

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации  
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой РЯЛиРК  
\_\_\_\_\_ И.В. Евсева

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

**ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
МИФА ОБ ЭДИПЕ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

Выпускник	Е.В. Филиппова
Научный руководитель	канд. филол. наук, доц. Т.С. Нипа
Нормоконтролер	А.А. Чуруксаева

Красноярск 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	<b>3</b>
<b>ГЛАВА 1. РОЛЬ АНТИЧНОГО МИФА В РАЗВИТИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>11</b>
1.1. Рецепция мифологии в философской и эстетической мысли от античности до Нового времени .....	11
1.2. Специфика неомифологизма в искусстве и литературе второй половины XIX – XX вв. ....	16
1.3. Эволюция сюжета мифа об Эдипе в литературе античности и Нового времени .....	31
1.3.1. Интерпретация мифа об Эдипе в литературе Древней Греции и Древнего Рима .....	31
1.3.2. Место сюжета мифа об Эдипе в литературе Нового времени .....	42
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1 .....</b>	<b>47</b>
<b>ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ МИФА ОБ ЭДИПЕ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА .....</b>	<b>49</b>
2.1. Переосмысление мифа об Эдипе в западноевропейской драматургии первой половины XX в. ....	49
2.2. Модернизация мифа об Эдипе в западноевропейской драматургии второй половины XX в. ....	72
2.3. Миф об Эдипе в романной прозе XX в. ....	83
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2 .....</b>	<b>100</b>
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....</b>	<b>102</b>
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....</b>	<b>105</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Мифология – неиссякаемый источник сюжетов и образов для всех форм искусства, привлекающий художников глубокой символичностью и образительностью языка, вечностью и масштабностью проблем, исключительностью характеров персонажей. Неслучайно в постантичное время обращение к мифологии, архаичным временам в искусстве происходит в переходные моменты культуры, когда старые художественные методы перестают соответствовать настроениям современности, а новые принципы находятся на стадии разработки. Среди таких этапов «ремифологизацией» отличались эпохи Возрождения (идеи Данте, Боккаччо, индуктивно-символическая эстетика Фрэнсиса Бэкона), Просвещения (эстетика классицизма), романтизма (философия Винкельмана, Гердера, Новалиса, Шлегеля, Шеллинга) и модернизма.

Зарождение последнего направления в европейской культуре второй половины XIX гг. было следствием реакции на эпоху модерна и разрыва с прежними традициями во всех сферах жизни, что поставило перед художниками задачу создания новых методов в искусстве, в том числе и в литературе. Прежние методы господствующего некогда реализма (или натурализма, как принято его было называть в те годы) с установкой на правдивое изображение жизни, беспристрастность автора, восприятие человека сквозь призму среды, в которой он живет, уже не устраивали писателей.

Войны, революции, быстрый темп технического развития разрушили привычную картину мира, повлияли на изменение мироощущения личности в целом. Усиливались мрачность и тревожность настроений, ощущение грядущего апокалипсиса. Утрата стабильности в мире привела к тому, что интерес к вечным человеческим чувствам стал важнее, чем интерес к изменчивой окружающей жизни. Внимание авторов смещается в сторону внутренних переживаний, подсознания, самопознания, поиска идеального

мира. Кризис прежних идеалов привел к зарождению новых философских и религиозных течений, отличавшихся своей неоднородностью.

Одна из первичных функций мифа – освоение мира, отражение представлений человека о месте в нем, и мифотворчество писателя можно назвать инструментом для осмысления бытия в противоречивой действительности. Кроме того, как отмечает Т.А. Шарыпина, «миф, особенно в кризисные эпохи, как опыт поколений всегда представляет память веков и сохраняет её как гарант стабильности и закономерности» [Шарыпина, 1995: б], что было так необходимо в неустойчивом мире.

Можно выделить ряд мифологических сюжетов, вызывающих наибольший интерес у литераторов разных эпох, и таковым является древнегреческий миф о царе Эдипе, который подвергался трансформациям ещё с античности. В XX веке с появлением идей Ф. Ницше, З. Фрейда, К. Г. Юнга, К. Леви-Стросса, Ж. Лакана и др. взгляд на данный миф становится более философским и сложным. Новые произведения характеризуются усилением мотивов злого рока и безысходности, внедрением новых символов, переосмыслением образов героев, изменением места и времени с разрушением самой структуры трагедии. Драматурги и прозаики возвращаются к проблемам столкновения воли судьбы и воли человека, относительности успеха, предложенным еще Софоклом в трагедии «Царь Эдип». Так, к мифу об Эдипе в XIX – XX вв. обращались Г. Преллвитц, Г. фон Гофмансталь, Ж. Кокто, А. Жид, Л. Арагон, А. Бошо, М. Кундера и др.

Тенденция мифологизма в литературе не осталась незамеченной и наукой. Существует ряд работ, посвященных функционированию мифа в художественной литературе разных направлений, в частности, в модернизме. Явление «ремифологизации» в литературе XX века было исследовано Е.М. Мелетинским в работе «Поэтика мифа» (1976). Ученый сделал обзор существовавших на тот момент предположений о природе мифа, обозначил основную цель обращения писателей к мифологии – «выявление неких неизменных вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих

сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений» [Мелетинский, 1976: 295]. Кроме того, в работе Е.М. Мелетинского сделан анализ произведений Дж. Джойса, Т. Манна и Ф. Кафки как примеров авторского мифотворчества, освещены различные формы восприятия мифологии в романах XX века. В совместной статье Е.М. Мелетинского, Ю.М. Лотмана и З.Г. Минц для энциклопедии «Мифы народов мира» (1980) рассмотрены формы художественного мифологизма, роль мифологии в литературных произведениях разных эпох.

Проблемы мифологизма были изучены в работе Т.А. Шарыпиной «Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX вв.» (на материале произведений Гёте, Гофмансталя, Гауптмана, О' Нила, Сартра) (1995). В своем учебном пособии автор освещает причины обращения модернистов к мифологизации, природу новых мифологических текстов, проблематику подобных произведений, делает обзор творчества отдельных писателей.

В литературоведении XXI века литературная репрезентация мифа по-прежнему является актуальным предметом монографий, статей и диссертаций. Например, историк-антиковед Е.А. Чиглинецв предпринял попытку упорядочить взгляды на античность в искусстве конца XIX – XXI вв. В его монографии «Рецепция античности в культуре конца XIX – начала XX вв.» (2009) и диссертации «Рецепция античности в конце XIX - начале XXI вв.» раскрывается проблема феномена рецепции в целом, называются причины обращения к античности отдельных деятелей (социальное проектирование Г. Шлимана и П. де Кубертена, взгляд на историю К. Кавафиса и А. Блока, возможность художественного выражения И. Стравинского и А. Дункан), исследуется специфика восприятия мифологизированных образов античных исторических деятелей Герострата, Мецената, Спартака, Клеопатры, Цезаря, Александра Македонского и др.

Проблемам литературного мифологизма посвящено множество научных статей. Авторы работ выделяют причины обращения к мифу в

литературе, приводят точки зрения других исследователей, анализирует художественные тексты. Например, в работе О. Анисимовой «Обращение к мифу в современной литературе» обозначены основные тенденции использования античного мифа в восточноевропейской литературе второй половины XX века, проанализированы мифологические мотивы в произведениях Милана Кундеры (включая осмысление мифа об Эдипе), Юрия Дружникова, Тимура Пулатова и др. Статья В.Ш. Кривоноса «Миф в западноевропейской литературе и культуре» посвящена формам и принципам репрезентации мифа в литературных произведениях, автор в частности рассматривает связь художественного мифологизирования с пародийностью.

Предметом изучения становилась и художественная интерпретация мифа об Эдипе в литературе XX века. Так, в монографии Т.А. Шарыпиной «Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX в.» была проанализирована трагедия Гуго фон Гофманстала «Эдип и Сфинкс». По утверждению автора, на интерпретацию мифа об Эдипе фон Гофмансталем повлияли идеи Ф. Ницше, И.Я. Бахофена, З. Фрейда, поэтому в «Эдипе и Сфинксе» по сравнению с античными образцами усиливается «мотив роковой обреченности человека» [Шарыпина, 1994: 21]. Главной темой произведения стала «тема роковой беспомощности человека, ставшего игрушкой судьбы, рокового проклятия и непредсказуемой воли богов» [Там же].

Значимыми для данной работы являются суждения С.Н. Дубровиной о мифологизации в пьесах Жана Кокто («Мифологический театр Кокто»). По мысли исследователя, обращение к мифологизации для писателя – это результат поиска новых зрелищных приемов в драматургии, целью преобразования древнегреческих сюжетов являлась попытка возродить античность в современности, актуализировать античную мифологию.

В 2009 году была защищена диссертация С.В. Овчаровой «Миф в творчестве Франца Фюмана: особенности и интерпретации», в которой автор анализирует «различные формы проявления и функционирования мифа» в

произведениях немецкого драматурга Ф. Фюмана [Овчарова, 2009: 5]. В материал исследования вошла и трагедия «Эдип-царь» (1966). По мнению С.В. Овчаровой, в данной пьесе миф об Эдипе используется для изображения реальности, «процессов, происходивших в умах и обществе Германии периода второй мировой войны» [Там же: 12]. Главным конфликтом произведения, как показал анализ, выступает борьба устаревшего отцовского и прогрессивного материнского миров, противостояние ложного нацистского и древнегреческого мифов об Эдипе [Там же: 13].

В некоторых работах, посвященных репрезентации мифа об Эдипе в произведениях отдельных авторов, уделяется внимание представленной в тексте символике. Например, в статье С. Н. Чумакова «Освоение страха (к дидактике лабиринта)» (2007) речь идет о символике лабиринта и пути в художественных текстах XX века (в романах Ф. Кафки, А. Роб-Грийе, повести А. Жида «Тесей», романе А. Бошо «Эдип, путник» и др.). В статье О. В. Мецлер «Аллюзивно-семиотический ряд романа А. Бошо «Эдип, путник» (2010) рассматриваются роль времени и движения в романе, аллюзии на мифологию древнего мира и семантика имен героев. Толкование некоторых мотивов пьесы «Адская машина» было дано в статьях А. В. Клименка «Интертекстуальность в пьесах Жана Кокто «Античного периода», «Приемы автомифологизации в творчестве Жана Кокто», в частности, были проанализированы мотивы сна, смерти, их связи с познанием.

Различным аспектам рецепции мифа об Эдипе в литературе конца XX века посвящен ряд работ зарубежных ученых. Так, в статье американского театроведа Кента Нили «Театральные приемы Ли Бруера: от «Анимаций» до «Госпела в Колоне» (1989) исследуются особенности авторского театра Бруера, основные приемы и методы драматурга, реализованные в мюзикле «Госпел в Колоне». Испанский филолог Пау Хилаберт Барбера рассуждает о переосмыслении С. Беркоффом античного оригинала в работе «Грек» Стивена Беркоффа (1980): опасная трансформация «Царя Эдипа» Софокла в любовную историю» (2013).

Таким образом, отдельные аспекты репрезентации мифа о судьбе Эдипе нашли свое отражение в ряде исследований, но остается недостаточно изученной проблема эволюции данного мифа в литературных произведениях разных эпох, включая двадцатый век.

**Актуальность** данного исследования обусловлена вниманием современного литературоведения к проблемам художественной рецепции классических сюжетов в литературе XX – XXI вв. и необходимостью создания комплексного исследования репрезентации мифа о царе Эдипе писателями и драматургами XX века.

**Цель** представленной работы – исследовать особенности художественной рецепции мифа об Эдипе в западноевропейской литературе Новейшей эпохи.

Для достижения данной цели предстоит выполнить следующие **задачи**:

1. Изучить влияние мифологических сюжетов и образов на идеологию и эстетику искусства XX века.
2. Рассмотреть литературные модификации сюжета мифа об Эдипе, предшествовавшие эпохе модерна.
3. Проанализировать специфику интерпретации древнегреческого мифа о царе Эдипе в драматургии и прозе Новейшего времени.
4. На основе полученных данных выделить основные тенденции воплощения мифа об Эдипе в художественной литературе двадцатого века.

**Объектом** представленного исследования выступает роль античных сюжетов и образов в западноевропейской литературе XX в.

**Предметом** работы является своеобразие рецепции мифа об Эдипе в творчестве писателей-модернистов и постмодернистов.

**Материалом** для исследования послужили драмы Ж. Кокто «Адская машина» (пер. Н.В. Бунтман), А. Жида «Эдип Царь», «Тесей» (пер. В.О. Станевич), С. Беркоффа «Грек», мюзикл Л. Бруера «Госпел в Колоне», романы Л. Арагона «Гибель всерьез» (пер. М. Кожевниковой), М. Кундеры



«Невыносимая легкость бытия» (пер. Н. Шульгиной) и А. Бошо «Эдип, путник» (пер. О.В. Кустовой).

**Теоретико-методологической основой** работы послужили труды, посвященные природе мифа и развитию античной мифологии, О.М. Фрейденберг («Миф и литература древности»), А.Ф. Лосева («Диалектика мифа», «Античная мифология в её историческом развитии» и др.), Е.М. Мелетинского («Поэтика мифа», «Мифы древнего мира в сравнительном освещении»), Ф.Х. Кессиди («От мифа к логосу»), М.И. Стеблина-Каменского («Миф»), А.М. Пятигорского («Непрекращаемый разговор»), А. Боннара («Боги Греции», «Греческая цивилизация»), К. Хюбнера («Истина мифа»).

При проведении исследования нами были использованы сравнительно-исторический, сравнительно-типологический и мифопоэтический **методы**. Сравнительно-исторический метод предполагает сравнение сходных литературных явлений в разных странах и поиск их исторической обусловленности. Данный метод связан со сравнительно-типологическим подходом в изучении литературы, при котором делается акцент выявлении типологических схождений, обусловленных сходными условиями исторического и культурного развития. Мифопоэтический метод включает в себя обнаружение мифа в структуре и содержании текста. Одним из положений мифопоэтики является исследование авторской рецепции мифологии в художественном тексте, поиск в нем элементов мифа, определяющих смыслы.

Дипломная работа состоит из введения, двух глав с выводами по каждой, заключения и библиографии. Первая глава под названием «Роль античного мифа в развитии европейской культуры» посвящена истории осмысления мифологии от античности до Новейшего времени, её репрезентации в литературе. Во второй главе работы («Художественная интерпретация мифа об Эдипе в литературных произведениях XX века») представлен анализ литературных произведений XX века, в которых так или

иначе представлен миф об Эдипе. В заключении изложены результаты анализа и основные выводы по проделанной работе.

По материалам исследования пьесы Андре Жиде «Эдип» был представлен доклад на международной научно-практической конференции «Молодежь и наука: Проспект Свободный-2016» для студентов, аспирантов и молодых ученых («Интерпретация мифа об Эдипе в пьесе А. Жиде «Эдип»). Отдельные результаты анализа романа А. Бошо «Эдип, путник» послужили основой для выступления на конференции «Язык, дискурс и интеркультура в коммуникативном пространстве человека» (2017 год, доклад «психоаналитические аспекты мифа об Эдипе в романе Анри Бошо «Эдип, путник»). Часть работы была озвучена в докладе «Особенности репрезентации мифа об Эдипе в зарубежной литературе XX в.: трансформация мотива судьбы», подготовленном для конференции «Язык, дискурс и интеркультура в коммуникативном пространстве человека» в 2018 году.

## ГЛАВА 1. РОЛЬ АНТИЧНОГО МИФА В РАЗВИТИИ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### 1.1. Рецепция мифологии в философской и эстетической мысли от античности до Нового времени

Миф есть отображение реальности, знаний о ней. Это не фикция, не художественное произведение, а действительность категория мысли и жизни, «далекая от всякой случайности и произвола» [Лосев, 2001: 36]. В то же время миф отличается и от научного познания: он насыщен эмоциями, «мифическое сознание совершенно непосредственно и наивно, общепонятно» [Там же: 42], не стремится к математической точности. По утверждению М. И. Стеблина-Каменского, «миф – это повествование, которое там, где оно возникало и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» [Стеблин-Каменский, 1976: 4]. Когда миф перестаёт казаться правдоподобным, его изучение сводится к попыткам истолковать мифические образы как условные обозначения, знаки, символы чего-либо.

Примерно с VIII – VI вв. до н. э. мифологическое сознание переживает кризис в связи с развитием культуры и экономики (так называемое «осевое время»). Начала развиваться философия, и античные философы занялись толкованием мифов. Мифологические образы теперь представлялись как символы и аллегории окружающего мира: например, Эмпедокл (V в. до н. э.) утверждал, что «Зевс – это аллегория огня, Гера – воздуха, Гадес – земли, а Нестис (местная сицилийская богиня) – влаги» [Там же: 6]. Аллегорически толковали мифы и софисты. Платон противопоставил народной мифологии «философско-символическую» интерпретацию мифов (учение об универсальном живом существе). Для Аристотеля миф – фабула для трагедии, и поэтому его сюжетные линии должны тщательно отбираться: «Поэт должен находить подходящее и искусно пользоваться преданием»

[Аристотель, 1998: 1085]. Стоики видели в богах персонификацию их функций, эпикурейцы считали мифы инструментом власти жрецов и правителей, неоплатоники сопоставляли мифы с логическими категориями. Киренаик Эвгемер (3 в. до н. э.) связывал появление мифических образов с «обожествлением исторических деятелей» [Стеблин-Каменский, 1976: 6].

Христианские богословы интерпретировали языческую мифологию, ссылаясь на точки зрения эпикурейцев и Эвгемера, либо представляя античных богов как бесов.

Интерес к мифологии как к полноценной поэтической и философской системе пробудился в эпоху Возрождения, прежде всего в Италии, где культура Древнего Рима была частью собственной истории. Актуализируется изучение античной философии и науки, заимствуются древние художественные методы, в творения итальянских поэтов и художников вплетаются античные мифы. Например, Боккаччо в «Генеалогии богов» аллегорически истолковал античные мифы и прославил древнегреческих поэтов, а в своей поэме «Тезеида» обратился к «Фиваиде» Стация. В Позднем Ренессансе мифология осмыслялась с позиции актуальных на тот момент направлений в философии. Так, английский философ Фрэнсис Бэкон на основе античной мифологии разработал теорию индуктивно-символической эстетики. Бэкон видел в каждой мифе свой тайный философский смысл, космическое начало [Лосев, 1978: 494–495].

В эпоху Просвещения миф считался плодом невежества и обмана, однако велись исследования о происхождении мифологии. Иезуит-миссионер Лафито сопоставил индейскую и древнегреческую культуру и пришел к выводу об общности происхождения мифов. Картезианец Фонтенель объяснял появление мифологических образов попыткой понять непонятные стихийные явления [Там же]. Вольтер подводил древнюю мифологию и библейскую «священную историю» под категорию «заблуждений», обман со стороны жрецов [Там же]. Тем не менее, мифологические образы стали проникать в искусство классицизма. Одной из категорий классицистической

эстетики является категория героического [Обломиевский, 1968: 50], присущая и мифологии, поэтому исторические и мифологические сюжеты активно воспроизводились в трагедиях. На примере мифологических образов в пьесах ставили конфликт между разумом и чувством, создавая культ нравственного долга. Например, в пьесе Корнеля «Андромаха» ядром сюжета является столкновение разумного и нравственного начал в человеке с ведущей к преступлению стихийной страстью [Жирмунская, 1977: 385].

В то же время Джамбаттиста Вико (1668 – 1744) создает труды, повлиявшие на дальнейшее изучение мифов. По мнению Е.М. Мелетинского, в постренессансной Италии остро ощущалось исчезновение мифологических традиций, «которые в эстетически преобразованном и гуманизированном виде еще питали культуру и были своеобразным признаком её поэтичности» [Мелетинский, 1976: 13], поэтому именно там возникла философия мифа как часть философии истории. Вико отталкивался от диалектического понимания исторического развития и представил развитие цивилизации как циклический процесс, где эпоха мифологического сознания является этапом «взрождения»: «...Божественная, героическая и человеческая эпохи выражают юношеское и зрелое состояния общества и общего разума» [Там же: 14].

Вико размышлял и о взаимосвязи литературы и мифа. Философ считал метафору и метонимию самостоятельным маленьким мифом и выдвинул концепцию развития поэтического языка из мифа, а также сформулировал мысль о возможности использования мифа как исторического источника.

Дальнейший шаг к новому пониманию мифа сделал немецкий теоретик искусства Иоганн Иоахим Винкельман (1717 – 1768), чьи идеи повлияли на романтиков. Винкельман выдвинул утверждение о «благородной простоте и спокойном величии как в позе, так и в выражении» древнегреческих произведений [Винкельман, 1935: 107]. Сам идеал античной красоты связан с невозмутимостью и созерцательным покоем: «Более ярко и характерно проявляется душа в минуту сильной страсти; но величава и благородна она бывает лишь в состоянии гармонии, в состоянии покоя» [Винкельман,

1935: 109]. Кроме того, как заметила Т.А. Шарыпина, Винкельман отвергает возможность стремления древних греков только к подражанию природе, и путь к постижению этого идеала красоты заключается в обобщении множества сходных явлений [Шарыпина, 1995: 26].

Просветительский взгляд на миф был окончательно вытеснен романтическим благодаря наблюдениям Иоганна Готфрида Гердера. Мифы привлекали философа своей естественностью, эмоциональностью, поэтичностью и национальным своеобразием [Мелетинский, 1976: 17], воспринимались как часть народной мудрости.

Продолжением идей Гердера, в частности, мысли о «необходимости обращения к национальным первоисточкам с целью вернуть языку утраченную поэтическую мощь» [Прошина, 2002: 131], можно назвать романтические концепции мифа.

Мифологическая концепция Новалиса тесно связана с философской программой «магического идеализма», главный тезис которой звучал так: «личность творит мир» [Там же]. Субъективное «Я» художника обретает особую силу, способную изменить мир вокруг [Там же: 132]. Для философа невозможно постигнуть мир рационально: «Избежать ошибок в познании и дать верное, истинное знание об универсуме может только поэтическое творчество, совершающееся в рамках «магического созерцания» [Новалис; цит. по: Прошина, 2002: 132]. «Эталоном художественного текста» являются сказка и миф [Там же: 133].

Фридриха Шлегеля в мифологии привлекал синкретизм – «...Невыделенность, а точнее слиянность в ней философии, религии, искусства» [Там же].

Одним из первых, кто стал связывать современную литературу и мифологию, был Ф. Шеллинг. Он считал мифологию «первоматерией» для литературы: «Мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства <...> Мифология есть не что иное, как универсум в более торжественном одеянии, в своем абсолютном облике, истинный

универсум в себе, образ жизни и полного чудес хаоса в божественном образотворчестве...» [Шеллинг, 1966: 105]. По мнению немецкого философа, в искусстве продолжается мифотворчество: «Всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать *собственную* мифологию; и современная поэту эпоха может открыть ему часть этого мира» [Там же: 147]. Шеллинг приводит в пример творчество Данте, Сервантеса, Гёте – «все это вечные мифы» [Там же: 148].

Мыслитель выступает против эвгемерического и аллегорического взгляда на миф: автор различает схематизм (особенное через общее), аллегорию (общее через особенное) и символ как принцип конструирования мифологии вообще, соединяющий эти два начала [Мелетинский, 1976: 19].

Развитие естественных наук во второй половине XIX века повлияло и на восприятие мифа. Возникли две школы, занимавшиеся его изучением: «натурическая» (или «мифологическая») (А. Кун, В. Шварц, М. Мюллер, Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев и др.), представители которой сводили мифологические сюжеты к природным циклам, и антропологическая (Э. Тэйлор, Э. Лэнг), связывающая развитие мифологии с эволюцией человека. Влияние на последних оказали идеи позитивизма.

Таким образом, в толковании мифа до процесса «ремифологизации» можно выделить однородную тенденцию к его аллегорическому пониманию: мифология казалась воплощением исторических событий, природных явлений, духовной жизни. Лишь в эпоху романтизма произошел сдвиг от непосредственного толкования мифа к выявлению его свойств и особенностей, в том числе эстетических. Именно искания романтиков дали почву для более глубокого изучения мифа в XX веке.

## 1.2. Специфика неомифологизма в искусстве и литературе второй половины XIX – XX вв.

Во второй половине XX в. европейская литература, как и всё искусство, переживает кризис натуралистической традиции и находится в поиске новых методов осмысления действительности. Разочарование в позитивизме, метафизике, аналитическом способе познания мира, критика обывательского антиэстетического общества привели к попытке возвращения к «волевому архаическому мироощущению, воплощенному в мифе» [Лотман и др., 1980: 596].

Философов и деятелей искусства привлекала универсальность мифов, которые казались инструментом для выхода за рамки повседневности и выявления общечеловеческих начал. На пороге нового тысячелетия человек ощутил потребность в устойчивой связи времен среди эсхатологических предчувствий, в поиске «новых возможностей для изображения человека и мира» [Шарыпина, 1994: 6]. Основными задачами процесса стали не апологетика мифа, а признание мифа «вечно живым началом, выполняющим практическую функцию в современном обществе» [Мелетинский, 1976: 28], выделение в мифе связи с ритуалом и концепцией вечного возвращения, а также сближение и отождествление мифа и ритуала с идеологией, психологией, искусством [Там же]. Миф стал восприниматься как явление повседневной жизни, существующее и по сей день. Поэтому изучение мифологии заняло центральное место в социологии, этнологии, культурологии, психоанализе, достижения в области которых осмыслялись и в искусстве.

Толчком к «ремифологизации» послужили распространившиеся по всей Европе труды немецких философов Рихарда Вагнера и Фридриха Ницше. Пересмотр свойств мифологии произошел именно в Германии за счет сохранившихся традиций романтиков, их предшественников и последователей, концепции мифа которых отличались заметным



новаторством и преемственностью идей. По словам Е. М. Мелетинского, немецкая апологетика мифа строилась на «трагически-кризисной основе», возникшей не в научной, а в художественно-философской сфере [Мелетинский, 1976: 25]. Вероятно, по этой причине идеи немецких теоретиков смогли быть полностью реализованы в литературе модернизма.

