

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ЖИЛ
_____ К.В. Анисимов
« _____ » _____ 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
**РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ПРЕКРАСНОЙ В
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

45.04.01 Филология

45.04.01.02 Русская литература

Магистрант	_____	Л.В. Семченко
Научный руководитель	_____	канд. филол. наук, доцент Т.С. Нипа
Нормоконтролер	_____	Я.В. Баженова

Красноярск 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ. РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ПРЕКРАСНОЙ: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ	14
1.1. Проблема художественного восприятия. Истоки рецептивной эстетики.....	14
1.2. Типология рецепции. «Креативная рецепция» как творческий диалог с претекстом.....	22
1.3. Восприятие образа Елены Прекрасной в литературной традиции	26
1.3.1. Амбивалентный образ Спартанской царицы в античных источниках ..	26
1.3.2. Образ Елены Прекрасной как воплощение эстетического идеала в трагедии И.В. Гёте «Фауст»	36
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	41
ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ПРЕКРАСНОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА	42
2.1. Образ Елены как олицетворение абсолютной красоты в пьесе Э. Верхарна «Елена Спартанская»	42
2.2. Модернизация античного мифа в лирическом фарсе П. Клоделя «Протей».....	52
2.3. Идеино-структурная функция образа Елены Прекрасной в драме Ж. Жироду «Троянской войны не будет»	65
2.4. Новый взгляд на роль Елены в Троянских событиях: радиопьеса В. Хильдесхаймера «Жертва Елены».....	77
2.5. Переосмысление стесихоровского сюжета о призраке Елены Прекрасной в повести К. Вольф «Кассандра».....	88
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	95
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	96
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	99

ВВЕДЕНИЕ

Живой интерес к мифу проявляют ученые из разных научных областей: литературоведения, фольклористики, этнографии и т.д. Такое внимание, по мысли М.И. Стеблин-Каменского, обусловлено «загадочностью» древнего предания: «Бесспорно в отношении мифа только одно: миф – это повествование, которое там, где оно возникло и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» [Стеблин-Каменский, 1976: 30]. Исследователи предлагают разные методы интерпретации и анализа античных сюжетов. В современной гуманитарной науке выделяются такие теории, как символическая концепция Э. Кассирера, структуралистская – К. Леви-Строса, эстетическая (выразительная) – А.Ф. Лосева. Миф рассматривается с точки зрения проявления в нем архетипов (К. Юнг), взаимодействия с ритуалами и обрядами (М. Элиаде, лорд Рэглан, С.Х. Хук). Например, церемония исцеления, по мнению М. Элиаде, связана с мифологическим сюжетом о сотворении мира. Леви-Брюль показал, что миф можно интерпретировать согласно принципам психологии. На сегодняшний день широко распространен гендерный подход, в рамках которого выделяют особую модель рецепции античности – феминистскую: «центральными ... становятся вопросы о понимании “гендерного” в разные эпохи, а также о прочтении и интерпретации текстов с позиций поиска “гендерного” в их содержании» [Ашаева, Чиглинцев, 2012: 169].

Немаловажное значение мифология оказала на становление литературы: «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства ... Она ... почва, на которой только и могут ... прорасти произведения искусства» [Шеллинг, 1966: 105]. Соответственно, между мифологией и литературой устанавливается не только генетическая связь – «через сказку и народный эпос, – но и по типу отражения действительности (содержательная образность)»

[Аверинцев, 1987: 223]. Миф рассматривается не только как средство художественной изобразительности, но и как философско-этический потенциал, выступающий элементом «коммуникации разновременных культур, функционирующий в категориях традиции и новаторства, позволяющий в условно-символической форме выразить самое современное содержание» [Чумаков, 1998: 4].

Проблема осмысления и художественного использования античного предания громко заявила о себе в XX веке. Как замечают А.В. Гулыга, Б. Малиновский, К. Хюбнер, в этот период миф начинает восприниматься скорее как побуждение к действию, чем как форма знания. Вследствие этого в литературном искусстве выделяется несколько вариантов функционирования античного сюжета: переложение мифа в литературное произведение («Иосиф и его братья» Т. Манн), наполнение сюжета известного мифа новым идейным содержанием («Улисс» Дж. Джойс, «Кентавр» Дж. Апдайк), создание собственной мифологической реальности (Дж.Р.Р. Толкин) [Полякова, Казакова, 2012: 186]. Интерес к античному наследию в культуре XX века связан с «острым кризисом рационалистического сознания, в известной степени приведшего к состоянию духовной энтропии» [Чумаков, 1998: 4]. Напряженное время между двумя крупными мировыми войнами, фашистская идеология, империалистическая политика Германии, страх перед ядерной катастрофой – этих проблем коснулись многие писатели XX века. Именно миф в данной политической ситуации «позволял драматургам “эзоповым языком иносказаний” ... говорить о текущих событиях, о жизни современников» [Гогоберидзе, 1983: 69].

Одним из первых драматургов Новейшего времени, соединивших античное предание с современной эпохой, был Жан Кокто. Создавая драму «Антигона», драматург отметил, что «хотел оживить древний шедевр, разгладить на нем морщинки, привнести в “Антигону” ритм современности» [История западноевропейского театра, 1985: 63]. Эти слова справедливы и по

отношению к другим «античным» пьесам Кокто – «Эдип-царь», «Орфей». Обращаясь к мифологическим сюжетам и образам, Кокто заложил традиции рецепции мифа в литературе XX века, предопределив новые пути его интерпретации, по которым будут следовать писатели 30 – 40-х гг., например Ж. Ануй и Ж. Жироду [История западноевропейского театра, 1985: 65].

В Германии интерес к мифу еще до Первой мировой войны возродили писатели-экспрессионисты. Во второй половине века литературный мифологизм становится одним из способов осмысления не только прошлого, но и будущего. Размышляя об истоках и последствиях нацизма, «писатели, художники, деятели культуры начинают обращаться к историческим аналогиям, вековому опыту человечества, заложенному в мифах» [Шарыпина, 1998: 345]. По мысли Т.А. Шарыпиной, античный код в немецкой литературе XX века выступает в «роли своеобразного, вечного этико-эстетического критерия» [Шарыпина, 2014: 190].

Особое место в мировой литературе занимает цикл мифов о Троянской войне, который привлекал внимание многих писателей разных эпох и литературных направлений. Еще в Античности цикл получил множество интерпретаций, а события, воспетые Гомером, нашли свое отражение в таких произведениях, как «Александра» Ликофрона, «Свадьба Пелея и Фетиды» Катулла, «О событиях после Гомера» Квинта Смириского, «О Троянской войне» Иосифа Испанского, «Роман о Трое» Бенуа де Сент-Мора, «О разрушении Трои» Гвидо де Колумна. Метафорика Троянского сюжета позволяет «в максимально сгущенной и образной форме представить универсальные ипостаси войны как таковой и неизбежно связанных с ней “привходящих” закономерностей и обстоятельств» [Чумаков, 1998: 153]. Используя древнее предание, писатели переосмысливают его нравственно-философскую основу. Миф претерпевает модернизацию, «бытовизацию». В большей степени интерес проявляется к античному персонажу, а не к фабуле: «Фабула оказывается вторичной, герой – первичен» [Там же: 137]. Писателям важно рассмотреть поведение героев с позиции психологизма, поэтому

самоотверженные поступки героев, батальные сцены уходят на задний план. Внимание акцентируется на сфере любви, эмоций, в связи с чем женские образы начинают играть более весомую роль, выходят на первый план.

Из всех античных героинь Елена Прекрасная вызывает самые противоречивые характеристики. Ее божественная красота невольно заставляет восхищаться Спартанской царицей и преклоняться перед ней. Но эта красота обладает не созидательной, а разрушительной силой. Так, образ очаровательной гречанки еще в Античности становится амбивалентным. В произведениях древнегреческих авторов складываются разные оценки поведения супруги Менелая, ее роли в развязывании кровопролитной Троянской войны, соответственно, формируются разные линии в интерпретации образа, которые находят свое развитие и в литературе XX века.

В отечественном и зарубежном литературоведении был сделан ряд попыток определить специфику рецепции образа Елены Прекрасной. Исследователи обращают внимание на двойственность, противоречивость и неоднозначность образа в литературе Античности. В трагедии Эсхила «Агамемнон» Г.А. Жерновая выделяет мотив измены, которая сопровождается наказанием [Жерновая, 2010: 52]. По мнению А. Дойла, прототипом эсхилловской красавицы является Пандора Гесиода: «Елена Эсхила резонирует с Пандорой Гесиода, архетипическая красота которой ничего не приносит, кроме гибели смертным мужчинам» [Doyle, 2009: 25]. Ученый рассматривает двух героинь как предвестниц конца героического века; как объекты, копии и призраки, как мертвых невест [Там же: 11].

В трагедии Еврипида «Елена» прекрасная царица предстает верной супругой, сохранившей свою честь женой [Ярхо, 1999]. Интересна интерпретация образа очаровательной гречанки в известной речи Горгия: «“Похвала Елене” является похвалой вовсе не Елене, но риторическому искусству ... Елена в этой речи предстает как бездеятельное, аффицируемое логосом существо, от которого ничего не зависит» [Галанин, 2010: 125].

Рассматривая особенности рецепции образа Елены Прекрасной в постантической литературе, исследователи выявляют как традиционные, так и новаторские черты. Так, по мнению А. Рэдукану, в произведениях У. Шекспира «Троил и Крессида», «Обесчещенная Лукреция» и К. Марло «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста», представлена антигомеровская версия троянских событий. По словам исследовательницы, в восприятии писателей эпохи Возрождения призрак супруги Менелая является угрозой, явлением смерти, привидением, вернувшимся мертвецом, двойником, демоном и суккубом [Raducanu, 2014: 35].

Проблемам репрезентации античных сюжетов в художественной практике немецких писателей посвящены работы Т.А. Шарыпиной «Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (троянский цикл мифов)»; «Игровые формы воздействия на зрителя в театре Германии второй половины XX века»; «Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии И.В. Гете “Фауст” и мифологической опере Гуго фон Гофманстала “Египетская Елена” (к проблеме творческих схождений)». Исследовательница делает важные замечания об интерпретации образа известной красавицы в творческом наследии И.В. Гете («Фауст»), Г. Гофманстала («Египетская Елена»), В. Хильдесхаймера («Жертва Елены»), П. Хакса («Прекрасная Елена»).

Для Гете, по мнению Т.А. Шарыпиной, Елена является художественным символом, воплощением высшей красоты, совершенства, стремление к которому облагораживает человека, поэтому Спартанская царица не подвластна человеческому суду. Очаровательная гречанка Г. Гофманстала совершенно пассивна, безразлична к происходящим событиям: «Она как бы живет в ином моральном измерении <...> по ту сторону добра и зла» [Шарыпина, 2013: 164]. Писатель останавливает свое внимание на проблеме самосознания вернувшегося с войны человека (образ Менелая). В радиопьесе В. Хильдесхаймера, по наблюдениям Т.А. Шарыпиной, образ Елены утрачивает одномерность: спартанская царица

и святая, и грешная одновременно: «Перед нами то современная женщина, озабоченная вечными женскими проблемами, то трогательная в своей наивности идеалистка» [Шарыпина, 2015: 309]. Трансформация образа Елены в пьесе П. Хакса, как замечает исследовательница, обусловлена жанровой спецификой произведения. Немецкий драматург соединяет мифологический сюжет с игровой стихией «бульвара»: оперетта написана в форме травести, соответственно, «Елена превращается в “кокотку”, легкомысленную “дочь птицы”, а место жрецов, богов и героев занимают “бульвардисты”, денди и поэты» [Там же: 310].

Иная точка зрения на образ прекрасной царицы в произведении В. Хильдесхаймера обозначена в диссертационном исследовании П.И. Ковалевой «Типологические черты советской радиодраматургии 1970-х годов»: «наивность и скромность прекрасной Елены напрочь отсутствуют» [Ковалева, 2015: 73]. Героиня названа «легкомысленной кокеткой, умело плетущей интриги и наслаждающейся жизнью без оглядки на окружающих» [Там же].

Ряд интересных наблюдений относительно рецепции образа Елены Прекрасной в литературе XX века представлен в научных работах, содержащих литературоведческий анализ отдельных произведений. Так, в очерке «Елена Спартанская», И.Д. Шкунаева рассматривает одноименную драму бельгийского писателя Э. Верхарна, который, рисуя образ очаровательной гречанки, пытается показать целостность и гармоничность подлинной красоты: внешней и внутренней. По мысли И.Д. Шкунаевой, когда красота отделяется от духа, образ героини словно расщепляется: «Красота Елены – это другая, вторая и главная Елена, диктующая свою волю Человеку и Царице Елене» [Шкунаева, 1973: 220]. Эта идея разрыва «между красотой и разумом, красотой и духом» развивается в статье Н. Кинкулькиной «Первая постановка “Елены Спартанской”». Подобным образом Верхарн обозначает важную проблему XX века – «утрату целостного, гармонического восприятия мира» [Кинкулькина, 1983: 88].

В.П. Кузьмина и И.А. Некрасова в исследованиях, посвященных французской драматургии XX века, уделяют внимание лирическому фарсу П. Клоделя «Протей». По мнению ученых, клоделевская Елена является самодовольной и легкомысленной красавицей [Кузьмина, 1981: 299], «болтливой простушкой» [Некрасова, 2007: 48].

Образ равнодушной красавицы, замечает А. Михайлов, рисует в своей драме Ж. Жироду («Троянской войны не будет»): «В этой ослепительно прекрасной гречанке нет доброты, нежности, тепла. Нет в ней даже простой чувственности» [Михайлов, 1981: 23]. По мнению О.Е. Людиной, в пьесе французского драматурга «идеал женской красоты и воплощение непостижимости женской любви, создаваемый в “Илиаде”, сменяется весьма тривиальным образом бессердечной кокетки, губительницы чистых душ» [Людина, 2004: 311].

В. Соколюк во вступительной статье к повести К. Варналиса «Дневник Пенелопы» справедливо замечает, что, обращаясь к традиционному сюжету, автор «не просто переосмысливает мифологический материал, а буквально “выворачивает его наизнанку”»: появляются антигерои, антиситуации и даже антимораль!» [Соколюк, 1983: 6]. Елена в таком контексте предстает «похотливой» женщиной, стремящейся удовлетворить свои желания [Там же].

Т.Ш. Саид-Батталова касается «загадки Елены», анализируя повесть К. Вольф «Кассандра». По мнению исследовательницы, очаровательная гречанка становится в повести символом родины. Рисуя амбивалентный образ Елены, писательница ставит один из важных вопросов: где на самом деле была спартанская царица? В итоге К. Вольф приходит к выводу, что супруги Менелая не было в Трое. Мнимое похищение красавицы было использовано для развязывания Троянской войны: грекам нужна богатая добыча, а троянцам необходимо разжечь воинственное настроение своего народа [Саид-Батталова, 2005: 87].

Таким образом, несмотря на широкий корпус исследований, посвященных вопросам художественной рецепции сюжетов Троянского цикла, проблема трансформации образа Елены Прекрасной затронута в них лишь поверхностно, в рамках мотивного анализа отдельных произведений. На сегодняшний день в отечественной науке нет глубокого комплексного исследования, которое представило бы эволюцию образа героини от Античности до современности, что определяет **научную новизну** темы.

Актуальность настоящего исследования обусловлена устойчивым интересом современного литературоведения к проблемам рецепции классических сюжетов в литературе Новой и Новейшей эпох.

Цель: исследовать особенности художественной репрезентации образа Елены Прекрасной в западноевропейской литературе XX века, рассмотреть формы модернизации классического материала в творчестве писателей Новейшей эпохи.

Задачи:

- 1) рассмотреть проблему художественного восприятия и обозначить основные виды рецепции;
- 2) выявить особенности восприятия античного мифа в художественно-эстетических исканиях писателей Нового и Новейшего времени;
- 3) исследовать эволюцию рецепции образа Елены Прекрасной в литературе XX века, обратившись к контексту мировой литературной традиции;
- 4) проанализировать мотивный комплекс героини в художественных произведениях.

Объект исследования – рецепция античного мифа в литературе Новейшего времени.

Предмет – художественная рецепция образа Елены Прекрасной в европейской литературе XX века.

Материалом послужили следующие тексты: Гомер «Илиада», Эсхил «Агамемнон», Горгий «Похвала Елене», Еврипид «Троянки», «Елена», «Орест», Гёте «Фауст», Э. Верхарн «Елена Спартанская», П. Клодель «Протей», Ж. Жироду «Троянской войны не будет», В. Хильдесхаймер «Жертва Елены», К. Вольф «Кассандра».

Теоретико-методологической базой исследования являются работы, посвященные проблеме освоения классического наследия, его влияния на писателей разных эпох, взаимодействия традиций и новаторства. Данные вопросы рассматривали такие учёные, как А.А. Аникст, В.Ф. Асмус, Н.Я. Берковский, А.В. Карельский, А.В. Михайлов, А.А. Фёдоров, И.В. Карташова, Н.С. Павлов. К теории мифа обращались А.А. Потебня, А.Н. Веселовский, А.М. Золотарёв, С.А. Токарев. Поэтика мотива интересовала таких исследователей, как В.Я. Пропп, Б.В. Томашевский, М.М. Бахтин, Б.М. Гаспаров, О.М. Фрейденберг, Б.Н. Путилов, Н.Д. Тamarченко И.В. Силантьев.

Методы исследования: сравнительно-исторический, сравнительно-типологический, метод мотивного анализа, рецептивный метод.

Практическая значимость: материал может быть использован в разработке курсов по истории зарубежной литературы, специальных курсов, посвященных анализу рецепции античного материала в литературе XX века.

Структура: работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы. Первая глава посвящена истокам рецептивной эстетики, проблеме художественной коммуникации в рамках данной теории. Рассматривается типология рецепции, в частности, виды «креативной рецепции», представленные в работах Е.В. Абрамовских. Анализируется рецепция образа Елены Прекрасной в эпоху Античности и Просвещения. Во второй главе рассматривается эволюция рецепции образа Елены в западноевропейской литературе XX века, способы модернизации античного материала. Список литературы насчитывает 158 источников, 12 из которых на иностранном языке.

Апробация исследования:

I. Научная стажировка:

1. Некоммерческая организация «Благотворительный фонд культурных инициатив (Фонд Михаила Прохорова)», конкурс «Академическая мобильность». Тема научной стажировки: «Рецепция образа Елены Прекрасной в западноевропейской литературе XX века». Сроки: 12 – 23 марта. Место: Российская государственная библиотека (г. Москва), Всероссийская государственная библиотека иностранной литературы имени М.И. Рудомино (г. Москва).

II. Участие в конференциях:

1. Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 23 – 24 апреля 2019 г., Красноярск, СФУ.

2. Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 24 – 25 апреля 2018 г., Красноярск, СФУ.

3. Международная научно-практическая конференция «Русский язык и литература в поликультурной среде», 25 – 28 октября 2017 г., Красноярск, КГПУ.

4. Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 25 апреля 2017 г., Красноярск, СФУ.

5. «Молодежь и наука: проспект Свободный – 2016», 15 – 25 апреля 2016 г., Красноярск, СФУ.

III. Публикации

1. Семченко Л.В. Культурно-исторические аллюзии в драме Поля Клоделя «Протей» // *Siberia_Lingua*. Красноярск, 2019. Вып. 1. С. 225–231.

2. Семченко Л.В. Трагический образ Елены Спартанской в одноименной пьесе Э. Верхарна // Сибирский филологический форум.

Красноярск: Кр-ий гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. Том 1. №1. 2018. 75–83 с.

3. Семченко Л.В. Рецепция образа Елены Прекрасной в радиопьесе В. Хильдесхаймера «Жертвоприношение Елены» // *Siberia_Lingua*. Красноярск, 2017. Вып. 2. С. 175–180.

4. Семченко Л.В. Образ Елены в литературе Нового времени // *Поэтика зарубежной литературы: Электронный сборник материалов Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Перспектив Свободный-2016»*, посвящённой Году образования в Содружестве Независимых Государств (Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2016). Красноярск, 2016. С. 26–29.

ГЛАВА 1. ТЕОРИЯ РЕЦЕПТИВНОЙ ЭСТЕТИКИ. РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ПРЕКРАСНОЙ: К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

1.1. Проблема художественного восприятия. Истоки рецептивной эстетики

Первое теоретическое осмысление проблемы художественного восприятия было сделано еще Аристотелем в его учении о катарсисе и калокагатии. Последнее древнегреческий философ определял как нравственное и эстетическое воздействие на реципиента [Борев, 1985: 10]. Ученый обращается к идеям Платона, который рассуждал о «воздействии искусства на душу зрителя» [Ковылкин, 2007: 153]. Аристотель разрабатывает концепцию катарсиса на материале трагедии, «в которой очищение зрителя происходит благодаря страху и состраданию» [Борев, 1985: 10].

Проблема восприятия в культурно-эстетическом плане была обозначена И. Кантом. Он сосредоточил свое внимание на самой природе художественного восприятия: «эстетическая сущность художественного произведения определяется культурным контекстом и его носителем – восприятием» [Там же]. Г.Э. Лессинг, как замечает Е.В. Абрамовских, в своем трактате «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» «приблизился к рассмотрению средств воздействия на реципиента» [Абрамовских, 2007: 29].

Г.В.Ф. Гегель определил главное условие художественного восприятия – сходство между изображаемым миром художника и духовным миром читателя: «художественное произведение существует для того, чтобы им наслаждались посредством созерцания, существует для публики, требующей, чтобы в объекте художественного изображения она могла находить себя, свои подлинные верования, чувства и представления и чтобы

она имела возможность стать созвучной изображаемым предметам» [Гегель, 1968: 255]. Немецкий философ отметил также «диалогичность» искусства: «Произведение искусства представляет собой диалог с каждым стоящим перед ним человеком» [Там же: 274].

Следующим важным этапом развития проблемы восприятия стал XIX век. Как пишет Ю.Б. Борев, русская революционно-демократическая критика и эстетика актуализировали фигуру читателя: «невозможно построить концепцию историко-литературного процесса без учета существеннейшей роли в ней читателя» [Борев, 1985: 11]. На данный момент первым указал литературный критик В.Г. Белинский: «литература не может существовать без публики, как и публика без литературы» [Белинский, 1954: 426]. По мнению В.Г. Белинского, писателю необходимо ориентироваться на читателя, но при этом не «следовать слепо требованиям, вкусам, запросам публики» [Борев, 1985: 11].

Ряд значимых положений, связанных с проблемой восприятия, был высказан теоретиками герменевтики. Так, например, Ф. Шлейермахер обозначил функцию интерпретатора, цель которого – «слиться с автором» [Абрамовских, 2007: 37]. По словам Е.В. Абрамовских, «такое слияние оказывается возможным на пути движения от текста к первоначальному импульсу, спровоцировавшему вдохновение». [Там же]. Таким образом, интерпретатор «приравнивается» к самому автору, так как ему необходимо «повторить творческий акт, идентичный авторскому» [Там же]. Тезис Ф. Шлейермахера был принят В. Дильтеем, для которого талант интерпретатора являлся принципиальным условием понимания произведения: «понимание только тогда оказывается истинным пониманием, когда оно конгениально своему объекту» [Дильтей; цит. по: Абрамовских, 2007: 38].

Труды «харьковской школы» (А.А. Потебня, Д.Н. Овсяннико-Куликовский, А.Г. Горнфельд и др.), пишет Ю.Б. Борев, стали новым этапом в «разработке художественно-рецептивной проблематики» [Борев, 1985: 12].

А.А. Потебня указал на особую роль реципиента по отношению к тексту: читатель способен обогащать смысл произведения: «читатель может лучше самого поэта постичь идею его произведения ... сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя» [Борев, 1985: 13]. Ученый разработал механизм апперцепции, который раскрывал роль объективных и субъективных факторов в процессе восприятия [Абрамовских, 2007: 45].

Представители «харьковской школы» утверждали тождественность законов художественного восприятия законам художественного творчества. Так, например, Д.Н. Овсяннико-Куликовский рассматривал «художественное творчество и восприятие как процессы переживания и сопереживания, создания смысла и понимания смысла»: «Если образы поняты правильно, то читатель улавливает мысль художника и переживает, так сказать, повторяет весь процесс его творчества. Понять художника – значит повторить процесс его творчества» [Борев, 1985: 13].

Как замечает Ю.Б. Борев, «харьковская» лингвистическая школа «вплотную подошла к творческо-диалогической концепции художественного восприятия» [Там же: 14]. Многие ее положения повлияли на теоретиков литературы и психологов 20-30-х гг., которые занимались проблемами рецепции (М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, В.Н. Волошин, Л.П. Якубинский, Л.С. Выготский и др.). В трудах этих ученых «диалог выступал ... как принцип творчества» [Там же: 15]. По мнению Н.Н. Левакина, именно концепция диалога М.М. Бахтина и «стала принципиальной для теории рецепции» [Левакин, 2012: 309]. М.М. Бахтин писал: «текст живет только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [Бахтин, 1979].

Проблема восприятия была затронута и представителями феноменологического направления. Как отмечает британский литературовед Терри Иглтон, феноменологию интересовала сама сущность предмета и его

восприятие: «Феноменология рассматривает не то, что я воспринимаю, когда смотрю на конкретного кролика, но универсальную суть кроликов и акта его восприятия» [Иглтон, 2010: 82]. Так, в поздних исследованиях Э. Гуссерля теория восприятия «описывает акт восприятия, при котором объекты оказываются воспринятыми в их аутентичной реальности» [Абрамовских, 2007: 32]. Идея о «вживании» реципиента в текст была высказана феноменологической критикой, которая требовала «очиститься от собственной предвзятости, чутко погрузить себя в “мир” произведения и воспроизвести найденное там настолько точно и непредубежденно, насколько это возможно» [Иглтон, 2010: 85].

