого “одинокого” прежней романтики” [3, с. 135].

Отже, на думку теоретика, у творчості письменника з кожним новим твором “повністю новий світ” може побудувати “на старому фундаменті”. Таку можливість, тобто “фундамент”, утворює ідея чи певне коло ідей, які часто і втілюються – як це характерно для романтиків – в одному типі.

Типажна призма широко застосована в статтях Лесі Українки для з’ясування найрізноманітніших проблем. Цього разу через призму “типа” вона з’ясовує, з ким і чим генетично споріднений у літературі Г. Гауптман і, водночас, репрезентований його творчістю новоромантизм. Для такого аналогічно-порівняльного завдання обрано тип “одинокого/самотнього”. Цей вибір Лесі Українки треба визнати надзвичайно влучним. Тип “одинокого” пов’язаний із драмою Г. Гауптмана “Одинокі люди”, в якій драматург надав виняткової художньо-психологічної виразності явищу самотності людини.

Як зазначив Іван Франко в статті “Тергарт Гауптман, його життя і твори”: “Одинокі люди” були першою з Гауптманових драм, що здобула собі широке розповсюдження на німецьких і заграничних сценах і вславила ім’я молодого автора. По моїй думці, ця драма, обік “Ткачів”, найліпше з усього, що досі написав Гауптман. І з ідейного, і з технічного, літературного боку се твір удатний, могучий і живий. Автор держиться ціпко дійсного ґрунту, малює живих людей, проявляє знаменитий дар індивідуалізування, та при тім основою драми є одна з великих ідей нашого віку, ідея емансипації людської думки і людського чуття з пут застарілої традиції” [4, с. 146]. Відчутність ідеї цієї драми Гауптмана – загальноновизнана. Під назвою “Самотні” (“Одинокие”) її було поставлено 1899 р. в МХТі. Цей твір вплинув на Чехова та Станіславського. Як пише Т. К. Шах-Азізова: “Головними героями нової драми стають самотні люди (назву п’єси Гауптмана “Самотні” підхопили й вона стала символічною). Це саме духовна, а не фізична самотність: людина живе в суспільно населеному світі, бере участь у його справах, але духовно ні до чого не прикріплена. Словами Андрія Прозорова: “...тут ти всіх знаєш, і тебе всі знають, але чужий, чужий.. Чужий і самотній” [5, с. 31–32]. Ось

цю ідею самотності, її символічний, типажний сенс вловила, “підхопила” Леся Українка і продуктивно розвинула в своїй статті з теоретико-аналітичною метою.

Корені новоромантизму Гауптмана заглиблені в романтичну традицію. Цей німецький драматург, пише Леся Українка, будучи “одиноким в літературі, як більшість його героїв в житті, особливо уважливо віднесся к типу нового Чайльд-Гарольда, котрий уже далеко отошел от своего байроновского прототипа, но все же сохранил родственные ему черты. “Одинокий” Гауптмана более приближается к Чайльд-Гарольду, чем, например, “одинокий” Мопассана, Метерлінка и даже Ибсена” [3, с. 135]. Перевага, яку намітила авторка, в співвідношеннях дуже суттєва для обґрунтування і генези “самотнього”, і новоромантизму.

Про рівень теоретичної думки Лесі Українки чи не найкраще говорить логічне оснащення, насамперед – застосування в диференціальному аналізі критерію суттєвих ознак. Наприклад, якщо “самотність” героїв Ібсена, як зазначила авторка, не утворює їхньої істотної, невід’ємної властивості, то герої Гауптмана “одинокі по суті, як герой Байрона, они уже сразу являются нам такими, в их жизни нет поворотных пунктов к одиночеству, у них бывают, наоборот, поворотные пункты от одиночества к единению с окружающими, но они не хотят, или не умеют, или уже не могут воспользоваться этими поворотными пунктами” [3, с. 136]. Саме за “самотністю” як суттєвою ознакою (а не чимось набутиим чи прохідним, ситуативним, тимчасовим й спорідненим герої неоромантика Гауптмана з героями романтика Байрона. У сутнісній незнищимості “самотності” вбачає Леся Українка не тільки байронічний родовід гауптманівських “самотніх людей”, а й спільний “фундамент” романтизму і новоромантизму.