Ещё в 40-х гг. XIX века, в расцвет реализма, популяризации мифологии в искусстве поспособствовал Рихард Вагнер (1813 – 1883). В дальнейшем его мысли оказали большое влияние на труды Фридриха Ницше, чья философия, как известно, внесла огромный вклад в модернистское сознание. Идеал Вагнера основан на «целостности и героике» мифологического образа, пластичности, универсальности и всеобъемлемости мифа [Шарыпина, 1991: 52]. Каноном для своих музыкальных произведений композитор выбирает тип синкретического искусства, вдохновленного античностью: «мы должны превратить греческое искусство в общечеловеческое» [Вагнер; цит. по: Шарыпина, 1991: 52]. В этом плане Вагнер придерживался позиции Артура Шопенгауэра насчет природы музыки как мировой воли, отражающей в полной мере духовный мир человека и соединяющей человека с космической гармонией вселенной [Там же]. Эти характеристики роднят музыку с мифом.

Миф для Вагнера – концентрация духовного и эмоционального опыта человечества, познанная фантазией [Шарыпина, 1991: 53]. Трагедия «не что иное, как художественное завершение самого мифа; миф же есть поэма общего мировоззрения» [Вагнер, 1978: 369]. Композитор видел в образах греческих богов сжатое, но отображающее всю суть обобщение явлений: «образы могут получить художественное содержание только тогда, когда <...> они родились из потребности понятно представить явления, следовательно, имеют в виду познать в изображаемом предмете себя и свое собственное, творящее бога существо» [Там же: 368]. Следовательно, одна из целей мифотворчества – самопознание.

В мифе об Эдипе, по мнению Вагнера, заключено противоречие между естественным, природным порядком и нравственными воззрениями общества. «Воля к жизни индивидуума выражается всегда ново и непосредственно, сущность же общества – привычка, а взгляды его относительны» [Вагнер, 1978: 386], и чем сильнее индивидуальное борется с привычкой, тем общество становится более тираническим. Идущий вразрез с общественным порядком поступок, по мысли Вагнера, «доказывает большую и непреборимую силу бессознательной индивидуальной человеческой природы» [Там же: 388]. Загадка Сфинкса выражает идею взаимодействия человека с обществом: «только мы должны отгадать ее, оправдав самую непосредственность индивидуума по отношению к обществу, являющуюся высшим, обновляющим и оживляющим богатством этого общества» [Там же: 389]. Таким образом, философ и композитор предвосхищает идеи Зигмунда Фрейда о бессознательных запретных желаниях, выраженных в данном мифе.

Можно сказать, что Вагнер обозначил пути дальнейшей рецепции мифа. Его теоретическое наследие заложило основу для изучения природы и космического начала мифа. Мысли композитора о связи мифа с музыкой затем развивались в XX в. Ф. Ницше, В. Ивановым, А. Лосевым, К. Леви-Строссом, Дж. Кэмпбелом и другими. Предвосхищает концепцию Ницше о существовании противоположных начал в искусстве утверждение о том, что в музыке соединены мужское начало как поэтический вымысел и женское как глубина абсолютной музыки. Вагнер первым подчеркнул и роль дионисического мифа в становлении трагедии [Шарыпина, 1991: 56]. На Ницше (особенно на работу «Антихрист») повлияло также вагнеровское суждение о переходе людей от природного, языческого мироощущения к идеальному миру искупления в христианстве. Описание пластичности и телесности мифа предваряет изложенную в работе «Закат Европы» концепцию Освальда Шпенглера, мысли о роли фантазии в мифомышлении – труды Я. Э. Голосовкера.

Идеи Вагнера воспроизводились не только в философии и филологии, но и в искусстве. Прежде всего, эстетические воззрения композитора отображались в его собственных произведениях. Например, на раннем этапе своего творчества Вагнер вступил на путь создания собственной мифологии. Он репрезентирует сюжеты средневековых легенд («Летучий голландец», «Тангейзер»), некоторые из них соотнося с античными мифами («Лоэнгрин» подобен мифу о Зевсе и Семеле). В тетралогии «Кольцо Нибелунга» осуществилась мечта автора о слиянии поэзии с музыкой, большую роль играют философские лейтмотивы. По мнению А. Ф. Лосева, произведение можно определить как «общечеловеческую музыкально-мифологическую драму с последовательным и строго методическим использованием определенной системы лейтмотивов, задуманной как глубочайшее слияние поэтической и музыкальной образности с ее философской идеей» [Лосев, 1978: 33]. Воплощение символически-философски истолкованного мифа в музыкальном театре далее предприняли, например, Мендес и Жюль Массне (опера «Ариадна»), Гуго фон Гофмансталь и Рихард Штраус («Электра», «Ариадна на Наксосе», «Елена Египетская» и др.). Концепцию универсального искусства можно найти даже в натурализме: роман Эмиля Золя «Творчество» вдохновлен идеями Вагнера, слияние типов искусства названо «ковчегом», а в романе «Добыча» герои слушают оперу «Федра», где в синкретической манере описана история Нарцисса и нимфы Эхо.

На мысль о пластичности и всеобъемлемости мифологических образов обратили внимание поэты Парнасской школы (60 – 70-х гг. XIX в.). Культура Древней Греции связывалась ими с гармонией жизни, а древнегреческая поэзия и мифология представлялись тождеством всех сфер бытия. Символисты не связывали свои искания с мифом, но поэзия, созданная вне индивидуальности сознания и поэтому отражающая сущностную связь всех сфер бытия, казалась «подобием греческой поэзии» [Людицина, 2004: 9]. Мысли Артюра Рембо о ясновидческой поэзии из глубин подсознательного предвосхитили авторское мифотворчество романистов и драматургов начала

XX века, которые стремились к созданию «новых мифов», открывая нетрадиционные художественные приемы, релевантные особенностям мифотворческого мышления [Людинова, 2004: 9–10].

Оформившееся в идеях Фридриха Ницше течение «философии жизни» противостояло рационалистической тенденции XIX в. и отчасти тяготело к апологетике мифа. В частности, восходит к идеям немецких романтиков, Шопенгауэра и Вагнера эстетический трактат «Рождение трагедии из духа музыки» (1872). Основная мысль философа заключается в том, что античная культура состоит из двух противоположных начал: дионисического (ритуально-мифологического, животного, природного, демонического) и аполлонического (уравновешенного, «с полным чувством меры, самоограничением, свободы от диких порывов, мудрым покоем бога» [Ницше, 1990: 61]). В древнегреческой трагедии, по словам Ницше, представлен их синтез, поскольку «ритуальная экстатическая музыкальность дионисийства, согласно его концепции, находит в греческой трагедии разрешение в пластических, изобразительных образах аполлонизма» [Мелетинский, 1976: 25]. Этот аспект уравнивает античную мифологию с первобытной, музыка порождает трагический миф: «миф, вещающий в подобиях о дионисическом познании» [Ницше, 1990: 120]. Кроме того, в рамках нашей темы важно отметить, что Эдип для Ницше, как и Прометей, – маска Диониса, выражение дионисической мудрости, которая в аполлоническом мире считается «противоестественной скверной»: «”острие мудрости обращается против мудреца; мудрость – преступное действие по отношению к природе”» – вот те страшные положения, с которыми обращается к нам миф» [Там же: 90].

Влияние Ницше на искусство и философию модернизма очень велико, его отголоски заметны и в нашу эпоху метамодернизма: философ смог совершить переоценку прежних ценностей, потребность в которой остро ощущалась на стыке времен. В данной работе целесообразно остановиться лишь на проявлении идеи противоположных начал в мифе. Трагическое

начало ярко выражено в античных пьесах австрийского драматурга Гуго фон Гофманшталя: особое место в его творчестве занимает тема дионисийства. Например, в трагедии «Электра» (1903) античность предстает дисгармоничной, подчеркнута отчаяние, беспредельное горе героев. Электра выглядит одержимой, напряженность её чувств в конце разряжается дикой пляской, схожей с дионисическим исступлением [Шарыпина, 1991: 70]. Воплощается тезис о внеморальности божественного начала: потомки богов антигуманны, сверхчеловечны, совершают поступки, выходящие за рамки морали [Там же: 71]. Ницшеанская идея о мифологической дисгармонии и внеморальности богов находит своё отражение в трагедии «Эдип и Сфинкс» (1905). Влияние Ницше прослеживается в поздних произведениях Герхарта Гауптмана: так, в романе «В вихре призвания» (1936) герои Дитта и Эразм Готтер выражают дионисийское начало, в то время как Траутфеттер – аполлоническое, а конфликт трагедии «Ифигения в Дельфах» заключается в противопоставлении мира гармонии (Аполлон) и вселенского хаоса (Артемиды). В работе «Греческая весна» (1908) Гауптман соглашался с Ницше по поводу пессимистичного мировосприятия эллинов. Но, в отличие от Ницше, драматург не признавал выдвинутого Аристотелем катарсиса: по его мнению, трагедия на основе кровавого деяния может вызвать только ужас [Там же: 88].

На понимание мифологии в XX в. оказала влияние и ритуальная мифологическая школа, основателем которой является Джеймс Джордж Фрейзер (1854 – 1941). Исследователь вышел из антропологической школы Лэнга и Тейлора, связывавших развитие мифологии с эволюцией человека. Однако миф для ученого, в отличие от предшественников, выступает как «слепо отмирающий обряд» [Мелетинский, 1976: 32], а не как попытка объяснить окружающий мир.

Влияние идей антропологической и ритуальной школ заметно в творчестве поэта Томаса Стернза Элиота: например, его внимание привлекали древние языческие ритуалы, связанные с богами, потому что их

смерть и возвращение в точности соответствовали временам года [Толмачев, 2004: 336]. Кроме того, в поэме «Бесплодная земля» в самом образе земли проявлен «распятый Бог», знания о котором были почерпнуты из «Золотой ветви» Фрейзера. Присутствуют и реминисценции из евангельских и буддийских легенд, из «Парцифалья». К представлениям Фрейзера о мифе и ритуале обращался и английский писатель Дэвид Герберт Лоуренс в «мексиканском» романе «Пернатый змей». Древняя мифология для Лоуренса, как заметили Ю.М. Лотман и Е.М. Мелетинский, является бегством в сторону интуиции, спасением от современной цивилизации, пришедшей в упадок [Лотман и др., 1980: 596].

Наибольшее влияние на интерпретацию мифа оказали психоаналитические теории, развиваемые и сегодня. Сближение этнологии и психологии проявилось еще в работах Вильгельма Вундта в конце XIX века. В происхождении мифов подчеркивалась роль сновидений и аффективных состояний, ассоциативных цепей. Согласно его теории, «перенос аффектов на объект приводит к своеобразно объективации и мифологической персонификации» [Мелетинский, 1976: 57]. Данная концепция отчасти нашла своё отражение в трудах ученика Вундта и основателя психоанализа Зигмунда Фрейда (1856 – 1939), особенно в теории «эдипового комплекса». В основе психоанализа Фрейда лежит идея о подсознательных сексуальных желаниях, вытесненных по причине их табуированности в обществе, что приводит к неврозу: «из психологии неврозов нам известно, что если желания подвергаются вытеснению, их либидо превращается в страх» [Фрейд, 2015: 125].

Миф для Фрейда является отражением этих желаний и связан с чувством вины. Например, возникновение мифа об Эдипе, по мнению Фрейда, связано с древнейшим материалом сновидений о выполнении инцестуальных желаний и возникновении отвращения к ним, что нашло отклик в реплике Иокасты (пер. Д. С. Мережковского): «Ведь до тебя уж многим людям снилось, // Что с матерью они – на ложе брачном. // Но те

живут и вольно, и легко, // Кто в глупые пророчества не верит» [Софокл; цит. по: Фрейд, 2015: 194]. А трагедия Софокла «Царь Эдип» поражает зрителей не столько сложным конфликтом воли богов и воли людей, сколько возможностью повторения ситуации в реальной жизни: «Царь Эдип, убивший своего отца Лая и женившийся на своей матери Иокасте, представляет собой лишь осуществление желания нашего детства <...> Человек, осуществивший такое первобытное детское желание, вселяет в нас содрогание, мы отстраняемся от него со всей силой процесса вытеснения, которое претерпевают с самого детства эти желания в нашей душе» [Фрейд, 2015: 195]. Кроме того, по мысли Фрейда, «в Эдиповом комплексе совпадает начало религии, нравственности, общественности и искусства в полном согласии с данными психоанализа, по которым этот комплекс составляет ядро всех неврозов, поскольку они до сих пор оказались доступными нашему пониманию» [Там же].

В дальнейшем миф об Эдипе рассматривался с позиции открытого Фрейдом комплекса вплоть до конца XX в. Идея Фрейда переносилась и на другие античные мифы, вкладывалась в собственно авторскую поэтику (например, в трагедии Юджина О'Нила «Страсть под вязами», в романе Дэвида Герберта Лоуренса «Сыновья и любовники»). Взаимоотношения между Улиссом-Блумом и Телемаком-Стивенсом на уровне эдипового комплекса представлены в романе Джеймса Джойса «Улисс» (1918 – 1920). Эдипов комплекс и связанный с ним инцест как неизбежность, к которой уже готовы и даже устремлены герои, представлен в пьесе Жана Кокто «Адская машина» (1932). Эдипов комплекс проходит через все произведения Франца Кафки, которые можно отнести к автомифологическим: смертельная борьба между отцом и сыном с победой первого ярко представлены в рассказах «Приговор» и «Превращение». Отсылки к мифу об Эдипе и эдиповому комплексу можно найти в романе Макса Фриша «Номо Фабер» (1957): метафорическая слепота Фабера напоминает слепоту Эдипа, большую роль

играет мотив судьбы, взаимоотношения главного героя с дочерью Сабет «эдипальны» [Birth, 2002: 113].

Последователи Фрейда стали интерпретировать миф как массовые сновидения, выражение «коллективного подсознательного», а не только личное и сверхличное [Стеблин-Каменский, 1976: 18]. Мысль о коллективности мифологии была развита Карлом Густавом Юнгом (1875 – 1961). Юнг отказался от поисков сексуальных комплексов (однако дополнил эдипов комплекс комплексом Электры) и стал исходить из понятий французской социологической школы. Результаты исследований были изложены в теории архетипов. В архетипах, по Юнгу, и выражается коллективное бессознательное. Это «архаические остатки», «первобытные образы», продукты фантазии, унаследованные человеком от предков, отражение которых можно найти в культуре. Важно отметить, что Юнг скептически относился к намеренной мифологизации в литературе: миф для него – «застывшая форма выражения религиозного чувства, ископаемый отпечаток некогда живого переживания для современного человека, уже фактически лишенный сакрального», и, например, «Улисс» Джойса не смог отобразить миф в полной мере [Сурова, 2001: 268].

После широкого распространения идей Юнга внимание многих писателей смещается к осмыслению архетипов. Например, под влиянием аналитической психологии Юнга был написан роман Германа Гессе «Демьян» (1919). Главный герой сталкивается с двойственностью своей природы, а его друзья символизируют образы-архетипы психики: вечной женственности, носителя знаний, манипулятора и т. д. [Мандель, 2014].

Следует выделить также крупнейших ученых, занимавшихся мифом в послевоенные годы XX в., поскольку их мысли определили современный взгляд на миф и ход истории искусства в целом.

Идеи психоанализа были развиты американским исследователем мифологии Джозефом Кэмпбеллом (1904 – 1987), часто ссылавшимся на Фрейда и Юнга в своих исследованиях. Ориентируясь на идеи Ван Геннепа о



переходных обрядах, Кэмпбелл реконструирует «мономиф» – «универсализованную историю героя в виде единой цепи событий, начиная с ухода из дому, через приобретение сверхъестественной помощи, посвятельные испытания, овладение магической силой, и кончая возвращением» [Мелетинский, 1976: 69]. Стадии и символы странствия объясняются при помощи психоаналитической психологии. В четырехтомной монографии «Маски Бога» (1959 – 1970) Кэмпбелл дает обзор всей мифологии с точки зрения психоанализа, философии Шопенгауэра и Ницше, интерпретации Вагнера. Мифологические образы, по мнению исследователя, порождены характерными впечатлениями детства, зрелости и старости [Там же]. В толковании присутствуют психоаналитические комплексы и символы: эдипов комплекс, травма рождения (по Ранку), роль инициаций в преобразовании инфантильных либидоносных склонностей (по Рохайму), психология старческой мудрости и подготовки к смерти (по Юнгу). Наконец, Кэмпбелл выделяет следующие цели мифологии: эротическая (во фрейдистском смысле), жажда власти, агрессия, подчинение порядку, закону, морали (т. е. социализации), преодоление в процессе завершения психологического пути. Главная заслуга ученого в том, что он смог соединить и структурировать идеи многих исследователей XIX – XX веков в области изучения и толкования мифов: в работах филолога скомпилированы натуралистический, социологический, психоаналитический подходы к мифу, а также взгляды поздних немецких философов. Обращение к Кэмпбеллу и Юнгу заметно в романе Джона Стейнбека «Неведомому Богу» о фермере, принесшем себя в жертву. Идеи мифолога о существовании мономифа и значении мотива путешествия в мифе оказала влияние на американский кинематограф: под влиянием работы «Тысячеликий герой» были созданы сценарии фильмов Дж. Лукаса, Дж. Миллера, Ф.Ф. Копполы, С. Спилберга и др.

Теории символизма Кассирера и Юнга, теории социологической школы, работы Жоржа Дюмезиля (1889 – 1986) и В. Я. Проппа (1895 – 1970),

а также господство методов структурной лингвистики определили последующее направление мысли в области изучения мифологии, в частности, появление структурализма, разработанного Клодом Леви-Строссом (1908 – 2009). Леви-Стросс исходил из позиций структурной типологии мифов. Миф для Леви-Стросса является одним из путей самопознания, независимым от внешних факторов (форм племенной жизнедеятельности и социально-экономических инфраструктур) и отражающим саму «анатомию ума» [Мелетинский, 1976: 79]. Мифологическая свобода выражается в том, что первобытная мысль гибка и мифы отражают не только племенные структуры: например, разделение племени на две фратрии порождает, кроме образов близнецов-основателей каждой, и образы враждующих братьев, поколений. Избыточность означающих преодолевается «расчленением» мифологических элементов «кодами» и «уровнями» в зависимости от этно-культурного контекста [Там же: 80]. Таким образом, миф, по мнению ученого, также выступает «полем бессознательных логических операций, логический инструмент разрешения противоречий» [Там же].

Кроме того, миф включает в себе несколько времен: он одновременно диахроничен (представляет собой историческое повествование) и синхроничен (объясняет настоящее и будущее). Диахроническое тождественно синтагматическому развертыванию сюжета и помогает для чтения мифа, а синхроническое – для его понимания. События являются материалом для перегруппировки структур, поэтому Леви-Стросс акцентирует внимание на цельности мифического сюжета, в структуре которого заключен общий смысл.

Другой важный аспект концепции Леви-Стросса – функционирование мифа в качестве разрешения противоречий посредством «медиации, прогрессивного посредничества» [Там же: 86]. Механизм медиации представляет собой подмену фундаментальной антиномии жизни и смерти на более «мягкие» оппозиции растительного и животных царств, например, на

противостояние травоядных и плотоядных, которое может сниматься введением зооморфного существа [Мелетинский, 1976: 86]. Основой коллизии мифов Леви-Стросс считал «нарушение меры» в отношениях между родственниками, свойственниками, полами, людьми и животными, что становится фатальным для героев [Там же].

Идеи Леви-Стросса переосмыслил Ролан Барт в очерке «Миф сегодня», утверждая, что «миф – это вторичная семиологическая система», существующая и по сей день, сообщение, которое не может быть идеей или вещью [Барт, 1994: 72–75]. Для определения мифа «важен не сам предмет сообщения, а то, как о нем сообщается; можно установить формальные границы мифа, субстанциональных же границ он не имеет» [Там же]. Кроме того, миф, по мнению Барта, не отражает реальность, а выражает её, представляет рассказчика как систему нарративов. Миф – это слово, избранное историей, связанное с жизнью человека или народа. В то же время миф – «кривое зеркало» реальности, которое через искажение приобретает собственную значимость в категориях пользы [Пилюгина, 2016: 106].

Так как это слово, и, следовательно, знак, к мифу можно применить трехэлементную структуру Фердинанда де Соссюра (означающее, означающее, знак), но с учетом его [мифа] вторичности семиологическая система надстроена над первой языковой системой или языком-объектом [Чубукова, 2001]. Эта вторичная система названа "метаязыком". Означающее состоит из нескольких сторон: содержательная – смысл и лишённая содержания – форма. Означающее является концептом, а третий элемент – значением или собственным мифом. Значение мифа представляет собой «постоянное чередование смысла означающего и его формы, языка-объекта и метаязыка», в котором деформируются отношения между концептом и смыслом [Там же]. Миф играет аналогией смысла и формы, поэтому образы в нём обеднены по смыслу и могут иметь новые значения (пастиш, карикатура, символы) [Мелетинский, 1976: 92]. Суть мифа заключается в том, что «он преобразует смысл в форму, иными словами, похищает язык» [Барт, 1994:

98]. Миф можно разрушить, мифологизируя его снова, или с помощью создания его искусственного варианта [Чубукова, 2001].

В постмодернистских теоретических работах ставится вопрос не только о природе мифа, но и о причинах неомифологизации в искусстве. Ж.-Л. Нанси, Ж. Делез, Ж. Батай, Ж. Бодрийяр сходятся на том, что обращение к мифу вызвано социальной разорванностью, одиночеством, неустойчивостью и непредсказуемостью внешнего мира. Человеку «нужен зримый миф, который бы утешал нас относительно нашего конца» [Бодрийяр; цит. по: Пилюгина, 107]. Жиль Делёз утверждал, что мифы – результат действий и страданий, виртуальные вербально выраженные события, передающие бессознательные переживания [Делёз; цит. по: Пилюгина, 107].

В целом, мифология репрезентировалась несколькими способами. Некоторые авторы первой половины XX в. (Т. Манн, Дж. Джойс, Ф. Кафка и др.), как было ранее сказано, создавали авторскую мифологию с опорой на интертекстуальность, структурой классических мифов и мифологем, обыгрыванием устойчивых символических значений [Людицина, 2004: 11]. Например, в романе Дж. Джойса «Улисс» эпико-мифологический сюжет «Одиссеи» становится средством для упорядочивания художественного материала. Герои романа сопоставлены с героями поэмы Гомера, многие символические мотивы происходят из традиционных символов (вода как символ женского начала, мытьё как крещение) или предстают в сатирическом житейском ключе (кусочек мыла как символ современной «гигиенической» цивилизации) [Лотман и др., 1980: 597].

Проблема мифологии в искусстве волновала немецкого писателя Томаса Манна. По его мнению, миф не имеет времени, его форма не «это было», а «это есть», поэтому в своих мифологических романах автор обращается к вечным категориям бытия, неизменным сторонам человеческого характера [Федоров, 1981: 173–175]. В романе «Волшебная гора» (1924) Т. Манн попытался раскрыть, как выразился А.А. Федоров,

«антагонизм тела и духа, жизни и анализа, механической цивилизации и подлинной человечности» [Федоров, 1981: 81], выразить стремление цельной личности к здоровой жизни на фоне всеобщего декаданса. Тетралогия «Иосиф и его братья» (1933 – 1943) посвящена анализу бюргерского склада личности на фоне истории человечества. Библейский образ Иосифа казался Манну «символическим образом человечества» [Там же: 209].

Свой взгляд на мифологию был у австрийских экспрессионистов. Для писателя Германа Броха значение мифического, его соединение с лирическим в тексте явилось реакцией на отчаяние человека, разочарование в духе и, следовательно, в слове. По мнению Броха, образы Джойса и Манна не являются мифами и укладываются в старые эстетические нормы [Брох, 1986: 377]. Для создания мифа нужно освободиться от рационального скепсиса, потерявших своё значение слов, найти прежнее единства духа и логоса (последний оставшийся знак духа и логоса – музыка) [Там же: 380].

Франц Кафка стремился полностью погрузиться в творчество и внутренний мир, сосредотачивался на самосозерцании, видениях, которые затем превращались в символические притчи. Сюжет и герои писателя универсальны и моделируют мир и человечество в целом. В художественном мире Кафки противостоят первобытный мир, приобщающий героя к социальной общности и к природному круговороту, и мифотворчество модернизма, ведущее к социальному отчуждению. Например, в новелле «Превращение» «тотемическое» обращение главного героя в насекомое приводит его к конфликту и разъединению с семьей и обществом. Следовательно, традиция Кафки – антимиф [Лотман и др., 1980: 596].

Принцип авторского переосмысления природы мифа нашел свое продолжение в литературе Латинской Америки. Писатели совместили историзм, авторский мифологизм и использование древних фольклорно-мифологических образов для изображения действительности родных стран (романы Ж. Амаду, А. Карпентера, М. А. Астуриаса, Х. М. Аргедаса, Г. Гарсия Маркеса). Так, знаменитый колумбийский писатель Габриэль Гарсия

Маркес в романах «Сто лет одиночества», «Осень патриарха» сочетает местный национальный фольклор с библейскими и античными мотивами, историческими преданиями. Лейтмотивами его творчества являются «мифологические» жизнь и смерть, память и забвение, время и пространство.

В западноевропейской драматургии первой половины XX в. возникает тенденция переработки античных сюжетов, вложения в них новых смыслов, усиления мрачности и трагизма (пьесы Ж. Жироду, Ж. Ануя, Ю. О'Нила, Ж. Кокто, Ж. П. Сартра Г. Гауптмана, Г. Кайзера и др.). Миф сохраняет основной сюжет и античный колорит, в то же время обретает актуальное для современников значение. Например, в пьесе «Амфитрион 38» (1929) Жана Жироду античные образы выступают лишь как декорация, в «Электре» показан конфликт между личным и государственным, в трагедии «Троянской войны не будет» передано ощущение грядущей войны [Бачелис, 1983: 243].

Во второй половине XX века обработанные мифы ещё заметнее связываются с современностью, становятся иллюстрацией насущных проблем (Г. К. Кирше «Сообщение для Телемака», К. Бойхлер «Пребывание на Борнхольме, Г. Брех «Звезды Вергилия», Дж. Апдайк «Кентавр», Г. Бахман «Гильгамеш» и др.). Мифологизирование выступает уже не как глобальная модель, а как приём акцентирования ситуаций и коллизий мифологическими параллелями. Например, в романе Клода Симона «Георгики» (1981), где представлена тема столкновения человека со временем, разрушительной стихии войны противопоставлен архетип земли, смены времен года как аллюзия к поэтическому произведению Вергилия [Толмачев, 2003: 423]. Сквозь роман проходит и миф об Орфее и Эвридике, где с последней сравнивается умершая при родах жена главного героя. Кроме четвертой книги «Георгик», в тексте представлены отсылки к опере Глюка «Орфей и Эвридика». Данный миф выступает как иллюстрация отношений автора и его произведения в ранних романах постмодерниста Мориса Бланшо. В пьесе американского драматурга Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад» (1957) миф об Орфее и Эвридике проецируется на жизнь

обитателей провинциального города на юге США: главный герой пытается спасти возлюбленную от семейной рутины с нелюбимым мужем, что для всех оборачивается трагедией. Таким образом, один мифологический сюжет может иметь несколько смыслов в зависимости от представленного контекста.