Проблема отношения читателя и текста была рассмотрена одним из известных представителей феноменологии Р. Ингарденом. Философ отмечал, что художественное произведение становится объектом эстетического восприятия и наслаждения только тогда, когда оно дополнено, изменено самим читателем: «оно (произведение), взятое само по себе, представляет собой лишь как бы костяк, который в ряде отношений дополняется или восполняется читателем, а в некоторых случаях подвергается также изменениям или искажениям» [Ингарден, 1962: 72]. Этот «костяк», по мнению Р. Ингардена, «как бы просвечивает сквозь “тело”, в которое облекает его читатель, соединяется с этим “телом” в единое целое, вырастающее перед читателем как результат его воспринимающей и конструирующей деятельности» [Там же: 73].

Итак, несмотря на то что проблема художественного восприятия была затронута многими исследователями, она долгое время не получала своего развития. Ю.Б. Борев связывает это со сложностью самой проблемы восприятия и зависимостью ее от таких дисциплин, как психология и психофизиология [Борев, 1985: 4]. Другая причина, по мнению Ю.Б. Борева, скрыта в том, что проблема восприятия искусства считалась более прикладной, нежели теоретической [Там же: 17]. Тем не менее подступы к

зарождению нового направления в изучении художественного текста были сделаны.

Формирование рецептивной эстетики было связано с попыткой «осмыслить и преодолеть трудности, связанные с фактами восприятия искусства и подвижности его смысла, с колебаниями и противоречивостью в оценках отдельных художественных произведений» [Хренов, 2013: 381]. Зарождение нового направления происходило под влиянием социологии искусства, герменевтики Х.Г. Гадамера и феноменологии Э. Гуссерля. Наука об интерпретации текста обогатила терминологию рецептивной теории такими понятиями из учений Х.Г. Гадамера, как «горизонт смысла», «сознание исторического воздействия», «взаимопроникновение смысловых горизонтов», «горизонт понимания» [Там же: 384]. Из феноменологической теории Э. Гуссерля были приняты термины «интенциональность», «горизонт», «конституирование», «пустые места» [Абрамовских, 2007: 35]. Среди источников рецептивной эстетики ученые выделяют также пражский структурализм (Р.О. Якобсон, Я. Мукаржовский) и русскую формальную школу 10 – 20-х г. XX в. (В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов, Г.О. Винокур) [Цурганова, 2004: 350].

Важной датой становления теории рецептивной эстетики считается 1967 год, когда в университете Констанца Х.Р. Яусс выступил с лекцией, в которой «изложил исследовательскую парадигму для литературоведения, обозначенную как “Rezeptionsaesthetik”» [Мельникова, 2012: 240]. В этом же году Х.Р. Яусс опубликовал свою статью «История литературы как провокация», которая была принята как манифест нового направления [Зоркая, 1995: 34]. Данная работа, по мнению Н. Зоркой, «подводила итог исследованиям рабочей группы «Поэтика и герменевтика», созданной Х.Р. Яуссом в 1963 году» [Там же]. Литературоведов этой группы объединял «интерес к смысловой организации реальности, к структурам и механизмам смыслопорождения ... к проблеме восприятия и интерпретации этих структур» [Там же]. Кроме того, проблема рецепции была отражена в

работах таких исследователей, как Х. Вайнрих. (Weinrich H. *Literatur für Leser*. Stuttgart, 1971), Г. Гримм (Grimm G. *Rezeptionsgeschichte*. München, 1977). и Х. Линк (Link H. *Rezeptionsforschung*. Stuttgart, 1976) [Хренов, 2013: 380].

Теоретики рецептивной эстетики подвергли критике «идею автономности художественного текста и объявили всю традиционную эстетику не заслуживающей доверия» [Там же: 381]. Исследователи сосредоточили свое внимание на отношениях между писателем и реципиентом, оставляя само произведение вне рамок эстетического анализа: «художник и реципиент выступали как два автономных индивида, разделенных во времени и пространстве, между которыми осуществлялась некая духовно-эстетическая коммуникация» [Там же]. Так теория рецептивной эстетики обозначила проблему художественной коммуникации, диалога между читателем и автором произведения: «Основной тезис: литературное произведение не существует отдельно от его читателя. Акт чтения – это всегда диалог, встреча читателя и литературного произведения» [Ковылкин, 2007: 153]. Читатель воздействует на произведение, «определяя тем самым конкретно-исторический характер его восприятия и бытования» [Цурганова, 2004: 350]. Читатель, как пишет Ю.Б. Борев, выступает соучастником «творческого процесса созидания смысла художественного произведения» [Борев, 1985: 6].

Со своей стороны художественный текст также оказывает воздействие на реципиента: «Художественное восприятие превращает художественное произведение в факт сознания, осуществляет присвоение художественной мысли автора реципиентом, который в меру своих способностей и культурной подготовленности поднимается до общения с Шекспиром, Моцартом, Рафаэлем, Пушкиным. Опыт отношения великих художников к жизни, их мирозерцание, их творческая концепция ... становятся содержанием сознания реципиента, ориентирами его отношения к действительности» [Там же: 35]. Именно поэтому для рецептивной эстетики

важно то, «как читатель реагирует, как отвечает тексту, другими словами, что направляет акт чтения, стимулирует читательские чувства, активизирует творческие способности реципиента» [Борев, 1985: 153].

Художественная коммуникация, по мнению А.Я. Зись и М.С. Стафецкой, имеет сложную структуру, включающую ряд взаимосвязанных элементов. Первое звено – художник, который воспринимает, осмысляет реальность и творчески воссоздает явления и процессы действительности. Второе – сам творческий процесс создания текста. Третье – «художественное произведение как отражение реальности, как знаковая система, несущая художественную информацию, как феномен культуры» [Там же: 170]. Четвертое – реципиент и его художественное восприятие. Последнее звено (реципиент), по мнению исследователей, также включает в себя: (1) взаимодействие реципиента и текста, (2) расшифровку знаковой системы и постижение смысла произведения, (3) интерпретацию смысла, (4) оценку произведения [Там же].

Вопрос о взаимодействии автора и читателя, по мысли В.Ю. Кожановой, привел к возникновению понятия «горизонт ожидания», которое было введено Х.Р. Яуссом [Кожанова, 2012: 102]. Под данным термином понимается «комплекс эстетических, социально-политических, психологических представлений, определяющих отношение читателя к произведению, обуславливающий как характер воздействия произведения на общество, так и его восприятие обществом» [Там же]. По мнению Х.Р. Яусса, литературное произведение, даже если оно «новое», «настраивает свою публику на вполне определенный способ рецепции при помощи сообщений, открытых или скрытых сигналов, знакомых признаков или имплицитных указаний» [Яусс, 1995: 60]. Уже при первом знакомстве читателя с произведением появляются ожидания «середины и конца», которые могут «либо сохраняться на протяжении чтения соответственно определенным правилам жанровой игры или разновидностям текста, либо изменяться, получать другие ориентиры» [Там же].

Реконструкция горизонта ожидания, по словам Х.Р. Яусса, позволяет «поставить вопросы, на которые текст давал ответ, и тем самым определить, как прежний читатель мог воспринимать и понимать произведение» [Яусс, 1995: 66]. Дистанция же между горизонтом ожидания читателя и произведением, «между тем, что знакомо по предшествующему эстетическому опыту, и “трансформацией горизонта”, вызванной восприятием нового произведения, обуславливает для рецептивной эстетики художественный характер литературного произведения» [Там же: 62].

Наряду с горизонтом ожидания читателя Х.Р. Яусс выделяет горизонт ожидания произведения, который, по мнению М.В. Цветковой, связан с категорией В. Изера «имплицитный читатель» [Цветкова, 2010: 9]. Под данным термином теоретик подразумевал того идеального читателя, который уже заранее существует в сознании автора [Там же]. Как отмечает А.В. Дранов, «в ходе взаимодействия этих двух горизонтов и осуществляется рецепция произведения и формирование эстетического опыта читателя» [Цурганова, 2004: 108].

Итак, ключевым тезисом рецептивной эстетики стало следующее положение – «искусство нельзя понять, обращаясь только к художественному произведению и акту его создания. Для понимания художественного смысла необходимо определить соотношение между художественным произведением и воспринимающим его субъектом (реципиентом)» [Хренов, 2013: 385]. Актуализируя роль читателя, рецептивная теория определила его как соотворца, «свершающего чтение как созидательный творческий акт» [Борев, 1985: 6]. Именно читатель «со своей точкой зрения вносит подвижность в мир художественных ценностей, обнажает социально-историческую природу художественного смысла эстетической ценности» [Там же: 25].

1.2. Типология рецепции. «Креативная рецепция» как творческий диалог с претекстом

Вопрос о разных формах рецепции занимал многих исследователей, писателей. Первые попытки определить особенности художественной рецепции принадлежат ещё Гёте. Писатель выделил три типа художественного восприятия: 1) «наслаждаться красотой, не рассуждая»; 2) «судить, не наслаждаясь»; 3) «судить, наслаждаясь, и наслаждаться, рассуждая» [Гете; цит. по: Левакин, 2012: 308]. Особое значение Гёте придаёт последнему. По мнению писателя, те, кого можно отнести к этому типу, способны воссоздать произведение заново.

Теоретиком рецептивной эстетики Х. Линком было выделено три типа восприятия: пассивное, репродуктивное и продуктивное. Пассивная рецепция характерна для широкой массы читателей, «для всех, кто читает, слушает, но придает гласности свои “рецептивные ощущения”». Репродуктивное восприятие связано с другими видами деятельности – это искусствоведческая, критическая интерпретация, перевод произведения с одного художественного языка на другой. Продуктивная рецепция – создание произведения или его творческая переработка» [Хренов, 2013: 388].

Д. Дюришин разграничивает интегральную и дифференциальную рецепцию. Критерием служит положительное либо отрицательное отношение реципиента к первоисточнику. Вследствие этого об интегральной форме говорим, когда «восприятие осуществляется на основе отождествления, “гармонии” ... адекватности участвующих в межкультурной связи элементов» [Дюришин, 1979: 149]. Вторая форма проявляется при попытке показать разницу с воспринятым элементом. В этом случае отношение к источнику отрицательное. Такой вид рецепции, по мнению Д. Дюришина, характерен для тех периодов, когда происходит смена литературных направлений, вытеснение устоявшихся канонов.

А.В. Константинова выделяет продуктивную и репродуктивную рецепцию. Первая, как отмечает исследовательница, связана с «вхождением воспринимаемого произведения в творчество других авторов» [Константинова, 2009: 10]. Вторая определена тем, как произведение функционирует в воспринимающей среде. К продуктивной рецепции А.В. Константинова относит эпиграфы, цитаты, аллюзии, реминисценции, вариации тем, сюжетных ходов, заимствование, пародирование, театральные постановки, экранизацию литературного произведения и т.п. Репродуктивную представляют переводы, литературная критика, читательская реакция, редакторская правка и т.д. [Там же].

Некоторые исследователи, например Л.Ф. Луцевич, А.Ю. Мережинская, выделяют авторецепцию. Такой тип рецепции связан с восприятием, комментированием, истолкованием со стороны писателя своего собственного отдельного произведения или творчества в целом [Луцевич, 2013: 177].

Новый тип рецепции представлен в работе Е.В. Абрамовских «Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А.С. Пушкина)». Исследовательница вводит понятие «креативная рецепция», подразумевая под ним творческий диалог читателя (писателя) с текстом предшественника. Схема такой рецепции выглядит следующим образом: писатель – произведение – другой писатель [Абрамовских, 2007: 57]. М.В. Загидуллина предлагает свой вариант названия – «внутрицеховая рецепция», определяя её как «профессиональное чтение и его результат в конкретной писательской практике» [Загидуллина, 2004: 34].

«Креативную рецепцию» Е.В. Абрамовских рассматривает на материале незаконченных произведений. Это тексты, не дописанные автором по субъективным или объективным причинам, к которым можно отнести смерть художника, мировоззренческие кризисы в работе, вмешательство литературного окружения, вытеснение одного замысла

другим, более значимым [Абрамовских, 2007: 56]. Такое явление связано с термином *non-finito*, который объединяет в себе понятия «незавершённое» и «незаконченное». Впервые проблема, связанная с подобными текстами, была озвучена на международном симпозиуме по эстетике *non-finito* в 1956 году (Саарбрюккен). Главный вопрос, интересующий исследователей – вопрос о разграничении «незаконченного» и «незавершённого» текста [Абрамовских, 2016: 26].

Незаконченный текст, как отмечает Е.В. Абрамовских, постоянно провоцирует сознание читателя на своё завершение, дописывание. В частности, это может быть обусловлено нежеланием смириться с открытым финалом. И для того чтобы завершить художественное произведение, необходимо «постичь великий замысел предшественника, развернув его сюжет на новом историческом материале: по-своему реконструировать авторскую интенцию» [Абрамовских, 2007: 59].

Рассматривая особенности «креативной рецепции», исследовательница выделяет несколько значимых аспектов. В первую очередь осмыслиется личность реципиента, его мотивы обращения к незаконченному тексту, особенности художественного мира, что имеет весомое значение. Именно с точки зрения реципиента определяется тип и характер рецепции [Там же: 61].

Е.В. Абрамовских предлагает свою типологию «креативной рецепции» незаконченных текстов; выделяет 4 формы. К первой форме – «конгениальной рецепции» – относятся самостоятельные, оригинальные тексты, созданные на основе незаконченных сюжетов других произведений, которые послужили своеобразным стимулом для создания «своего». Например, пушкинский сюжет «Криспин приезжает в губернию», по мнению Е.В. Абрамовских, лежит в основе двух произведений Н.В. Гоголя – «Ревизор» и «Мёртвые души».

«Классический тип» рецепции связан с реконструкцией авторского замысла, основан на последовательном изображении событий. В данном случае реципиент словно дописывает текст, создавая его финал. В

зависимости от того, насколько читатель приближается к авторскому замыслу, «креативная рецепция» подразделяется на несколько видов [Абрамовских, 2007: 62]:

- «формальная (количественная) рецепция» – завершение только сюжетных линий;
- «антитетическое дополнение» – привнесение субъективной интерпретации текста, иногда противоположной авторскому замыслу;
- «аутентичная рецепция» – максимальное постижение замысла произведения и приближение к авторской интенции;
- «нейтральная» форма рецепции – ориентирование на историко-литературный контекст в завершении произведения.

Третья форма «креативной рецепции» – игра с текстом предшественника. По мнению Е.В. Абрамовских, это один из самых сложных типов, так как затрагивает разные уровни структуры первоначального художественного произведения. В связи с этим исследовательница выделяет две группы текстов, связанных с «оригинальным перекодированием» и «пародической редукцией» [Там же: 39]. К первому типу относится завершение пушкинской «Русалки» А. Вельтманом. Писатель прибегает к фантастическим элементам, которые доводит до абсурда, сюрреалистического слома. Второй тип текстов демонстрируют центоны, театральные миниатюры. Такие произведения чаще всего «открыты и многозначны; они будто бы бесконечно переписываются и дополняются автором и читателем одновременно, вовлекая все новых читателей в процесс сотворчества» [Там же: 63]. Последний тип «креативной рецепции» связан с завершением незаконченного произведения, как пишет Е.В. Абрамовских, «языком другого искусства». Это могут быть музыкальные варианты своеобразного дописывания текста или театральные постановки.

В рамках «креативной рецепции» также наблюдаются интересные эксперименты, в которых героем произведения становится сам поэт или писатель. Так, например, последнюю сцену «Русалки» В. Набоков завершает

следующей ремаркой: «Скрываются. Пушкин пожимает плечами» [Абрамовских, 2007: 58]. По мнению Е.В. Абрамовских, используя эту ремарку, В. Набоков «как бы снимает свой вариант дописывания реального сюжета и вновь оставляет текст на пороге открытой, нерешенной ситуации, предоставляя читателю поле для интерпретаций “возможного” сюжета» [Там же].

Итак, выделяя типы рецепции, исследователи ориентируются на реципиента (читателя), на его восприятие художественного произведения.

1.3. Восприятие образа Елены Прекрасной в литературной традиции

1.3.1. Амбивалентный образ Спартанской царицы в античных источниках

Истоки трансформации мифологических сюжетов закладываются в классическую эпоху. Сначала мифы существовали в устном виде и представляли собой общеизвестные сложившиеся циклы, передаваемые племенами [Грабарь-Пассек, 1966: 10]. В эпоху эллинизма они начинают функционировать в письменном виде, получают художественную интерпретацию в поэмах, стихотворениях, драматических произведениях. После разрушения полисной системы миф воспринимается как литературный жанр [Там же: 57]. В это время многих художников привлекает цикл мифов о Троянской войне. Создавая свои произведения, поэты, ораторы, вносят изменения в характеристики героев, ищут новые приёмы воплощения известного сюжета. В героическом эпосе на первый план выходили подвиги славных воинов, героев, однако и женские образы играли хоть не самую важную, но значительную роль, которая возрастает по мере проникновения в литературу чувств, зарождения зачатков психологизма. Одним из самых неоднозначных, интересных образов является образ Елены Прекрасной, которая ещё в Античности наделяется противоречивыми чертами.

Первым литературным памятником, в котором отразился миф о Троянской войне, является поэма Гомера «Илиада». В произведении поэт изображает 10-й год Троянской войны, поводом к которой стало похищение Парисом Елены, супруги Спартанского царя Менелая. Для того чтобы отомстить троянцам и вернуть жену, Менелай вместе с Агамемноном и другими греческими царями выступают в Трою [Лосев, 2006: 13]. Участие в войне последних отсылает к мифологическому сюжету о сватовстве Елены. Многие герои, покорённые красотой Спартанской царицы, слух о которой распространился на всю Грецию, не раз приезжали свататься. Среди них были Одиссей, Диомед, оба Аякса, Патрокл, Протесилай и другие. Мужем стал Менелай. Остальных претендентов отец Елены, спартанский царь Тиндарей, связал клятвой оберегать честь супруга Елены [Мифологический словарь, 1997: 210].

Содержание поэмы богато разными событиями, поэтому А.Ф. Лосев выделяет несколько сюжетных линий. В главную из них исследователем включены следующие эпизоды: гнев Ахилла, обещание Зевса, поражение греков, выступление и смерть Патрокла, примирение Ахилла и гибель Гектора [Лосев, 2006: 15]. Внимание Гомера направлено на подвиги славных героев, Елена как действующее лицо появляется только в трех песнях: «Клятвы. Обзорение ахейского войска со стены. Единоборство Париса и Менелая» (3 песнь), «Свидание Гектора с Андромахой» (6 песнь), «Выкуп Гектора» (24 песнь).

Гомер создает обольстительный, необыкновенной красоты образ Спартанской царицы. Она вызывает восхищение, пленяет всех героев и, кажется, только Гектор может устоять перед ее «магией»: «как ни приветна ты, я не склонюся» [Гомер, 1987: 88]. Никто из земных женщин не способен сравниться с Еленой, очарование которой подобно очарованию богинь: «Истинно, вечным богиням она красотой подобна!» [Там же: 40]; «Пусть из троянских жен изберёт по желанию двадцать, / После Аргивской Елены красой превосходнейших в Трое» [Там же: 119]. Но красоте Елены

свойственна не созидательная, а разрушительная сила, поэтому образ царицы воплощает в себе гибель, рок: «Но, и столько прекрасная, пусть возвратится в Элладу; / Пусть удалится от нас и от чад нам любезных погибель!» [Гомер, 1987: 40].

Амбивалентность красоты Елены связана с происхождением героини. Ее родителями называют Зевса, Тиндарея, Леду и богиню мести Немесиду, которые образуют следующие пары: (1) Тиндарей и Леда (земные родители); (2) Зевс и Леда (бог и смертная женщина); (3) Зевс и Немесида (боги) [Тахо-Годи, 1989: 275]. По мнению А.А. Тахо-Годи, истинными родителями Елены являются боги – Зевс и Немесида, от союза которых и рождается «идеальная, совершенная красота, но ее цели – злое» [Там же]. Именно поэтому Спартанская царица вызывает все, что связано со смертью, борьбой и соперничеством [Там же: 277]. Как замечает А. Рэдукану, наличие двух матерей и двух отцов обусловило не только двойственность самого образа, но и появление призрака красавицы [Raducanu, 2014: 24].

Характер Елены Гомер раскрывает, используя прием самохарактеристики. Так, супруга Менелая страдает от своей любвеобильности. Обращаясь к Афродите, героиня говорит: «Ах, жестокая! снова меня обольстить ты пылаешь? <...> Шествуй к любимцу сама ... /... довольно и так мне для сердца страданий» [Гомер, 1987: 46].

Спартанская красавица понимает, что именно она в глазах народа является виновницей в развязывании Троянской войны: «Рати зачем собирал и за что их привел на Приама / Сам Агамемнон? не ради ль одной лепокудрой Елены?» [Там же: 123]. Елена признает свою вину, чувствуя ответственность перед людьми. Именно поэтому героиня называет себя «бесстыдной», «нечестивой», «недостойной»: «Деверь жены бесстыдной, виновницы бед нечестивой <...> Деверь; твою наиболее душу труды угнетают, / Ради меня недостойной, и ради вины Александра» [Там же: 88]. Так Гомер ставит проблему виновности / невиновности красавицы.

Поэт разоблачает умысел богов, в руках которых Елена оказывается «орудием» божественной кары. Приам: «Ты предо мной невинна; единые боги виновны: / Боги с плачевной войной на меня устремили ахеян» [Гомер, 1987: 40]. По просьбе Земли и следуя совету бога Момома, Зевс решает наказать людей, заставив их уничтожить друг друга. Боги посылают на землю красоту, «такую, чтобы соблазнила весь героический мир, готовый ради неё сражаться и умирать» [Тахо-Годи, 1989: 275]. Таким образом, происходит «овеществление» Елены, которая и для героев является лишь «трофеем» победы. Парис: «Мы за Елену Аргивскую с ним перед вами сразимся. / Кто из двоих победит и окажется явно сильнейшим, / В дом и Елену введет, и сокровища все он получит» [Гомер, 1987: 38].

Итак, Гомер вводит несколько важных мотивов, которые будут использовать другие поэты: мотив чарующей и губительной красоты, божественного происхождения, виновности / невиновности Елены, неверности (любезности) красавицы.

В классическую эпоху рождается также иная трактовка образа Елены, её участия в трагических событиях. Автором нетрадиционной версии выступает Стесихор. В поэме «Палинодия» поэт впервые говорит о том, что Елены не было в Трое, она находилась в Египте, сохраняя верность Менелая. Парис увез с собой призрак красавицы [Словарь: Античные писатели, 1999].

Для софиста Горгия тема Троянской войны интересна тем, что даёт возможность продемонстрировать свои риторические способности, умение смотреть на один и тот же объект (образ Елены) с разных сторон.

В произведении «Похвала Елене» раскрываются два мифологических сюжета, одним из которых является рождение красавицы. Однако, в отличие от других классических писателей, Горгий не просто называет родителей Елены, а даёт им характеристику. Матерью, как пишет оратор, была Леда; «отцом был бог (Зевс), слыл же смертный» (Тиндарей): «один видом таков казался, другой молвой так назывался, один меж людей сильнейший, другой над мирозданием царь» [Горгий]. Горгий вспоминает миф, в котором Зевс в

образе лебедя является к земной женщине. Второй сюжет связан с клятвой греческих царей и героев защищать честь Менелая.

Писатель выделяет несколько аргументов в оправдание Елены, в силу которых «справедливо и пристойно было Елене отправиться в Троию» [Там же]:

1) влияние богов и случая на судьбу человека:

«божьему промыслу людские помыслы не помеха...Бог сильнее человека и мощью и мудростью, как и всем остальным: если богу или случаю мы вину должны приписать, то Елену свободной от бесчестья признавать» [Там же].

2) Елена становится жертвой похищения:

«Если же она силой похищена, незаконно осилена, несправедливо обижена, то ясно, что виновен похитчик и обидчик, а похищенная и обиженная невиновна в своем несчастье» [Там же].

3) воздействие слова, речи, с помощью которых Парис увозит царицу:

«Если же это речь ее убедила и душу ее обманом захватила, то и здесь нетрудно ее защитить и от этой вины обелить. Ибо слово – величайший владыка» [Там же].

4) сила телесной красоты воина:

«Когда тело воина для войны прекрасно оденется военным оружием из железа и меди, одним чтоб себя защищать, другим чтоб врагов поражать, и узрит зрение зрелище это и само смутится и душу смутит» [Там же].

5) власть бога Эроса над чувствами людей:

«Если Эрос, будучи богом богов, божественной силой владеет, – как же может много слабейший от него и отбиться и защититься!» [Там же].

Итак, подобно Стесихору, Горгий отрицает вину героини. По мнению А. Рэдукану, оправдание Елены, построенное как разновидность логоцентризма “avant la letter” («до письма»), на самом деле демонстрирует, как красавица становится «марионеткой» и невольницей («рабыней») желаний Париса [Raducanu, 2014: 24]. Не случайно оратор характеризует Елену как слабовольную («убежденью она допустила собой овладеть»,

«убежденная речью, ушла наподобие той, что не хочет идти») [Горгий], несправедливо обиженную («насилию подвергшись, родины лишившись, сирору оставшись, разве не заслуживает более сожаления») [Там же]. Как и Гомер, Горгий подчеркивает божественную красоту царицы: «во многих страсти она возбудила...все...покорены были победной любовью и непобедимым честолюбьем» [Там же].

В трагедии образ Елены впервые воплощается Эсхилом. Его перу принадлежит тетралогия «Орестея», которая состоит из трех трагедий («Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды») и сатировской драмы «Протей». В основе тетралогии лежит миф о походе Агамемнона, его возвращении и убийстве заговорщиками.

В первой трагедии Елена является внесценическим персонажем. О красавице мы узнаем из уст Клитемнестры и хора. Определяя роль Елены – пленять героев и быть их пленницей, – Эсхил затрагивает проблему виновности / невинности красавицы в развязывании войны. Елену обвиняют в «сиротстве всенародной отчизны». Для людей Спартанская царица является воплощением горя, проклятья, гибели: «Ребенок гонится за птичкой – / А на страну проклятье пало!» [Эсхил, 1989: 86]; «сосватал город с горем / Александр проклятой свадьбой» [Там же: 95]; «О Елена, безумная, жрица мужей! / Скольким тысячам мужеских душ ты одна / Уготовала гибель под Троей!» [Там же: 117]; «Мужегубица ... богатырскую рать / Изгубила одна» [Там же]. По мнению народа, имя красавицы рождается из уст самого Демона: «Демон был он, чей язык / Чаровательный сложил / Имя “Елена”» [Там же: 94].