Звідси походять ясні покликання на англійського романтика, вказівки на схожості, аналогії, які Леся Українка знаходить у творах Г. Гауптмана і Дж. Байрона, аналізуючи драми “Перед сходом сонця”, “Самотні люди”, “Затоплений дзвін”. Концентрований вираз щодо творчості (зрозуміло, певної її частини) німецького драматурга подано у наступному резюме: “Все одинокие Гауптмана отмечены печатью переходности, отсутствия цельности: они не могут ни мстить, ни прощать всецело, они, как Манфред, напрасно ищут забвенья, которое одно могло бы дать им покой, они, как Чайльд-Гарольд и Дон-Жуан, именно оттого одиноки, что стремятся к слишком тесному единению, что слишком идеальные требования ставят окружающим, настолько идеальные, что сами не могли бы удовлетворить им со своей стороны. Они даже сознают, насколько их идеалы выше их самих, и в этом, пожалуй, их главное мучение, и все же этим самым сознанием они выше средних, уравновешенных натур, потому что в этом недовольстве залог лучшего будущего. И знамение времени заключается в том, что теперешний Чайльд-Гарольд не “исключительная натура”, а обыкновенная человеческая личность, начинающая сознавать свои достоинства и права” [3, с. 138]. Пересвідчуємося, що й історично пояснима новизна гауптманівського трактування “самотності” подана у проникливо віднайденому і ґрунтовно проаналізованому спільному типологічному ряду. Історико-порівняльний метод, який застосувала Леся Українка, не можна вважати одноосібним винаходом української авторки. Але безумовно її власним здобутком, а відтак, і набуток української літературно-естетичної думки є те мистецтво, з яким цей метод застосовано, і той плідний результат, якого цим мистецьким застосуванням досягнуто в теорії драми.

Монографічна студія одного твору, як бачимо, переросла заявлені заголовком межі. Це порушення меж цілком виправдане, а зрештою – й передбачене. Адже в назві статті вказано, що йтиметься про “останню” на той час створених драм Г. Гауптмана, а без розгляду передісторії твору (а його передісторія – це неодмінно історія дотеперішньої творчості автора) характеристика “Михаэля Крамера” багато втрачала б і сама по собі, і ще більше – з погляду контекстуального, історико-теоретичного.

Фраза, якою Леся Українка здійснила перехід до, так би мовити, текстуального аналізу цього твору: “Драма “Михаэль Крамер” есть апофеоз одиночества и вместе с тем протест против него” [3, с. 139], – своєрідно пов’язує розглянуту вище вступну частину статті й ту, що становить моностудію вказаної драми Г. Гауптмана. Поглиблено цей зв’язок ще одним концентрованим реченням: “Это драма совершенно новая по замыслу, фабуле и по исполнению, и все-таки Гауптман не выходит в ней из своего излюбленного круга идей, а его характерный стиль мы узнаем повсюду, в настроении сцен, отдельных фраз и даже отдельных слов, в искренности и простоте тона, в легкости и неопределенности очертаний, в бесконечной тонкости оттенков” [3, с. 139]. І хоч перехід дуже лаконічний, в ньому намічено три присутні тези. Одна з них стосується стилю і розписана докладніше від інших. Це означає, що авторка надалі не приділятиме їй спеціальної уваги (за невеликими винятками), бо, як зазначено в кінці статті, залишає осторонь “обсуждение сценических и технически-литературных недостатков драмы “Михаэль Крамер” як нецікаве в порівнянні з “полной мислей” картиною. Друга теза, що стосується вірності автора своєму колу ідей, наголошує на тому, що й цей твір Г. Гауптмана розглянуто як новоромантичний. До того ж (і це вже третя теза) в цій драмі Леся Українка вбачає найліпше розроблення типової для неоромантичного і романтичного мистецтва “теми самотності” серед усіх творів німецького драматурга.

Переповідаючи одну зі сцен твору, в якій Михаэль Крамер проголосив своє творче кредо, підкресливши, що художник є завжди справжнім пустельником, Леся Українка резюмує: “Передать все величие, глубину и благородную простоту этой сцены можно было бы только.. процетировав ее всю от начала до конца. В ней нет лишнего слова”. Так само немає зайвих слів і в аналітичному розгляді твору, який зробила авторка статті. Включаючи необхідні описи епізодів і сцен, виклади ситуацій і колізій, цей розгляд раціонально виважений і цілеспрямований. Його неможливо передати інакше, тому мусимо обмежитися тільки вказівками на головні моменти цієї ситуації, найбільш значимі з погляду теорії драми. Тема духовної самотності, визначена як характерна для романтичного мистецтва взагалі й для творчості Гауптмана зокрема, після вступної частини статті не вимагає доказів. Але в творі, який розглянуто, авторка вбачає особливу “апофеозу самотності”. А це вже вимагає доказу.