Неомифологизирование было значимым этапом для развития западноевропейской литературы и прошло свою эволюцию в зависимости от эстетических воззрений писателей и мыслителей, при этом сохраняя первоначальную цель своего существования – выхода за рамки неустойчивой повседневности и поиска вечных истин.

### 1.3. Эволюция сюжета мифа об Эдипе в литературе античности и Нового времени

#### 1.3.1. Интерпретация мифа об Эдипе в литературе Древней Греции и Древнего Рима

Мифологические сюжеты, в том числе «классический» миф о царе Эдипе, представленные в древнегреческих трагедиях, были неоднократно модифицированы как драматургами, так и самим народом. Ход образования художественного сюжета на мифологическую тему был следующим: рассказ о каком-либо событии постепенно переходил в сказание, обретая новые черты при переходе из уст в уста, затем подвергался ритмической обработке при создании поэм и песен [Радциг, 1977: 40]. Трагедии, расцвет которых пришелся на VI – V вв., совмещали в себе архаичное мировоззрение, древние художественные представления и проблемы современников.

Некоторые особенности произведений были индивидуальными, авторскими, способствовавшими лучшему раскрытию конфликта и проблем. Так, сюжет «Царя Эдипа» Софокла был дополнен новыми ходами и мотивами: в экспозицию добавлен мотив пророчества, предсказанного

молодому Эдипу в Дельфах, в завязку включен мотив моровой язвы как проклятия Аполлона за убийство Лаия, появляется коринфский вестник, некогда передавший младенца Полибу и много лет спустя сообщивший о смерти царя. Некоторые фрагменты кажутся непоследовательными и нелогичными: линия спасения жителей Фив от моровой язвы затмевается трагедией Эдипа, не раскрываются обстоятельства его брака с Иокастой, роковые факты биографии главного героя становятся известными только спустя двадцать лет. По словам В.Н. Ярхо, Софокл прибегает к трансформации мифа для большей «достоверности поведения героической личности в совершенно исключительной ситуации»: трагический герой идет к страшной правде до конца [Ярхо, 2000: 143].

Считается, что мотив вины Эдипа в отцеубийстве и кровосмесительстве появился значительно позже возникновения самого мифа. Это косвенно подтверждают первые художественные упоминания об Эдипе, которые относятся к VIII – VII вв. до н.э. Неизвестными авторами была создана трилогия киклических поэм «Эдиподия», «Фиваида» и «Эпигоны» (дошли во фрагментах). В «Эдиподии» (ок. VIII в.) брак с матерью Иокастой остается бездетным, после её самоубийства Эдип женится на некой Эвриганее, которая рождает ему Антигону, Исмену, Этеокла и Полиника. В «Илиаде» и «Одиссее» Гомера инцест остается незначительным эпизодом, который не препятствует Эдипу дальше царствовать в Фивах и пасть в бою, защищая свой город; единственное наказание – преследование эриний [Там же: 148]. Гесиод (VIII – VII вв. до н.э.) в своей поэме «Труды и дни» (ок. 700 г.) относит время правления Эдипа, войны за власть в Фивах и поход Эпигонов к веку героев-полубогов, не обращаясь ни к судьбе Эдипе, ни к причинам трагедии Лабдакидов в целом. По мнению В.Н. Ярхо, инцестуозный характер мифа смог возникнуть только тогда, когда половые связи между родственниками стали считаться запретными, что относится к классическому периоду в Древней Греции (V – VI вв. до н.э.) [Там же: 145]. Однако ещё во второй «Олимпийской оде» фиванского поэта Пиндара (517 –



437 г. до н.э.), датируемой 476 г. до н.э., внимание приковано к отцеубийству и связанному с этим родовым проклятием потомков Эдипа: «Так роковой сын Лаия // Умертвил встреченного отца // Во исполнение древнего вещания пифии, // И Эринния с пронзающим взором // Сокрушила братоубийством его воинственный род» (Зс, 40) [Пиндар, 1980].

Происхождение мифа В. Н. Ярхо связывает с древним фольклорным мотивом о сражении не узнавших друг друга отца с сыном, в котором сын побеждает отца как более молодой и сильный соперник. Сюжет восходит к периоду матрилокального брака, «когда сын не может знать своего отца, ибо воспитывается в роду матери, при достижении зрелости отправляется на поиски отца, и, не узнав его, вступает в сражение с ним» [Ярхо, 1980: 1115].

А. Ф. Лосев считал, что сюжет о родовом проклятии возникает в эпоху разложения героической мифологии, когда исчезает общинно-родовой строй, семьи наделяются властью за пределами общины [Лосев, 1957: 78]. Кроме того, именно в это время мифологические образы «заметно смелеют», вступают в противоборство с богами, набирает силу культ Диониса как внутреннее единение с божеством [Там же: 79–81].

Клод Леви-Стросс разбил все варианты сюжета мифа на отдельные смысловые части и пришел к выводу, что наиболее значительны в мифе «переоценка (гипертрофия) родственных отношений» [Леви-Стросс, 2008: 247], «недооценка или обесценение отношений родства» [Там же]. Общая черта «затруднения в пользовании конечностями» и образ Сфинкс на примере индейской мифологии означает «автохтонное происхождение человека», но при этом происходит и его отрицание, так как все чудовища побеждаются [Там же: 250]. Таким образом, по Леви-Строссу, в мифе об Эдипе решается вопрос о происхождении человека.

В.Я. Пропп отнёс сюжет мифа об Эдипе к «исконно царскому», кончающемуся воцарением, как в волшебной сказке [Пропп, 1978: 266]. Предположительно, он возник из факта столкновения двух форм наследования власти. При сравнении мифа с другими похожими

фольклорными сюжетами разных народов выяснилось, что мотив отцеубийства и кровосмешательства вторичны, а первично убийство царя. Преступление отцеубийства появляется только во время патриархальной государственности, ранее же, согласно африканским зулу, сын, убивший отца, становился правителем. С престолонаследием связан и мотив инцеста: брак с матерью сохраняет старые порядки (наследование) и привносит новые (сын как новое поколение). На изменение порядков указывает и женитьба не на дочери царя, а на его вдове: при старых порядках свадьба с царской дочерью обеспечивала престол чужеродцу, но при новых порядках жених должен увезти её с собой, в царство свекра. Престол может быть передан только сыну.

Символично прокалывание ног младенцу Эдипу и пускание его по реке: В.Я. Пропп толковал данное деяние как обряд посвящения будущего вождя [Пропп, 1978: 273–274]. К инициации царя относится и мотив воспитания другими людьми, истоки которого относятся к более архаичному сюжету отдания ребенка тотемному животному на съедение в качестве обряда посвящения. В мифе об Эдипе этот сюжет трансформировался в спасение младенца пастухами. Кроме того, мотив ухода из их дома приемных родителей, возможно, происходит из перехода от матриархата к патриархату, когда «отсутствие отца стало испытываться как позорный недостаток», и сыну приходилось уходить на его поиски [Там же: 278]. При установлении парных семей мифологические персонажи стали лишаться обоих родителей. В трагедии Еврипида «Финикиянки» Эдипа находит сама приемная мать по имени Перибойя, что совмещает матриархальные (женщина воспитывает ребенка независимо от мужа) и патриархальные (родная мать заменяется) устои. К «царскому» фольклорному сюжету также относятся воцарение неведомого путника с неизвестным происхождением. Однако отличие от сказки в том, что главный герой, не ведая, возвращается в дом и род своего отца, а не в род новой жены. Кроме того, от сказочного сюжетного канона миф отличается другой последовательностью событий: Эдип сначала убивает

царя и затем разгадывает загадку Сфинкс, а не наоборот. Ещё одно отличие от волшебной сказки – развитие основных событий после воцарения. Эдип становится царем-богом, магом, великим правителем, который постепенно разоблачается. Вся трагедия построена на осознании правды.

Другой «апофеоз» сюжета об Эдипе – единство «Царь Эдипа» и «Эдипа в Колоне» Софокла. Последний текст – «второй ход» сказки, когда Эдип вновь изгоняется из дома, но теперь поглощается не водой, а землей как новой инициацией, покаянием, становлением божеством. Еще одно привнесенное позже изменение – победа Эдипа над Сфинкс, сказочный мотив освобождения города от чудовища и женитьбы на принцессе. Образ Сфинкс возник под влиянием малоазийского образа женщины-полульвицы, а в некоторых греческих источниках Эдип сражается с беотийским чудовищем Фикс. По замечанию А.Ф. Лосева смерть побежденной Сфинкс через самоутопление отражает крушение старых мифологических представлений, гибель прежних богов [Лосев, 1957: 33].

С другой стороны, и Сфинкс, и Иокасту можно сравнить с древним символом покоряемого города как женщины: как утверждал В. Н. Топоров, образ города, сопоставляемого с женским персонажем, представляет собой вариант архаичного образа Матери-Земли как женской ипостаси Первочеловека, что предполагает «жесткую связь женского детородного начала с пространством, в котором все, что есть, понимается как порождение (дети, потомство) этого женского начала» [Топоров, 1987: 124]. Как считает С. С. Аверинцев, Сфинкс выступает невестой, задающей загадку женихам, но Эдип женится на Иокасте потому, что «проникновение в интеллектуальную тайну загадки необходимо для того, чтобы могло состояться проникновение в запретную плотскую тайну» [Аверинцев, 1972: 97–98]. С инцестом связано и успех захватившего власть царя: так как мать означает отечество, тиран овладевает родиной как «отдавшейся» женщиной [Там же: 93].

Одной из категорий трагедии является страдание, страсти. Связано это с тем, что прообразом античной трагедии стали ритуальные дифирамбы Дионису, в которых шли повествования о жизни, страданиях, смерти и воскресении бога плодородия. Позже дифирамбы стали создаваться и для прославления героев, несли не только культовую, но и патриотическую функцию. Например, в Сикионе воспевались страдания местного героя Адраста. Один из основоположников трагедии поэт Феспис (VI в. до н.э.) присоединил к дифирамбическим дионисическим песням изложение определенных событий и мифов, ввёл роли с масками, образ рассказчика. Ученик Фесписа Фриних (VI – V вв. до н.э.) создал недошедшие до нас трагедии на материале реальных событий, волновавших древних греков: «Взятие Милета» – о покорении персами «жемчужины Ионии», «Финикиянки» (476 г.) – о Саламинской победе. Таким образом, прославление страданий перенеслось на «земных» героев, а миф об Эдипе оказался яркой основой для создания подобных сюжетов.

В драматургии одним из первых осветил миф об Эдипе Эсхил (525-456 гг. до н. э.). Он создал трагическую трилогию (467 г. до н.э.), куда входили трагедии «Эдип», «Лаий» «Семеро против Фив», а также сатировскую драму «Сфинкс». Сохранилась только третья трагедия, где Эдип не заявлен как действующее лицо: главными героями являются его дети, борющиеся за свою судьбу после изгнания отца. Главный мотив – мотив отцовского проклятия. Кроме того, Эсхил развил мотив инцеста: дети Эдипа стали считаться рожденными от Иокасты, а не от жены другой крови. Но в предсказании Лаию не говорится о грядущем браке собственных жены и сына, и рождение Эдипа ознаменовано только потерей власти: «...город спасет, // Если бездетным закончит жизнь» (2 антистрофа, 748–749) [Эсхил, 1978]. Возможно, в этом отразился изначальный смысл миф о столкновении не знающих друг друга отца и сына.

Заслуживает внимание и понимание Эсхилом страдания как божественного возмездия, развитое в «Орестее» и повлиявшее на

дальнейшие духовные искания трагиков. В «Агамемноне» прозвучала мысль о законе Зевса «через страдание – к знанию». Зевс не просто распоряжается жизнью смертных, а заставляет их понимать смысл их страдания. Страдание является «источником познания внутренне противоречивого мира» и подводит к более гармоничному мирозданию [Ярхо, 1978: 115]. Этеокл принимает участь гибели от руки брата, спасая тем самым родной город от разрушения: «...Вместе с богами и Зевсом самим // Спас он город...» (1075 – 1076) [Эсхил, 1978].

Самые известные античные трагедии, написанные на основе данного мифа, – «Царь Эдип» (ок. 429 – 426 гг. до н. э.) и «Эдип в Колоне» (406 г. до н. э.) Софокла (496/5 – 406 гг. до н. э.). По мнению А. Ф. Лосева, Софокл ставит в «Царе Эдипе» вопрос о противоречии воли богов и свободной воли человека [Лосев, Тахо-Годи, 1986: 125]. В стремлении избежать предназначенной судьбы, которое оборачивается её исполнением, заключается трагическая ирония Софокла [Радциг, 1977: 263–264]. «Пусть человек не может избежать бед, предназначенных богами, но причина этих бед – характер, который проявляется в действиях, ведущих к исполнению воли богов» [Лосев, Тахо-Годи, 1986: 125].

Кроме того, фабулой мифа об Эдипе выступает «парадигма» общего закона, которая заключается в видимости всякой удачи, «ложного блеска славы», закат которой рано или поздно придет [Аверинцев, 1972: 91].

Большинство исследователей отвергает главенство темы злого рока в данной трагедии, само слово *μοῖρα* («участь») применяется к описанию Эдипа один раз в финале пьесы [Ярхо, 1978: 181]. Драматическая ситуация связывается не с уклонением от предсказаний, которые были получены в прошлом, а с постепенным раскрытием правды об истинном положении Эдипа. Роль Эдипа не пассивна, не подчинена исключительно воле судьбы: он самостоятельно борется за обретение справедливости. Героизм Эдипа заключается в том, что он не отступил от расследования, несмотря на горечь правды, и стойко принял свою долю. Главное в «Царе Эдипе» – «моральный

облик действующего лица, которое направляет поступки сообразно своему сознанию» [Радциг, 1977: 263].

Как заметил В.Н. Ярхо, Софокл несколько изменил закон страдания эсхиловского мира: теперь знание приводит к страданию [Ярхо, 1978: 215]. С другой стороны, в «Семерых против Фив» сложно сказать, что в отношении Эдипа приводится «закон Зевса»: узнав правду, герой «обезумел от боли» и так же выкалывает себе глаза, вдобавок насылая возмездие на своих сыновей «меж собою делить наследство отчье». Кроме того, софокловского «Эдипа в Колоне» можно назвать созвучным «Орестее» в плане взаимоотношений страданий и правды: Эдип, как, например, Орест, претерпевает муки и преследование эриний перед своим оправданием и примирением с богами: «Итак, богини, ниспошлите мне // Во исполненье Фебовых обетов // Судьбы земной предел и завершенье, // Коль стал достоин милости я вашей, // Испив до дна страдания фиал» [Софокл, 1988: 99].

На религиозное мировоззрение Софокла мог повлиять культ Аполлона (Феба) – бога светлого начала. Особенностью образа Аполлона являлась его очистительная функция. В VI – V вв. до н.э. кровавая месть и приносимые богу жертвы в качестве очищения перестали быть значимыми и на первый план выходило очищение духовное, примирение с Аполлоном, представления о котором и отразились в «Эдипе в Колоне». В качестве вознаграждения за покорность Эдип получил божественную силу и нравственное просветление.

Образ Аполлона значим для изображения судьбы в трагедиях Софокла. Предположительно, почитание бога солнца было на уровне идеологии в V в. до н. э., что повлияло на мировоззрение Софокла [Лосев, 1957: 449]. В более архаических источниках Аполлон был подвержен судьбе, как и люди, но с ростом человеческого сознания он стал проводником судьбы или тождественным ей [Там же: 370]. У Софокла Аполлон равен судьбе, является её исполнителем [Там же: 371]. В «Царе Эдипе», по мнению А.Ф. Лосева, Софокл предпринял попытку «возвеличить дельфийского бога и

противопоставить его всемогущество и всеведение человеческому ничтожеству, неведению и бессилию» [Лосев, 1957: 449]. Все пророчества, объяснения причин трагедии исходят от Аполлона, Эдип винит его во всём случившемся [Там же: 449].

В этом аспекте важна и «трагедия разума»: поступки Эдипа внешне логичны, ему подвластны «мысль» и «действие», но его знания иллюзорны, ошибочны перед лицом божественной правды [Ярхо, 1978: 217]. В.Н. Ярхо предположил, что такое мировоззрение обусловлено противоречивостью афинской демократии, которая осознается в конце V в. Самостоятельный человек – «мера всех вещей» – сталкивался с верой во всевластие богов, воля которых не всегда казалась объяснимой [Там же]. Поэтому в «Царе Эдипе» нет мотива божественной кары, возмездия, так как все преступления не были осознанно принятым решением [Там же: 216]. Софокл не даёт мотивировку и действиям богов, они выступают как объективная реальность.

Проблема знания ставит вопрос и о том, виновен ли Эдип. Сам герой не отрицает своей вины, несмотря на её невольность, испытывает ужас перед своими деяниями и готов понести за них наказание. Взгляд на поведение Эдипа унаследован из этики архаической эпохи, когда человек оценивается не по намерениям, а по результатам своих действий. Однако в «Эдипе в Колоне» изнуренный страданиями Эдип чувствует себя невиновным и не видит греха в прошлых событиях. В невиновности Эдипа уверен и Тезей, разрешающий ему остаться в своем городе: «Но где ж еще чрезмерность зол твоих? [Софокл, 1988: 124]. Однако Эдип невиновен с точки зрения человеческого права, человеческой логики [Боннар, 1992: 50]. Суд над Эдипом – удел богов, а не людей: «Да, боги так судили; почему? // Того не знаю» [Там же: 141].

Некоторые критики находили «трагическую вину» Эдипа в горячности героя при убийстве Лаия, богохульстве или гордыне, но данные причины несчастий Эдипа были оспорены другими исследователями (Н.А. Федоров, В.Н. Ярхо и др.). Убийство Лаия считалось в Древней Греции

«справедливой» самообороной, Эдип прислушался к оракулу и стремился избежать преступления, а негодование в сторону Тиресия было обусловлено его уклонением от ответа, что замедляло спасение города и наводило на подозрения о причастности оракула к убийству Лаия. Причиной же самовосхваления Эдипа («всеми прославленный») было избавление Фив от Сфинкс [Ярхо, 1978: 185].

Причиной самонаказания являлось и собственно обещание Эдипа наказать убийцу Лаия, и примирение с богами («самый ненавистный для богов»), получившее дальнейшее развитие в «Эдипе в Колоне». С.И. Радциг также связывает самоослепление Эдипа со стремлением облегчить муки за осознание страшного проступка [Радциг, 1977: 262]. Выкалывание глаз соотносится и с обретением мудрости: «глаза, смотрящие вовне, – носители знания, обращенного вовне, на поверхность вещей» [Аверинцев, 1972: 91–102]. Конечный смысл драмы, как отметил А. Боннар, – одновременно «Приобщение» к Божественному Бытию, признание его существования, примирение с судьбой и «Освобождение» как преодоление «рокового кольца» путем доведения его до предела, исчерпывания страданий [Боннар, 1992: 45–47].

Современник Софокла Еврипид (ок. 480 – 406 гг. до н. э.) критиковал мифологию, считая её народной религией, и обычно менял привычные сюжеты мифов, оставляя только имена героев, поэтому трагедия «Финикиянки» (ок. 411 г. до н. э.) отличается от предыдущих версий истории Эдипа. Иокаста кончает жизнь самоубийством после гибели сыновей, а слепой Эдип сначала был посажен в темницу сыновьями, из-за чего их проклял, а затем был изгнан Креонтом. На первый план выходит тема войны: сын Креонта Менекей приносит себя в жертву ради Фив, осажденных Полиником. Образы «Финикиянок» противоположно отличаются от тех, что были изображены в трагедии Эсхила: Этеокл представлен узурпатором, а Полиник – невольным изгнанником [Ярхо, 1978: 158]. Война продолжается и после их гибели.



Многие приемы древнегреческих драматургов, как и понимание мифа о царе Эдипе, были осмыслены Аристотелем (384 – 322 гг. до н.э.) в трактате «Поэтика» (335 г. до н. э.). Философ делает акцент на двойственности судьбы Эдипа, относительности удачи. Так, «Царь Эдип» Софокла послужил примером перипетии – «переход от незнания к знанию, или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью» [Аристотель, 1998: 1077]. Ключом к правильному восприятию любой трагедии является образ и судьба самого героя. Трагический герой – «тот, кто не отличается (особенной) добродетелью и справедливостью» [Там же: 1067], но причиной его несчастий является не порочность, а некая ошибка, причем ранее он «был в большой чести и счастье» [Там же]. Таковым является и Эдип.

В годы Римской Империи к мифу об Эдипе обратился Луций Анней Сенека (4 г. до н. э. – 65 г.). Как отмечает Н. В. Вулих, Сенека рассматривает сюжеты с точки зрения стоицизма и считает, что человек бессилен и «является игрушкой в руках слепого рока» [Вулих, Чистякова, 1971: 383]. Судьбе противопоставляется лишь воля и сила духа. Вся драма строится на зловещих предсказаниях и символах, Эдип Сенеки чувствует приближающееся несчастье, в отличие от Эдипа Софокла. В трагедию вставлены сцены жертвоприношений, гаданий на внутренностях Лая с расчетом на римского зрителя, привыкшего к кровавым зрелищам. Для Сенеки трагедия Эдипа заключалась в том, что «он перешел меру, дозволенную человеку, но, понеся кару, сохранил свое человеческое достоинство и полон желания искупить вину» [Там же: 383–385].

Считается, что судьбе Эдипа были также посвящены не дошедшие до нашего времени трагедии Каркина, Ксенокла, Феодекта, Эвбула, Юлия Цезаря, эпическое произведение Мелета [Обнорский, 1904: 173–174].

Итак, сюжет мифа об Эдипе в привычном нам виде прошел долгий путь от изображения борьбы за власть и столкновения пережитков матриархата с новыми патриархальными порядками до иллюстрации

«превратностей судьбы», героизации человека, способного стойко перенести горькую правду о своей жизни.

Возможность найти множество смыслов в мифе позволяет ему не превратиться в пережиток архаики и исчезнуть, а возрождаться в культуре последующих поколений, приобретая свои новые стороны и актуальные для любого времени черты.

### 1.3.2. Место сюжета мифа об Эдипе в литературе Нового времени

Обращение к античности одна из основных эстетических тенденций эпохи Возрождения. Античная культура привлекала деятелей искусства того времени своей гармоничностью, простотой и упорядоченностью, а также особым отношением к человеческой личности («Человек есть мера вещей»).

Традиции Ренессанса оказали влияние и на становление эстетики классицизма. Античные произведения служили каноном для классицистических работ, так как считались лучшими образцами вкуса и чистого разума, свободного от религиозной догматики. Но заимствовались лишь внешние черты. Древние сюжеты и образы выражали наиболее волнующие людей проблемы современности.

Не остался без внимания и миф об Эдипе. В XVII веке Пьер Корнель написал трагедию «Эдип» (1659). Драматург опускает тему «подчинённости высшим силам» [Обломиевский, 1968: 73]. На первый план выходит политическая проблема: показаны судьбы героев, отстраненных от власти, оказавшихся на время в несчастье. Главным героем становится Дирсея, дочь царя Лая и сестра Эдипа. Эдип выступает как тиран и самозванец, Дирсея же ему сопротивляется. Ей движет идея «общего блага», она готова пожертвовать собой ради фиванского народа [Там же: 111–112]. Пьеса относится к периоду «второй манеры» Корнеля, и её трактовка объясняется тем, что после смерти де Ришелье (1642) начались смуты, приведшие к Фронде. Корнель отстаивает идею единого и сильного государства,

«основанного на мудрых законах и подчинении личных стремлений каждого гражданина общественному долгу» [Луков, 2008: 167].

Вольтер тоже внёс политический смысл в свою трагедию «Эдип», созданную в 1718 году, когда он пребывал в заключении за сатиры на Филиппа Орлеанского. Вольтер ввёл новые линии: например, любовная линия Иокасты и Филоктета. Снижается роль государя, внимание акцентируется на личных достоинствах человека. Господствует антирелигиозная идея: исчезает тема злого рока, жрецы выступают как обманщики, появляется антропоцентрическое начало («Наши жрецы – это совсем не то, что думает о них суеверный народ. Вся их мудрость создана нашей доверчивостью» [Вольтер; цит. по: Кузнецов, 1978: 24], «будем доверять только себе, на все будем смотреть своими глазами, – в них наши треножки, наши оракулы» [Там же]).

В эпоху романтизма образ Эдипа привлёк внимание английского поэта Перси Биши Шелли (1792 – 1822). Написанные им драмы предназначаются в первую очередь для чтения. В 1820 году он опубликовал сатирическую пьесу «Эдип тиран, или Толстоногий тиран». Пьеса является драматическим памфлетом, направленным против монархии и дворянства, а поводом для её создания стал бракоразводный процесс Георга IV. Пьеса наполнена разнообразными аллегориями и аллюзиями: Эдипа называют Толстоногим тираном с намеком на больного подагрой короля, жрец Мамона, расторгающий брак, воплощает власть денег, английские обыватели изображаются истощавшими из-за поборов свиньями, а прогоняет короля и его подданных Джон Булл, символизирующий народ.

На рубеже 80 – 90-х гг. в европейской литературе становятся заметнее упаднические тенденции. Писатели обращаются к внутреннему миру, психологии вместо внешней среды, детально изображавшейся в произведениях реализма. Возникают такие литературные течения, как символизм, модернизм, сюрреализм, которые, в противоположность реализму, направлены на субъективное, противоречивое, подсознательное.

Одной из черт новой художественной установки является ремифологизация, которая не обошла стороной и миф об Эдипе. Важно отметить, что на рецепцию данного мифа во второй половине XIX – начала XX вв. существенно повлияли философско-научные работы. В числе первых из них – труд Иоганна Якоба Бахофена «Теория материнского права» (1861). Этнограф «трактовал страдания Ореста и Эдипа как воплощение перехода от древнейшего материнского права к патриархату», Эдип – «последняя икупительная жертва» [Шарыпина, 1994: 19].