Елену называют Эринией – богиней мщения, которую на людей насылает Зевс. Верховный бог решает наказать троянцев за ее похищение, и Спартанская царица оказывается «орудием» мести в руках Зевса: «Охраняет Кронион гостиный устав: / Покарать Александра внушал он царям / И поднять за жену многомужнюю спор» [Там же: 78]. Так драматург пытается оправдать Елену, которую лестью похитили «из гнезда»: «В потаенном

гнезде; / Высоко над скалами кружит их чета / И крылами гребет, озирая простор: / Кто похитил приплод, / Что любовно был высижен ими» [Эсхил, 1989: 78]. Эсхил обращается к мотиву призрака красавицы. Героиня, находясь в Трое, словно присутствует и в Спарте: «Злой побег ... Но веры нет / В ее побег! Не ее ль / Все царит в сих чертогах призрак?» [Там же: 87]; «Тропой теней реет призрак милый» [Там же].

Таким образом, в эсхиловской трагедии с образом Елены связан мотив губительной красоты, мотив призрака, мотив виновности / невиновности Елены в развязывании войны.

В произведениях Еврипида образ Спартанской красавицы претерпевает некоторые существенные изменения. Меняется роль героини в произведении. Так, в трагедии «Елена» супруга Менелая выполняет активную, сюжетообразующую функцию. Повествование ведется от лица Елены.

Еврипид модернизирует известный мифологический сюжет «Суд Париса», обращаясь к нетрадиционной версии Стесихора. Богиня Гера не соглашается с выбором Париса и создает призрак Елены, который похищает Троянский принц. Сама красавица на протяжении всей войны живет в доме Протея, куда она была перенесена Гермесом по велению Зевса: «Там, в Трое, был мой призрак, не сама я» [Еврипид, 1969: 105]. Менелай узнает о двойнике супруги, когда возвращается в Спарту, встречая настоящую Елену в Египте. Таким образом, по мнению В.Н. Ярхо, Еврипид усложняет сцену «узнавания» испытаниями, которые должны пройти герои, что отсылает нас к фольклорному сюжету о возвращении мужа к верной жене [Ярхо, 1999].

Драматург создает образ Елены, которая обладает привлекательными нравственными качествами: «Хоть видом ты похожа на Елену, – / Душа иная у тебя – совсем / Иная» [Еврипид, 1969: 85]; «Нет доблестней её, нет и верней» [Там же: 162]. Красавица сохраняет верность своему супругу, пытаясь противостоять браку с Феоклиментом: «Но супругу / я прежнему верна – и вот к могиле / Протеевой с мольбой припала: пусть / Покойный

царь меня для мужа чистой, / Как раньше, сохранит ... хоть тела скверна не коснется» [Еврипид, 1969: 77]. Елена открыто говорит Менелаю о своей преданности и любви:

«Менелай: “умрёшь, не изменяя мужу?”»

Елена: “Да ... от одного с тобою/ Меча притом, и лягу близ тебя”; “если ты умрёшь, глядеть на солнце / Не буду я – в том вот тебе порука”» [Там же: 122].

Несмотря на светлые качества, которыми наделена красавица, для народа она навсегда останется «изменницей низкой», «безбожной», виновницей в войне: «я остаюсь покрытой / Проклятьями, и эллины твердят, / Что я изменница и в этой страшной / Войне виновна» [Там же: 77]; «Образ / Проклятой той, которая меня / И Грецию сгубила»; «Элладе всей Елена ненавистна» [Там же: 78]. Имя Елены, как у Гомера и Эсхила, является воплощением горя, мук, перенесённых и греками, и троянцами: «Пал Илион, и обломки / Жаркое пламя пожрало ... / Тьмы я мужей сгубила ... / Их унесло Елены / Полное муки имя» [Там же: 86].

Однако Спартанская царица не причастна к развязыванию Троянских событий. Вражду между греками и фригийцами разжигает Зевс, чтобы «мать / Освободить от населья – Землю – / Чрезмерного и чтобы лучший грек / Был славою отмечен» [Там же: 76]. Еврипид продолжает традицию «овеществления» красавицы, героиня вновь оказывается наградой, победным «трофеем»: «Битв наградой / Троянцам и ахейцам он (Зевс) назначил / Меня» [Там же].

Источником людских бед Спартанская царица считает свою красоту: «Красота моя – Кипридин / Дар – ценою слёз и крови / Окупила: беды к бедам, / Слёзы к слёзам, муки к мукам» [Там же: 93]. Именно красота не позволяет самой героине вернуться домой, так как в этом случае станет известен тот обман Афродиты, «которым красоты / Она стяжала первенство на Иде» [Там же: 124]. Афродита создает призрак Елены, соответственно брак прекрасной гречанки и Париса оказывается призрачным.

Еврипид впервые описывает дальнейшую судьбу Елены. Ее братья – Кастор и Полидевк – помогают красавице и Менелаю возвратиться в Спарту: «Брак и дом / Возвращены Елене» [Еврипид, 1969: 161]. Героине предначертано стать богиней. Остров, на котором жила Елена, будет назван в ее честь: «Когда ж пройдешь стезю свою земную, / Богинею Елену нарекут, / И долю ты получишь в возлияньях / И трапезах от смертных» [Там же]. В трагедии «Орест» Зевс «дочери бессмертной / Дал светлый трон в обители небес» [Там же: 424]. Елена, «рядом с Герой и Гебой воссев», обручена с Гераклом [Там же: 423]. Красавица становится не просто богиней, а защитницей кораблей и пловцов [Там же: 426].

В «Оресте» драматург показывает нарастающую ненависть народа к красавице. Ее называют «царицей слез», «царицей зла». Вина Елены во всеобщем горе неоспорима: «Мужа, отца обесславил, / Греков губила / Там, у пучины Скамандра, / Где от железа стрел / Слезы рождали слезы» [Там же: 405]. В действительности героиня не причастна к войне, она оказывается «орудием» в руках богов, которые решили «освободить...землю от наплыва / Преступного и дерзкого» [Там же: 424]. Но при этом красавица осознает свою ответственность перед людьми:

«Елена: “Краснею я ахейцам показаться”

Электра: “Тебе микенцев стыдно отчего ж?”

Елена: “Здесь есть отцы под Илионом павших”» [Там же: 347].

С отвращением к Елене относятся не только люди («Всем женщинам отныне ненавистна / Тиндара дочь, позорящая пол» [Там же: 397]), но и боги. По мнению героини, ненависть последних обрекла ее «триере Илионской» (Троянскому кораблю) [Там же: 346]. Ненавидит её и отец, царь Тиндарей: «породой дочерей / Себе добыл в Элладе злую славу» [Там же: 355].

У героев появляется желание отомстить Елене. Пилад: «от лица Эллады мы караем / Преступницу: за вдов, и за сирот, / И за отцов убитых мы караем» [Там же: 397]. Орест и Электра решают убить Спартанскую царицу, свое оружие герои называют «мечом правды»: «Отточен правдою, / Ты

поразил / Елену, правды меч! / За пагубу, за пагубу Эллады, / За пастыря троянского теперь, за слезы жен она ахейских платит» [Еврипид, 1969: 408]. Но Елену спасает Аполлон, когда герои хотят нанести последний удар.

Желанием отомстить Елене охвачен народ и в трагедии Еврипида «Троянки». Менелай решает забрать свою супругу в Элладу, где «Насытятся ее убийством все, / которые здесь потеряли близких» [Еврипид, 1999]. Конеч жестоких боям Гекуба видит в возвращении Елены в Спарту, предлагает красавице свою помощь: «До кораблей ахейских помогу / Сама тебе добраться, только бойню / Меж греками и Троей прекрати» [Там же].

Сама Елена не считает себя причастной к войне и виновной в развязывании Троянских событий. Она указывает на волю богов, их участие в жизни людей: «в недуге / Вина богов, а не моя» [Там же]. Вина, по мнению красавицы, лежит на Парисе, которого Елена называет Аластором. Именно принц губит и Троию, и саму героиню. Единственным преступлением, которое она признает за собой, является то, что она уступила силе. Свое пребывание в Трое Елена сравнивает с рабством, из которого она неоднократно пыталась бежать: «О Менелай, о муж! / Твоя ль рука казнит меня за то, что / Я уступила силе, и за мой / Единственный венец, за горечь рабства?» [Там же].

Красота Елены является самым грозным оружием. Перед ее ослепительным очарованием никто не способен устоять: «Она глаза мужчин / Берет легко, твердыни, даже те / Не устоят пред нею, и дома / Она палит ... О сколько чары в этой / Прелестнице!» [Там же]. Именно поэтому с героиней связано проклятье, гибель, зло и смерть, подобная язве. Её отцами, по мнению Андромахи, являются «Аластор и Убийство, / И Смерть, и Зависть, и каких Земля / Питает только демонов» [Там же]. Супруга Гектора отрицает, что Зевс мог родить Елену – «такое зло / Для варваров и эллинов» [Там же]. Хотя, как замечает Ф. Любкер, одно из имен Зевса было Аластор (бог мститель и каратель) [Любкер, 1914]. Так Еврипид обращается к мифологическому мотиву божественной кары, посланной на людей.

Образ красавицы раскрывается и через характеристики, данные ей другими героями. Гекуба обвиняет Елену в неверности, в высокомерии: «Надменная, в чертоге Александра / Хотела ты, чтоб варвары тебя / Земным поклоном чтили»; «Казни свою жену, и пусть закон / Отныне жен неверных убивает»; «Искала ты лишь дружбы, счастья. Доблесть / Тебе была неинтересна» [Еврипид, 1999]. Спартанской красавице не чужда страсть к роскоши и богатству. По мнению Гекубы, Елена покинула Спарту, так как ее пленила красота Троянского принца и золото Трои: «Он золотом убора и краской / Своей одежды варварской в тебе / Любовь зажег»; «Ты в Аргосе жила ведь / Без роскоши и, Спарту покидая, / Надеялась, пожалуй, что течет / Здесь золото рекою и его / Расходовать дадут тебе, как воду» [Там же].

Итак, античные писатели рисуют амбивалентный, противоречивый образ Елены Прекрасной. Ее красота обладает разрушительной силой. Именно поэтому ее отождествляют с гибелью, злом и роком. Для народа Елена – безоговорочная виновница в развязывании Троянской войны. Но на самом деле красавица оказывается «игрушкой» в руках богов. Таким образом, в Античности формируется мотивный комплекс героини: мотив красоты, неверности (любвеобильности), мотив двойника, мотив виновности / невинности Елены в развязывании Троянской войны.

1.3.2. Образ Елены Прекрасной как воплощение эстетического идеала в трагедии И.В. Гёте «Фауст»

В эпоху Позднего Просвещения, как отмечают С.С. Аверинцев и М.Н. Эпштейн, «христианские понятия без затруднения трансформируются в образную систему греко-римской мифологии, понимаемой как универсальный язык» [Аверинцев, Эпштейн, 1987: 223]. Новое осмысление мифологии было сделано И.В. Гёте. Во второй части трагедии «Фауст» поэт соединяет античные, народно-немецкие, христианско-католические образы.

Мифология становится объектом поэтической игры [Аверинцев, Эпштейн, 1987: 223].

Образ Елены И.В. Гёте вводит не случайно. Желание Фауста вернуть красавицу к жизни, по мнению А.А. Аникста, носит символический характер. Разочарование главного героя в государственной деятельности отражает личный опыт поэта. Будучи приближённым к герцогу Веймарскому, И.В. Гёте пытается провести реформы в Веймаре. Но поэт понимает тщетность своих стремлений: порочна сама социальная система [Аникст, 1979: 232]. И народ Германии из-за своей подавленности и разобщённости не может отстоять свои права, свободу. Для решения этой проблемы, по мнению И.В. Гёте и Ф. Шиллера, необходимо духовное воспитание народа, воспитание эстетического понимания красоты, которое способствовало бы духовному возрождению нации. Эстетическим идеалом для поэтов было искусство и поэзия Древней Греции. Образ Елены Прекрасной, воплощающий красоту, для Гёте становится символом художественного идеала [Там же].

В своей трагедии поэт продолжает сюжетную линию «Троянок» Еврипида. В произведении древнегреческого драматурга Менелай хотел забрать Елену в Элладу, где «Насытятся ее убийством все, / которые здесь потеряли близких» [Еврипид, 1999]. Гёте достраивает этот сюжет. Поэт изображает прибытие супругов в Спарту, где славный воин отправляет Елену во дворец, чтобы приготовить алтарь для жертвоприношения. Менелай становится воплощением правосудия, он хочет отомстить красавице за страдания и бедствия, перенесенные греческим народом: «Его жена, царица прежняя, / Иль к жертвоприношенью предназначена / За мужнины страдания и за бедствия, / Из-за меня изведенные греками?» [Гёте, 1969: 426]; «Взаправду ль я была той страшной женщиной, / Мечтой и мукой безрассудных воинов, / Из-за которой города разрушены?» [Там же: 438]. Так поэт вводит мотив виновности / невинности Елены в развязывании кровавых событий. Однако Гёте не стремится доказать или опровергнуть

вину красавицы. Он только упоминает о «преступлении» Париса: «Как я (Нерей) Париса не предостерегал, / Чтоб он чужой жены не похищал! <...> В угоду чувству он поправил закон, / И пал его виною Илион» [Гёте, 1969: 406–407].

В русле сложившейся традиции Гёте рисует обворожительный образ Елены. Впервые поэт описывает внешность красавицы, хотя и увиденную глазами окружающих ее дам, а потому лишенную идеализации: «Стройна, крупна. А голова – мала». / «Нога несоразмерно тяжела» [Там же: 335]; «Как царственно строга и как стройна!» [Там же: 336].

Поэт отмечает необыкновенную силу и могущество красоты Спартанской царицы: «Так вот она какая! Я (Мефистофель) бесстрастно / Любуюсь ей. Она мне не опасна» [Там же: 334]; «склоняется самый упрямый гордец / Пред могуществом красоты» [Там же: 425]. Ее красота сравнивается с чарами, пленом: «Кого ошеломит Елена, / Отдаст ей помыслы свои / И уж не вырвется из плена» [Там же: 339]. Она ослепляет каждого, и кажется, только боги могут устоять перед ее очарованием: «Перед силой этих чар / Холодеет солнца жар, / Так красотой ее давно / Все в ничто обращено!» [Там же: 460]; «блеск глаза ее встречали, / Не ослепляющих одних богов» [Там же: 459]; «Кто взглянет на нее, спален дотла» [Там же: 334]; «В ослепленье, став у края, / Не сводил с нее глаз. / Вот она стоит, живая, / Так же ослепляя вас» [Там же: 455].

Но божественная красота приносит Елене только страдание: «На мне сбывается реченье старое, / Что счастье с красотой не уживается» [Там же: 484]. Поэтому героиня хочет вернуться в Спарту, где надеется обрести покой: «Покою жажду я, конца блуждаю» [Там же: 452]. Возвращение домой для царицы подобно выходу из тьмы на свет: «на свет я вырвалась из сумрака» [Там же: 430]; «Я в дверь войду, и пусть за ней останется / Событий ужас, что меня преследовал / Вплоть до сего мгновенья в дни истекшие» [Там же: 425].

Уже в юные годы Спартанскую красавицу окружают поклонники и «самозабвенные обожатели», которые ради неё готовы на подвиги и безумства: «Еще до совершеннолетия / У ней поклонников орда» [Гёте, 1969: 378]. Всю жизнь Елене «грозят ... свадьбы и увозы» [Там же]: «Обманом, силою, захватом в плен / Меня герои, боги, полубоги / И демоны таскали за собой / В своих походах, битвах, отступленьях» [Там же: 456].

Из уст самой героини мы узнаём о похищении ее Тезеем: «он взял меня, как лань, десятилетнюю» [Там же: 438]. Затем её в Аттике скрывал Афидн. И даже Ахилл, испытывая чувство любви, из царства мёртвых приходил к Елене. Она «как призрак с призраком с ним сочеталась ... / как с духом дух, как с видимостью видимость» [Там же: 440]. По словам Фауста, героиня жила с Ахиллом в Ферах. Гёте обращается к мифологическому сюжету, в соответствии с которым Фетида возвращает жизнь Елене и Ахиллу, на острове Левку от их союза рождается Эвфорион. Однако поэт трансформирует миф: Эвфорион – сын Фауста и Елены.

Этот брак А.А. Аникст называет символическим, объясняя его тем, что герои являются воплощением двух начал: «Она – символ идеальной античной красоты, он – воплощение беспокойного “романтического” духа» [Аникст, 1979: 233]. Образ Эвфориона соединяет эти черты. Но юноша погибает, и вслед за ним уходит в царство мёртвых Елена. По мнению А.А. Аникста, смерть Эвфориона неизбежна. Представляющий собой идеальный образ, сын красавицы не сможет жить в реальном мире. Исчезновение Елены связано со следующей идеей: возродить идеал красоты, который и воплощает Спартанская царица, нельзя. Человеку дана возможность только созерцать то, что оставило прошлое, т.е. внешние формы античной красоты (Елена оставляет Фаусту только одежду) [Там же].

Героиня Гёте обладает и внутренними привлекательными качествами: «Воистину прекрасна та, / Что и приветлива, чаруя. / Живая грация мила, / Неотразима, не надменна» [Гёте, 1969: 376]. Фауст называет Елену

справедливой царицей: «Доверивши ее заботе / Страну, которой лучше нет, / У ног ее всегда найдете / Участье, помощь и совет» [Гёте, 1969: 465].

Гёте использует приём самохарактеристики. Елена называет себя «истинной супругой»; той, которая «знать не может малодушия». Красавица отмечает двусмысленность своей судьбы и двойственность славы [Там же: 426]. Так поэт показывает неоднозначность, амбивалентность образа Елены.

Гёте обращается к мотиву призрака красавицы. У поэта образ Елены множится – удваивается, утраивается: «Сперва я голову кружила всем / В одном лице, потом в двойном, / В тройном и четвертном» [Там же: 456]. Вводя мотив двойника, Гёте очищает имя Елены от несправедливых обвинений в неверности. Итак, Гёте создает невероятной красоты образ Елены Прекрасной, перед очарованием которого никто не способен устоять. Гётевская красавица является символом художественного идеала, поэтому поведение героини не подвергается нравственной оценке.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Проблема художественной коммуникации актуализируется в связи с развитием теории рецептивной эстетики. Произведение искусства рассматривается как компонент системы, находящийся во взаимодействии с реципиентом [Борев, 1985: 186]. Вступая в отношение с читателем, художественный текст обретает онтологический статус [Там же: 19].

Рецептивно-эстетическая теория предполагает «нахождение для каждого отдельного произведения его места в “литературном ряду”, что дает возможность лучше понять его значение в совокупном опыте литературы» [Яусс, 1995: 37].

В литературоведении существует разные виды, типологии рецепции. В рамках данного исследования подробно рассматривается «креативная рецепция», которая предполагает творческое переосмысление художественного текста.

Писателей всегда привлекала античная мифология, которая служила неиссякаемым источником сюжетов и образов. В Новое и Новейшее время предание подвергается переосмыслению и трансформации. Одним из самых интересных и неоднозначных античных образов является образ Елены Прекрасной. Художники по-разному определяют сущность характера героини, ее роль в развязывании Троянской войны. В Античности формируется мотивный комплекс, связанный с изображением красавицы, которое найдет свое продолжение в последующей литературе.

В Новое время наиболее оригинальную художественную интерпретацию образа Елены предложил И.В. Гёте в трагедии «Фауст». Прекрасная гречанка является символом искусства, символом Прекрасного, а соответственно, ее поведение не подвергается нравственной оценке.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНА ПРЕРКАСНОЙ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

2.1. Образ Елены как олицетворение абсолютной красоты в пьесе Э. Верхарна «Елена Спартанская»

Научно-технический прогресс, социальные и политические катаклизмы – явления, которые стали маркерами начала 20 века. Как замечает О. Тейс, индустриализация и рост агломерации в странах – это лишь одна сторона нового столетия [Theis, 1913: 355]. Изменения в обществе, в мире повлияли на творчество многих писателей, в частности Эмиля Верхарна (1855 – 1916). Так, уже в своих сборниках 1893 – 1895 гг. поэт обращает внимание на явления социального порядка, определяющие судьбы отдельных людей и человечества в целом [Денисман, Эфрос, 1976: 548].

Верхарн верно обозначил одну из главных проблем XX века – проблему манипуляции общественным сознанием: «Война давно стала для европейцев анахронизмом ... Современному человеку столь же дико стрелять в других людей из пушек, как и заниматься людоедством. А чтобы удовлетворять естественную потребность борьбы, у нас теперь есть иные средства ... гораздо более губительные и смертоносные, чем всякие гранаты» [Верхарн; цит. по: Брюсов, 2002: 259]. Поэта также волновала «утрата целостного, гармонического восприятия мира» [Кинкулькина, 1983: 88]. Э. Верхарн критически смотрел на современный ему мир, в котором «нет ничего, ни героев, ни спасателей новых», признавая абсурдность самого бытия, бессцельность человеческого существования [Намазова, 2013: 74]. Найти ответы на волнующие вопросы бельгийскому художнику помог миф о Троянской войне. Верхарн обращается к Античной эпохе, перелагая на новый лад древний сюжет о героях Эллады и Трои: «В образах прошлого потонула страсть настоящего, в простых линиях древней трагедии выросла мечта о будущем <...> в новом произведении Верхарна ... тоскливая песнь

об утраченной цельности прошлого, в нем – мечта о красоте и любви» [Панн, 1912: 13–14]. В настоящем писатель видит «эхо прошлого», он рисует время, когда: «стирались границы морали, и целые народы сталкивались и ожесточенно дрались между собой из-за обладания обоженной красотой; эпоха великих пороков и сказочных подвигов; пантеистическая и легендарная Греция Гомера ... воскресла в вычеканенных стихах Эмиля Верхарна» [Там же: 13]. Эта связь между Античностью и XX веком была отмечена и русским режиссером А.А. Саниным, который первым поставил «Елену Спартанскую» в Парижском театре «Шатле» 28 марта 1912 года¹: «Никакой слащавой, сентиментальной и манерной Греции <...> Мы возьмем <...> эпоху великих характеров и обнаженных страстей, великих схваток и великих преступлений ... Мы возьмем эпоху истинного безумия, настоящего вырождения, где родовые связи ослабевают, где брат поднимается на брата, где страсти извращены, где женщины увлекают женщин, где в воздухе ощущается приближение всеобщей бури; эпоху, где гибнут люди, роды, племена и нации вслед за рождением новых верований, новых идей красоты и истины» [Санин, 2002: 243].

В основе сюжета пьесы «Елена Спартанская» («*Helene de Sparte*», 1908) лежат события послевоенного времени, когда Менелай и Елена возвращаются в Спарту. Прибытие супругов домой соотносится с сюжетом поэмы Гомера «Одиссея». Гомеровские Елена и Менелай обретают бессмертие и прибывают на остров блаженных [Гомер, 1981: 77]. Тема возвращения героев с Троянской войны интересовала многих писателей. Начиная с Античности каждый художник по-своему осмысляет и описывает дальнейшую судьбу красавицы и славного воина. Например, Еврипид в

¹ Постановка А.А. Санина вызвала живой интерес у критиков: одни увидели в ней произведение, созданное самим режиссером, который пренебрег идеями Верхарна, другие восторженно писали о спектакле как абсолютно аутентичном воплощении авторского замысла. Так, по мнению Ренэ Гиля: «драма в этой инсценировке исчезла, уступив место чисто феерическому зрелищу, назначенному не для слуха и сознания, но исключительно для зрения» [Гиль, 1912: 29]. Гиль обвинил постановщиков в том, что они не смогли передать главную идею пьесы – трагедию бессмертной красоты. Иное мнение было высказано критиком журнала «Студия»: «Вряд ли можно представить сценическую постановку, которая лучше отвечала бы идеям и характеру воплощенного ею творческого произведения» [цит. по: Кинкулькина, 1986: 181].

трагедиях «Елена» и «Орест» показывает два варианта жизни супругов. В первой пьесе им помогают обрести покой в родных краях Кастор и Поллукс. Во второй Еврипид рассказывает только о судьбе Елены, которая была вознесена к Зевсу Аполлоном и стала супругой Геракла.

В литературе Нового времени чувство справедливости оказывается сильнее чар красавицы. В трагедии Гёте «Фауст» Менелай намерен расправиться с Еленой, наказав ее за страдание и горе всех людей, пострадавших от войны: он отправляет царицу готовиться к жертвоприношению сразу по возвращении в Спарту.

Верхарн ориентируется на сюжет трагедии Еврипида «Елена»: на судьбу супругов оказывают влияние братья красавицы. В пьесе бельгийского автора Диоскуры тоже являются активными персонажами, хотя по преданию они погибли еще до начала Троянской войны. Отступая от мифологической канвы, драматург сохраняет жизнь своим героям. Тем не менее братья не участвовали в кровавых событиях, о чем зритель узнает из монолога Кастора.

Многих героев Верхарн описывает по принципу антитезы. Он изображает два типа правителей и отвечает на вопрос, каким должен быть истинно мудрый правитель. Если старший брат Елены пренебрегает братской дружбой и любовью, то для Менелая кровные связи имеют большое значение. Доброта, милосердие, кротость старого царя противопоставляются эгоизму и корыстолюбию Поллукса. Не похожи между собой и сами братья. Если в Кагоре побеждают инстинкты, то Поллукс оказывается более рассудительным, хотя и не отрицает, что способен попасть под власть красоты Елены. Поведение старшего из Диоскуров, манипулятивные действия, направленные в сторону брата, объясняются его коварным планом: «Я уступаю старому владыке, / Но скоро вновь я воцарюсь над Спартой. / Я брата устраню, я подчиню / Себе сестру» [Верхарн, 1909: 19]. Так, изображая Диоскуров, Верхарн вступает в противоречие с древними преданиями, в соответствии с которыми Кастор и Поллукс воспринимались как символ

братской неразлучной дружбы [Мифологический словарь, 1997: 199; Коган, 1965: 93].