Методично, планомірно, крок за кроком Леся Українка показала складники цього “апофеозу”. У родинному колі (перша дія, де художник Михаэль Крамер, батько родини, не з’являється) панує взаємна ненависть при взаємній любові. Сюжетна експозиція нагадує “Свято примирення” (в оригіналі – “Das Friedensfest”); Іван Франко подавав цю назву без перекладу, але можна її перекласти ще й однослівно: “Перепросини”, або “Замирення”, Леся Українка послуговується російським відповідником “Праздник примирения”. У цьому перегуку експозицій якраз добре видно вірність драматурга своєму улюбленому колу ідей і навіть деяких положень. Але в новій драмі самотнім виявляється

майже кожен член родини. “Среди этой семьи одиноких старик Михаэль Крамер является вдвойне одиноким” [3, с. 140], – констатувала авторка. Вона по-своєму розкривала відмічений у таланті Г. Гауптмана “знаменитий дар індивідуалізування”, показавши, як він виявився в цьому, І. Франкові на час написання його статті невідомому, творі.

Теоретичний розгляд такої самотності у Леся Українки має психологічний аспект. Авторка вирізняє, зокрема, епізод, у якому батько намагається перевиховати сина на прикладі великих людей, і подає аналіз тих причин, які роблять цю педагогічну потугу батька не тільки безрезультатною, а й травматичною для духу Арнольда: “Отец ему показывает маску Бетховена: смотри, разве он был красив? – но тот же отец говорит ему: в здоровом теле здоровый дух! здоровый дух – здоровое искусство. Эти два изречения убийственны для того, кто чувствует себя хронически й безнадежно больным, при этом имеет единственное сокровище, свой талант, – и вот ему говорят, что и талант этот болен вместе с ним” [3, с. 146]. Уже аналітико-психологічної вказівки на прорахунок Міхаеля Крамера було б досить, щоб аналіз цієї ситуації визнати теоретично проникливим і результативним. Та Леся Українка виходить поза межі твору, щоб вказати байронічну аналогію для таланту й особи Арнольда: “Арнольд не может примирится с своим недостатком, как Бетховен, – он всю жизнь томится им, как Байрон, и не утешает его в этом ничто, ни даже сознаваемый высокий талант, – быть может, именно потому, что он слишком художник, что слишком тонко чувствует и любит красоту линий, он не в состоянии примирится с мыслью, что сам он навсегда лишен этой красоты” [3, с. 146]. Наголос на байронічності натури Арнольда Крамера, зроблений у статті, є теоретично продуктивним. Так авторка встановлює спорідненість типів і окреслює типологічну своєрідність самотності різних художників. Ще ширше, масштабніше виходить за межі твору Леся Українка для увиразнення різниці талантів батька й сина Крамерів як типів. “Даже в наставники по искусству Арнольду его отец едва ли бы годился. Талант Арнольда крупнее отцовского и совсем другого характера: отец “держат писать сына человеческого в терновом венце”, а сын набрасывает каррикатуры и пейзажи. Доктрина одиночества годится для художника-мыслителя, для Боттичелли, Беклина, Крамского – и для Михаэля Крамера, но что делать с ней Арнольду, в котором живет дух Рубенса, Хогарта, Теньера, которому нужна бесконечная смена впечатлений, открытый воздух, солнце и простор? Им нечему учиться друг у друга. Издали они могли бы взаимно преклоняться, но вместе они только отравляли жизнь друг другу” [3, с. 147]. Драматична напруга, яка виявляється безпосередньо в п’єсі, зокрема, в стосунках Арнольда з батьком і цілою родиною, яка нічим не може зарадити синові й братові, – це тільки поверхня явища. Так її потрактувала Леся Українка, показуючи глибоке психологічне підґрунтя розходжень батька й сина, типологічну відмінність їхніх орієнтацій у світі. Батько не може прийняти цю різнотипність, бо сповідує “самотність” художника. Син, за всієї його хворобливості, пройнятий жадою безпосередньої повноти життя і відповідного мистецтва.