Другая важная для понимания мифа об Эдипе в двадцатом веке работа – «Толкование сновидений» Зигмунда Фрейда. По мнению психоаналитика, в мифе выражены бессознательные желания овладеть матерью и убить отца.

В 1898 году появляется драма «Эдип, или тайна жизни» («Oedipus oder Das Rätsel des Lebens») немецкой писательницы Гертруды Преллвитц. Драматург изображает трагедию Эдипа от рождения до ослепления (наутро после женитьбы на Иокасте) [Там же: 20]. Образ Сфинкс для Преллвитц – символ «архаического хтонического права, кровавым убийством порождающего убийство», что соответствует концепции Бахофена [Там же]. Трансформируется и сюжет: Эдип покидает Коринф для служения культу светлого бога Аполлона Фиванского, так как женитьба на матери нарушает его закон, «погружая героев в стихия хтонического миропорядка» [Там же]. Лишь самоослепление примиряет Эдипа с богом света.

Идеи Баховена и Фрейда нашли свое отражение и в творчестве австрийского драматурга Гуго фон Гофмансталя. Предметом сценического воплощения в трагедии «Эдип и Сфинкс» (1905) стало «противоречие двух определяющих греческого мировосприятия – олимпийским миром света и хтонической древностью» [Там же: 20]. Это противоречие определяло в том числе проблематику перевода софокловского «Царя Эдипа» [Там же]. Т.А. Шарыпина предполагает, что в трагедии также нашли отражение некоторые идеи Зигмунда Фрейда, изложенные в его книге «Толкование сновидений» (1900) [Там же]. В частности, в «античные» работы Гофмансталя вошли

фрейдовские мысли об Эросе и Танатосе как двух противоположных началах, выражающих жизнь и смерть и находящихся в постоянной борьбе, что обеспечивает миропорядок [Шарыпина, 1994: 20]. Кроме того, оракул стал голосом подсознательного, управляющего поступками героев [Там же], что отсылает к теории бессознательного. Кроме Фрейда и Баховена, на Гофмансталя повлиял немецкий драматург Герхарт Гауптман: в своём эссе «Греческая весна» он считает основной проблемой трагедии мотив «вины и искупления», и эта трактовка стала определяющей в сюжете пьесы Гофмансталя [Там же: 21].

В «Эдипе и Сфинксе» усиливается «мотив роковой обреченности человека» по сравнению с античными образцами [Там же]. Главная тема – «тема роковой беспомощности человека, ставшего игрушкой судьбы, рокового проклятия и непредсказуемой воли богов» [Там же]. Замысел помогают воплотить гнетущая атмосфера, обессиленность героев, ночное время действия, в полумраке, описания места действия и ремарки-психогаммы «создают особый мистический колорит трагедии, призванный подчеркнуть безысходность судьбы человека и его беспомощность» [Там же]. Мотив героев как игрушек в руках судьбы усиливается при помощи введения хора Голосов, «воплощающих в себе идею рока, “голос крови” и родового проклятия» [Там же]. Эдипа влечёт рок, он беспомощен, «все действия Эдипа – поступки лунатика, совершаются как бы во сне», – обусловлены открытыми Фрейдом «влечением к смерти» и «эдиповым комплексом» [Там же: 22].

Тенденция к созданию «трагедии рока», вдохновленной пессимистическими настроениями современности и последними философскими и научными идеями, продолжалась на протяжении всей первой половины XX века и нашла свои отголоски в произведениях постмодернизма. Одними из самых ярких произведений, сходных по проблематике и идейно-тематическому замыслу с пьесой фон Гофмансталя, являются трагедии Жана Кокто («Адская машина») и Андре Жюда («Эдип»).

Таким образом, репрезентация мифа об Эдипе в литературе за два тысячелетия претерпела множество изменений. Можно выделить две стороны, привлекавшие драматургов: политическую (Эдип выступает как тиран или мудрый правитель) и философскую (Эдип трагически подвластен судьбе). В зависимости от времени одна сменяла другую: в античности была важна как политическая, так и философская трактовка истории Эдипа, в XVII – XIX вв. на первый план выходила политическая проблема, в конце XIX – начале XX века – философская, символическая.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Кризис мифологического сознания начал проявляться примерно с VIII – VI вв. до н.э., и тогда миф стал рассматриваться вне ритуала: с возникновением философии мифы получили аллегорические толкования, в литературе стали активно использоваться мифологические сюжеты. На примере мифа об Эдипе можно проследить, как со временем меняется вся его структура и содержание. Так, традиционные для «современной» литературы лейтмотивы отцеубийства и инцеста стали иметь свое значение намного позже создания данного мифа. Большинство ученых считает главной проблемой его первоначального варианта соперничество отца и сына, их битву за власть. Однако изначально мотив противоборства с отцом не носил значения табуированного действия, как и кровосмешительство. Внимание к этим событиям приковывается лишь во время становления древнегреческой трагедии: например, Эсхил вводит детей, рожденных от инцеста, мотив отцовского проклятия. Классический конфликт воли богов и воли человека, знания человека и знания бога, мотивы пророчеств, духовного очищения и др. были развиты Софоклом. Излюбленная драматургами начала XX века мрачная атмосфера трагедии была создана уже Сенекой в Древнем Риме.

Интерес к мифу в литературе снова возник в рационалистическую эпоху Просвещения. Мифология стала служить средством для рассуждений о насущных социально-политических вопросах. Образ Эдипа использовался как пример (пьеса Вольтера «Эдип») или антипример (трагедия Корнеля «Эдип») идеального просвещенного монарха. Такой подход сохранился до эпохи модернизма в XVII – XIX вв., когда авторы вернулись к переосмыслению не только политических, но и философских смыслов мифа. Причинами неомифологизации являются кризис христианской европейской культуры, желание выйти за рамки своего времени, стремление найти стабильную гармоничную опору в беспокойном мире. Обращение к мифу об

Эдипе было обусловлено и научными работами Баховена, Вагнера, Ницше, Фрейда.



## ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ МИФА ОБ ЭДИПЕ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

### 2.1. Переосмысление мифа об Эдипе в западноевропейской драматургии первой половины XX века

Писательский интерес к мифу об Эдипе не угасал на протяжении всего двадцатого века. Как было сказано в первой главе работы, актуализации данного мифа способствовало широкое распространение психоаналитических идей Зигмунда Фрейда, основанных на признании существования бессознательной стороны человеческой психики. Фрейдовская концепция привлекала писателей вниманием к глубинам сознания, приматом внутреннего над внешним, поиском первоэлементов в человеческом поведении и их анализом. Идеи психоаналитиков повлияли на становление направлений сюрреализма, экспрессионизма, методов художественной репрезентации мира в целом. Сюжет истории Эдипа послужил для Фрейда примером выражения тайного желания человека совокупиться с матерью и убить отца.

Но миф об Эдипе заключает в себе не только открытый в психоанализе комплекс. В нём отражен и другой универсальный закон – относительности, ложности удачи, обнаруженный ещё Софоклом в трагедии «Царь Эдип» (именно эта пьеса послужила основой для большинства последующих произведений). Резкие перемены в жизни человека, превращающие его из сильного властителя в слепого изгнанника, приобрели важное значение во время войн, революций, кровавых режимов. В мифе разворачивается и актуальный для пессимистического настроения двадцатого века трагический конфликт между божественным провидением и свободой выбора человека, ставится проблема его бессилия перед всемогущими и всезнающими богами.

В тридцатых годах прошлого века создаются две трагедии, посвященные мифу об Эдипе, – это «Эдип» Андре Жида (1931) и «Адская

машина» Жана Кокто (1932). Несмотря на короткий временной промежуток между их выходом, пьесы существенно отличаются по поэтике и проблематике.

Трагедия Андре Жиды «Эдип» была написана в 1931 году. В это же время на страницах парижской газеты «La Nouvelle revue française» публикуются отрывки из дневниковых записей писателей, в одной из которых прозвучала мысль о причинах возвеличивания пожертвовавшего собой человека. По мнению Жиды, данный поступок становится героическим, поскольку человек отказывается от собственного благополучия во имя счастья других, что впервые было замечено в античных трагедиях: «Мне и двадцати лет не было, когда я постиг удручающую истину: акт самопожертвования настолько возвеличивает жертвующего собой, что жертва его гораздо дороже обходится человечеству, чем гибель тех, ради кого он собою жертвовал. Но не в самоотвержении ли кроется его величие? На всесожжении лучшего зиждется вся античная драма; Ницше прекрасно это понял» (1931) [Жид, 2015: 47]. Миф об Эдипе мог привлечь писателя в первую очередь моментом самонаказания героя, превращения могущественного правителя в слепого скитальца ради спасения своего города от чумы.

Но внимание автора сосредоточено не только на мотивах самоослепления и самоизгнания Эдипа. Жид сохраняет основные смыслы, сюжет и главные мотивы трагедии Софокла «Царь Эдип», дополняя их христианскими и политико-философскими идеями.

Сюжет «Эдипа» представлен реализуется в драме Жиды как постепенное изменение отношения Эдипа к своей судьбе и воле бога – от убежденности в своем успехе и самодостаточности («Благодаря моим рукам я – у вершины счастья» [Жид, 2002б: 175], «Я особенно рад, что обязан всем только себе» [Там же]) до открытия страшной тайны, смирения со своей участью и самопожертвования («Я охотно отдаю себя на заклятие. Я дошел до той черты, за которую не мог перейти, не напав на самого себя» [Там же:

201]). Таким образом, в пьесе репрезентирована открытая Софоклом «парадигма» общего закона относительности, «ложного блеска» удачи любого человека.

А. Жид усиливает конфликт воли человека и воли богов. Эдип считал себя достаточно самостоятельным и сильным, чтобы вступать в противоборство с богами, признавал их вклад только в том, что хотел видеть сам: «Бог – говоришь ты? Я казался себе достаточно сильным, чтобы устоять даже против него. Я хотел от него отвернуться, когда направлялся к сфинксу. Почему? Теперь я понимаю, почему. Я соглашался быть ему покорным, пока он вел меня к славе, но не к преступлению, весь ужас которого он от меня скрыл» [Жид, 2002б: 198]. Но герой оказался бессилён перед судьбой, зависим от её влияния: «Когда еще на свет я не родился, уже был готов капкан, чтоб я в него попался» [Там же: 197].

Согласно видению автора, трагедия Эдипа заключается в его незнании обратной стороны своего успеха и связанной с этим излишней самоуверенности: «Твою уверенность тебе дает незнание прошлого. Твое счастье – слепо. Открой глаза на свое отчаянье. Бог отнял у тебя право на счастье» [Там же: 194]. Главному герою казалось (и хотелось так видеть, как было сказано ранее), что высшие силы ведут его только к удаче («Да, верно, я думал, что бог меня ведет. И я строил на этом уверенность в своем счастье» [Там же: 198]), поэтому осознание правды привело Эдипа в отчаяние, он чувствует себя коварно преданным богами: «Я соглашался быть ему покорным, пока он вел меня к славе, но не к преступлению, весь ужас которого он от меня скрыл. О, низкое предательство божье, тебя нельзя стерпеть!» [Там же]. Однако этим «богом» был сам Эдип, его субъективный разум, ошибочно видевший героя «баловнем» судьбы:

*Эдип. Я долго считал, что некий бог ведет меня.*

*Тирезий. Этот бог был ты сам, – ты сам себя обожествил.*

*Эдип. Ты хочешь мне дать понять, что без этого бога я мог и обойтись?*

Тирезий. *Без этого ложного бога – да, мог, но не без истинного бога, без того, кого ты не хочешь признать, но кто видит каждый шаг, каждую самую тайную мысль, бога, знающего тебя так, как ты сам себя не знаешь.*

Эдип. *Откуда ты взял, что я себя не знаю?*

Тирезий. *Из того, что ты считаешь себя счастливым.* [Жид, 2002б: 192–193].

Из диалога главного героя со жрецом Тирезием следует, что в судьбе Эдипа противостоят две силы: он сам, ведущий себя к своему предназначению («некий бог ведет меня»), и боги, знающие истину жизни Эдипа и влияющие на неё. Он ошибочно считал гордость за свои достижения, ложное ощущение удачи благосклонностью богов.

С заблуждением связывается и образ Сфинкс. Перед раскрытием истины Эдип подчеркивал значимость своей победы над чудовищем: «Если бы я трепетал перед Сфинксом, то не смог бы ему ответить и не был бы теперь царем» [Там же: 179]. Царь считал Сфинкс препятствием к счастью, гордился преодолением данной трудности: «Ибо, поймите меня, дети, каждый из нас в юности встречается в начале пути с чудовищем. Оно ставит перед нами загадку, которая могла бы помешать идти. Но если каждому из нас (у каждого свой сфинкс) задается иной вопрос, <...> единственный ответ – Человек, что этот человек для каждого из нас его «я» [Там же: 192]. В действительности же данная победа привела к исполнению проклятия, установлению новых преград: «И вот опять наконец нового чудовища слышу в себе движенье. Великий рок меня ждет, притаившись в вечерних тенях. [Там же: 194–195].

Так в пьесе реализуется мотив самообмана, преследовавшего Эдипа все двадцать лет. Однако нельзя считать, что самообман полностью поглотил героя. Он пытается освободиться от ослепления гордостью, подозревает, что нечто стоит за его счастливой судьбой: «Меня подстерегает самомнение. И, чтобы избежать его пут, я сначала себя спросил, нет ли тут некоего предопределения, боясь, чтоб голова не закружилась, – как часто о гордость

спотыкались полководцы, и не из последних...» [Жид, 2002б: 175] Но достижения отбрасывают все сомнения в непоколебимом успехе: «Да, если мне иногда удастся поверить в то, что я руководим богами, я только становлюсь скромнее и отношу за их счет свою счастливую судьбу» [Там же].

Ложный успех основывается и на лжи, недомолвках остальных членов царской семьи, что усугубляет положение Эдипа. Креонт намеренно остановил дело поиска убийцы Лайя, чтобы показать, что «и царь может быть убит, как любой человек» [Там же: 180]. Иокаста умышленно отказалась от расследования, чтобы не омрачить воцарение нового правителя: «Иокаста тоже не захотела расследования, учтя, с большим умом, что начало твоего царствования не должно быть омрачено» [Там же]. В тексте в разных вариациях встречается отсылка к её оригинальной реплике из трагедии Софокла «Царь Эдип»: «Не все ль равно? О, полно, не тревожься // И слов пустых не слушай... позабудь...» [Софокл, 1988: 74]: «Успокойся, друг мой! Это древняя история. Не вспоминай о прошлом», «Ты хочешь слишком много знать. Вот мой совет: не мучь себя понапрасну. Живи спокойно» [Жид, 2002б: 181]. Возможно, Иокаста знала об отцеубийстве и инцестуозном характере нового брака и покорила судьбе, но скрывала правду от Эдипа. Не хотел знать истину и сам Эдип, что делает его отчасти виновным в печальном исходе своего правления: «Всякий раз, когда я начинала, ты меня, мой друг, прерывал. «Не говори мне о прошлом, нет! – восклицал ты. – Я не хочу знать ничего» [Там же: 178].

Таким образом, можно сказать, что в пьесе А. Жида «Эдип» реализуется трагедия знания, развитая ещё в первоисточнике Софокла. Главной проблемой античного «Царя Эдипа» является ограниченность человеческого знания перед божественным всеведением. С тем же сталкивается и Эдип Жида: он односторонне воспринимал события в своей жизни, видел в своей судьбе только счастье и везение, основываясь на череде достижений, переносил свое ослепление успехом на провидение богов.

Доказывают это и реплики Тирезия, пытающегося избавить Эдипа от излишней самоуверенности: «Всякое знание, идущее от человека, а не от бога, не стоит ничего» [Жид, 2002б: 192].

В то же время Эдип Жида, как и Эдип Софокла стремится к правде и не страшится её узнать. Несмотря на опасность, он находит в себе силы продолжать поиски убийцы Лайя, отчаянно пытается разгадать тайну своей судьбы: «Нет, нет, я знать хочу! Не ускользай, как тень. Ты мне не ответила. Всей той правды, что может жить в тебе, пока ты мне не откроешь, я тебя не отпущу. Во всем этом есть что-то неясное, что я узнаю любой ценой» [Там же: 195].

Требует внимания поступок Эдипа с выкалыванием глаз и самоизгнанием, отличающийся сложной мотивацией. В традиционной версии Эдипом двигало не только благосостояние народа, но и стыд, желание кары за совершенное им преступление. В драме Жида Эдип тоже наказывает себя за душевную слепоту: «Я покарал эти очи, не сумевшие меня просветить» [Там же: 200]. Становится явным мотив сочетания физической слепоты и духовного просветления: «Как ты, я теперь созерцаю божественный мрак» [Там же]. Эдип слеп, но видит сущность вещей и правду, не скрытую под ложным блеском удачи.

В то же время Эдип выкалывает себе глаза из гордыни, желая бросить очередной вызов жестоким богам: «О, я хотел бы избавиться от этого бога, обволакивающего меня от самого себя! Нечто сверхчеловеческое, героическое меня терзает. Я хотел бы изобрести какую-то новую муку. Придумать сумасшедший жест, который поразит всех, поразит меня самого и богов» [Там же: 198]. Своим поступком он бросает вызов и Тирезию, пытавшемуся донести до царя правду, в чем Эдип видел зависть: «Теперь ты доволен, Тирезий? Ревнуя к моему свету, ты хотел увлечь меня в ночь. <...> Отныне ты не сможешь преследовать меня твоим превосходством слепого» [Там же: 200]. В комментариях к пьесе в Собрании сочинений А. Жида (2002) говорится о том, что в конфликте с богами и Тирезием выражена идея Жида

о раскрепощенном человеке, стремящемся освободиться от религиозных рамок [Жид, 2002б: 461].

Другой своеобразный комментарий к изложенной в трагедии позиции можно найти в притче «Тесей», ставшей духовным завещанием Андре Жида. «Урок «Тесея» – это призыв к человеку совершить свой «жест», не позволяя увлечь себя в лабиринт», необходимость «выделить из всех слышимых им голосов свой собственный голос и не принимать ничьих советов», но глубоко понять какой-либо феномен помогут и другие голоса [Никитин, 2000: 25].

В произведении поднимается также вопрос о том, что является героическим, как проявляется величие героя. Условием героизма, в понимании Андре Жида, является противоборство с высшими силами, судьбой, причем признание своего поражения выше победы. Для Тесея самая важная победа человека – «победа над богами». Единоборство Эдипа со Сфинксом делает победы Тесея предстающими «в чисто человеческом и как бы низшем плане»: «он распрямил Человека перед его загадкой, осмелившись противопоставить его богам» [Жид, 2002а: 411]. В диалоге с Эдипом Тесей недоумевает, как после победы над Сфинксом и противоборстве с богами Эдип смог выколоть себе глаза, а не продолжить борьбу: «как же тогда, почему он принял свое поражение? Разве он не способствовал ему сам, выколов себе глаза?» [Там же]. На что Эдип отвечает, поясняя свой завершительный жест: «в этом поступке, неосмотрительном, жестоком, было, быть может, ещё и другое: неведомо какая тайная нужда испытать до конца свою боль и исполнить некое героическое предназначение <...> Я считаю, что именно в страдании проявляется величие героя и для него нет доблести выше, чем пасть его жертвой, снискав тем признание небес и обезоружив мстительных богов» [Там же: 414]. Эдип не только покоряется року, испытывая свою несчастную судьбу до конца, но и побеждает богов, стойко принимая этот вызов.

Вместе с тем, Эдип наказывает себя ради избавления своего народа от чумы: «...Кто бы они ни были – это люди. Мне сладостно ценой своих

страданий им дать счастье» [Жид, 2002б: 202]. Несмотря на призывы Тирезия позаботиться именно о своем спасении и покаяться («Не о счастье их нужно думать, но о спасении» [Там же]), Эдип выбирает счастье народа («Ну, объясняй это сам народу» [Там же]).

В силу своих убеждений Андре Жид создает в лице Эдипа образ идеального правителя. Герой справедлив, стремится к равенству и всеобщей свободе: «Пусть не будет в словах твоих чванства, которого ты постоянно стремишься в жизни избежать» [Там же: 175], «О том, что может помочь народной скорби, должен узнать народ, не только я» [Там же: 177], «Я рисую себе гораздо позднее землю, заселенную людьми, не знающими рабства» [Там же: 191]. Тяга к справедливости толкает его и на уход из дома родителей, отказ от наследия престола: «Передачу прав ненавижу и не стану пользоваться ничем, чего я сам не заслужил» [Там же: 186].

С другой стороны, отношение самого народа к царю неоднозначно. Хор укоряет героя за игнорирование потребностей жителей, за отказ к ним прислушиваться: «В том, что ты счастлив, хотя об этом и говоришь слишком много, – никто не сомневается. Но мы – несчастливы, мы – твой народ. Мы, Эдип, твой народ, и мы несчастны» [Там же: 176]. После открытия правды народ хочет изгнать правителя из Фив, отрекается от него: «Эдип, ты, себя считавший счастливым, но спавший на ложе мерзости, о, если б нам никогда тебя не знать! Ты нас освободил от сфинкса. Это так. Но твое презренье к богам нам стоит несчастий и бед, и сделанное тобой добро их не покрывает» [Там же: 199]. После самонаказания царя хор просит Эдипа остаться, благодарит за спасение от сфинкса: «Останься с нами, Эдип! Тебе будет хорошо, увидишь. Вспомни, что когда-то ты нам оказал большие услуги. И если твой грех вызвал гнев богов против нас, ты за него отплатил собою. Вспомни о твоих фиванцах, о твоём народе» [Там же: 203], но он решает уйти навсегда. Любовь Эдипа к своему народу и готовность пожертвовать собой ради него реабилитирует правителя в глазах жителей города.



В эпизоде самонаказания осмысливается категория героического, представленная в греческих трагедиях, о которых ранее писал автор. Эдип не только падает с пьедестала и лишается своего счастья, но и добровольно отказывается от него ради благополучия народа.

Есть мнение и о том, что уход Эдипа из Фив («Отныне без приюта, без отчизны...») – символ освобождения, раскрепощения Эдипа [Жид, 2002б: 461].

В драме Жиды новое воплощение получает образ высшей, божественной силы: языческая вера героев подвергается христианизации. Вместо множества богов, к которым обращались герои античной трагедии, в большинстве случаев упоминается один бог, имеющий большое сходство с христианским: он абстрактен (нет никакого внешнего проявления в отличие от Аполлона, напрямую говорящего с героями «Царя Эдипа»), должен вызывать трепет даже у сильнейших («Чем храбрее воин перед лицом людей, тем более его трепет угоден богу» [Там же: 179]), ждет покаяния каждого, что является единственным условием избавления от греха («Раскайся! Приди к богу, он ждет. Твой грех будет прощен» [Там же: 197]), любовь к нему – «светлое блаженство, рожденное смирением, а не гордостью», согласие с ним – обретение себя («Один он может примирить тебя с самим собою и смыть с тебя твой грех» [Там же]).

Приверженцами окологреческой религии являются Тирезий и Антигона. Жрец одет как монах, налагает епитимьи, читает проповеди. Антигона противопоставлена своей семье сильной богобоязненностью, служит в храме, пытается привить родственникам религиозные принципы (например, запрещает Исмене играть и веселиться). Однако она оставляет служение в храме ради сопровождения отца в пути, несмотря на наставления Тирезия: «Я обета не нарушу. Освободившись от тебя, Тирезий, я богу останусь верной. Мне кажется даже, я лучше буду ему служить, уйдя с отцом, чем оставаясь с тобою. До сих пор ты говорил мне о боге, но еще благоговейней буду я ныне внимать поучениям разума и сердца моего» [Жид,

2002б: 201]. Кроме того, Антигона единственная оправдывает Эдипа: «Отец совершил свой грех по неведению». Важно отметить, что Эдип сам выбирает свою дочь в качестве спутницы: «Ты – единственная из моих детей, в которой я себя признать хотел бы и кому доверяю. Антигона чистейшая, я дам отныне себя вести только тебе» [Там же: 202]. В античной же трагедии Антигона не была заявлена как действующее лицо, нет упоминаний о том, что она последовала за отцом, хоть и сопровождает его в «Эдипе в Колоне». Большинство авторов, репрезентировавших миф, предпочитали развивать данный сюжетный элемент самостоятельно.

Христианские мотивы совмещены с языческими: остается важной роль оракулов (в христианстве предсказания считаются грехом), жертвоприношения сопряжены с молитвами, Антигона мечтает стать весталкой, Тирезий, несмотря на сходство с христианскими священниками, является жрецом. Драматург наполняет внешние языческие традиции философией христианства.

Важно отметить, что современное мышление изменило само поведение героев: Эдипу свойственна саморефлексия, он самостоятельно рассуждает о своей жизни, судьбе, своём характере. В древнегреческих версиях герой не анализировал случившееся с ним глубоко. Он испытывает стыд, клянет судьбу, но не осмысливает происходящее с ним. Для сравнения: «Горе! Горе! Увы! О, несчастье мое! // О, куда ж я бедою своей заведен // И куда мой уносится голос? // Ты привел меня, Рок мой, куда?» [Софокл, 1988: 85]. Эдип Жида проводит параллели между событиями в своей жизни, делает умозаключения: «О, страшная награда за разгадку! Как? Вот что таилось по ту сторону Сфинкса! А я-то радовался, что родителей не знаю» [Жид, 2002б: 197], «Все, все не так, как раньше мне казалось. Ведь я был сыном царя, и, чтобы царствовать, я мог не убивать, лишь подождать» [Там же].

Восприятие человека нового времени не позволяет Эдипу и испытывать раскаяние в совершенном, так как оно было предначертано: «Я восхищаюсь этим предложением раскаяться, идущим от тебя, когда именно

ты считаешь, что боги нас ведут и что избрать судьбу было не в моей власти» [Жид, 2002б: 2001]. Как отмечает В.Н. Ярхо, древние греки оценивали деяния «не по субъективным намерениям, а по намеренному результату» [Ярхо, 1988: 18].