Создавая образ Электры, Верхарн обращается к проблеме глубин бессознательного и подсознательного, которая волновала многих писателей XX века [Ярхо, 2001]. В его героине сталкиваются два начала – «дионисийское» и «аполлоновское», побеждает же страстное, стихийное. Поведение Электры: ее месть за убийство Менелая, изначальное неприятие Елены – напоминает поведение героини Г. Гофмансталя, которая была одержима ненавистью [Там же]. Верхарновская Электра с отвращением говорит о спартанской царице, считая красавицу виновной во всех несчастьях, в своем горе, хотя Елена не причастна ни к убийству Клитемнестры, ни к скитаниям Ореста. Проявление рокового начала в Электре связано с проклятием Атридов: «о, сколько преступлений! / О сколько крови пролитой в годах! / И мне казалось, что в моих руках / Соединились нити всех убийств, – / От Пелопса до наших дней» [Верхарн, 1965: 75].

Среди всех героев только Симонид и Эвфор способны понять интриги политиков, объективно оценить происходящие события. Симонид заставляет задуматься о причастности Поллукса к убийству Менелая: «... выгода есть мать всех преступлений / Кто знает дух его? Что, если Кастор / Был лишь орудие или соучастник?» [Верхарн, 1909: 70]. Эвфор обличает тех, кто готов сражаться ради красоты, указывая на «слепоту» народа, отмечая удачный манипулятивный ход со стороны власти: «В жертву женской красоты / Вы всю страну готовы принести» [Там же: 72].

Для художественного творчества Э. Верхарна характерна идея пантеизма, о которой пишет в своей статье Г. Тёквет-Милнс: «Старая граница между душой и телом, Богом и космосом стерта» [Turquet-Milnes, 1917: 69]. Сам бельгийский писатель, говоря о творчестве, отмечал: «Поэзия, как я думаю, в самом скором времени придет к определенному пантеизму. Прямые люди, здравые умы – все в большей мере допускают

единство мира. Старые деления на дух и материю отпадают. Он сознает целое, частью которого является, он чувствует, что среда обнимает его и господствует над ним, но что в то же время он сам обнимет ее и господствует над нею» [Верхарн; цит. по: Луначарский, 1965: 290]. Создавая образ Елены Спартанской, Эмиль Верхарн показывает единство внешней и внутренней красоты. Он наделяет свою героиню такими качествами, как доброта и кротость, о чем упоминает Поллукс: «Сестра / Сумеет кротостью и добротой / Все подозрения рассеять / И темные сомнения разогнать» [Верхарн, 1909: 12]. Ее красота направлена на созидание. Елена близка народу, для людей царица есть символ света в мрачном мире: «ты – единый свет, горящий / В моей ночи глубокой! первый просвет / В моем угрюмом мраке» [Там же: 46]. Красота Елены помогает украсить «убогое» существование, забыть о каждодневных тревогах: «Сияющей и ясной красотой... / Свое убогое существование / Он озарял, за годом год, всю жизнь» [Там же: 31]. Менелай: «Ты не поймешь, как нежно усыпляет / Она в душе все тщетные заботы» [Там же: 58]. Елену называют гордостью Спарты, всего народа: «Как эта красота твоя, царица, / Живет, идет, смеется, льет лучи / На Спарту, нас живит своею славой» [Там же: 33]. Именно поэтому ее возвращение имеет большое значение для всех спартанцев.

Вместе с тем не остается в тени и обратная сторона красоты. Верхарн гиперболизирует ее губительное свойство. Внешнее очарование Елены как магия, требующая поклонения: «Вовеки женщина не соблазняла / Такого множества»; «Ее мы жаждем, / Ее мы именуем на коленях!» [Там же: 31]. Еще до встречи с Еленой у Электра испытывает необъяснимый страх, словно предчувствуя свою духовную гибель: «она причина / Той смерти пламенной, что я питаю! / В ней, в ней – мое безумие, страх и ужас! / Она мою опустошает душу, / Как в ночь пожар» [Там же: 22].

Оказавшись во власти красоты, герои уже не могут победить в себе «дионисийское» начало. Они забывают о кровных связях, не боятся кровосмешения. В Елену влюбляются и Кастор, и Электра. Их чувства

передаются с помощью таких лексем, как безумие, огонь, власть, пламя, яд, смерть, ужас. Электра: «Я сердце чувствую в груди как пламя! / Оно меня палит, и угрызает, / И ужасает!... Я плачу, я кричу, я умираю, / И я – люблю!» [Там же: 47], «Твой страшный яд я с наслаждением пью. / Он разливается огнем по телу» [Там же: 48]. Кастор: «Ее люблю, с безумием, с исступлением, / Любовью огненной, внезапной, властной, / И рад я чувствовать, как это пламя / Меня палит»; «Звучит в моем безумном сердце имя / Твое, и полнит кровь огнем и смертью!» [Там же: 27, 42].

И не случайно сам образ красавицы описывается «колдовскими красками»: «волосы ее слепят, как пламя» [Верхарн, 1909: 31], «чело, одетое нездешней силой» [Там же: 25]. Подчеркиваются глаза царицы («Глаза всей Спарты видели одно / Глаза Елены» [Там же: 62]), ослепительную силу которых ранее подмечал Гёте.

Таким образом, Верхарн создает амбивалентный образ Елены. Ее красота совмещает в себе противоположные силы – губительную и преображающую. Зачастую ее жертвами становятся те, кто не способен обуздать в себе страсти и готов переступить через нравственные законы. Желание обладать Еленой и приводит героев к гибели. В данном случае поэт показывает восприятие красавицы как добычи, собственности, что нашло широкое распространение в классической литературе. Классики сравнивали Елену с трофеем за победу в войне. Об этом упоминает и верхарновский герой. Кастор считает сестру «вдохновительницей» битвы: «царила над войной народов» [Верхарн, 1909: 27], «Слава / И красота ее даны как ставка, / Из-за которой... / Цари и люди поднимают битвы» [Там же: 28]. И воспринимает ее как «вещь»: «Тому принадлежит она, кто смеет / Ее любить, и взять, и защитить» [Там же].

Елена и сама становится жертвой своей красоты: «Красота неограниченна в своем могуществе; ни человек, ни природа не могут устоять против ее соблазна; даже сама носительница ее, Елена обречена судьбой служить неумолимому закону любви. Ни слабость, ни воля, ни смерть не

спасут ее от высокого назначения» [Панн, 1912: 13]. Верхарн, говоря о своей героине, отмечал: «Сама того не желая, она все вокруг себя разрушает; вновь – и с неотвратимой силой – возбуждает она чудовищные страсти и становится причиной ... невообразимых опустошений» [Верхарн; цит. по: Денисман, Эфрос, 1976: 574]. Именно поэтому красавица испытывает комплекс вины: «В существе моем / Живут, кричат все бедствия людские» [Верхарн, 1909: 87]. Она осознает разрушительное воздействие своей красоты: «Я жизнь твою безжалостно разбила / Я за собой влеку все преступления / И взрыв убийств и медленность измен!»; «Я – смерть», «для всех я – гибель», «Брожу, как ночь, как скорбь, как разрушенье» [Верхарн, 1909: 44], «Я – старый пепел смертного костра» [Там же: 88]. Появляется страх перед собственной магией: «Все глаза, что смотрят на меня, / Желаньем возгораются» [Там же: 50]; «Мне страшно произнести простое слово, / Чтоб в душах не зажечь глухих желаний» [Там же: 51]. Для Елены красота оказывается «злосчастливым роком», бременем, которое «гнетет повсюду», что делает ее образ трагическим. Свое спасение героиня видит в Менелее, в тихой и спокойной жизни. Ведь только этот герой способен оценить красавицу как человека: «Жизнь тихая – вот все, о чем мечтаю! / Я отдыха хочу!»; «Хочу очаг / Оберегать покорными руками!... Будем жить / Вдвоем с тобой...немного / Любя друг друга, кротко принимая / Простое, темное существование» [Там же: 40]. Рядом с ним Елена надеется избавиться от своих страхов и переживаний: «Я чувствую, что мир мне сходит в сердце. / Твоя душа – спокойна, высока; / ...совести моей / Ты заглушить сумеешь угрызения; / И красота моя не будет больше / Опасностью и страхом для меня!» [Там же: 41].

Верхарн проявляет интерес к теме взаимоотношений между красавицей и воином. Менелай остается верным супругом на протяжении всей жизни, но Елена оценила верность спартанского царя уже после Троянской войны: «хотела / Отдать всю жизнь мою! Любовь и нежность, / Ненасытимые, каких не знала / Я раньше в тайниках сердца моего, /... странно / Все существо мое

пересоздали!» [Там же: 81]. В чужом городе красавица (что подмечали и античные поэты) тоскует по дому и вспоминает родные места Спарты: «Виделся мне этот / Порог, ступени, весь дворец» [Там же: 38]; «Мне слышался знакомый лай собак, / По мшистым камням пастухов шаги, / И песни грустные рабов лидийских» [Там же: 39].

Поэт наделяет свою героиню способностью эволюционировать, изменять взгляды, приобретать новые, привлекательные черты. «Возвратилась я / К тебе иной и лучшей. Стало ясно / Душе прозревшей, счастьем каким / Она пренебрегла, твой дом покинув. / Я снова здесь, но странно измененная, / Я вновь с тобой, но я – другая» [Верхарн, 1909: 40], – говорит Елена Менелая. Возможно, переломным моментом в жизни Елены стало осознание своего заблуждения в поиске любви: «Сердце мое я влачила по всем перекресткам, / Тело мое истомилось и стало бесплодным» [Верхарн, 1909: 77], «Кто мне вернет года моих скитаний, / Из моря в море, и мои ночлеги, / В чужих краях, на ароматных ложах» [Там же: 52]. Так вводится мотив любвеобильности красавицы.

Ключевым эпизодом, раскрывающим нравственную эволюцию Елены, является смерть Менелая. Героиня искренне переживает гибель своего супруга: «Слезы, последние слезы! / Я их тебе отдаю, / Царь Менелай»; «Тихо и скромно с тобой хотела я жить, / В кротком молчании идущих неспешно часов» [Там же: 77], «эта смерть, / В моей душе и в существе моем, / Убила все мечты, и все желания, / И весь посев последних, поздних всходов» [Там же: 82]. Душевное состояние Елены Верхарн передает с помощью ремарок: «Елена, в величайшем волнении, показывается на пороге дворца и, дрожа, прислоняется к колонне» [Там же: 64]; «она вся обессилила, и ее поддерживают» [Там же: 66]. Гибель Менелая лишает героиню мужества, решительности, способности противостоять миру. Елена примиряется с тем, что «прахом станет вся красота» [Там же: 81]. Именно поэтому старший брат покидает красавицу, замечая: «Тебя уж нет, ты больше – не Елена!» [Там же: 82]. Отстранение Поллукса от своей сестры

символично. Герой, наряду с Кастором и Электрой, как пишет Е. Панн, является символом «бушующих в Елене страстей» [Панн, 1913: 14]. Поллукс – воплощение гордости, решительности, коварности. Младший из Диоскуров и дочь Агамемнона – герои, наделенные роковой страстью, желанием любви.

Смерть Елены по-разному осмысливается исследователями. Обреченная в этом мире, героиня обращается к ночи с надеждой обрести покой, но в ответ слышит страстные призывы сатиров, Наяды, Вакханки. Помогает красавице Зевс. Громовержец забирает ее с собой, прежде обвинив в том, что Елена не смогла возвыситься душой в горе и несчастьях: «Сердце твое не сумело возвыситься в горе и скорби», «Ты одолеть не смогла тебя обступивших несчастий, / В них обрести не сумела сил и священного пыла» [Верхарн, 1909: 93]. В этих словах Зевса, по мнению И.Д. Шкунаевой, содержится одна из главных идей произведения: опасность разрыва между красотой, разумом и чувством, «превращения ее из великой созидательной в великую разрушительную силу» [Шкунаева, 1973: 221].

Н.М. Кинкулькина отмечает, что Зевс отмечает трагическую вину Елены: «не смогла пронести незапятнанной, гордо и величественно, свою божественную красоту через земные испытания» [Кинкулькина, 1983: 88]. Все беды, с которыми сталкивается героиня, по мнению исследовательницы, происходят из-за ее слабого духа. Зевс дарует спартанской царицы небытие, превращая ее в идеал [Там же: 94].

Рассматривая финал трагедии, А.В. Луначарский увидел связь между представлениями о красоте Э. Верхарна и А. Шопенгауэра: «Верхарн в своих идеях о красоте почти совпадает с Шопенгауэром: пока красота на земле – она является причиной и игрищем мучительной борьбы воле и, лишь вознесенная на небо эстетической абстракцией, она становится спокойным светилом сердец» [Луначарский, 1912: 454]. Схожей точки зрения придерживается К. Фрумкин, определяя Елену как символ соблазнения («машина соблазнения»). Героиня оказывается жертвой невероятной красоты; чары выполняют свою губительную функцию. Именно поэтому

приход Зевса к красавице оправдан: «соблазнительнице опасно даже мертвой оставаться на земле, даже тело ее остается предметом соблазна – и даже не для людей, а для земли, в которой его зароют» [Фрумкин, 2013]. Такая трактовка соотносится с мифом о замысле богов освободить Землю от людей, обрушив на мир красоту, которая возбудит соперничество и борьбу.

По-своему смерть Елены прокомментировал русский режиссер А.А. Санин, увидев в ней «начало новой жизни, нового порядка, всеобщего обновления. Рождение красоты нового мира» [Санин, 2002: 245].

На наш взгляд, трагедия Елены помогает Верхарну раскрыть проблему нового, наступающего века: разрыв с природой, разрушение гармонии между человеком и миром. Конец 80-х годов XIX века ознаменовался разрушением старой деревенской жизни, когда «деревни превращались в города, в поля и леса врезались железные дороги, деревня беднела, крестьянство шло в город» [План, 1923: 2]. Уход красавицы к Зевсу понимается нами как обреченность человека в окружающем его мироздании. Замечание Громовержца – «ныне умри, но затем, чтоб ожить» – можно трактовать следующим образом. Для простого народа Елена – надежда на существование, смысл жизни. И ее красота помогает жить в мире хаоса, наполненном корыстью, эгоизмом. Именно поэтому спартанскому народу так важно увидеть красавицу².

Итак, Э. Верхарн впервые рисует трагический образ Елены Прекрасной. Спартанская царица становится жертвой собственной красоты, сила которой у нее самой вызывает страх и опасение. Верхарновская героиня способна духовно эволюционировать, изменять свои предпочтения и взгляды. Образ Елены становится символом совершенной красоты – внутренней и внешней. Тесно связывая мифологический сюжет с современностью, писатель вводит в драму актуальную проблематику. В частности раскрывая механизм манипуляции общественным сознанием.

² Близость Елены к народу была живо воспринята в рабочих организациях Москвы, которые восторженно отзывались о пьесе Верхарна: «в “Елене Спартанской” Вы поставили в одну плоскость толпу и божественную красоту» [Бланкофф, 1995: 248].

2.2. Модернизация античного мифа в лирическом фарсе П. Клоделя «Протей»

Рубеж XIX – XX вв. – сложный период в истории Франции: страна переживает экономические, социальные, политические потрясения. Это время называют периодом глубокого мировоззренческого кризиса, спровоцированного «общим чувством утраты целостного мироощущения, разрушения нравственных основ личности и общества» [Гришин, 2007: 6]. Вследствие этого ведущие теоретики, мыслители и интеллектуалы обращаются к религиозной проблематике [Дубнякова, Коршунова, 2016: 87], во Франции наступает эпоха Католического возрождения [Гришин, 2007: 6]. Религия рассматривается как источник «поддержки, духовного наставления в кризисные времена» [Там же: 7]. Важную роль христианские идеи играют в творчестве драматурга Поля Клоделя (1868 – 1955) Определяя специфику его авторского метода, литературоведы отмечают стремление Клоделя к идеальному, «религиозному постижению мира» [Таиров, 1970: 25]. Б. Шлецер замечает: «доминирующий, центральный элемент всей клоделевской религиозной мистики есть чувство мирового порядка, строя, аккорда, мерилom которого является человек» [Шлецер, 1921: 317]. Вадим Дьяконов пишет, что Клодель – это «романтик, идеалист, ищущий в мире высшей правды. К окружающей жизни он подходит с требованием внутренней гармонии и смысла» [Дьяконов, 1921: 8]. По словам Г. Марселя, французский писатель выступает против сложившейся традиции социальной драмы: «Перспектива у него не социальная и критическая (...) драма Клоделя не только космическая, но онтологическая (...). Драма строится вокруг некоего онтологического стержня, который мы можем назвать, если угодно, “спасение”. Спасение всеобщее ... или индивидуальное» [Марсель; цит. по: Корженевская, 1990: 88]. Вместе с тем в творческом наследии Клоделя исследователи усматривают влияние идей Ницше о повторяемости событий в человеческой истории: «Мир достигал уже множество раз того положения, в

котором сейчас находится. Настоящий момент существовал уже бесконечное количество раз и в такой же бесконечности будет он повторяться» [Ницше; цит. по: Панн, 1914: 4]. Следуя ницшеанской концепции, Клодель создает такие пьесы, как «Благовещение» и «Обмен», в которых уводит читателя к наивному религиозному сознанию Средневековья: французский драматург выступает «отрицателем практической и деловой морали капиталистического мира. Религиозно-мистическая идея ... служит ... прибежищем для растерянного буржуа, перед которым распад капиталистического мира открывает непонятные ему и ужасающие пропасти. Мистико-религиозное сознание... выступает как та сила, которая может в некоем сверхъестественном синтезе воссоединить распавшуюся связь времен и стать опорой для того, чтобы примирить противоречия действительности» [Державин, 1934: 87].

Будучи христианским писателем, Клодель, тем не менее, высоко ценил античное наследие, определяя его исключительную роль в развитии общества и искусства: «Причины неуклонного оскудения нашей эпохи в невежестве. Нам нужно вернуться к единству с эллинской культурой, великой как в плане мысли, так и искусства ... Думаю, что причина доминирования английской поэзии в прошлом веке была в том, что наши соседи лучше знали греков» [Клодель; цит. по: Кашина, 2016: 750]. Для французского писателя древнее предание было источником «творческой мысли. Но опора на традицию никогда не становится у него заимствованием формальных особенностей, стилизацией, а напротив – традиционные структуры обретают “плоть” современной драмы» [Маликова, 1993: 32]. Клодель занимался переводами античных текстов, в частности, работал над тетралогией Эсхила «Орестея», которая завершалась сатирической драмой о морском боге Протее. По замечанию И.Ф. Анненского, этот текст фабульно связывался с предыдущими пьесами: «Первая трагедия, “Агамемнон”, была посвящена подготовке страшного дерзания матереубийцы, вторая изображала самое дерзание, третья – кару и искупление. Протеем звали того демона моря,

который ... предсказал Менелаю ужасный жребий Агамемнона, т.е. содержание первой части трилогии. Связь ... не столько драматическая, сколько эпическая, по содержанию мифа, а не в связи с ходом действия» [Анненский, 2003: 230]. Сатирическая драма, созданная греческим драматургом, не сохранилась до наших дней, Клодель решает дописать эсхилловскую историю: «Вслед за Орестеей у Эсхила следовала сатирическая драма, от которой до нас дошло одно лишь заглавие: Протей. Мечтая над этими двумя словами, я и создал нижеследующую пьесу» [Клодель, 1923: 10]. Исследователи по-разному определяют жанровую специфику клоделевского текста. И.А. Некрасова называет произведение лирическим фарсом на тему разлуки влюбленных, автопародией, «драмой страсти» навыворот [Некрасова, 2009: 125]. По мнению В.П. Кузьминой, «Протей» – это «картина мирной жизни, это призыв к миру в годы, когда политический климат Европы становился все тревожнее, когда миру начал угрожать набирающий силу фашизм» [Кузьмина, 1981: 301]. Для текстов Клоделя в целом была характерна антивоенная направленность. Драматург нередко обращался к исторической проблематике, к вопросам войны, разоблачая ареол «благородной» битвы и не позволяя обмануть себя «проповедью защиты отечества» [Там же: 290].

«Протей» имеет несколько авторских редакций³. Первый вариант пьесы был создан в Германии в 1913 году, накануне Первой мировой войны. Ко второй версии драматург обращается после предложения Макса Рейнхардта «поставить масштабный музыкальный спектакль на Зальцбургском фестивале» [Некрасова, 2007: 56]. Над новым «Протеем» писатель работал во время морского путешествия в Японию в 1926 году. Свой текст Клодель рассматривал не только как завершение эсхилловской тетралогии, но и как

³ Повторное обращение Клоделя к уже написанным текстам определяет специфику его творчества и позволяет проследить эволюцию идейных и эстетических воззрений автора. Этот вопрос подробно рассмотрен в статье Н.И. Корженевской «Развитие художественной формы в ранних пьесах Поля Клоделя»: «Поздние варианты всегда более простые законченные и глубокие, но главное – в них более четко выражена католическая проблематика» [Корженевская, 1990: 92].

финальную часть «собственного цикла драм для сцены» [Там же: 54]. При жизни Клоделя его драма не была поставлена на большой сцене, поэтому незадолго до смерти автор пишет пролог, в котором выражает надежду увидеть «Протея» на театральной площадке [Там же: 67].

В основе сюжета «Протея» лежит миф о возвращении Менелая и Елены с Троянской войны. Писатель выбирает четвертую песнь «Одиссеи» Гомера, повествующей о двадцатидневном заточении храброго воина на острове Фарос. Согласно мифологии, дочь Протея, нимфа Эйдофея, помогла герою бежать из плена, одержав победу в схватке с морским богом. Клодель модернизирует мифологический сюжет, наполняя предание современным содержанием. По словам И.А. Некрасовой, клоделевская драма является образцом театра «реального и идеального одновременно» [Некрасова, 2007: 54]. Драматург соединяет классические приемы с идеями нового времени. Так, в финале пьесы Клодель применяет традиционный прием «бог из машины» («*deus ex machina*»). Ирида помогает Менелая бежать: «на веревке спускается сверху ... расцепляет крючок, за который она была подвешена к соответствующему крючку острова, и при общем восхищении все это уносится наверх» [Клодель, 1923: 56]. Как и в античной трагедии, в пьесе Клоделя боги приходят на помощь героям. Однако во второй версии драмы французский писатель отказывается от вмешательства олимпийцев в судьбу персонажей: «*Coup de tonnerre. L'île s'engloutit sous la mer, ou du moins tout le décor est déménagé au moyen de force machinistes et crochets*» («Раскат грома. Остров затонул в море, или, по крайней мере, весь декор переехал с помощью машинистов и крючков») [Claudel, 1927: 119]. На протяжении всего действия пьесы Клодель последовательно разрушает театральную иллюзию, что «позволяет публике почувствовать себя в “сговоре” с автором» [Кашина, 2016: 138]. Например, остров Наксос⁴ в пьесе

⁴ Клодель меняет название гомеровского острова, что было навеяно впечатлением от знакомства с бурлескной оперой Рихарда Штрауса «Ариадна на Наксосе» в 1912 году в Штутгарте [Некрасова, 2007: 44].

1913 года⁵ имеет очертания свадебного пирога и суповой миски: «Он виден целиком посредине сцены и походит на большой английский свадебный пирог из белого леденца, или на крышку суповой миски, стиля рококо. Это довольно безвкусное нагромождение живописно расположенных ракушек, которое венчает некий архитектурный завиток.... море – большой кусок линолеума, лежащий на полу сцены» [Клодель, 1923: 13]. Драматург нередко прибегает к приемам брехтовского театра, для которого было характерно обращение героев к публике, перемещение декораций на виду у зрителей и т.д. [Пави, 1987: 211]. К примеру, Менелай и Елена выходят на сцену через зрительный зал: «Ils franchissent avec précaution l'abîme orchestral sur la planche qui plie dangereusement» («Они осторожно пересекают оркестровую пропасть по доске, которая опасно изгибается») [Claudel, 1927: 19].

Отступая от гомеровского претекста, Клодель вводит новых персонажей. На страницах пьесы 1926-го года появляется новый герой – это Старший Сатир Мажордом, названный Гиацинтом, которого морской бог обучает «великому искусству протеизма». Диалог между героями, по мнению И.А. Некрасовой является «комическим манифестом поэта – демиурга» [Некрасова, 2009: 52]. Ярче звучит голос автора: появляется нарратор, который заканчивает спектакль и обращается к Протею и публике: «Adieu, Protée, vieux camarade! Et quant a moi, Mesdames et Messieurs, permettez-moi de me retirer, car mon imagination agréablement chatouillée commenee à s'éveiller et je ressens les premières atteintes d'un rhume de cerveau assez fort pour déraciner toute l'île de Santorin» («Прощай, Протей, приятель! А что касается меня, дамы и господа, позвольте мне ретироваться, потому что мое приятно растревоженное воображение начало просыпаться, и я чувствую первые приступы насморка, достаточно сильного для того, чтобы уничтожить весь остров Санторин») [Claudel, 1927: 130–131]. Следуя точке зрения В. Вестстейна, можно говорить о присутствии в тексте фиктивного

5 В этом параграфе мы обращаемся к двум вариантам «Протея» – 1913 г. и 1926 г.