Батько й син у п’єсі Г. Гауптмана розійшлися як художник ідеї і художник життя. Леся Українка вибудувала дві групи імен художників відповідно до цих типів творчості. Імена взято з різних часів, різних національних культур. Так показано, що обидва типи можуть виростати в культурах різних народів і в різні епохи. Але коли вони живуть водночас і в одному місці, виникає ситуація протиставлення одного іншому. Колізія дра-

ми Г. Гауптмана наочно показує, наскільки психологічно різноспрямованими є адепти різнотипних способів творчості, наскільки опозиційні вони за самою своєю природою.

Головні здобутки Лесі Українки для теорії драми в цій текстуально-аналітичній частині статті “Михаэль Крамер” пов’язані з психологічним аналізом типів, що зобразив драматург. Авторка розкрила природу родинної тиранії батька не тільки як прояву сильної натури, а й як вираження доктринерської позиції митця певного типу – художника ідеї. Батько хотів бачити в синові своє продовження насамперед як художник, він тяжів над сином, не даючи йому простору для самовизначення.

Драма Г. Гауптмана “Михаэль Крамер” має трагічне завершення. “Я переконаний, – писав її автор, – що глибокі розриви між близькими родичами можна віднести до найстрашніших феноменів людської психіки. Що ж може бути жахливіше за відчуженість близьких одне одному людей? [2, с. 14]. Як зазначив відомий дослідник теорії драми О. А. Анікст, “проблема трагічного цікавила Гауптмана. Але ми не знайдемо у нього висловлювань теоретичного характеру” [1, с. 276] з цього приводу. Прикметно, що й Леся Українка, ніскільки не применшуючи гостроти в зображенні стосунків між близькими людьми, не порушувала питання про трагічне. Її трактування драми Г. Гауптмана щодо цього співзвучне з авторським підходом. Головну проблематику вона розгледіла в явищі “самотності” і розкрила її теоретичний сенс через зосередження на типах і їхньому глибокому психологічному підґрунті, наявному в світовому мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аникст А.* Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. / Александр Абрамович Аникст. – М. : Наука, 1988. – 505 с.
2. *Гауптман Г.* Полное собрание сочинений : в 14 т. Т. 14 / Генрих Гауптман. – М., 1912. – С. 129–130.
3. *Українка Леся.* “Михаэль Крамер”. Последняя драма Генриха Гауптмана / Леся Українка. Зібрання творів : у 12 томах. Т. 8. – К. : Наукова думка, 1977. – С. 132–154.
4. *Франко І.* Гергарт Гауптман, його життя і твори / І. Франко. Зібрання творів : у 50 томах. Т. 31. – К. : Наукова думка, 1981 / Іван Франко. – С. 135–154.
5. *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени / Татьяна Константиновна Шах-Азизова. – М. : Наука, 1966. – 150 с.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2011

Прийнята до друку 02.11.2011

THEORETICAL ASPECTS OF DRAMA IN LESSIA UKRAIINKA'S SCIENTIFIC-CRITICAL DISCOURSE

Iryna Burban

*Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
24, I. Franko St., Drohobych, Drohobych Region, 82100,
e-mail: z_w_z@ukr.net*

The article investigates Lessia Ukrainka's viewpoint on the theory of drama, which were set forward in the article "Michael Kramer". The last drama by Herhart Hauptmann". At is observed, that the author has accomplished very important attempt to describe typogenesis of modern to her neo-romanticism trend in drama from theoretical point of view. The main achievements of Lessia Ukrainka for theory of drama in this study are connected with the psychological analysis of types in context of western European literature which were depicted by the German playwright.

Key words: neo-romanticism, theory of drama, type, the idea of loneliness, psychologism, playwright.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМЫ В НАУЧНО- КРИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ ("МИХАЭЛЬ КРАМЕР". ПОСЛЕДНЯЯ ДРАМА ГЕРГАРТА ГАУПТМАНА)

Ирина Бурбан

*Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко,
ул. И. Франко, 24, г. Дрогобыч, Львовская обл., 82100,
e-mail: z_w_z@ukr.net*

Исследовано взгляды Леси Украинки на теорию драмы, изложенные в статье "Михаэль Крамер". Последняя драма Гергарта Гауптмана". Отмечено, что автор сделала с теоретической точки зрения важную попытку очертить типогенезу современного ей новоромантического направления в драматургии. Главные достижения Леси Украинки для теории драмы в этом исследовании связаны с психологическим анализом типов, которые избрал немецкий драматург в контексте западноевропейской литературы.

Ключевые слова: новоромантизм, теория драмы, тип, идея одиночества, психологизм, драматург.