Из современности также привнесен мотив бессознательного, проявляющегося в действиях Эдипа: «Я действую по интуиции». Фрейдистский психоанализ определяет размышления героев о снах (однако мотив снов в полной мере не развит):

Полиник. *То есть я бы не знал о том, что думаю. Есть множество вещей, о которых мы думаем, об этом не зная.*

Этеокл. *Из этого состоят наши сны* [Там же: 190].

Под влиянием идей Фрейда репрезентируется мотив инцеста. Присутствуют намеки на эдипов комплекс: «я, матери родной не знавший, люблю её как сын и муж вдвойне». Вводится и «наследственная» склонность к инцесту: сыновья Полиник и Этеокл испытывают влечение к их сестрам Исмене и Антигоне.

Полиник: *Жениться на сестре запрещено?*

Антигона: *Да, конечно, и богом, и людьми.*

Полиник: *Если бы я мог жениться на тебе совсем, я, кажется бы, дал тебе вести себя к этому богу* [Там же: 187].

<...>

Этеокл: <...> *я ищу слов, разрешающих мне спать с Исменой.*

Полиник: *если ты найдешь, скажи мне, тогда...* [Там же: 189]

Андре Жиду удалось совместить в трагедии древние смыслы и собственные воззрения, христианство и язычество, античность и современность, тем самым создав не просто псевдоантичную пьесу в подражание Софоклу, а актуальную для современников драму, в которой поднимаются острые политические и философские проблемы.

Годом позже вышла трагедия с другой оригинальной трактовкой мифа – пьеса Жана Кокто «Адская машина».

Поэт и писатель начал обращаться к пьесам с 1920-х годов. Большой интерес у Кокто вызывали древнегреческие мифологические сюжеты, и во французской драматургии двадцатого века именно он первым выразил философские проблемы через античный театр. Одним из первых опытов создания мифологической драмы стала пьеса «Антигона» (1922) – адаптация трагедии Софокла в прозе. Кокто хотел «оживить» древнегреческую трагедию и привнести в нее современный ритм. По мнению С. М. Дубровиной, драматург стремился не пересказать миф об Антигоне или Эдипе в своих первых античных трагедиях, а возродить Древнюю Грецию, миф о ней [Дубровина, 2001: 2]. Смысл трагедии заключается в «прославлении человека, его духовного величия и красоты» [Левбарг, 1985: 63]. Литературно обработана в контексте современности и другая трагедия Софокла – «Царь Эдип», которая затем легла в основу оперы-оратории И. Стравинского (1927).

Другая пьеса на основе мифа об Эдипе – «Адская машина» (1932) – создается в момент экономического кризиса, массовых рабочих движений, военной угрозы со стороны Германии. Многие драматурги-современники Кокто (например, Ромен Роллан, Жан-Ришар Блок, Поль Рейналь) ставили революционные националистические пьесы, но он стремился сохранить независимость от политики [Левбарг, 1985: 65]. Как утверждает С. Н. Дубровина, «Адская машина» является продолжением творческих исканий автора в плане новых выразительных средств для поэзии театра [Дубровина, 2001: 3]. Основой пьесы послужило собственное воображение драматурга, в отличие от «Царя Эдипа», являвшегося адаптацией шедевра Софокла [Там же].

«Адская машина» основана на софокловском тексте, но автор значительно модернизирует сюжетные элементы, композицию, вводит новые мотивы и образы. Обостряется классический конфликт воли богов и воли человека, что делает пьесу Кокто трагедией рока. Судьба и боги становятся более зловещими и жестокими – это адская машина, действующая

разрушительно. Авторский голос в обращении к зрителям говорит: «Богам свойственно наслаждаться собой, их жертва должна упасть с большой высоты» [Cocteau, 1967: 7] – боги получают удовольствие от бед смертных людей, согласно мнению драматурга. Кокто в обращении к зрителям представляет волю богов в качестве главного двигателя сюжета: «Зритель, эта машина перед тобой завелась на такую высокую мощь, что её пружина медленно раскрутит весь путь человеческой жизни. Это одна из самых идеальных конструкций, созданная адскими богами для математически точного разрушения смертного» [Там же]. Становится явной двойственность удачи: «Великая фиванская чума, похоже, первой омрачила пресловутую удачу Эдипа, поскольку боги, запуская адскую машину, пожелали, чтобы все неудачи принимали вид удачи» (пер. Н. В. Бунтман) [Кокто, 2002: 112].

Пьеса открывается монологом *Голоса*, который «играл» сам Кокто в оригинальной постановке. Сразу предрекается судьба Эдипа: «Он убьет своего отца. Он женится на своей матери» [Cocteau, 1967: 7] – предположительно, это слова оракула, сказанные родителями главного героя. Далее следует пролог, в который включена краткая предыстория событий, происходящих на сцене – в трагедии Софокла предшествующие моменты биографии Эдипа узнаются из диалогов и партий хора. Те события, которые развиваются в пьесе Софокла, отображены у Кокто только в последнем действии и не развернуты: внимание автора в первую очередь сосредоточено на обстоятельствах, предшествующих правлению Эдипа, и следующем за ними разоблачении семнадцать лет спустя. Основным импульсом к поиску правды становится не столько необходимость наказать убийцу Лаия, сколько известие о смерти Полиба и Мeroпы: драматург не описывает долгие попытки Эдипа найти преступника, а начинает действие с прихода вестника из Коринфа. Классическая концовка тоже претерпела незначительные изменения: кроме Антигоны, к скитаниям Эдипа присоединяется призрак Иокасты, который представляется только матерью, а не женой: «Твоя жена

умерла, повесилась. Я твоя мать. Твоя мама, которая пришла помочь тебе...» [Cocteau, 1967: 120].

Жан Кокто вводит новых персонажей: стражников фиванской крепости, призрак Лая, Анубиса и Немезиду, простых жителей города (пьяница, матрона с детьми) – реплики каждого из них способствуют созданию определенной атмосферы, комической (матрона, командир стражников) или угнетающей (солдат, пьяница, кричащий во время брачной ночи Эдипа и Иокасты: «Твой муж слишком молод для тебя» [Там же: 105]). Некоторые сообщают о надвигающейся трагедии (Анубис, Немезида, призрак Лая). Как и в трагедии Андре Жида, отдельная роль отводится дочери Эдипа Антигоне: именно Антигона, а не слуга, как в версии Софокла, сообщает о смерти матери и ослеплении отца, вместе с Эдипом героиня уходит из Фив, хотя у Софокла она остается под присмотром Креонта.

Вводится линия Иокаста – Тирезий. Ясновидящий в «Адской машине» приближен ко двору, имеет ласковое прозвище «Зизи», постоянно находится с Иокастой, выступая как её наставник и отец: «Ты меня не понимаешь, дорогая. Я старый слепой человек. Я только хочу поклоняться тебе и за тобой присматривать» [Там же: 23]. В то же время народ считает его шарлатаном, пользующимся доверием Иокасты: «Она ему сны свои рассказывает, спрашивает, с правой ноги ходить или с левой; а он её за нос водит, прогибается перед братом её» [Там же: 20]. Таким образом, в трагедию вводится комический персонаж паразит – патетика античной трагедии снижается.

Несмотря на то что пьеса написана по античным мотивам, в нее введены аллюзии на литературные тексты разных эпох. Например, Эдип при встрече со Сфинкс сравнивается с Зигфридом из «Песни о Нибелунгах»: «Эдип устремился вперед, как молодой Зигфрид» [Там же: 8]. Вводится мотив призрака, вдохновленный «Гамлетом» Уильяма Шекспира. Как и в последней трагедии, двое стражников у крепостной стены замечают призрак царя Лая. Он предупреждает о приходе Эдипа в Фивы, но не находит ответа,

никто его не слышит, его словам не верят. Чувствует появление призрака только его жена Иокаста: «Я чувствую там... что Лай страдает и хочет пожаловаться» [Cocteau, 1967: 23]. Но и она ничего не заметила, когда Лай пытался её позвать. Образ призрака можно толковать как символ приближающейся смерти, беды, трагедии: в «Гамлете» смерть – «естественный спутник действия» [Аникст, 1963], сопровождающий каждую сюжетную линию. В мифе об Эдипе гибнет от чумы фиванский народ, кончают жизнь самоубийством Иокаста и Антигона, убивают друг друга Этеокл и Полиник. По утверждению А.В. Клименка, сюжет пьесы основан на столкновении автора с «неведомым», со смертью, с потусторонним. Смерть, как у Шекспира, тоже является «ядром сюжета» [Клименок, 2014: 34]. Со смертью также связан появившийся Анубис, преследующий Эдипа во сне. В тот момент, когда умирает Иокаста, Тирезий произносит следующие слова: «Она отдыхает...» [Cocteau, 1967: 113]. Лишь смерть смогла успокоить Иокасту, вечно находящуюся «на грани нервного срыва». Мертвая царица тоже становится призраком, появляется в этом облики перед слепым Эдипом, однако этот мотив перестает нести в себе негативный смысл – для Эдипа призрак Иокасты становится оберегающим спутником: «Я твоя мать, пришедшая помочь тебе» [Там же: 120].

Концентрируется внимание на влечении матери к сыну – Кокто разными способами обыгрывает тему инцеста. К примеру, узнав о призраке, Иокаста с Тирезием направляются к солдатам. Иокаста подозревает, что молодой солдат является ее сыном, и влюбляется в него: «Определенно его возраста! Ему должно быть столько же... Он выглядит великолепно! Подойди поближе. Погляди, Зизи, какие мускулы! Вот это колени! Он бы выглядел так же...» [Там же: 31]. В её словах есть отсылка к будущей судьбе Эдипа: «Если бы у меня был сын, он бы был красив, храбр, он бы разгадал загадку и убил Сфинкса. Он бы вернулся победителем» [Там же: 36]. После свадьбы Иокаста замечает шрамы на ногах Эдипа, догадывается о его настоящей судьбе, но обманывает мужа и сына, говоря о том, что у её

молочной сестры был ребенок, и зловещее предсказание было дано только этой девушке. С точки зрения Жана Кокто, царица решила покориться судьбе и намеренно пойти на кровосмешение.

Данный мотив раскрывается и через апелляции к психоанализу Зигмунда Фрейда. Например, в реплике Иокасты, готовой выйти замуж за сына, присутствует аллюзия на Эдипов комплекс: «Маленькие мальчики всегда говорят: «Я хочу вырасти, потому что смогу жениться на матери» (Зигмунда Фрейда) [Там же: 37].

Развивается мысль о связи между инцестом и сном, высказанная Фрейдом: «Сновидение о половой связи с матерью наблюдается <...> у многих людей, сообщающих о нем с возмущением и удивлением. Оно и составляет, несомненно, ключ к трагедии и находится в соответствии со сновидением о смерти отца» [Фрейд, 2015: 196]. Важно отметить, что психоаналитик заметил смысл сна как бессознательной правды в реплике Иокасты из трагедии Софокла: «И с матерью супружества не бойся // Во сне нередко видят люди, будто // Спят с матерью; но эти сны – пустое, // Потом опять живет беззаботно» [Софокл, 1988: 70].

В третьем действии, «Брачная ночь», описывается безуспешная попытка Эдипа и Иокасты бодрствовать. В это время Эдипу снится его приемная мать и в полудреме он принимает за нее биологическую мать – Иокасту:

*Эдип (по-прежнему в сонном состоянии): Да, моя любимая маленькая мать...*

*Иокаста (передразнивая его): «Да, моя любимая маленькая мать...»  
Что за ребенок! Он принял меня за свою мать! [Cocteau, 1967: 100].*

Жене Эдипа снится один и тот же символический сон, предсказывающий её судьбу: «Я стою ночью, укачиваю какую-то колыбель. Внезапно эта колыбель становится липкой массой, которой я боюсь, но я решаюсь не отделяться от неё. Ужасно! Это будет моя смерть» [Там же: 24]. Колыбель в целом является символом инцеста в трагедии: кровать



маленького Эдипа стоит в комнате Иокасты даже после повторного замужества царицы. Глядя на колыбель, Эдип произносит двусмысленную фразу: «...это будет колыбель моей удачи» [Cocteau, 1967: 80].

Для Кокто сон тоже связан с правдой и психоанализом: «Сон учит нас горечи знать предел своих возможностей. После опытов Нерваля, Дюкасса, Рембо изучение механизмов сна нередко давало поэту возможность преодолеть свою ограниченность, устроить наш мир иначе, чем вынуждает здравый смысл, нарушить порядок вещей, навязанный разумом – короче, соорудить для поэзии более лёгкую и скорую новую колесницу» [Кокто; цит. по: Клименок, 2014: 34].

Многие герои «Адской машины» находятся в отчаянии, не могут спать: «Они не могут спать, поэтому танцуют» [Cocteau, 1967: 8], «Нет, Зизи, я не сплю. Сфинкс и убийца Лая вывели меня из себя» [Там же: 23]. Во сне Эдипа преследует Анубис, угрожающий смертью. Эдип не хочет спать, правда его пугает: «Усталость и сонливость погружают нас в состояние неопределенного ужаса» [Там же: 107].

Отсутствие сна связано с общим подавленным состоянием героем. Действующие лица, включая мифических существ и богов, находятся на грани нервного срыва, страдают от усталости: Иокаста («Из-за Сфинкс и убийства Лая я на грани нервного срыва» [Там же: 23]), Сфинкс («Я не могу! Я не могу и не буду спрашивать этого молодого человека!» [Там же: 71]), Немезида («Бедное, бедное, бедное человечество! Я больше не могу это терпеть, Анубис... Я не могу дышать. Давай покинем Землю» [Там же: 75]). Эдип назван Иокастой сумасшедшим: «Ты сошел с ума, любимый, почему?» [Там же: 90], «Ты сошел с ума, дорогой <...>» [Там же]. Сама царица считается сумасшедшей: «Царица – женщина хорошая, но вообще-то её не любят. Она, – говорят, – немного того...» [Там же: 20]. Большинство диалогов можно назвать истеричными, герои постоянно вступают в перепалки, не слышат друг друга:

*Тирезий: Что это?*

*Иокаста: Это твоя нога, Зизи! Ты ходишь по моему шарфу.*

*Тирезий: Прости меня...*

*Иокаста: А! Он прошелся по нему! Но не ты меня раздражаешь, а шарф! Я окружена вещами, которые ненавидят меня! <...>*

*Тирезий: Посмотри, в каком состоянии твои нервы.*

*Иокаста: И в чем польза твоего третьего глаза, я должна знать? Ты нашел Сфинкса? Ты нашел убийцу Лая? Ты успокоил людей? Охрана приставлена к моей двери, и я оставлена наедине с вещами, которые ненавидят меня, которые хотят моей смерти! [Cocteau, 1967: 22–23].*

Постоянная тревога, предположительно, возникает из-за ударов богов, действия «адской машины».

Репрезентируется в пьесе Кокто и взаимосвязь между слепотой и мудростью, слепотой и наказанием: «Мои мирские глаза ушли в пользу внутреннего, у которого есть и другие предназначения, помимо счёта шагов». Когда Эдип начинает оскорблять Тирезию, ему [Эдипу] начинает жечь глаза: «я ожидаю, что ты дойдешь до такой точки, когда боги пожелают вечную темноту или накажут тебя за наглость» [Там же: 88] После извинений Эдип прозревает опять. После того как Эдип самоослепляет себя, он начинает видеть умершую Иокасту, которая сопровождает его с Антигоной в изгнании – «Ты можешь меня видеть, потому что ты слеп; другие меня не видят» [Там же: 119]. Иокаста и Антигона считают ступеньки, как Иокаста когда-то считала Тирезию. Возможно, это путь к новой жизни для Эдипа. Таким образом, сон и слепота взаимосвязаны между собой – это пути к правде.

Эдип до последнего не верит в совершившееся, обвиняет во всем других, не размышляет о содеянном: «Тот путник, должно быть, был моим отцом. «Небеса, мой отец!» Но инцест не будет так легко разгадан, господа» [Там же: 112], «Ты заставил поверить мою бедную Иокасту в то, что я убийца Лая!» [Там же: 115]. Понимание ситуации наступает после ослепления: «Я принимаю это, Тирезий... Я принимаю. Помнишь, восемнадцать лет назад я увидел в твоих глазах, что должен сам ослепнуть, но не понимал этого?»

Теперь я прекрасно всё вижу, Тирезий, но это боль... Страдаю... Путь будет сложен» [Cocteau, 1967: 118].

В отличие от Эдипа из трагедии Андре Жида, Эдип Жана Кокто ослепляет себя не ради героического подвига, а из-за осознания удара судьбы, мысли, что совершена роковая ошибка: «Я убил того, кого не должен был убивать. Я женился на той, на которой не должен был жениться. Я оставил после себя то, что не должен был. Все теперь ясно...» [Там же: 117].

Жан Кокто вводит и собственные символы. Большую роль играет символика чисел, ранее не встречавшаяся ни в одной из пьес, основанных на мифе об Эдипе. Иокаста считает ступеньки («туда... туда... туда...четыре, пять, шесть, семь...» [Там же: 22]), Сфинкс приказывает Эдипу считать до пятидесяти, называется точный возраст некоторых персонажей. Числа появляются, когда говорится о богах, судьбе, предсказаниях. Числа можно толковать как отсчет времени до поворотов судьбы, до смерти, как принцип действия «адской машины» («математически точное разрушение»):

*Эдип: Я должен считать до пятидесяти: раз, два, три <...>*

*Анубис: И Анубис рванется вперед, откроет свою волчью пасть!* [Там же: 22].

Другой авторский символ – передвижное зеркало в человеческий рост, стоящее в комнате Иокасты: «во время звучания реплик Иокаста подходит к зеркалу. Она не видит себя в предрассветной темноте. Берет зеркало за опоры и отодвигает от стены. Само зеркало не исчезает со сцены. Иокаста тащит раму, пытается поймать немного света, оглядывается на спящего Эдипа. Она аккуратно ставит предмет мебели на передний план напротив будки суфлера, и таким образом зрители становятся её зеркалом. Иокаста видит себя в полном росте» [Там же: 106–107]. Кокто не раз обращался к данному символу в своих фильмах («Кровь поэта», «Орфей»), вкладывая в него значение портала в потусторонний мир, «более глубокую» реальность [Betz-Bornstain и др., 2017: 115].

Некоторые элементы указывают на предстоящие события, связывая их воедино. Пьеса насыщена различными зловещими символами. Тирезий постоянно наступает на шарф Иокасты – намек на то, как умрет Иокаста: «Я окружена вещами, которые ненавидят меня! Целый день этот шарф меня душит» [Cocteau, 1967: 22]. Возникает также предзнаменование самоослепления Эдипа: «Представь, я собираюсь оставить эту брошь во дворце, где запросто воткнется кому-нибудь в глаз?» [Там же: 38]. Есть и намек на убийство Лая Эдипом: «Я чувствую вещи. Я чувствую вещи лучше вас всех (*Указывает на живот*) Я их чувствую здесь! Каждый ли камень был перевернут в поисках убийц Лая?» [Там же: 23].

В трагедии Кокто переосмысляются этические основы древнего мифа. В преддверии Второй мировой войны звучат антимилитаристские мысли: «Мало что смешного в войне, но ты представляешь, как забавно бороться с незнакомым врагом? Нам начинают надоедать все эти оракулы, счастливые смерти и матери-героини» [Там же: 11]. Сфинкс устала от убийств и жалуется Анубису, хочет сбежать: «С меня достаточно убийств, достаточно нести смерть» [Там же: 44]. Для чудовища становится ужасным убивать. Ей надоело постоянно выполнять волю богов: «Почему мы должны всегда действовать без цели, без объяснений, без понимания?» [Там же].

Иногда присутствует ирония над чудесами, мифологией, ясновидящими. Иокаста не понимает пользы ясновидения: «В чем смысл быть провидцем? Почему, ведь ты даже не знаешь, где ступеньки. Я могу сломать ногу! Это будет твоя вина, Зизи, твоя вина, как всегда» [Там же: 21], «И какая польза от твоего третьего глаза, я должна знать! Ты нашел Сфинкс? Ты нашел убийц Лая? Ты успокоил людей?» [Там же: 23]. Иронически переосмыляется мифология: «Почему, например, ты должен иметь собачью голову, Анубис? Почему бог мертвых в том облики, которое ему дали доверчивые люди? Почему у нас в Греции должен быть египетский бог и почему у него собачья голова?» [Там же: 44].

Подвиг Эдипа умалется. При встрече со Сфинкс в другом облики Эдип спрашивает о том, как она выглядит – традиционный комический прием. Более того, возникает любовная линия между Сфинкс и Эдипом, причем спланированная заранее: «Слушай. Это мое секретное желание, и эти обстоятельства помогли бы мне взойти на пьедестал в последний раз. Юноша заберется на холм, и я в него влюблюсь» [Cocteau, 1967: 53], – данная ситуация усиливает атмосферу роковой предопределенности. Сфинга и Иокаста отождествляются: Сфинкс выступает как невеста, задающая загадку женихам, а Эдип женится на Иокасте, потому что «проникновение в интеллектуальную тайну загадки необходимо для того, чтобы могло состояться проникновение в запретную плотскую тайну» [Аверинцев, 1972: 98]. Образ Сфинкс как невесты подчеркивается тем, что сначала существо предстает перед Эдипом в образе девушки в белом платье. Делается акцент на тщеславии и честолюбии Эдипа – в диалоге со Сфинкс Эдип признается, что мечтает о славе: «Мне нравятся столпотворения, фанфары, развевающиеся знамена, пальмовые ветви, солнце, золото и пурпур, счастье, удача – вот жизнь!» [Cocteau, 1967: 57]. В итоге уставшая от зла Сфинкс сама даёт Эдипу разгадку. Эдип собирается играть в героя: «Я должен выглядеть как тот актер, которого я видел в Коринфе, игравший часть, когда царь тащит тело своего сына. Его поза была напыщенной, и никто не пошевелился» [Там же: 78].

Комические сцены и приемы позволяют назвать «Адскую машину» трагикомедией. Зачастую диалоги персонажей комичны и бессмысленны:

*Эдип: О! Прошу прощения...*

*Сфинкс: Я вас испугал.*

*Эдип: Ладно... нет... Я замечтался, прошел много миль, и внезапно передо мной...*

*Сфинкс: Ты принял меня за животное.*

*Эдип: Почти.*

*Сфинкс: Почти? Сфинкс – это почти животное.*

*Эдип: Да, я знаю.*

*Сфинкс: Ты признаешь, что принял меня за Сфинкса. Спасибо.*

*Эдип: Ох! Я вскоре признал свою ошибку* [Cocteau, 1967: 54].

Самый распространенный комический прием – ситуация, когда герой не замечает того, что ищет. Скрытая правда проявляется не только в трагическом, но и в комическом. Сфинкс, перевоплощенную в девушку, часто не узнают и говорят о ней в её же присутствии. Например, встретившаяся на пути Матрона рассказывает существу, что её старший сын погиб от рук Сфинкс. Младший сын женщины в это время спрашивает, как выглядит чудовище. Сфинкс расспрашивает о ней самой и Эдип. Тирезия и Иокасту не пропускают стражники. Они не узнают царицу, ссылаясь на то, что Иокаста в реальности выглядит старше, чем на монете: «я не вижу связи между царицей, которая довольна молода, и этой матроной» [Там же: 26].

Стоит отметить своеобразный стиль авторских ремарок, присущий современности. Он более свободен, не патетичен, язык насыщен экспрессивными средствами, оценками автора: «На сцене представлена комната Иокасты, красная, как лавочка мясника среди городских домов» [Там же: 77] – красный обычно толкуется как победа, в том числе в сексуальном плане, но сравнение комнаты Иокасты с «лавочкой мясника» понижает пафос описания. Включены вопросно-ответная конструкция, комментарии: «Происходит встреча. Что за характер у этой встречи? Загадка. Действительно, Эдип входит в Фивы как победитель, он женится на царице. Инцест!» [Там же: 8]. Кроме того, современный драматург открыто выражает свою авторскую позицию как через ремарки, так и через введение самого себя непосредственно в сюжет (через Голос), сокращая дистанцию между автором и произведением.

Из проведенного анализа следует, что авторы пьес, основанных на мифологическом сюжете о царе Эдипе, стараются следовать рамкам традиции античной трагедии в плане конфликта, основных сюжетных элементов, мотивов и образов, при этом переосмысляя их в соответствии с

актуальными политическими, философскими, религиозными, научными тенденциями. Сохраняются противоборство судьбы и человека (которое также выражается в столкновении Эдипа и Тирезия как желания свободы и религии), мотивы относительности счастья, слепоты как духовного прозрения, инцеста (представленного сквозь призму фрейдистского психоанализа), изгнания. Остается прежней основная фабула мифа: Эдип покидает дом родителей, убивает Лая, побеждает Сфинкс и покоряет Фивы, по неведению женится на собственной матери и заводит с ней детей, спустя двадцать лет Аполлон обрушивает проклятие на город за преступления Эдипа и т.д.

Но трагедии отличаются своей стилистикой, смысловой направленностью. Во-первых, Андре Жид не изменяет трагический пафос трагедии, добавляет минимум иронии, в то время как пьеса Жана Кокто, скорее, является трагикомедией с элементами абсурда, юмора, сатиры. Одновременно Кокто в духе мифологических трагедий Г. фон Гофманстала усиливает мрачность атмосферы драмы, рисует героев нервными и отчаявшимися, внедряет роковые символы. В центре внимания Жида находится традиционная проблема ограниченности знания человека, в то время как для Кокто важен трагизм человека, находящегося во власти судьбы. Андре Жид также глубоко развивает тему свободы личности, её самостоятельности, поднимает вопрос о смысле самоотвержения.

Разнятся и взгляды авторов на образ Эдипа. Одной из главных черт героя, представленного в произведениях, является гордыня, но изображается она с противоположных точек зрения: Эдип Жида доволен своими достижениями, своей независимостью, готов бороться с богами до последнего, но Эдип Кокто честолюбив, мечтает о славе, что снижает его героический облик.

Наконец, переосмысливается подвиг Эдипа. Герой «Эдипа» выкалывает себе глаза и уходит из города, чтобы бросить вызов богам, а также спасти фиванцев. Персонаж «Адской машины» делает это из чувства отчаяния,

ужаса перед своими деяниями. Но объединяет их нетерпимость ко лжи, нежелание жить в заблуждении.