персонажа: «В таких случаях конкретный автор делает самого себя или, вернее, часть своей личности, своего мышления фиктивным персонажем, превращая свои личные идеологические, характерологические и психологические напряжения и конфликты в сюжет» [Шмид, 2003: 53]. Образ Протея создан в соответствии с мифологической традицией, согласно которой морской бог является воплощением изменчивости и непостоянства. Его имя оказывается «нарицательным для всякого существа, способного принимать разные обличья» [Клодель, 1923: 6]. Образ лукавого, постоянно меняющего свое обличье, Протея олицетворяет фигуру современного политика. Например, в комедии Б. Шоу «Тележка с яблоками» известным именем назван хитрый и двуличный премьер-министр. Клоделевский герой тоже предстает искусным политиком-манипулятором. Протей наделен даром не только предвидения, но и внушения. Французский драматург изображает его в «резко сатирическом аспекте», подвергая сомнению могущество великих богов: «я (Протей – *Л.В.*) только скромный божок шестого разряда... мой абонемент на будущее я получаю в последнюю очередь. Только на смех искромсанную ленту с картинками» [Клодель, 1923: 29; Кокорева, 1986: 28]. Глупость Протея, его самолюбование, тщеславие Клодель передает через описание внешности героя. Авторская ирония подчеркивается комическими деталями: одежду морского бога украшают кусочки шпината.

В изложении истории Елены и Менелая драматург отступает от гомеровской традиции: Менелай вместе с Еленой возвращается в Спарту. Французский писатель рисует их как героев XVIII века, указывая в ремарках, что они похожи больше на образы с красивых полотен, нежели на античных персонажей: «Il est vêtu dans le goût des héros de tapisseries avec un casque empanaché sur la tête. HÉLÈNE est habillée dans le même goût heroque. Haute coiffure poudrée, mouches» («Он одет в стиле героев гобеленов с украшенным плюмажем шлемом на голове. Елена одета в таком же героическом вкусе. Напудренная высокая причёска, мушки») [Claudel, 1927: 19]. Несмотря на героический облик, клоделевский Менелай под влиянием воспоминаний о

былой любви проявляет несвойственные античному воину чувствительность и поэтичность:

«Менелай: “Тогда, в июне, когда ты любила меня, как ты говоришь. Почки едва распускались”

Лоза Ивы: “Цвет их – золота цвет”

Менелай: “Но не поры умиранья, а поры начала жизни”» [Клодель, 1923: 44]. Как замечает И.А. Некрасова, Менелай «преображается в лирического влюбленного» [Некрасова, 2007: 48]. Но это преобразование открывает в нем и ложные воспоминания, что делает его легкой добычей обманщицы нимфы:

«Лоза Ивы: “Там поляна под сенью тополей”

Елена: “Но там не было никаких тополей!”

Менелай: “Нет, молчи, были!” <...>

Лоза Ивы: “Там три дуба посвящены моему отцу”

Елена: “Прекрасно, теперь это уже дубы!”» [Клодель, 1923: 43].

Гораздо более прагматичной и приземленной оказывается супруга Менелая. Драматург словно забывает, что в его прежних пьесах женский образ всегда был возвышен, был символом «человеческой души в самых благородных и возвышенных своих проявлениях» [Корженевская, 1990: 91]. Он с «неподражаемым остроумием издевается над женским кокетством и легкомыслием» [РГАЛИ. Ф. 548. ОП. 1. ЕД. хр. 210]. Французский драматург показывает меркантильную, невероятно корыстную красавицу: «Как только явился этот противный Менелай, сейчас же я послала его грабить моих невесток, / У меня их было пятьдесят, и я знала наизусть содержимое их сундуков. / Когда мы вышли в море, с нами было пять кораблей, полных всякого добра. / Все это погибло от бури!» [Клодель, 1923: 50]. Елена прельщена роскошными нарядами, украшениями, она тщательно следует моде:

«Лоза Ивы: “Но откуда у вас это платье?”

Елена: “Оно вам не нравится? В Трое это была последняя мода”»
[Там же: 49].

Тем не менее образ известной царицы остается неоднозначным. Гордость Елены, ощущение ею превосходства над другими можно трактовать как вызов, брошенный миру войн, миру мужчин и агрессии:

«Лоза Ивы: “Привет, Елена”

Менелай: “Она не ответит. С тех пор, как случилось все это. / Она так возгордилась, что от нее не добиться ни слова. / Кроме двух: ‘Я Елена!’”»
[Там же: 17].

Французский драматург комедийно обыгрывает стесихоровскую версию похищения Елены, согласно которой красавица не причастна к развязыванию Троянской войны, поскольку на протяжении всех лет осады города она находилась в Египте, сохраняя верность своему супругу. Писатель демифологизирует древнее предание: история о призраке Елены оказывается выдумкой Протея:

«Лоза Ивы: “Я намекнула Менелаю на ту дурацкую басню <...> Что есть две Елены, и что Троянская Елена подложная”

Протей: “Это вовсе не дурацкая басня! Это я выдумал ее – никогда еще мне не удавалось пустить лучшую утку!”» [Клодель, 1923: 31].

Развенчивая миф о существовании призрака прекрасной гречанки, Клодель вводит мотив двойничества. В качестве двойника Елены выступает нимфа Лоза Ивы – Бриндозир (вместо гомеровской Эйдофеи). Лоза Ивы является заложницей Протея. Она мечтает покинуть остров и видит в Менелае своего спасителя, поэтому начинает вести свою игру. Обманывая Спартанского царя, Бриндозир пытается выдать себя за Елену. Нимфа играет роль идеальной жены, противопоставляя себя красавице, чтобы очаровать воина: «Вечно любившая, вечно верная, неизменная. Та, у кого не было другого мужа», кроме Менелая [Там же: 41]. Лоза Ивы ловко находит «приманку» для очаровательной гречанки, соблазняя ее более привлекательной жизнью, чем в Спарте. Елена и не стремится домой, так как

понимает, что там ее ждут новые правила и порядки: «Мне позволено видеть только женатых и старше сорока лет, а выходить к столу я могу только к десерту» [Там же: 51]. На острове царица может вновь обрести свою былую славу – самой прекрасной женщины в мире: «Елена Наксосская после Елены Троянской! Елена Средиморская! / Из гаваней всего мира станут снаряжать корабли, чтоб вас увидеть <...> Подумайте, ваша карьера еще не кончилась! Не одна только Троя есть в мире!» [Там же: 52–53]. К тому же Елена надеется стать обладательницей богатств Протея:

«Елена: “Отдай мне эти кнопки”».

«Лоза Ивы: “А вы останетесь на Наксосу?”»

«Елена: “Я согласна”» [Клодель, 1923: 54].

Так красавица соглашается на обман и признает нимфу настоящей Спартанской царицей: «Vous pouvez emmener cette personne avec vous. Il me semble que vous êtes faits l'un pour l'autre» («Вы можете взять этого человека с собой. Мне кажется, вы созданы друг для друга») [Claudel, 1927: 117]. Готов участвовать в интриге и Протей, надеясь разделить свое царствование с прекраснейшей из всех женщин, с той, за кого «спорят люди и боги! ... о которой говорят всюду! ... за кого двести тысяч человек перерезали горло друг другу» [Клодель, 1923: 33]. Нимфа искусно задевает самолюбие морского бога:

«Лоза Ивы: “Какая жемчужина в твоём собрании! Я знаю, сам Юпитер хочет взять ее, и для нее же готово место на небе, в созвездии Близнецов”».

«Протей: “Он не получит ее!”»

«Лоза Ивы: “Он ее не получит! Протей, скромный божок шестого разряда, будет хитрее!”» [Там же].

Протей внушает Менелая, что Лоза Ивы является его истинной супругой. Находясь под чарами, славный воин видит в ней верную Елену, а в сатирах – ее служанок. Но требует, чтобы для народа Бриндозир оставалась той, «которую увез обольститель». Спартанскому царю важно сохранить за красавицей статус трофея. Она как живое подтверждение не напрасной

битвы, символ победы: Менелай: «Здесь затронута моя честь. / Что будет с моей славой? И что скажут матери храбрецов, павших у берега Скамандра?» [Там же: 55]. Французский драматург подвергает сомнению стесихоровский сюжет о призраке Елены. Клодель комедийно обыгрывает слепоту Менелая, который не замечает непохожесть красавицы и нимфы, несмотря на то что героини одеты по-разному: «Entre BRINDOSIER, voilée. Elle est habillée comme HÉLÈNE mais en bleu, tandis que chez celle-ci le rouge domine» («Входит Бриндозир Она одета как Елена, но в синем, в то время как у Елены доминирует красный») [Claudel, 1927: 79]. Кульминационным моментом становится появление третьей Елены – синтетической, – которая аналогична двум другим, но уже в фиолетовом платье: «l'image photographique a déjà eu le temps de mourir et de se développer intérieurement comme une perle au sein de la nacre et nous avons une Hélène synthétique! Coucou! Ainsi il y en a pour tout le monde. Voilà notre Hélène émiétée de tous les côtés, dans le ciel, sur la terre et sur l'onde!» («фотографическое изображение уже успело созреть и развиться внутренне, как жемчужина в перламутре, и у нас есть синтетическая Елена. Привет! Таким образом, ее хватит на всех. Вот наша Елена, рассыпавшаяся во все стороны: на небе, на земле и на волнах») [Claudel, 1927: 128].

Прекрасно продуманный план, тем не менее, не осуществляется из-за божественного вмешательства: Зевс, как и в еврипидовской трагедии «Орест», забирает своё дитя и превращает Елену в звезду.

Таким образом, клоделевские герои мало похожи на гомеровских персонажей. Писатель не переносит действие в современность, но насыщает произведение аллюзиями и анахронизмами, ставит актуальные для своего времени проблемы. Происходит «преломление античного мифа с выходом в современность», что, по мнению Дариус Мийо, «предвосхищает значительно более поздние формы интеллектуального театра, получившие развитие во время второй Мировой войны и после нее в драмах Ануйя, Сартра, Жироду»

[Мийо; цит. по: Кокорева, 1986: 28]. Будучи дипломатом⁶, Клодель осознавал неизбежность надвигающейся катастрофы и предвидел ее последствия. Обращаясь к событиям далекой архаической эпохи, он рассуждает о войне вообще, что позволяет ему в историю Елены и Менелая включить аллюзии к Гражданской войне в Америке (1861 – 1865 гг.). Во второй редакции «Протея», написанной уже после Первой мировой, Клодель изображает морского бога как участника Американской кампании. У него красивая белокурая борода «вроде тех, что отращивали моряки в 1860-х годах» («Il a une de ces belles barbes blondes comme il en poussait vers 1860 au menton des hommes de mer») [Claudel, 1927: 39]. Именно такие моряки в 1862 году вели бой на броненосных кораблях [Маль, 2002; Энциклопедический словарь, 2009]. Писатель использует анахронизмы: неоднократно звучат строки из популярной американской песни, которую исполняли во время Гражданской войны: «Дом! милый дом! Дом! милый дом! здесь нет места как дом» («Home! sweet home! / Home! sweet home! there is no place like home!») [Claudel, 1927: 110]. Клодель не делает различий между кровавыми баталиями. Его идея заключается в недопустимости любых войн, которые разрушают человеческую личность, общество и государство.

Состояние и положение воюющего государства Клодель показывает с помощью аллегорического образа корабля. Драматург рисует судно великого воина Менелая «без руля, без ветрил и бдящего ока»: «Утром сегодня корабль без ветрил вдруг пошел против ветра, и понесся, как будто бы знал, куда он идет» [Клодель, 1923: 16]. Корабль мчится, выбирает свой путь, но цель не известна даже самому царю. В подобном движении, по мнению Клоделя, находится Германия: «Истина в том, что уже долгие годы Германия идет по неверному пути: она стала поборницей прусского порядка, деспотизма внутреннего и внешнего» [Клодель, 2006]. Обычный человек оказывается вовлеченным в круговорот важных исторических событий: «За

⁶ Поль Клодель с 1893 года вел дипломатическую службу в таких городах, как Бостон, Нью-Йорк, Пекин, Токио, Прага, Рим, Рио-де-Жанейро, Франкфурт, Вашингтон, Копенгаген, Гамбург и др. [Луков, 2009: 80].

какую же нить удержаться бедному сатиру, когда и корабль и море пляшут напропалую, / Вверх, вниз, и кажется, будто сами мы пьяны» [Клодель, 1923: 13]. Окружающая действительность напоминает вакханалию, а образ правителя, капитана показан в саркастических тонах: он нетверд на ногах и лишен рассудка: «Можно ли говорить о безопасности на корабле, где штурман лишился рассудка?» [Клодель, 2006]. Клодель сравнивает вождя с Вакхом, который пришел «Чтоб залить поля и пустыни и огромные складки земли ... / Победным шествием своим, бегом, которому сил нет противиться, среди иступленных криков отчаянья, внушая страх и любовь <...> И вот уже нет больше бога, он уже впереди, а есть, только пьяный брюхан на своем осле! Никто, услышав этот призыв, не останется до конца человеком» [Клодель, 1923: 36]. Обнаружив неисправность корабля, герои пытаются починить его. Но и новое судно описывается с иронией: «15 весел для правого ряда и 28 для второго... И руль, сделанный на заказ для Египетского Бюро Похоронных Процессий» [Там же: 40]. По мысли автора, спасение корабля-государства заключается не в техническом его совершенствовании, необходимо выбрать иной, идеологически верный курс. Клодель писал: «Мы должны найти верный путь, по которому нас, как героев Гомера, будут вести к цели или уводить в сторону невидимые друзья или враги среди прельстительных и невообразимых препятствий, к вершинам света или в бездны отчаяния» [Клодель, 2003: 34]. Подспорьем на этом пути, по мнению писателя, является религия: «христианская, католическая ... для меня это едино, – принесла в мир не только радость, но и смысл. Зная, что мир не есть порождение случая или слепых, хаотических сил Природы, мы понимаем, что в нем присутствует смысл» [Там же]. С юных лет Клодель интересовался христианскими текстами, он читал жития святых, позднее увлекался философией Ф. Аквинского, мистикой Бернара Клервосского, произведениями Ф. Ассизского, поэзией Данте, Бодлера, Верлена, Рембо [Гришин, 2007: 142]. Последний из «проклятых поэтов» сыграл важную роль в духовном становлении французского драматурга. По словам Клоделя,

книги Рембо «Озарения», «Одно лето в аду» «впустили свет в ту материалистическую темницу», куда он себя загнал [Клодель, 2003: 88; Луков, 2009: 80]. Писатель тесно связывал вероисповедание и историю: «Как все явления природы приобретают обобщенный смысл благодаря вере, точно также как обретают его исторические события. Всё сущее есть символ, а все, что случается, – притча» [Клодель, 2003: 79].

Видя в христианстве спасительную силу, Клодель вводит в свою драму библейские аллюзии. Так, в тексте можно увидеть отсылки к образу Клотильды Бургундской – первой христианской королевы франков, которая смогла предотвратить войну: «Когда ... два ее сына стали воевать между собой, она поспешила ко гробнице святого, чтобы молить его о заступничестве. Тогда чудесным образом поднялась буря и разделила две враждующие армии, что побудило братьев к примирению» [Синаксарь: Жития святых православной церкви, 2012]. В драме имя Клотильды появляется якобы по ошибке. Менелай неоднократно называет Клитемнестру другим именем: «Первое, что я вижу, это моя невестка Клотильда <...> Тотчас же показался человек с черепом, разрубленным надвое, и Клотильда – Клитемнестра, хочу я сказать» [Клодель, 1923: 39]. Топографические детали, которые использует драматург, также напоминают о Клотильде: путь сатиров направлен в Бордо, в Бургундию:

«Сатир: “Во Францию!”

Другой: “В Бордо!”

Старший Сатир: “В Бургундию!”» [Там же: 57].

Итак, Клодель создает художественное произведение, в котором мифологический сюжет о Троянской войне служит «скелетом», облакаемым «плотью современности». Он соединяет несколько временных пластов, модернизируя древнее предание на уровне не только формы, но и содержания. Как замечает Дариус Мийо, миф у Клоделя «дан в гротескном преломлении с бурлескным смешением плана античного и современного» [Кокорева, 1986: 27]. Писатель создает драму-притчу, которая должна

предостеречь людей от развязывания войны. Клодель заставляет задуматься о духовном стержне каждого человека: «Величие страны измеряется не количеством автоматов... Страну делают великой её духовные запасы, освоенные в полной мере, уважение к личности, а не использование человека в качестве орудия» [Клодель, 2006]. Драма «Протей» является призывом к миру в годы надвигающейся катастрофы, пути спасения из которой можно найти в религии.

2.3. Идеино-структурная функция образа Елены Прекрасной в драме Ж. Жироду «Троянской войны не будет»

После первой мировой войны в искусстве Франции уверенно заявляет о себе интеллектуальная драма⁷, которая получает свою завершенность в 40-е годы [Гогоберидзе, 1983: 33]. Интерес к драме идей актуализируется «в момент активного наступления фашистской идеологии, попиравшей разум, нивелировавшей личность, насаждавшей культ силы» [История западноевропейского театра, 1985: 77]. Новое литературное направление привносит с собой новые требования к героям, которые становятся носителями определенных идей, вступающих в борьбу. Личность перестает абсолютизироваться, а рассматривается в контексте объективных обстоятельств, социальных явлений [Там же: 78]. В качестве претекста создатели драмы используют мифологические сюжеты. Писатели «отказываются от пьес с запутанной интригой, считая, что ... античный театр, мифология, история, интерпретированные по-новому, могут дать достаточно материала» для новых текстов [Чумаков, 1998: 145].

Одним из ярких представителей интеллектуальной драмы и «оригинальным интерпретатором древнего мифа» считается Жан Жироду

⁷ Термин «интеллектуальная драма» употребляется советскими литературоведами. Западная критика окрестила ее «литературной драмой» или «драмой идей» [Гогоберидзе, 1983: 33]. С.Н. Чумаков в своей диссертации использует иное определение – «театр идей» [Чумаков, 1998].

(1882 – 1944) [Силкина, 1979: 40]. Большая часть его литературного наследия посвящена теме войны и мира. О войне Жироду знал не с чужих слов. Он был участником Первой мировой: в 1914-ом году вступил в полк в качестве сержанта пехоты, был дважды ранен, награжден за воинскую доблесть. После стал сотрудником министерства иностранных дел. В 1939 году принял пост главы французского министерства информации [Тишков, 2004: 2]. Как писатель Жироду призывал «своих собратьев по перу обращаться к реальной действительности, быть хроникерами своей эпохи» [Силкина, 1979: 99]: «Мы живем не в то время, когда оратор или писатель выбирает себе сюжет. Сегодня сами сюжеты выбирают его» [Жироду; цит. по: Силкина, 1979: 82]. Одним из таких сюжетов стала история о Троянской войне. Для европейского сознания и культуры она всегда была «великой метафорой войны как таковой, ее сущности, природы, итогового смысла, и, самое главное, порождающих ее поводов» [Чумаков, 1998: 151]. В начале XX века писатели Эмиль Верхарн и Поль Клодель описывают судьбы славных героев после Троянской войны. Жан Жироду, в отличие от своих предшественников, обращается к предыстории кровопролития, называя первоначально свой текст «Прелюдия» [Силкина, 1979: 98]. Для современников это было прелюдией не только к Троянской войне, но и ко Второй мировой. Жироду пишет свою пьесу за 4 года до вторжения Гитлера, пытаясь в иносказательной форме вывить его возможные истоки и причины [Чумаков, 1998: 151]. Драматургу важно показать общество, которое находится на пороге войны, когда вопрос о мере ответственности всех людей, отдельной личности перед простым человеком, историей приобретает особое значение [Михайлов, 1981: 21]. Его задача – показать саму сущность происходящих событий, о чем писатель скажет в одном из своих интервью. Вопрос интервьюера: «Если война зависит от темных человеческих сил, которые ее развязывают, против воли лучших и желаний простых людей, разве нельзя победить эти силы?». Драматург ответил: «Я стремлюсь назвать

эти темные силы, снять с них темный покров, показать их в полной ясности» [Жироду; цит. по: Силкина, 1979: 102].

Драма Жироду «Троянской войны не будет» («La Guerre de Troie n'aura pas lieu») была опубликована 21 ноября 1935 г. Это время запомнилось важными политическими событиями. Покинув лигу наций (1933), Германия собиралась оккупировать Рейнскую область. 16 марта 1935-го было объявлено о перевооружении ФРГ, через неделю был денонсирован Локарнский договор. В октябре страна-агрессор вторглась в Эфиопию. В сложившейся политической ситуации трагедия Жироду рассматривалась как предупреждение. «Эта пьеса – крик человека, любящего людей и предостерегающего их от гибели. И хоть в пьесе говорится о событиях, происходивших четыре тысячи лет назад, она вся как бы повернута в современность», – отметил Жан Меркюр [Меркюр; цит. по: Бутковская, 1979: 23]. И. К. Гогоберидзе заметила, что произведение французского писателя было написано как «размышление и ответ на захват Германией ... Абиссинии» [Гогоберидзе, 1983: 69]. Так драма приняла злободневный характер, в ней «каждый персонаж, каждая реплика ассоциировалась с действительностью» [Там же: 124].

Основной конфликт в пьесе Жироду – это противоборство сил мира и сил войны. С первых строк показан идейный надлом в обществе:

«Андромаха: “Троянской войны не будет, Кассандра!”

Кассандра: “Я готова поспорить с тобой, Андромаха”.

Андромаха: “Гонец, посланный греками, прав. Его отлично примут. Крошку Елену ему вернут, да еще в упаковке”.

Кассандра: “Ему нагрубят. Ему не вернут Елену. И Троянская война будет”» [Жироду, 1981: 343].

Все персонажи драмы делятся на тех, кто пытается предотвратить возможную битву, и тех, кто отстаивает войну «во имя личного счастья и мещанского благополучия» [Гогоберидзе, 1983: 113]. Произнесенные Андромахой слова – «Троянской войны не будет» – становятся названием

трагедии и символическим воплощением этого противостояния. На протяжении всей пьесы герои-антагонисты ищут повод закрыть или открыть «ворота войны». Противники войны, чувствуя, что они не в силах предотвратить кровопролитие, пытаются придумать оправдание возможной битве: «Почему Троянская война должна быть? Парис не дорожит больше Еленой. А Елене надоел Парис» [Жироду, 1981: 343]. Им нужна «безупречная пара», поскольку только подлинная любовь Париса и Елены может внести какой-то смысл в историю общего безумия. По этой причине Андромаха с мольбой обращается к спартанской царице: «Я умоляю вас, Елена ... Любите Париса! ... Скажите, что вы покончите с собой, если он умрет. Что вы согласны, чтобы вас изуродовали, только бы он жил. Тогда война будет хоть и бедствием, но не будет несправедливостью. Я попытаюсь ее перенести» [Жироду, 1981: 397]. Андромаха и ее сторонники готовы принять войну ради чистой и бескорыстной любви, а приключение Париса прославить как подвиг во имя величия Трои: «история женщины и мужчины, которые любили друг друга, и это не так уж плохо» [Жироду, 1981: 396; Бутковская]. Но герои понимают, что идея, в которую они хотят верить, иллюзорна: «Подумать, что мы будем страдать, умирать ради показной любви, что величие или гибель веков, привычки и мысли долгих лет будут основываться на истории двух людей, не любивших друг друга ... Это ужасно!» [Жироду, 1981: 396]. Жироду поднимает проблему ответственности, которая, по мнению драматурга, лежит на каждом человеке. Если «каждый, невзирая на пол и положение в обществе, почувствует себя ответственным за судьбы мира», то тогда можно предотвратить войну [Гогоберидзе, 1983: 113]. Писатель порицал тех, кто пытался сохранить мнимую непричастность к происходящим событиям: «я устал и возмущен усилиями моих соотечественников, друзей, моих союзников отрицать всякие узы родства с войной» [Жироду; цит по: Юшкова, 1982: 158].

Французский драматург десакрализирует миф, дегероизирует своих персонажей, намеренно принижая их божественное и героическое начало

[Гогоберидзе, 1983: 68]. Он меняет представление о сущности героизма, вступая в полемику с гомеровской традицией. Боги лишаются функции «вершителей человеческих судеб, становятся символом разноречивых устремлений людей» [Силкина, 1979: 100]. Когда троянцы обращаются к Афродите, Афине и Зевсу в надежде разрешить конфликт, они слышат только нелепые указания: «А вам, Гектор и Улисс, Афродита запрещает разлучать Парису и Елену. Иначе будет война <...> Паллада...приказывает вам ... разлучить Елену и этого курчавого Париса. Иначе будет война <...> Зевс, повелитель богов ... обращается с приказом ... разлучить Елену и Париса, не разлучая их» [Жироду, 1981: 410]. На первый план выходит деятельное начало человека, его желания и интересы: «полнится вся Троя <...> Словами, что утверждают, будто мир и управление миром принадлежит вообще людям, и в частности троянцам и троянкам» [Жироду, 1981: 344]. Сторонники войны – Улисс и Аякс, которые преследуют корыстные цели, – не наделены истинной доблестью. К ним относится и троянский поэт Демокос, прославляющий войну в своих поэмах. На наш взгляд, это собирательный образ, олицетворяющий народ (имя героя содержит греческое слово демос, в переводе – народ), тех, кто воспринимает войну как подвиг, возможность показать свою отвагу и силу. Им противопоставляется Гектор – герой, который готов прослыть трусом, лишь бы не допустить кровавых событий. Он терпеливо сносит все оскорбления Аякса, оставаясь мужественным и великодушным человеком. Для писателя XX века настоящий героизм заключается не в том, чтобы убить как можно больше врагов, а чтобы предотвратить войну, даже рискуя потерять уважение своих сограждан. Гектор обладает всеми задатками лидера и дипломата: «то мягок и хитер, то тверд и прям, то красноречив и уклончив, то строго логичен ... убеждает, то уговаривает и просит, то угрожает» [Михайлов, 1981: 22]. При этом ему не чужды вполне человеческие качества и чувства – нежность, любовь и теплота.