## 2.2. Модернизация мифа об Эдипе в западноевропейской драматургии второй половины XX века

Миф об Эдипе не остался незамеченным и в драматургии второй половины XX в. В начале восьмидесятых годов вышли две экспериментальные пьесы с обновленным видением мифа. В это время набирает оборот направление постмодернизма, которое характеризуется деконструкцией феноменов культуры, иронической насмешкой над ними. Кроме того, для постмодернистских произведений характерен открытый хронотоп, интертекстуальность, эклектика на всех уровнях текста.

Одним из примеров постмодернистской драмы является пьеса кинорежиссера, драматурга и актера Стивена Беркоффа «Грек», которая впервые была поставлена в 1980 году в лондонском театре Халф Мун. В целом, драматургическое творчество Беркоффа относят к британскому движению нового театра под названием «in-yer-face theatre» (дословно: «театр вам-в-лицо») [Sierz, 2001:13]. Театральный критик Алекс Сиерц характеризует пьесы драматурга следующим образом: «Язык обычно пошлый, персонажи говорят бессмыслицу, снимают одежду, занимаются сексом, унижают друг друга, испытывают негативные эмоции, резко становятся жестокими» [Там же]. Большую часть этих черт можно встретить и в «Греке».

Замыслом драмы является стремление автора показать жизнь простого человека в условиях полного морального разложения общества. Как говорит сам автор в предисловии к своему произведению, главный герой пытается оказать сопротивление деградации воодушевленностью и любовью: «Эдип увидел город, охваченный чумой, и добился его излечения путем избавления от центра зла – Сфинкса. Эдди ищет подтверждение собственных ценностей



и привносит новый порядок вещей с его мечтами и жизненной энергией. Страсть Эдди к жизни вдохновлена любовью к женщине и омерзением к деградирующей среде, которую он унаследовал. Если Эдди – воин, поднимающий пламенный меч куда бы ни пошел, нападающий на всё, что для него грязно, в то же время у него сердце простого молодого человека, который, как и многие, кого я знаю, найдет себя. Эта драма также любовная история» [Verkoff, 2000: 96].

Действие «Грека» переносится в Англию конца 70-х годов, в спальный район «Тафнелл Парк» (современная версия Коринфа) – «место более вымышленное, чем реальное, собирательный образ вымирающих зон военных действий, в которые превратились некоторые районы Лондона. Тафнелл Парк – просто слово для игры, как, например, Ист Чим для наших комиков, так что никакой попытки оскорбить местных жителей» [Там же]. Таким образом, автор экспериментирует с хронотопом мифа, чтобы актуализировать его социально-политическую проблематику.

Герои античного мифа, соответственно, превращаются в обычных англичан. Эдиповы приемные родители Тэд и Дина, прототипами которых стали Полиб и Мeroпа, являются простыми «кокни», говорящими на просторечном английском с акцентом, активно употребляющими в своей речи ненормативную лексику. В качестве развлечений они постоянно смотрят телевизор, читают газету «DailyMirror» (слияние названий главных желтых газет Великобритании – «DailyMail» и «Mirror») обсуждают политику. Вводится новый персонаж сестры Дорин – родной дочери Тэда и Дины. Современный Эдип носит имя Эдди, в начале пьесы ему, как и античному герою, двадцать лет. Главного героя угнетает косное, порочное английское общество, и большинство его реплик состоят из порицания окружения и порядков: «это выгребная яма, правда... помойка с проститутками, подпирающими углы пабов, где собираются старые му\*аки... скучные придурки, которые копят на Рождество в клубах... моя мама так делала... копишь весь год на её отстойную рождественскую вечеринку со

старыми пьяными родственниками в кардиганах Marks and Sparks, которые весь год ничего не делают <...> и они все приезжают, бьют Гиннесом и маминым невыразимым подобием еды по всей ванной, а потом крепят зубные протезы... агрессия к черным, зависть к их членам, ненависть к жидам, зависть к их деньгам... Они ненавидят всё до тридцати, что ходит и не засыпает перед телевизором» [Berkoff, 2000: 101]. Частью этого общества являются и современные Лаий с Йокастой: отец заводит кафе, а мать работает в нем официанткой.

Всего в пьесе 10 действующих лиц, которых играют 4 актера. В распределении ролей можно встретить определенную логику: например, приемного и биологического отцов Эдди играет один актер. Своеобразный иронический мистицизм пьесе придает перевоплощение одного героя в другого: к примеру, в Эдди вселяется дух цыгана-предсказателя («пять лет назад он издал последний вздох и упал со своего пьедестала, но передал мне своё дело, вдохнул в меня провидение, я получил его силу» [Там же: 105]). Важно отметить, что Дорин играет та же актриса, что исполняет роль Йокасты: это может отсылать к более древнему историческому и фольклорному сюжету о женитьбе на царской дочери, а в случае Эдипа – на своей сестре [Пропп, 1976: 291].

Сюжетная канва «Грека», несмотря на внешние изменения персонажей, времени и места действия, расходится с традиционным сюжетом только концовкой и модификацией некоторых элементов фабулы. Драма начинается с разговора Эдди со своими родителями и обсуждения проблем современного английского общества. Диалог заканчивается рассказом Папы о предсказании Цыгана с Пасхальной ярмарки о совершении приемным сыном отцеубийства и инцеста (в античном сюжете Эдип сам получает предсказание от оракула). После этого Эдди покидает дом и скитается по всей Великобритании, пока не заходит в кафе и не вступает в перепалку с официанткой (Йокаста) и в драку с хозяином заведения (Лаий). Эдди убивает своего настоящего отца, влюбляется в его вдову и женится на ней.

Далее события разворачиваются спустя десять лет. Главный герой добился успеха в управлении кафе убитого, победил чуму в своей душе, но в окрестностях Лондона появилась Сфинкс, усилившая всеобщий упадок. Она представлена как радикальная феминистка и жестокая мужененавистница: «Вы жалкие, грубые, не такие, как я, никогда нас не полюбите – женщину, Сфинкса. Все женщины сфинксы» [Berkoff, 2000: 123], «Я поглощаю таких тварей, как ты... О, пришли ко мне сильных мужчин, ты, тощее ничтожество. // Взгляните, что они присылают: // подобий героев, // пустых любителей фильмов, // фаната вестернов, // панк звезду, // слабака, // мачо свинью, // мерзких насильников. // О, природа ошиблась на ужасном закате времен, // Когда женщины были женщинами, андрогинными и цельными, способными воспроизводиться самостоятельно // но где-то однажды из нашего тела вылезла ящерица, которая уползла и стала мужчиной...» [Там же]. В то же время Сфинкс, как и героиня трагедии Ж. Кокто «Адская машина», устала быть монстром: «мне уже все равно // на правду, мне надоело пугать всех до смерти и быть Сфинксом. // Ладно, отрезай голову, и покончим с этим» [Там же: 126]. Эдди разгадывает загадку чудовища и отрубает ему голову (в античных источниках Сфинкс бросалась вниз головой в пропасть).

Однако победа над Сфинкс не приносит Эдди успеха, как и древнегреческому Эдипу. После указанных событий Эдди с женой навещают своих родственников, которые и открывают им страшную тайну о том, что Эдди сожительствует со своей матерью и что он был найден в грязной Темзе после того, как корабль с семейством натолкнулся на старую бомбу.

Но «Иокаста» не заканчивает жизнь самоубийством, а Эдди предпочитает самоослепленю и самоизгнанию дальнейшую жизнь с женой-матерью: «мы просто любим, так что не важно, мать это или не мать. Зачем я должен выколоть себе глаза в греческом стиле, почему ты должна повеситься. Ты вообще видела ребенка от матери и её сына? Нет. А я? Тоже – нет. Тогда как мы можем узнать, плохо ли это, должен ли убиваться по этому? Кто, я? <...> я лучше перемотаю все назад и переверну обратно

страницы, увижу свою прекрасную жену и заберусь в неё назад» [Berkoff, 2000: 136]. Автор поясняет в предисловии: «При написании моего «современного» Эдипа было несложно найти современные параллели, но я остановился, когда дошел до «ослепления», поскольку в этой версии оно бы не играло важной роли, и не привел Эдди к фаталистическому концу...» [Там же: 96]. Последний монолог Эдди заимствован из книги индейского писателя Хаймийостса Сторма «Семь рядов»: по словам самого Беркоффа, «в нем есть отрывок такой нежности и простоты, что он немедленно дал мне ключ к моей собственной концовке» [Там же].

Хотя инцест в пьесе Беркоффа не «играет важной роли», этот мотив можно встретить в «пророческих» репликах. Например, Эдип предлагает Иокасте жить с ним, она постоянно повторяет: «у тебя мои глаза» [Там же: 118], «такое чувство, будто я тебя знала» [Там же], «ты мне кого-то или что напоминаешь» [Там же]. После ухода Эдипа из дома, Тэд и Дина обсуждают, сбылось ли предсказание. Важно отметить, что сходит на нет психоаналитическая трактовка данного мотива: исчезает роль бессознательного, эдипова комплекса.

Беркофф обыгрывает античную эстетику, образы и сюжеты мифов. Одними из предметов декорации выступают стены с белыми, «как в больнице», панелями, которые должны «указывать на греческий классицизм» [Там же: 97]. Постоянно упоминаются мраморные статуи: «пошел в бар с девчонкой, вырезанной из оникса и мрамора» [Там же: 102], «твое лицо как все греческое. И будто вырезано из древнего мрамора» [Там же: 118]. Скитания Эдипа ассоциируются со скитаниями Одиссея: «я шел и шел, вой сирен, подобный мигалкам автозаков, разрывал грязные улицы Лондона» [Там же: 110].

Беркофф использует прием удвоения мотивов. Так, в четвертом действии первого акта во время скитаний Эдди происходит убийство некоего ирландца, и в репликах героев звучат аллюзии на античный миф:

Дорин (в роли ирландки): ЧЕРТ, ЧЕРТ, ЧЕРТ, ДЕРЬМО / МОЙ ГРЕБАННЫЙ МУЖ ЛЕЖИТ НА ДОРОГЕ / ЕГО НОГИ НА ОДНОЙ СТОРОНЕ, А ТУЛОВИЩЕ – НА ДРУГОЙ. БОЖЕ ПОМОГИ МНЕ...

Эдди: О МЭГГОТ СКРЭТЧЕР, ПОВЕСЬ ЭТИХ ДУР, // ВЕШАЙ ИХ МЕДЛЕННО И ПОЗВОЛЬ МНЕ ВЗЯТЬ ОТВЕРТКУ И ВЫДРАТЬ ЕЮ ИХ ГЛАЗА. // МИЛЫЙ // ГРЕЧЕСКИЙ СТИЛЬ.

*Повеситься – не ответ чуме, вы бы вешались каждый день...* [Verkoff, 2000: 111].

Мэггот Скрэтчер – персонаж из другой пьесы автора – «Тихий голос правды». Имя героини («чесалка слизней») вызывает ассоциации с именем бывшего премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер. В данной реплике она представлена жестоким тираном и палачом. Интересно, что портрет Тэтчер, как и других английских правых политиков (они были кумирами отца), стоял рядом с портретами фашистами в гостиной настоящих родителей Эдипа: «с портретов чьих героев – Гитлера, Геббельса, Эноха (английский консерватор 70-х годов), Пэйсли (ирландский политик, выступавший против независимости Ирландии), Мэггот – я буду сметать пыль в гостиной...» [Там же: 116].

Политическая проблематика определяет разоблачительный пафос драмы. На упадок общества в том числе повлияла и широкая симпатия к нацизму и правым партиям, что возмущает Эдди: «Вы найдете кучу любителей нацизма в Британии и за её пределами. Ленивые сволочи удивляются, почему это под конец резни и избиений Моисей нашел шиллинги на дороге или почему у киприотов появились товары в магазине...» [Там же: 103]. В свою очередь, представители консерваторов, которыми являются родители героя, считают либералов сторонниками насилия («Страна в состоянии чумы. Пока партии всех сортов борются за разгребание дерьма, марксисты и лейбористы призывают к насилию, чтобы покончить с насилием» [Там же: 108], крысами, разносящими чуму: «а тем временем крысы направляются с Эджвэр-роуд на Олфорд Стрит, готовятся повернуть

на Бонд Стрит, пересекают Пикадилли и атакуют «Fortnum's», собирают товарищей в «Forte's» и объединяют силы для подавления любого сопротивления, видя, как его разрывают междоусобицы». Таким образом, чума становится метафорой всеобщего нравственного разложения [Berkoff, 2000: 108–109]. На протяжении всей пьесы ведется острополитическая дискуссия.

Главным лейтмотивом произведения является чума, пронизывающая всю Англию. Чума подразумевает упадок ценностей, повсеместное насилие и обывательский образ жизни большинства англичан: «по-моему, Англия стала постепенно разрушающимся островом, терзаемым рыскающими шайками, которые не видят будущего в обществе, в котором нет какого-либо посыла для них. По улицам льется насилие, как всепроникающее уничтожение, отвратительная ночная лихорадка по субботам после того, как пабы изрыгнут своих мрачных обитателей, убивающих и бьющих всех подряд на матчах, и все под смех политических противников из Северной Ирландии. Это показывает общество, в котором *эмоциональная чума* (курсив мой. – Е.В.) пустила корни» [Там же: 96]. Единственный способ излечиться – возрасти духовно. Эдди с женой смогли победить болезнь любовью и плодотворной честной работой: «мы излечили чуму вдохновением в наших тарелках, // стали богатыми, больше отдавая, а не забирая...» [Там же: 121].

Так как автор назвал произведение любовной историей, мотив любви становится одним из главных. Помимо излечения от чумы, любовь помогла Эдди победить Сфинкс: «она бы оставила женщин для жизни, но не меня. А я люблю женщину, просто люблю, люблю, люблю её» [Там же: 127]. Любовь к жене предотвратила и трагический финал: «я никуда тебя не отпущу, возьми меня, неважно, что ты моя мать, я буду любить тебя, даже будучи твоим сыном» [Там же: 135].

Несмотря на принципиально новую концовку и отказ от страданий Эдди роль мотива судьбы не снижается. По-прежнему присутствуют пророчества, побег Эдди из дома оборачивается встречей со своей судьбой,

победа над Сфинксом привела к разгадке страшной тайны. Дина произносит несколько измененную реплику Жака из пьесы У. Шекспира «Как вам это понравится»: «судьба заставляет нас играть роли, и мы в ней актеры» [Berkoff, 2000: 119]. До сражения со Сфинкс Эдди был ошибочно самоуверен и думал, что преодолел свою обреченность: «не переживай, если я так далеко зашел, пережил худшую судьбу, уготовленную когда-то, то и с этим справлюсь» [Там же: 123]. Отличие Эдди от предыдущих героев в том, что победа над роком заключается не в обречении себя на дальнейшие муки, желании перенести все уготовленные страдания, а в смирении с ними и готовности вести дальнейшую грешную жизнь с любимой женщиной. Из борьбы с роком он выходит победителем, что ломает шаблон древнегреческой трагедии.

Сюжет мифа об Эдипе представлен не только в классических драматургических жанрах. Мюзикл «Госпел в Колоне» (другой вариант перевода – «Евангелие в Колоне») был создан американским театральным режиссером Ли Бруером и композитором Бобом Телсоном как дополнение к их «ду-воп опере» «Кино сестры Сьюзи» (1980). Впервые произведение было поставлено в 1983 году, а двумя годами позже вышла телевизионная версия произведения для передачи «Great Performance».

В основу мюзикла лег сюжет трагедии Софокла «Эдип в Колоне», ставший материалом для службы в афроамериканской пятидесятнической церкви. В роли героев пьесы выступают служители и хор, миф об Эдипе переосмысливается с точки зрения христианских преставлений о божьем возмездии и духовном пути человека. Судьба героя должна послужить примером современному поколению, которое «дышит пустотой и само пустота» [Breuer, 2000: 21].

Скитания Эдипа предстают как поиск «земли обетованной» для вечного покоя: «Мне нужно лишь место для отдыха, // обещанное много лет назад». Таким местом выступает Колон, описываемый как рай: «Светлый Колон, // Земля бегущих лошадей, // Где полно цветов и ягод, // И темно-

бордовый плющ овивает ветви, // А соловьи поют всю ночь...» [Breuer, 2000: 22]. Это описание соотносится с древнегреческой версией, где Колон характеризовался как святое место, в котором «Все виноградом поросло оно, // Маслиной, лавром; рокот соловьиный // Повсюду льется в зелени ветвей» (это символы Аполлона, Диониса и Афины) [Софокл, 1988: 95].

Однако исчезает картина богобоязненного Колона: «такой наш край, прославленный не в сказках, // А в нашей всенародной вере, гость» [Там же: 98]. Вместо этого Эдип, когда встречает стража Колона, как в оригинальной трагедии спрашивает его не о том, кто правит в городе, а том, какому богу поклоняются обитатели: «какого бога здесь чтут?» [Breuer, 2000: 22]. Герой мюзикла считает главным обрести душевный покой: «дитя, могла бы ты найти место для покоя...» [Там же: 21].

Путь Эдипа приравнивается и к жизни человека, судьбе: «Стою я здесь, скиталец // на дороге жизни» [Там же: 23]. Странствие выступает и как окончательное примирение с Богом. Когда Эдип с Антигоной почти прибыли в Колон, их догоняет Исмена с вестью о том, что мир простил царя и что все страдания и боль «не были перенесены впустую» [Там же: 24]. На это Эдип ответил: «Я ждал знака, // который усмирил бы мой беспокойный разум» [Там же]. После этого диалога испытание скитанием подходят к концу.

Другие мотивы, осмысленные в христианском ключе, – относительная удача Эдипа и мотив судного дня, наказания за грехи. Облик Эдипа создается с помощью контраста: «самый сильный из мужей» становится слепым и старым, «голодным и уставшим, // промокшим под дождем», «великие времена исчезли, как призраки» [Там же: 20–23]. Его история – пример того, как человек со временем получает возмездие за свои греховные деяния: «все глаза закрываются перед глазами времени, // Все действия находят справедливость // Хоть нечаянны, хоть далеки // твои глубокое прошлое, кровать, ужасные потомки, // в конце концов всё призвано к ответу» [Там же: 21]. Из уст проповедника звучат и слова о беззащитности человека, способного противостоять природной стихии, но уязвимого перед смертью:



«...от всех ветров // Смог защититься человек, кроме одного. // Перед последним ветром смерти он устоять не может» [Berkoff, 2000: 31].

Перед своей кончиной главный герой дает наставление народам, которые «отбросили Бога и обратились к сумасшествию» [Там же: 39], о неизбежности божьего наказания: «Бог медленно следит за этими вещами; но он следит. // Вы это знаете; вы знаете все, чему я вас учу» [Там же].

С точки зрения судного дня рассматривается и самонаказание Эдипа. Проповедник связывает выкалывание глаз с осознанием своих проступков перед лицом смерти, безвыходной ситуацией: «Позвольте каждому представить его последний день, // Когда удовольствия молодости исчезнут // Сможем ли мы взглянуть на жизнь без боли?» [Там же: 20]. В ретроспективных репликах Эдип винит себя за душевную слепоту, испытывает отчаяние, не может смириться с тем, что сделал: «Больше никогда, никогда вы не увидите мою печаль, // Те ужасы, что я творю! Слишком долго вы знали // Лица тех, кого я никогда не должен знать, // Слишком долго были слепы к тем, кого я искал. // Сейчас же уходите в темноту» [Там же: 19]. Данная реплика – цитирование трагедии Софокла «Царь Эдип»: «Он стал иглу во впадины глазные // Вонзая, крича, что зреть очам не должно // Ни мук его, ни им свершенных зол, – // Очам, привыкшим видеть лик запретный // И не узнавшим милого лица» [Софокл, 1988: 84].

В то же время Эдип, как и софокловский герой, не считает себя виновным в своих проступках: «Нет, не должны меня так осуждать // Во мне вы не найдете зла, // толкающего на грех против себя <...> перед законом и Богом я чист» [Breuer, 2000: 26]. Эти слова произносит и герой «Эдипа в Колоне»: «Если б не тронул я, был бы я сам убит. // Я пред законом чист: свершил, не зная» [Софокл, 1988: 122]. Как в античной, так и в современной версии, суд над Эдипом осуществляется не людьми, а богами.

Смерть Эдипа показана как воссоединение, встреча с Богом: «Господь мой, я долго к тебе шел» [Breuer, 2000: 39]. С другой стороны, потусторонний мир описывается как языческий, как пространство тьмы:

«ухожу сейчас я в тень моих последних дней // В темном подземелье» [Breuer, 2000: 39].

Особенная черта мюзикла – синкретичность мотивов, сочетание нескольких культур. Христианские мотивы смешиваются с языческими, европейские мотивы – с африканскими. Например, когда Эдип проклинает делящих власть сыновей, Антигона варит зелье. В ремарках указано, что церемония «несмотря на свое языческое происхождение, должна напоминать о современных религиозных ритуалах» [Там же: 25]. Отход Эдипа в загробный мир также сопровождается языческими ритуалами: дочери его омывают, громко плачут. Декорации эклектичны: в церкви стоят древнегреческие колонны – «одно священное место вырастает из другого» [там же: 18]. В церкви висит картина «Судный день» – «больше Руссо, чем Ренессанс, больше Африка, чем Европа», «наполовину Эдем, наполовину Колон» [Там же]. Сама проповедь построена не на фрагментах Евангелия, а на античной мифе, на античных трагедиях. Связано это с тем, по словам самого Бруера, что пятидесятнические службы – «общий катарсис, в котором сливаются религия, культура и политика» [Там же: 10].

Таким образом, принципы «мифологической» драматургии второй половины двадцатого века склоняются к определенным общим тенденциям. Во-первых, мифология актуализируется, переносится в современную жизнь. В драме Стивена Беркоффа «Грек» отдельные мотивы мифа об Эдипе иллюстрируют положение современной Англии в состоянии деградации, служат инструментом для поднятия остросоциальных и политических проблем. В мюзикле Ли Бруера «Госпел в Колоне» сюжет «Эдипа в Колоне» послужил примером для прихожан христианской церкви, смог соединить в себе черты разных культур.

Подвергается разрушению сама нравственно-этическая основа мифа. Беркофф позволил себе игру с сюжетом, переосмыслил концовку: Эдип и Иокаста продолжают жить вместе, так как не доказан вред этого союза. Бруер представил миф об Эдипе с позиции христианства, привнес мотивы

страшного суда, раскаяния, рая, при этом не изменяя ни сюжет, ни образы героев, ни их реплики (в соответствии с требованиями жанра мюзикла), что доказывает универсальность, пластичность и многозначность мифа.

### 2.3. Миф об Эдипе в романной прозе XX века

В 1965 г. выходит роман-поэма Луи Арагона «Гибель всерьез». Это своеобразный «роман в романе», в центре которого, по словам Андре Моруа, «сам Арагон, но не только Арагон» [Моруа, 1983: 614]. Повествователь включает в себя романиста Антуана Знаменитого, героя по имени Альфред и некоего посредника «Я» (видимо, самого писателя) [Андреев, 1977: 178]. Глава «Эдип» – вставная новелла, третий рассказ Антуана. Связана она с желанием «Я» убить Антуана, и убийца в рассказе последнего по прозвищу Эдип отождествлен с данным повествователем.

Главный герой Эдуар Дюмон (или Эдди) – Эдип условный и образ его не характеризуется прежним трагизмом: «для удобства мы будем называть нашего героя Эдипом, хотя он не спал со своей матерью и не убивал своего отца» [Арагон, 1998: 348]. С персонажем мифологии его объединяют раны на ногах и некое совершенное им убийство, мотив которого неизвестен: «разве не должен существовать побудительный мотив для того, чтобы осуществилось преступление? [Там же: 343]. Так как он – альтер эго автора романа, это нарочито условный образ, с которым играют на протяжении всего «произведения»: «наш Эдип – уже сам не стоит на ногах, он игрушка в чужих руках, из Фив, из бутафорского дворца, его влекут в постельно-каменный Париж» [Там же: 364].

Правилам авторской игры подчинена и композиция сюжета новеллы. Мучительный поиск объяснения убийства выступает завязкой сюжета: «И если я, – размышлял новоиспеченный убийца, – сам того не желая, а вернее, не успев пожелать, обмозговать, помучиться, – взял и убил... то, стало быть, это убийство непреднамеренное или вообще не убийство, а несчастный

случай. Убийство по оплошности. Но в чем состояла моя оплошность?» [Арагон, 1998: 343]. Автор медленно подводит читателя к кульминации – раскрытию преступления: о нем пишут в газетах, полицейским становится известен адрес Эдуара. Подруга героя Шарлотта предлагает герою спрятаться в её доме, знакомит с родителями, и на этом линия неразгаданного убийства обрывается. Повествователь считает, что ни в современной «реалистической» литературе, ни в обществе потребления нет места античной трагедии: «...согласно новомодным взглядам, теперь все пьесы, сплошь и рядом, обходятся и без развязки. Ну а прибавить интереса, усилив линию инцеста, – чем-чем, а этим наш Эдип и без того по горло сыт, – он мог бы, если б Филомену на Антигону заменил» [Там же: 378]. Писатель иронизирует над классическими литературными методами, не позволяющими раскрыть весь сюжет мифа: «поскольку в реализме главным законом считается закон единства времени, то любое посягательство на будущее, по сути своей, – преступление. Стало быть, ни прошлого, ни будущего, мечта, видение – все сведено к мгновению. Никто уже не думает об убийстве на улице Франсуа-Мирон (двухнедельная давность – давнее прошлое)» [Там же].

В новелле ломаются традиционные шаблоны: «Он поднял книгу, которая как нарочно называлась... нет, не «Эдип в Колоне», как вы подумали, а «Убийство как вид искусства» [Там же: 356]; «Ну как же, а тип, которого я убил?» – «А-а, своего отца...» – сказала она. – А как ты узнал, что это твой отец, ты же подкидыш?» – «Не подкидыш, а найденыш...» [Там же], «Как, неужели Колон? А мне казалось, Ламартин... но вы же исчезли, какой же смысл искать вас дома!» [Там же: 361].