Большую роль в драме играют женские образы⁸. Жироду наделяет своих героинь решительным и независимым характером. Как и Гектор, Андромаха и Гекуба не принимают войну, пытаются сохранить мир и действуют в силу своих возможностей: убеждают очаровательную царицу вернуться в Спарту. Однако их усилия напрасны. В традициях античной литературы Жироду рисует чарующий образ Спартанской царицы, которая является воплощением абсолютной красоты: «Да будет бессмертна красота!»; «Это шествие красоты!» – восклицают троянцы при виде Елены [Жироду, 1981: 355; 357]. Парис замечает: «встретясь с ней ... я порвал со всеми другими женщинами и обрел вместо одной свободы тысячу свобод и тысячу других достоинств» [Там же: 363]. По мнению Приама, красота Елены может стать залогом счастья: «Если бы красота была рядом с ними всегда, как теперь Елена, они не грабили бы своих друзей, не продавали бы своих дочерей, не пропили бы своего наследства. Елена их прощение, их отпущение и их будущее» [Там же: 359]. Вдохновением, музой героиня является для поэтов: «Но с той поры, как здесь Елена, пейзаж получил и свой смысл, и свою определенность ... Больше не нужны ни метры, ни граммы, ни мили. Существуют только шаги Елены, локоть Елены, сила взгляда и голоса Елены. Ее поступью мы измеряем силу ветра. Она наш барометр, наш анемометр! <...> когда появляется Елена, меня охватывает вдохновение. Я брежу, схожу с ума, импровизирую» [Там же: 359, 366]. Однако эта божественная красота может как спасти, так и погубить. Очарование Спартанской царицы способно околдовать, ослепить, толкая героев порой на необдуманные поступки. Мужчины льнут к ней, «стоит лишь пошевелинуть губами» [Там же: 376]. Троянские старцы готовы забыть о повседневных делах, чтобы везде следовать за супругой Менелая: «Сейчас время ее

⁸ Для Жироду вопрос о месте и роли женщины в общественной жизни нации имел особое значение. Он написал несколько лекций, опубликованных под названием «Француженка и Франция», в которых поставлена проблема отношения женщин к войне: «У меня создается впечатление, что ни одна женщина ни в одной стране не стремится стать политическим руководителем именно потому, что никакая женщина не хочет оказаться первой в мире женщиной, которая бы однажды пришлось объявить войну» [Жироду; цит по: Силкина, 1979: 105].

прогулки ... Видишь на стенах эти седобородые головы? Точно аисты уселись на волю <...> при виде Елены их того и гляди хватит удар» [Там же: 354]. Приам скорее согласится пожертвовать своими родными и близкими, чем вернуть прекрасную гречанку: «отдаст своих дочерей <...> и всех наших братьев, всех наших дядей, и весь род наш!» [Там же]. Елену превращают в идола, который необходим Трое: «Елена принадлежит не тебе одному, Парис. Она – достояние города. Достояние страны», «Она часть нашего пейзажа»; «Разве можно прожить хотя бы один день, не видя Елены!» [Там же: 356; 365]. Французский драматург актуализирует мотив разрушительной красоты: если привлекательность носит только внешний характер, она приобретает губительную силу, становится орудием зла. Данное качество Елены выходит на первый план, и поэтому прекраснейшая из женщин становится воплощением войны, порочности мира в целом. Ее имя неоднократно звучит в диалогах о битвах и смерти: «он (Парис – *Л.В.*) избрал самый ограниченный ум, самое жестокое сердце, самую сладостную женщину! ... Вы погибли» [Жироду, 1981: 416].

«Маленькая Поликсена: “На кого похожа война...?”

Гекуба: “На тетю Елену”

Маленькая Поликсена: “Значит, она очень красивая”» [Там же: 382].

Гектор, как наиболее рефлексирующий герой, сравнивает глаза прекрасной царицы с глазами мира, отмечая, что в них как в зеркале отражается вся порочность и ужас бытия:

«Гектор: “Каким чудом зеркало мира попало в голову этой тупицы?”

Елена: “Конечно, это очень прискорбно. Но каким способом можно преодолеть эту упрямую способность зеркала отражать действительность?”» [Там же: 374].

«Гектор: “ничего, кроме пепла и пожарищ; изумруды и золото, превращенные в пепел. Как чисты очи мира. Ведь не слезами же омыты они”» [Там же: 372].

Так в образе знаменитой гречанки воплощается идея обманчивой красоты войны. Французский драматург пытается убедить своих современников в том, что сражения – это не только подвиги, приключения и возможность показать свою отвагу. За мнимой красотой скрывается смерть. Троянцы считают, что спартанская царица, подобно богине Венере, была рождена из пены. С Венерой Елену роднит не только красота, но и жестокость, безразличие к человеческим страданиям, неспособность хранить верность своему супругу. Кажется, ничто не способно пробудить в Елене человеческие чувства, ее не трогает даже возможное сиротство маленького сына Гектора:

«Гектор: “Вы видите эту битву?”

Елена: “Да”

Гектор: “И вы видите разрушенный и пылающий город? Не так ли?”

Елена: “Да. Это окрашено в ярко-красный цвет” <...>.

Гектор: “А между рыдающей матерью и распостертым телом отца вы видите сына?”

Елена: “Да...Он играет спутанными волосами отца... Он очарователен”» [Жироду, 1981: 371–372].

Бесчувственность спартанки пугает троянских женщин. Гекуба противится близости своей дочери Поликсены с Еленой: «Сделайте мне одолжение, Елена, и оставьте Поликсену в покое. Она слишком чувствительна, чтобы соприкасаться с бесчувственностью, хотя бы через ваше прекрасное платье и ваш прекрасный голос» [Там же: 394].

Правда, безучастность Елены делает ее еще более притягательной для мужчин: «Вся прелесть Елены в том, что, присутствуя, она кажется отсутствующей» [Там же: 352]. Сама героиня признается в том, что ей знакома сила страсти, но не любви: «Я не нахожу мою любовь уж такой ничтожной. Мне она нравится. Конечно, ни на мою печень, ни на мою селезенку не действует, когда Парис покидает меня для игры в мяч или для ловли ужей. Но я повинуюсь ему, он действует на меня как магнит... Это

гораздо древняя и плодотворная страсть, чем та, что выражает себя красными от слез глазами и проявляется в ласках любви» [Там же: 397]. Физическое в героине очевидно преобладает над духовным:

«Гектор: “А много было этих других, до Париса?”

Елена: “Были”

Гектор: “И будут еще другие после него, не правда ли? ...Вы не любите Париса, Елена! Вы любите мужчин!”

Елена: “Да, они мне не противны. Приятно потереться о мужчину, как об огромный кусок мыла. От этого становишься чище”» [Там же: 369].

Союз Елены и Париса – это союз двойников, прекрасных физически и холодных душой. Не случайно Елена сравнивает Париса со статуей: «Да, он четко вырисовывается на фоне неба, земли, он всегда был передо мной, словно высеченная из мрамора скульптура» [Жироду, 1981: 368]. Парис, в свою очередь, очарован бесстрастностью спартанки, которая так не похожа на других женщин: «Их объятия липкие, как клей, их поцелуи режут без ножа, они все готовы проглотить» [Там же: 351]. Спартанская царица сама напоминает статую, не способную ни к состраданию, ни к страданию: «Я не чувствую ни малейшей жалости к самой себе...Я переношу и голод, и горе без страданий...И оскорбления» [Там же: 399]. В глазах Елены люди лишены величия, они не заслуживают ни восхищения, ни жалости: «я видела людей такими, какие они есть, – пресмыкающимися, нечистоплотными, несчастными. Но я никогда не чувствовала, чтобы человечество требовало к себе жалости» [Там же: 398].

Казалось бы, Елене Прекрасной чуждо все человеческое, однако в тексте есть детали, которые позволяют усомниться в справедливости такого вывода. Прежде всего, в монологах героини слишком часто звучит слово «несчастье»: «Я отлично знаю несчастье и несчастных. И мы всегда хорошо чувствовали себя вместе <...> всех этих несчастных я чувствую равными себе, я не отвергаю их, ибо не считаю свое здоровье, свою красоту и славу намного выше их ничтожества» [Там же]. Говоря о своем детстве, героиня не

может вспомнить ни одного светлого эпизода: «все человеческие несчастья, если они как-то связаны с птицами, я знаю в подробностях... пьяная мать, ощипывающая живьем нашего ручного черного дрозда. И сестра, захваченная врасплох под забором, с рабом, под гнездом малиновок. И моя подруга со щегленком была калекой, а подруга со снегирем была чахоточной» [Там же]. Символично, что все человеческие несчастья и пороки – пьянство, сладострастие, жестокость, болезнь – ассоциируются в сознании Елены с птицами. Птица является символом души (погубленной) и свободы, которой лишена супруга Менелая. В сущности, спартанская царица глубоко несчастна. Ее образ остается загадкой: статуарность и пассивность Елены – это свидетельство прития мира и равнодушия ко всему (в том числе и к собственной судьбе) или форма молчаливого противостояния миру мужчин, в котором женщине уготована роль красивой игрушки, лишенной внутреннего содержания. Воины замечают лишь внешнюю красоту Спартанской царицы, воспринимают ее как трофей или символ победы, не видя в ней человека. Именно поэтому очаровательная гречанка выбирает соответствующее ситуации поведение. Безразличие Елены, ее готовность к компромиссу порой выглядят нарочито, и это замечает Гектор: «Сколько бы ты ни говорила “да”, ты полна упрямства, бросающего мне вызов!» [Жироду, 1981: 373]. Красавица вступает в коммуникативную игру, скрывая за внешним послушанием насмешку:

«Парис: “Скажи мне, что волна, которая унесла тебя из Греции, была прекрасна”

Елена: “Прекрасна. Чудесная волна! ... Но где ты видел волну? Море было так спокойно”

Парис: “Скажи мне, что ты ненавидишь Менелая”

Елена: “Менелая? Я ненавижу его”

Парис: “Ты еще не все сказала ... Я никогда не вернусь в Грецию. Повтори”

Елена: “Ты никогда не вернешься в Грецию”

Парис: “Нет, речь идет о тебе”» [Там же: 367].

Однако Елена не так глупа, как это может показаться на первый взгляд. Она хорошо понимает, что является лишь поводом к развязыванию войны и игрушкой в руках искусных политиков-манипуляторов⁹, чувствует ложь и лицемерие, процветающие по обе стороны троянской стены. Жироду – мастер блестящих, отточенных диалогов – нередко прибегает к иронии, чтобы отвлечь читателя (зрителя) от нарастающего конфликта [Mankin, 1971: 122]. В пьесе «Троянской войны не будет» именно супруга Менелая проявляет склонность к иронии, которая зачастую остается не понятой окружающими:

«Гектор: “Елена сегодня вечером уезжает с греческим гонцом”

Елена: “Я? Что вы сочиняете?”

Гектор: “Разве вы мне только что не сказали, что не очень любите Париса?”

Елена: “Вы по-своему истолковываете мои слова. Впрочем, если вы настаиваете”» [Жироду, 1981: 370].

Возможно, равнодушие и отстраненность Елены – следствие ее разочарования в возможности обрести понимание и как-то повлиять на ход событий: «Вы меня совсем не понимаете, Гектор. Я не колеблюсь в своем выборе. Было бы слишком легко сказать: “Я сделаю то или сделаю это”, – и чтобы сказанное свершилось» [Там же].

Мифологические события Ж. Жироду проецирует на современность, что подчеркивается с помощью аллюзий. Например, имя Парис созвучно с названием французской столицы, оба слова имеют одинаковое написание [Юшкова, 1982: 163]. И когда Елена смотрит на мертвое тело Троянского царевича, она замечает лишь украшения:

⁹ Миф о Троянской войне напрямую связан с проблемой манипуляции. Писатели, которые коснулись этой античной истории, пытаются раскрыть тактику манипулятивных действий. Возглавляя пост главы французского министерства информации, Жироду процитировал слова Гитлера, которые хорошо демонстрируют практику международной политики: «Наша война ... начинается задолго до того, как войска приступают к боевым операциям. Артиллерийская подготовка перед послушанием, свойственна окопной войне, в будущем будет заменена применением психологического оружия с целью подорвать моральный дух противника посредством пропаганды, прежде чем заговорят пушки» [Тишков, 2004: 2].

«Гектор: “Вы видите труп Париса, влекомый колесницей?”»

Елена: “Ах! Вы думаете, что это Парис? Да, да ... Я вижу в пыли что-то блестящее, точно утренняя заря. Это сияет бриллиант на его руке ... Я не всегда хорошо различаю лица, но драгоценности я хорошо вижу”» [Жироду, 1981: 372]. Таков взгляд всех приспешников войны. Доводы Улисса об экономической необходимости битвы сравнимы с теорией «жизненного пространства», которая оправдывала территориальные притязания Германии [Егоров, 1975: 105]. Переговоры Гектора и Улисса отражают практику международной политики, дипломатических встреч, которые Жироду высмеивает в следующем пассаже: «Так уж принято, чтобы перед каждой войной вожди враждующих народов встречались в каком-нибудь нейтральном месте ... Они оба соглашаются, что война – это злейший бич человечества ... Они оба действительно преисполнены глубоко мирными намерениями. Они покидают друг друга, пожимая руки, чувствуя себя братьями ... А на следующий день, однако, разражается война» [Жироду, 1981: 412]. Исследователи видят в дискуссиях героев предугаданный писателем Мюнхенский сговор 1938-го года и разговоры, которые «велись в Лиге наций по поводу предотвращения новой мировой войны» [Силкина, 1979: 99; Чумаков, 1998: 153]. Знаменитая фраза Улисса – «Привилегия сильных мира сего – с террасы наблюдать за катастрофой» – была навеяна встречей двух политиков (француза Бриана и немца Штреземана), которые задолго до начала Второй мировой войны посеяли семя раздора между странами [Mankin, 1971: 127].

Итак, Жана Жироду модернизирует троянский сюжет. Писатель сохраняет фабулу древнего предания, его героев, но «глубоко модифицирует ... внутренний смысл, через призму мифа показывая современность» [Силкина, , 1979: 102]. «Ворота войны» открываются после совершения убийства, что имеет символический характер [Mankin, 1971: 129]. По мнению французского писателя, войне быть до тех пор, пока человечество готово на ужасные поступки. Мертвые герои –

результат безумства. Образ Елены представлен в соответствии с гомеровской традицией. Она прекрасна и статична, реплики красавицы не дают представления о чувствах героини. Очаровательная гречанка словно играет роль циничной пустышки, в которой совсем нет сентиментальности. Тем не менее героиня Жироду обладает сильным характером и трезвым умом. Наблюдая лицемерие людей, их жажду обогатиться, она принимает роль безразличной красавицы, вступает в игру с другими персонажами. Похищение Елены становится благовидным поводом начать войну, причины которой носят сугубо экономический характер. Не только греки прельщены землями чужого государства, но и троянцы надеются на победу и захват богатой добычи

2.4. Новый взгляд на роль Елены в Троянских событиях: радиопьеса В. Хильдесхаймера «Жертва Елены»

Литературная жизнь в Германии после Второй мировой войны получила название «Час ноль» (Stunde Null), или «период сплошной вырубki» (Kahlschlag – Periode): «Немцам пришлось не просто с “нуля” организовывать литературный процесс; но и восстанавливать с помощью литературы свою национально-культурную идентичность, а также осмыслять трагические факты недавнего исторического прошлого» [Гладилин, 2011: 12]. В связи с драматическими событиями актуализируется интерес к античному наследию. Миф проецируется на современность и предоставляет возможность осмыслить проблемы, ставшие ключевыми для «поколения вернувшихся». Древнее предание воспринимается как источник обобщения, универсализации, с помощью которого писатели «создают вневременные общезначимые модели действительности, человеческого поведения, нравственных конфликтов» [Шарыпина, 2015: 307]. На политическое и культурное развитие ФРГ живо откликается немецкий

писатель Вольфганг Хильдесхаймер (1916 – 1991)¹⁰, не принимавший нарочитое отрицание прошлого [Зачевский, 1991: 132]. Драматург является одним из представителей театра абсурда¹¹. Ему принадлежат основные постулаты нового литературного направления. Одна из его лекций – «О театре абсурда» («Über das absurde Theater», 1960 г.) – представляет собой манифест антитеатра [Палиевская, 1993: 14]. В названной лекции Хильдесхаймер следующим образом определил задачи современного театра: «Абсурдный театр служит конфронтации аудитории с абсурдом, показывая ему собственную абсурдность» [Hildesheimer, 1988: 10]. Новый театр, по мнению немецкого писателя, является «местом символической церемонии, в которой зритель берет на себя роль человека, который спрашивает, и пьеса представляет мир, который молчит бездумно...абсурдные ответы на замену, которые не имеют ничего кроме болезненного факта» [Там же: 15]. Тексты, созданные в рамках абсурдизма, Хильдесхаймер называет притчами [Там же: 12]. Итак, ориентируясь на театр абсурда и воспринимая прошлое как инструмент для постижения настоящей действительности, немецкий автор обращается к античной истории о похищении Елены Прекрасной. В 1955 году он пишет радиопьесу «Жертва Елены» («Das Opfer Helena») (поставлена в 1958 г.) – первую в послевоенные годы антиверсию мифа о Троянской войне. Хильдесхаймера интересует предыстория военной кампании, вопрос об истинных причинах и настоящих виновниках конфликта.

Автор соединяет два временных пласта. История прекрасной гречанки представлена ретроспективно. Елена ведет свое повествование, уже осмыслив, проанализировав свершившиеся события. Отсюда своеобразное

¹⁰ Хильдесхаймер был активным участником «Группы 47». Группа была сформирована в 1947 году молодыми литераторами – антифашистами, которые собирались на совместных чтениях. Инициатором выступил бывший солдат Второй мировой Ханс Вернер Рихтер [Гладилин, 2011: 12]. Авторов объединяло «непримиримое отношение к нацистскому периоду отечественной истории и радикально-критическое – к текущей современности, где за парадным фасадом “экономического чуда” таились неизжитые симптомы “коричневой чумы”» [Там же: 13].

¹¹ Антитеатр понимался как новое художественное мышление, способ «выразить противоречивость, “непонятность” эпохи и ... через гротеск и иронию...отстраниться от нее» [Палиевская, 1993: 5].

построение радиопьесы, напоминающее событийный калейдоскоп. Хильдесхаймер использует принцип монтажа, останавливая взгляд читателя на ключевых сюжетных картинах, небольших зарисовках, в которых раскрываются образы героев. «Монтажная» композиция создает эффект киноплёнки, которую просматривает героиня. Елена комментирует поведение героев, сцены сопровождаются ее субъективными замечаниями. Так спартанская царица становится не только главной героиней произведения, но и повествователем-комментатором. Она ведет свой диалог со слушателем, непосредственно вступает с ним в коммуникацию: «Guten Abend, meine Damen! Guten Abend, meine Herren! <...> Sie wissen auch – oder, vielmehr meine Damen und Herren, – Sie glauben zu wissen, wie es zu diesem Kriege kam...» («Добрый вечер, Дамы! Добрый вечер, Господа! <...>. Вы знаете – или, скорее, Дамы и Господа, – Вы думаете, что знаете, как эта война началась...») [Hildesheimer, 1965: 7]. Сократить дистанцию между Еленой и адресатом помогает жанр радиопьесы. Звук и голос дают «возможность абстрагироваться от реальности, скованной условностями и объективными обстоятельствами» [Шарыпина, 2015: 308]. Повествование очаровательной гречанки имеет исповедальный характер. Красавица оставляет на усмотрение будущих поколений вопрос о виновных в развязывании кровопролитной войны «Ich will Ihnen wahre Geschichte erzählen und es nochmals der Nachwelt anheimstellen, mir meinen Anteil der Schuld zuzumessen» («Я хочу рассказать Вам правдивую историю и еще раз предоставить (возможность) потомкам измерить долю моей вины») [Hildesheimer, 1965: 8].

Хильдесхаймер меняет акценты в мотивной структуре, связанной с образом Елены. Его героиня предельно очеловечена. Немецкий автор – единственный из писателей, кто указывает возраст прекрасной гречанки: на начало войны Елене был 31 год. Хильдесхаймер не уделяет большого внимания невероятной красоте Спартанской царицы. Для героев, которые вдохновлены войной, внешняя привлекательность Елены не имеет особого значения:

«Helena: “Versuche es dir vorzustellen! ... wärest du nicht in deiner “Mission” gereist, – hätte ich dich dann auch betört?”» («Попытайся представить!...если бы ты путешествовал без твоей “миссии”, – тогда бы я тебя очаровала?»)»

«Paris: “Du willst, in anderen Worten, eine Bestätigung deiner selbst <...> Ich bin nicht gefühllos, liebe Helena! Du hast mich ja betört. Du bist wirklich äusserst verführerisch, meine Beste!”» («Ты хочешь, другими словами, подтвердить свое мнение <...> Я не бесчувственный, дорогая Елена! Ты, да, обольстила меня. Ты действительно весьма соблазнительна, моя лучшая!»)» [Там же: 62].

Автор радиопьесы гиперболизирует мотив любвеобильности Елены. Спарта полнится слухами о неверности красавицы. Так, Менелай замечает: «Liebe Helena: wie du weisst, habe ich siedzehn Jahre lang geduldet, dass du deinen eigenen Zerstreungen nachgegangen bist, wo du sie gefunden hast». («Дорогая Елена: как ты знаешь, я терпел в течении 17-ти лет все твои увлечения, где бы ты их ни находила») [Hildesheimer, 1965: 15]. Спартанский царь обвиняет супругу в чрезмерном гостеприимстве:

«Helena: “Dennoch hast du sie stets wieder mit offenen Armen empfangen”» («Тем не менее ты всегда встречал их с распростертыми объятиями»)»

«Menelaos: “Die offenen Arme eines Gastgebers liegen auf einer anderen Ebene als die seiner Gemahlin”» («Распростертые объятия хозяина дома – это совсем не то же самое, что объятия его супруги»)».

«Helena: “Das, mein lieber Menelaos, hängt entweder von Veranlagung oder vom Geschlecht der Gäste ab”» («Это, мой дорогой Менелай, зависит от предрасположенности или от пола гостей»)» [Там же: 16].

Менелай вынужден принять следующее решение – не приглашать во дворец мужчин младше 70-ти лет, чтобы уберечь свою супругу от соблазна. Елена противится такому приговору: «Lieber für ewig in der Unterwelt, als diese trostlosen Tage ohne den Lichtblick eines angekündigten Besuches, – nicht

zu reden von den einsamen Nächten, – denn ich hatte Menelaos schon längst aus meinem Schlafgemach verbannt» («Лучше навечно в ад, чем безотрадные дни без единого просвета объявленного визита, – не говоря об одиноких ночах, – потому что я уже давно прогнала Менелая из своей опочивальни») [Там же: 19]. Так Хильдесхаймер касается вопроса о взаимоотношениях супружеской пары. В отличие от пьесы Э. Верхарна, в которой между Еленой и Менелаем еще есть теплые чувства, в драме немецкого писателя герои безразличны друг к другу. Красавица с презрением отзывается о своему супруге, не признавая его величия: «Warum ich Menelaos geheiratet habe? – Einer hat es ja sein müssen, und so nahm ich ihn» («Почему я вышла замуж за Менелая? – За кого-то же нужно было выходить») [Там же: 12]. Менелай, в свою очередь, рассматривает Елену только как благовидный повод для реализации собственных планов. Именно поэтому спартанская царица пытается найти мужчину, который будет воспринимать ее как личность, а не только восторгаться ее внешней красотой: «Männer wie Sie werden niemals vergessen, was die rohe Mehrzahl Ihres Geschlecht nicht berücksichtigt, nämlich: dass Frauen eine sehr ausgeprägte Seele haben» («Такие мужчины, как вы, никогда не забудут то, что не принимает во внимание грубое большинство вашего пола: у женщин есть очень яркая душа») [Hildesheimer, 1965: 41]. Как любая женщина, героиня надеется обрести счастье. Но в мире, в котором ценятся только власть и богатство, прекрасная гречанка обречена на одиночество и непонимание: «Ich war also das erste Opfer des troianischen Krieges. Ich war das Opfer des Menelaos und des Paris, das Opfer der Griechen und der Troianer. Aber letzten Endes war ich doch nur mein eigenes Opfer. Ich liebte die Männer, aber die Männer liebten den troianischen Krieg <...> Ich bin den Männern Ziel und Objekt, Werkzeug und Opfer und Idealbild gewesen, – aber geliebt hat mich keiner von ihnen» («Я была первой жертвой Троянской войны. Я была жертвой Менелая и Париса, жертвой греков и троянцев. Но, в сущности, я была только собственной жертвой. Я любила мужчин, но мужчины любили Троянскую войну <...> Для мужчин я цель и объект,

орудие, и жертва, и идеальный образ, – но никто из них меня не любил») [Там же: 64].

Хильдесхаймер уделяет особое внимание божественному происхождению красавицы, что неоднократно подчеркивает сама Елена: «Ich war menschlich, also das Gegenteil von vollkommen. Zwar war ich auch, durch meinen Vater Zeus, halb göttlich. Aber der Teil meiner Seele, der menschlich war, der war auch bei den Göttern menschlich» («Я была человеком, а следовательно, не была совершенством. Правда, в то же время я была, благодаря моему отцу Зевсу, наполовину божественна. Но человеческая часть моей души, была такой же человеческой, и у богов») [Там же: 12]. В данном пассаже писатель раскрывает двойственную сущность образа очаровательной царицы. В античной традиции его амбивалентность была связана с внешней красотой. В размышлениях Елены о душе поднимается вопрос о внутреннем мире гречанки. Красавица Хильдесхаймера способна видеть и созерцать красоту, что делает ее сентиментальной героиней: «Auch Hermes war sehr schön. – Nun ja, ich selbst war eben sehr schön, und ich liebte die Schönheit über alles» («Гермес тоже был очень красив. – Ну да, я сама была очень красива, и я любила красоту во всем») [Hildesheimer, 1965: 12].