Условной аллюзией на миф об Эдипе также являются отношения Эдуара и его подруги Шарлотты, которую герой постоянно сравнивает с мифологическими женскими персонажами: «Кстати, наша Шарлотта звалась Иокастой, но это ничего не значит. Какой тут инцест – он слишком молод, чтобы быть ее папой». Другое её прозвище – Филомела: «что, если ты будешь Филомелой?» Ну да, вместо Иокасты» [Там же: 356]. Шарлотта

напоминает герою и Сфинкс: «Иокаста была точь-в-точь Сфинкс, или Сфинкса, ведь он, как известно, не «он», а «она» – с женской грудью [Арагон, 1998: 356]. С Иокастой сравнивается также мать Шарлотты, с Лаем – отец, с Этеоклом и Полиником – её младший брат: «если Джонни, как и его отца, зовут Шарлем, почему бы и маме с дочкой не поменяться местами, судить ее не нам с вами» [Там же: 372]. Данные сравнения с мифологическими персонажами так же условны, как и сравнение Эдуара с Эдипом, и проводятся лишь на основании взаимоотношений между персонажами.

В XX веке мифологические герои становятся простыми обывателями, так как новый мир не способен породить «высокие характеры»: «в наш век и сфинксы лишь на срок, а в Фивах нет царей, никто уж не убьет отца и матери не сделает детей. Чувства оскудели, люди измельчали, сказки утратили краски» [Там же: 382]. Эдди – продукт мира, в котором он живет. Современный Эдип – парижский клерк средних лет, живущий в бедности, читавший только комиксы и несколько книг модных в то время Альбера Камю, Андре Жида (непреднамеренное убийство, совершенное героем, может выступать отсылкой на сюжет повести Камю «Посторонний»). Мировоззрение современного человека не позволяет ему стать героическим образом: «Чего же нету у нынешнего Эдипа, чего ему не хватает? Думаете – счета в банке, ан нет – идеологии. Он не станет выкалывать себе глаза. Теперь так не поступают. И сфинксов теперь нет. Кто захочет завести себе сфинкса?» [Там же: 380].

Ироническому снижению подвергаются и другие мифологические образы. «Колон» описан как старый, неухоженный дом с грязной, мрачной квартирой, «Иокаста» представлена живущей в бедности многодетной матерью, «Лаий» – «из тех рыжеватых блондинов, что быстро изнашиваются и выглядят помятыми, морщиноватыми, лысыватыми, пыльниковатыми, и руки вдобавок покрыты гречкой...» [Там же: 372]. Портрет «Исмены» – «крупная, очень усталая молодая женщина» с тремя детьми [Там же: 370], её

муж «Терей» (возможно, названный так по причине родства с Шарлоттой-Филомелой. Кроме того, персонаж другой одноименной трагедии Софокла) – высокий грубый мужчина, который «не сулил никаких озарений» [Арагон, 1998: 378].

По мнению автора, миф «изжил» себя, мышление человека общества потребления не сможет его понять: «Старинную историю надо бы переписать в виде дайджеста. С моралью вечной: «Не убий». Стиль «супермена» и спортивный оптимизм. Время, когда все объяснялось волей богов, миновало. И, даже выколыв себе в наказание глаза, не избежать суда общественного мнения, оно требует героев, отшлифованных снаружи и изнутри...» [Там же: 379].

С этой позиции переосмысливается и мотив судьбы, представленный в мифе об Эдипе. Для Арагона место человека в мире зависит не от воли богов, а от устройства современного общества, в котором традиция подменила смысл: «зачем идти утром на службу? Чему служат конторские бумаги? Иной стала подоплека каждого шага. Общение с людьми затаило зерно абсурда. В любой фразе мерцал тайный смысл, все они стали маской, напоказ одетым платьем, способом затаиться. Слово утратило присущую ему природу, оно не сообщало, а скрывало» [Там же: 342].

Яркий пример проведения параллели между мифом и волнующими автора актуальными проблемами – проекция истории Эдипа на судьбу современного человека в романе чешского писателя-постмодерниста Милана Кундеры «Невыносимая легкость бытия» (1986). После того, как главный герой произведения Томаш опубликовал своё антиправительственное эссе, он теряет высокооплачиваемую работу хирурга, лишается друзей, устраивается мойщиком окон, переселяется вместе с женой в деревню, где духовно изменяется. Таким образом, Томаш, как и Эдип, переносит личную трагедию, только его судьба зависит не от воли богов, а от режима.

В эссе ставится вопрос о том, виновны ли они, потому что зависели от системы так же, как Эдип от своего рока. «Но сегодня, когда мы уже знаем,

сколь абсурдны были обвинения и сколь невинны казненные, вправе ли тот самый прокурор защищать безгрешность своей души и бить себя в грудь, восклицая: Моя совесть чиста, я не знал! я верил! Разве в его “я не знал! я верил!” не сокрыта непоправимая вина?» [Кундера, 1992: 77] – «И тогда Томаш вновь вспомнил историю Эдипа: Эдип не знал, что он сожительствует с собственной матерью, и все-таки, прознав правду, не почувствовал себя безвинным» [Там же]. Появляется и мотив слепоты как внутреннего прозрения: «Как же вы можете смотреть на дело рук ваших? Как вас не ужасает это? Да есть ли у вас глаза, чтобы видеть? Будь вы зрячими, вам следовало бы ослепить себя и уйти из Фив!» [Там же].

Роман Анри Бошо «Эдип, путник» был написан в 1984 – 1989 гг. и опубликован в 1990 году. Как утверждает О. Кустова, «отправной точкой» для Бошо стала психоаналитическая реальность эдипового комплекса, но писатель отказывается от прямых трактовок и сфокусирован на событиях: «если мне приходится описывать тот или иной случай, для меня проще всего это сделать в форме свидетельских показаний, а не объяснений и трактовок. Если я начинаю теоретизировать, я перестаю говорить правду» [Кустова, 2003: 346]. В то же время, по словам автора, «В «Эдипе, путнике» можно найти опыт психоанализа, это – ощущение несчастья, это медленное продвижение вперед, которое постоянно тормозится остановками и возвращением к прошлому» [Кустова, 2003: 347].

Произведение начинается с родословного древа Эдипа. Целью автора могло быть стремление показать Эдипа не как психоаналитический пример, а как персонажа древней мифологии, отражающей особую роль общинно-родового строя в жизни человека: можно заметить, что в мифологии каждого народа любой бог или герой имеет свою собственную родословную и уникальное происхождение. Род довлеет над Эдипом, так как именно проклятие, насланное на отца героя, Лайя, стало причиной трагической судьбы персонажа.

На первый взгляд, фабула романа может быть соотнесена с сюжетом трагедии Софокла «Эдип в Колоне»: Эдип и Антигона уходят из Фив в дальнее странствие, находят убежище в деревне Колон близ Афин, Эдип вступает в конфликт с Креонтом, где ему приходит на помощь афинский царь Тесей, затем главный герой проклинает сыновей, развязавших войну, но в итоге находит покой и символически умирает. Однако Бошо добавил ряд значимых персонажей, внёс немало глубоких символических сюжетных линий. К Эдипу и Антигоне присоединяется разбойник Клиос, который становится третьим главным героем, а иногда – и рассказчиком (главы «Алкион» и «Дорога солнца»). Данный конфидент в дальнейшем играет большую роль в самопознании Эдипа и его обретения гармонии с собой, равно как и Эдип, повлиявший на становление личности Клиоса: «Кончилось его одиночество, одиночество против всех. У него появился друг...» [Бошо, 2003: 40].

Большое внимание уделяется становлению личности Антигоны. Автор подробно рисует её внутренний мир, мысли и чувства. Например, мы можем увидеть в ней некоторые признаки комплекса Электры, а именно влечение к старшему брату и к отцу (который тоже является её братом): «Полиник высок, Полиник силен, Полиник красив, как Эдип, и не оттолкнет её, как Эдип» [Там же: 12], «Ты все еще та девчонка, которая втюрилась в красавчика Эдипа, которого больше нет!» – говорит ей герой Клиос [Там же: 125]. Отец становится для неё не только биологическим братом, но и «братом по несчастью»: «Антигоне приснился мальчик, он стоит у подножия огромной скалы, а крошечный молоток, резец и ваяло лежат рядом. Мальчик – Эдип, и это он с восхитительным доверием обращает к кому-то свою просьбу о помощи. Но ветер, резкий порыв ветра относит его слова вдаль. “Сестра, сестра”» [Там же: 119]. Антигона постоянно ищет поддержки и внимания со стороны отца, для неё это стало своего рода соперничеством: «Антигоне приходилось действовать, просить, заявлять о своем присутствии. Исмене же нужно было лишь немного подождать <...> Исмена, может быть,



и половчее, но в Фивах он позвал её, Антигону, и это она услышала голос его сердца» [Бошо, 2003: 126]. Тем не менее она готова за ним бескорыстно странствовать, её любовь к отцу крепка: Антигона отказывается от царствования в Высоких Холмах и свадьбы с Клиосом ради ухода за Эдипом – «нет ничего правдивее Антигоновой любви» [Там же: 52].

Героиня стойко переносит смерть Эдипа: «Неожиданно она поняла, что сильна, что грядущим испытаниям сможет противопоставить угрожающую внутреннюю силу», «Антигона не утратила ни спокойствия, ни уверенности» [Там же: 343–344]. Часто Бошо подчеркивает, что в Антигоне слиты мужское и женское начала: «...за ним она, Антигона, – с телом андрогина: и женское, и юношеское, и мужское слились в нем воедино [Там же: 123]. Кроме того, она хорошо владеет оружием, носит кинжал (фаллический символ) и кувшин: «Я создана для того, чтобы носить. Может быть, когда-нибудь я выношу и ребенка» [Там же: 125].

Остальные персонажи, дающие кров и еду, несколько сказочны и выполняют функцию своеобразных волшебных помощников: герои Илисса, Клея, Изис, Эол, Эолия, Немесис и др. ухаживают и помогают выжить, Каллиопа становится второй матерью, Диотимия помогает на всем пути к обновлению. Образ целительницы Диотимии можно назвать символическим. Во-первых, в её портрете главной чертой является белый цвет: у неё седые, почти белые волосы, она носит белые одежды, у неё длинный белый дом с белыми комнатами. Белый цвет обычно означает чистоту, жизнь, божественное начало и т. д. Белые одежды носили жрецы, и данный персонаж зачастую выполняет магические функции: «...проклятия, наложенные на тебя, были сняты Диотимией, целительницей» [Там же: 199]. Диотимия знает о происхождении Эдипа из Сладкопевцев и советует не терять природный дар, дарит Антигоне синий плащ как защиту, наконец, передает Эдипу свою силу врачевания. Так как установкой автора было описание в «форме свидетельских показаний», взгляд повествователя иногда сменяется взглядами рассказчиков Клиоса, Немесиса, Констанция.

В произведении Бошо появляются элементы романа большой дороги, разбойничьего романа: например, самосуд над мошенником Менэсом, обманывавшим пастухов. Рассказ Клиоса о своем прошлом напоминает античные буколики: на фоне природы, музыки и танца разворачивается несчастная любовь двух пастухов. В то же время здесь прослеживается и традиционный сюжет о любовниках из враждующих семей, заканчивающийся смертью (в данном случае Алкиона от рук Клиоса). Этот сюжет берет свое начало из легенды о Пираме и Фисбе, изложенной в метаморфозах Овидия. Присутствует и «миф в мифе»: житель Высоких Холмов Констанций рассказывает о былых временах правления Царицы и её возлюбленного Адраста, принесших себя в жертву огню и воде для защиты своего острова, и о дальнейшем расселении народа на Пелопоннес («железный город с железными людьми», то есть Спарта) и в Афины («морской город»). Трагическая судьба Эдипа вызывает ассоциации с историей Геракла, о котором поёт Эдип: «прежде чем одержать победу и выйти победителем из испытаний, Геракл должен был победить собственные страхи. Эдип не говорил «как я», но именно об этом он думал ежедневно и каждый день переживал те же чувства» [Бошо, 2003: 310]. Вводится египетская тема: стовратные (египетские) и семивратные (беотийские) Фивы, Сфинкс, имена древнеегипетских богов (Изис, Озирис, Гор, Атон) [Мецлер, 2010: 323–324]

Странствие не только выступает как основа для сюжета и фабулы романа, но и несет в себе символический смысл. Прежде всего, нужно отметить, что автор акцентирует внимание на мотиве пути, начиная с заглавия: «Oedipe sur la route» дословно переводится как: «Эдип в пути». То есть можно сказать, что Эдип находится на пути к некой цели, новому этапу своей жизни. Этой целью является и избавление от нависшего проклятия, и самопознание, обретение мудрости: «Я должен понять, куда мне идти, – произносит он в смятении, – И каждый шаг открывает мне это. Чтобы выжить, я должен был потерять зрение. С тех пор ведет моё безумие, и я

следую за ним» [Бошо, 2003: 51]. Путь Эдипа нескончаем и неведом, он относится к категории духовного, а не только физического: «Через все препятствия и невзирая на них ведет его невидимая на земле дорога – в конце дня выясняется, что он просто шел по прямой» [Там же: 55], «...но только сейчас я понял, как нескончаема Эдипова дорога» [Там же: 342]. Кроме того, писатель подчеркивает уготовленность Эдипу вечного странствия с самого рождения: «Раз вы хотите, чтобы я рассказал вам, какую дорогу прошел, начну с той, что проделал ещё младенцем вместе с пастухом...» [Бошо, 2003: 177]. Несмотря на обретение внутреннего зрения, Эдип все равно остается путником даже после своей смерти, исчезнув на фреске с пройденной им дорогой: «Дорога, может быть и исчезла, – ответила она, – не оборачиваясь и не останавливаясь, – но Эдип на ней всегда путник» [Там же: 344].

В пути Эдип проходит обряды инициации. Во-первых, он второй раз изгнан из Фив, он снова в начале пути, и второй раз ему нужно обрести новых родителей [Мецлер, 2012: 322]. Избавив народ южной деревни от чумы, он возлагал на них руки, «они же, получив часть его силы и свободы, придавали духу его столь необходимую связь с землей, устойчивость» [Бошо, 2003: 209]. Получив же часть энергии от старейшего жителя деревни, Эдип тяжело заболел, находился в предсмертном состоянии, передал болезнь девушке Каллиопе и затем возродился: «...и кажется, что она, крича и стеля, тужится, заставляя Эдипа появиться из её лона» [Там же: 219]. Эдип в прямом смысле начал жить новой, иной жизнью, символически родился от другой матери, с которой его больше не связывает сексуальность: «она любила не мужчину, а ребенка, его она и любит» [Там же: 225].

Другой обряд инициации – посещение Эдипом лабиринта Минотавра в 15 лет. Этот ритуал связан с обретением мужественности. Посещение лабиринта Минотавра приобретает эротические черты: «На следующее утро я уже хотел Лабиринт, как хотят женщину» [Там же: 179], «...на центральной возвышалась вызывающе размалеванная женская голова» [Там же: 180], «Я просыпался для блаженства в волнах плотских удовольствий этого

желанного города» [Бошо, 2003: 182]. Вход в лабиринт напоминает лоно матери: «Это был лаз, ничем не прикрытый. Коридор, куда и я вошел, почти отвесно уходил под землю и сразу начал сужаться. Идти надо было согнувшись, потом карабкаться» [Там же: 180]. Минотавр предстает в женском облике: «Я чувствовал на себе сильное мужское тело, почему-то одетое в женское платье, и у него была грива, как у коня» [Там же: 184], «В моем тогдашнем смятении и безумии я испытывал то глубочайший ужас и отвращение, то сладострастное наслаждение, куда соскальзывал с края своего сознания и тонул в нем» [Там же: 184]. Спасение обеспечило тело, а не разум: «Спас не я, а твое тело, которое своим чутьем вывело нас из губительного наваждения, куда завел нас твой разум» [Там же: 187]. Эта связь с Минотавром делает двойниками Эдипа и Тезея. После своего путешествия Эдип приобретает знания и силу: «Ступил я на корабль в Коринфе мальчишкой, у которого ничего не было за душой, а возвращался капитаном двух судов, один из которых мне и принадлежал» [Там же: 190]. Здесь важно отметить, что Бошо сохраняет софокловскую парадигму сюжета об Эдипе как видимости и ложного блеска всякой удачи: «Я гордился своими знаниями и успехом и решил, что всё постиг. Хуже для мудреца и быть не может. Вот так и начались мои несчастья» [Там же].

Еще одно испытание Эдипа – победу над Сфингой и вступление на трон царя Фив. В этом эпизоде представлена классическая тождественность Сфинкса и Иокасты. Сфинкс – невеста, загадывающая загадки жениху, где разгадкой является брачная ночь [Аверинцев, 1972: 97], а Иокаста – воплощение равенства между покоряемым городом и женщиной: «Одна задавала вопросы, другая казалась на вопрос ответом». Сфинга выступает как женщина, которой хочет завладеть Эдип, слова «понять загадку» и «познать» женщину становятся синонимичны [Аверинцев, 1972: 97]: «...под платьем вздымалась прекрасная грудь, // яростно влекло к себе великолепное тело львицы. // Я жаждал ее, я хотел сорвать с нее платье // Из дерзкого желания рождалась решимость // Разодрать львиную шкуру, отгадать загадку...»

[Бошо, 2003: 191]. Иокаста же выступает как трофей: «Это была Царица из гордынной страны, из семивратного града», «породистая кобылица», «белый единорог с сияющим рогом», «...я был царем, она – царством» [Там же: 193–194]. Главной страстью Эдипа на тот момент было честолюбие: «..ее царство требовало защиты // И страстного поклонения. // Его-то и хотела моя бесконечная страсть, я хотел тьмы этой опасности, // Поклонение манило сиянием...» [Там же: 194]. По мнению С. С. Аверинцева, мотив инцеста связан с двумя семантическими линиями: «Одна ведет к идее экстраординарной власти тирана, другая – к идее экстраординарного знания тайноведца» [Аверинцев, 1972: 98]. Кроме того, в данном фрагменте отрицается факт самостоятельного ответа Эдипа на загадку. Сфинкс готова дать её сама, что подчеркивает неизбежность рока и отсутствие воли человека в своей судьбе: «Скажи лишь имя: тебя зовут Эдип. // В нем детства отзвук и призыв пророческой красы <...> // Ты стой, где есть, и ничего не жаждай, // Смотреть не надо, надо созерцать // Свою из тьмы пришедшую невесту, // Чей свет теряется в глубинах вод, а ты – ничто» [Бошо, 2003: 192].

Весь сюжет романа пронизывает лейтмотив воды (моря). Неоднозначный и глубоко символический, в тексте он обычно связан с духовными переменами героев: «В те дни, что придут следом, Эдип снова окажется зрячим <...> Дух его через дверь, увиденную во сне, будет стремиться уйти в море и раствориться в нем <...> В тот день в Эдиповом сознании что-то стало открываться, временами будет казаться, что вот-вот он все поймет...» [Там же: 111–112]. Море, как и путь, с детства влечет Эдипа, в юности он был моряком. В семантике образа моря присутствует и эротический элемент: «Множество мужей воссоединяются в нем с морской стихией или же он сам становится этой желанной женой-стихией» [Там же: 111]. Море имеет женское начало: «Не сам ли это отец моря, её дитя? Кто возвращает ей силу и мужество, кто несет ее, как будто играючи, по тропинке на вершину скалистого мыса?» [Там же: 144]. Также вода – стихия Царицы Высоких Холмов, живущей в пещере с озером. По З. Фрейду, стремление к

воде связано с рождением: «В воду или бросаются, или выходят из неё, из воды кого-нибудь спасают или тебя спасают из нее, что означает материнское отношение к спасаемому» [Фрейд, 2015: 74]. Следовательно, море для Эдипа – символ перерождения и духовного обновления.

Река выступает как бурное течение жизни, захватывающее человека: «и уже не водоворот это, а сама судьба увлекала его за собой в пропасть» [Бошо, 2003: 107]. Родник, вода связаны с пробуждением в душе: Антигона приносит Эдипу ветку оливы (известный символ мира), Эдип пытается её слепить из глины, и «олива Эдипа – это предчувствие воды, как вздох перед тем, как увидишь саму воду, – сначала родник прячется в траве, потом появляется вдруг, перепрыгнув через камни» [Там же: 108].

Образ волны можно трактовать как силу судьбы. В этом плане показателен эпизод с вытесыванием из морской скалы фигур, чтобы путников не смыло волной: Эдип решает вытесать лодку с гребцами, где «лодка – это он сам» [Там же: 117]. Гребцы лодки, которую омывает эта волна, принимали вид самого Эдипа, Иокасты, их детей, Клиоса, – «Волна должна унести нас, пусть она это сделает» [Там же: 120]. Их фигуры тоже ведут к самопознанию: «Антигона обнимает эту невидимую, но несуществующую улыбку, которой наградила её в камне Эдип, и на мгновение обретает мир с самой собой: может быть, думает она, ей удастся, как думает Диотимия, стать когда-нибудь Антигоной» [Там же: 128], а Клиос, желая её разукрасить, познает себя как художник. Волна постоянно описывается в контексте жизни: «Она захлестнула их жизни, унесла их самих, может быть, она все еще несет их куда-то, но они еще живы» [Там же: 121], «Сфинга исчезла, как волна стерлась с водной глади» [Там же: 122], «Эдип <...> смог оседлать одну высокую волну, чтобы его накрыла головой следующая» [Там же: 130]. Зачастую она несет страшное и разрушительное бедствие: «Она обрушит на меня всю свою тяжесть и накроет с головой нас всех» [Там же: 137], «Волна – это безумие, безумный бред. И всё будет как в бреду» [Там же]. Но Эдип смог символически побороть своё предназначение,

ему «стала ведома безграничная сила моря и столь же безграничная сила судьбы, но он считал, что с ними можно помериться силами» [Бошо, 2003: 170]. Он познал волну, рок и поэтому смог преобразиться: «Он сделал такую лодку и таких рыбаков, которые вернутся в порт с уловом» [Там же: 163], «нет ни малейшего сомнения, что гребцы выиграют эту битву [Там же: 121].

У воды есть и живительные свойства. Например, смешанная Эдипом вода с цветами и травами отсылает к живой воде: «...для приготовления её нужно было собрать множество трав, а это под силу лишь знатоку, но каждый раз, когда она мылась этой волшебной водой, красота и сила возвращались к ней» [Там же: 133].

Морская стихия отражена и в синем цвете: синий плащ дарит Диотима Антигоне, Клиос хочет окрасить скалу в синий цвет («много синего, от светлого до темного» [Там же: 163]), «Синий – цвет безумия Эдипа» [Там же: 190].

Противоположная стихия – огонь. Он связан как с пробуждением и обновлением после силы моря, так и с болью и смертью: «Теперь он обтачивает камни, хочет воздвигнуть над куполом пещеры башню с огнем» [Там же: 163], «Осветим огнем и пеплом это мгновение и эти слезы» [Там же: 165], «...От жара она порозовела, волосы обгорели, но как она хороша!» [Там же: 147]. В то же время в рассказе о Царице Высоких Холмов огненные костры и факелы ахейцев связаны с разрушением, с войной и порабощением.

Еще один из ведущих мотивов романа – мотив вещей, символических снов, который привнесен из психоанализа. Уже в первой главе «Эдиповы глаза» Эдипу снится орёл и упоминается белая чайка: «Той ночью к Эдипу во сне не прилетела белая чайка, он не увидел, как она летит над Коринфом и вместе с ней летит его бесконечное время. В небе Эдипа, то заслоняя, то открывая звёзды, летал орел. В плавном великолепии устремился он к земле. Орел почти подлетел к ней, шумно забил крыльями, ругая свою добычу. Добыча эта – Эдип» [Там же: 9]. Орел означает символ власти, величия, силы, победы, но в то же время, по мнению итальянского онтопсихолога

Антонио Менегетти, орел – «хищная птица, которая благодаря силе и строению тела господствует в среде и в соответствии со своими нуждами лишает незащищенных жизни. Это негативный образ, связанный с матерью» [Менегетти, 2000: 274]. С другой стороны, орел и чайка здесь выступают как антитезы: чайка парит в небе, а орел устремился к земле, чтобы поймать жертву. Чайка может быть истолкована как символ былых времен Эдипа (чайка больше не прилетала, «и вместе с ней летит его бесконечное время» [Бошо, 2003: 9]), а орел – как удар судьбы, трагедия наказание («Орел почти подлетел к ней, шумно забил крыльями, ругая свою добычу. Добыча эта – Эдип» [Там же]).

Сны подсказывают героям, как поступать: например, «Однажды вечером Эдип сообщил Антигоне и Клиосу, что видел во сне Иокасту. Он заблудился, ночную тьму прорезывали небесные знамения, которые он не мог растолковать. Во сне он был слеп и вместе с тем – нет, потому что ему были видны Иокастины мысли <...> не все было понятно – она слишком далеко ушла от него, но мысль её он понял. “Сбрось свою ношу, – говорила она, – пора”. Он решил, что Иокаста и поможет ему, но, лишь проснувшись, понял, что освободит себя от ноши должен сам» [Там же: 169], после чего он возвращается к людям, обретает себя, становясь аэдом, перерождается.

Однажды во сне к Эдипу приходит и сам Софокл: его появление можно трактовать как ожидание нового времени, предчувствия второй, вечной жизни Эдипа, оставшегося навеки в искусстве: «Эдипу снилось, что он с трудом, на ощупь, продвигается вперед, в подземелье. Коридор сужается, резко сворачивает. В испуге он останавливается. Сияние – потому что во сне он, кажется, вовсе и не слеп – подсказывает ему, что кто-то, кто пришел издалека, идет ему навстречу и властно призывает к себе» [Там же: 315]; «Тут он вспомнил имя человека из сна – его звали Софокл, но Эдип не знает никого с таким именем» [Там же: 316].

Из психоанализа привнесена и роль воспоминаний в тексте, особенно из детства и юности, герои пытаются понять себя и отрефлексировать жизнь,



что отсылает к сеансам психотерапии. «И он снова увидел себя маленьким мальчиком в Коринфском порту» [Бошо, 2003: 118], «Вода вкусно пахла, и Антигона вспомнила этот запах» [Там же: 133], «Когда маленьким был я, – ответил Эдип, – я думал, что нет ничего прекраснее моря и маков» [Там же: 134].