В радиопьесе Спартанская царица наделена невероятной проницательностью, гибким умом. Она срывает маску лицемерия с Менелая, с легкостью разгадывает его эгоистические планы: «Glaubst du, ich weiß nicht, daß es dein und deines sauberen Bruders – und euer aller – sehnlichster Wunsch ist, Troia zu eribern?» («Ты думаешь, я не знаю, что твое и твоего безупречного брата – и всех вас – заветное желание – завоевать Трою?») [Там же: 22]. «Du willst, daß ich alle meine Künste aufbiete, um zu bewirken, daß dieser Prinz mich entführt, – und ihr endlich eine wirksame Ursache zu einer Kriegserklärung habt!» («Ты хочешь, чтобы я всё своё искусство пустила в ход, побуждая этого принца похитить меня, – и вы, наконец, будете иметь серьезную причину объявить войну») [Там же: 23].

В отличие от гомеровского образа, красавица Хильдесхаймера не статична, она обладает деятельным характером и пытается доступными ей способами предотвратить войну. Елена решает перехитрить Менелая и убедить Париса вместе бежать на какой-нибудь остров: «Ich – als Ursache eines Krieges! Das dürfte nicht sein! Diesen Plan würde ich durchkreuzen, so dachte ich» («Я как причина войны! Этого не должно быть! Этот план я разрушу, так я думала») [Там же: 25]. «zwar würde ich mit Prinz Paris fliehen. Aber nicht nach Troia. Auf irgendeiner friedlichen, idyllischen Insel würden wir landen ... und von dort würde ich die Welt wissen lassen, daß ich es gewesen sei, den troianischen Prinzen entführt habe» («конечно, я убегу с принцем Парисом. Но не в Трою. Мы прибудем на любой мирный, идиллический остров ... и отсюда я дам миру знать, что являюсь той, которая похитила Троянского принца») [Там же: 37]. Елена не боится всеобщего осуждения. Она готова прослыть преступной в глазах всех людей, лишь бы не допустить кровопролития:

«Helena: “Bitte, hör mir zu! Hermione: was immer man auch behaupten wird: ich bin es gewesen, die den Prinzen zur Flucht verleitet hat!”» («Пожалуйста, послушай меня! Гермiona: что бы ни утверждали: я была той, которая заставила принца бежать»).

«Hermione: “Du brauchst mir nicht zu versichern, dass er es nicht war”» («Тебе не нужно меня убеждать, что это был не его инициатива») [Hildesheimer, 1965: 53].

Но красавица оказывается обманутой Троянским царевичем. Парис прибывает в Спарту, чтобы соблазнить Елену и спровоцировать греков начать войну:

«Paris: “wir werden in Troia erwartet”» («нас ждут в Трое»)

«Helena: “Wir?”» («Нас?»)

«Paris: “Ja, liebe Helena! Auch du! Man erwartet dich <...> Was man aber noch sehnlicher, ist die gesamte griechische Flotte, die uns folgt“» («Да, дорогая Елена! Тебя тоже! Тебя ждут <...> Но чего ждут с еще большим

нетерпением, так это греческий флот, который последует за нами») [Там же: 58].

Троянский царевич, как выясняется, отправляется в Спарту, преследуя сугубо прагматические цели. Его не привлекает красота Елены, он не испытывает любви к прекрасной гречанке. В речах Париса чувствуется тщательная подготовка к визиту. Высказывания юноши отточены, он цитирует великих мужей. А в ремарках не раз подчеркивается «отрепетированность» и «заученность» его фраз. По мнению Н. Осьмаковой, таким образом писатель иллюстрирует механическую заданность, машиноподобность своих героев: «Парис скучен до зевоты: это машина, которая выдает банальности, упакованные в грамматически правильные обороты» [Осьмакова, 1979: 151].

Троянский царевич с легкостью осуществляет свои планы, так как и Менелай, в свою очередь, рассчитывает на похищение супруги. Елена становится жертвой политических интриг, вещью, игрушкой в руках героев. Хильдесхаймер обличает и троянских, и спартанских правителей, стремящихся развязать войну ради богатой добычи и укрепления своей власти:

«Menelaos: “Jeder Einzelne von Euch weiß auch, daß wir dazu ausersehen sind, die Welt zu zivilisieren und die zivilisierte Welt zu beherrschen <...> Um aber unser – der Herrscher – und Euer – des Volkes – Ziele zu verwirklichen, müssen wir unsere Feinde einmal und endgültig besiegen“» («Каждый из вас знает, что мы избраны, чтобы цивилизовать мир и властвовать в цивилизованном мире! <...> Но чтобы осуществить нашу – правителя, и вашу – народа – цель, мы должны раз и навсегда победить наших врагов!») [Hildesheimer, 1965: 8–9].

«Paris: “Da es nicht wahrscheinlich ist, daß Ihr Griechen uns eure Reiche zur Eroberung anbietet, ist es in der Tat das, was wir wollen“» («Так как это невозможно, чтобы вы, греки, предложили нам завоевать ваши богатства, то, да, мы хотим войны») [Там же: 58].

Затрагивая проблему вины, автор радиопьесы отказывается от идеи божественного вмешательства в жизнь людей, перелагая всю ответственность за совершаемые поступки на самих героев: «Es ist falsch, die Götter für alles verantwortlich zu machen, was an Menschlichem und Unmenschlichem geschehen ist. Denn das würde bedeuten, dass wir Alle nichts als Puppen in der Hand der Götter gewesen wären und keinen von uns Sterblichen die Schuld träfe. Tatsache ist, dass uns Alle die Schuld trifft» («Неверно обвинять богов во всем, что происходит с людьми. Потому что это означало бы, что все мы были не что иное, как куклами в руках богов, и ни один из нас, смертных, не несет вины. В действительности все мы виноваты») [Там же: 8]. Правда, использующие Елену в своих целях мужчины пытаются именно ее сделать ответственной в развязывании войны: «Es war offensichtlich, dass Menelaos mich für diese ganze verheerende Sinnlosigkeit des Krieges verantwortlich machte» («Было очевидно, что Менелай возлагал на меня ответственность за эту разрушительную, бессмысленную войну») [Там же: 65].

Текст Хильдесхаймера богат аллюзиями к историческим событиям XX века. Изображая выступление Менелая перед народом, писатель передает особое красноречие Спартанского царя. Нарастание эмоционального фона подчеркивается ремаркой: «sich steigend, aber bitte nicht wie Hitler» («превознося себя, но все же как Гитлер») [Hildesheimer, 1965: 9]. Это сравнение появляется в тот момент, когда Менелай патетично рассуждает о миссии спартанцев, о необходимости войны, о мнимой возрастающей угрозе со стороны троянцев: «Männer von Sparta! Ihr Alle wisst, dass wie Griechen eine Mission zu erfüllen haben! <...> Ihr Alle, wie Ihr da seid, könnt zu diesem Ziel beitragen, – könnt dazu beitragen, dass spätere Generationen einmal sagen werden: Sparta ist die Wiege der Kultur gewesen <...> vor allem müssen wir Troia vernichten» («Мужи Спарты! Вы все знаете, что мы, греки, должны выполнить миссию! <...> Вы все можете внести свой вклад в достижение этой цели, можете поспособствовать тому, чтобы последующие поколения

говорили: Спарта – это колыбель культуры <...> прежде всего мы должны уничтожить Троию») [Там же]. В этом контексте можно предположить, что Хильдесхаймер разоблачает нацистскую теорию расового превосходства арийцев. В словах Спартанского царя есть переключки с высказываниями Гитлера из его книги «Моя борьба» («Mein Kampf»): «Мы ... должны пойти еще дальше: *право на приобретение новых земель становится не только правом, но и долгом* (здесь и далее – курсив наш), если без расширения своих территорий великой народ обречен на гибель. В особенности же, если дело идет ... *о великом германском народе, – о том народе, которому мир обязан своей культурой* ... Германия либо *будет мировой державой*, либо этой страны не будет вовсе <...> Наша задача, *наша миссия* должна заключаться прежде всего в том, чтобы убедить наш народ: наши будущие цели состоят ... в том, чтобы открыть себе возможности прилежного труда на новых землях <...> Ни на минуту нельзя забыть того, что *интернациональное еврейство*, ныне полностью держащее в своих руках всю Россию, *видит в Германии не союзника, а страну, предназначенную понести тот же жребий*» [Гитлер, 1992: 508].

Подобно Жану Жироду, Хильдесхаймер высмеивает практику ведения дипломатических встреч. Он рисует идиллический вечер, на котором представители двух враждующих держав (Парис и Менелай) сидят на террасе и восхищаются природой:

«Paris: “Es ist wirklich ein ausnehmend schöner Abend, Majestät. Die Luft ist – so – so...”» («Действительно прекрасный вечер, ваше величество. Воздух такой – такой...»)

«Helena: “... transparent?“» («... прозрачный?»)

«Paris: “Ja – sie ist so transparent, dass sie die ganze Landschaft in greifbare Nähe zu rücken scheint. Finden Sie nicht, Majestät?“» («... Да, он такой прозрачный, что кажется, будто весь пейзаж находится в пределах досягаемости. Не думаете, ваше величество?»)

«Menelaos: “O doch, doch! Sehr treffend gesagt“» («О точно, точно! Очень метко сказал») [Hildesheimer, 1965: 30].

Герои пытаются вести диалог, хотя чувствуют неловкость собственного положения, что подчеркивается постоянными паузами, покашливанием во время беседы.

Образы богов в драме Хильдесхаймера лишены величественного ореола, иронически снижены. Helena: «die Göttinnen Hera, Pallas Athene und Aphrodite stritten sich, wer die Schönste unter ihnen sei –: ein etwas unwürdiger Streit zwischen Göttinnen» («Богини Гера, Паллада Афина и Афродита спорили, кто из них самая красивая –: что-то недостойный спор между богинями») [Там же: 7]. На наш взгляд, ирония делает текст более легким, оттеняя приближающуюся трагедию. По мнению Н. Осьмаковой, авторская ирония «направлена против людей, окружающих Елену, против убого стандарта, по которому они скроены и который с тупым упорством давит живую жизнь» [Осьмакова, 1979: 151].

Итак, в радиопьесе раскрывается процесс создания идеологических мифов, тактика манипулирования общественным сознанием. Хильдесхаймер дегероизирует образы античных воинов. Менелай и Парис предстают расчетливыми политиками, которые любыми способами пытаются развязать войну, используя мнимое похищение Елены как благородный повод для кровопролития. В этом мире нет справедливых и гуманных вождей. Политика – это цепь интриг равно безнравственных противников, для которых власть и богатство гораздо желаннее любой прекраснейшей женщины. На первом плане «прочно утверждается герой, который отчаянно борется против людей и обстоятельств, пытающихся превратить его в вещь, уподобить машине, лишить человечности. Он противостоит окружающему миру, который, по Хильдесхаймеру, обладает только одной характеристикой – машиноподобностью, монотонной упорядоченностью своих отправлений» [Осьмакова, 1979: 151]. По сути, Елена единственная героиня, которая стремится не допустить Троянской войны. Именно поэтому

спартанская царица предстает более человечной, гуманной, искренней, чем окружающие ее «великие» воины. Однако в глазах последующих поколений красавица навсегда останется виновной в развязывании Троянской войны и в гибели многих славных героев. Как герой театра абсурда, Елена обречена на одиночество в современном ей мире. Она осознает тщетность своих попыток как-либо исправить действительность, понимает абсурдность своей борьбы против общества лицемерия, мира мужчин-дельцов.

2.5. Переосмысление стесихоровского сюжета о призраке Елены Прекрасной в повести К. Вольф «Кассандра»

Восточная Германия в 70 – 80-е годы переживает социальный кризис, становится очевидно, что общество находится в состоянии регресса. Такая ситуация обусловила пессимистическое настроение в кругу культурной элиты [Воротникова, 2007: 40]. Ведущими интеллектуалами, в частности представителями Франкфуртской школы, напряженно обсуждался вопрос о примате экономической сферы жизни над природой, результатом чего стало распространение всеобщего потребительства и обезличивание индивидов: «Ложные фетиши “эффективность”, “стабильность”, “экономический рост” подменили собой истинные духовные ценности. Человек утратил чувство единения с миром, познал мучительное состояние внутренней опустошенности и попал под власть неумолимых стандартов и шаблонов» [Там же: 41]. На первый план выходила мысль о катастрофичности бытия, поднималась проблема истинной природы человека [Шарыпина, 1998: 258]. Ответы на вопросы своего времени писатели искали в исторических аналогиях, заложенных в мифах [Там же: 345]. Диалог с древним преданием «открыл для авторов...перспективу познания современной жизни со всеми ее проблемами, главной из которых явилась проблема тупикового развития рационалистической цивилизации» [Воротникова, 2007: 42]. Найти в

прошлом источник зла и пути его преодоления пыталась и писательница из ГДР Криста Вольф (1929 – 2011): «Я вполне убеждена, что надо знать, откуда в нашей цивилизации страсть к разрушению, выражающаяся во всем, даже в развитии нашей техники» [Вольф; цит. по: Воротникова, 2007: 45]. В поисках ответов Вольф обращается к античной мифологии и создает повести «Кассандра» (1983) и «Медея. Голоса» (1993). В основе первого художественного произведения («Kassandra»)¹² лежит миф о Троянской войне. Известный античный сюжет помогает немецкой писательнице обозначить вопрос «о войне и мире, о возможности сохранения жизни, о будущем человеческой цивилизации... о том, что может – и может ли? – противопоставить стихии разрушения отдельный человек, осмысленна ли вообще активность – социальная, духовная, нравственная» [Млечина, 1987: 63]. В одном из своих интервью Криста Вольф сказала: «В том древнем мифе мне видится ядро, позволяющее использовать миф во вполне актуальных целях. Разве ядерная война, если ее не предотвратить, не уничтожит нашу цивилизацию? Для задуманной мною повести мне пришлось более основательно углубиться в мифологию и археологию... Но моя главная цель не просто возрождение мифа. Повесть задумана как предостережение» [Чумаков, 1998: 177]. Писательницу, как и многих авторов XX века, интересуют подлинные причины и предпосылки войны. Вольф пытается вскрыть политическое лицемерие политиков, показать стратегию их манипулятивных действий. Как и в трагедии Ж. Жироду, в повести немецкого автора конфликт разворачивается не между двумя государствами, а среди своих, внутри одного города, между сторонниками войны и теми, кто пытается не допустить кровопролития. Вольф подробно описывает поведение троянских вождей, которые в преддверии войны пытаются сохранить свое лицо, сформировать определенное общественное мнение, обманывая собственный народ. Они отправляют в Спарту три корабля, которые символизируют три степени подготовки к войне

¹² Внешним импульсом к созданию повести послужила поездка в Грецию в 1980-ом году [Гуров, 1993: 122].

[Шарыпина, 1998: 372]. Первые два судна отплывают для устрашения спартанцев, которые так и не реагируют на вызов противника. После неудачных провокаций троянцы решают похитить самую прекрасную женщину Греции: «Я, Парис, отниму сестру царя у врагов. Если же она откажется вернуться, найдётся другая. Красивее. Моложе. Благороднее. Богаче. Это мне обещано, пусть все знают» [Вольф, 2001]. Они придумывают историю, оправдывающую этот неблагоприятный поступок. Так конструируется «миф» о возвращении сестры Приама Гессione, похищенной Телемоном. Троянский царь, чтобы не прослыть трусливым правителем, побуждает народ на якобы «благое» дело: «Царь, который не делает попыток отвоевать похищенную сестру, теряет лицо» [Там же].

Композиция повести основана на принципе «зеркального отражения» [Воротникова, 2007: 63]. История Приама соотносится с историей Агамемнона. Ради политических целей оба героя приносят в жертву своих детей: Париса и Ифигению. Троянцы оказываются такими же, как и спартанцы, поэтому Кассандра замечает: «Бедные. Как они похожи на моих троянцев» [Вольф, 2001]. Вольф, вслед за своими предшественниками, меняет представление об истинном героизме. Писательница иронически изображает гомеровских воинов. Она не только лишает благородства и привлекательных черт ярых сторонников войны, но и нивелирует в них человеческое начало. Так, в описаниях Ахилла появляются ассоциации с животным началом: «взвыл снизу хриплый голос Ахилла», «Мой брат Троил упал. Ахилл, этот скот, на нем <...> Он душил лежащего» [Там же]. Вольф безжалостно обличает гомеровского персонажа, «от великого героя античной Греции остается только морально деформированный, внутренне искалеченный человек» [Воротникова, 2007: 56]. Одиссей оказывается трусом и интриганом. Агамемнон – «пустоголовый болван» и «простофиля». «За амбициозным поведением царя Приама скрываются беспомощность и лицемерие, за наигранной воинственностью его сына Париса легко угадываются наглость и бездушие» [Там же: 55]. Вольф снимает героический

ореол со всех персонажей. По мнению Млечиной, таким образом писательница демонстрирует отказ «от культа силы, насилия и его воспевания. Только коренной разрыв с этим культом может способствовать сохранению в человеке человеческого начала» [Млечина, 1987: 65]. Настоящим героем выступает тот, кто готов сохранить жизнь невинным людям: «Разве человек, оставшийся живым, когда все остальные умерли, обязательно трус? Не больше ли это чем политика – взять и увести своих людей на гору Иду, в их родные пределы, вместо того чтобы послать на верную смерть? Должна ведь остаться хоть горстка людей, переживших это» [Вольф, 2001].

Женские образы в повести воплощают гуманистическое начало, именно женщины размышляют о жизни и смерти, пытаясь противостоять войне, насилию и культу героев [Млечина, 1987: 65]. Под этим сопротивлением скрывается глубокая философская проблема, которую Криста Вольф затрагивает в своем творчестве – столкновение двух цивилизаций – матриархальной и патриархальной [Воротникова, 2007: 8]. Писательницу живо интересовал вопрос о положении женщины. «Мы слишком легко забываем, – пишет Криста Вольф, – что женщина как интеллигент существует в мало-мальски заметном числе всего каких-нибудь шестьдесят-семьдесят лет. Мы знаем истории о ней, насчет нее, но ее историю – историю невероятного напряжения и храбрости, однако и невероятного самоотречения и самоотрицания по отношению к требованиям ее природы – еще надо бы написать» [Апт, 1984: 240]. Именно поэтому центральным персонажем и повествователем в повести является Кассандра: «меня очень интересует все, что связано с Кассандрой. Это была женщина образованная, незаурядная во всех отношениях. А женские судьбы меня всегда привлекали в особой мере» – заметила Вольф ноябрьским вечером 1980-го года [Вольф; цит. по: Млечина, 1987: 63]. Все события представлены в восприятии жрицы, предсказания которой лишаются мистической подоплеки. Исключительный дар Кассандры заключается в том, что она

умеет наблюдать, делать выводы и тем самым прогнозировать будущее. Пророчица – единственная героиня, которая разгадывает все манипулятивные действия со стороны троянских властей и не поддается обману. Елена, в отличие от Кассандры, не деятельный персонаж. Она является внесценической героиней, но играет значимую роль в выражении идейного содержания произведения. Троянцам важно отстаивать честь своего города, а спартанцам – не уступить Елену противнику, таким образом оправдывается война. Итак, Парис прибывает в Трою вместе с таинственной фигурой, которая окутана покрывалом и которую выдают за Елену. Ни у кого не возникает сомнения, что там может и не быть очаровательной царицы, так как каждый верит в ее ослепительный облик: «В каждом возник образ прекраснейшей из женщин, такой сияющей, что, доведись нам его увидеть, он ослепил бы всех» [Вольф, 2001]. Люди, охваченные энтузиазмом, готовы сражаться за женщину, лица которой они даже не видели: «Ликуя, толпился народ на улицах. Я увидела, как официальное сообщение становится правдой. И Приам обрел новый титул: “наш могучий царь”» [Вольф, 2001]. Красавица не выходит к народу, не появляется в кругу семьи Приама: «Елена не показала лица. За праздничным столом она тоже не появилась. Она измучена долгой дорогой» [Там же]. На самом деле Елены нет в Трое. Царь Египта отобрал у молодого царевича прекрасную гречанку. Парис прибывает в город на египетском корабле с дарами, но без Спартанской царицы. Так Криста Вольф апеллирует к еврипидовскому сюжету, согласно которому настоящая Елена, непричастная к развязыванию войны, находилась в другом государстве. Криста Вольф модифицирует мотив призрака – двойника спартанской царицы: призрак возникает в сознании людей:

«Кассандра: “Война, ведущая из-за призрака, может окончиться только поражением”

Приам: “Нужно...чтобы у войска сохранилась вера в призрак”» [Там же].

Спартанские политики осведомлены о том, что их царицы нет в городе: «мы можем вернуть Менелаю Елену» – «На самом деле можете?» [Там же]. Троянские политики, в свою очередь, делают все, чтобы убедить народ в присутствии Елены: «в дневных и ночных заседаниях совета была изготовлена и выкована новость, твердая, гладкая, как копье. Парис, троянский герой, по велению нашей любимой богини Афродиты похитил у хвастливых греков прекраснейшую женщину Греции – Елену и тем самым смысл оскорбление, нанесенное нашему могучему царю Приаму разбойничьим похищением его сестры» [Там же]. Война желанна и спартанцам, и троянцам. Приам надеется сохранить за собой право на торговые пути, а Менелай – на богатства осаждаемого города:

«Приам: “Им (спартанцам) нужно наше золото. И свободный выход в Дарданеллы”

Кассандра: “Так обсудите это”

Приам: “Это только не хватало. Обсуждать нашу неотъемлемую собственность и право!”» [Там же].

История о Елене Прекрасной помогает писательнице раскрыть механизм конструирования политического мифа. Вольф снимает вопрос о виновности¹³ Елены, поведение которой не оказывает никакого влияния на ход событий. Политики создают миф, чтобы оправдать агрессию против другого народа. Вся ответственность перекладывается на правителей двух держав.

Криста Вольф полностью «обезличивает» Елену. Для простого народа очаровательная царица является олицетворением войны: «имя, которое все сильнее отдавало пеплом, пожаром, разорением» [Вольф, 2001]. Мужчины воспринимают красавицу как трофей и символ победы, который облагораживает воина: «хочет владеть ею только потому, что, по слухам, она самая красивая женщина на свете. И потому, что обладание ею сделает его

¹³ Для Кристи Вольф вопрос о вине имел первостепенное значение в связи с захватнической политикой Гитлера. Автор повести отразила один из «самых болезненных для сознания послевоенного немца вопрос» [Шарыпина, 1998: 307].

первым изо всех мужчин» [Там же]. Для политиков Елена – хороший предлог развязать войну: «Потом мы все забыли, что было поводом к войне. После кризиса на третьем году войны даже солдаты перестали требовать, чтобы им показали прекрасную Елену» [Там же].

Таким образом, троянский сюжет помогает Вольф разоблачить мифы, на основе которых строится внутренняя и внешняя политика государства (исследователи видят в этом непосредственную отсылку к событиям Германии) [Воротникова, 2007: 62]. Писательница показывает процесс создания искусственного мифа на примере истории Троила: «Троя победит в войне, только если Троил достигнет двадцати лет. Разумеется, все знали, что Троилу было семнадцать, когда он погиб. “Тогда я предложил, – сказал Пантой, – декретом признать Троила двадцатилетним. А Эвмел прибавил, что каждый, кто посмеет впредь утверждать, будто Троилу было семнадцать, когда его убил этот скот, понесет кару”» [Вольф, 2001]. Ответственность за происходящие события как люди, стоящие у власти, так и те, кто видит и понимает их ложь и лицемерие, не пытаются противостоять обману, что «трактуются как начало и причина трагедии» [Млечина, 1987: 64]. Немецкая писательница не принимает войну как таковую и ее героев. Символически воспринимается отказ Кассандры от Энея: «Было ясно: тем, кто уцелеет, станут диктовать законы новые господа. Земля не так велика, чтобы избежать этого. У тебя нет выбора, Эней. Ты вырвешь у смерти несколько сотен людей. Ты будешь их предводителем. И скоро, очень скоро тебе придется стать героем» [Вольф, 2001]. Жрица не соглашается стать супругой своего возлюбленного, потому что видит в нем человека, который станет героем новых сражений, приобретет бессмертие ценой жизни многих людей.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Для литературы XX века свойственны процессы демифологизации, десакрализации, в соответствие с этим формируется новый взгляд на события Троянской войны. Обращаясь к известному мифологическому сюжету, писатели XX века связывают его с современностью. Они ставят актуальные для своего времени проблемы: поднимают вопрос о манипулировании общественным сознанием, обличают лицемерие политиков, в руках которых люди являются пешками, используются для реализации собственных амбиций.

По-новому писатели осмысливают образ Елены Прекрасной. Например, в пьесе Э. Верхарна («Елена Спартанская») героиня является символом совершенной красоты. Ее внешнему очарованию соответствуют внутренние благородные качества. Но Елена обречена в мире, в котором герои воспринимают ее только как предмет вожделения. Менее привлекательный образ красавицы рисует П. Клодель в лирическом фарсе «Протей». Драматург лишает Елену доброты, верности, сочувствия.

В произведениях Ж. Жироду, В. Хильдесхаймера и К. Вольф красавица оказывается «орудием» в руках искусных политиков-манипуляторов. Героиня не примиряется со своей судьбой и доступными ей способами пытается противостоять героям-лицемерам. Так, в пьесе Ж. Жироду спартанская царица нарочито безразлична к происходящим событиям. Елена В. Хильдесхаймера, напротив, проявляет небывалую активность в стремлении разрушить эгоистические планы греков, не подозревая о хитроумном намерении самого Париса. В обоих случаях супруга Менелая бессильна что-либо изменить, ее используют как средство достижения власти и богатства. Эту идею развивает и К. Вольф, изображая непреодолимое желание обеих враждующих сторон вступить в войну, чтобы захватить богатую добычу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев особенности рецепции образа Елены Прекрасной в западноевропейской литературе XX века, можно сделать следующие выводы.

I

К проблеме восприятия (рецепции) обращались многие исследователи, представители разных научных школ и направлений. Но особое внимание данному вопросу было уделено теоретиками рецептивной эстетики, которая сформировалась во второй половине XX века. Рецептивная теория актуализирует фигуру читателя. Реципиент рассматривается как соучастник, сотворец в создании смысла художественного произведения. В процессе взаимодействия между читателем и текстом формируется онтологический статус произведения, конструируются ценности художественного замысла. С этим связан интерес ученых к возможной классификации рецепции. Один из оригинальных типов рецепции был предложен Е.В. Абрамовских. «Креативную рецепцию» исследовательница рассматривает как художественный диалог между двумя писателями, один из которых завершает незаконченный текст своего предшественника. Писатель-реципиент реконструирует авторский замысел, раскрывает сюжет, используя новый исторический материал.

II

Самой неоднозначной и противоречивой героиней Троянского цикла мифов является Елена Прекрасная. Спартанская царица невероятно красива, но ее красота обладает не созидательной, а разрушительной силой. Героиня и восхищает, и вызывает ненависть, она виновница войны и, одновременно, жертва. Именно поэтому античные авторы (Гомер, Горгий, Эсхил, Еврипид) наделяют Елену как отрицательными, так и положительными качествами.

По-разному драматургами осмысливается проблема виновности / невиновности Елены в развязывании кровавых событий. Так, Эсхил доказывает вину героини, а софист Горгий приводит несколько аргументов,

которые оправдывают ее. Под пером Гомера и Еврипида изображены «истинные» виновники в развязывании кровопролитных событий – боги, для которых похищение Елены лишь средство подтолкнуть греков к войне.

Еще в Античности появляется нетрадиционная версия классического сюжета, представленная в поэме Стесихора «Палинодия»: сохраняя свою верность Менелаю, Елена на протяжении всей войны жила в Египте. В Трою был увезен ее призрак из эфира.

Таким образом, в эпоху Античности формируется мотивный комплекс героини, который найдет свое воплощение и в литературе последующих эпох: мотив красоты, неверности (любезности), мотив двойника, мотив вины.

Одна из наиболее оригинальных трактовок образа Спартанской царицы представлена в эпоху Просвещения в трагедии И. В. Гёте «Фауст». Гётевская Елена становится воплощенным символом нетленной красоты и высокого искусства, а следовательно, поступки героини не подвергаются этической оценке.

Интерес к Троянским событиям в литературе XX века был обусловлен самой эпохой: распространение фашистской идеологии, захватническая политика Германии, две крупные Мировые войны. Обращаясь к известному мифологическому сюжету, писатели пытаются осветить актуальные проблемы современности, когда меняется взгляд на войну, на сущность героизма. На материале античного мифа художники исследуют механизм манипуляции общественным сознанием, размышляют об утрате целостного, гармоничного восприятия мира, об истинной природе человека, об ответственности каждого перед своим народом, своей страной. Писатели переосмысливают нравственно-философскую основу древнего предания и раскрывают процесс формирования политических мифов.

Художники модернизируют Троянский сюжет, психологически мотивируя поведение героев, уделяя значительное внимание сфере чувств. Усложняется восприятие образа Елены и ее роли в развязывании войны.

Сохраняя мотивный комплекс героини, писатели пытаются по-новому раскрыть образ красавицы. В соответствии с идейным замыслом и художественными задачами творцов спартанская царица предстает героиней трагической (Э. Верхарн) или комической (П. Клодель), статичной (Ж. Жироду, К. Вольф) или деятельной (В. Хильдесхаймер), меркантильной и безжалостной (П. Клодель, Ж. Жироду) или любящей и страдающей (Э. Верхарн, В. Хильдесхаймер). Однако всех названных авторов объединяет стремление проанализировать причины войны. Снимая божественный план в трактовке событий, писатели обличают безнравственных правителей-манипуляторов, обнажают суть закулисной политики, исследуют стратегии создания идеологических мифов. В этом контексте Елена предстает «орудием» в руках не богов, а самих людей. Художественное произведение приобретает притчевый характер, античный материал обогащается аллюзиями к историческим событиям, библейским сказаниям и наполняется современным звучанием.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественная литература

1. Верхарн Э. Елена Спартанская / пер. В. Брюсова. М.: Скорпион, 1909. 92 с.
2. Вольф К. Кассандра [Электронный ресурс]. 2001. URL: http://royallib.com/book/volf_krista/kassandra.html (дата обращения: 25.02.2015).
3. Гёте И.В. Фауст. М.: Худож. лит., 1969. 520 с.
4. Гомер. Илиада / пер. с древнегреч. Н. Гнедича. М.: Худож. лит., 1987. 375 с.
5. Гомер. Одиссея / пер. с древнегреч. В. Жуковского. М.: Худож. лит., 1981. 410 с.
6. Горгий. Похвала Елене [Электронный ресурс]. URL: <http://kogni.narod.ru/rit21.htm> (дата обращения: 20.02.2015).
7. Еврипид. Трагедии: в 2 т. [Электронный ресурс]. М.: Наука: Ладомир, 1999. Т. 1. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid1_9.txt (дата обращения: 17.02.2015).
8. Еврипид. Трагедии: в 2 т. М.: Худож. лит., 1969. Т. 2. 718 с.
9. Жироду Ж. Пьесы / пер. с фр. А.Д. Михайлова. М.: Искусство, 1981. 648 с.
10. Клодель П. Протей / пер. А.Г. Мовшенсона. М.: Мысль, 1923. 64с.
11. Эсхил. Трагедии / пер. В. Иванова. М.: Наука, 1989. 589 с.
12. Claudel P. Deux farces lyriques. Paris: Gallimard, 1927. P. 13–129.
13. Hildesheimer W. Das Opfer Helena // Das Opfer Helena / Monolog. Zwei Hörspiele: Frankfurt am Main, 1965. P. 7–72.
14. Wolf Ch. Cassandra. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1984. 143 pp.

Научная литература

15. Абрамовских Е.В. «Возможный» сюжет в произведениях нон-финито: рецептивный аспект // Новый филологический вестник. 2006. №2 (3). С. 206–210.
16. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2007. 453 с.
17. Абрамовских Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08. М., 2007. 44 с.
18. Абрамовских Е.В. Роман Ингарден как основоположник рецептивной эстетики // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2012. № 2. С. 414–416.
19. Абрамовских Е.В. Функционирование категории «non-finito» в литературе и кино [Электронный ресурс]. 2016. С. 25–36. URL.: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/136035/2_OperaSlavica_26-2016-3_5.pdf?sequence=1 (дата обращения: 10.05.2017).
20. Абрамовских. Е.В. Рецептивные стратегии текста non-finito // Вестник ЮУрГУ. 2007. № 8 (80). С. 56–60.
21. Абрамовских. Е.В. Типология креативной рецепции незаконченного текста (на материале дописываний незаконченных произведений А.С. Пушкина) // Вестник ОГУ. 2007. №5. С. 57–64.
22. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М.: Наука, 1979. С. 5–40.
23. Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 222–225.

24. Аникст А.А. «Фауст» Гёте: лит. коммент. М.: Просвещение, 1979. 240 с.
25. Аникст А.А. Творческий путь Гёте. М.: Худож. лит., 1986. 544 с.
26. Анненский И.Ф. Орестея // История античной драмы: курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. С. 230–246.
27. Апт С. Горькая доля пророчицы // Иностранная литература. 1984. № 5. С. 239–241.
28. Ашаева А.В., Чиглинецв Е.А. Рецепция античности: актуальные исследовательские тенденции в современном зарубежном антиковедении (опыт историографического обзора) // Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. 2012. Т. 154. Кн. 3. С. 162–171.
29. Бахтин М.М. Греческий роман // Литературно-критические очерки. М., 1986. С. 123–148.
30. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества [Электронный ресурс] М.: Искусство, 1979. URL.: <http://teatr-lib.ru/Library/Bahtin/esthetic> (дата обращения: 10.05.2017).
31. Белинский В.Г. Статьи и рецензии 1841 года // В.Г. Белинский Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 4. М., 1954. С. 408–601.
32. Бланкофф Ж. Эмиль Верхарн глазами русских / Страна Синей птицы. Русские в Бельгии. М.: Наука, 1995. С. 239–251.
33. Брюсов В.Я. В гостях у Верхарна. Из записной книжки // В.Я. Брюсов Дневники. Автобиографическая проза. Письма / сост., вступ. ст. Е.В. Ивановой. М.: ОЛМА – ПРЕСС Звездный мир, 2002. С. 250–259.
34. Бутковская Т. Закрывать ворота войны // Театральная жизнь. 1979. №16. С. 17–23.
35. Веселовский А.Н. Поэтика мотивов // А.Н. Веселовский Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 300–306.
36. Воротникова А.Э. Мифорецепция в романе К. Вольф «Кассандра». Воронеж: ВГПУ, 2007. 150 с.

37. Галанин Р.Б. Соотношение логоса, бытия и истины в трактате Горгия «Похвала Елене» // Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2010. № 4. С. 123–127.
38. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Б.М. Гаспаров Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. С. 28–82.
39. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968. Т.1. 309 с.
40. Гиль Р. «Елена Спартанская» // Русская мысль. 1912. Кн. 7. С. 28–30.
41. Гитлер А. Восточная ориентация или восточная политика // А. Гитлер Моя борьба. М.: Т-ОКО, 1992. С. 492–513.
42. Гладилин Н.В. Становление и актуальное состояние литературы постмодернизма в странах немецкого языка (Германия, Австралия, Швейцария). М.: Лит. инст. им. А.М. Горького. 2011. 346 с.
43. Гогоберидзе И.К. Традиция и новаторство Жана Жироду: дис. ... канд. искусств.: 17.00.01. Тбилиси, 1983. 196 с.
44. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 248 с.
45. Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. М.: Наука, 1966. 318 с.
46. Гришин Е.В. Поэтика религиозной драмы Поля Клоделя («Полуденный раздел», «Извещение Марии», «Атласный башмачок»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Самара, 2007. 20 с.
47. Гуров П.А. История и современность в художественной и эссеистической прозе Кристи Вольф 70-х–80-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1993. 218 с.
48. Денисман Т.Г., Эфрос Н.Д. Переписка с Эмилем Верхарном 1906–1914 // Литературное наследие. М.: Наука, 1976. Т.58. С. 546–621.
49. Державин К. Книга о камерном театре. 1914–1934. Ленинград: Худож. лит., 1934. 234 с.

50. Дубнякова О.А., Коршунова А.А. Контекст создания «дневника» и особенности дневниковой прозы П. Клоделя // Язык, культура, ментальность: Германия и Франция в европейском языковом пространстве: материалы Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. К.В.Чайка. Н. Новгород: НГЛУ, 2016. С. 85–89.
51. Дьяконов В. Поль Клодель // Культура театра. 1921. №5. С. 7–10.
52. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 318 с.
53. Егоров Н.С. Миф в современной французской драме (30–40-е гг. XX в.) / Литература и мифология: сб. науч. трудов. Ленинград: Ленинградский пед. инст, 1975. С. 100–115.
54. Жерновая Г.А. Кассандра в системе характеров трагедии Эсхила «Агамемнон» // Вестник Кемеровского гос. ун-та культуры и искусства. 2010. № 11. С. 42–56.
55. Загидуллина М.В. Ранние статьи Гоголя о Пушкине: к вопросу о «внутрицеховой» рецепции // Вестник Челябинского гос. ун-та. 2004. №1. С. 34–41.
56. Зачевский Е.А. Издержки метода, или апология сомнительности познания мира в творчестве В. Хильдесхаймера // Проблемы метода и поэтика в зарубежной литературе XIX – XX веков. Пермь: ПГУ, 1991. С. 130–140.
57. Зоркая Н. Ханс Роберт Яусс. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–39.
58. Иглтон Т. Теория литературы / пер. Е. Бучкиной, под ред. М. Маяцкого, Д. Субботина. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2010. 295 с.
59. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова, Б. Федорова. М.: Иностранная лит., 1962. 570 с.
60. История западноевропейского театра: в 8 т. М., 1985. Т. 7. 535 с.

61. Камышников Р.В., Чалая Е.В. Рецептивная эстетика в качестве инструмента анализа произведений британских поэтов Первой мировой войны // Вісник СевНТУ. 2012. № 126. С. 118–121.
62. Капура Т.В. Что наша жизнь? Абсурд?! (Вольфганг Хильдесхаймер – первый теоретик немецкого театра абсурда) // Актуальные проблемы германистики и романистики. 2002. Вып. 5. С. 167–170.
63. Кашина Т.А. Поль Клодель и Андре Жид: проблема культуры и творчества в переписке, автобиографической и дневниковой прозе (1899–1926): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2016. 180 с.
64. Кинкулькина Н. Первая постановка «Елены Спартанской» // Русская классика и мировой театральный процесс: межвуз. сб. науч. трудов / отв. ред. А.А. Якубовский. М.: ГИТИС, 1983. С. 86–99.
65. Кинкулькина Н.М. Перекрестки судеб: Верхарн и Москва // Москва. 1986. № 11. С. 180–182.
66. Клодель П. Капля божественного меда: сборник эссе. М.: Общедоступный православный ун-т, 2003. 276 с.
67. Клодель П. Обращение к немецкому народу // Истина и жизнь. [Электронный ресурс]. 2006. №5. URL: <https://a-lex-7.livejournal.com/62996.html> (дата обращения: 15.02.2019).
68. Ковалева П.И. Типологические черты советской радиодраматургии 1970-х годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Екатеринбург, 2015. 201 с.
69. Ковылкин А.Н. Вопросы рецептивной эстетики // Омский научный вестник. 2007. № 2 (54). С. 153–157.
70. Коган М.А. и др. Мифологический словарь. М.: Просвещение, 1965. 299 с.
71. Кожанова В.Ю. Концепты рецептивной эстетики в интерпретативной парадигме медиатекста // Вестник московского ун-та. 2012. № 5. С. 97–107.

72. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1986. 334 с.
73. Константинова. А.В. Рецепция поэзии Теда Хьюза в Германии (на примере сборника «Ворон»): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2009. 23 с.
74. Корженевская Н.И. Развитие художественной формы в ранних пьесах Поля Клоделя. [Электронный ресурс]. 1990. С. 87–96. URL.: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/47283/1/mhs_1990_11.pdf (дата обращения: 10. 03. 2018).
75. Кузьмина В.П. Французская комедия 20 – 30-х годов XX века (П. Клодель, Ж. Кокто, Ж. Ануй) // Писатели и жизнь: сб. ист.-лит., теор. и крит. ст. / под ред. С.Д. Артаманова. М.: Сов. писатель, 1981. С. 284–302.
76. Левакин Н.Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308–310.
77. Летина Н.Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве // Регионология. 2008. № 3. С.295–302.
78. Лосев А.Ф. Гомер. М.: Молодая гвардия, 2006. 415 с.
79. Луков В.А. Клодель и Шекспир // Шекспировские штудии XI: Шекспир как константа культуры: сб. науч. трудов. М.: МГУ, 2009. С. 80–89.
80. Луначарский А.В. Молодая французская поэзия // А.В. Луначарский Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5. М., 1965. С. 280–306.
81. Луначарский А.В. Парижские письма: Елена Спартанская // Театр и искусство. 1912. № 22. С. 452–454.
82. Луцевич Л.Ф. Авторецепция как попытка формирования литературной рецепции в «Авторской исповеди» Николая Гоголя [Электронный ресурс]. URL: <http://domgogolya.ru/science/researches/1104> (дата обращения: 15.08.2015).

83. Любкер Ф. Реальный словарь классических древностей / под ред. Й. Геффкена, Э. Цибарта [Электронный ресурс]. 1914. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lubker/215> (дата обращения: 10.05.2015).
84. Людина О.Е. Генезис и эволюция французской мифологической драмы первой половины XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. М., 2004. 442 с.
85. Маликова И.А. Ранняя поэтическая драма Поля Клоделя «Златоглав» // Проблема театральности: сб. науч. трудов: Санкт-Петербургский ин-т театра, музыки и кинематографа. СПб.: СПбГИТМиК, 1993. С. 29–40.
86. Маль К.М. Гражданская война в США 1861–1865. [Электронный ресурс]. М., 2002. URL: http://militera.lib.ru/h/mal_km/02.html (дата обращения: 04.11.2018).
87. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 406 с.
88. Мельникова Е.Г. Понятие рецепции: современные исследовательские подходы к анализу текстов культуры // Ярославский пед. вестник. 2012. № 3. С. 239–242.
89. Мережинская. А.Ю. Диалог с классикой: интерпретация наследия А.П. Чехова и авторецепция в русской драматургии 1900 – 2000-х годов // Русская литература. Исследования. 2010. Вып. 14. С. 4–34.
90. Мифологический словарь / сост. И.Н. Лосев, Н.С. Капустин, О.Т. Кирсанова, В.Г. Тахтамышев. Ростов н/Дону: Феникс, 1997. 576 с.
91. Михайлов А.Д. Путь Жироду – драматурга // Жан Жироду. Пьесы. М.: Искусство, 1981. С. 3-30.
92. Млечина И.В. Предостережь и давь надежду // Литературное обозрение. 1987. №3. С. 63–66.
93. Намазова А.С. Бельгийская русская литература в конце XIX – начале XX века: взаимовлияние и взаимопроникновение культур // Россия и франкоязычный мир в диалоге искусств: литература, живопись, театр, кинематограф. Королёв, 2013. С. 6–74.

94. Некрасова И.А. Жанр лирического фарса во французской католической драматургии XX века: с приложением пьес Поля Клоделя «Протей», «Медведь и Луна». СПб.: СПбГАТИ, 2007. 192 с.
95. Некрасова И.А. Поль Клодель и европейская сцена XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2009. 460 с.
96. Осьмакова Н. Вольфганг Хильдесхаймер // Современная художественная литература за рубежом. 1979. №1. С. 151–154.
97. Ощепков А.Р., Луков В.А. Русская рецепция Марселя Пруста // Знание. Понимание. Умение [Электронный ресурс] <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Oshchepkov&Lukov> (дата обращения: 15.08.2015).
98. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 514 с.
99. Палиевская Д.М. Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1993. 31 с.
100. Панн Е. Драма вечности в творчестве Поля Клоделя. // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. 2. С. 1–26.
101. Панн Е. Елена Спартанская: Новая трагедия Верхарна в русской постановке // Студия. М., 1912. С. 13–15.
102. Песис Б. Жан Жироду // Новый мир. 1929. №3. С. 185–198.
103. План Е.В. Джемс-Уатт и Эмиль Верхарн. Омск, 1923. 8 с.
104. Полякова О.Л., Казакова И.Б. Литературный миф Нового времени: опыт структурирования у И.В. Гёте и Дж. Китса // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 185–190.
105. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2003. 144 с.
106. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: сб. науч. ст. памяти В.Я. Проппа (1895 – 1970). М.: Наука, 1975. С. 141–155.
107. Резников И. О Вольфганге Хильдесхаймере // Современная художественная литература за рубежом. 1973. №2. С. 107–109.

108. Сабашникова А.А. Драматургия Поля Клоделя периода 1905 – 1924: проблема жанра: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1989. 174 с.
109. Саид-Батталова Т.Ш. Криста Вольф. «Кассандра» – миф и реальность. К проблеме традиции // Вестник ВЭГУ. 2005. № 2. С. 83–89.
110. Санин А.А. Обращение А.А. Санина к актерам Парижского театра «Шатле» по поводу постановки «Елены Спартанской» Э. Верхарна // А.А. Санин: Переписка. Статьи. Воспоминания / сост. Н.М. Кинкулькина. М.: Композитор, 2002. С. 240–246.
111. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Яз. славян, культуры, 2004. 296 с.
112. Силкина Л.В. Жан Жироду и антивоенная тема во французской драматургии 30-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. М., 1979. 218 с.
113. Синаксарь: Жития святых православной церкви. [Электронный ресурс]. 2012. URL: <http://www.pravoslavie.ru/49630.html> (дата обращения: 04.11.2018).
114. Словарь: Античные писатели [Электронный ресурс]. СПб.: Лань, 1999. URL: <http://ancientrome.ru/dictio/article.htm> (дата обращения: 25.05.2015)
115. Современный словарь-справочник: Античный мир [Электронный ресурс] / сост.: М. И. Умнов. М.: Олимп: АСТ, 2000. URL: <http://antiquites.academic.ru/1831> (дата обращения: 25.05.2015).
116. Соколюк В. Пенелопа в зеркале сатиры // К. Варналис. Дневник Пенелопы. М.: Известия, 1983. С. 5–12.
117. Стеблин-Каменский М.И. Миф [Электронный ресурс]. Л.: Наука, 1976. URL: <http://norse.ulver.com/articles/steblink/myth/index.html> (дата обращения: 27.03.2015).
118. Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М.: Всерос. театр. об-во, 1970. С. 4–41.

119. Тамарченко Н.Д. Сюжет и мотив, комплекс мотивов и сюжетная схема // Теория литературы: в 2 т. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. Т.1. С. 193–205.
120. Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. 304 с.
121. Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика / ответ. ред. Ю.Б. Борев. М.: Наука, 1985. 287 с.
122. Томашевский Б.В. Тематика // Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / вст. ст. Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1999. С. 176–199.
123. Федоров А.А. Миф и литература XX века // Зарубежная литература XIX – XX веков. Эстетика и художественное творчество. М.: МГУ, 1989. С. 39–44.
124. Фрейденберг О.М. Мотивы // Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 221–222.
125. Фрумкин К.Г. Соблазнитель. Размышление о вечном образе [Электронный ресурс] // Нева. 2013. №13. URL.: <http://magazines.russ.ru/neva/2013/5/fr17-pr.html> (дата обращения: 21.10.2016).
126. Хренов Н.А., Мигунов А.С. Очерки эстетики и теории искусства. М.: "Канон+" РООИ "Реабилитация, 2013. С. 380–400.
127. Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. 448 с.
128. Цветкова М.В. Возможности рецептивного подхода в рамках компаративистского исследования // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. 2010. Т. 2. № 3. С. 8–12.
129. Цурганова Е.А. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 350.
130. Чулков Г.И. Отзыв о пьесе Поля Клоделя «Потей» // РГАЛИ. Ф. 548. ОП. 1. ЕД. хр. 210.
131. Чумаков С.Н. Античный миф в сюжетике зарубежных литератур XX века: К системе влияний: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19, 10.01.05. Краснодар, 1998. 229 с.

132. Шарыпина Т.А. Античные коды в немецком философско-эстетическом и литературном сознании XX века // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2014. № 2 (3). С. 186–192.
133. Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX в. (троянский цикл мифов): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.05. М., 1998. 532 с.
134. Шарыпина Т.А. Игровые формы воздействия на зрителя в театре Германии второй половины XX века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015. №1. С. 304–311.
135. Шарыпина Т.А. Философско-эстетическая концепция образа Елены в трагедии Гёте «Фауст» и мифологической опере Гуго фон Гофмансталя «Египетская Елена» (к проблеме творческих схождений) // Российский гуманитарный журнал. 2013. № 2. С. 159–167.
136. Шеллинг В.Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
137. Шкунаева И.Д. Елена Спартанская // Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. М.: Искусство, 1973. С. 219–222.
138. Шлецер Б. Жизнь слова (Поль Клодель) // Современные записки. Париж, 1921. С. 308–320.
139. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
140. Щеглов Г.В., Арчер В. Мифологический словарь [Электронный ресурс]. 2006. URL.: <http://mythology.academic.ru/1235> (дата обращения: 18.11.2015).
141. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Академический проект, 2010. 251 с.
142. Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. 2009. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/74197> (дата обращения: 04.11.2018).
143. Энциклопедия мифологии [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/317 (дата обращения: 18.11.2015).

144. Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы [Электронный ресурс]. 2005. URL: http://symbols_logos.academic.ru/568 (дата обращения: 20.03.2016).
145. Эсслин М. Театр абсурда [Электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Esslin/absurd/#_Точ398482385 (дата обращения: 07.11.2015).
146. Юшкова Т.А. Драматургия Жана Жироду 1928-1935 годов: К вопросу о жанре и методе: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Ленинград, 1982. 215 с.
147. Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии [Электронный ресурс]. 1999. URL: http://www.lib.ru/POEEAST/EVRIPID/evripid0_1.txt (дата обращения: 18.05.2015).
148. Ярхо В.Н. Миф об Оресте и Электре в западногерманской литературе XVIII – XX вв. [Электронный ресурс]. 2001. URL.: <http://simposium.ru/ru/node/9743> (дата обращения: 04.01.2017).
149. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
150. Berger E. Antike Mythologie im Erzählwerk Christa Wolf. Cassandra und Medea. Stimmen. Köln, 2007. 307 pp.
151. Doyle A. Aeschylus' Pandora – Helen in the Agamemnon [Электронный ресурс]. 2009. P. 11–27. <http://akroterion.journals.ac.za/pub/article/view/24> (дата обращения: 05.01.2017).
152. Hildesheimer W. Über das absurde Theater // Das Ende der Fiktionen: Reden aus 25 J. Frankfurt a.M, 1988. P. 9–26.
153. Mankin P.A. La Guerre de Troie N'aura pas lieu // Precious irony. The theatre of Jean Giraudoux. Paris, 1971. P. 114–133.
154. Mennemeier F.N. Jean Giraudoux // Das modern Drama des Auslandes. Düsseldorf, 1961. P. 237–249.
155. Raducanu A. The ghost tradition: Helen of Troy in the Elizabethan era [Электронный ресурс]. 2014. P. 22–36 [https://www.degruyter.com /view/j](https://www.degruyter.com/view/j)

</genst.2014.13.issue-1/genst-2015-0002/genst-2015-0002.xml> (дата обращения: 05.01.2017).

156. Theis O.F. Emile Verhaeren // *The North American Review*. 1913. Vol. 198. No. 694. P. 354–364.

157. Turquet-Milnes G. Verhaeren // *Some Modern Belgian Writers. A Critical Study*. New York, 1917. P. 68–73.

158. Valency M. Giraudoux // *The end of the world. An introduction to contemporary drama*. New York, 1980. P. 206–309.

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой ЖИЛ
К.В. Анисимов
« 07 » июля 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
**РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ЕЛЕНЫ ПРЕКРАСНОЙ В
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА**

45.04.01 Филология

45.04.01.02 Русская литература

Магистрант

Семченко

Л.В. Семченко

Научный руководитель

Нипа

канд. филол. наук, доцент

Т.С. Нипа

Нормоконтролер

Баженова

Я.В. Баженова

Красноярск 2019