Эдип сам иногда выступает как психотерапевт: «Когда рассказ выпускал Клиоса из своих уз, Клиос обращал свой взор к Эдипу, чьей душой он завладел: в ней запечатлено Клиосово несчастье, и Клиосову жизнь слепцу никогда не забыть» [Там же: 98]. Он подсказывает Клиосу, кто он есть на самом деле: «ты узнал глину и камень, – обратился к нему Эдип, – но твой путь – цвет. Цвет будет расти вместе с тобой, он будет занимать в тебе все больше и больше места, и тебе придется потесниться. Такие преступники, как мы с тобой, могут ждать только освобождения, и только свобода, совершенная и бесконечная в своей постоянной борьбе, может дать нам его» [Там же: 164–165]. Этот момент созвучен собственной фразе Бошо о связи между психоаналитиком и его пациентом: «Между аналитиком и пациентом возникает связь, поэтому, когда психоанализ закончен, часто после долгих лет слушания друг друга, наступает обоюдный траур. В этот-то момент человеку и удается услышать свой внутренний голос, а не некую рациональную мысль» [Кустова, 2003: 347].

Одновременно прошлая трагедия забывается: «Он <...> вдруг понял, что Иокаста, причиненная ею боль и ее великолепие начали отходить для него в тень» [Бошо, 2003: 302], «этот голос заставлял вспоминать забытое, он будил вдохновение и подхлестывал мысль, но силы человека и время, отпущенное ему, не вечны, и он не может позволить божееству соблазнить себя» [Там же]. Эдип обретает иную судьбу, после перерождения его жизнь начинается по абсолютно новому пути.

Герои находят свое призвание и свое «Я» в искусстве: Клиос из разбойника превращается в художника, Эдип – в аэда, певца и сказителя народных песен. Искусство в романе представлено музыкой, поэзией,

танцем, живописью, скульптурой и нередко несет в себе аполлоническое или дионисийское начало. Так, музыка и танец пробуждают древние животные чувства: «Он ощупывал камень, слушал его, припадал к нему губами, пробовал на вкус, сливался с ним в одно целое, вплотную прижимаясь к его поверхности» [Бошо, 2003: 120], «На их глазах завыл доисторический волк. Этот волк пришел из страшной глубины времен, это он преследовал Аполлона, прежде чем стать проводником солнечного диска» [Там же: 174], «сидя на пороге, Эдип пытался вспомнить, что же он пел накануне. Тщетно: ни мысли, ни внутренней собранности – ничего, лишь обрывки молитв и жалкие призывы» [Там же: 176]. Скульптура же выражает аполлоническое начало: вырезающий из скалы Эдип кажется «сияющим слепым Аполлоном» [Там же: 145], живопись примиряет Эдипа с природой перед своей смертью.

Говоря о дионисийском и первобытном, нужно отметить повторяющийся мотив безумия, сумасшествия. Антигона описывается как «сумасшедшая», «дикарка» и одновременно «героиня», Эдип – как «безумец», «сумасшедший», но в то же время «священный». Некоторые действия героев управляемы бессознательным: «Какая-то тайна, темная часть ее души неудержимо влекла Антигону к той част пропасти, над которой наклонился Эдип, и толкала ее следовать за ним» [Там же: 14]. Эдип бессознательно зовет дочь и друга в сердце: «когда ты позвал меня, я почувствовал, что ты – моя последняя надежда» [Там же: 32], «ты и сейчас зовешь его в глубине сердца, но не понимаешь этого, потому что не понимаешь своего сердца» [Там же: 128].

Анри Бошо несколько изменяет эпизод смерти Эдипа. Как и в «Эдипе в Колоне» Эдип чувствует свою смерть, взывает к ней, больше не чувствуя страха перед судьбой. Однако смерть для Эдипа связана с новой дорогой – дорогой в потусторонний мир: «он встал, намереваясь продолжить путь, и я никогда ни у кого больше не видел на лице такого оживления» [Там же: 342]. Предсмертные ритуалы тоже связаны с дорогой: Клиос и Антигона совершают ритуал омовения, Эдип надевает платье, как у Лая, дает

напутственное слово дочерям и Клиосу и исчезает на нарисованной им же дороге, фреску с которой оставляет всем путникам в завещание он рисует фреску с дорогой для путников («Я написал эту фреску не для Тезея, а для Антигоны и для тебя. А также для простых людей и рабов, которые оказались вдалеке от родины» [Бошо, 2003: 340]). Таким образом, композицию романа можно назвать кольцевой: Эдип начинает новый путь.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Сюжет мифа об Эдипе как материал для художественных произведений получил новое развитие в драматургии и прозе XX века, что обусловлено во многом трагическим переживанием упадка человечности, утратой опоры в стремительно меняющемся мире и, безусловно, невероятной популярностью работ З. Фрейда.

На протяжении века взгляды на данный миф претерпели несколько этапов трансформации. В трагедиях первой половины века («Адская машина», «Эдип») авторы пытались сохранить внешний облик античных трагедий Софокла, при этом адаптируя их для современного зрителя (читателя). Примером тому являются произведения А. Жида и Ж. Кокто, в которых воплощаются две тенденции представления мифа об Эдипе – развитие софоклофской трагедии знания («Эдип» Андре Жида) или создание трагедии рока («Адская машина» Жана Кокто). По-разному воспринимают драматурги и образ главного героя: в трагедии Жида он предстает самодостаточным, справедливым и самоотверженным правителем, в трагедии Кокто – честолюбивым, глуповатым, ведомым судьбой. Однако авторские концепции объединяет интерес к проблеме ложного блеска удачи, роли бессознательного в поведении героев.

Во второй половине миф об Эдипе деконструируется, нередко подвергается иронии. Впервые он репрезентируется в романной форме, где служит параллелью действиям главных героев («Гибель всерьез» Луи Арагона», «Невыносимая легкость бытия» Милана Кундеры). Авторы делают миф объектом замысловатой игры: переносят героев в современный мир, обесценивают важные сюжетные линии (К примеру, исчезает разгадка убийство в романе Арагона, Эдип остается вместе с женой-матерью в драме Стивена Беркоффа «Грек»). Новая репрезентация мифа об Эдипе представлена в мюзикле «Госпел в Колоне», где миф христианизировался, послужил основой для проповеди в пятидесятнической церкви. В

произведении сочетаются европейская и африканская, христианская и языческая культуры.

Миф стал более явно политизироваться, выражать социальные проблемы. Современный Эдип противостоять не судьбе, а окружению.

В полемике с исключительно психоаналитической трактовкой мифа об Эдипе, с его ангажированностью создается роман Анри Бошо «Эдип, путник» (1990). Автор попытался, развивая сюжет трагедии Софокла «Эдип в Колоне», создать свой собственный миф, раскрыть личность героев на пути к обретению своего «Я».

Таким, образом, репрезентация мифа об Эдипе в двадцатом веке прошла сложный путь от литературных адаптаций античных трагедий в духе современности до больших прозаических форм с «очеловечиванием» мифологического героя.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе предпринята попытка проследить эволюцию художественной интерпретации мифа об Эдипе в литературе Новейшего времени, выявить способы и формы трансформации традиционного античного сюжета в творчестве авторов XX в.

В ходе исследования было выявлено, что сюжет мифа об Эдипе стал подвергаться трансформациям ещё с античности. Изначально миф об Эдипе подразумевал столкновение отца и сына в борьбе за власть, весь жизненный путь Эдипа был представлен как становление правителя. «Традиционные» мотивы судьбы, инцеста, слепоты были переосмыслены и развиты в классический период Древней Греции (V – VI вв. до н.э.). Первая трагедия об Эдипе была написана Эсхилом, который развил мотив родового проклятия и кровосмешения. Софокл выделил в мифе об Эдипе закон «ложного блеска» удачи, обострил конфликт воли богов и воли человека. Тема жестокого рока стала основополагающей в древнеримских пьесах, например, в трагедии Сенеки «Эдип».

Вторая волна обращения к античным мифологическим сюжетам в театре возникла в эпоху классицизма. Сюжеты мифов политизируются в соответствии с идеологией абсолютизма: Эдип предстает либо тираном (Корнель «Эдип»), либо просвещенным монархом (Вольтер «Эдип»). В XIX в., несмотря на стремление романтиков создать «новую мифологию», история Эдипа по-прежнему остается метафорой для выражения политических идей: так, пьеса П.Б. Шелли «Эдип тиран, или Толстоногий тиран» является памфлетом, направленным против Георга IV.

Широкое использование античных мифологических сюжетов характерно для литературы рубежа XIX – XX вв. Интерес к мифу об Эдипе актуализировался во многом благодаря появлению теории Баховена о существовании стадии матриархата, а также широкому распространению фрейдистского психоанализа, включавшего в себя феномен «эдипового

комплекса» – бессознательного влечения к матери и амбивалентного отношения к отцу. Кроме того, данный миф привлекал своим трагизмом, безвыходностью ситуации, силой характера героя.

Миф о Эдипе переосмыслился на протяжении всего XX века. На разных временных этапах возникали новые приемы воплощения мифа в тексте. В первой половине XX века авторы репрезентировали миф преимущественно в драматургических произведениях, сохраняя конфликт и трагический пафос античных первоисточников, но переосмысляя некоторые мотивы и образы. Большинство трагедий («Эдип и Сфинкс», «Адская машина», «Эдип») являются так называемыми «трагедиями рока», где на первый план выходит мотив несчастной судьбы Эдипа, зависимой от воли богов. Под влиянием фрейдовских идей развивается мотив инцеста, героями управляет бессознательное. Некоторые аспекты мифа осмысливаются с точки зрения христианства. Пьесам присущ символизм: обыгрывается мотив слепоты, связывающийся с обретением мудрости Эдипа, создаются новые символы (например, чисел, красного цвета, зеркал в трагедии Жана Кокто). Уделяется большое внимание самонаказанию Эдипа, в осмыслении которого можно выделить две тенденции: Эдип выкалывает себе глаза и уходит из города от отчаяния (трагедии Гофмансталя и Кокто) или совершает героический поступок, жертвуя собой ради народа (трагедия Жида).

Во второй половине XX века подход к мифологическому материалу становится более экспериментальным, миф выступает иллюстрацией волнующих автора современных проблем. Классический конфликт и сюжет мифа об Эдипе нередко становятся площадкой для авторской игры, иронии. Авторы чаще переносят персонажей в современный упадочный мир, которому они противостоят. В некоторых произведениях («Гибель всерьез» Л. Арагона, «Невыносимая легкость бытия» М. Кундеры) намечен параллелизм судьбы Эдипа и главных героев. Классические мифологические мотивы переосмысливаются, становятся более условными. Перестает играть значительную роль эдипов комплекс, мотив непреодолимой судьбы уходит

на второй план, трагическое подвергается ироническому снижению и даже вульгаризации (например, в драме Стивена Беркоффа «Грек» Эдип продолжает жить со своей матерью). Одна из главных особенностей художественных текстов – эклектичность: соединяются языческие и христианские мотивы, древние мифологические образы и предметы современности. Например, в мюзикле Ли Бруера «Госпел в Колоне» (1983) языческий миф подвергается христианизации, судьба Эдипа рассматривается как путь от греха к покаянию и очищению, сочетаются европейские и африканские, античные и современные мотивы.

В 1991 г. выходит роман Анри Бошо «Эдип, путник», в котором жизнь Эдипа предстает историей становления личности, обретения гармонии с собой и своего места в жизни. Эдип – современный романский герой с глубоким внутренним миром, который борется за свою самостоятельность и независимость от предопределения. Автор отказывается от трактовки характера судьбы Эдипа сквозь призму эдипового комплекса, однако вводит некоторые детали психоаналитического сеанса, например, в романе важна роль сновидений как инструментов самопознания. Создаются и собственно авторские мифологемы, вводятся сказочные персонажи и сюжетные элементы, ассоциирующиеся с древними обрядами.

Таким образом, репрезентация мифа об Эдипе в XX веке пережила свою собственную эволюцию в соответствии с требованиями и взглядами каждой эпохи: поначалу это были обработки сюжета античных источников (преимущественно трагедий Софокла) с развитием основных мотивов не без влияния собственного мировоззрения и актуальных на тот момент научно-философских течений. Затем восприятие смещается в сторону иронизирования над мифом (что проявляется уже в трагедии Кокто), его осовременивания, разрушения устойчивого традиционного сюжета. Наконец, обе традиции сливаются и находят своё отражение в большом эпическом жанре.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Художественные тексты

1. Арагон Л. Гибель всерьез // пер. с франц. М.Ю. Кожевниковой. М.: Вагриус, 1998. 399 с.
2. Бошо А. Эдип, путник // пер. с франц. О.В. Кустовой. СПб.: Амфора, 2003. 348 с.
3. Жид А. Тесей // пер. Жид А. Собрание сочинений: в 7 т. / пер. О. Исаковой. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. Т. 3. С. 371–414.
4. Жид. А. Эдип // Жид А. Собрание сочинений: в 7 т. / пер. В.О. Станевич. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. Т. 6. С. 173–203.
5. Жид. А. Страницы из дневника // Жид. А., Фейхвангер Л. Москва Сталинская / под ред. Е.О. Мигуновой. М.: Алгоритм, 2015. С. 7–74.
6. Кокто Ж. Адская машина // Кокто Ж. Собрание сочинений в трех томах с рисунками автора / пер. Н.В. Бунтман. М.: Аграф, 2002. Т. 2. С. 33–114.
7. Кундера М. Невыносимая легкость бытия // Иностранная литература. 1992. № 5. С. 5–138.
8. Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты [Электронный ресурс]. М., Наука, 1980. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/pindar/pindar06.htm> (дата обращения: 2.05.2018).
9. Софокл. Царь Эдип // Софокл. Трагедии / пер. С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1988. С. 31–95.
10. Софокл. Эдип в колонне // Софокл. Трагедии / пер. С.В. Шервинского. М.: Художественная литература, 1988. С. 95–175.
11. Эсхил. Семеро против Фив [Электронный ресурс]// Эсхил. Трагедии. М.: Искусство, 1978. URL: <http://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1425168799> (дата обращения: 8.01.2018).

12. Berkoff S. Greek // Berkoff S. Plays one. London: Faber & Faber, 2000. P. 94–136.

13. Breuer L. The Gospel at Colonus. NY: Theatre Communications Group, 2000. 64 p.

14. Cocteau J. The Infernal Machine and other plays by Jean Cocteau / transl. Albert Bermel. New York: New Directions Publishing Corporation, 1967. 397 p.

### **Научные тексты**

1. Аверинцев С.С. К истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность / под ред. М.Е. Грабарь-Пассек. М.: Наука, 1972. С. 90–102.

2. Андреев Л.Г. и др. Называть вещи своими именами: прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. // под общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. 630 с.

3. Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. М.: Высшая школа, 1987. 543 с.

4. Андреев Л.Г. и др. Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: учеб. пособие // под общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. 335 с.

5. Андреев Л.Г. и др. Зарубежная литература XX в.: учеб. для вузов // под общ. ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2004. 559 с.

6. Аникст А.А. Глава 16. Что благородней? [Электронный ресурс] // Аникст А.А. Творчество Шекспира. 1963. URL: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st075.shtml> (Дата обращения: 18.06.2016).

7. Анисимова О. Обращение к мифу в современной литературе // Высшее образование в России. 2003. 2. С. 127–131.

8. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Пер. с древнегреч. Минск: Литература. С. 1064–1112.
9. Бачелис Т.И. Драматургия // История французской литературы: в 4 т. / под ред. И.И. Анисимова и др. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. Т. 4. С. 230–254.
10. Барт Р. Миф сегодня // Барт Р. Избранные работы: семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 72–130.
11. Боннар А. Софокл и Эдип – ответ року // Боннар А. Греческая цивилизация. Т. 2. От Антигоны до Сократа / пер. с фр. О.В. Волкова. М.: Искусство, 1991. С. 39–52.
12. Быкова Н.И. Проблема мировосприятия и социальная адаптация Милана Кундеры «Невыносимая легкость бытия» [Электронный ресурс] // Litera. 2016. 4. С. 52–63. URL: [http://e-notabene.ru/fil/article\\_21063.html](http://e-notabene.ru/fil/article_21063.html) (дата обращения: 17.03.2018).
13. Вагнер Р. Избранные работы. Пер. с нем. М.: Искусство, 1978. 695 с.
14. Винкельман И.И. История искусства древности. Л.: ИЗОГИЗ, 1933. 429 с.
15. Винкельман И.И. Избранные произведения и письма. М.-Л.: «Academia», 1935. 688 с.
16. Воглер К. Путешествие писателя: мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.
17. Вулих Н.В. Сенека // Вулих Н.В., Чистякова Н.А. История античной литературы: 2-е изд. М.: Высшая школа, 1971. С. 382–391.
18. Гиленсон Б.А. История античной литературы: учеб. пособие для студентов филологических факультетов педагогических наук: в 2 кн. Кн. 1: Древняя Греция. М.: Флинта: Наука, 2001. 416 с.
19. Гребенникова Н.С. Зарубежная литература. XX век: учеб. пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века». М.: ВЛАДОС, 1999. 128 с.

20. Доценко Е.Г. Молодая британская драматургия в послебеккетовском пространстве // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования. 2006. 2. С. 254–265.
21. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе: учеб. пособие. М.: Флинта, 1998. 240 с.
22. Дубровина С.М. Мифологический театр Кокто («Антигона», «Царь Эдип», «Орфей», «Адская машина»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2001. 28 с.
23. Жирмунская Н.А. Трагедии Расина // Жан Расин. Трагедии / отв. ред. Ю.В. Корнеев. Л.: Наука, 1977. С. 377–409.
24. Зайцев В.А. и др. Мировая художественная культура. XXвек. Литература. М.: Питер, 2008. 464 с.
25. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. М.: Художественная литература, 1973. 536 с.
26. Кессиди Ф. От мифа к логосу // отв. ред. А.Е. Зимбули. 2-е изд., испр., доп. СПб.: Алетейя, 2003. 360 с.
27. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Пер. с англ. М.: Питер, 2016. 347 с.
28. Клименок А.В. Интертекстуальность в пьесах Ж. Кокто «Античного периода» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. 2013. 2 (26). С. 87–93.
29. Клименок А.В. Приемы автомифологизации в творчестве Жана Кокто // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2014. 3. С. 32–39.
30. Кривонос В.Ш. Миф в западноевропейской литературе и культуре // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Искусствоведение. 2012. Т. 14. 2–3. С. 835–837.
31. Кустова О.В. От переводчика // А. Бошо. Эдип, путник. СПб.: Амфора, 2003. С. 345–347.

32. Левбарг Л.А. Французский театр. Кокто // История западноевропейского театра: учеб. пособие для театроведч. фак. высш. театр. учеб. заведений: в 8. т. / под ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. М.: Искусство, 1985. Т. 7. С. 62–70.
33. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Академический проект, 2008. 512 с.
34. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М.: Учпедгиз РСФСР, 1957. 620 с.
35. Лосев А.Ф. Греческая трагедия: учебное пособие для педагогических институтов. М.: Учпедгиз РСФСР, 1958. 203 с.
36. Лосев А.Ф. Софокл // Античная литература: учебник / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Просвещение, 1986. С. 125–128.
37. Лосев А.Ф. Эсхил // Античная литература: учебник / под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Просвещение, 1986. С. 99–119.
38. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
39. Лотман Ю.М., Мелетинский Е.М., Минц З.Г. Литература и мифы // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. 1. С.220–226.
40. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: 5-е изд. М.: Издательский центр «Академия», 2008. 512 с.
41. Людина О.Е. Генезис и эволюция французской мифологической драмы первой половины XX в.: автореф. дис ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М., 2004. 48 с.
42. Мандель Б.Р. Всемирная литература: Нобелевские лауреаты 1931 – 1956 [Электронный ресурс]. 2014. URL: <https://www.litres.ru/b-r-mandel/vsemirnaya-literatura-nobelevskie-laureaty-1931-1956/> (дата обращения: 05.04.2017).
43. Маньковская Н.Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М.: Институт философии РАН, 1994. 222 с.

44. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 1976. 408 с.
45. Менегетти А. Образ и бессознательное: учебн. пособие по интерпретации образов и сновидений. Пер. с итал. М.: Онтопсихология, 2000. 448 с.
46. Мецлер О.В. Аллюзивно-семиотический ряд романа А. Бошо «Эдип, путник» [Электронный ресурс] // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи: сб. научн. тр. С. 321–327. URL:<http://elar.urfu.ru/handle/10995/3310> (дата обращения: 2.04.2017).
47. Никитин В.А. Андре Жид: вехи творческого пути // Жид А. Собрание сочинений: в 7 т. / сост. В.А. Никитин. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. Т. 1. С. 5–26.
48. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки: предисловие к Рихарду Вагнеру // Ф. Ницше. Трагедии, или эллинство и пессимизм // Литературные памятники: сочинения в 2 т. / сост. К.А. Свасьян. Пер. с нем. М. Мысль, 1990. Т. 1. С. 57–158.
49. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм: очерки. М.: Наука, 1968. 375 с.
50. Обнорский С.П. Эдип // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: в 86 тт. / под ред. И.Е. Андреевского, К.К. Арсеньева, Ф.Ф. Петрушевского. СПб.: Семеновская Типо-Литография (И.А. Ефрона), 1904. С. 173–174.
51. Ощепков А.Р., Трыков В.П. Французский модернистский роман начала XX в. // Ощепков А.Р., Трыков В.П. Зарубежная литература XX века (1914 – 1945). Часть 1. Франция: учеб. пособие для студентов фак. журналистики. М.: ИМПЭ им. А.С. Грибоедова, 2003. С. 15–37.
52. Перрон Р. История психоанализа / пер. с фр. Ю. Крижевской. М.: АСТ: Астрель, 2004. 159 с.
53. Пилюгина Е.В. Неомифология постмодерна // Философия и общество. 2016. 1. С. 104–117.
54. Путинцева Т.А. Австрийский театр. Драматургия начала XX века //

История западноевропейского театра: учеб. пособие для театроведч. фак. высш. театр. учеб. заведений: в 8. т. / под ред. Г.Н. Бояджиева, Б.И. Росточкин, Е.Л. Финкельштейн. М.: Искусство, 1974. Т. 6. С. 306–320.

55. Пятигорский А.М. Непрерываемый разговор. СПб.: Азбука-классика, 2004. 432 с.

56. Рикёр П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. И.С. Вдовиной. М.: Академический проект, 2008. 695 с.

57. Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000 / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая Школа, 2001. 335 с.

58. Сучков Б.Л. Мир Кафки // Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи / сост. Б.Л. Сучков. М.: Прогресс, 1965. С. 5–67.

59. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л.: Наука, 1976. 105 с.

60. Топоров В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121–132.

61. Толмачев В.М. и др. Зарубежная литература XX века: учебное пособие / под ред. В.М. Толмачева. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 640 с.

62. Толмачев В.М. Становление американского литературного сознания в XX веке // Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. М.: Высшая школа, 2004. С. 312–342.

63. Трубочкин Д.В. Античная литература и драматургия: пособие для студентов творческих вузов. М., 2010. 224 с.

64. Тюпа В.И. Модернизм // Теория литературы в 2-х т.: учеб. пособие / под ред. Н.Д. Тмарченко. М.: АCADEMIA. С. 101–104.

65. Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. М.: Изд.-во Моск. Унта, 1981. 338 с.

66. Федоров Н.А. Греческая трагедия: лекция. М.: Издательство

Московского университета, 1960. 72 с.

67. Фрейд З. Толкование сновидений. М.: Эксмо-Пресс, 2015. 256 с.

68. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. 800 с.

69. Хюбнер К. Истина мифа / пер. с нем. И. Касавина. М.: Республика, 1996. 448 с.

70. Чубукова Е.И. Мифологическая концепция коммуникации Р. Барта [Электронный ресурс] // Серия «Мыслители», Смыслы мифа: мифология в истории и культуре: сб. научн. тр. в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Вып. 8. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/chubukova-ei/mifologicheskaya-konceptsiya-kommunikacii-r-barta> (дата обращения: 20.05.2017).

71. Чумаков С.Н. Освоение страха (к дидактике лабиринта в литературах XX века) // Дидактика художественного текста: сборник статей / под ред. А.В. Татарина. Краснодар: КГУ, 2007. С. 154–166.

72. Шарыпина Т.А. Проблемы мифологизации в зарубежной литературе XIX – XX в.: материалы спецкурса. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1995. 114 с.

73. Шарыпина Т.А. «Античные драмы» Гуго фон Гофманстля и эстетические искания Рихарда Штрауса // Шарыпина Т.А. Античность в литературной и философской мысли Германии первой половины XX в. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1998. С. 28–56.

74. Шервашидзе В.В. Зарубежная литература XX века: учеб. пособие. М.: Изд-во РУДН, 1999. 73 с.

75. Шеллинг Ф. Философия искусства / пер. с нем. П.С. Попова. М.: Мысль, 1966. 496 с.

76. Юльметова С.Ф. Новаторство Эмиля Золя: учебн. пособие. Уфа: Башкирский ун-т, 1988. 80 с.

77. Юнг К.Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Классический психоанализ и



художественная литература: хрестоматия / сост. и ред. В.М. Лейбин. СПб: Питер, 2002. С. 106–130.

78. Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Художественная литература, 1978. 301 с.

79. Ярхо В.Н. Эдип [Электронный ресурс] // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. 1980. URL: <http://www.mifinarodov.com/e/edip.html> (дата обращения: 10.07.2016).

80. Ярхо В.Н. Софокл и его трагедии // Софокл. Трагедии. М.: Художественная литература, 1988. С. 95–175

81. Ярхо В.Н. «Эдипов комплекс» и «Царь Эдип» Софокла (о некоторых психоаналитических интерпретациях древнегреческой трагедии) // Древнегреческая литература: собрание трудов. М.: Лабиринт, 2000. Т. 2. С. 126–150.

82. Birth M. Being and time: Max Frisch's Homo Faber // Revista de Filología Alemana. 2002. Vol. 10. P. 105–118.

83. Botz-Bornstein T., Stamatellos G. Plotinus and the moving image. Boston: Brill-Rodop, 2018. 264 p.

84. Neely K. Lee Breuer's theatrical technique: from the animations to Gospel at Colonus // Journal of Dramatic Theory and Criticism. 1989. III, 2. p. 181–192.

85. Siertz A. In-yer-face theatre: British drama today. London: Faber & Faber, 2001. 288 p.

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации  
45.03.01 Филология



УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой РЯЛиРК  
Филологии  
и языковой  
коммуникации  
И.В. Евсева

« 10 / 11 » 2018 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА  
ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ  
МИФА ОБ ЭДИПЕ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Выпускник

Е.В. Филиппова

Научный руководитель

канд. филол. наук,  
доц. Т.С. Нипа

Нормоконтролер

А.А. Чуруксаева

Красноярск 2018